

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

33. Jahrgang

September 1980

Heft 9

ZUR 16. EUROPARATSAUSSTELLUNG „FIRENZE E LA TOSCANA DEI MEDICI NELL' EUROPA DEL CINQUECENTO“

Florenz, 15. März—28. September 1980

mit folgenden Ausstellungen und Katalogen:

- 1) Il primato del disegno — *Palazzo Strozzi*;
- 2) Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo (1537—1610) — *Palazzo Vecchio*;
- 3) Il potere e lo spazio / La scena del principe — *Forte Belvedere / Palazzo Medici Riccardi*;
- 4) I Medici e l'Europa 1532—1609. La corte, il mare, i mercanti/La rinascita della scienza / Editoria e società / Astrologia, magia e alchimia — *Orsanmichele / Biblioteca Medicea Laurenziana / Orsanmichele / Istituto e Museo di Storia della Scienza*; (alle: Edizioni Medicee, Florenz, 1980)
- 5) La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento — *Chiesa di S. Stefano al Ponte*; (Salverio Becocci editore, Florenz, 1980)

Jeder der fünf Katalogbände broschiert Lit. 16.000, gebunden Lit. 28.000.

Vorliegender Bericht bezieht sich auf die ursprüngliche Präsentation der Ausstellung während der zunächst vorgesehenen Laufzeit bis Mitte Juni; sie wurde dann, nach Rückgabe der meisten ausländischen Leihgaben, d. h. in reduzierter Form, bis Ende September verlängert.

(Mit 2 Abbildungen)

Die bisherigen Europaratsausstellungen hatten vorwiegend einzelne Epochen gesamteuropäischer Kunst und Kultur zum Thema; daneben standen Ausstellungen, die europäischen Persönlichkeiten (Karl d. Gr., Christina v.

Schweden) oder Institutionen (dem Malteserorden) gewidmet waren. Aus diesem Rahmen fiel die Ausstellung in Florenz heraus, indem sie vorrangig einem einzelnen Staat und seinem Herrschergeschlecht und erst an zweiter Stelle dessen Position im Europa des 16. Jahrhunderts galt — einer Position, die, so darf man wohl voraussetzen, von den Veranstaltern als beispielhaft angesehen wurde, auch wenn dies kaum überzeugend zum Ausdruck kam. Einem derartigen Programm im Rahmen einer Ausstellung gerecht zu werden, erscheint von vornherein schwierig, hätte sich aber vielleicht mit einem straffen Konzept und der Beschränkung auf einige wesentliche Aspekte erreichen lassen. Doch ein solches klares Konzept, das verbindlich hätte sein müssen für die Abstimmung der einzelnen Teilausstellungen aufeinander und dafür, daß sich die jeweils behandelten Gesichtspunkte zu einem sinnvollen Zusammenhang ergänzten, fehlte offenbar. So wurde man mit neun Einzelausstellungen konfrontiert, die jeweils ihr Thema weitgehend unabhängig voneinander gewählt und gestaltet zu haben schienen — wobei wichtige Momente mediceischer Kunst und Kultur völlig unbeachtet blieben. Selbst der zeitliche Rahmen war in jeder Ausstellung anders gefaßt: während einige sich nur auf die Zeit der drei Herzöge Cosimo, Francesco und Ferdinando beschränkten, umfaßten andere das ganze 16. Jahrhundert oder griffen gar ins 15. Jh. und noch weiter zurück. Höchst bezeichnend in diesem Zusammenhang sind Plakat und Titel der Ausstellung. Während letzterer ein immenses Spektrum umschreibt, ohne ein klares Thema zu formulieren, wies die Tatsache, daß das für das Plakat verwendete Bild, das Porträt der Eleonora von Toledo des Bronzino, in keiner der Ausstellungen, sondern nach wie vor an seinem Platz in der Tribuna der Uffizien zu sehen war, darauf hin, daß Wesentliches zum Thema (welchen Aspekt man auch herausgreifen will) außerhalb der Ausstellungen zu suchen war.

Gewiß — nicht alles läßt sich in einer Ausstellung zeigen, und es wäre absurd gewesen, die Bilder ganzer Abteilungen der Uffizien oder des Pitti an anderer Stelle auszustellen. Jedoch wurde aus dieser Situation und aus dem glücklichen Umstand, daß eben in Florenz vieles noch am angestammten Ort gezeigt werden kann, nicht die gewinnbringende Konsequenz gezogen, die Objekte an ihrem Ort zu lassen und gleichwohl einzubeziehen, indem man die Besucher zu ihnen hinführte — etwa anhand eines als Führer durch das Florenz des 16. Jhs. gestalteten Katalogbandes. Auf diese Weise hätte man die Ausstellungen überschaubarer halten und sich darauf beschränken können dort vorzuführen, was normalerweise nicht zu sehen ist. So aber waren halbherzig doch einige Bilder aus den Museen und Kirchen in die Ausstellungen verbracht, während anderes fehlte und sich für den, der nur die Ausstellungen aufsuchte, ein schiefes Bild ergab.

Doch auch wer sich auf eigene Faust auf den Weg machte, um sich manches zum Thema Gehörige anzuschauen, wurde enttäuscht, vor allem

wenn er die Freskomalerei studieren wollte, die nun einmal in einer Ausstellung zwangsläufig nicht vorgeführt werden kann, ohne die jedoch das Bild der Florentiner Kunst des 16. Jhs. unvollständig bleibt: Daß die für den Medici-Papst Leo X. ausgemalte Cappella del Papa bei S. Maria Novella auch anlässlich einer Medici-Ausstellung unzugänglich bleiben mußte, war wohl nicht zu ändern, daß aber der Chiostro dello Scalzo nach wie vor geschlossen war, wird manchem nicht eingeleuchtet haben, der einige Fresken bereits vor über einem Jahrzehnt auf Ausstellungen mit restaurierten Kunstwerken aus Florenz gesehen hat. Andererseits hätte man gewünscht, die abgenommenen Fresken Andrea del Sartos mit Szenen aus dem Leben des S. Filippo Benizzi aus dem Vorhof der SS. Annunziata, von denen zwei in der Ausstellung in S. Stefano al Ponte gezeigt wurden, wieder neben den noch in situ verbliebenen Fresken am ursprünglichen Ort zu sehen, der, eindrucksvoller als jede Ausstellung, einen bestimmten Abschnitt der Florentiner Kunst veranschaulicht. Wegen Restaurierungsarbeiten in der Villa Poggio a Caiano konnte man dort weder die Fresken Sartos, Pontormos und Franciabigios, die nicht zuletzt auch durch ihre Thematik einen Markstein in der Zeit des Übergangs von der Republik zum Prinzipat darstellen, noch diejenigen Alloris sehen.

Angesichts des weiten Spektrums dieser 16. Europaratsausstellung mußte sich der einzelne Besucher — wie auch der Rezensent — schier überfordert fühlen: man hatte neun Teilausstellungen mit fast 4000 Exponaten (darunter ca. 700 Leihgaben aus dem Ausland) zu bewältigen; es erschienen dazu allein fünf Katalogbände, die auf ihren 2000 Seiten über 120 Namen als Bearbeiter der einzelnen Katalognummern bzw. Aufsätze aufführen — und dies alles wurde ergänzt durch eine Ausstellung in der Casa Buonarroti „Michelangelo e i Medici“ und eine Ausstellung von Zeichnungen B. Poccettis im Gabinetto dei Disegni der Uffizien sowie durch neun weitere Ausstellungen zum Medici-Thema in verschiedenen Städten der Toskana, von denen allerdings einige erst in der zweiten Jahreshälfte ihre Pforten öffnen, ergänzt ferner durch rd. ein Dutzend zum Thema der Ausstellung erscheinener bzw. als demnächst erscheinend angekündigter Bücher. Ein solches Aufgebot an Veranstaltungen, Exponaten und Publikationen muß zwangsläufig verwirren und beängstigen.

