

# WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben vom  
Bundesdenkmalamt Wien  
und vom Institut für Kunstgeschichte  
der Universität Wien

BAND LIX

## **ELEKTRONISCHER SONDERDRUCK**

**GIOVAN BATTISTA FIDANZA:  
ÜBERLEGUNGEN ZU MICHELANGELO ALS HOLZBILDHAUER**

2010

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

# INHALTSVERZEICHNIS

## AUFSÄTZE

ASSAF PINKUS, Voyeuristic Stimuli. Seeing and Hearing in the Arena Chapel . . . . .	7
MILENA BARTLOVÁ, Der Bildersturm der böhmischen Hussiten. Ein neuer Blick auf eine radikale mittelalterliche Geste . . . . .	27
GIOVAN BATTISTA FIDANZA, Überlegungen zu Michelangelo als Holzbildhauer . . . . .	49
ECKHARD LEUSCHNER, Die Versuchungen der Jugend. Internationale Bildkulturen der barocken Allegorie am Beispiel von Venius und Rubens, Cortona und Giordano . . . . .	65
KRISTOFFER NEVILLE, Fischer von Erlach's 'Entwurf einer historischen Architectur' before 1720 . . . . .	87
WERNER TELESKO, 'Hier wird einmal gutt ruhen seyn' Balthasar Ferdinand Molls Prunksarkophag für Franz Stephan und Maria Theresia in der Wiener Kapuzinergruft (1754) . . . . .	103
WALTER JÜRGEN HOFMANN, Schriftquelle, allegorische Lektüre und Schloß Pommersfelden. . . . .	127
KERSTIN MERKEL, 'Der guten Mutter ... dem besten Vater' Eigene Zeichnungen als Geschenke in der Familie der Habsburger . . . . .	153
IRIS WIEN, Ein Pop-Künstler als Medusa? Begegnung mit zwei Selbstbildnissen von Andy Warhol . . . . .	185

## MEMORABILIA

ERICA TIETZE-CONRAT, I then asked myself: what is the 'Wiener Schule'? Erinnerungen an die Studienjahre in Wien (herausgegeben von Alexandra Caruso) . . . . .	207
--	-----

Briefe von Johannes Wilde aus Wien, Juni 1920 bis Februar 1921 (übersetzt und herausgegeben von Károly Kókai) . . . . .	219
EVONNE LEVY, Sedlmayr and Schapiro Correspond, 1930–1935 . . . . .	235
CHARLES HOPE, How Gombrich will be Remembered . . . . .	265
Autorinnen und Autoren dieses Bandes. . . . .	273

## ÜBERLEGUNGEN ZU MICHELANGELO ALS HOLZBILDHAUER

GIOVAN BATTISTA FIDANZA

Auch wenn es der Baumstamm ist, der am Anfang von Leon Battista Albertis Traktat *De statua* das Paradigma für eine Bildhauerkunst abgibt, die mit dem Abtragen von Material arbeitet, die Tonerde hingegen als Paradigma für die Praxis dreidimensionaler Darstellung durch Hinzufügen genannt wird,<sup>1</sup> ist festzuhalten, daß die Technik des Abtragens von Material in der Holzskulptur weniger ausschließlich angewandt wird als in der Steinskulptur. Dies ist zum einen auf die Technik der Assemblage zurückzuführen, die beim Figurenaufbau in Holz ihre Vorteile hat, zum anderen auf die Möglichkeiten der plastischen Ausarbeitung der Oberfläche durch die Grundierung, die als Basis für den Farbauftrag oder als abschließende Modelliermasse Verwendung findet. Doch sind dies nicht die einzigen Gründe, durch die sich die Arbeitstechnik in Holz grundlegend von der in Stein unterscheidet; hinzu kommen die Differenzen in der natürlichen Beschaffenheit der beiden Materialien. Während Holz anisotrope Eigenschaften aufweist und es damit auf das Schnitzinstrument anders reagiert, je nachdem an welchem Teil des

Stamms man es ansetzt, ist der Stein durch Isotropie gekennzeichnet, die unabhängig von der Annäherungsweise an den Block eine identische Form des Behauens gestattet. Bei der Arbeit mit Holz und vor allem dort, wo es um vorspringende Teile geht, bietet es sich daneben an, das endgültige Figurenvolumen durch das Zusammenfügen von mehreren Elementen zu erreichen. Dieses Vorgehen limitiert auch die Probleme der Verformung, die durch hygroskopische Einflüsse auftreten können.<sup>2</sup>

Im 15. wie im 16. Jahrhundert gibt es nicht wenige Beispiele für Bildhauer, die erfolgreich beide Materialien einsetzen. In einigen Fällen handelt es sich um Vertreter einer großen Tradition des Holzhandwerks, wie Benedetto da Maiano, in anderen um solche, die wie Donatello im Lauf ihrer Karriere nur sporadisch Holz als Werkstoff wählten. Bei einer auch nur summarischen Rekonstruktion der von den letztgenannten Künstlern (etwa Donatello) gewählten Ausführungsweise ist zu erkennen, daß ihr Arbeitsprozeß – formal, arbeitsökonomisch und in Hinblick auf die konservatorische Stabilität

---

Für die wertvolle Zusammenarbeit danke ich vor allem Professor Francesco Caglioti von der Università Federico II in Neapel und Professor Marco Fioravanti, Holztechnologe an der Universität Florenz. Bedanken möchte ich mich daneben bei der Restauratorin Celeste Cardinali, Autorin der graphischen Rekonstruktion der Blockverleimung des Kruzifix aus Santo Spirito.

