

VEREINIGUNG ZUR HERAUSGABE DES DEHIO-HANDBUCHES

Nach dem Tode von Ernst Gall hat sich am 15. November 1958 in Berlin auf Initiative von Prof. Dr. Hans Kauffmann die „Vereinigung zur Herausgabe des Dehio-Handbuches“ neu konstituiert. Nachdem Prof. Kauffmann alle notwendigen organisatorischen Schritte zur Überleitung des Handbuches in das Eigentum des wiedererrichteten Vereins vollzogen hatte, bat er in der ersten Mitgliederversammlung am 1. 8. 1959 in München, ihn von seinem Amt als Vorsitzenden zu entlasten. Es wurde beschlossen, den Sitz des Vereins nach München zu verlegen und mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte zu verknüpfen. Demgemäß wurde der Direktor dieses Instituts, Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, zum 1. Vorsitzenden gewählt, als 2. Vorsitzender Generalkonservator Dr. Heinrich Kreisel, als Schriftführer Generaldirektor Prof. Dr. Theodor Müller berufen. Der Vorstand ist auf zwei Jahre gewählt. Die Zahl der Mitglieder, die auf Vorschlag des Vorstandes von der Mitgliederversammlung gewählt werden, soll höchstens 20 betragen.

Die Vereinigung ist Inhaber der Urheberrechte und fungiert gegenüber dem Verlag (Deutscher Kunstverlag München) als Autor.

Den Bänden der Neuausgabe werden die Ländergrenzen zugrunde gelegt. Innerhalb der einzelnen Bände erfolgt die Anordnung der Ortsnamen alphabetisch. Gebietskarten und regionale Register werden angefügt.

In Zusammenarbeit mit den Landesdenkmalämtern und mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft werden durch die Vereinigung geeignete Fachkräfte mit der Bearbeitung der einzelnen Bände beauftragt. Soweit möglich soll der klassische Wortlaut Dehios beibehalten werden.

Der neue Band Baden-Württemberg wurde bereits in Arbeit genommen (Bearbeiter Dr. Friedrich Piel).

REZENSIONEN

GUIDO A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, parte I.* (Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, hrsg. v. d. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.) Libreria dello Stato, Roma 1958, SS. 289, Abb. 326.

Mit erfreulichem Gleichmaß wächst die von der Generaldirektion der Schönen Künste im römischen Unterrichtsministerium herausgegebene Serie der großen Kataloge der Kunstsammlungen Italiens Jahr um Jahr an. Daß der erste, Florentiner Museumsbeständen gewidmete Band die antiken Skulpturen der Uffizien behandelt, ist gewiß äußeren Umständen zuzuschreiben – ein sinnvoller Zufall jedoch im Gedanken daran, daß die Stiftung der ältesten neuzeitlichen Galerie vor fast vierhundert Jahren letztlich durch diese Bildwerke ausgelöst wurde. Während Cosimo I. de' Medici um 1550 die ersten ererbten oder erworbenen Antiken in seiner Kammer, in der

Guardaroba des Palazzo Vecchio, sammelte, bevor er sie in den sechziger Jahren in den Skulpturensaal des Palazzo Pitti, seines neuen, noch im Ausbau begriffenen Wohnsitzes überführte, während er sich also mit ihnen wie die römischen Familien im privaten Bereich glanzvoll umgab, sann nach seinem Tode im Jahre 1574 der Thronfolger Francesco I. auf neue Wege der Verwendung und Darbietung des beständig anwachsenden Statuenbesitzes. Nachdem Francesco schon im Mittelgeschoß der noch unvollendeten Uffizien, die nach Cosimos Plänen allein die zentralen Verwaltungs- und Gerichtsbehörden des Landes aufnehmen sollten, ein festes Theater hatte einrichten lassen, entzog er das Obergeschoß vollends seiner ursprünglichen Bestimmung, ließ es in Sammlungsräume und Künstlerwerkstätten aufteilen und sicherte so der tätigen wie der beschaulichen Beschäftigung mit der Kunst erstmals eine dauernde, eigene Heimstatt. Hier wurden nun im Wechsel mit einzelnen neueren Werken die antiken Figuren und Reliefs nicht mehr als Ausstattungsstücke in der Abgeschlossenheit des fürstlichen Wohnbezirkes sondern in einem öffentlichen Gebäude aufgestellt, in dem sie einer zuvor ungewohnt breiten Schicht von Besuchern zugänglich waren, den Liebhabern zur Erhebung und zum Genuß des Schönen, den Künstlern als Muster und Ansporn für die eigene Tätigkeit. Anders als die zeitgenössischen, für vorbestimmte Zwecke geschaffenen Skulpturen konnten die ohne festen Ort und Zusammenhang auftauchenden Antiken den Gedanken an eine Herberge heimatloser Kunst, die zugleich Anstalt der Erbauung und Belehrung sei, in besonderem Maße erwecken; daß eine erste solche Einrichtung gerade in Florenz erstand, wird aus eben jenen Gründen begreiflich, aus denen die Uffizienstatuen und ihre neue Bearbeitung durch G. A. Mansuelli auch die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker verdienen.

