

Tagungen

DIE CHRISTUS-THOMAS-GRUPPE VON ANDREA DEL VERROCCHIO (1436-1488)

Öffentliches Kolloquium, veranstaltet vom Liebieghaus - Museum Alter Plastik in Frankfurt am Main im Vortragssaal des Museums für Kunsthandwerk vom 19. bis 21. November 1993

Die Veranstaltung hatte eine bedauerliche Vorgeschichte: Ursprünglich war geplant, die Ausstellung der restaurierten Bronzegruppe Verrocchios, die im Winter und Frühjahr 1992/1993 im Palazzo Vecchio in Florenz zu sehen war und die dann vom 26. Juni bis 26. September 1993 vom Metropolitan Museum in New York übernommen wurde, in einer weiteren Etappe in Frankfurt in der kleinen Galerie in der Schirn zu zeigen. Der Florentiner Ausstellungskatalog sollte dazu ins Deutsche übersetzt werden und außerdem ein Begleitheft mit etwa zehn weiteren Beiträgen deutscher Kollegen erscheinen. Nachdem Herbert Beck und seine Mitarbeiter ein Jahr mit den Vorbereitungen beschäftigt waren und die Ausleihezusage von italienischer Seite seit Wochen vorlag, mußte Anfang April 1993 das Unternehmen wegen fehlender Haushaltsmittel abgeblasen werden. Fast alle Autoren des geplanten Katalogbegleitheftes fanden sich allerdings bereit, ihre vorgesehenen Ausführungen in Form von Referaten im Rahmen eines Kolloquiums vorzutragen. Auch konnten Loretta Dolcini und Giorgio Bonsanti, die entsprechende Beiträge zu dem Florentiner und New Yorker Katalog verfaßt hatten, bewogen werden, über die Erkenntnisse und Ergebnisse der Bronzerestaurierungen in den Florentiner Laboratorien und über die allgemeinen Aspekte dieser Maßnahmen innerhalb der Erhaltungsproblematik von Florenz zu referieren. Der englische Text von Loretta Dolcini, die dann leider doch nicht am Kolloquium teilnehmen konnte, wurde von Bonsanti verlesen, nachdem er selbst - zur Überraschung Vieler - sein Referat in gut verständlichem Deutsch gehalten hatte.

Da sich die Veranstalter inzwischen entschlossen haben, die Referat- und Vortragstexte in überarbeiteter Form, teilweise auch ganz neu gefaßt, im Rahmen einer Monographie zur Christus-Thomas-Gruppe spätestens im folgenden Jahr zu veröffentlichen, sei für manche Referate, die im Folgenden vielleicht etwas zu kurz kommen, auf diese Publikation verwiesen. – Zunächst noch ein großes Lob für die vorzügliche Organisation des Kolloquiums, die einen reibungslosen Ablauf, ohne Zeitdruck, gewährleisten konnte. Nach fast jedem Beitrag gab es rege Aussprachen, was heute selten geworden ist. Schade nur, daß die moderne Dia-Technik offenbar nicht flexibel genug ist, das Wiederholen von einzelnen Lichtbildern während der Diskussionen ohne große Mühe zu ermöglichen.

Der über weite Strecken faszinierende Abendvortrag von Horst Bredekamp über „*Bildmagie der Renaissance als Problem der Form*“ leitete das Kolloquium ein; es handelte sich um eine umgestellte und gekürzte Fassung des Textes, den Bredekamp im vergangenen Jahr bei der Siemens-Stiftung in München gehalten hatte, ergänzt durch

Beobachtungen und Gedankengänge aus seinem Referat beim Straßburger Kunsthistorikerkongreß 1989.

Ausgangspunkt für die Betrachtungen, die das Wechselverhältnis und die von Fall zu Fall eintretenden Schwerpunktverschiebungen zwischen Bildmagie und Repräsentation aufzeigen sollten, waren jene Wachseffigies, die Lorenzo de' Medici von sich nach der Niederschlagung der Pazzi-Verschwörung anfertigen und in Florenz und andernorts aufstellen ließ. Vasari berichtet von drei verschiedenen Exemplaren. Sie waren lebensgroß, möglichst realistisch und – wie damals bei solchen Ex voti üblich – mit Kleidern aus wachsextrahierten Stoffen und mit natürlichen Haaren ausgestattet. Das bei dem wundertätigen Kruzifix in der Kirche des Augustinerinnenklosters des sel. Chiarito in der via San Gallo plazierte Wachsbild zeigte sogar die bandagierte Halswunde, die einer der Attentäter dem Lorenzo zugefügt hatte und mit der er sich unmittelbar nach seiner Errettung am Fenster seines Palastes dem Florentiner Volk präsentierte. Da Vasari im übrigen hervorhebt, wie sehr der mit den Lorenzofiguren beauftragte Wachsbildner Orsino von der Kunstfertigkeit Verrocchios in dieser Technik und von dessen Rat profitierte, war von hier aus ein (wenn auch recht lockerer) Zusammenhang mit dem Kolloquiumsthema gegeben.

Der nächste Punkt der Ausführungen betraf jene Schandgemälde, die Botticelli von den Pazzi-Verschwörern, sowohl von den aufgegriffenen und schon hingerichteten als auch von den beiden noch flüchtigen, in Fresko auf die Nordwand des alten Bargello zu malen hatte, der damals, vor der Vergrößerung des Palazzo della Signoria, neben diesem lag. Während die bereits aufgehängten Pazzi-Anhänger – darunter der Erzbischof von Pisa – ganz realistisch mit dem Strick um den Hals baumelnd wiedergegeben wurden, hat man die beiden anderen, denen zunächst die Flucht geglückt war, jeweils an einem Fuß aufgehängt, d. h. mit dem Kopf nach unten dargestellt. Dieses „Fußangelmotiv“ beschwor bildmagisch das Mißlingen der Flucht und die baldige Ergreifung der Täter. Einer der beiden Flüchtigen, der Mörder Bernardo di Bandino Baroncelli, dem Lorenzo de' Medici ein Schmähgedicht widmete, kam zwar bis Konstantinopel, wurde jedoch auf Intervention Lorenzos vom türkischen Sultan an Florenz ausgeliefert. Nachdem man ihn direkt über seiner „*capite transverso*“-Darstellung nun ordnungsgemäß am Hals aufgehängt hatte, wurde auch sein Schandbild entsprechend geändert, da die magische Beschwörung der Ergreifung des Flüchtigen durch das Eingetretene inzwischen inhaltslos geworden war. Eine weitere Veränderung an den Fresken wurde um 1480 vorgenommen. Die Aussöhnungsversuche mit dem Papst machten es damals erforderlich, die Darstellung des aufgehängten Erzbischofs von Pisa aus den Schandbildern zu löschen. Die übrigen Malereien Botticellis wurden dann 1495 anlässlich der Vertreibung der Medici endgültig beseitigt.