- 1 *Artes eorum, qui ex corporibus a natura procreatis effigies et simulacra suum in opus promere aggrediuntur, ortas hinc fuisse arbitror. Nam ex trunco glebave et huiusmodi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur*, LEON BATTISTA ALBERTI, *De statua*, M. COLLARETA (Hrsg.), Livorno 1998, S. 4.
- 2 Eine Aufteilung der Masse der Statue durch die Verwendung mehrerer miteinander verbundener Elemente begrenzt die spezifische Eigenschaft des Holzes, durch Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen zu schwinden oder zu quellen.

des vollendeten Werks – den spezifischen Materialeigenschaften wenig Rechnung trägt.<sup>3</sup> Demgegenüber rationalisieren Bildhauer wie Benedetto da Maiano dank ihrer holztechnologischen Erfahrung, die sie in den großen Familienwerkstätten sammeln konnten, den Produktionsprozeß so weit wie möglich.<sup>4</sup> Der Restaurator Peter Stiberic (Florenz, Opificio delle Pietre Dure) hat die Assemblagetechniken der florentinischen Bildhauer des 15. bis 17. Jahrhunderts untersucht: „Eine weitere Technik, die ich im Folgenden als Assemblagetechnik bezeichnen werde, konnte ich an den Skulpturen des späten Quattrocento in Florenz feststellen. Bei dieser Technik, die bislang kaum Beachtung gefunden hat, wurde das nötige Holzvolumen erreicht, indem zwei oder mehr Schichten von Brettern miteinander verleimt wurden. [...] Es ist sicher kein Zufall, daß die Assemblagetechnik von Bildhauern eingeführt wurde, die auf die Herstellung von Holzskulpturen spezialisiert und die meist als 'legnaiuoli' ausgebildet waren.“<sup>5</sup> Eine derartige Vorgehensweise verfolgte der holzhandwerklich versierte Benedetto da Maiano für das Kreuzifix im Florentiner Dom. Indem er mehrerer Holzteile zusammengefügte, erreichte er nicht nur eine Angleichung der Holzbearbeitung an die des Marmors (da – ob Holz oder Marmor verwendet wird – zumindest für den Zentralteil einer Statue von einem Gesamtblock auszugehen ist), sondern so verringerte sich gegenüber einem gleichgroßen massiven Holzblock auch die Gefahr eines durch Feuchtigkeit hervorgerufenen

Verziegens der Holzes. Letzteres kam der Konservierung der Statue zugute.<sup>6</sup>

Die folgenden Überlegungen wollen beleuchten, wie Michelangelo sich der Herstellung von Holzskulpturen näherte. Holz war für ihn ein Material, mit dem er es nur bei gegebenen Gelegenheiten aufnahm. Dies geht auch aus den Worten seines Biographen Ascanio Condivi hervor. Michelangelo, so Condivi, habe das Kreuzifix in Santo Spirito vornehmlich aus Dankbarkeit gegen Niccolò Bichiellini geschaffen, den Prior des Augustinerkonvents, dem er in Freundschaft verbunden war: *In questo tempo Michelagnolo, a compiacenza del priore di Santo Spirito, tempio molto onorato nella città di Firenze, fece un Crocifisso di legno, poco meno che 'l naturale, il quale fin ad oggi si vede in su l'altare maggiore di detta chiesa. Ebbe col detto priore molto intrinseca pratica, sì per ricever da lui molte cortesie, sì per essere accomodato e di stanza e di corpi da poter far notomia, del che maggior piacer far non se gli poteva.*<sup>7</sup> Für die Darstellung eines gekreuzigten Christus war Holz der übliche Werkstoff. Offensichtlich also entschied sich Michelangelo für dieses Material nicht aus freien Stücken, sondern von den Umständen veranlaßt. Insgesamt ist Holz als ein Material anzusehen, das ihm weitgehend unvertraut war. Gewißheit über die Ausführung von Holzfiguren durch Michelangelo besteht nur für das Kreuzifix aus Santo Spirito und für eine kleine Darstellung des Gekreuzigten, die Michelangelo im hohen Alter begann und unvollendet zurückließ.

3 Einen besonderen Fall stellt die Magdalena im Museo dell'Opera del Duomo (Florenz) dar, die aus einem massiven Holzblock gefertigt ist und eine starke Grundierschicht aufweist, deren Oberfläche durch das Arbeiten des darunter liegenden Holzes stark beschädigt ist; vgl. G. B. FIDANZA, Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna, in: G. B. FIDANZA/N. MACCHIONI (Hrsg.), Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose, Rom 2008, S. 37–38, bes. S. 56.

