

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LVIII. BAND — 2016
HEFT I



LVIII. BAND — 2016

HEFT I

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Sal. Oppenheim jr. & Cie. AG & Co. KGaA
z. H. Frau Cornelia Schurek
Odeonsplatz 12, D-80539 München
foerderverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 3 _ *Almuth Klein*

“Alpenthiere” aus der Toskana: Zur Wiederholung von Motiven der Bauskulptur von Sant’Antimo in der Tessiner Kirche San Nicolao in Giornico

_ 27 _ *Nathaniel Silver*

“Cum signo T quod potentiam vocant”. The Art and Architecture of the Antonite Hospitallers in Trecento Venice

_ 59 _ *Vera-Simone Schulz*

Intricate Letters and the Reification of Light. Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto’s *Madonna di San Giorgio alla Costa* and Masaccio’s San Giovenale triptych

_ 95 _ *Massimiliano Rossi*

“E la favola di Amore e Psiche è ben di gran lunga anteriore a ciò che ne scrivono Apulejo e Platone”: la *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara come viaggio dell’Anima

_ *Miszellen* _ *Appunti*

_ 109 _ *Luca Giuliani*

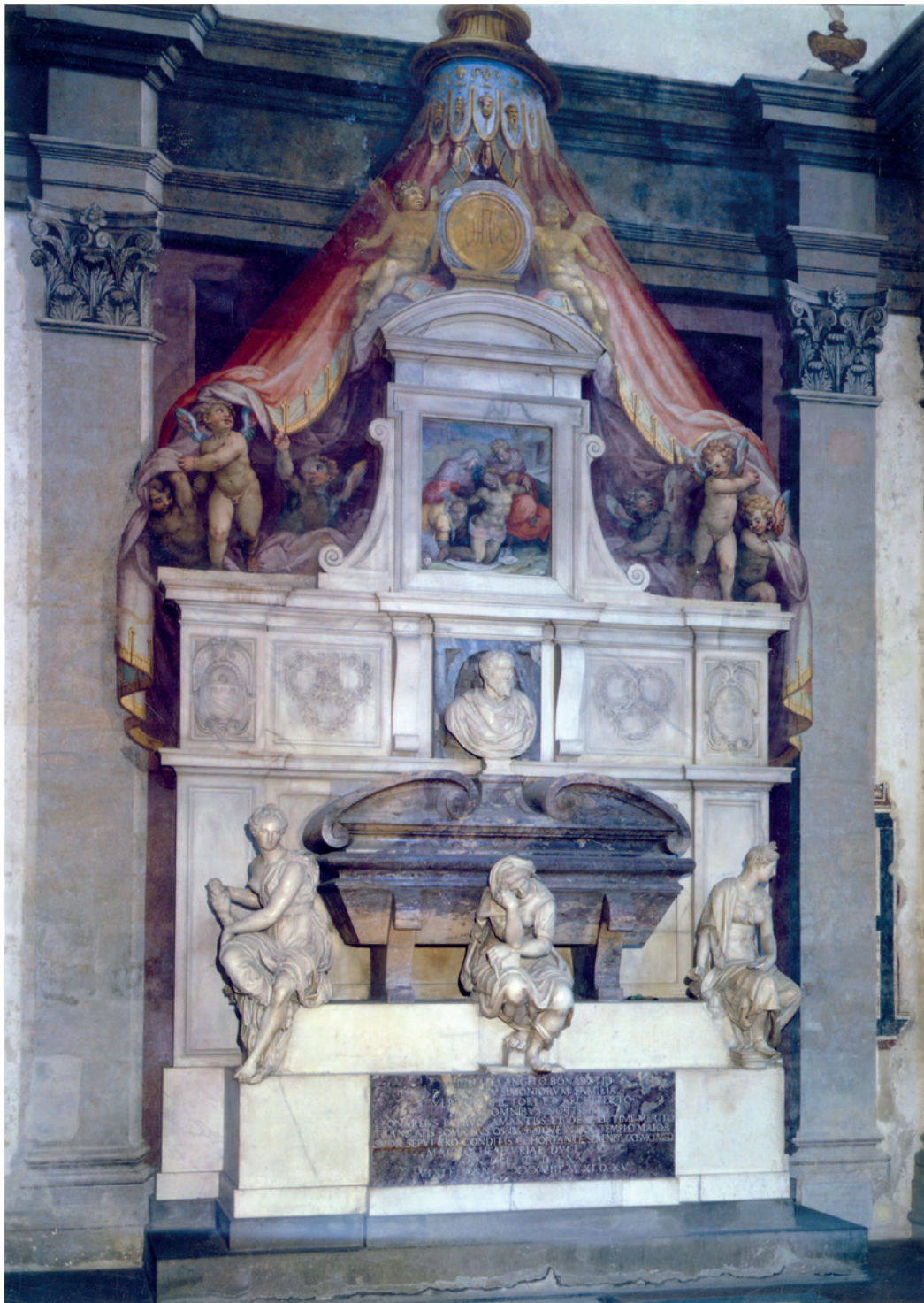
Michelangelos Quader: Ein Nachtrag

_ 117 _ *Angela Cerasuolo*

Appunti di Vincenzo Borghini sul *Libro dell’arte* di Cennino Cennini

_ *Nachrufe* _ *Necrologi*

_ 126 _ Charles Davis (*Marco Collareta*)



1 Grabmal des Michelangelo Buonarroti,
1563-1578. Florenz, Santa Croce

Luca Giuliani

In einem Aufsatz, der in Band LV dieser Zeitschrift erschienen ist, habe ich für Michelangelos Sitzstatue des Lorenzo de' Medici (Abb. 5) in der Sagrestia Nuova von San Lorenzo eine neue Interpretation vorgeschlagen.¹ Mein Ausgangspunkt war der Gegenstand, auf den die Figur ihren linken Ellbogen stützt: Dieser war bislang gemeinhin als ein Kästchen verstanden worden; es handelt sich jedoch um einen massiven Quader, der an allen Seiten vollkommen glatt ist und nur an der schmalen Vorderseite mit der Protome eines Fantasiewesens verziert ist. Dieser Steinquader lässt sich weder als sinnvolles Attribut des Lorenzo noch überhaupt als Darstellung irgendeines realen Gegenstandes verstehen; ich versuchte daher, ihn als Verweis auf das Material der Statue – den Stein – und auf das Handwerk des Bildhauers zu deuten. Ist der Quader aber tatsächlich als ein vom Bildhauer bewusst gesetztes Zeichen zu verstehen, so ergibt sich daraus ein Problem: Jedes Zeichen setzt notwendigerweise einen Adressaten voraus. Aber an wen richtete sich dieses in unserem Fall? Was folgt aus dem Umstand, dass nahezu fünfhundert Jahre lang niemand diesen Quader als einen Quader verstanden hat? Kann ein Zeichen, das über einen so langen Zeitraum nicht wahrgenommen worden ist, überhaupt als Zeichen gemeint gewesen sein? Genau dafür lässt sich im Œuvre Michelangelos eine erstaunliche Parallele anführen.