Welchen Gewinn der Besucher von einer solchen fast unübersehbaren Ausstellung haben kann, hängt nicht zuletzt von der Präsentation der Werke und den mit ihnen verknüpften Fragen in Ausstellung und Katalog ab. Darum sollen vorrangig diese beiden Aspekte näher betrachtet werden, wobei wir uns auf einige wenige Beispiele aus den Ausstellungen im Pal. Strozzi und im Pal. Vecchio beschränken müssen — allerdings nicht ohne Seitenblicke auf andere Ausstellungen, da die Thematik sich häufig überschneidet und zusammengehörige Kunstwerke mitunter unverständlicherweise auf mehrere Ausstellungen verteilt wurden. Derartige Überschneidungen

wären leichter zu verschmerzen gewesen, wenn die Kataloge Querverweise und ein gemeinsames Register enthielten, wie man es bei einer zwar in Einzelausstellungen gegliederten, doch einem Gesamtthema gewidmeten, über etliche Jahre hinweg vorbereiteten Ausstellung hätte erwarten können. Doch der Augenschein ließ Zweifel daran aufkommen, ob hier wirklich von langer Hand vorbereitet worden war — noch wochenlang nach Ausstellungsbeginn waren einzelne Abteilungen im Pal. Strozzi und Pal. Vecchio nicht zugänglich, und der vierte und fünfte Band der Kataloge lagen erst über einen Monat nach der Eröffnung vor. Auch drängte sich die Frage auf, ob die Kooperation der für die einzelnen Abteilungen Verantwortlichen ganz reibungslos verlief — oder wie soll man sich erklären, daß einige Bilder und Statuen in zwei Katalogen (aber natürlich nur in einer Ausstellung) zu finden sind? Es mochte für den Kunsthistoriker vielleicht amüsant sein, die unterschiedlichen Katalogeintragungen zu vergleichen; der nicht spezialisierte Besucher aber dürfte dies eher als ärgerlich empfunden haben — falls er, der schon für den mehrfachen Besuch der Ausstellungen zwischen zwanzig und dreißig Mark aufwenden mußte, die Kataloge angesichts ihres hohen Preises überhaupt erstanden hatte. Organisatorische Schwierigkeiten waren wohl auch dafür verantwortlich, daß über zwei Dutzend Stücke, oft auswärtige (also länger vorbestellte) Leihgaben, in den Katalogen gar nicht aufgeführt werden, während man andere behandelt findet, die nicht ausgestellt wurden. Die Benutzung der Kataloge wird überdies — abgesehen von dem schon erwähnten Fehlen von Querverweisen, Registern (hier macht allein der Katalog der Ausstellung im Pal. Vecchio eine Ausnahme) u. ä. — auch dadurch erschwert, daß jeder Band bzw. jede einer Ausstellung gewidmete Abteilung nach anderen editorischen und wissenschaftlichen Prinzipien gestaltet ist. So finden sich Literaturangaben teils zu jedem Exponat, teils nur zusammenfassend zum Thema einer Sektion, teils überhaupt nicht. Die Bibliographien einiger Kataloge sind in der in Italien beliebten Manier chronologisch, die anderer wieder alphabetisch geordnet. In keinem Katalog wird im Text auf die jeweils über den gesamten Band verstreuten ganzseitigen Farb- und Schwarzweißabbildungen verwiesen; die zu den jeweiligen Katalognummern gehörenden briefmarkengroßen Abbildungen bieten kaum mehr als Gedächtnisstützen. Unverständlicherweise werden fast alle farbig abgebildeten Werke noch ein zweites Mal schwarzweiß, viele andere Stücke dafür gar nicht wiedergegeben. Daß einige Abbildungen seitenverkehrt sind, wovor im Falle der Medaillen wenigstens die Inschrift hätte bewahren sollen, daß Zustände vor verändernden Restaurierungen wiedergegeben werden oder Abbildungen von so schlechter Qualität sind, daß sich der Verdacht aufdrängt, hier sei nicht das Original, sondern eine Reproduktion fotografiert worden, stört dann nur noch am Rande. Ärgerlicher jedoch als diese entschuldbaren Pannen war die Präsentation der Werke selbst, die man auf weite Strecken nicht anders denn als lieblos

bezeichnen kann: auf Zeichnungen in nicht dicht genug schließenden Tischvitrinen breitete sich bereits vier Wochen nach Ausstellungsbeginn eine dicke Staubschicht aus, andere wurden in Rahmen mit schlecht geputzten Gläsern gezeigt oder so unter die überlappenden Glasplatten der Vitrinen gelegt, daß sie von dicken Schatten gekreuzt wurden. Während die Kleinbronzen, Majoliken und Porzellane im Pal. Vecchio in völlig unbeleuchteten Vitrinen gezeigt wurden, waren die Bilder, einem ektachrome-verwöhnten Geschmack entsprechend, in den meisten Ausstellungen viel zu stark durch Spotlights angestrahlt. Im übrigen zeigte es sich einmal mehr, daß der Rahmen — und sei es ein späterer Galerierahmen — ein wesentlicher Teil des Bildes ist; die rahmenlose Präsentation vieler Gemälde war ihrer ästhetischen Wirkung jedenfalls nicht förderlich.

Wenn schließlich mit der Ausstellung im Pal. Vecchio unter anderem denkmalpflegerische Ziele verfolgt wurden und man mit erheblichen Anstrengungen erreicht hatte, Donatellos Judith, deren Aufstellung im Freien aus konservatorischen Gründen nicht mehr zu vertreten ist, in den Palast zu bringen, so war es angesichts soviel denkmalpflegerischen Eifers andererseits peinlich, im Pal. Strozzi sehen zu müssen, wie an den regnerischen ersten Ausstellungstagen Bilder vor Feuchtigkeit blau anliefen.

Erklärte Absicht der Ausstellung „Il primato del disegno“ war es, ein Profil der gesamten Florentiner Kunst des 16. Jahrhunderts, der mediceischen wie der nicht-mediceischen, zu geben. Dabei wollte man nicht auf die nur allzubekanntesten Werke der großen Museen — Uffizien, Pitti, Bargello — zurückgreifen, sondern sich vielmehr auf die Leihgaben der ausländischen und der kleineren italienischen Museen sowie auf unbekannte (sprich: Depot-)Bilder stützen (nachzulesen in einem Heft „Il secolo dei Medici, Florenz, Giunti, 1979, mit Auszügen aus dem Almanacco Italiano 79, 1979 u. 80, 1980, in denen die für die einzelnen Ausstellungen Verantwortlichen ihre Konzepte, zum Teil deutlicher als in den Katalogvorworten, erläutern). Mag dahingestellt bleiben, ob bei einem größeren, nicht-florentinischen Publikum die in den genannten Museen vorhandenen Werke des 16. Jahrhunderts wirklich so sattem bekannt sind, jedenfalls führte dieses Auswahlprinzip, das so strikt dann doch nicht befolgt wurde, innerhalb der Ausstellung zu einem beträchtlichen Qualitätsunterschied zwischen den gezeigten Werken. Darüber hinaus fragt man sich aber, ob innerhalb des Gesamthemas überhaupt ein derartiger kursorischer Überblick über die florentinische Kunst eines ganzen Jahrhunderts gegeben werden mußte — und wieweit dies unter Verzicht auf die „bekanntesten“ Werke geschehen kann.