Die am Bargello „*in contumaciam*“ angebrachten Schandmalereien zur öffentlichen Ächtung der Frevler und die an den Wallfahrtsorten aufgestellten Wachseffigies, die das Überleben Lorenzos als wundersame Errettung ausspielten und vor den Mitbürgern dokumentierten, folgten einer ins Mittelalter zurückreichenden Tradition und entsprachen somit der Erwartungshaltung der Florentiner. Dies gilt jedoch nicht für die Medaille zur Erinnerung an die Pazzi-Verschwörung, die Lorenzo nach Bertoldos Entwurf prägen ließ. Sie zeigt auf einer Seite das Profilbildnis des Lorenzo, auf der

anderen das seines ermordeten Bruders Giuliano und jeweils unterhalb der Bildnisse winzige vielfigurige Szenen, die das im Bereich der Domchorschranken sich vollziehende Attentat darstellen. Diese Gedenkmedaille „all'antica“ hätte – schon im Hinblick auf die späteren Ausführungen Bredekamps – in den Vortrag miteinbezogen werden sollen, obwohl oder gerade weil sie von bildmagischen Intentionen unberührt scheint. Die Medaille war kaum für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt, sondern eher für den elitären kunstsinnigen Kreis von altbewährten oder potentiellen neuen Aliierten der Medici und sollte so auch außenpolitisch-diplomatischen Zwecken dienen.

Bei dem nächsten Kapitel von Bredekamps Ausführungen, das den Untertitel „Ikonoklasmus als Vatermord“ trägt, stand der Konstantinsbogen in Rom im Mittelpunkt. Die besondere Rolle, die er in den quattrocentesken Fresken der mittleren Wandzone der Sixtinischen Kapelle, vor allem in Botticellis „Bestrafung der Rotte Korah“, spielt, läßt erkennen, da er offenbar – ungeachtet der humanistischen Zweifel an der Fiktion der „Konstantinischen Schenkung“ – als Signum des Triumphes jenes Kaisers galt, der den Kirchenstaat konstituierte. Aufgrund dieser symbolhaften Bedeutung bei der Legitimation des weltlichen Machtanspruchs des Papstes wurde sein plastischer Schmuck 1534 Zielpunkt der vandalistischen Aktionen des Lorenzino de' Medici, der innerhalb der figürlichen Reliefs vor allem die Darstellungen des Kaisers zerstörte oder verstümmelte. Der Dichter Francesco Maria Molza, der im Jahr darauf vor der Accademia Romana Lorenzinos Tat brandmarkte, sah darin eine Art Reprise des *Sacco di Roma*. Er wertete den Anschlag nicht so sehr als eine auf die Figur Konstantins bezogene „*executio in effigie*“, sondern als „*patricidium*“, als Vatermord, denn er habe sich gegen die Ruinen Roms gerichtet, in denen die Kultur der Väter noch lebendig ist.

Bei den dann folgenden Betrachtungen ging es um das, was Cellini in seiner Autobiographie über die von Alessandro de' Medici für sich in Auftrag gegebene Prachtmedaille berichtet, die wegen der Ermordung dieses despotischen ersten Mediciherzogs durch Lorenzino nie vollendet wurde. Die von Cellini für Papst Clemens VII. geschaffene Schaumünze hatte bei Alessandro den Wunsch geweckt, eine ebensolche mit seinem Profilbildnis auf der Vorderseite und einer allegorischen Figuration auf dem Revers zu besitzen. Während nun Cellini an Alessandros Profilbildnis arbeitete, sollte Lorenzino eine passende Rückseite entwerfen; er war nach seiner Schändung des Konstantinsbogens aus Rom geflohen und lebte inzwischen in Florenz als enger Vertrauter und Berater Alessandros. Lorenzino beteuerte dem Goldschmied gegenüber immer wieder, daß er unablässig über die Darstellung des Medaillenrevers nachdenke und ließ ihm schließlich, als Cellini auf Wunsch des Papstes nach Rom aufbrach, mitteilen, daß er für die Schaumünze „eine wundersame Rückseite im Sinne habe“. Als dann die Nachricht von der Ermordung Alessandros durch Lorenzino in Rom eintraf, wurde sie von den dortigen Exilflorentinern, die um das Medaillenprojekt wußten, mit Lorenzinos versprochenen Revers-Entwurf in Zusammenhang gebracht. Cellini berichtet, Francesco Soderini habe, auf seinem Esel vorbeireitend, ihm zugerufen: „Da hast Du die Rückseite zur Medaille des schändlichen Tyrannen: Lorenzino hat Wort gehalten.“ Lorenzino hatte also die ihm vorschwebende Kehrseite der Medaille als reale Inszenierung Gestalt annehmen lassen. – Nach dem glücklichen Attentat ließ sich Lorenzino durch eine eigene Medaille als „neuer Brutus“ verherrlichen, indem er auf dem Revers

die Zeichen des Cäsarenmörders, die beiden Dolche und die Phrygiermütze, anbringen ließ, zusammen mit dem altrömischen Datum „VIII.ID.IAN“, das dem 6. Januar, dem Tag der Ermordung Alessandros, entspricht.

Bei der Pazzi-Verschwörung die Wachseffigies als werbewirksame Zeugnisse für die wundersame Errettung Lorenzos und das Schandbild am Bargello, stellvertretend für die vollzogene oder eine für die nahe Zukunft beschworene Verurteilung der Mörder, und schließlich bei der Alessandro-Schaumünze die Tat als Äquivalent und Ersatz für das Bild – so spannte sich der Bogen in den Gedankengängen dieses Abendvortrags, denen man gerne folgte, auch wenn hier wie in ähnlichen Fällen bei dem ausgewerteten Material die Grenzen zwischen historischer Überlieferung, subjektiver Interpretation von Vorgängen durch Kronzeugen und geistreichem anekdotischen Fabulieren nie klar zu ziehen sind. Auf den letzten, einer Neuinterpretation von Donatellos Judith gewidmeten Teil des Vortrags soll hier – auf Wunsch Bredekamps – nicht eingegangen werden.

