

# Perpetuum Medici

Jürgen Hohmeyer über die Florentiner Europaratsausstellung

Wer sich vorstellen kann, Joseph Beuys, Horst Antes und Günther Uecker verbrächten Monate damit, für einen feierlichen Umzug von Helmut Schmidt (oder Jimmy Carter oder Johannes Paul II.) durch die Stadt Bonn Kulissen und Triumphbögen zu entwerfen, und ließen diese Wunderwerke nach dem Ereignis klaglos abwracken — wer sich das vorstellen kann, der hat es leicht.

Ein solcher Betrachter wird sicher gern an jedem Punkt der Florentiner Europaratsausstellung (SPIEGEL 12/1980) die Gegenwart in einer vierhundertjährigen Vergangenheit begründet finden. Das entspräche schließlich der Grundthese dieser Super-Schau, nach der ja in Florenz und der Toskana während des 16. Jahrhunderts, unter der Herrschaft der Familie Medici, nicht weniger als „die Geburt des modernen Europa“ (Ausstellungspräsident Prini) stattgefunden hat.

Wessen Phantasie freilich nicht gar so weit trägt, der muß jene Epoche unter vielen Aspekten als besonders fern und fremdartig empfinden.

Was könnte dem heutigen westeuropäischen Bewußtsein weiter entrickt sein als die zeremonielle Dramaturgie der Theaterfeste, Bankette, Ehren- und Feierprozessionen, mit denen das mediceische Cinquecento erlauchten Personen huldigte?

Als, beispielsweise, 1515 der Medici-Papst Leo X. zu Besuch in seine Vaterstadt einzog, führte die festgelegte Route ihn an vielen Obelisken, Säulen und Reiterstandbildern vorbei und allein unter vier Triumphbögen aus vergänglichem Material hindurch. Für diese theaterhafte Architektur, die wenige Stunden lang ganze Straßenzüge zur

Bühne machte und danach nur noch Makulatur war, hatten die besten Maler am Ort ihre Arbeitskraft eingesetzt: Andrea del Sarto, Jacopo da Pontormo, Rosso Fiorentino. Der Heilige Vater mag huldreich gelächelt haben.

Für eine Welt des schönen und symbolisch-bedeutenden Scheins war den Medici kein Aufwand zu groß. Zu Hochzeiten und Leichenbegängnissen wurden pompöse Umzüge inszeniert, Gärten als Bühnen angelegt und Theatersäle mit aller verfügbaren Technik so ausgestattet, daß Götterwagen am Himmel und Missetäter sichtbar zur Hölle fahren konnten. Herrscherliche Festgesellschaften tafelten vor geladenen Zuschauern.

Die Orte und die Requisiten derartiger Auftritte werden in der Florentiner Ausstellung nach Kräften anschaulich gemacht. Zeitgenössische Zeichnungen mit Triumphbögen, Opernkulissen und Singspiel-Figurinen, aber auch im Modellmaßstab rekonstruierte Theater erstellen jene „Bühne des Fürsten“ (Titel einer Teil-Schau), auf der er selbst direkt oder indirekt Hauptakteur war.

Eines der jetzt nachgebauten Theater hatte, über zwei Stockwerke, den Platz ganzer Raumbuchten der heutigen Uffizien-Galerie eingenommen, das andere den größten Saal im Palazzo Vecchio. Vor allem jedoch dieser alte, von den Medici-Fürsten usurpierte und prächtig ausgeschmückte Palast selber bietet, in Teilen zur Ausstellung restauriert, von der Stadtverwaltung geräumt und mit Objekten der Medici-Kunstsammlungen ausgestattet, die authentische „scena del principe“.

Hier ist überzeugend eine historische Situation beschworen, in der ehrwürdige republikanische Traditionen der



Cosimo I. (Büste von Cellini)  
Monströser Personenkult

Stadt Florenz entschlossen gekappt wurden und sich etwa der ebenso tüchtige wie rücksichtslose Autokrat Cosimo I. de' Medici mit einem monströsen Personenkult feiern ließ.

Der elegant-brutale Cäsarenkopf dieses Herrn blickt, gemalt oder in Bronze gegossen, stechenden Auges dem Ausstellungsbesucher fast stets schon entgegen, wohin der auch kommt. Um die Geburt der Moderne gerade in ein solches Ambiente zu lokalisieren, müßte man schon den Absolutismus als Zielpunkt der neueren Geschichtsentwicklung ansehen und Kunst vorwiegend als Dekor der Macht begreifen wollen.

Soweit, so schwierig. Aber: Wie bizarr und fremd dieses 16. Jahrhundert einem vielfach auch vorkommt, langweilig ist es keinesfalls. Und so hat es wenig Sinn, den Ausstellungsmachern, wie manche Kritiker das tun, vorzuhalten, sie hätten ihr Thema verfehlt. Gegenstand einer Florentiner Europarats-Schau braucht nicht unter allen Umständen die vergleichsweise problemlos schöne Frührenaissance des 15. Jahrhunderts zu sein.

Der Ausstellungsbesucher kriegt an neun Schau-Plätzen mehr zu sehen und zu überlegen, als er in ein paar Tagen verkraften kann. Er hat

Medici-Theater in den Uffizien: Auf der Bühne des Fürsten ein Festmahl vor Zuschauern





Kupferstich von Caraglio nach Rosso\*: Trend zur Kunst im Kopf

damit einerseits einen enzyklopädischen Vollständigkeitswahn der Veranstalter auszubaden, die beispielsweise auch auf eine Architektur-Abteilung nicht verzichten wollten. Die trägt zwar erkleckliches Vergleichsmaterial aus ganz Europa zusammen, hätte aber mit ihren unzähligen Photos und Schrifttafeln besser zwischen Buchdeckel gepaßt als in die zum Museum umfunktionierte Belvedere-Festung. Wer sich den Katalog anschafft (vier Bände; zusammen 55 000 Lire), ist in dieser Hinsicht fast schon komplett bedient.