Die Ausstellung setzt — sehr überzeugend — mit jenen Jahren ein, die durch die gleichzeitige Anwesenheit von Michelangelo, Leonardo und Raffael in Florenz und durch die großen Aufträge für die Sala del Gran

Consiglio gekennzeichnet waren: Fra Bartolomeos unvollendetes Altarbild und die Kartons Michelangelos und Leonardos. Von diesen sagte Cellini später, sie seien die Schule der Welt gewesen. „La scuola del mondo“ war dann auch die Überschrift des ersten Saales im Pal. Strozzi, die allerdings nicht erläutert wurde, so daß sie manch ahnungsloser Besucher sicher als präventiöses, auf Florenz bezogenes Motto der gesamten Ausstellung aufgefaßt hat. Was dieses Wort meint, war aber auch bildlich nur ungenügend präsentiert. Leonardos Anghiarischlacht war mit zwei Kopien vertreten, derjenigen des Museo Horne und der aus dem Pal. Vecchio. Letztere, die die Malerei (nicht den Karton) in ihrem Zustand nach 1513 wiedergibt, vermittelt — nach der Kopie aus der Slg. Doria (heute München, Sgl. Hoffmann) — den besten Eindruck von Leonardos Werk. Angesichts dieser Bedeutung, und da die Doria-Kopie offensichtlich nicht zur Verfügung stand, hätte man sich gewünscht, daß das Bild aus dem Pal. Vecchio vor der Ausstellung von seinem stark verdunkelten Firnis gereinigt worden wäre. Sicher ist es ungut, Lücken innerhalb der Exponate zu beklagen, solange man nicht weiß, ob der Versuch, das Fehlende zu erhalten, überhaupt gemacht wurde oder ob er an der Weigerung des Besitzers gescheitert ist. Doch vermißte man hier neben der Doria-Tafel den Stich Zacchias nach Leonardos Experimentiertafel ebenso wie die Stichwiedergabe der inzwischen verschollenen Timbal-Kopie oder die Zeichnungskopie der Slg. Rucellai.

Immerhin wurde aber von Leonardos Komposition eine Vorstellung vermittelt, während Michelangelos ‚Soldatenbad‘ nicht einmal in einer Reproduktion der Kopie in Holkham Hall (die vermutlich nicht zu entleihen war) gezeigt wurde. Die Stiche nach einzelnen Gruppen des Kartons, die im zweiten Stock des Pal. Strozzi in einer eigenen Abteilung mit Stichen nach Florentiner Vorbildern zu sehen waren, hätten sinnvollerweise hier ihren Platz gehabt. So beherrschte nicht die „Schule der Welt“ sondern Fra Bartolomeos unvollendetes Altarbild diesen in die Ausstellung einleitenden Raum. Zugegeben, die Präsentation zielte hier ausschließlich auf die Darstellung der Entwicklung der Florentiner Malerei. Doch hätte man immerhin im Katalog einen kurzen Hinweis auf die Thematik des Auftrages für den Saal des Großen Rats erwartet, auf die Ikonographie von Leonardos und Michelangelos Entwürfen und auch etwa darauf, daß Fra Bartolomeo auf seinem Bild die Heiligen jener Tage darstellte, an denen die Florentiner ihre Siege errungen hatten. Wäre ferner angemerkt worden, daß dem Bild Fra Bartolomeos eine Statue Andrea Sansovinos gegenübergestellt werden sollte, nämlich der Salvator als Patron des 9. Novembers, jenes Tages, an dem 1494 Piero dei Medici vertrieben wurde, hätte dies die politische Ikonographie der Republik verdeutlichen können, ohne die die spätere Selbstdarstellung der Medici kaum ganz verständlich wird. Sie gipfelte in Vasaris Umgestaltung eben dieses Großen Ratssaales im Pal. Vecchio — die ja zum Thema der dortigen Ausstellung gehörte. Die Dar-

stellung solcher übergreifenden Zusammenhänge wäre im Katalog — der die Exponate in der alphabetischen Abfolge der Künstlernamen behandelt, wobei Zusammengehöriges und auch zusammen Gezeigtes auseinandergeriet — zwar schwierig, aber nicht unmöglich gewesen. Die Katalogeintragungen zu den Kopien nach Leonardo geben jedoch nur knappste und unzulängliche Informationen. Weder werden die hier angedeuteten Zusammenhänge erwähnt (dies geschieht ebensowenig an den Michelangelo und Fra Bartolomeo betreffenden Stellen), noch wird, angesichts der zwei ausgestellten, sich teilweise ja stark unterscheidenden Kopien nach Leonardo auf das Problem der Entwicklungskette Experimentiertafel — Karton — Wandbild hingewiesen, die jüngst Peter Meller (in dem Sammelband: Leonardo. La pittura, Florenz, 1977 S. 187—194) noch um ein weiteres Glied, nämlich um einen kleinen Karton für die Experimentiertafel, erweitert hat. Vollends die Sprache verschlägt es einem jedoch, wenn man den Literaturangaben zu Leonardo nachgeht, die nach 1939 nur noch einen Titel, A. Ottino della Chiesa, Tutta la pittura di Leonardo, Mailand 1978, vermerken, ein Buch, das nicht existiert. Nach Ausweis der zitierten Seitenzahlen scheint es sich um den Band 15 der *Classici dell' Arte* Rizzoli, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Mailand 1967, zu handeln, von dem 1978 ein unveränderter Nachdruck erschien. Die wichtige Arbeit Isermeyers (in: *Studien zur toskanischen Kunst*, Festschrift für L. H. Heydenreich, München 1964, S. 83—130), in der alle Kopien kritisch gesichtet und die ‚Experimentiertafel‘ in die Diskussion gebracht wurde, findet man auch dort nicht aufgeführt. Selbst in einer notgedrungen unvollständigen Auswahlbibliographie hätte man zumindest die Nennung von C. Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito*, Florenz 1968, erwartet, in der P. die Doria-Tafel nach ihrer Reinigung mit Farbabb. vorgestellt sowie die im Codex Madrid II zu findenden Dokumente zur Anghiarschlacht publiziert hat. Ferner wäre zu verweisen gewesen auf die „*Appunti sulla ‚Battaglia di Anghiari‘ di Leonardo*“ von H. Travers Newton und John R. Spencer in *Prospettiva*, 19, 1979, S. 98—101, worin die Autoren aufgrund neuer Lesung der Dokumente, vor allem aber durch Ultraschall- und Thermovisionsanalysen zu dem Schluß kommen, daß Leonardo — entgegen der mittlerweile kanonisch gewordenen Meinung — sein Bild nicht auf der Ost-, sondern auf der Westwand des Saales zu malen begonnen hatte. (Mit den Spuren dieser Suche nach dem Ort von Leonardos Malerei wurde man überdies in der Sala dei 500 konfrontiert, denn dort ist ein Stück der Fresken Vasaris zu diesem Zweck abgenommen worden.)

