

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

17. Jahrgang

September 1964

Heft 9

## ÜBER DEN FLORENTINER BEITRAG ZUM MICHELANGELO-JAHR

Die 400. Wiederkehr von Michelangelos Todesjahr war für Italien ein selbstverständlicher Anlaß, das Andenken seines großen Sohnes in einer Weise zu begehen, die seiner geschichtlichen Bedeutung für die Entwicklung unserer Kultur entsprach. Das offizielle Programm, dessen Durchführung dem „Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo“ unter der Schirmherrschaft des ehemaligen Staatspräsidenten, des Senators Giovanni Gronchi, anvertraut war, ging natürlicherweise dahin, das Gedenkjahr als ein nationales Ereignis zu feiern, also nicht lediglich Fachtagungen und Gelehrten Diskussionen anzuregen, sondern gerade auch die Bevölkerung des Landes in allen Schichten, zumal die Jugend zur Erinnerung und Verehrung des genialen Mitbürgers aufzurufen. So wurden Lehrfilme über Michelangelo als Maler, als Bildhauer und Architekt für den Schulunterricht finanziert, es wurden Stipendien für Schüler und Studenten bereitgestellt oder eine leicht faßliche Monographie ausgesprochen pädagogischen Charakters für eine breite Leserschaft und zur Verteilung an die Volksbibliotheken vorbereitet; auch die große „Mostra di Michelangelo“ im Palazzo delle Esposizioni in Rom, eine Dokumentation über das Wirken des Meisters in allen Schaffensphasen und Kunstbereichen, war durchaus mit solchen werbenden, allgemeinbildenden Absichten arrangiert worden. Als Höhepunkt aller Feiern, auch der zahlreichen aus kommunaler und regionaler Initiative erwachsenen Veranstaltungen, war freilich für die Zeit vom 14. bis 21. Juni 1964 eine Festwoche angesetzt, zu der die Wissenschaft eingeladen war, ihre neuen Forschungsergebnisse vorzutragen, neue Fragen aufzuwerfen und das gegenwärtige Michelangelobild zu fixieren. Hier fühlte sich Florenz in erster Linie verpflichtet.

Als Auftakt zu diesen Tagen hatte man dort die von Grund auf wiederhergestellte Casa Buonarroti und zwei Ausstellungen von Handzeichnungen, Manuskripten und Dokumenten des Meisters zur feierlichen Eröffnung vorbereitet. Das von Michelangelo schon 1508 (Ugo Procacci) erworbene Haus in der Via Ghibellina war unter der ebenso sachkundigen wie behutsamen Anleitung des Soprintendenten Guido Morozzi von allen entstellenden Um- und Einbauten der letzten hundert Jahre befreit und in jenen Zustand zurückversetzt worden, in dem es Michelangelo Buonarroti d. J. um 1620 als

eine Gedächtnisstätte für seinen Großonkel hergerichtet und bei seinem Tode den Erben hinterlassen hatte; zum erstenmal seit 1858, seit der letzte Nachfahr Cosimo Buonarroti den gesamten Besitz der Stadt Florenz übereignet hatte, stand das Haus dem Besucher in allen Stockwerken offen. So sind nun im Untergeschoß künftig Teile der Kunst- und Antikensammlung der späteren Buonarroti sowie eine Gruppe von zuvor stets magazinierten Gipsabgüssen zu sehen, im piano nobile die seit altersher hier gehüteten Frühwerke, die Madonna an der Treppe und die Kentaurenschlacht, die Wachs- und Tonmodelle und – als neuer bedeutender Zuwachs – auch das Kruzifix aus S. Spirito in großzügigerer Darbietung als bisher ausgestellt. In den oberen Stockwerken, so wurde anlässlich der Wiedereröffnung bekanntgegeben, wird ein Zentrum der internationalen Michelangelforschung mit Archiv, Bibliothek und eigenem wissenschaftlichen Personal seinen ständigen Sitz erhalten, sobald das römische Parlament einen entsprechenden Gesetzesvorschlag genehmigt hat.