¹ Luca Giuliani, "Kästchen oder Quader? Zur Sitzstatue des Lorenzo de' Medici in der Sagrestia Nuova und zum Problem der Materialität in den Skulpturen Michelangelos", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LV (2013), S. 334–357.

² Francesco La Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale: un dramma psicologico in un ritratto simbolico*, Bologna 1925; *idem*, "Ancora del volto

Im Mai 1923 besuchte Francesco La Cava, ein aus Kalabrien stammender, damals aber in Rom ansässiger Mediziner, der sich als Wissenschaftler vor allem mit Tropenkrankheiten befasste, zum wiederholten Mal die Sixtinische Kapelle, als er plötzlich beim Betrachten von Michelangelos *Jüngstem Gericht* eine ihn bestürzende Entdeckung machte.² Der Apostel Bartholomäus hält als Zeichen seines Martyriums in der Rechten das Messer und in der Linken die abgezogene Haut, worin der Betrachter ein – anamorphotisch leicht verzerrtes – Gesicht erkennt.³ Nun würde man erwarten, dass Bartholomäus die *eigene* Haut hält, deren Gesicht also dem seinen ähnlich sein müsste. Das Gegenteil ist der Fall: Michelangelo hat beide Gesichter mit aller Deutlichkeit voneinander unterschieden. Charakteristisch für den leibhaftigen, in unversehrter Gestalt wieder auferstandenen Bartholomäus sind ein runder, kahler Schädel und ein üppig wallender grauer Bart; hingegen weist das Hautgesicht dichtes, dunkles Haupthaar auf; die stark verzerrte untere Gesichtshälfte mag mit einem kurzen Bart kompatibel sein – aber ein mächtiger Vollbart, wie ihn der Heilige trägt, ist hier sicher nicht dargestellt. Wenn dies also nicht das Gesicht des hl. Bartholomäus sein kann – wessen Gesicht ist es dann? La Cava erkannte, dass es sich um ein Selbstporträt Michelangelos handelt. Schlagend ist die von ihm angeführte Übereinstimmung zwischen dem Hautgesicht und einem Bildnis Michelangelos, das

di Michelangelo nel 'Giudizio' della Sistina", in: *Nuova Antologia*, 424 (November-Dicembre 1942), S. 280–285; beide Arbeiten wieder abgedruckt in: *idem*, *Un medico alla ricerca della verità: dal Bottone d'Oriente al volto di Michelangelo e alle parabole del Vangelo*, Turin 1977, S. 81–165; *ibidem*, S. 3–28, auch eine aufschlussreiche biographische Skizze.

³ *La Cappella Sistina*, Novara 1999, II, Zone D, Nr. 71f., Taf. D 29f.

Jacopino del Conte um die Mitte der 1530er Jahre gemalt hat:⁴ Hier wie dort dasselbe krause Haar, dieselbe hohe, rechteckige Stirn, derselbe flache Nasenrücken, der sich zur Spitze hin eigentümlich verdickt. Es gibt keinen Zweifel, dass Michelangelo in der Haut des Bartholomäus sein eigenes Gesicht ins Bild gesetzt hat.⁵

Die Übereinstimmung zwischen dem Hautgesicht und dem Bildnis des Jacopino del Conte ist für *uns* maßgeblich – die in Rom lebenden Zeitgenossen werden kaum auf das gemalte Bildnis angewiesen gewesen sein. Viele von ihnen waren mit der physiognomischen Erscheinung des berühmten Künstlers vertraut, und es liegt auf der Hand, dass Michelangelos Selbstbildnis sich primär an diese richtete. Um so erstaunlicher bleibt die Tatsache, dass keiner von ihnen es bemerkt zu haben scheint. Das *Jüngste Gericht* an der Stirnwand der Sixtinischen Kapelle galt seit seiner feierlichen Enthüllung im Oktober 1541 als kapitaless Meisterwerk, wurde aufmerksam studiert und intensiv besprochen; zahllose Betrachter des Freskos haben ihre Eindrücke schriftlich festgehalten: Nirgends findet sich ein Hinweis auf das Selbstporträt. Dabei kann man nicht behaupten, Michelangelo hätte es besonders gut versteckt und damit das Wiedererkennen erschwert: Bartholomäus befindet sich in unmittelbarer Nähe des richtenden Christus, die Haut in seiner Hand ist ein absoluter Blickfang, und das Gesicht ist mit bloßem Auge ohne weiteres zu erkennen. Aber nicht alles, was zu sehen ist, wird auch tatsächlich gesehen; woraus man nicht schließen darf, dass es in der Absicht des Urhebers nicht hätte gesehen werden sollen.

Sowohl das Hautgesicht des Bartholomäus als auch der Quader des Lorenzo sind bewusst gesetzte, aber mangelhaft rezipierte Zeichen. Der Vergleich zwischen ihnen scheint aber auch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Seit der frühen Renaissance kam es nicht selten vor, dass der Maler eines Historienbildes Porträts von Zeitgenossen darin einbaute, mitunter auch sein eigenes.⁶ Das betraf allerdings normalerweise Randgestalten. Neu und revolutionär ist im *Jüngsten Gericht* somit nicht das Selbstbildnis an sich, wohl aber dessen Platzierung im Zentrum der dargestellten