Nach dem Auftakt mit der „Schule der Welt“ führten der zweite und dritte Raum, betitelt „*L'eredità laurenziana*“, zunächst einen Schritt zurück, in die Zeit des Lorenzo Magnifico. Hier begrüßte man den Fries der Eingangsloggia von Lorenzos Villa in Poggio a Caiano, der vor dreizehn Jahren zu Restaurierungszwecken abgenommen worden und seitdem nicht zu sehen war. Die Restaurierung ist leider noch nicht abgeschlossen, so daß

nur zwei kurze Abschnitte gezeigt wurden, Abbildungen des gesamten Frieses nach der Reinigung sind aber im Katalog zu finden. Nach der befremdenden Knappheit, mit der die Anghiari-Schlacht im Katalog behandelt wird, ist man überrascht zu sehen, daß für die Vorstellung dieses Werks zweieinhalb Seiten zur Verfügung stehen. Ausführlich wird auch die Ikonographie erörtert, unter weitgehender Übernahme des — wenig überzeugenden — Interpretationsvorschlags Tervarents, der in dem Fries den Weg der menschlichen Seele dargestellt sieht. Primär handelt es sich jedoch hier, wie André Chastel und vor ihm schon Warman Welliver (*L'Impero fiorentino*, Florenz 1957, S. 238 f.) gezeigt haben — beide auf Notizen Ulrich Middeldorfs fußend —, um eine Darstellung der Zeiteinheiten, von der Ewigkeit über den Wechsel der Zeitalter, der Jahrhunderte, der Jahreszeiten und Monate bis zum Wechsel von Tag und Nacht. Derartige, dem Kreislauf der Zeiten verpflichtete Darstellungen sind, worauf hier nicht hingewiesen wird, eine Konstante der Medici-Ikonographie bis hin zum Programm von Michelangelos Neuer Sakristei und noch weiter. Figürliche Vorbilder findet man, wie der Katalog mit Recht betont, in der antiken Glyptik. Darüber hinaus wäre auf die Majolikatondi mit Monatsdarstellungen aus dem *Scrittoio* des Piero dei Medici (heute Victoria and Albert Museum, London) hinzuweisen, mit denen die Monate des Frieses in den wiedergegebenen, z. T. sonst höchst selten dargestellten Tätigkeiten völlig übereinstimmen.

Auf Lorenzos Villa Poggio a Caiano wurde man noch ein zweites Mal verwiesen durch eine kleine Kopie nach Filippino Lippis Laokoon-Fresko. Doch wurde nicht deutlich, ob das Bild stellvertretend für das derzeit nicht zugängliche Fresko Lippis ausgestellt war (dann vermißt man die Erwähnung des Aufsatzes von Winner, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, Jb. d. Berliner Museen, 16, 1974, S. 83—121) oder als Beispiel für die Malerei des Maestro di Ser Umido, dem das Bild jüngst zugeschrieben wurde — dann hätte man gerne noch das eine oder andere der in der Kurzbiographie erwähnten Bilder dieses Meisters gesehen.

Diese jedem Künstler gewidmeten Biographien sind gerade bei den unbekannteren Namen oft sehr detailliert. Überhaupt war eines der hervorstechenden Merkmale der Ausstellung, daß weniger vertraute Künstler wie Brina, Bugiardini, Foschi, Lappoli, Puligo, Sogliani u. a. in einer oft ihrer Bedeutung unangemessenen Ausführlichkeit vorgestellt wurden. Andererseits fiel es schwer, ein Bild über die Entwicklung der einzelnen Persönlichkeiten zu gewinnen, da Werke eines Künstlers oft ohne erkennbaren Grund auf mehrere Räume verteilt waren. So war Granaccis „Einzug der Truppen Karls VIII. in Florenz“, der wahrscheinlich während der zweiten Vertreibung der Medici 1527 gemalt wurde, in dem genannten, dem Erbe Lorenzos verpflichteten Raum zu finden, während die frühere Borggherini-Tafel aus dem Pal. Davanzati (außerhalb des Kataloges) bei „Andrea

del Sarto e i suoi amici" zu sehen war. Im übrigen hatte man hier die einmalige, nur anlässlich einer derartigen Ausstellung sich bietende Gelegenheit, sämtliche oder zumindest alle in Italien vorhandenen Borgherini-Tafeln an einer Stelle zu vereinen, ungenutzt verstreichen lassen. Gezeigt wurden lediglich die zwei Bilder Bacchiaccas aus der Londoner National Gallery (ebenfalls außer Katalog), während die zwei zugehörigen Tafeln Sartos aus dem Pitti in der Ausstellung des Pal. Vecchio, in einem nicht zugänglichen Raum aufgehängt waren. Diese oder entsprechende Bilder Sartos vermißte man im Pal. Strozzi auch deswegen, weil der Künstler mit den gezeigten Werken keinesfalls in einer seiner Bedeutung für die Florentiner Malerei angemessenen Weise vertreten war. Wie hier bei „Andrea del Sarto e i suoi amici“ die durch die Raumbenennung geweckten Erwartungen unerfüllt blieben, so waren auch sonst die Titel eher verwirrend, als daß sie Orientierungshilfen gaben. „Il classicismo devoto“, „Pontormo e Rosso“, „Manieristi“, „Bronzino“, „La scultura di corte“, „Gli Accademici del Disegno“, „La pittura di chiesa“, „Cigoli et il rinnovamento di fine secolo“, „Presentimenti seicenteschi“, „Rapporti con l'Europa e Giambologna“ waren die weiteren Titel — schon die reine Aufzählung der Titel macht deutlich, wie wenig „griffig“, wie ungleichwertig und allzu kollidierend sie waren.

Von dem der Accademia del Disegno gewidmeten Raum hätte man in einer „Il primato del disegno“ betitelten Ausstellung erwartet, daß er einen Schwerpunkt des Ganzen bildete. Hier hätten sich mit Leichtigkeit Bilder und Zeichnungen vereinen lassen, die nicht nur einen charakteristischen Abschnitt florentinischer Kunst und Geschichte hätten anschaulich machen können, sondern auch Anlaß gegeben hätten, den Leitbegriff „disegno“ in seiner Bedeutung innerhalb der Theorie des 16. Jahrhunderts zu erläutern. Doch fehlten etwa solche Werke wie die zwei Blätter F. Zuccaris in Paris, die Künstler beim Zeichnen in der Neuen Sakristei (einer zweiten „scuola del mondo“, zugleich dem Ort der Akademie) wiedergeben, oder Zuccaris Bild (Rom, Bibl. Hertziana) bzw. die zugehörige Vorzeichnung (Uffizien), die den ersten Luogotenente der Akademie, Vincenzo Borghini, zusammen mit Zuccari selbst neben dem schlafenden Vasari vor einem Modell der Domkuppel zeigen, deren Ausmalung Zuccari vollendete. Damit hätte man wenigstens indirekt auf diese Kuppeldekoration, die in der Ausstellung weder durch eine der zahlreichen Zeichnungen Vasaris noch durch eine solche Zuccaris vertreten war, hinweisen können, wobei zugleich auch auf die Grenzen des florentinischen Disegnoprims in der Malerei einzugehen nahegelegen hätte. Die gleichfalls hierher gehörenden Entwürfe Cellinis für ein Akademiesiegel wurden an anderer Stelle der Ausstellung gezeigt, ohne daß ihre Beschriftung („Apoll“, „Artemis“) es erlaubt hätte, die Zusammenhänge zu sehen. Immerhin weist der Katalog auf sie hin. Der Begriff des Disegno wird aber weder hier erörtert noch — was ebenfalls nahegelegen hätte — im Zusammenhang mit dem ausgestellten Bozzetto, den Poppi

nach einer (nicht gezeigten) Zeichnung Vasaris für eines der Fresken seines Florentiner Hauses malte: dort markiert die Figur des Disegno den Übergang vom Reich der Natur zu dem der Kunst. Auf die ausführliche und korrekte Darstellung dieses Sachverhalts, die man hier vermißt, trifft man mehr zufällig im Katalog des Pal. Vecchio (S. 281 f., ebenfalls mit Abbildung).

Angesichts der Wichtigkeit, die dem mehrschichtigen Begriff Disegno zukommt, hätte man dessen Erörterung, wenn sie schon bei den einzelnen Kunstwerken nicht vorgenommen werden konnte, im Katalog in einem einleitenden Essay erwartet. Unbegreiflicherweise findet man stattdessen einen Aufsatz über die Entwicklung des Florentiner Porträts im Cinquecento, der für den Ausstellungsbesucher vermutlich wenig hilfreich war, da gegenüber zehn ausgestellten Porträts etwa fünfzig nicht ausgestellte und nicht abgebildete Werke besprochen werden.