Das Referat von Dieter Blume „*Figura picta sive insculpta – der Bildschmuck von Or San Michele*“ gab in straffer, sprachlich ausgewogener Form einen Überblick über die Ausstattungsgeschichte des Oratoriums. Dabei kam es notgedrungen zu Überschneidungen mit den Untersuchungsergebnissen, die Diane Finiello Zervas im Ausstellungskatalog von 1993 vorgelegt hat. Blume richtete jedoch sein Augenmerk in hohem Maße auf die in der Forschung bisher vernachlässigte innere Ausschmückung des Raumes, die zunächst sehr viel zügiger voranging als die Füllung der Statuennischen am Außenbau. Bereits an der alten Loggia, die aufgrund eines Beschlusses der Kommune von 1336 durch ein mehrstöckiges Gebäude ersetzt wurde, gab es eine solche Nische; hier hatte die Arte della Lana, deren Zunftgebäude der Loggia unmittelbar gegenüberstand, die Figur ihres Patrons, des hl. Stephanus, aufstellen dürfen. 1336 erwirkte dann die mit der Bauaufsicht betraute Zunft der Seidenweber einen Beschluß der Kommune, demzufolge jeweils an den Außenseiten der Außenpfeiler der neu zu errichtenden Loggia – aus kommunalen Mitteln – Tabernakel angebracht werden sollten, für die die zwölf „arti maggiori“ und die Parte Guelfa die Figuren ihrer Patrone in Auftrag zu geben hatten – skulptiert oder gemalt, und zwar als Tafelbild oder als Fresko. Die Durchführung dieses Programms schleppte sich dann viele Jahrzehnte hin. In der Zwischenzeit wurde jedoch die innere Ausschmückung der noch kaum ganz hochgeführten Loggia immer üppiger: zunächst durch die Neuaufstellung eines Altars für die hl. Anna als Dank für die am Annetag 1343 gelungene Vertreibung des Herzogs von Athen, dann durch die Errichtung des großen, kostbaren Tabernakels Orcagnas für das 1347 durch Bernardo Daddi erneuerte Marien-Gnadenbild. Aufgrund dieser Veränderungen kam man zu der Überzeugung, daß die Abhaltung des Getreidemarktes in der Loggia nicht mehr im Einklang mit ihrer Ausstattung und kultischen Funktion stand. Das bis dahin offene Oratorium wurde durch Schließung der äußeren Arkaden mit Maßwerk in einen Kirchenraum verwandelt, nachdem der Getreidemarkt verlegt worden war. Dies schuf nun ganz andere Bedingungen und Motivationen für die Mitwirkung der Zünfte an der inneren Raumausstattung. Die kleineren Zünfte, die nicht das Recht und die Pflicht hatten, außen in den Nischen der Außenpfeiler die Figuren ihrer Patrone darzustellen, konnten nun Tafelbilder mit ihren Zunftheiligen an den

Innenfeilern oder auch an den Innenseiten der äußeren Pfeiler anbringen. Seit den späten 1340er Jahren wurde ein ganze Reihe solcher Heiligentafeln ausgeführt – zunächst für die Pfeiler, die in engem räumlichem Kontakt zum Gnadenbild stehen und so von dessen Wundertätigkeit profitieren. Es ist Blumes Verdienst, hier im Anschluß an den richtungweisenden Aufsatz von Werner Cohn im *Bollettino d'arte* 1956 und unter Verwertung der von Luisa Marcucci im Katalog der Florentiner Galerien zu verschiedenen Bildern zusammengetragenen Informationen anschaulich dargelegt zu haben, wo und in welcher Form die großenteils andernorts noch erhaltenen Heiligenbilder den Kirchenraum schmückten. Blume erwähnte auch noch die späteren Veränderungen, die Ausfreskierung der Gewölbe und das dadurch angeregte Ersetzen der hölzernen Heiligentafeln an den Pfeilern ebenfalls durch Fresken; er besprach dann eingehend den Außenbau und die Realisierung des Nischenstatuenprogramms, die aufgrund der Fristsetzung auf zehn Jahre in einem Beschluß der Signoria von 1406 endlich in schnelleren Schritten erfolgte. Die sich im Referat hier anschließende Interpretation des Statuenzyklus und die Würdigung der einzelnen Figuren waren gut nachvollziehbar, blieben „griffig“, gerade weil alle spekulativen Intermezzi unterblieben. Dieser zweite Teil der Ausführungen läßt sich schwer in Kurzfassung referieren; man sollte ihn in den hoffentlich unveränderten Originalformulierungen Blumes in der angekündigten Sammelpublikation zur Or San Michele-Gruppe nachlesen.

Brita von Götz-Mohr stellte in ihrem anschließenden Referat „*Das Selbstverständnis der Auftraggeber. Piero di Cosimo de' Medici, Matteo Palmieri und Dietisalvi Neroni als »optimus civis«*“ die erhaltenen Büsten von Mitgliedern jener Kommission vor, die über den Auftrag für die Figur oder die Figuren der Mercanzia-Nische zu befinden hatten. Die Referentin versuchte, durch Analyse der Porträtbüsten jene Informationen zu ergänzen und abzurunden, die uns die (bekanntlich in Ergiebigkeit und Zuverlässigkeit recht ungleichwertigen) Schriftquellen liefern. Sie gelangte dabei zwangsläufig nur zu einer nicht sehr markanten oder nuancenreichen Charakterisierung dieser damals so angesehenen und darum mit der Auftragsvergabe betrauten Florentiner Bürger. Die sehr engagiert vorgetragenen Darlegungen ließen gerade bei der Besprechung der Marmorbüste des Piero di Cosimo von Mino da Fiesole und der Tonbüste des Antonio Palmieri von Antonio Rossellino erkennen, wie schwierig es ist – abgesehen von den verschiedenen Materialien und Techniken – den bei beiden Bildhauern stark differierenden Stil der Persönlichkeitsinterpretation zu hinterfragen nach dem, was sich an Charakterzügen, Mentalität und Temperament nun tatsächlich in den wiedergegebenen Physiognomien offenbart.

Das Referat von Manfred Wundram „*Probleme von Form, Komposition und Stil in der Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verocchio*“ erfüllte in der vorgetragenen Form nicht ganz die Erwartungen, die der Titel erweckte. Man darf gespannt sein auf die überarbeitete Fassung für das von den Veranstaltern geplante Buch zum Kolloquiumsthema. Wundram präzierte Gedankengänge und Hypothesen, die von ihm und anderen – wie er berichtete – anläßlich des ersten Autorentreffens für das seinerzeit geplante Katalogbeihft der Frankfurter Ausstellung diskutiert worden waren. Die Mutmaßungen kreisten um die Frage, ob nicht die von der Mercanzia für ihre Nische zunächst offenbar vorgesehene Einzelfigur des Thomas in ihrer Gesamterscheinung – mit