Handlung: An diesem Ort hätte kein Zeitgenosse ein Kryptoporträt des Künstlers erwartet. Dennoch stellen die Porträtzüge im Hautgesicht des Bartholomäus, sobald man sie einmal bemerkt hat, einen vollkommen transparenten Selbstverweis dar. Beim Quader ist es komplizierter: Der Selbstverweis bezieht sich weniger auf die Person des Künstlers als auf das von ihm praktizierte Handwerk; Michelangelo hat dafür eine Form gewählt, für die es keine Tradition gab und die kein Zeitgenosse erwartet hätte. Das führt auch gleich zur nächsten Frage: An wen richtet sich das Zeichen? Wer ist der beabsichtigte Empfänger? Im Falle des Selbstporträts in der Sixtinischen Kapelle liegt die Antwort auf der Hand: Primäre Adressaten waren alle jene, die mit Michelangelos Umgang gehabt hatten und daher im Stande gewesen wären, dessen Physiognomie wiederzuerkennen. Wie verhält es sich beim Quader des Lorenzo? Wie haben wir uns den Adressatenkreis vorzustellen, der (zumindest potentiell) in der Lage gewesen wäre, den Quader als Quader und damit als bewusst gesetztes Zeichen zu interpretieren? 2013 konnte ich diese Frage nicht beantworten. Mittlerweile glaube ich einen Beweis dafür gefunden zu haben, dass die Botschaft des Quaders tatsächlich rezipiert worden ist. Der Beleg findet sich am Grab Michelangelos in Santa Croce, das 1578 vollendet wurde (Abb. 1). Die Geschichte dieser Grabanlage ist maßgeblich durch die Florentiner Accademia del Disegno geprägt worden; das zwingt uns zu einem kleinen Umweg.

Die Accademia del Disegno war die erste öffentliche Institution, deren ausschließlicher Zweck in der Ausbildung von Künstlern bestand.⁷ Sie wurde 1563 auf Anregung von Giorgio Vasari gegründet; bei ihrer allerersten Versammlung wählten die Akademiemitglieder zwei Personen als Leiter: einerseits den Herzog Cosimo de' Medici, andererseits Michelangelo, den „padre e maestro di queste tre arti“ (gemeint sind Bildhauerei, Malerei und Architektur).⁸ Der Herzog ernannte sogleich Vincenzo Borghini als seinen Stellvertreter, einen Gelehrten, der am Medici-Hof eine wichtige Rolle spielte, mit Vasari eng befreundet war und die Leitung der Akademie in den folgenden Jahren auch zu seinem

⁴ *Il volto di Michelangelo*, Kat. der Ausst., hg. von Pina Sergi Ragionieri, Florenz 2008, S. 103f., Nr. 48. Der Katalog enthält eine reiche Bibliographie (in der die Publikationen von La Cava verblüffenderweise fehlen).

⁵ Vgl. dazu Leo Steinberg, „The Line of Fate in Michelangelo's Painting“, in: *Critical Inquiry*, VI (1980), S. 411–454, bes. S. 423–436; Marcia B. Hall, „Michelangelo's 'Last Judgment' as Resurrection of the Body: The Hidden Clue“, in: *Michelangelo's 'Last Judgment'*, hg. von eadem, Cambridge 2005, S. 94–112, bes. S. 106–109; Victor Stoichita, „Michelangelos Haut“, in: *Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, hg. von Hans-Georg von Arburg et al., Zürich/Berlin 2008, S. 34–51. Bernardine Barnes („Skin, Bones and Dust: Self-Portraits in Michelangelo's Last Judgment“, in: *Sixteenth Century Journal*, XXXV [2004], S. 969–986, bes. S. 969–972, 985) hat kürzlich darüber hinaus noch zwei weitere Selbstporträts im Wandgemälde zu erkennen geglaubt: Das betrifft die Figuren Nr. 33bis und Nr. 34 in *La Cappella Sistina* (Anm. 3), II, Zone I, Taf. 19. Der Vorschlag (dessen hermeneutischen

Reiz man ohne weiteres nachvollziehen kann) bleibt insofern willkürlich, als er lediglich auf einer vagen physiognomischen Ähnlichkeit beruht. Im Vergleich zeigt sich, wie präzise Michelangelo solcher Willkür entgegengearbeitet hat, indem er die Inkongruenz zwischen der Haut und dem wiederauferstandenen Leib des Bartholomäus als Wegweiser zur richtigen Deutung einsetzte.

⁶ Hall (Anm. 5), S. 107; Mila Horký, *Der Künstler im Bild: Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2008.

⁷ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940, S. 42–55; Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, Florenz 1987; Eliana Carrara, „La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari“, in: *Les Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, hg. von Marc Deramaix/Perrine Galand-Hallyn, Genf 2008, S. 129–162; sowie die Einleitung der Herausgeber zu: Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste*, hg. von Oskar Bätschmann/Tristan Weddigen, Darmstadt 2013, S. 60–64.

Hauptgeschäft machte.⁹ Ganz anders Michelangelo: Der greise Künstler hatte nach seinem Abgang aus Florenz im Jahr 1534 die Stadt nie wieder betreten; aus der Ehre, nun zum Leiter der Accademia gewählt worden zu sein, dürfte er sich nicht viel gemacht haben. Um so wichtiger war die Beziehung zu Michelangelo für die Accademia selbst, die sich für ihre Bildungsaufgabe nunmehr auf die Autorität desjenigen berufen konnte, der nach allgemeinem Einverständnis die Künste zu ihrem Höhepunkt geführt hatte.¹⁰

Am 18. Februar 1564 starb Michelangelo in Rom, nachdem er kurz zuvor noch den Wunsch geäußert hatte, in Santa Croce in Florenz begraben zu werden.¹¹ Sein Neffe und Erbe Lionardo Buonarroti machte sich daran, den Leichnam nach Florenz zu überführen. Damit setzte er allerdings einen Prozess in Gang, der rasch über den familiären Umkreis hinauswuchs: Wesentlich daran beteiligt waren Vasari, Borghini und die Accademia del Disegno. Am 23. März, zwei Tage nach Ankunft von Michelangelos Leichnam in Florenz, versammelte Borghini sämtliche Akademiemitglieder in der Sakristei von Santa Croce; sie sollten der Öffnung des versiegelten Sarges beiwohnen. Zum allgemeinen Erstaunen wurden am Leichnam keinerlei Anzeichen von Verwesung festgestellt; durch Handauflegung hatten die Versammelten Gelegenheit, sich noch einmal mit ihrem verstorbenen Oberhaupt kurzzuschließen. Schon vorher hatten Vasari und Borghini damit begonnen, eine große Begräbnisfeier zu planen, die der Accademia die Bühne für einen spektakulären öffentlichen Auftritt bereiten würde. Die Feier, die mehrfach verschoben werden musste, fand schließlich am 14. Juli statt, bezeichnenderweise nicht in Santa Croce, sondern in der Hauskirche der Medici, in San Lorenzo. Die ganze Kirche war mit dunklem Flor verhängt und mit einem umfangreichen Bilderzyklus dekoriert, der sich auf das Leben und den Ruhm Michelangelos bezog. Höhepunkt der Dekoration war ein über 16 Meter hoher, mehrgeschossiger Katafalk im Mittelschiff, direkt gegenüber vom Hochaltar; bekrönt wurde er von einem Obelisk, der seinerseits eine Trompete blasende Fama über einer Weltkugel trug. Zu Füßen des Obeliskens stan-

den die Personifikationen der vier Künste, in denen Michelangelo hervorgetreten war: Malerei, Bildhauerei, Architektur und Poesie. Noch nie war ein Künstler mit solchem Anspruch (und so großer Verzögerung!) zu Grabe getragen worden.