Unter dem Stichwort „Gli Accademici del Disegno“ sah man weiter Vasaris „Schmiede des Vulkan“ aus den Uffizien, die hier wohl vor allem deswegen gezeigt wurde, weil im Hintergrund eine Zeichenakademie zu sehen ist. Der Katalogeintrag und die Angaben im neuen Katalog der Uffizien (Gli Uffizi, Catalogo Generale, Florenz 1979, S. 581), auf den man sich hier beruft, müssen jedoch in einigen groben Ungenauigkeiten berichtigt werden. So ist das von Vasaris Bild inspirierte „dipinto“ P. Candids in Windsor, das als Terminus ante quem herangezogen wird, natürlich kein Bild, sondern eine Zeichnung, überdies weder datiert noch von Candid. Antals Zuschreibung und eine erste Abb. finden sich nicht auf den zit. S. 132—133 des *Burl. Mag.* 93, 1951 (dort verteidigt A. nur in einem Leserbrief seine Meinung) und noch viel weniger in dem in der Bibliographie allein (mit falscher Seitenzahl) angegebenen Aufsatz „Around Salvati“, sondern in seiner Rezension (*Burl. Mag.* 93, 1951, S. 31) von Popham/Wilde, „Italian Drawings at Windsor Castle, 1949, die, hier nirgends erwähnt, das Blatt Naldini zuschreiben; Pillsbury hat dafür jüngst (*Master Drawings*, 12, 1974, S. 6) den Umkreis Zucchis vorgeschlagen, eine Urhebererschaft Candids wird auch von B. Volk-Knüttel (*Peter Candid, Zeichnungen, Kat. München 1978, S. 12*) ausgeschlossen. Der Rez. hat kürzlich versucht, das Bild Vasaris mit Dokumenten zu verbinden, die eine Entstehung im Jahre 1567 wahrscheinlich machen (*Jb. d. Berliner Mus.*, 20, 1978, S. 167). Im Katalog wird nur flüchtig auf die Zeichnung Vasaris im Louvre hingewiesen, doch ist unerfindlich, warum diese Zeichnung nicht entliehen wurde, sind doch in der Zeichnungssektion die beiden anderen Vorzeichnungen des Louvre für Bilder derselben, für Francesco I. geschaffenen Bilderserie, für die „Caccia d' Amore“ Vasaris und das „Goldene Zeitalter“, zu sehen. Bei letzterem Entwurf, den man doch eher Poppi statt Vasari zuschreiben möchte, hätte sich wiederum Zeichnung und in gleicher Größe ausgeführtes Bild nebeneinanderstellen lassen. Doch selbst den Hinweis auf die Existenz dieses Bildes Poppis in Edinburgh (*Abb. 1.*; vgl. Hugh

Brigstocke, Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland, Edinburgh 1978, S. 103—105) vermißt man hier. Auch wird nirgends darauf hingewiesen, daß alle genannten Bilder Teile einer im Auftrag Francescos entstandenen Serie sind, zu der ferner die im Pal. Vecchio ausgestellte „Allegoria della Felicità“ Bronzinos (Nr. 517) und Alloris „Herkules und die Musen“ (Nr. 564) gehören. Sinnvoller wäre es also gewesen, die gesamte Serie von Bildern und Zeichnungen dort zu vereinen, wo die Medici als Sammler und Auftraggeber gezeigt werden sollten. Möglicherweise war dies auch geplant, denn die „Schmiede des Vulkan“ findet man ein zweitesmal im Katalog des Pal. Vecchio, mit genaueren Angaben; allerdings ist dort nicht zu lesen, daß Francesco der Auftraggeber war und daß das Bild, wie im Katalog des Pal. Strozzi berichtet, 1589 in die Tribuna gelangte.

Gleichfalls im Raum der „Accademici del Disegno“ war eine Büste aus der Bandini-Werkstatt ausgestellt, die eine Inschrift als Karl V. bezeichnet, die jedoch, wie der Vergleich mit dessen hier gezeigtem Porträt von Montorsoli unschwer festzustellen erlaubte, keinerlei Ähnlichkeit mit den markanten Gesichtszügen des Kaisers hat. Vielmehr handelt es sich (für den freundl. Hinweis danke ich H. Keutner) um eine Büste des Francesco Maria I. della Rovere (man vergleiche die Büste Bandinis im Bargello), die alte Aufstellung als Pendant zu einer Büste des Francesco Maria II. macht dies zusätzlich plausibel. (Der im Kat. zitierte Aufsatz Middeldorfs über Bandini ist im übrigen nicht in Rassegna d'Arte, sondern in Rivista d'Arte 1929 erschienen.)

Wenn nach diesen wenigen Beispielen die Besprechung der Ausstellung im Pal. Strozzi abgebrochen werden muß, so geschieht das nicht ohne Bedauern darüber, daß angesichts der Zahl von 798 Exponaten — einschließlich der in eigenen Abteilungen gezeigten Zeichnungen und Druckgraphiken — nicht einmal versucht werden konnte, auch nur die wichtigsten der vielen Werke, die den Besuch der Ausstellung lohnend machten, zu erwähnen.

Eine fast gleichhohe Zahl von Objekten sah man im Pal. Vecchio. Die dortige Ausstellung hatte sich, wie bereits erwähnt, die Aufgabe gestellt, die Medici als Auftraggeber und Sammler zu zeigen, verbunden damit waren eine Reihe von denkmalpflegerischen und museologischen Zielen. Von den neun Einzelausstellungen war dies die ehrgeizigste und in vielem auch ergebnisreichste Unternehmung.

Wie der Titel der Ausstellung schon anzeigte, war hier der Ausstellungs-ort, der Pal. Vecchio, zugleich auch Ausstellungsthema. Dazu waren die bislang von Büros der Stadtverwaltung belegten Säle des Quartiere Leone X. geräumt worden — leider zu spät für eine Reinigung der stark verschmutzten Fresken —, so daß sie erstmals zusammen mit den übrigen unter Vasaris Leitung freskierten Räumen besichtigt werden konnten. Der ursprüngliche

Plan (nachzulesen im Katalogvorwort) sah auch die Besichtigung des Studiolo Francescos I. und des danebenliegenden Tesoretto vor; diese kleinen Räume wurden aber angesichts des gewaltigen Publikumsandrangs schon nach den ersten Ausstellungstagen wieder geschlossen, so daß man sich mit einem Blick von der Tür aus begnügen mußte. Der (unerwartete?) Besucherstrom einerseits und der Mangel an Aufsichtspersonal andererseits führten ferner dazu, daß der Betrachter in einer Reihe von Räumen durch Absperrseile von den ausgestellten, meist kleinformatigen Objekten ferngehalten bzw. am Betreten mehrerer Kabinette ganz gehindert wurde. So waren viele der Sammlungsstücke der Medici gar nicht oder nur aus weiter Ferne zu sehen und wurden dadurch zur Atmosphäre schaffenden Dekoration degradiert — ärgerlich besonders deswegen, weil es sich zum Teil um Leihgaben der Uffizien und anderer Museen handelte, die dort ohne Einschränkungen zu sehen gewesen wären. Doch diese und andere ausstellungstechnische Mängel wie unbeleuchtete Vitrinen, fehlende oder unvollständige Beschriftung etc., können nicht die Verdienste der Ausstellung schmälern.