4 Unter Holztechnologie ist die Kenntnis der Struktur, der spezifischen Eigenschaften und der Bearbeitungsmethoden des Werkstoffs zu verstehen.

5 P. STIBERIC, Polychrome Holzskulpturen der Florentiner Renaissance. Beobachtungen zur bildhauerischen Technik, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 33, 1989, S. 210–212.

6 Vgl. G. B. FIDANZA, La produzione di statue dei legnaioli-scultori. Riflessioni su Benedetto da Maiano e Leonardo del Tasso, in: Kronos II, 2007, S. 25–28.

7 ASCANIO CONDIVI, Vita di Michelagnolo Buonarroti (1553), G. NENCIONI (Hrsg.), Firenze 1998, S. 15.

DAS KRUZIFIX IN SANTO SPIRITO

Es war Margrit Lisner, die in einem im Konvent von Santo Spirito in Florenz aufbewahrten Kruzifix den von Ascanio Condivi beschriebenen von der Hand Michelangelos erkannte und ihn ins Jahr 1494 oder die Zeit unmittelbar davor datierte, genauer gesagt vor Michelangelos Flucht aus Florenz im Oktober dieses Jahres (Abb. 1, 2).<sup>8</sup> Von Ausnahmen abgesehen, hat die Forschung diese Zuschreibung akzeptiert.<sup>9</sup>

Jüngste Erkenntnisse zur Assemblagetechnik – vor allem in den Studien von Peter Stiberc – ermöglichen neue Überlegungen zur Vorbereitung des Holzblocks, den Michelangelo für sein Kruzifix in Santo Spirito benutzt hat. Während der letzten drei Jahrzehnte des Quattrocento sah die in Florenz am weitesten verbreitete Methode der Assemblage von Holzelementen für die Bildhauerei einen Block vor, der aus zwei oder mehr miteinander verleimten Brettern zusammengefügt war. Auf diese Weise konnte das nötige Volumen für die Ausarbeitung der Figur erreicht und gleichzeitig eine Verformung des Holzes vermieden werden, wie sie aus den oben dargelegten Gründen drohte. Es liegt auf der Hand, daß ein derartig vorbereiteter Holzblock in seiner Bearbeitung Ähnlichkeiten mit einem

Steinblock aufweist. Zudem machte er bestimmte Vorsorgemaßnahmen hinsichtlich der Konservierung überflüssig, wie etwa die Aushöhlung der Rückenpartie der Figur. Eine solche war beim Einsatz eines massiven Holzblocks notwendig, um dessen Verziehen zu vermeiden.

Diese Praxis der Assemblage ist auch beim Kruzifix aus Santo Spirito erkennbar, das (die Arme ausgenommen) durch das Entfernen von Material von einem aus drei Brettern zusammengeleimten Block entstand (Abb. 3, 4). Eine erste Rekonstruktion der Blockverleimung ist Ugo Procacci und Umberto Baldini zu verdanken, die eine im Voraus vorbereitete Verbindung von Brettern schon vermuteten.<sup>10</sup> Anders als Procacci und Baldini annahmen, glaube ich aber nicht, es sei Michelangelo selbst gewesen, der die Verleimung der Bretter zu einem Block vorgenommen hat. Wahrscheinlicher ist, daß ihm der Holzblock von der Werkstatt eines Holzhandwerkers oder -bildhauers geliefert wurde. In Frage kommt etwa die des Benedetto da Maiano, mit dem er anscheinend schon vor der Ausführung des Gekreuzigten von Santo Spirito zusammengearbeitet hat.<sup>11</sup> Zudem muß berücksichtigt werden, daß Benedetto da Maiano neben seiner Tätigkeit als