Ausnahme des erhobenen Arms – der heutigen Christusgestalt entsprochen haben könnte, die Figur also erst in einer zweiten Planungsphase zum Christus der Zweiergruppe umgewandelt wurde. Abgesehen von den Bewegungsmotiven der Arme widerspricht dem jedoch die ganz von der Hinwendung zu Thomas bestimmte Konzeption von Standmotiv, Körperdrehung und Gewanddrapierung. Die im Katalog von 1993 (S. 37) abgebildete neue „Frontalansicht“ der Figur nach der Restaurierung täuscht etwas weil sie leicht von links, nicht genau mit bildparalleler Vorderkante der Standplatte fotografiert wurde. Vor allem fragt man sich aber, warum Verrocchio unter diesen Umständen nicht seinem einzelnen Thomas bei voller Ausnutzung der räumlichen Möglichkeiten der Nische die gleiche monumentale Größe gegeben hat, wie Donatello seinem hl. Ludwig, dessen Kopf auch ohne Mitra den hinter der Nischenrundung folgenden Gebälkstreifen überragt. Verrocchios Christus als einzelne Thomasfigur hätte im Vergleich zu seiner Nische sehr viel kleiner und schwächer gewirkt als etwa Ghibertis Matthäus oder seine Täuferstatue, deren Restaurierung gerade im Gange ist. Die Matthäusfigur mißt in der Höhe 2,70 m, der Täufer 2,55 ; Thomas und entsprechend Christus ohne erhobenen Arm besitzen die Körpergröße von ca. 2,00 m. Letzlich bleibt bei Wundrams These die Frage offen, wann die Manipulationen vorgenommen sein können, die aus dem Thomas einen Christus machten: erst an der gegossenen Figur, am originalgroßen Tonmodell, oder noch am Bozzetto, wobei sich in letzterem Fall unsere Überlegungen über eine solche Planänderung erübrigen würden, da wir natürlich mit einer Reihe von Bozzetti zu rechnen haben, in denen die endgültige Konzeption entwickelt wurde.

Von der genaueren Prozedur und den verschiedenen Phasen der Entwurfsfindung bei Verrocchios plastischen Werken wissen wir wenig. Dies zeigte sich auch in dem sehr anschaulichen Referat von Maraike Bückling „*Bozzetti im Werk des Andrea del Verrocchio*“, dessen Besprechung hier vorweggenommen werden soll. Es gibt zwar eine ganze Reihe von Arbeiten des Künstlers in Ton; offenbar sind es jedoch zum größten Teil selbständige Werke, die nicht für eine Übertragung in Marmor, Bronze oder Silber gedacht waren. Dies gilt eindeutig für die beiden farbig gefaßten Reliefs im Bargello, die halbfigurige Madonna mit Kind aus S. Maria Nuova und die (von Schülern ausgeführte) Auferstehungsszene aus Careggi; es gilt aber auch vermutlich für die Statuette eines sitzenden Jünglings in Berlin und für das Relief der Beweinung Christi, das zu den Kriegsverlusten des Kaiser-Friedrich-Museums gehört. Als Bozzetto heute weitgehend anerkannt ist das kleine Tonrelief im Victoria & Albert Museum, das – wie die Gebrauchsspuren, die nachträglichen Ausbesserungen, Ergänzungen und Veränderungen erkennen lassen – über einen sehr langen Zeitraum hinweg als Grundlage für die erst im Barock abgeschlossene Ausführung des Forteguerris-Grabmals im Pistoieser Dom diente. Die beiden im Figurenmaßstab sehr viel größeren Engelreliefs im Louvre wertete die Referentin, an die ältere Tradition anschließend und im Gegensatz zu Valentiner (*Art Quarterly* VII, 1944) und Passavant (*A.d.V.*, Phaidon 1969), als Zwischenstufe zwischen dem Londoner Bozzetto und den ausgeführten Marmorengeln in Pistoia. Doch stehen diese in vielem den entsprechenden Figuren des Londoner Reliefs näher als den Louvre-Pendants. Für die Pariser Engel bleibt einfach kein Platz und keine sinnvolle Funktion zwischen Bozzetto und Marmorausführung. Beim Londo-

ner Relief und beim Pistoieser Grabmal sind alle Engel möglichst dicht an die Mandorla gerückt und legen ihre Köpfe an deren Rahmen. Es sieht sogar so aus, als ob die unteren Engel zum Tragen ihrer Last eine Schulter unter die Rahmenleiste schieben. Davon kann bei den Pariser Reliefs keine Rede sein.

Besondere Probleme im Bereich der Terracotta-Arbeiten Verrocchios wirft die Bewertung des jüngst in Privatbesitz aufgetauchten Tonreliefs mit der Henkersfigur aus der Enthauptungsszene am Silberaltar des Baptisteriums auf. Anthony Radcliffe hat in einem glänzend ausgearbeiteten und zunächst in sich schlüssigen Referat (vgl. S. Bule u. a., *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Florenz 1992, S. 117-124) das Stück als eigenhändiges, für den Guß der entsprechenden Silberfigur verwendetes Modell Verrocchios publiziert. Der Rez. kennt das Relief nicht im Original, kann daher also seine Qualität nur schwer beurteilen. Doch auch ohne Autopsie melden sich Zweifel hinsichtlich der von Radcliffe angenommenen Funktion des Stückes bei der Herstellung der silbernen Henkersfigur. Bei einem so stark bewegten, im Umriß zerklüfteten und in alle Richtungen ausladenden Figürchen ist es undenkbar, daß man zur Materialersparnis Vorder- und Rückseite in zwei getrennten Schalen gegossen und diese dann (wie bei einem Schokolade-Nikolaus) zusammengesetzt hat, wobei die Nahtstellen beim Versäubern und Nachziselieren verschwanden. Zu welcher der beiden Schalen hätte das stark verkürzte rechte Bein und der ebenfalls in die Tiefe stoßende linke Arm des Schergen gehört? Hier sind also sicher neue Beobachtungen und Überlegungen erforderlich. Wenn aber nun der Guß der Silberfigur nicht im Zweischalensystem erfolgt sein kann, bleibt völlig unklar, welchen Sinn und Zweck das publizierte Terracottare Relief mit dem unmittelbar hinter der Figur aufragenden, roh belassenen Grund gehabt haben kann – sofern das Stück tatsächlich dem Silberrelief zeitlich vorangeht. Verrocchios ausgeführtes Werk hat des öfteren Kritik erfahren und ist als Werkstattarbeit angesprochen worden – und nicht nur von jenen Forschern, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts einige in Privatsammlungen auftauchende Tonfiguren oder -reliefs als eigenhändige Bozzetti des Meisters deklarierten. Die vermeintliche Qualitätseinbuße beim Silberrelief hat sicher auch viel mit dem Material zu tun; bei Arbeiten in Ton wirken Formgebung und Duktus naturgemäß frischer und spontaner als bei den gegossenen und ziselierten Silberfigürchen.