Für das eigentliche Grabmonument, das den Wünschen des Verstorbenen entsprechend in Santa Croce errichtet werden sollte, firmierte Lionardo Buonarroti als Auftraggeber. Vasari indes sorgte nicht nur für finanzielle Unterstützung, sondern nahm auch die konkrete Planung in die Hand. Der architektonische Entwurf geht auf ihn selbst zurück, das Programm wurde von Borghini konzipiert.¹² Zentrum der Anlage, wie sie schließlich 1578 vollendet wurde (Abb. 1), ist ein großer Sarkophag aus Buntmarmor, der sich in seiner Form ganz eindeutig nach dem Vorbild der Medici-Gräber in der Sagrestia Nuova richtet; er steht auf einem hohen Sockel, an dem die Grabinschrift angebracht ist und auf dem die trauernden Personifikationen der Bildhauerei, der Malerei und der Architektur sitzen. Bekrönt wird der Sarkophag von der überlebensgroßen Büste Michelangelos. Als Hintergrund dient eine mehrgeschossige Fassade, über der sich ein gemalter Baldachin erhebt.

Vom Konzept her greifen die drei den Sarkophag umgebenden Personifikationen unmittelbar zurück auf die Personifikationen der Künste zu Füßen des Obeliskens auf dem Katafalk von San Lorenzo. Dort waren es vier gewesen; da es sich in Santa Croce um ein Fassadengrab handelte, blieb nur noch Raum für drei: Auf die Poesie wurde verzichtet. Mit dem Auftrag für die Statuen wurden drei jüngere Florentiner Bildhauer der Accademia betraut, die alle bereits an der Dekoration des Katafalks mitgewirkt hatten: Giovanni Bandini, Valerio Cioli und Battista Lorenzi.

Die Personifikationen der drei Künste mussten in irgendeiner Weise als solche kenntlich gemacht werden. Eine vorbildhafte Lösung dafür bot Vasari in einer Vignette, die er für die letzte Seite der ersten Ausgabe seiner *Viten* entworfen hat (Abb. 2).¹³ Das ovale Bild gliedert sich in drei Register: das mittlere zeigt die drei Personifikationen der Künste, nebeneinander sitzend; über ihnen

⁸ So Vasari in einem Brief an den Herzog Cosimo vom 1. Februar 1563: zit. in Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hg. von Paola Barocchi, Mailand 1962, IV, S. 2152.

⁹ Borghinis Hauptamt bestand seit 1552 in der Leitung des Waisenhauses, einer der wichtigsten öffentlichen Institutionen der Stadt: vgl. Franco Sartini, in: *Vincenzo Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Kat. der Ausst., hg. von Gino Belloni/Riccardo Drusi, Florenz 2002, S. 58–60, Nr. 3. 4.

¹⁰ Dazu v. a. Marco Ruffini, *Art Without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011, S. 35–38, 156–160.

¹¹ Zu den Florentiner Totenfeierlichkeiten für Michelangelo vgl. Vasari (Anm. 8), I, S. 132–187 (mit dem Kommentar: IV, S. 2135–2243); Rudolf Wittkower/Margot Wittkower, *The Divine Michelangelo: The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564: A Facsimile Edition of "Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti" Florence 1564*, London 1964; Joan Elaine Stack, *Artists into Heroes: The Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari*, Diss. Saint Louis 2001,

S. 243–274; Carrara (Anm. 7), S. 148–151, Nr. 4. 8a.; Britta Kusch-Arnhold, "Solcher Tugend gebührte nicht weniger! Die Esequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmal des Künstlers", in: *Praemium Virtutis II: Grabmäler und Begräbniszereemonien in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, hg. von Joachim Poeschke/Britta Kusch-Arnhold/Thomas Weigel, Münster 2005, S. 65–91; Ruffini (Anm. 10), S. 11–38.

¹² Vasari (Anm. 8), IV, S. 2222–2242; John Pope Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, S. 61f.; Wittkower/Wittkower (Anm. 11), S. 163; Ważbiński (Anm. 7), I, S. 155–176; Stack (Anm. 11), S. 274–307; Kusch-Arnhold (Anm. 11), S. 86–90; Alessandro Cecchi, "L'estremo omaggio al 'padre e maestro di tutte le arti': il monumento funebre di Michelangelo", in: *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, hg. von Luciano Berti, Florenz 1993, S. 57–82; Bernd Roggenkamp, *Die Töchter des "Disegno": Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari*, Münster 1996, S. 126–141.

¹³ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Flo-



2 Giorgio Vasari, *Die drei bildenden Künste*, Schlussvignette aus *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Florenz 1550

fliegt der Engel des Ruhmes, mit Fackel und Trompete; in einem unterirdischen Segment sehen wir liegende Gestalten: Es sind die Künstler der Vergangenheit, die der Ruhm zu ewigem Leben erwecken wird. Damit wird ein denkbar hoher Anspruch markiert: Vasari inszeniert seine *Viten* (denn diese sind es, worin sich der Genius des Ruhmes artikuliert) als eine Art jüngstes Gericht. In Vasaris Darstellung unterscheiden sich die drei Künste weder durch ihr Aussehen noch durch eine spezifische Tätigkeit – abgesehen davon, dass die Malerei ihren Kopf auf die Hand stützt; das Nachdenken scheint für sie charakteristischer zu sein als für ihre Schwestern. Zu erkennen ist jede von ihnen lediglich an ihren

renz 1550, II, S. 1034. Vgl. *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, Kat. der Ausst., hg. von Laura Corti/Margaret Daly Davis, Arezzo 1981, S. 221, Nr. 42c; Abb. 206; Roggenkamp (Anm. 12), S. 101f., Abb. 13.