- 8 Vgl. M. LISNER, Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 15, 1964, S. 7–36. Der Artikel mit einem beigefügten Bericht über die Restaurierung von Ugo Procacci und Umberto Baldini wurde im gleichen Jahr ins Italienische übertragen: M. LISNER, Il Crocifisso di Michelangelo in Santo Spirito a Firenze, München 1964. In einem späteren Beitrag zum Kruzifix aus Santo Spirito grenzt Lisner die wahrscheinliche Entstehungszeit genauer ein: zwischen Frühjahr 1493 und Herbst 1494. Im Alter von achtzehn oder neunzehn Jahren hätte demnach Michelangelo das Werk geschaffen. Vgl. M. LISNER, Il Crocifisso di Michelangelo per il vecchio coro della Chiesa di Santo Spirito a Firenze, in: Il Crocifisso di Santo Spirito, Florenz 2000, S. 36.
- 9 Zum Dissens der Forschung bezüglich Lisners Zuschreibung vgl. K. WEIL-GARRIS BRANDT/E. CAPRETTI, in: K. WEIL-GARRIS BRANDT/C. ACIDINI/J. D. DRAPER/N. PENNY (Hrsg.), Giovinezza di Michelangelo, Ausstellungskatalog, Florenz, Palazzo Vecchio und Casa Buonarroti, 06.10.1999–09.01.2000, Mailand 1999, S. 288; L. LUCCHESI, La fortuna critica del Crocifisso di Santo Spirito, in: LISNER, Il Crocifisso di Santo Spirito (zit. Anm. 8), S. 23–29. Das Buch enthält auch ein interessantes Kapitel über die Aufbewahrung des Kruzifix nach seiner Restaurierung bis zum Jahr 2000 im Museo di Casa Buonarroti in Florenz, vgl. R. C. PROTO PISANI, Da Casa Buonarroti a Santo Spirito: un caso esemplare di musealizzazione, in: ebenda, S. 98–109.
- 10 Vgl. U. PROCACCI/U. BALDINI, Il restauro del Crocifisso di Santo Spirito, in: LISNER, Il Crocifisso di Michelangelo (zit. Anm. 8), S. 31.
- 11 Die Zusammenarbeit Michelangelos mit Benedetto da Maiano wurde von M. Lisner für den Putto zur Rechten des Verkündigungsaltars der Kapelle der Familie Corrales di Terranuova in der neapolitanischen Kirche Santa Maria di



1: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1494, Florenz, Santo Spirito, Sakristei



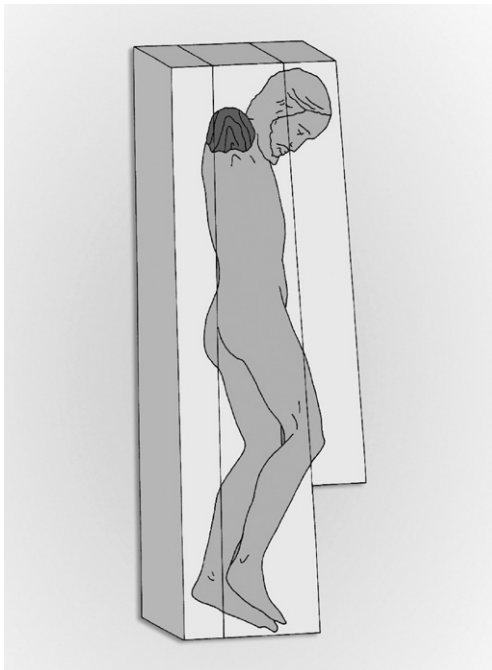
2: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1494, Florenz, Santo Spirito, Sakristei, vor der Restaurierung von 2000 und noch im Museum Casa Buonarroti

Bildhauer (in Holz, Stein und Terrakotta) auch wirkte, eine Berufsbezeichnung, mit der er mehrfach als Intarsiator und als handwerklicher *legnaiuolo* in Urkunden genannt ist.<sup>12</sup>

Monteoliveto vorgeschlagen, vgl. M. LISNER, Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 12, 1958, 3–4, S. 141–156. Diese Zuschreibung hat in der Forschung viel Zustimmung gefunden, vgl. D. CARL, in: WEIL-GARRIS BRANDT/ACIDINI/DRAPER/PENNY, *Giovinetta di Michelangelo* (zit. Anm. 9), S. 276–279; F. CAGLIOTI, Benedetto da Maiano a Philadelphia: un terzo *spiritello* per l'altare Correale di Napoli, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (Quaderni)* 1–2, 2000, S. 126.

12 Zu diesem Aspekt der handwerklichen Tätigkeit von Benedetto da Maiano vgl. FIDANZA, *La produzione di statue* (zit. Anm. 6), S. 25, mit Literaturverweisen, vor allem auf den Dokumentenanhang in D. CARL, *Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, Regensburg 2006.





3: Graphische Rekonstruktion der Blockverleimung des Kruzifixes aus Santo Spirito



4: Explosionszeichnung des Kruzifixes aus Santo Spirito

Die geringe Höhe der Skulptur (139 cm) läßt darauf schließen, daß die Herstellung des Blocks aus drei aufeinander geleimten Brettern nicht aus dem Fehlen eines massiven Baumstamms zu erklären ist, der die für die Christusfigur notwendigen Maße hatte (die Arme immer ausgenommen), sondern vielmehr holzspezifisch erhaltungstechnische Gründe ausschlaggebend waren.<sup>13</sup> Der Zustand des Werks bestätigt den gelungenen Einsatz der Blockverleimung, wie aus dem Bericht von Barbara Schleicher über die letzte Restaurierung (2000) hervorgeht, die auf der gesamten Oberfläche nur zwei Risse feststellen konnte.<sup>14</sup> Das

Verfahren der Blockvorbereitung aus Holz war typisch für die *legnaiuoli*-Bildhauer, wie zum Beispiel für die aus den Familienwerkstätten der da Maiano oder der del Tasso. Auch dies scheint die Vermutung zu bestätigen, dem jungen Michelangelo sei der vorfabrizierte Block von anderen geliefert worden, so daß er ähnlich wie bei dem Gestaltungsprozeß eines Steinblocks unmittelbar mit der Ausarbeitung der Figur beginnen konnte.