Im unerschöpflichen Fundort Rom begehrte man die alten Bildwerke nicht zuletzt auch als historische Dokumente oder gar als Gegenstände des Handels, hortete sie in der Bedrängnis durch die Fülle der Ausgrabungen oftmals im Zustand der Auffindung in den Gärten, Höfen und Magazinen; in der Bildhauermetropole Florenz dagegen, in der jede Erwerbung einen verhältnismäßig kleinen, überschaubaren Besitz spürbar bereicherte, wurden sie von einer fachkundigen Gesellschaft sehr viel ausschließlicher als künstlerische Vermächtnisse aufgenommen. Hier ließen die Medici nach der allgemeinen Überzeugung, daß „die antiken Stümpfe ohne Kopf und Glieder erst durch die Ergänzung ihre wahre Grazie gewannen“ (Vasari), jedes neue Werk sogleich restaurieren, während sich die einheimischen Bildhauer im Bewußtsein ihrer den Alten ebenbürtigen Meisterschaft diesen Aufgaben mit Selbstverständlichkeit hingaben. Der besondere Kostbarkeitsgrad und die hohe Einschätzung der künstlerischen Bedeutung der Antiken haben also in Florenz mehr als andernorts zu ihrer würdigen Herrichtung und Ausstellung aufgefordert und schließlich zur Gründung der „Galleria delle Statue“, der Uffiziengalerie, geführt.

Einige der medicäischen Erwerbungen waren nur geringfügig, andere aber in einem Umfang zu ergänzen, der ihre antike Herkunft nicht selten gänzlich verdeckte. So waren es Mischwerke aus alter und neuer Skulptur in allen Graden der Zusammen-

setzung, die seit den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts in den für sie vorbereiteten Räumen aufgestellt wurden, die im 17. und 18. Jahrhundert neben dem vatikanischen oder farnesischen Statuenbesitz das erste Ziel antikebegeisterter Italienfahrer waren, die aber, nachdem schon Winckelmann erste Kritik an ihren Restaurierungen geübt hatte, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ihr altes Ansehen einbüßten und als willkürliche Verfälschungen neuerer Zeiten mit Verständnislosigkeit und Verdruß betrachtet wurden. Darum beklagten vor achtzig und sechzig Jahren etwa H. Dütschke und W. Amelung die Spuren von Verfall und Wiedererstehen an ihnen allein als verhängnisvolle Beeinträchtigungen ihrer ursprünglichen Schönheit, streiften in knappen Bemerkungen alles Unantike von ihnen ab, um das ganze Interesse auf ihren alten Kern und dessen archäologische Bedeutung zu lenken, um „überhaupt zu ihrem reinen Genuß zu gelangen“ (Amelung).