¹⁴ Raffaello Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione*, Florenz 1584, S. 108f. Zum allgemeinen Charakter des Werkes vgl. Thomas Frangenberg,

Attributen: Rechts hält die Malerei Palette und Pinsel, und neben ihren Füßen stehen Farbnapfchen; in der Mitte erkennen wir die Architektur mit Kompass und Winkel; links hält die Bildhauerei ein spitzes Instrument und eine kleine Figur in ihren Händen.

Diese Ikonographie bildet die Folie, vor der auch die Statuen vom Grabmal in Santa Croce verstanden werden können. Ganz unproblematisch ist die Statue des Bandini, die rechts vom Sarkophag platziert ist und einen Kompass und eine Pergamentrolle hält: Es handelt sich um die Architektur. Schwieriger verhält es sich bei der Statue des Lorenzi, die links sitzt (Abb. 3): Einerseits hält sie in der rechten Hand das Tonmodell einer männlichen Aktfigur; andererseits aber erblickt man zu Füßen dieses Modells eine Farbpalette, Pinsel und Napfchen. Soll hier nun die Bildhauerei, die Malerei oder vielmehr eine Synthese aus beiden Künsten dargestellt werden?

Dieser Widerspruch wurde schon früh bemerkt. Ausführlich thematisiert ihn Raffaello Borghini in seinem *Riposo* von 1584, einem Traktat über zeitgenössische Kunst in Form von Gesprächen, die in der gleichnamigen Villa des Bernardo Vecchiotti angesiedelt sind.¹⁴ Dem Besitzer der Villa, der auf die widersprüchliche Ausstattung der Statue aufmerksam macht, antwortet ein junger Bildhauer, Ridolfo Sirigatti, der über die Entstehungsgeschichte genau Bescheid weiß: Ursprünglich habe Vincenzo Borghini geplant, die Personifikation der Bildhauerei auf der linken Seite des Sarkophags und die der Malerei in der Mitte zu platzieren. In diesem Sinn seien die Aufträge erteilt worden. Lorenzi sei der erste gewesen, der sich an die Arbeit gemacht habe; er sei mit seiner Statue der Bildhauerei schon weit fortgeschritten gewesen, als die Erben Michelangelos Einspruch erhoben hätten: Sie hätten sich direkt an den Großherzog gewandt mit der Bitte, dass die Personifikation der Bildhauerei nicht an der Seite, sondern in der Mitte platziert werde, sei die Bildhauerei doch Michelangelos herausragende Kunst gewesen, die er höher geschätzt habe als alle anderen. Dieser Bericht lässt sich bestätigen: Unter den Dokumenten im Archiv der Casa Buonarroti in Florenz findet sich der Entwurf eines Briefes von Lionardo Buonarroti an den Großherzog Cosimo mit der untertänigsten Bitte, beim Grabmal Michelangelos der Personifikation der Bildhauerei den Ehrenplatz zuzugestehen; die Begründung entspricht im Wortlaut dem, was im *Riposo* zu lesen ist.¹⁵

Die Frage, ob der Malerei oder der Bildhauerei der Vorrang unter den Künsten gebühre, war damals bekanntlich von eigenümlicher Virulenz. In den 1540er Jahren hatte Benedetto Varchi

Der Betrachter: Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, Berlin 1990, S. 77–102; nützlich ist auch die Einführung zur englischen Übersetzung: Raffaello Borghini, *Il Riposo*, hg. von Lloyd H. Ellis Jr., Toronto/Buffalo/London 2007, S. I–42. Zwischen Raffaello und Vincenzo Borghini bestand (anders als gelegentlich behauptet) kein Verwandtschaftsverhältnis: vgl. Carrara (Anm. 7), S. 143, Anm. 44.

¹⁵ Briefentwurf im Archivio Buonarroti, XVII, 47; publiziert in: *Miche-*

zu diesem Thema unter den Florentiner Künstlern eine regelrechte Umfrage veranstaltet und deren Ergebnisse anschließend in einer öffentlichen Vorlesung diskutiert, die bald darauf gedruckt wurde.¹⁶ Nach sorgfältigem Abwägen aller Argumente war Varchi zu einer salomonischen These gelangt: Malerei und Bildhauerei könnten gar nicht in Wettbewerb zueinander geraten, weil sie letzten Endes nichts anderes als komplementäre, notwendigerweise ranggleiche Erscheinungsformen ein und derselben Kunst seien; beide zielten sie darauf, eine künstliche Nachahmung der Natur zu produzieren, und beide verführten sie nach ein und demselben Prinzip, dem *Disegno*.¹⁷

Der Kompromissvorschlag vermochte es freilich nicht, die Kontroverse zu beenden. Symptomatisch war deren Wiederaufflammen anlässlich der Michelangelo-Exequien in San Lorenzo.¹⁸ Zum engeren Komitee für die Planung der Feier gehörten Giorgio Vasari und Benvenuto Cellini; beide hatten sich an Varchis Umfrage beteiligt: Vasari hatte der Malerei, Cellini der Skulptur den Vorrang zugesprochen. Das hatte nun konkrete Folgen in der Auseinandersetzung um den Katafalk, an dessen Ecken die Personifikationen der Künste ihren Platz erhalten sollten: Welche Kunst sollte an welcher Ecke platziert werden? Cellini war der Meinung, Vasari habe der Bildhauerei einen minderwertigen Platz zugewiesen; der Streit eskalierte soweit, dass Cellini sich am Ende weigerte, an der Zeremonie überhaupt teilzunehmen. Im Fall eines viereckigen Katafalks, der in der Mitte des Hauptschiffs stand, kann man sich aus guten Gründen fragen, welchem Platz der Vorrang gebühre: Ist die Hauptseite die, die der Eintretende zuerst sieht? Oder ist es die, die zum Hauptaltar weist? Beim Grabmal Michelangelos in Santa Croce sind solche Zweifel hingegen kaum möglich: Hier hatten Vasari und Vincenzo Borghini tatsächlich die Malerei in die Mitte gerückt, auf Kosten von Skulptur und Architektur. Genau dagegen erhob Lionardo Buonarroti Protest; der Großherzog ließ sich davon überzeugen, und der ursprüngliche Plan musste revidiert werden.