Gerhard Wolfs Referat über die ikonographischen Voraussetzungen von Verrocchios Bronze Gruppe („*Vera Icon und Verum Corpus. Zum Christusbild Verrocchios*“) behandelte zunächst die verschiedenen Bereiche und Lokalitäten des Thomaskultes in Florenz und die dortige Bildtradition. Wolf deutete dabei die Nuancen und Brechungen an, die die Interpretation des Apostels erkennen läßt. Das durch den späteren Umbau des Palazzo della Signoria verloren gegangene Fresko der „*Incredulità*“ über der Tür der alten Sala della Udienza zeigte eine in drei Terzinen gefaßte Inschrift des Franco Sacchetti, die als Belehrung und Mahnung des Thomas für den Betrachter gemeint war. Sie wertete Zweifel und Wahrheitssuche als Grundvoraussetzungen für ein gerechtes, vernünftiges Urteil und betonte zugleich, wie wichtig das Streben nach Wahrheit und Gerechtigkeit für das „ben comune“ sei. Die erste von Sacchettis Terzinen wird in der erhaltenen, um 1420 entstandenen Christus-Thomas-Darstellung des Giovanni Toscani übernommen, die wahrscheinlich aus dem Tagungsort der Mercanzia stammt. Andrew

Butterfield hatte – einem Hinweis von Nicolai Rubinstein folgend – im Florentiner und New Yorker Katalog auf diesen Text und dessen Nachklang in der Toscani-Tafel hingewiesen. Aufgrund dieser Zusammenhänge erscheint nun – unabhängig von der vorerst noch recht unklaren Auftragsgeschichte von Verrocchios Gruppe – die Themenwahl für die Or San Michele-Nische des Florentiner Handelsgerichts sinnvoll und legitim.

Wolf wies dann auf das zweite Zentrum der Thomasverehrung in Florenz hin, jene dem Apostel geweihte kleine Kirche am Mercato Nuovo, deren Patronat im Quattrocento auf die Medici übergang und für die Cosimo il Vecchio 1460 ein neues Altarbild mit der Gürtelspende in Auftrag gab; der Künstler und der Verbleib der Tafel sind unbekannt. Außerdem ließ Cosimo in der Portallünette durch Paolo Uccello eine Christus-Thomas-Darstellung malen. Sie erwähnt Vasari und fügt dabei eine seiner beliebten Anekdoten über Künstler-Animositäten ein, die es ihm erlaubt, sein eigenes negatives Urteil über Uccellos Bild dem Donatello in den Mund zu legen. Donatello habe das in Arbeit befindliche Werk, das Uccello vor den Blicken Neugieriger verborgen hielt, dennoch sehen wollen, worauf ihn der Maler mit den Worten zurückwies: „Tu vedrai e basta!“. Als Donatello später das fertige Fresko begutachtete, brüskierte er Uccello mit der Bemerkung: „Jetzt, wo es Zeit wäre, das Bild zu verbergen, enthüllst du es.“ Mit Recht betont Wolf, daß Vasari sinnvollerweise eine solche Episode über das Verhüllen und Enthüllen von Bildwerken im Zusammenhang mit dem Christus-Thomas-Thema erzählt.

Uccellos Lünettenfresko an S. Tommaso am Mercato Nuovo trug die (von Del Migliore überlieferte) Inschrift „*India tibi cessit*“ und spielte damit auf die Verehrung an, die dem Apostel als Missionar Indiens zuteil wurde. In dieser Rolle schrieb man ihm offenbar schon früh auch eine Beschützerfunktion für den Fernosthandel zu, wodurch er zum Nationalheiligen der Welthandelsmacht Portugal avancierte. Hier liegt nun aber eine Erklärung für das besondere Interesse, das die Medici dem Thomaskult und der ihm geweihten Kirche am Markt entgegenbrachten. Der Referent ging in diesem Zusammenhang auf die engen Verflechtungen zwischen Florenz und Portugal ein, so auf das Wirken des zunächst in Mediceischen Diensten in Lissabon tätigen Amerigo Vespucci. Etwa in der Zeit, in der die Mercanzia der Parte Guelfa deren Nische an Or San Michele abkaufte, starb 26jährig in Florenz der Sohn Friedrichs III., Jacobo, Kardinal von Portugal, für den dann in San Miniato eine aufwendige Grabkapelle errichtet wurde.

Thomas als Zweifler und Wahrheitssucher, Vorbild für den weisen, vorurteilsfreien Richter ebenso wie für den gewissenhaften Kaufmann, der durch unmittelbare Anschauung und durch das Prüfen mit eigener Hand sich Gewißheit verschafft, und schließlich der Apostel als Beschützer des Fernosthandels – das sind die Bedeutungen, die den Thomaskult am Mercato Nuovo und die Funktion dieses Heiligen als Patron des Florentiner Handelsgerichts erklären können.

Bei seiner in mehreren Ansätzen behutsam vorgetragenen Interpretation der Christus-Thomas-Gruppe distanzierte sich Wolf von der Auffassung von Kristen Van Ausdall, die in schwer nachvollziehbaren Argumentationsketten einen vornehmlich eucharistischen Gehalt der Darstellung herauszuarbeiten versucht hatte (vorgetragen 1988 beim Verrocchio-Kolloquium an der Brigham Young University; vgl. S. Bule u. a.,

Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture, Florenz 1992, S. 33-50). Der Referent ging in diesem Zusammenhang der Frage nach, wo die Anregungen und Vorbilder für den von Verrocchio neu geschaffenen Christustypus zu suchen sind, der sich von der Florentiner Tradition – etwa den zahlreichen Holzkruzifixen – deutlich absetzt. Aufgrund der von Dario Covi erstmals in seiner Bedeutung erkannten Venedig-reise Verrocchios zur Materialbeschaffung für die Kuppelpalla des Florentiner Doms vermutet Wolf mit gutem Grund eine intensive Auseinandersetzung mit den Christusdarstellungen des paduanisch-venezianischen Kunstkreises, mit Giotto's Paduaner Fresken, mit Donatello's Bronzekruzifix im Santo und vor allem mit den Malereien Mantegnas und Giovanni Bellinis in der Lagunenstadt. Abschließend gab der Referent einen Überblick über die Rezeption des Christustypus der Or San Michele-Gruppe (und seiner Neuredaktion am Forteguerra-Grabmal in Pistoia) innerhalb der Verrocchio-Nachfolge und bei Leonardo.

Edgar Lein, dem schon der Löwenanteil an der Vorbereitung und Organisation des Kolloquiums zugefallen war, hatte gleich zwei Referate der Sonntagsmatinee übernommen: „*Erläuterungen zur Technik des Bronzegusses im 15. Jahrhundert am Beispiel der Christus-Thomas-Gruppe von Verrocchio*“ und „*Zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance*“. Der erste Beitrag behandelte die mutmaßlichen Vorbereitungsphasen und die eigentliche Herstellungsprozedur der beiden Bronzefiguren nach dem von Verrocchio gewählten indirekten Wachsaußschmelzverfahren unter Verwendung von Hilfsnegativen aus Gips. Massimo Leoni hatte sich im Ausstellungskatalog von 1993 aufgrund der Beobachtungen während der Restaurierung sehr eingehend mit diesen technischen Fragen beschäftigt. Bei dem genannten Verfahren bleiben bekanntlich die originalgroßen Terracottamodelle der Figuren erhalten und können so der letzten Überarbeitung und eventuellen Nachbesserungen der gegossenen Statuen zugrundegelegt werden. Das Modell zum Thomas wurde, nachdem die Bronze-Gruppe an ihrem Platz war, von der Mercanzia zur Aufstellung in ihrem Sitzungssaal angekauft. Auffällig bleibt nun allerdings, daß Verrocchio die beiden Bronzen, die letztlich nur Dreiviertelreliefs sind, trotzdem mit senkrechter Position der Gußform gegossen hat und nicht etwa liegend, wie dies bei den großen Reliefplatten von Ghiberti's Paradiestür geschehen war. Der Grund mag darin liegen, daß manche Teile – wie beide Köpfe und der erhobene Arm Christi – vollrund zu gießen waren und bei den übrigen, schalenartigen, hinten offenen Partien die Bronzeschicht ziemlich dick gehalten wurde, um die Stabilität der an der Nischenarchitektur zu befestigenden, in sich nicht „standfesten“ Figuren zu garantieren.