Zu diesen gehört, daß die lange ungenügend gewürdigten Wandteppiche der von Cosimo gegründeten Manufaktur, die zur Ausschmückung des Pal. Vecchio und anderer Bauten gewebt wurden und die inzwischen auf verschiedene Sammlungen, Amtsstuben und staatliche Repräsentationsstellen verteilt sind, hier in großer Zahl wieder vereint und z. T. an den Wänden, für die sie ursprünglich bestimmt waren, gezeigt wurden. Dabei erwies es sich, daß Konservierung und Pflege dieser Werke der sog. „arti minori“ seit langem sträflich vernachlässigt worden waren und die Teppiche, die vor der Ausstellung in einer im Pal. Vecchio ad hoc eingerichteten Werkstatt restauriert wurden, durch ständiges Hängen, durch Einflüsse des Sonnenlichts, durch Rauch etc. teilweise irreparable Schäden davongetragen haben. Es kann der Ausstellung nicht hoch genug angerechnet werden, auf diese Probleme aufmerksam gemacht und — hoffentlich — auch den Anstoß zu einer sachgemäßen Behandlung der hier nicht gezeigten Stücke gegeben zu haben. Mit welchen Widerständen dabei auch in Zukunft noch gerechnet werden muß, davon erhielt man eine Vorstellung, wenn man in der Ausstellung las, daß die italienische Botschaft in London die ihr geliehenen Teile der nach Entwürfen Bachiaccas gewobenen Spalliera der Sala delle Udienze, obwohl diese Besitz der Florentiner Soprintendenza sind, nicht für die Ausstellung zur Verfügung gestellt hatte. So mußte hier die Rekonstruktion des ursprünglichen Raumeindrucks unvollständig bleiben, während dies an vielen anderen Stellen in imponierender Weise gelang. Die Darstellung der Teppiche nimmt häufig auf das Thema der Deckenfresken Bezug. Es ist jedoch bedauerlich, daß der Katalog diese Zusammenhänge nur unvollkommen nachvollziehen läßt, da er die Ausmalung und die „ortsfeste“ Ausstattung des Pal. Vecchio — Studiolo, Sala delle carte geografiche —, obwohl diese ja einen Teil der Ausstellung bildeten, nicht behandelt.

Dem Engagement der für die Ausstellung Verantwortlichen ist es auch zu danken, daß Donatellos Judith von ihrem Platz auf der Ringhiera in die Sala delle Udienze überführt wurde. Ihre dortige niedrige Aufstellung erlaubte es, viele Details erstmals zu betrachten. Dabei konnte man sich zugleich von dem erschreckenden Erhaltungszustand überzeugen.

Unter dem Gesichtspunkt der Rekonstruktion des ursprünglichen Ensembles stand die Um- und Neuaufstellung der Skulpturen in der Sala dei 500. Dort wurde Michelangelos „Sieger“ an seinen ehemaligen Platz in der Mitte der Ostwand, zwischen die Herkulesgruppen des Vincenzo de' Rossi gestellt, ihm gegenüber Giambolognas Modell in natürlicher Größe für die Gruppe der „Firenze che opprime Pisa“. Zu der hier angestrebten Rekonstruktion eines Zustands, wie er im wesentlichen 1592 erreicht war, gehörten ferner der Giovanni dalle Bande Nere Bandinellis (Piazza S. Lorenzo) und die allegorische Statue Vincenzo Dantis, die Cosimo als Augustus darstellt (Bargello). Für beide Stücke wurden Sockel aufgemauert, sie standen jedoch für die Ausstellung nicht zur Verfügung, obwohl im Falle des Giovanni d. B. N. eine Verbringung in den Pal. Vecchio schon allein aus konservatorischen Gründen erforderlich wäre.

Die hier versammelten Skulpturen wurden in anderen Räumen durch weitere wichtige Stücke ergänzt: durch Pogginis Apoll mit den Insignien Cosimos aus dem Boboligarten sowie den (hier dem Tribolo-Umkreis zugeordneten) „Genio Mediceo“, ferner durch eine große Zahl von Medici-Porträts. Zu bedauern ist jedoch, daß die Büsten Cosimos von Cellini und Bandinelli nicht hier, sondern im Pal. Strozzi ausgestellt waren, während andere Stücke im Bargello verblieben. Überhaupt war gerade bei der Skulptur die Verteilung auf zwei Ausstellungen unverständlich, nicht nur, weil viele der im Pal. Strozzi gezeigten Werke Medici-Aufträge waren (z. B. die für Castello geschaffenen Brunnenfiguren, Giambolognas „Firenze“ und Ammanatis „Herkules und Antäus“) und somit schon unter diesem Gesichtspunkt ihre Ausstellung im Pal. Vecchio wünschenswert gewesen wäre, sondern auch, weil das Œuvre manches Künstlers unnötig und unlogisch auseinandergerissen wurde. Als Beispiel sei hier nur Pierino da Vinci angeführt, dessen Werk man so bald nicht wieder in derartiger Ausführlichkeit sehen wird. Sein Flußgott aus dem Louvre (einst im Medici-Besitz) war zusammen mit einigen anderen Werken im Pal. Strozzi ausgestellt, während das Relief der Leda (Berlin) und die Zeichnung für das Relief „Cosimo vertreibt die Laster aus Pisa“ (Chatsworth) — beide außerhalb des Katalogs — im Pal. Vecchio zu sehen waren, in dessen Hof die — im Katalog gleichfalls unerwähnte — Gruppe des Samson ohnedies zu finden ist. (Letztere hätte es anläßlich der Ausstellung allerdings verdient, von ihrer dicken Staubschicht befreit zu werden.)

Neben den Teppichen wurden durch ausgewählte Beispiele die übrigen Zweige des Kunsthandwerks, die die Medici durch die Einrichtung von

Werkstätten förderten, gezeigt. An erster Stelle ist hier das sog. Medici-Porzellan zu nennen, von dem mit etwa zwei Dutzend fast die Hälfte der noch bekannten Stücke zu sehen war (*Abb. 4*). Daneben Kristallgefäße, Gemmen, Pietra-Dura-Arbeiten, Majoliken und Goldschmiedewerke. Die Spannweite des mediceischen Sammelinteresses wurde durch afrikanische Musikinstrumente und aztekische Plastiken, durch etruskische Kleinbronzen — aber auch die berühmte Chimera —, durch Bilder und Skulpturen von Fra Angelico und Bertoldo bis Zucchi illustriert. Während das Kunsthandwerk zum größten Teil in geschlossenen Gattungsgruppen gezeigt wurde, wurden die Sammlungsobjekte teils an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort oder in dessen Nähe ausgestellt — ohne daß dies jedoch an Ort und Stelle oder auch im Katalog immer hinreichend deutlich wurde —, teils waren sie nach unerkennlichen Kriterien gruppiert, so daß das, was die jeweils in einem Raum gezeigten Dinge verband, auch durch den Mangel einer entsprechenden Beschriftung, undurchschaubar blieb — es sei denn, man gab sich damit zufrieden, daß alles einmal den Medici gehörte.

Nicht nur wurde Zusammengehöriges z. T. an auseinanderliegenden Stellen gezeigt — so sah man Vasaris Zeichnung für den großen Cameo mit Cosimo I. und seiner Familie am Anfang des Rundgangs, während man auf den Cameo selbst erst in einem der letzten Räume stieß —, sondern es konnten auch eine Reihe von Fragen, die sich angesichts der Fülle des ausgebreiteten Materials aufdrängten, in der Ausstellung kaum und auch mit Hilfe des Katalogs nur begrenzt geklärt werden. So z. B. die Frage nach den Unterschieden des persönlichen Geschmacks der einzelnen Medici oder das Problem, wie die einzelnen Sammlungen jeweils aussahen, d. h., wie sie arrangiert waren und in welchen und wie ausgestatteten Räumen sie sich befanden.