Dütschke und Amelung gegenüber steht Mansuelli's neuer Katalog als der Spiegel einer gewandelten Auffassung vom Sinn und Wert der restaurierten Antiken vor uns; er sieht sie, Bauwerken vergleichbar, die in verschiedenen Epochen zusammenwachsen, als Schöpfungen an, denen eigentümlich ist, daß sie ihre gegenwärtige Gestalt in weit auseinanderliegenden Zeiten empfangen. Sie als Ganzheiten zu erfassen, die von phasenreicher Geschichte geprägt wurden, dachte und forschte er über die Grenzen des eigenen Faches hinaus, ließ die archäologischen Probleme durchaus im Vordergrund stehen, trug zugleich aber den neueren Schicksalen der Werke, allen kulturhistorischen und künstlerischen Fragen, die ihre Auffindung und Wiederverwendung aufgeworfen hatten, in ungewöhnlich hohem Maße Rechnung. Derart arbeitete er dem Kunsthistoriker unmittelbar in die Hand, der etwa aus dem sammlungs- und geschmacksgeschichtlich gleicherweise aufschlußreichen Einleitungskapitel über Anfänge und Entwicklung der Galerie, vor allem aber aus den Darlegungen zu den einzelnen Werken im Katalog großen Nutzen zieht. Zu jeder Figur faßte er nicht nur übersichtlich zusammen, was in oft entlegenen Aufsätzen zu ihren Fundumständen, über ihren Verbleib, die Erhaltung und Veränderung ihrer Formen bis zur Aufnahme in die Uffizien geschrieben wurde, sondern erweiterte unser Wissen gerade auch zu ihrer jüngeren Geschichte durch erneute Durchsicht der kunsthistorischen Literatur, der Quellschriften und Dokumentenpublikationen, der Skizzenbücher der Cinquecentomeister oder der Stichwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, ja auch durch eigene Studien in den Archiven und graphischen Kabinetten. Nicht zuletzt legte er Wert darauf, in sorgfältigen Beschreibungen die oft noch umstrittenen Anteile der antiken und neueren Meister bis in einzelne genau zu scheiden. Seine Erträge auf dem steinigen Felde der Antikenrestauration konnten dennoch nicht anders als ungleichmäßig ausfallen; auf einige Fragen hat er endgültige Antworten, für zahlreiche andere wertvolle Hinweise geben können, immer aber die solideste Ausgangsbasis gerade auch für die weitere kunsthistorische Erforschung eines Gebietes gelegt, das bisher nur wenige, gelegentliche Bearbeiter angezogen hat.

Von den ältesten, von Cosimo il Vecchio und Lorenzo il Magnifico erworbenen,

den Bildhauern des Quattrocento also vertrauten Antiken, die im Jahre 1494 nach der Vertreibung des Piero di Lorenzo weitgehend der Plünderung anheimgefallen waren, besitzen wir nach wie vor kein rechtes Bild. Von lokaler Tradition angeregt, hat man sich im letzten Jahrhundert freilich immer wieder verlocken lassen, die beiden in den Uffizien befindlichen Marsyasfiguren aus weißem und rotem Marmor (Mans. 56 und 57) mit den beiden ebenso verschiedenfarbig überlieferten Skulpturen zu identifizieren, die nach Vasari (ed. Milanese, II, 407 und III, 366 f.) von den ersten, von ihm namhaft gemachten Restauratoren Donatello und Verrocchio ergänzt wurden. Mansuelli hat nun diesen, nie unbedenklichen Versuchen jeden Boden entzogen, indem er die Geschichte des heute noch erhaltenen Marsyaspaars in einer Weise aufhellte, die dessen Existenz im Florenz des Quattrocento ausschließt. Während W. R. Valentiner (Pantheon 20/1937, 329 ff.) den roten Marsyas noch durch Verrocchio ergänzt glaubte, wird man den Restaurator künftig eher unter den Meistern des dritten Viertels des 16. Jahrhunderts, vielleicht im Kreis des Vincenzo de' Rossi, suchen wollen. Hat uns Mansuelli auch der einen geheimen Hoffnung beraubt, noch ein Werk aus Lorenzos legendärem Antikengarten zu besitzen, so ließ er doch eine neue aufkeimen, indem er auf die beiden, von Vasari (ed. Bologna 1647, I, 419) schon 1568 im Pittipalast beschriebenen, heute magazinierten Putten mit Gänsen (Mans. 59 und 60) aufmerken ließ, deren Herkunft man sich darum aus jenem frühen Besitz vorstellen könnte, weil von ihnen ein Einfluß auf den Puttentypus des Mino da Fiesole (vgl. Caritas am Grabmal des Conte Ugo) oder des Verrocchio sehr wohl denkbar wäre. Doch mag sich auch aus Lorenzos Antikenbesitz noch heute das eine oder andere Werk in den Uffizien verbergen, so wurde die weit überwiegende Zahl der Statuen erst später, unter den ersten drei Medici-Herzögen zusammengetragen; für diesen aus dem 16. Jahrhundert überkommenen Hauptbestand hat Mansuellis Arbeit besonders fruchtbaren Boden bereitet.