Lein's zweites Referat machte anhand eines reichen Materials die unterschiedliche Relation von Material- und Arbeitskosten bei Marmor- und bei Bronze-Figuren und den sehr viel höheren finanziellen Aufwand für Bronze anschaulich. Das im Vergleich zum Marmor noch sehr viel kostbarere Metall und die wegen des langwierigen komplizierten Gußverfahrens unvergleichlich höheren Honorare schlugen sich in den beträchtlichen Gesamtkosten der Bronzewerke nieder. So betrug etwa bei dem Statuenzyklus für die Campanilenischen des Florentiner Doms im ersten Quattrocentodrittel der mittlere Preis für eine überlebensgroße Marmorfigur Donatello's ca. 100 Florin. Die Gesamtsumme, die die Zunft der Geldwechsler für die – allerdings um ein Drittel größere – bronzene Matthäusfigur für Or San Michele an Ghiberti zu zahlen hatte, belief sich fast auf 1.100

Florin. Der breiten Produktion an Marmorwerken stand demzufolge schon in der Antike ein sehr viel engerer, „elitärer“ Kreis von Bronzestatuen gegenüber. Bronzegegüß blieb, wie auch Alberti im 17. Kapitel des siebten Buchs seines Traktates fordert, nur den bedeutendsten Aufgaben vorbehalten und besaß eben deshalb sein besonderes Renommee. Diejenigen der *arti maggiori*, die sich eine Bronzestatue an Or San Michele leisten konnten, waren mit Recht stolz darauf. Es war dann aber eine Frage des Prestiges, wenn etwa die Arte della Lana ihren Marmor-Stephanus vom Anfang des Jahrhunderts durch eine Bronze von der Hand Ghibertis ersetzen ließ. Die kleineren Zünfte hätten sich in jedem Fall finanziell völlig übernommen, wenn ihnen ebenfalls die Aufstellung einer Bronzefigur gestattet worden wäre.

Schon das Thema des Referates von Andreas Beyer „*Verus oculus oder Verrocchios Konversion - der Lehrmeister Leonardos aus der Sicht Vasaris*“ ließ erahnen, daß sich die Ausführungen keineswegs in reiner Quellenanalyse erschöpfen würden. Beyer stellte zunächst die wenigen vor-vasarianischen Äußerungen über Verrocchio zusammen und interpretierte dann das insgesamt eher negative Urteil Vasaris über den Künstler, das sich vorwiegend aus dem teleologischen Prinzip der Viten-Sammlung des Aretiners erklären ließe. So wie Cimabue als Lehrer Giottos oder Perugino als Meister Raffaels wird auch Verrocchio zu einer Art Steigbügelhalter für Leonardo degradiert. Beyer formulierte in diesem Kontext treffend: „Verrocchios Werk markiert zusammen mit dem anderer Zeitgenossen nur die Schwelle zu jenem goldenen Zeitalter, dessen Besichtigung Vasari erst mit der Trias Leonardo, Raffael und Michelangelo freigibt.“

In den ersten Abschnitten der Verrocchio-Vita zeigt sich m. E. aber auch das besondere Dilemma, in dem sich Vasari angesichts der von ihm propagierten Akademie-Ausbildung für junge Künstler befindet. Einerseits kritisiert der Biograph, daß Verrocchio den Mangel an Naturbegabung durch Studium und Fleiß ersetzen mußte, woraus sich seine etwas harte und rauhe Manier erkläre, andererseits sieht sich Vasari dann doch gezwungen, den hohen Anteil des Erlernbaren an der Kunst zu betonen. So kommt es zu den seltsamen Formulierungen, die nach dem zuvor Gesagten letztlich zu positiv wirken: „Wenn eins von beiden [Naturanlage und Studium] fehlt, erreicht man selten das Höchste, wenn auch das Studium das meiste ausmacht. Da dies bei Andrea mehr als bei irgend einem anderen der Fall ist, so rechnet man ihn zu den seltenen und vortrefflichen Meistern unserer Kunst.“

Weiten Raum in Beyers Ausführungen nahm Verrocchios Berufswechsel vom Goldschmied zum Bildhauer ein. Vasari schreibt hierzu, der Künstler, von Sixtus IV. nach Rom gerufen, um einige Goldschmiedearbeiten auszuführen, habe dort erfahren, „wie die vielen antiken Statuen und anderen Alterthümer jener Stadt in hohem Wert standen; sah daß der Papst das Bronzeferd in S. Giovanni in Laterano aufstellen ließ, und daß man nicht nur vollständige Werke, sondern auch Bruchstücke, wie sie jeden Tag gefunden wurden, in Ehren hielt; deshalb beschloß er, sich zur Bildhauerkunst zu wenden, gab die Goldschmiedekunst völlig auf ...“ Diesen relativ sachlichen (im Faktischen allerdings irrigen) Bericht Vasaris interpretierte Beyer nun so, daß sich der Berufswechsel vom einfachen Goldschmied zum eigentlichen Künstler als ein Akt der Bekehrung im Anblick der Marc Aurel-Statue vollzogen habe. „Er [Verrocchio] verwandelt sich angesichts eines kapitalen Kunstwerks vom handwerklichen Gold-

schmied zum Bildhauer, und damit zum Künstler. Die Konversion geschieht ebenfalls zu Füßen eines Pferdes: doch hier wird nicht der vom Pferd gestürzte Saulus durch Blendung zum Paulus; vielmehr wird Verrocchio zur Kunst bekehrt durch einen Akt der Anschauung, durch das Sehen.“ An späterer Stelle sieht Beyer schließlich noch eine sinnfällige Entsprechung zur Bekehrung des Apostel Thomas aufgrund eines Sehvorganges.