Das hatte weitreichende Folgen. Am einfachsten ließ sich die Grabinschrift ändern. Ursprünglich sollte Michelangelo darin als „Architectus Statuarius Pictor“ bezeichnet werden; nunmehr

langelo: mostra di disegni, manoscritti e documenti, Kat. der Ausst., Florenz 1964, S. 207f., Kat. Nr. 114: „Serenissimo Gran Duca Signore mio Cosimo. Havendo io per debito della memoria di Michelagnolo Buonarroti mio zio et a persuasione di V.A., fatto già ordinare il sepulchro, né mancando altro a metterlo in opera che scrivere l'epithaphio, non ho voluto risolvermi se prima Lei non lo vede et si degni dirne il Suo sapientissimo parere et volontà; et insieme, facendosi mentione del Suo gran nome, mi pare debito mio supplicarla che mi faccia gratia di farmi intendere se nel modo qui incluso in questi epitaphii o in altro modo vuole che se ne parli. Et ancora i desidero che sia con buona gratia di V[ost]ra A[l]tezza dare il primo luogo alla figura della scultura, essendo mio zio stato prima scultore che pittore o architecto, et attribuendo egli più lode alla scultura che alla pictura [...]“.



3 Battista Lorenzi, Personifikation der Malerei vom Grabmal Michelangelos. Florenz, Santa Croce

wurde das Grab „Michaeli Angelo Bonarotio [...] Sculptori, Pictori et Architecto“ gewidmet.¹⁹ Viel schwieriger war indes die Aufgabe, mit der sich Battista Lorenzi konfrontiert sah. Sein ursprünglicher Auftrag war gewesen, eine Personifikation der Bildhauerei zu schaffen, die links vom Sarkophag aufgestellt werden sollte. Auf diese Eckposition hin hatte Lorenzi seine Sta-

¹⁶ Benedetto Varchi, *Due Lezioni*, Florenz 1549; hilfreich ist die ausführlich kommentierte Ausgabe: Varchi (Anm. 7); vgl. auch Roggenkamp (Anm. 12), S. 65–79.

¹⁷ Wolfgang Kemp, „Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1608“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften*, XIX (1974), S. 219–240, v. a. S. 224f.; Oskar Bätschmann/Tristan Weddigen, „Einleitung“, in: Varchi (Anm. 7), S. 7–64: 50, S. 59; vgl. auch S. 51–54 zur Reaktion Michelangelos.

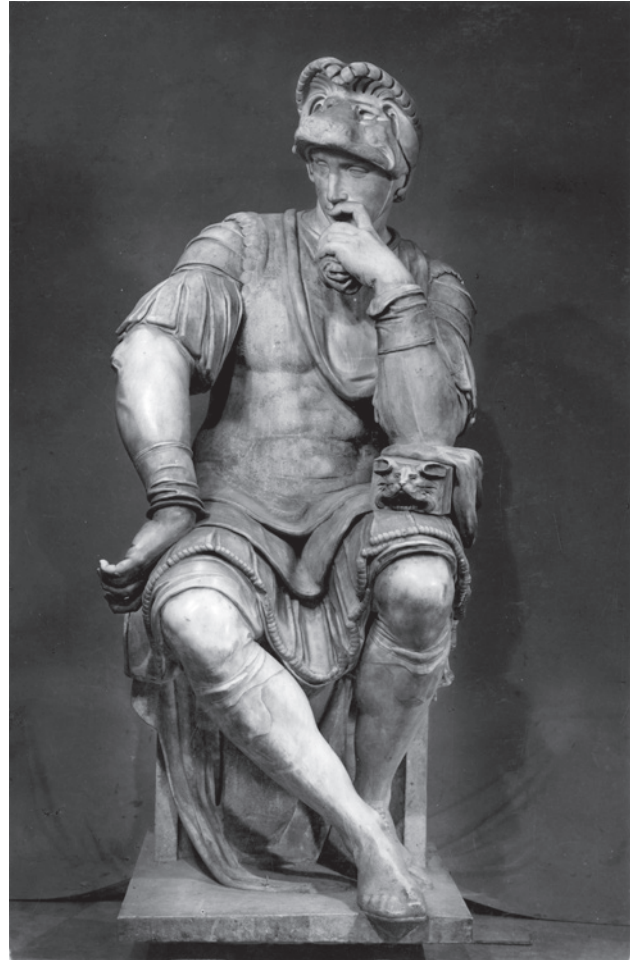
¹⁸ Piero Calamandrei, „Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini“, in: *Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle „Vite“ del Vasari*, Florenz 1952, S. 195–214, v. a. S. 205–211; Vasari (Anm. 8), IV, S. 2172–2175.

¹⁹ Cecchi (Anm. 12), S. 65.



tue angelegt; es war schlechterdings unmöglich, sie nun, wo sie halb fertig war, von der Ecke in die Mitte zu versetzen. Es blieb nur eine Lösung: Lorenzi musste die Personifikation, die er als *Sculptura* konzipiert hatte, in eine *Pittura* verwandeln. Zur neuen Bestimmung passte der Bozzetto in ihrer Hand mehr schlecht als recht, aber die Arbeit war viel zu weit fortgeschritten, als dass man ihn noch hätte entfernen können: Schließlich konnte man argumentieren, dass auch Maler gelegentlich nach modellierten Figuren arbeiten. Was die nunmehr notwendig gewordenen Malerutensilien betrifft, so hatte Lorenzi kaum eine andere Wahl, als sie dem Bozzetto unter die Füße zu schieben beziehungsweise in die freie linke Hand der Personifikation zu legen. Das war ein

²⁰ In etwas konfuser (und wahrscheinlich bewusst verschleiender) Weise berichtet Vincenzo Borghini von der Planänderung in einem Brief vom 23. März 1573 an Cosimos Sohn (und baldigen Nachfolger) Francesco de' Medici. Darin entschuldigt sich Borghini für den schleppenden Fortgang der Arbeit an Michelangelos Grab; schuld daran sei ein müßiger Streit, von



Notbehelf – aber schließlich hatte Lorenzi an der Planungsänderung keine Schuld.²⁰