Wie Barbara Schleicher während der Restaurierung mit dem Mikroskop feststellen konnte, ist das Kruzifix aus Lindenholz gefertigt.<sup>15</sup> Dieses Material war unter den Holzbildhauern beson-

13 Vasaris Bemerkung zur Verbindung mehrerer Holzelemente, mit der das für eine (lebensgroße oder größere) Skulptur notwendige Holzvolumen erreicht werden sollte, findet, anders als zuweilen angenommen wurde, in diesem Kruzifix keine Entsprechung. Vasari verweist hinsichtlich der Blockverleimung nicht auf deren Funktion als Schutz vor Schäden an der Holzstatue: „Ma perché l'artefice, essendo grande la figura che e' vuole, non può fare il tutto d'un pezzo solo; bisogna ch'egli lo commetta di pezzi, e l'alzi ed ingrossi secondo la forma che e' lo vuol fare“, GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed archi tettori*, G. MILANESI (Hrsg.), Florenz 1906, I, S. 167.

14 Vgl. B. SCHLEICHER, *Il restauro*, in: *Il Crocifisso di Santo Spirito*, Florenz 2000, S. 90–91.

15 Vgl. SCHLEICHER, *Il restauro* (zit. Anm. 14), S. 90. Die Holzanalyse wurde von dem Holztechnologen Marco Fioravanti (Universität Florenz) ausgeführt.

ders geschätzt, da es sich wegen seiner kleinteiligen Zellen (Feintextur), seines gleichmäßigen und geradlinigen Faserverlaufs und der daraus resultierenden Eigenschaften besonders für Feinarbeit eignet: detailrelevante Schnitzerei kann realisiert werden, ohne daß eine Nachbearbeitung mit Modellier-, beziehungsweise Grundiermasse notwendig wäre. Hingegen fordert Pappelholz mit seinen groben Zellstrukturen und der Neigung, während der Bearbeitung zu splintern, solches ein. Dementsprechend hat Barbara Schleichers Restaurierung gezeigt, daß die Oberfläche der Skulptur fast überall mit großer Sorgfalt ausgeführt ist und nur eine dünne Schicht von Grundierung aufweist, die allein dem Auftrag der mit Öl gebundenen Pigmente diene und die darunterliegende Schnitzarbeit sichtbar läßt. Die Grundierung hat keine modellierbare Stärke und wirkt sich somit nicht auf das Volumen der fertigen Statue aus. Diese Vorgehensweise war im Fall der Wahl von Lindenholz für die Anfertigung einer Skulptur überaus verbreitet. Seine vorzüglichen formalen Eigenschaften (insbesondere seine Feintextur) führten dazu, daß die geschnitzte Oberfläche mit einer verschwindend dünnen Grundierschicht (teilweise nur Leim ohne Gips) bedeckt wurde, die lediglich als Vorbereitung der Farbfassung diene. Andere Holzarten, wie eben die Pappel, erfordern häufig, daß Defekte in der Schnitzarbeit durch den Auftrag einer dicken Schicht modellierbarer Grundiermasse „korrigiert“ werden. Anlässlich der Restaurierung von 1963 hatte man beim Gekreuzigten von Santo Spirito mit bloßem Auge Pappelholz als Werkstoff bestimmt.<sup>16</sup> Diese Angabe – die sich als falsch erwiesen hat – entspricht

weder der Feinheit der Oberflächenbearbeitung noch der dünnen Grundierungsschicht, welche die Schnitzerei nicht verdeckt; bei der Verwendung von Pappelholz wäre solches in dieser Art und Weise nicht möglich gewesen.