Vorerst sind in diesen Stockwerken bis zum Oktoberende nahezu zweihundert Handzeichnungen ausgestellt worden, ausgewählt aus eigenem Besitz der Casa Buonarroti und ergänzt durch Leihgaben auswärtiger Sammlungen. Da man in der Zusammenstellung auf umstrittene oder problematische Blätter ausdrücklich verzichtet hatte, kam eine repräsentative Übersicht über die gesicherten und besonders charakteristischen Zeichnungen zustande, angefangen von Michelangelo frühesten Studien, den Kopien nach Giotto und Masaccio, über Beispiele aus allen späteren Jahrzehnten bis hin zu dem um 1560 skizzierten Entwurf für das Reiterdenkmal Heinrichs II. So bot die Ausstellung, die man in den Tagen der Festwoche im übrigen als eine glückliche Ergänzung zum Vortragsprogramm empfand, das über den Zeichner Michelangelo merkwürdigerweise kein Referat vorsah, die einzigartige Gelegenheit, erste Ideen- und Formfixierungen des Meisters, gleichgültig ob er sie nun weiterentwickelt und in größere Planungen der Malerei, Skulptur und Architektur überführt oder aber aufgegeben und verworfen hatte, ebenso gründlich zu studieren wie etwa auch die Wandlungen seiner Zeichenweise und seines Zeichenstils.

Die zweite Ausstellung in der Biblioteca Laurenziana breitete aus den Beständen des Archivio Buonarroti Briefe und andere handschriftliche Zeugnisse des Meisters aus, vermehrt um vielfach unpublizierte und unausgewertete Schriftstücke zahlreicher, mit ihm verbundener Zeitgenossen. Für beide Veranstaltungen sind die von Paola Barocchi sorgfältig bearbeiteten Kataloge in einem Band von bleibendem Wert zusammengefaßt, der im Handzeichnungsteil mit allen erwünschten Auskünften und Hinweisen den neuesten Stand der Forschung widerspiegelt, im Manuskriptenteil – höchst willkommen – den ungekürzten Text von 115 Dokumenten aus den in der Laurenziana ausgelegten Codices und im Abbildungsteil schließlich 136 Zeichnungen und Dokumente reproduziert.

Zu den Vorträgen der Florentiner Kongreßtage, die demnächst zusammen mit den in Rom gehaltenen Referaten publiziert werden, waren in etwa gleicher Zahl Kunsthistoriker und Gelehrte anderer Disziplinen aufgefordert worden: nicht nur der bildende Künstler sondern der ganze Michelangelo, auch der Dichter und Schriftsteller, der poli-

tisch und religiös engagierte Bürger sollte zur Sprache kommen. Gleichsam repräsentativ für solche Zielsetzung bezog Charles de Tolnay in seine große Eingangsrede „Michelangelo a Firenze“ alle denkbaren Aspekte der Erziehung und Bildung mit ein, die für die frühe Entwicklung und Tätigkeit des Meisters, aber auch für seinen späteren Lebensweg irgend bestimmend sein konnten. Er entrollte und belegte zugleich ein Bild der Quellen und Hintergründe seiner geistigen und künstlerischen Abkunft, das als die Leitbilder seines Strebens nicht so sehr die unmittelbaren Lehrer sondern die großen Florentiner Gestalten und – als höchste Instanz und letztes Korrektiv – die Antike sichtbar werden ließ. Tolnays Ausführungen, die sich gleichermaßen auf das „Florentinische in Michelangelo“ wie auf das „Michelangeleske in Florenz“ erstreckten, waren immer wieder durchsetzt von der Bekanntmachung neuer Zuschreibungen und Entdeckungen, unter denen die bestechende, einschränkungslos überzeugende Identifizierung eines Rubensblattes im Louvre (Lugt, 1073) als eine Nachzeichnung der Vorderansicht des seit 1713 zerstörten Herkules aus Fontainebleau die zweifellos gewichtigste war. Im Gefolge dieses Fundes konnte Tolnay das bisher stets dem Marmordavid zugeordnete Tonmodell der Casa Buonarroti als eine, wenn auch nicht eigenhändige so doch alte, den originalen Bozzetto exakt wiedergebende Studie zum Herkules bestimmen.

Eine zweite bedeutende Erweiterung von Michelangelos frühem Oeuvre – und diesmal nicht nur für unsere Vorstellung sondern als Objekt für unsere Augen zurückgewonnen – präsentierte Margit Lisner in ihrer offiziellen, endgültigen Zuschreibung des Holzkruzifixus aus S. Spirito. In der Begründung ihrer Attribution zog sie heran, was irgend an künstlerischer und literarischer Überlieferung auf das Bildwerk zu beziehen war, letztlich aber zählten für die Stichhaltigkeit ihrer Erwägungen, für die Richtigkeit ihrer Beobachtungen vor allem die Vergleiche und Gegenüberstellungen mit der Madonna an der Treppe, der Kentaurenschlacht, der Pietà in S. Peter bis hin zur Brügger Madonna, einer Reihe von Frühwerken, in der das 1594 datierbare Kruzifix nun nach den beiden Reliefs als erste erhaltene Rundskulptur des Meisters seinen Platz hat. Daß für die Bildung des Kopfes unter den Kruzifixen des ausgehenden Quattrocento kein anderes für Michelangelo so unmittelbar vorbildlich gewesen sein könnte wie das von Benedetto da Maiano für S. Onofrio geschnitzte, wirft ein neues Licht auf das Verhältnis des jungen Meisters zu dem älteren, in den 50er Jahren stehenden Bildhauer.