Mit der Mittelfigur war Valerio Cioli beauftragt worden: Von ihm wurde nun eine Darstellung der Bildhauerei erwartet. Da Cioli mit der Arbeit noch gar nicht begonnen hatte, ergaben sich aus der Planungsänderung für ihn keine unmittelbaren Schwierigkeiten. Aber mit was für einem Attribut sollte er seine Personifikation versehen? Die einfachste Lösung wäre gewesen, ihr einen Bozzetto in die Hand zu geben: Aber dieses Attribut war bereits durch die Figur des Lorenzi okkupiert, es stand somit nicht mehr zur Verfügung. Eine schlichte Alternative hätte darin bestanden, die Bildhauerei durch Hammer und Meißel zu cha-

dem Borghini sich distanziert: “[...] essendo in que tempi nata una gara fra Pittori e Scultori della precedentia de queste arti pare in su questa baia nella disposizione di queste statue si alterasse non so che [sic], et credo che quel ch’ha fatto la statua della Pittura gl’abbia posta una statua in mano; cosa in vero a sproposito et troppa sottigliezza” (zit. nach Wazbiński [Anm. 7], I,

rakterisieren.²¹ Aber das scheint Cioli als allzu banal empfunden zu haben. Also machte er sich auf die Suche nach einer anderen Lösung. Er fand sie bei Michelangelo, genauer: in der Sagrestia Nuova, noch genauer: in der Statue des Lorenzo.

Die Ähnlichkeiten zwischen den Figuren von Cioli (Abb. 4) und Michelangelo (Abb. 5) liegen auf der Hand. Beide Statuen halten die Beine über Kreuz, wobei Lorenzo den rechten Fuß vorschiebt, die Bildhauerei den linken; Lorenzo winkelt den linken Arm an, um die erhobene Hand zum Kopf zu führen; bei der Bildhauerei ist es der rechte Arm. Das Schema der einen Statue kehrt seitenverkehrt in der anderen wieder. Natürlich ist der Ausdruck der Bildhauerei sehr viel stärker durch Trauer bestimmt als der des Lorenzo und ihr Oberkörper daher viel weiter nach vorne geneigt, ganz ähnlich wie beim Propheten Jeremias von der Decke der Cappella Sistina. Das Schema des Jeremias scheint Michelangelo auch beim Entwurf der Statue des Lorenzo eine erste Anregung geliefert zu haben. Nun sollte der Oberkörper des Lorenzo aber aufrecht bleiben, trotz der aufgestützten Haltung; deshalb hatte Michelangelo beim Lorenzo zwischen Oberschenkel und aufgestütztem Ellbogen einen Abstandhalter eingefügt.²² Eines solchen Abstandhalters hätte es bei der trauernden Personifikation der Bildhauerei gar nicht bedurft, denn bei ihr passte die starke Vorwärtsneigung zum beabsichtigten Ausdruck. Dennoch hat Cioli genau diesen Abstandhalter von der Statue Michelangelos übernommen: Da haben wir ihn wieder, unseren eigentümlichen Quader (Abb. 6). Er liegt auf dem rechten statt auf dem linken Oberschenkel und ist ein wenig kleiner als der des Lorenzo, aber ansonsten in jeder Beziehung vergleichbar. Wohlweislich hat Cioli es sorgfältig vermieden, mit seinem großen Vorbild in irgendeine Form von Konkurrenz zu treten: Bei ihm gibt es keinerlei formalen Übermut; sein Quader bleibt schlicht, auch die Frontseite ist diesmal blank und unverziert. Um jedes mögliche Missverständnis über Material und Bedeutung dieses Elements zu vermeiden, hat Cioli allerdings seiner Bildhauerei noch einen Meißel in die linke Hand gegeben, genauer: ein Zahneisen, wie es typisch ist für die Bearbeitung von Marmor. Damit ist klar, dass es sich beim Quader um einen Marmorquader handelt; ebenso klar ist auch, welche Kunst die trauernde Dame verkörpert. Weitere Meißel liegen im Übrigen unter ihrem rechten Fuß, der auf einem zweiten, ähnlichen Quader ruht; das wirkt wie eine spielerische Fußnote, die ebenso unauffällig wie redundant ist.

Vier Punkte scheinen mir wichtig. Erstens: Der Quader des Vincenzo Cioli gibt sich als eindeutiges Zitat nach Michelangelos Lorenzo-Statue zu erkennen. Zweitens: Cioli hat den Quader als

S. 160). Der ganze Tenor des Briefes ist nur unter der Voraussetzung zu verstehen, dass Francesco de' Medici über den Vorfall und die von seinem Vater beschlossene Programmänderung nicht Bescheid wusste.

²¹ Vgl. die Schlussvignette in der zweiten Ausgabe von Vasaris *Viten*, wo die Personifikation der Bildhauerei einen Hammer in der Hand hält: *Giorgio*



6 Valerio Cioli, Personifikation der Bildhauerei vom Grabmal Michelangelos (Detail). Florenz, Santa Croce

4 Valerio Cioli, Personifikation der Bildhauerei vom Grabmal Michelangelos. Florenz, Santa Croce

5 Michelangelo, Sitzstatue des Lorenzo de' Medici. Florenz, San Lorenzo, Sagrestia Nuova

ein typisches Attribut der Bildhauerei, also seiner eigenen Kunst ins Bild gesetzt. Das heißt aber, drittens, dass Cioli den Quader schon bei Michelangelo genau in diesem Sinn verstanden hat. Und, viertens: Cioli musste darauf zählen können, dass andere seine Interpretation des Quaders teilten; sonst wäre das Zitat sinnlos gewesen.

Wir hatten eingangs gefragt, welche Insider im 16. Jahrhundert Michelangelos Quader als ein selbstreferentielles Zeichen hätten verstehen können. Cioli ist das Beispiel eines solchen Insiders, aber er wird kaum der einzige gewesen sein. Vor Michelangelos Statue des Lorenzo stehend hätte vielmehr jeder Steinmetz und jeder Bildhauer den Steinquader als *die* elementare Grundform seines Handwerks erkannt. Es kommt nicht von un-

Vasari: principi, letterati, artisti (Anm. 13), S. 237, Nr. 60e und Abb. 216; man vergleiche auch die Allegorien der Bildhauerei in Vasaris Häusern in Arezzo und Florenz: *ibidem*, S. 24, Abb. 9, und S. 41, Abb. 101f. Zur Schlussvignette der *Viten* vgl. Roggenkamp (Anm. 12), S. 105f., Abb. 17.