Dieses reiche Gedankenaufgebot Beyers wirkte fast wie eine Persiflage auf Vasaris doch recht schlichte, eher banale Art, Kausalzusammenhänge zur Erklärung von Verrocchios Berufswechsel zu rekonstruieren. Übrigens bleibt in diesem Zusammenhang zu fragen, ob tatsächlich bereits um 1460 das Prestigeniveau der Goldschmiede so viel unter dem der Bildhauer lag. Man kann sich da nicht nur auf Vasari und auf die Klagen Cellinis berufen; bis zur Etablierung der Kunstakademien blieben die Goldschmiedeateliers die wichtigsten und überaus angesehenen Ausbildungsstätten für junge Künstler. - Noch ein Wort zu der von Beyer (und anderen) bevorzugten Deutung des von Andrea di Michele Cioni nachträglich angenommenen Namens Verrocchio „als italianisierte Form von »verus oculus« ... Vero occhio das wahre Auge, das Auge, das die Wahrheit kennt“. Mag sein, daß dem Künstler solche Wortspiele nicht unbekannt und auch nicht unangenehm waren; doch gab es vor ihm und neben ihm eben eine Reihe anderer Florentiner, die Verrocchio hießen und auf die dann das Gleiche zutreffen müßte. Leider wissen wir noch nicht sicher, wem zu Ehren und aus welchem Anlaß sich der Künstler den Namen zulegte. - Es bliebe noch vieles zu diesem geistreichen und anregenden Referat Beyers zu sagen. Nur noch ein Wort zu seiner Interpretation der Christus-Thomas-Gruppe: Das Fehlen des Nimbus beim Thomas bedarf keiner besonderen Erklärung, denn keine der Heiligenfiguren an Or San Michele hat einen Heiligenschein.

Fast erwartungsgemäß brachten schließlich die Ausführungen von Alexander Perrig über „*Mutmaßungen zur Persönlichkeit und zu künstlerischen Zielvorstellungen von Verrocchio*“ sehr beachtliche und überraschend neue Thesen. Unter Beiseiteschieben des Spekulationsballastes der bisherigen Forschung gelangte Perrig zu neuen Bewertungsgrundlagen sowohl für den künstlerischen Werdegang des jungen Verrocchio als auch für die Konzeption der Christus-Thomas-Gruppe. Das Referat, durch Übertragung in heutige Denk- und Sprachgewohnheiten bewußt aktualisiert, überzeugte in den Grundthesen trotz mancher eigenwilliger, überzeichnender Interpretationen. Als gewichtigen Störungsfaktor für die frühe Entwicklung und Ausbildung des Künstlers wertete Perrig die Tatsache, daß der 16- oder 17jährige Andrea im Sommer 1452 einen jüngeren Wollarbeiter durch einen Steinwurf tötete. Die Eltern des Opfers verziehen zwar dem reuigen Sünder, und dieser wurde im Juni 1453 von der Anklage des Totschlags freigesprochen. Doch der Makel, der dem jungen Andrea nun anhaftete, habe für viele Jahre, wie Perrig plausibel machte, die Chancen für die Lehre und frühe Tätigkeit des Künstlers erheblich beeinträchtigt - im Unterschied zu vielen seiner Altersgenossen, deren Entwicklung geradliniger verlief und deren wirtschaftliche Verhältnisse sich entsprechend laufend verbesserten. Erst im Winter 1466/67, als Andrea den Or San Michele-Auftrag erhielt und als die Medici begannen, ihn unter ihre Fittiche zu nehmen und zu fördern, setzte seine eigentliche Karriere ein. Bis dahin sah

er sich offenbar gezwungen, als Handlanger und Gehilfe mal diese und mal jene Tätigkeit auszuüben. Hierzu wäre ergänzend zu bemerken, daß nun gerade dieser offenbar wiederholte Wechsel der Ausbildungsstätten, dieses zwangsläufige Herumvagabundieren in den verschiedensten Metiers dem Künstler die Kenntnisse und Fertigkeiten in der Goldschmiedekunst, im Bronzeguß, in der Marmorskulptur und in der Malerei vermittelte und zwar in weit höherem Maße als bei den meisten anderen seiner mehr oder weniger vielseitigen Kollegen. Dies schuf aber die Voraussetzungen für die spätere Bedeutung der Verrocchio-Werkstatt mit ihrer Produktionsvielfalt und ihrem breiten Ausbildungsangebot, dem gerade Leonardo so viel verdankte.

Das Referat beschäftigte sich dann eingehend mit der Christus-Thomas-Gruppe. Perrig ging mit Recht davon aus, daß die Idee, statt einer Einzelfigur des Thomas eine Zweiergruppe aufzustellen, nur von Verrocchio den Auftraggebern nahegebracht worden sein kann. Den zu erwartenden Einwand, es würden sich dabei zwangsläufig die Materialkosten verdoppeln, habe Andrea damit entkräftet, daß er die beiden Figuren nicht als vollrunde Bronzestatuen, sondern „in Form von schalen- oder kulissenhaften Körperfassaden“ konzipierte. Diesen Gedankengängen Perrigs widerspricht nun keineswegs die andere Feststellung, daß bei den begrenzten räumlichen Verhältnissen der vorhandenen Parte Guelfa-Nische das Nebeneinanderstellen von zwei lebensgroßen Figuren überhaupt nur möglich wurde, wenn sie in der Art von Dreiviertelreliefs flach gehalten waren. Tatsächlich waren Verrocchios Honorarforderungen sehr bescheiden im Vergleich zu den 1.100 Florin, die Ghiberti für seinen Matthäus kassierte. Er erhielt für beide Bronzen insgesamt nur 800 Florin (Für die Materialkosten, mußte dabei aber nicht der Künstler noch zusätzlich aufkommen, wie der Referent meint, sondern sie gingen m. E. zu Lasten der Auftraggeber. Anders ist jedenfalls nicht die Tatsache zu erklären, daß die Mercanzia der Arte di Calimala 1490 noch 400 Florin für Bronze schuldete, die sie für den Guß der Christus-Thomas-Gruppe erworben hatte; vgl. A. Butterfield, Verrocchio's Christ and St. Thomas: chronology, iconography and political context. In: *Burlington Magazine* 134, April 1992, S. 225-233, insbes. S. 228 und Appendix, doc. 7). Im letzten der Ausführungen ging Perrig auf den Gehalt der Gruppe ein und befaßte sich insbesondere mit der Christusfigur, deren Manteldraperie in der unteren Zone zwar faltenreich und voluminös, dabei aber seltsam hohl wirke, da sie das Wechselspiel zwischen Stoff und Körper darunter vermissen läßt und so auch keine Anhaltspunkte für die besondere Ausprägung des Standmotivs liefert. In dieser unteren Zone habe die Figur etwas Körper- und Schwereloses, als sei sie eine spukhafte Erscheinung. Perrig erkennt darin eine Anspielung auf den Bericht, demzufolge Christus den Versammlungsraum der Apostel durch die verschlossene Tür betrat – was den Argwohn des Thomas eher bestärken mußte. Der Betrachter, der die Bronzegruppe üblicherweise von seinem Augenniveau nach oben hin erfasse, könnte so den Thomasischen Zweifel nachvollziehen, indem er von der körperlosen Wirkung der Unterzone Christi zum Vorgang der Prüfung der Seitenwunde emporblicke. Perrig sieht hier etwas, was neuerdings auch von anderen Interpreten – allerdings nicht so klar und entschieden – beschrieben wurde. Im Vergleich zu den übrigen Nischenfiguren an Or San Michele fallen die relative Schwerelosigkeit und der geringere Grad an Standfestigkeit des Christus auf, der keineswegs mit seinem Körpervolumen von der Nische Besitz

ergreift, sondern etwas Erscheinungshaftes behält, als sei er gerade durch die Wand getreten.