Der erstmals von ihm publizierte, unterlebensgroße Bacchus (Mans. 25) zählt zu den wenigen Statuen, deren neuerer Geschichte er nicht über das Galerieinventar von 1914 hinaus nachgehen konnte; seine genaue Beschreibung aller restaurierten Teile ermöglicht aber nun, in ihm jenen „bacchetto“ wiederzuerkennen, den Giovanni Caccini laut Zahlungsnotizen aus den Jahren 1590/91 für eine Aufstellung in der Galerie ergänzt hatte. Mehrfacher Gewinn läßt sich aus solcher Identifizierung buchen: einmal wurde für die frühe Phase der medicaischen Antikenerwerbungen ein neues Werk gesichert, zum anderen ließ sich das Oeuvre des Cinquecentomeisters Caccini um einen datierten Restaurationsauftrag bereichern, schließlich aber kennen wir nun jenen Bacchus, der in ausdrücklich didaktischer Absicht im Korridor neben Michelangelos trunkenen Weingott versetzt wurde und dort Giovanni Bocchi in seinen „Bellezze di Fiorenza“ (1591) veranlaßte, antike und moderne Bildhauerei miteinander zu vergleichen und ihre Vorzüge gegeneinander abzuwägen, um am Ende Michelangelos Schöpfung über das antike Werk hinaus zu rühmen. – Ebenso hat Mansuelli die Voraussetzungen geschaffen, um einem Dokument des Florentiner Staatsarchivs von 1588,

der Inventaraufnahme der Bildhauerwerkstatt in der Loggia de' Bardi bei ihrer Übergabe von Silla Longhi an Valerio Gioli, neue zusätzliche Aufklärung über vier weitere Bildwerke zu entnehmen. Aus ihm erfahren wir u. a., daß der Mars aus schwarzem Marmor (Mans. 20) schon damals seinen schönen behelmten Kopf und die Arme mit den Attributen erhalten hatte oder daß der überlebensgroße Askulap (Mans. 133) in besonders glücklicher Weise zur vollen Figur hergerichtet wurde, um – lange vor seiner Versetzung in die Uffizien – einen ersten sinnvollen Platz als Schutzgottheit im großen Heilkräutergarten bei S. Marco zu finden; die Ergänzungen beider Figuren, deren Geschichte bisher nicht über das 18. Jahrhundert zurück zu verfolgen war, hatte Silla Longhi sehr wahrscheinlich unter Anleitung und Aufsicht Giovanni Bolognas ausgeführt. Der ebenso vor 1700 noch nicht faßbare Apoll (Mans. 122) stand im Jahre 1588 nur erst mit ergänzten Beinen in der Loggia de' Bardi, harrte aber seiner bevorstehenden endgültigen Restauration durch Cioli. Schließlich enthält dasselbe Dokument eine erste verbürgte Nachricht über die Existenz der von Vasari (ed. Milanese, I, 109) schon in der römischen Sammlung della Valle bewunderten Porphyrvölfen (Mans. 154) in Florenz. So bestätigt sich Mansuellis Vermutung, daß sie, obwohl in Rom von Kardinal Ferdinando de' Medici erworben, nie in der Villa Medici auf dem Pincio aufgestellt war. In Ciolis Werkstatt befand sie sich „con la testa di marmo rosso“, noch mit den inzwischen abgenommenen Ergänzungen, wohl nur zu Ausbesserungen kleinerer, durch den Transport nach Florenz entstandener Beschädigungen.

Neben der Beschäftigung mit den Restaurationen – jeder dritte Kopf der Uffizienantiken ist das Werk eines Cinquecentomeisters – hilft nicht selten auch die Kenntnis früherer Kopien Lücken in der Geschichte einzelner Werke zu schließen. So klären sich etwa die noch unaufgelösten Widersprüche in der Überlieferung zu dem berühmten Eber der Galerie (Mans. 50) angesichts einer ersten, bisher unbeachteten originalgroßen Nachbildung. Gelegentlich von Erneuerungen der Tierskulpturen in der Grotte des Villengartens von Castello war Cioli im Jahre 1598 beauftragt worden, einen noch heute dort befindlichen Eber zu meißeln, „che sia in tutto e per tutto come quello che è in Galleria“. Stand er aber schon im Jahre 1598 in den Uffizien, dann ist er mit Sicherheit auch mit dem Eber identisch, den Giovanni Bocchi im Jahre 1591 dort zusammen mit den beiden Molosserhunden (Mans. 48 und 49) und dem lanzenführenden (?) Mann (Mans. App. 4) als eine Art Meleagergruppe beschrieben hatte, ja er ist derselbe, der schon im Juni 1567, von Rom kommend, vom Arnohafen in Signa vorerst in den Palazzo Pitti geschafft worden war; so verdient allein Pirro Ligorios Bericht, daß der Eber von Pius IV. an Cosimo I. geschenkt worden sei, vollen Glauben.