Einige Hinweise darauf gibt der Aufsatz „Alle origini della galleria“, der das Malerei-Kapitel des Katalogs einleitet. Doch wird hier zu einseitig das Augenmerk auf die Entstehung der Bildersammlungen gerichtet, während die jüngst von Liebenwein (*Studiolo*, Berlin 1977) ausführlich dargestellte Bedeutung der „scrittoi“ und „studioli“, von dem des Piero dei Medici bis zur Tribuna, für die Geschichte des mediceischen Sammlungswesens kaum berücksichtigt wird.

Das Interesse an der Schaffung von Räumen für die Sammlungen kulminierte unter Francesco I. mit der Einrichtung der Tribuna und der Galleria in den Uffizien; vorausgegangen waren das Studiolo und das Casino di S. Marco, das nicht nur die dann von Francesco in die Uffizien verlegten Werkstätten, sondern auch, wie der Katalog zeigt, die Kunstsammlungen Francescos beherbergte. Wenn das nach dem Tode Francescos erstellte Inventar der Sammlung des Casino, die hier in ihren Umrissen erstmals vorgestellt wird, fast ausschließlich Bilder und Bronzen aufführt, so ist doch zweifelhaft, ob daraus, wie im Katalog (S. 247), auf ein „kunsthistorisches“

Interesse Francescos beim Aufbau der Sammlung geschlossen werden darf. Im Gegenteil, auch hier wird das bestrittene „modello pliniano delle arti figurative viste come parte della conoscenza dei naturalia“ (ibid.) zunächst noch Pate gestanden haben, denn die „Galleria“ des Casino di S. Marco dürfte sich vermutlich in jenem Saal befunden haben, für dessen Deckenfresken sich ein Programm V. Borghinis erhalten hat — mit dem Grundgedanken der Entsprechung von Mikrokosmos und Makrokosmos, einer Idee, die dann ja auch die Dekoration des Studiolo bestimmte und die sich noch in der Tribuna nachweisen läßt.

Die Auswertung der Inventare erlaubt bei manchem Stück erstmals, die Herkunft aus Medici-Besitz nachzuweisen. So erfährt man, daß Riccios „Hirt mit Ziege“ bereits zur Sammlung Francescos I. gehörte. Allerdings fehlt unter den Literaturangaben zu diesem Stück Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, 2. Aufl. London 1971, bei dem man (S. 333) den Hinweis auf Buddensiegs Identifizierung der Ziege als Amalthea hätte finden können („Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto“, *Jb. d. Berliner Museen*, 5, 1963, S. 121—150, übersetzt als „La capra Amaltea del Riccio e del Falconetto“ in: *Civiltà Mantovana*, 4, 1969, S. 1—29). Amalthea gilt als Mutter des Capricornus; Vasari fabelt in den „*Ragionamenti*“, daß die an den Himmel versetzte Amalthea selbst der Capricornus sei. Capricornus aber war die Devise Cosimos I. Und wenn man weiter erfährt, daß die Sammlung auch einen „capro“ Riccios besaß, ist man geneigt, darin einen Aries, Sternzeichen und Devise Francescos I. zu vermuten. Weitere derartige Hinweise hätten möglicherweise darüber Aufschluß geben können, wieweit inhaltliche Gesichtspunkte den Aufbau der Sammlung bestimmten.

Wie schon erwähnt, wird die Ausstattung des Pal. Vecchio, mit Ausnahme der Teppiche und Skulpturen, im Katalog nicht behandelt; dafür waren in den Räumen jeweils Schrifttafeln aufgestellt, die Auskunft gaben über die Chronologie, die Namen der beteiligten Künstler sowie die Themen der Freskodarstellungen. Darüber hinaus fanden sich in der Sala dei 500 Schemata nicht nur der ausgeführten Deckendekoration, sondern auch der beiden ersten, nicht ausgeführten Deckenprojekte, unverständlicherweise jedoch jedes an einer anderen Stelle, so daß ein Vergleich der Veränderungen kaum möglich war. Auch war das schematische Darstellungsverfahren bemerkenswert unanschaulich. Hier hätte eine Fotomontage vieles deutlicher gemacht. Das gleiche gilt für die vor dem Eingang zum Studiolo (das ja nicht zu besichtigen war) aufgestellten Schemata, die die derzeitige, auf Poggis Rekonstruktion von 1910 zurückgehende Anordnung der Bilder einem (unpublizierten?) Rekonstruktionsvorschlag von M. Rinehart gegenüberstellten. Dies sind jedoch Fragen, die dem Publikum letzten Endes unverständlich bleiben mußten und die eher im Katalog hätten behandelt werden sollen, zumal noch ein weiterer Rekonstruktionsvorschlag zur Diskussion steht (Scott J. Schaefer, *The Studiolo of Francesco I de' Medici* in

the Palazzo Vecchio in Florence, Diss. Bryn Mawr 1976). Außerdem vermisse man Hinweise auf die Entwürfe für die Sockelzone der Sala dei 500 sowie auf Ammannatis Brunnenprojekt; völlig unerwähnt blieben schließlich die vier zwischen 1590 und 1600 gemalten Bilder Cigolis, Ligozzis und Passignanos.

Auch dem Katalog gelingt es nicht immer, zwischen Skylla und Charybdis von allgemeiner Information und Behandlung wissenschaftlicher Detailfragen einen geraden Kurs zu steuern. So findet man einerseits bei den meisten Stücken, die aus der Medici-Sammlung stammen (nicht bei allen), mit großer Ausführlichkeit die handschriftlichen Inventare aufgeführt und muß sich andererseits bei Donatellos Judith (S. 404) — auf die man im Katalog erst nach längerem Suchen stößt, da sie sich in einem Nachtrag befindet, der (ebenso wie das nützliche Register und die Konkordanzen) vom Inhaltsverzeichnis nicht aufgeführt wird — mit Janson 1957 und Grassi 1958 als letzter Literatur begnügen. Daß einige Stücke im Katalog gar nicht behandelt sind, wurde bereits gesagt. Dazu gehören auch die „Pesca dei coralli“ und die „Allegorie der Schöpfung“ (beide Rom, Galleria Borghese) von Zucchi, von dem auch die drei kleinen Bilder des Goldenen, Silbernen und Eisernen Zeitalters aus den Uffizien gezeigt wurden. Von diesen weiß der Katalog der Uffizien ohne Angabe einer Quelle zu berichten, sie seien Teil eines Möbels gewesen, das Ferdinando 1587 aus Rom nach Florenz gebracht habe — eine Tatsache, über die man gerne Ausführlicheres wissen würde, die im Ausstellungskatalog jedoch nicht erwähnt wird.

Überwiegend bietet der Katalog aber zuverlässige Informationen, darunter häufig Unpubliziertes, so daß er in vieler Hinsicht ein unentbehrliches Nachschlagewerk für die Geschichte der Medici-Sammlungen bleiben wird.

Zum Abschluß seien noch zwei weitere Ausstellungen erwähnt: Die Ausstellung in der Biblioteca Laurenziana hatte die Wiedergeburt der Wissenschaft und Technik zum Thema und bot dazu eine Fülle Anschauungsmaterial, dessen Höhepunkt vielleicht die beiden Madrider Codices Leonardos waren. Doch hätte man sich bisweilen ausführlichere Informationen gewünscht, die erlaubt hätten, die in dem Gezeigten enthaltene wissenschaftlich-technische Erkenntnis zu würdigen (z. B. welche Lasten mit den in Zeichnungen gezeigten Maschinen bewegt werden konnten etc.). Ohne derartige Informationen wurden die Objekte leider vorwiegend auf ihren, zugegebenermaßen hohen, ästhetischen Reiz reduziert.