Über seine Auffassung zur Lisner'schen Attribution hat Mario Salmi keinen Zweifel gelassen, indem er sich an Ort und Stelle in seinem Bericht über Beobachtungen zur Pala des Pandolfo Malatesta, heute im Museo Comunale zu Rimini, sogleich auf den Kruzifixus aus S. Spirito bezog. In denjenigen Teilen der von Domenico Ghirlandaio angelegten Tafel, die um 1494 von der Werkstatt vollendet wurden, glaubte Salmi in der Figur des S. Rocco die Hand Francesco Granaccis, des Freundes des jungen Michelangelo, unter anderem darum erkennen zu dürfen, weil der Kopf des Heiligen eine so erstaunliche Verwandtschaft mit dem neuen Kruzifixus aufweise.

Weitere positive Wissensmehrung erbrachten die Beiträge von Ugo Procacci und Alessandro Parronchi. Procacci konnte auf ein jüngst in seinen Besitz gelangtes Exemplar der Vita Condivis aufmerksam machen, das mit Randbemerkungen eines Zeitge-

nossen versehen ist, der offensichtlich mit Michelangelo vertrauten Umgang hatte, denn in den Postillen, die freilich nicht so sehr dessen Werke als seinen äußeren Werdegang und die Lebensweise betreffen, hat er den gedruckten Text an vielen Stellen mit Berufung auf mündliche Aussagen des Meisters energisch korrigiert und kritisiert. Parronchi überraschte mit der Veröffentlichung einer in Florentiner Privatbesitz aufgetauchten Ricordanza, Erinnerungen des Giov. Batt. Figiovanni, des Priors von San Lorenzo, der seit März 1520 als Provveditore die Arbeiten für die Neue Sakristei überwacht und viele Jahre als der Verwaltungsvorgesetzte des künstlerischen Leiters Michelangelo fungiert hat. Aus den Aufzeichnungen Figiovanis, der im übrigen dem Meister nie allzu wohl gesonnen war, konnte Parronchi manches Neue über Charakter und Verhalten Michelangelos, aber auch Bestätigungen und Präzisierungen unserer Kenntnis seiner Werke entnehmen wie z. B. das Datum des 4. November 1519 als den Tag des Baubeginns der Neuen Sakristei oder auch Angaben, die sich auf den Bau der Bibliothek, auf die Ausführung der Decke und der Leseempore, auch auf die Stuckarbeiten des Giovanni da Udine in der Sakristei beziehen; daß Michelangelo auch während der Belagerung von Florenz an den Figuren der Medicigräber gearbeitet haben sollte, erscheint nach Figiovanis Notizen ganz und gar undenkbar.

Zur Frage des Nonfinito äußerte sich Piero Sanpaolesi in einer Weise, die jene jüngere Auffassung bekräftigte, die den mit so vielen Gefühlsmomenten belasteten Begriff nüchterner betrachten möchte als die unter dem Eindruck Rodins und des Expressionismus urteilende, vornehmlich nördlich der Alpen beheimatete Generation. Mit Sanpaolesi gibt es keine Aussagen Michelangelos oder seiner Umgebung, die auf einen Willen zum sog. Nonfinito und dessen Hochschätzung schließen lassen müßten. Den Gesamtbestand der bisher so verstandenen Werke möchte er in zwei Gruppen aufgeteilt sehen, in jene Unternehmungen, die aus äußeren Gründen unfertig blieben, deren ungeschmälernte Bedeutung für uns also nicht in den unvollendeten, sondern in den schon deut- und erkennbar gemachten Partien läge, zum anderen in jene Gruppe von Werken, in denen Michelangelo wie z. B. in der Madonna an der Treppe, in der Kentaurenschlacht oder auch in den Tageszeiten der Medicikapelle die Wirkung der Beleuchtung und die Mitwirkung des Lichtes durch bewußt unterschiedliche Oberflächenbearbeitung im vornherein für ihren endgültigen Eindruck mitbedacht habe, wobei er in den frühen Werken wohl von Donatellos schiacciato ausgegangen sei. Weder die eine noch die andere Gruppe von Werken aber lasse sich dann weiterhin noch mit dem Begriff des Nonfinito im Sinne eines ins Transzendente weisenden Ausdrucksträgers kennzeichnen.