Fordert die Neubearbeitung der medicäischen Antiken den Kunsthistoriker dazu auf, durch Identifizierung der restaurierenden oder kopierenden Bildhauer, durch Beurteilung und Einordnung der Ergänzungen und Nachbildungen das Seine zur vollen Würdigung der Werke beizutragen, so regt sie zugleich dazu an, aufs neue den Einflüssen und Wirkungen nachzugehen, die sie auf die Entwicklung einzelner Meister

und ihrer Werke ausgeübt haben; dabei denken wir nicht etwa an Feststellungen einer irgendwie gearteten inneren Verwandtschaft von neuen mit antiken Skulpturen, sondern an Untersuchungen, die allein mit der Berufung auf die äußere Geschichte der Antiken, deren genaue Kenntnis Mansuelli für den Uffizienbestand so sehr festigen konnte, befriedigende Ergebnisse von kunsthistorischem Wert versprechen. Als ein Beispiel sei auf einen, wie ich sehe, ersten Niederschlag hingewiesen, den die Niobidengruppe in einem zeitgenössischen Bildwerk hinterließ.

Als Giovanni Bandini im Jahre 1585/86 während eines Aufenthaltes am Hofe der Rovere die Gruppe der Pietà des Domes von Urbino meißelte, hatte er sich für die Figur des am Boden ausgestreckten Christus offensichtlich von dem Vorbild des sterbenden Niobiden (Mans. 73) aus der 1583 ausgegrabenen Gruppe leiten lassen, denn daß ihm jenes ältere, um 1500 schon bekannte, heute in München bewahrte Exemplar bekannt gewesen sei, auf das sich Giacomo Cozzarelli einst in der Pietà der Osservanza bei Siena bezogen hatte (bei Ph. Pray Bober, A. Aspertini, London 1957, 63, nicht erwähnt), ist höchst unwahrscheinlich, da es um 1540 aus Rom in die Abgeschiedenheit des Palazzo Bevilacqua nach Verona gelangt war. Doch richten wir die Aufmerksamkeit von diesem ersten Echo einer Einzelstatue auf die Gesamtheit der Niobidengruppe hin, deren Originalfiguren unmittelbar nach ihrer Entdeckung im Garten der Villa Medici in Rom aufgestellt wurden, die seit 1588 aber auch in Gipsabgüssen in den Uffizien zu sehen waren: ihre Auffindung hatte gegen Ende des Cinquecento nicht weniger Aufsehen erregt als an seinem Anfang die Gruppe des Laokoon, doch während man sich über die Bedeutung des letzteren für die Geschichte der Kunst in zahllosen Untersuchungen geäußert hat, wurde über die Niobidengruppe und ihre nicht geringere Wichtigkeit für die Epoche des anhebenden Barock meines Wissens nie zusammenhängend geschrieben.

Der neue Band in der Serie der großen Kataloge der italienischen Museen ist durch die gleiche bewährte Ausstattung wie alle zuvor erschienenen ausgezeichnet. Ungeachtet der Restaurationen ist jedes Werk stets in einer reinen Frontalansicht abgebildet, – in zusätzlichen Ausschnitten gab der Archäologe selbstverständlich jeweils den antiken Figurenteilen den Vorzug. Neben einigen, doch nicht allen Pseudoantiken nahm Mansuelli in einem Anhang auch die im Laufe der Jahrhunderte verlorenen Stücke der Galerie auf, leider aber nicht die an andere Plätze überführten, wie etwa die seit dem 16. Jahrhundert bis zum Jahre 1937 hier gehüteten Reliefs der Ara Pacis. Nicht weniger als fünf Konkordanzen zu den seit 1704 bekannten Inventaren oder den älteren Katalogen von Dütschke und Amelung sowie fünf Indices der Künstlernamen, der Eigennamen, der Sachen, der Sammlungen und der Inschriften beschließen das Buch und machen seine Benutzung als Nachschlagewerk zu ungetrübter Freude. Möge eine gleich vorzügliche Publizierung des übrigen medicäischen Antikenbesitzes, der Bildnisstatuen und -büsten in den Uffizien, der Werke im Pittipalast, im Boboligarten und an anderen Plätzen in Florenz nicht zu lange auf sich warten lassen!

Herbert Keutner