Weniger erfreulich war die der Geschichte vorbehaltene Ausstellung „La corte, il mare, i mercanti“ in Orsanmichele. Wenn Geschichte überhaupt ausstellbar ist, dann sicher nicht, indem man Originaldokumente dutzendweise in Vitrinen legt. Hier wurde das Original zum Fetisch. Denn wohl kaum einer der Besucher hat die schwer entzifferbaren Handschriften des 16. Jahrhunderts auf den aufgeschlagenen Seiten lesen wollen — ja, die kubischen Vitrinen erlaubten in vielen Fällen gar nicht, sich den Texten

bis auf Leseabstand zu nähern, so daß der Schluß naheliegt, daß man sie auch gar nicht lesen sollte. Es entzieht sich der Kenntnis des Rez., wieweit die gezeigten Dokumente neue Belege für die betreffenden Ereignisse enthalten; da der Katalog keine Literaturangaben macht, ließ sich das auch nicht nachprüfen. Einzelne historische Ereignisse wurden jedoch durch Kunstwerke, überwiegend Zeichnungen, illustriert. Die Berichterstattpflicht gebietet, darauf kurz näher einzugehen.

Zeichnungen und Bilder sollten — so hieß es — nur als „parte iconografica“ den „racconto storico“ illustrieren: angesichts der Fülle des Materials habe man nicht die Vollständigkeit der Bibliographie garantieren können — anstatt jedoch daraus die überzeugendere Konsequenz zu ziehen, das Material zu beschränken, hat man vielmehr auf Literaturangaben ganz verzichtet. Absurd erscheint unter dieser Voraussetzung allerdings, daß bei einzelnen Exponaten, meist Zeichnungen, der eigentliche ikonographische Inhalt nur kurz gestreift wird, während Zuschreibungsfragen ausführlicher erörtert werden, unter Nennung von Verfassernamen und Jahreszahlen, ohne daß eine Bibliographie die Auflösung dieser Literaturhinweise erlaubte.

Die Art der Auswahl dieses Illustrationsmaterials, die höchst fragwürdig war, kann nur an einigen typischen Beispielen gezeigt werden. Vorausgeschickt sei, daß die Ausstellung in siebenzig Rubriken oder Abschnitte gegliedert war, die jeweils um ein kurz beschriebenes Ereignis oder einen Zeitabschnitt kreisen. Vorausgeschickt sei ferner, daß man im Katalog vergeblich einen Stammbaum der Medici oder auch nur eine Tabelle, die die diversen Geburts-, Hochzeits-, Regierungs-, und Sterbedaten enthält, sucht.

In der Rubrik „Hochzeit der Caterina de' Medici mit Heinrich von Orléans“ findet man im Katalog zwei Zeichnungen Rossos, eine „Hexenszene“ (ausgestellt war das Blatt, das seit einer Reihe von Jahren nicht mehr Rosso zugeschrieben wird, mit korrekten Angaben in der Ausstellung im Museo delle Scienze) und die „Pandora“ — wohl nur allein deshalb, weil mit Rosso ein florentinischer Künstler zur Zeit der Hochzeit in Frankreich tätig war.

In der Abteilung „L'Accademia fiorentina“ (gemeint ist die 1541 unter Cosimo gegründete Akademie) wurde als Illustration Enea Vicos Stich mit der sog. Akademie des Baccio Bandinelli (B. XV. 49, übrigens nicht, wie behauptet, im ersten, sondern im zweiten Zustand) gezeigt, was den Besucher doppelt in die Irre führen mußte, denn bei der Florentiner Akademie handelte es sich um eine wissenschaftliche und keine Künstlerakademie; vor allem aber meint der Stich Bandinellis römisches Atelier im Belvedere, wie dies die Inschrift auf Agostino Venezianos Stich des gleichen Themas von 1531 deutlich verzeichnet. (Beide Stiche waren übrigens auch in der Graphiksektion des Pal. Strozzi zu finden, dort im Katalog die korrekten Informationen und eine Abb. des Stichts Venezianos.)

Zur Illustrierung einer Reise zweier Gesandter Cosimos durch Flandern und die Niederlande im Gefolge Karls V. sah man als „fröhliche Versamm-

lung in einem holländischen Haus“ einen Stich von Nicholas de Bruyn nach M. de Vos, der unter dem Titel „Domus Laetitia“ offensichtlich allegorisch gemeint ist. Man weiß nicht, was hier mehr verstimmt, das Vorurteil über germanische Sitten oder die Verkennung der Darstellung.

Abteilung 10 behandelte Cosimos militärische und finanzielle Unterstützung Karls V. bei der Vorbereitung und Durchführung des Schmalkaldischen Krieges. Abgesehen davon, daß man hier eine der zahlreichen Darstellungen der Schlacht bei Mühlberg vermißte, blieb es unerklärlich, warum die Zeichnung für T. Zuccaris Fresko in Caprarola, die den Aufbruch zum Schmalkaldischen Krieg 1546 zeigt, nicht hier, sondern in der Rubrik „Hochzeit Philipps v. Spanien mit Maria Tudor / Niedergang (tramonto) Karls V.“ zu sehen, dort hingegen keine Darstellung der aufsehenerregenden Abdankung des Kaisers zu finden war. Denn diese Abdankung bildete doch auch das Vorbild für Cosimos vorzeitigen Rücktritt und die Übergabe der Regierungsgeschäfte an Francesco — ein häufiger dargestelltes Thema der Medici-Ikonographie, das jedoch selbst als historisches Ereignis in der Ausstellung kaum erwähnt wird.

Buontalenti Entwurf für die Gestaltung des Baptisteriumsinnenraumes zur Taufe von Francescos Sohn Filippo unter der Rubrik „Chemische Experimente Francescos in seiner Werkstatt“ zu finden, entbehrte nicht der unfreiwilligen Komik, war jedoch genauso unsinnig wie die Einordnung von F. Zuccaris farbigem Entwurf für einen Theatervorhang von 1565 in den Abschnitt „Tod der Großherzogin Johanna“ (1578) statt in die Rubrik, die der Hochzeit von 1565, zu deren Dekorationen er gehörte, gewidmet war. Beide Originale hätten aber sinnvollerweise in die Theaterausstellung im Pal. Medici gehört, die sich mit Fotos dieser Stücke behelfen mußten.

Wer bis hier noch nicht überzeugt war, daß auf weite Strecken der Zufall die Auswahl und Verteilung des Bildmaterials bestimmt hatte, wurde spätestens in der Abteilung „Francesco I. und die römische Kurie“ eines Schlechteren belehrt, wo man sich fragen mußte, was Sadelers Stiche mit Monatsdarstellungen nach Paul Brill von 1615 zu diesem Thema beitrugen.

Selbst da, wo ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Bildquelle und historischem Ereignis bestand, blieben die Informationen dürftig. So mußte in der Rubrik „Zusammenstöße zwischen den Schiffen Ferdinands I. und den Türken“ eine Zeichnung für Volterranos Fresko in der Villa Petraia mit der Allegorie der „gloria marittima della Toscana“ (nach 1536) als Illustration erhalten. Die Gründung und das Wirken des Ordine di S. Stefano, vor allem aber die Eroberung von Bona, die zum Standardrepertoire mediceischer Selbstdarstellung gehört — Zusammenhänge, die M. Winner in den Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz, 10, 1963, S. 219—252 ausführlich dargelegt hat —, traten jedoch in der Ausstellung nicht in Erscheinung.

Ärgerlich sind die angeführten Negativ-Beispiele weniger im einzelnen, als vielmehr deswegen, weil sie in ihrer Häufung symptomatisch erscheinen