In einem vielschichtig angelegten Referat behandelte Paolo Portoghesi Michelangelos baumeisterliche Tätigkeit in Florenz, verfolgte dessen frühe Ausdruckstendenzen zu innerer Spannung, Energiesteigerungen oder zur Symbiose von Bau- und Bildwerk, wie sie in den Fassadenprojekten für San Lorenzo zunehmend spürbar, doch erst in der Medicikapelle in vollkommener Weise ausgesprochen wurden; er sprach von Michelangelos gewandelter Auffassung anlässlich des nächsten Projekts, der Biblioteca Laurenziana, das er als eine Wendung vom Plastisch-bewegten, Spannungsgeladenen zum Statischen, zu renaissancemäßiger „impassibilità“, zur reinen Architektur charakterisierte.

Besonders ausführlich interpretierte er unter ausdrücklichem Hinweis auf Bruno Zevis Forschungen die zahlreichen Ideen Michelangelos zu den Befestigungsanlagen und berührte dabei alle Fragen des Ästhetischen wie des Technischen, die dieses Bauprojekt ohne Raumprobleme aufwarf, in zuweilen eigenwilliger, immer aber geistreicher Stellungnahme.

Nichts weniger als einen Gesamtabriß der Geschichte der Michelangelokritik, der lobenden und tadelnden Äußerungen – und nicht nur der Geschmackskritik der Literaten sondern auch des kritischen Verhaltens der Künstler – trug Eugenio Battisti vor. Für das 16. Jahrhundert erinnerte er an die schon früh einsetzenden Kontroversen um die Vorrangstellung der Farbe (Tizian) oder der Zeichnung (Michelangelo) in den Künsten, ausgetragen zwischen den Verehrern des Venezianers und den Freunden des Florentiners; unter den Künstlern, die Michelangelo jeweils auf ihre Weise interpretierten, verwies er insbesondere auf Tintoretto, Greco und Buontalenti. Obwohl die Barockkunst ohne Michelangelo undenkbar ist, sank im 17. Jahrhundert, dessen Sinn vom Dramatischen und Tragischen weg zunehmend auf das Erhabene gerichtet war, das Ansehen des Meisters bis zur Verachtung und Verleumdung seiner Kunst ab (Bellori, Scanelli, Fréart), eine Geringschätzung, die bis weit ins 18. Jahrhundert anhielt. Die Umkehr von der Raffaelvergötterung zu neuer Michelangeloverehrung führte 1770 Joshua Reynolds endgültig herauf. Über Géricault ging Battisti sodann den Äußerungen und Anschauungen des 19. Jahrhunderts nach bis zu Rodin und dessen folgenreichem Werben für Michelangelo, den Meister des Nonfinito.

Für die Vorträge von Walter Binni (Michelangelo scrittore), Enzo Noè Girardi (La critica letteraria su M.), Giorgio Spini (Michelangelo cittadino di Firenze), Lucilla Guilich (La grafia di M.) und Valerio Mariani (Parole e creazione plastica di M.) verweisen wir an dieser Stelle auf die in Vorbereitung befindliche Publikation der Kongreßvorträge.

Herbert Keutner

## BYZANTINISCHE KUNST ALS EUROPÄISCHE KUNST

IX. Ausstellung des Europarates in Athen vom 1. 4. bis 15. 6. 1964

(Mit 4 Abbildungen)

Die jüngste Ausstellung des Europarates, die mit Hilfe der griechischen Regierung von M. Chatzidakis als Generalsekretär aufgebaut wurde, darf als bisher umfangreichste Schau der byzantinischen Kunst gelten. Sie mag im Rahmen ihrer Reihe zunächst überraschen, da die früheren Veranstaltungen bestimmten europäischen Epochen gewidmet waren, für die sie die künstlerische und kulturelle Einheit Europas zu dokumentieren hatten.

Auch die byzantinische Kunst hat im Laufe ihrer tausendjährigen Geschichte ihre einzelnen Epochen gekannt, die sich heute immer deutlicher voneinander abheben. Sie ist also kein Zeitbegriff, doch auch nicht mit regionalen oder gar nationalen Kategorien allein zu fassen. Gerade die überregionale, nämlich europäische Bedeutung der byzan-