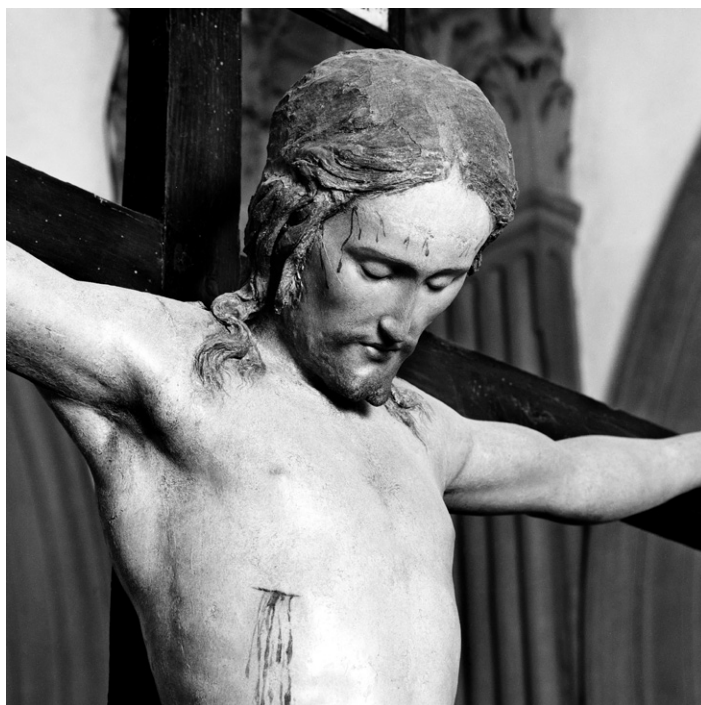
Es liegt auf der Hand, daß die hervorragenden Resultate bei der Anatomie der Christusfigur einerseits der Hand Michelangelos zuzuschreiben sind und andererseits den spezifischen Eigenschaften des Lindenholzes, an erster Stelle seiner Feinstruktur und seiner Weichheit, welche optimale Möglichkeiten der Bearbeitung garantierten. Michelangelos Interesse an der Anatomie des Gekreuzigten, so überzeugend Umberto Baldini,<sup>17</sup> wurde unter anderem durch die Praxis der Leichenöffnung genährt. Ihr konnte Michelangelo im Konvent von Santo Spirito nachgehen, dessen Prior ihm Gastfreundschaft gewährte und der dafür mit dem hölzernen Kruzifix entschädigt wurde. Das Kruzifix aus Santo Spirito darf somit als eines der ersten Zeugnisse jener durch Anschauung erworbenen anatomischen Kenntnisse Michelangelos gelten, dank derer er, laut Vasari, *cominciò a dare perfezzione al gran disegno che gli ebbe poi*.<sup>18</sup> Aus den oben genannten Gründen hat das Lindenholz offenkundig signifikanten Anteil an der darstellerischen Umsetzung dieser Kenntnisse gehabt. Sicherlich ist es kein Zufall, wenn Vasari Lindenholz als den am besten geeigneten Werkstoff für die Bildhauerei betrachtet, also jenes Material, aus denen Michelangelo seine beiden einzigen urkundlich gesicherten Holzskulpturen fertigte: *Il migliore, nientedimanco, tra tutti i legni che si adoperano alla scultura, è il tiglio, perché egli ha i pori uguali per ogni lato, ed ubbidisce più agevolmente alla lima ed allo scarpello*.<sup>19</sup> Va-

16 Vgl. PROCACCI/BALDINI, *Il restauro* (zit. Anm. 10), S. 30.

17 Vgl. U. BALDINI, *Il Crocifisso di Santo Spirito di Michelangelo, Perfettissimo sopra tutti li altri corpi*, in: *Critica d'arte* 10, 2001, S. 28.

18 GIORGIO VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, P. BAROCCHI (Hrsg.), I, Testo, Mailand/Neapel 1962, S. 13, Zitat, II, *Commento*, S. 121. „Al Vasari preme determinare l'utilità dell'anatomia ai fini del ‚gran disegno‘ michelangeloesco, entro la prospettiva teorica e storica delle Vite; per la quale l'anatomia è il fondamento della pratica e dello studio del disegno“.

19 GIORGIO VASARI, *Le Vite* (zit. Anm. 13), S. 167.



5: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1494, Florenz, Santo Spirito, Sakristei (Detail)



6: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1494, Florenz, Santo Spirito, Sakristei (Detail)

sari lobt nicht von ungefähr den gleichmäßigen Faserverlauf und die Gleichförmigkeit der Zellen des Lindenholzes (*ha i pori uguali per ogni lato*), die eine problemlose Bearbeitung mit Hohleisen und Schleifinstrumenten ermöglichen.

Am Kruzifix von Santo Spirito fällt daneben auch die Verschränkung zwischen Farbfassung und Bildhauerarbeit auf. Es sei darauf verwiesen, wie bestimmte Details mit den Mitteln der Malerei statt durch das Einschneiden in die Oberfläche widergegeben sind – so zu beobachten am Bart oder bei der Brustwunde. Es handelt sich um Phänomene, die auf Michelangelo auch als Urheber der Farbfassung hindeuten. Die Symbiose von zwei- und dreidimensionaler Darstellung unterstreicht die ohnehin schon offensichtliche anatomische Realitätsnähe. Besonders deutlich wird dies bei der Gestaltung der schulterlangen Haare, die sowohl reliefartig geschnitzt als auch malerisch angegeben sind, und ebenso in bestimmten äußerst realistischen Details, etwa bei dem von der Brustwunde bis zur Mitte des rechten Oberschenkels triefenden Blut oder beim Brust- und Schamhaar (Abb. 5, 6).<sup>20</sup>