²² Giuliani (Anm. 1), S. 339.

gefähr, dass wir den gesuchten Interpretationsschlüssel in einem Werk der Bildhauerei gefunden haben und nicht in einem Text. Bildhauer und Steinmetzen schreiben normalerweise keine Texte. Umgekehrt schreiben Kunstkenner und -kritiker wie Benedetto Varchi zwar Texte, aber verfügen über keine direkte Verbindung zum Handwerk. Symptomatisch für diese Distanz ist gerade der Umstand, dass Varchi im Jahr 1547 in seiner öffentlichen Vorlesung über den Wettbewerb zwischen Malerei und Bildhauerei den Streit dadurch zu schlichten meinte, dass er beide als ranggleiche Anwendungen ein und desselben übergeordneten Prinzips erklärte. Der *Disegno*, in dem Varchi den Ursprung aller Künste sah, ist zunächst ein geistiger Akt: Er findet seinen Niederschlag in einer immateriellen Form, die auf einer Wissenschaft der Linien beruht und ebenso rein wie abstrakt ist; die Materialität des Werkes und die Technik der Ausführung geraten zu nachgeordneten, eben bloß handwerklichen Elementen. Ganz ähnlich dachte auch Vasari.²³ In diesem Sinn programmatisch war auch der Name der 1563 gegründeten Accademia del Disegno, die sich von Anfang an in erklärter Distanz zu den Zünften positionierte: Hier wurden Bildhauer ausgebildet und keine Steinmetzen, Künstler und keine Handwerker. Die Herstellung eines regelmäßigen Quaders wird gewiss nicht zu deren Training gehört haben: Es ist nicht schwer, einen Quader zu entwerfen; sehr viel schwieriger ist es, ihn zu *meißeln* – aber diese Herausforderung ist rein handwerklicher Art.

Man wird sich kaum darüber wundern, dass Kunstkritiker dem Akademiebetrieb näher standen als dem Handwerk. Handwerker sind vertraut mit dem Vorgang der Produktion; Kunstkritiker hingegen sind paradigmatische Betrachter und fokussieren ihre Aufmerksamkeit viel eher auf die Rezeption der Werke. Der Quader ist aus produktionsästhetischer Sicht ein zentrales Element; auf der Rezeptionsebene spielt er keine Rolle. Dazu passt, dass kein Kunstkritiker je den Quader erwähnt hat, weder den von Michelangelo noch den von Cioli. Besonders aufschlussreich ist die kurze Bemerkung bei Raffaello Borghini: Die Personifikation der Bildhauerei sei zu erkennen „per lo martello e per lo scarpello“, an Hammer und Meißel.²⁴ Der Leser reibt sich die Augen: Kann Borghini den Quader wirklich für einen Hammer gehalten haben? Natürlich nicht. Er hat den Meißel gesehen und sich den Hammer dazu gedacht, weil der Hammer seiner Erwartung dessen entsprach, was das Werkzeug eines Bildhauers ausmachen könnte. Borghini schildert nicht das, was er sieht, sondern das,

was zu sehen er erwartet hätte;²⁵ mit seiner Beschreibung trifft er genau die einfachste Variante, die Cioli ihrer Banalität wegen verworfen hatte.

Das hat, wie mir scheint, langfristige Folgen gehabt. Die Disziplin der Kunstgeschichte hat die Schriften von Giorgio Vasari immer wieder und mit guten Gründen als ihre Gründungsurkunde gefeiert; ihre wichtigsten Impulse verdankt sie der Tradition der Kunstkritik des 16. Jahrhunderts und der Accademia del Disegno. Die Methoden und die Fragen der Disziplin sind sehr weitgehend durch Literaten und Intellektuelle bestimmt worden; das Wissen der Handwerker hat für das Fach eine viel geringere Rolle gespielt. Das mag ein wesentlicher Grund dafür sein, dass zwischen Ciolis *Bildhauerei* und Michelangelos *Lorenzo* niemals eine Verbindung hergestellt worden ist und die kunsthistorische Interpretation des letzteren sich in eine ganz andere Richtung bewegt hat. Das hat im 19. Jahrhundert dazu geführt, dass man im Quader des Lorenzo nunmehr ein Kästchen zu erkennen meinte. Die Idee des Kästchens kann mittlerweile ad acta gelegt werden. Was sowohl die Sitzstatue des Lorenzo de' Medici als auch Ciolis Personifikation auf ihrem Oberschenkel balancierend zur Schau stellen ist ein schlichter Marmorquader: das handwerkliche Wahrzeichen der Bildhauerei.

Jim Conant, Lorraine Daston und Samuel Vitali haben mich unabhängig voneinander und in verschiedenen Kontexten auf das Problem hingewiesen, dass jedes Zeichen einen Adressaten voraussetzt: Wenn Michelangelo bei der Statue des Lorenzo den Quader als Zeichen für die Bildhauerei eingesetzt hat, an was für ein Zielpublikum kann er sich gewendet haben? Ich danke ihnen dafür, dass sie die Frage formuliert und mich auf die Suche nach einer Antwort geschickt haben. Giovanni Careri hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass Michelangelos Selbstporträt im Jüngsten Gericht erst in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckt worden ist: auch ihm herzlichen Dank! Unterstützung durch hilfreiche Literaturhinweise verdanke ich Nicole Hegener und – einmal mehr – Samuel Vitali. Für die endgültige Formatierung des Textes bedanke ich mich bei Antje Radeck.

Bildnachweis

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek: Abb. 1 (Paolo Bacherini), 2, 3 (Luigi Artini), 4–6.

²³ Zum *Disegno* bei Varchi und Vasari vgl. Kemp (Anm. 17), S. 224–230; Varchi (Anm. 7), S. 55–57; Roggenkamp (Anm. 12), S. 46–98.

²⁴ Borghini 1584 (Anm. 14), S. 109.

²⁵ Ähnlich Roggenkamp (Anm. 12), S. 140, der in Anschluss an Borghini feststellt: „Die sitzende Frauenfigur Valerio Ciolis ist an ihrem Hammer [...]

sofort als Darstellung der Bildhauerkunst zu identifizieren.“ Auch Ważbiński (Anm. 7), I, S. 166, spricht in Bezug auf die Attribute von „martello, scalpello o menaruole“. Nur Stack (Anm. 11) identifiziert den Gegenstand korrekt als „cubic block“ (S. 305) bzw. „marble cube“ (S. 306), aber ohne den Bezug zur Statue des Lorenzo zu erkennen.