Zweitens jedoch mußte die Ausstellung in die Breite geraten, weil sich das Thema im Ernst nicht auf eine Formel bringen läßt. „Florenz und die Toskana der Medici im Europa des 16. Jahrhunderts“ (so der komplette Titel) — das war ein Terrain für höchst widersprüchliche Tendenzen. Aberglauben, Alchimie und Spintisiererei standen in hoher Blüte, ein Medici-Herrscher (Francesco I.) suchte höchstselbst dem Perpetuum mobile auf die Spur zu kommen. Doch im nahen Pisa konnte, mit Medici-Protektion, auch Galileo Galilei die exakte Naturforschung begründen. Sein Fernrohr wird in einer Abteilung „Die Wiedergeburt der Wissenschaften“ gezeigt.

Verschrobenheit und strenge Logik liefen auch in der Kunst parallel. Dem

kulinarischen Pomp der Umzüge und Theaterdarbietungen steht in einer anderen Teil-Ausstellung, im Palazzo Strozzi, asketisch „Der Primat der Zeichenkunst“, genauer: des „Disegno“, gegenüber. Hier soll — während im Palazzo Vecchio mittelbar die Medici als Sammler und Auftraggeber geschildert werden — die Florentiner Kunstszene des 16. Jahrhunderts Kontur bekommen.

Zunächst allerdings drängt sich die Einsicht auf, wie mühsam jede Schau auf Zeit in dieser Stadt mit deren Dauerbeständen konkurrieren muß. Viele der zusammengelierten Bilder sind nicht nur lieblos arrangiert und beleuchtet, nicht nur in schlechtem Zustand (wobei offenbar ein Restaurator-schnelldienst noch zwischen Vorbesichtigung und Eröffnung die ärgsten Risse kittete). Sie sind auch als Kunstwerke nur zweite und dritte Wahl.

Meister der Spätrenaissance und des Manierismus in Florenz wie Andrea del Sarto und Pontormo, zwei der Triumphbogenbauer von 1515, kann man in den Museen und Kirchen der Stadt ungleich höher bewundern. Wie in Trotzreaktion auf dieses Handikap haben die Veranstalter ein Bronzino-Bildnis der Eleonora von Toledo, Gemahlin Cosimos I., zwar auf das Ausstellungsplakat gesetzt, das Ori-

\* „Herkules und Nessus“.

ginal aber in den Uffizien hängenlassen.

Wohl oder übel entspricht die Ausstellung damit der von ihr zum Schlüsselbegriff erklärten Idee des Disegno, was unter anderem bedeutet: des gedachten Entwurfs, dem mehr Gewicht zugesprochen wird als der säuberlich-realen Ausführung. Der Florentiner Kunsttheorie längst geläufig, war der Terminus 1563 offiziell geadelt worden, als Cosimo I. die „Accademia del Disegno“ gründete.

In diesem Zirkel saßen Künstler aller Sparten beisammen. Ein Streit über den Vorrang von Malerei oder Skulptur war überflüssig, weil alle sich auf die Zeichnung verständigen konnten, die eben auch „disegno“ heißt und die das nächste, unverfälschte Medium der künstlerischen Inspiration bietet.

Florentiner, die sich darin gründlich von den venezianischen Koloristen unterschieden, hatten die Zeichnung immer als „Fundament der Kunst“ hochgehalten. Es kommt deswegen nicht allein von der Schwierigkeit, Tafelbilder auszuleihen, daß die großartigsten Werkfolgen in der „Disegno“-Ausstellung Reihen von Zeichnungen sind.

Und so weltenfern anderweitig die Produktion unter den Medici wirken kann, so modern und zukunftsfrüchtig ist der Zug zu diesem spontanen und wandlungsfähigen Ausdrucksmittel, der Trend zu einer Kunst im Kopf.

Über den Entwurf, den Michelangelo um 1505 für ein Wandgemälde im Palazzo Vecchio gezeichnet hatte, urteilte der jüngere Bildhauer Benvenuto Cellini begeistert: Nie wieder habe der Meister „die Kraft dieser ersten Studien“ erreicht. Nur durch Nachzeichnungen ist jedenfalls ein Teil der Komposition überliefert.

Denn so, als Disegno, konnte ein Kunstwerk dann auch weitervermittelt werden. Eine junge, gerade in Florenz rasch aufblühende Technik bot sich zur Ausbreitung (und Vermarktung) künstlerischer Ideen an: die Reproduktionsgraphik. Ihr gilt eine ausführliche Dokumentation, die (etwa mit Michelangelos „Jüngstem Gericht“ reihenweise in allen beliebigen Formaten) auch ihre komischen Züge hat.

Die Künstler nahmen das Medium ernst. Von dem Maler Rosso, der später in Person den Florentiner Manierismus an den Hof von Fontainebleau brachte, ist überliefert, er habe dem Stecher Jacopo Caraglio eigene Zeichnungen ausdrücklich mit der Weisung übergeben, Drucke danach zu machen. Die künstlerische Geste war so weit zum abstrakten Code geworden, daß sie auch durch fremde Hände gehen konnte. Eine neue, europäische Öffentlichkeit konnte erobert werden.

Viel weiter ging schließlich auch 400 Jahre später der Bauhaus-Meister Moholy-Nagy nicht, als er vorschlug, ein Bild per Telefon durchzugeben. ◆