Zweifel hinsichtlich der Autorschaft Michelangelos können nur bei der Wiedergabe des Haupthaars aufkommen, das nicht geschnitzt, sondern aus Stuck und Werg modelliert ist. Dieser Befund gab Ulrich Middeldorf einen Grund, die Urhebererschaft Michelangelos für das Kruzifix abzulehnen.<sup>21</sup> Ein derartiger Behelf – auf dem ersten Blick eines Künstlers von diesem Format unwürdig – erklärt sich meines Erachtens aus der Unerfahrenheit des jungen Michelangelo auf dem Gebiet der Holzskulptur. Sie mag ihn veranlaßt haben, sich bestimmten zu seiner Zeit üblichen Ausführungspraktiken zu unterwerfen und so eben auch dieser zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert weitverbreiteten Form der Haargestaltung. An gleicher Stelle nannte es Middeldorf unwahrscheinlich, daß Michelangelo zur Ausarbeitung bestimmter Vorsprünge (zum Beispiel am Knie) entsprechende Zusatzstücke an den Hauptblock angefügt habe. Allerdings entging ihm dabei der charakteristische Zug im Ausführungsprozeß der Statue als ganzer, das heißt der Umstand, daß vor Arbeitsbeginn mehrere Bretter zu einem Block verleimt worden waren.

#### EIN KLEINES, UNVOLLENDETES KRUFIX

In beiden für ihn gesicherten Fällen von Holzbearbeitung wählte Michelangelo Lindenholz. Konnte dies im Fall des Kruzifix aus Santo Spirito durch eine mikroskopische Untersuchung belegt werden, so erfahren wir es für ein weiteres Kruzifix, welches der Endphase seiner Tätigkeit angehört, aus einem Brief. Ihn

richtete Cesare Bettini (in Rom) am 2. August 1562 an Leonardo Buonarroti (in Florenz) und bat *cho[n]prare alchuni ferretti da lavorare sopra un'opera d'un corceffiso di tiglio, il quale M(essere) vol fare*.<sup>22</sup> Als erster hat Charles de Tolnay dieses Schreiben (und ein weiteres vom Vortag) mit einem kleinen Kruzifix in der Casa Buonarroti

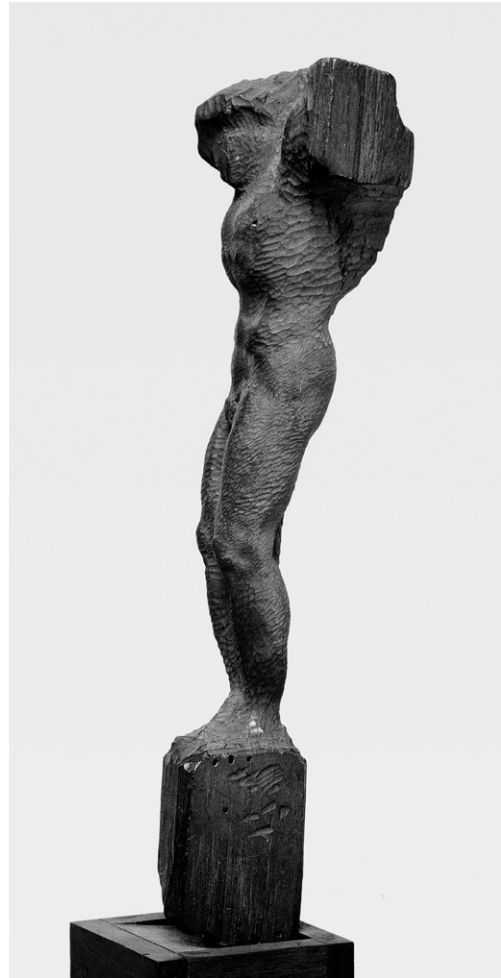
20 Die originale Fassung konnte während der letzten Restaurierung durch Barbara Schleicher (2000) vollkommen gesichert werden; gleichzeitig wurde das während der Restaurierung von 1963 (durch Pellegrino Banella) aufgetragene Wachs entfernt, vgl. SCHLEICHER, *Il restauro* (zit. Anm. 14), S. 76–77. Daß auch die Fassung durch Michelangelo ausgeführt wurde, ist schon von M. Lisner angedeutet worden; LISNER, *Il Crocifisso* (zit. Anm. 8), S. 6 und LISNER, *Il Crocifisso di Michelangelo* (zit. Anm. 8), S. 51–52.

21 Vgl. U. MIDDELDOEF, *The Crucifixes of Taddeo Curradi*, in: *The Burlington Magazine* 909, 1978, S. 809.

22 P. BAROCCHI/K. LOACH BRAMANTI/R. RISTORI (Hrsg.), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, Florenz 1995, S. 128.



7: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1563, Florenz, Casa Buonarroti



8: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1563, Florenz, Casa Buonarroti

in Verbindung gebracht und in ihm ein Modell erkannt.<sup>23</sup>

Die kleine Statue (27 cm hoch) scheint Michelangelos Überzeugung widerzuspiegeln, nach der der Block die Idee des Künstlers schon

enthalte. Die Aufgabe des Bildhauers sei nur, das Überflüssige zu entfernen.<sup>24</sup> Die bildhauerische Ausführung der kleinen, unvollendeten Christusfigur, einschließlich der Armansätze, scheint gänzlich der einer Steinskulptur ange-

Die Briefe vom 1. und 2. August 1562 mit den Hinweisen zum kleinen Kruzifix sind schon veröffentlicht worden in: Michelangelo. Mostra di disegni, manoscritti e documenti, Ausstellungskatalog, Florenz, Casa Buonarroti und Biblioteca Medicea Laurenziana, 14.06.1964–30.10.1964, Florenz 1964, S. 192–193.