Was wir heute über die Voraussetzungen und über die Entstehungsgeschichte der Christus-Thomas-Gruppe wissen oder mit guten Gründen vermuten dürfen, übersteigt in hohem Maße unseren Kenntnisstand etwa noch in den frühen 80er Jahren, und auch in naher Zukunft werden die Forschungen zu diesen Bronzen und darüber hinaus zu Verrocchios Schaffen nicht so schnell ihre neuen Impulse einbüßen. Daß dem so ist, hängt mit der vorbildlichen und hier auch in den Resultaten so überzeugenden Restaurierung der Gruppe in den Florentiner Werkstätten und mit der großartigen Präsentation der Bronzen in den Ausstellungen in Florenz und New York zusammen. Was nun mit den Stücken geschehen wird, liegt nicht mehr in der Kompetenz der für die Restaurierung Verantwortlichen. Das kam in den Referaten von Loretta Dolcini und Giorgio Bonsanti klar zum Ausdruck. Bonsanti verglich die Tätigkeit der mit Restaurierung befaßten staatlichen Instanzen, ihr eingeschränktes „Sorgerecht“, d. h. die geringen Möglichkeiten der Einflußnahme auf das spätere Schicksal der anvertrauten Objekte, mit dem Wirken Albert Schweitzers, der die geheilten Leprakranken wieder in die verseuchten Dörfer zurückschicken mußte. Was wird mit der Christus-Thomas-Gruppe geschehen, wird sie wieder an ihren angestammten Platz in der via Calzaiuoli in der Fußgängerzone zurückkehren oder wird es tatsächlich irgendwann in den kommenden Jahren oder Jahrzehnten im oberen Hauptgeschoß von Or San Michele ein neues Museum für alle Statuen aus den Nischen der Außenpfeiler geben? Mit diesem Gedanken spielt man seit einiger Zeit, und man kann sich dabei auf die ins 19. Jahrhundert zurückreichende Florentiner Tradition berufen. Man denke etwa an die Campanilestatuen und -reliefs, die man zum Schutz vor der Witterung ins Museum der Domopera verbrachte und am Bau selbst durch Kopien ersetzte. Auch für Or San Michele besteht der Plan, in den Außennischen Kopien aufzustellen (wie dies bei Donatellos Markusstatue bereits geschehen ist), während die abgenommenen und restaurierten Bronze- oder Marmorfiguren im Museum in gipsernen Nachbildungen der Originalnischen ihren Platz finden sollen – ähnlich wie dies bei Donatellos Georgsstatue im Bargello seit dem 19. Jahrhundert oder bei seiner Ludwigsfigur im Museum von S. Croce der Fall ist. Bei nüchterner Betrachtung läßt sich jedoch schon jetzt sagen, daß für all die zur Einrichtung eines solchen Museums notwendigen Maßnahmen in den nächsten Jahrzehnten kaum entsprechende Mittel zur Verfügung stehen werden – abgesehen von den bekannten personellen Engpässen bei den Florentiner Museen, die etwa beim Bargello immer wieder zur zeitweiligen Schließung von Teilen der Sammlungen führen. Ein solches Or San Michele-Museum wäre auf die Dauer auch nur sinnvoll, wenn es gelänge, dort möglichst viele Stücke der ehemaligen Ausstattung des Oratoriums zu vereinigen, also auch einige der im Referat von Dieter Blume erwähnten Heiligentafeln von den Innenpfeilern.

Vorerst liegen also Verrocchios Bronzen am Boden eines der Laboratoriumsräume des Opificio, sorgfältig in Kisten verpackt, wie sie aus Amerika zurückkamen – während man nebenan an Ghibertis Bronzestatue Johannes des Täufers (mit versilberten Pupillen!) und an Michelozzos großer Terracottafigur des gleichen Heiligen aus der SS. Annunziata arbeitet. Es gibt eine ganze Reihe weiterer, zur Restaurierung abgenomme-

ner Werke der Florentiner Skulptur, die auf diese Weise für lange Zeit dem „Zugriff“ des Publikums entzogen werden, etwa die monumentalen Statuengruppen von den Baptisteriumstüren oder die restlichen noch nicht wieder ausgestellten Reliefs der Paradiestür, nicht zuletzt auch die beiden kleinen Prophetenstatuen von der Porta della Mandorla, die 1986 bei der Florentiner Donatello-Ausstellung im Forte di Belvedere frisch restauriert zu sehen waren. Er wird schwierig sein, die genannten Stücke im Museum der Domopera angemessen zu präsentieren. Aber auch die Rückführung der Werke an ihren ursprünglichen Ort erscheint problematisch angesichts des Kompetenzgerangels und der mangelnden Koordination der verschiedenen verantwortlichen Stellen.

Was den Umweltschutz angeht, erlebt man gerade in Florenz immer wieder Überraschungen, etwa wenn der zuständige Assessore, der teilweise geglückten Verkehrsberuhigung am Dom offenbar überdrüssig, seit der Vorweihnachtszeit die Autos und Linienbusse wieder an der Nordseite des Doms vorbeischiebt und unmittelbar bei der Porta della Mandorla sogar eine Haltestelle für fünf Buslinien einrichtet. Auch bei Or San Michele kann man mit Verwunderung beobachten, daß die ASNU, die städtische Müllabfuhr, im Rahmen der Packmaterialentsorgung der Geschäfte und Kaufhäuser des historischen Zentrums von Florenz ausgerechnet auf dem kleinen Platz vor der westlichen Eingangsfassade des Oratoriums das Umladen der aus allen Richtungen heranratternden Dreiradkarren in die großen Müll-Lastwagen durchführen läßt. Die dort jüngst restaurierten Nischen mit Ghibertis Bronzefiguren des hl. Stephanus und des hl. Matthäus und mit der Eligiusstatue des Nanni di Banco sind zwar inzwischen besser gegen die Tauben geschützt, nicht aber gegen die Abgase der ASNU-Laster, die mit heulendem Motor die Kartonagen zusammenstauchen. Was manchem Kritiker der Florentiner Szene als Konzeptlosigkeit erscheinen mag, ist vielleicht eher das Resultat besonderer Konzeptionsfreudigkeit und Ideenvielfalt innerhalb der verschiedenen Ressorts, die sich in die Verantwortung für die Kulturdenkmäler und die innerstädtischen Belange teilen.

Günter Passavant