23 Vgl. C. DE TOLNAY, Un bozzetto di legno di Michelangelo, in: *Commentari* 15, 1965, S. 93–97.

24 Der Gedanke ist in Michelangelos bekanntem Sonett über die Marmorbildhauerei ausformuliert, dessen erster Vierzeiler lautet: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, / Ch'un marmo solo in sé non circoscrive / Col suo soverchio; e solo a quello arriva / La man che ubbidisce all'intelletto.* C. GUASTI (Hrsg.), *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto*, Florenz 1863, S. 173.



glichen (Abb. 7). Die vom Lindenholzblock in erheblichem Umfang abgetragene Substanz läßt – erkennbar vor allem in der Profilsansicht (Abb. 8) – die Figur ausschließlich aus dem Entfernen von Material entstehen (die gestreckten Arme wieder ausgenommen). Die geringen Maße des Kruzifix begünstigten eine solche Vorgehensweise. Auf jeden Fall liefert die Skulptur eine weitere Bestätigung dafür, daß Michelangelo sich dem Holzblock nicht anders näherte als dem Marmorblock, wobei ihm die in sich abgeschlossene Einheit der aus einem massiven Materialblock herausgearbeiteten Statue immer gegenwärtig war. Die Oberfläche des kleinen Kruzifix, sowohl des Körpers als insbesondere auch des Gesichts, läßt erkennen, daß noch eine weitere Behandlung mit dem Hohleisen und anschließend mit Schleifwerkzeug ausständig ist. Bei der Arbeit in Lindenholz ist solches möglich, da es auch im kleinen Format eine optimale Feinbearbeitung erlaubt.

Was den Zweck der Statuette angeht, so glaube ich im Gegensatz zu Tolnay und Shell nicht, daß es sich um das Modell für ein überlebensgroßes Holzkruzifix handelt.<sup>25</sup> Vielmehr war das kleine Kruzifix wohl zum Gebrauch bei der privaten Andacht bestimmt. Wie die Briefe vom 1. August 1562 und 17 Juli 1563 zeigen, wurde das

Werk sehr langsam ausgeführt; Michelangelos Tod dürfte der Grund gewesen sein, daß es unvollendet blieb, so jedenfalls Acidinis Hypothese.<sup>26</sup> Höchstwahrscheinlich war das Werk für den Neffen Leonardo bestimmt, was den intimen Gebrauchszweck bestätigen würde: Im Brief vom 17. Juli 1563 schreibt Tiberio Calcagni aus Rom an Leonardo Buonarroti, Michelangelo arbeite *sopra a' vostro Cristo di legniame*.<sup>27</sup> Janice Shells Überzeugung, es handle sich um ein Modell, gründet auf der in den Briefen erwähnten Vielfalt des Handwerkzeugs (*tuti quelì ferì*), die auf eine hohe Komplexität der Arbeit verweise.<sup>28</sup> Diese Annahme ist jedoch nicht überzeugend, zumal die Ausführung von Holzfiguren unabhängig von ihren Maßen immer die Verwendung von unterschiedlich großen Hohleisen oder anderen Werkzeugen notwendig macht, welche bei dem Werk der Casa Buonarroti, wie auf der Oberfläche unschwer zu sehen ist, reichlich eingesetzt wurden. Auch die Auswahl des Lindenholzes (das anders als die Pappel wegen seiner spezifischen Zelleneigenschaften das Schneiden auch kleinster Details zuläßt) verweist auf die Absicht, ein autonomes Werk zu schaffen. Nur schwer vorstellbar erscheint die Bevorzugung dieser Holzart für eine Modellvorlage.

25 „The work can be dated in the summer of 1562, one and half years before Michelangelo's death. In two letters of August 1 and 2, 1562, Michelangelo asked his nephew Lionardo in Florence to send him the wood and implements necessary to execute a larger than life-size wooden crucifix. This small carving seems to be a model precisely for this project“: C. DE TOLNAY, Michelangelo. Sculptor, Painter, Architect, Princeton 1975, S. 218–219. Schon zuvor erkannte de Tolnay in dem kleinen Kruzifix aus der Casa Buonarroti eine Modellvorlage für eine größere Version in Holz, die er mit einigen Zeichnungen in Verbindung brachte: vgl. C. DE TOLNAY, Un bozzetto di legno di Michelangelo, in: *Commentari* 15, 1965, S. 93–97. Die kleine Statue gilt auch als Modell bei: P. J. LE BROOY, Michelangelo Models formerly in the Paul von Praun Collection, Vancouver 1972, S. 146. J. SHELL, Katalogbeitrag Nr. 3–5, in: *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Ausstellungskatalog, Montreal, Museum of Fine Arts, 12.06.1992–13.08.1992, Montreal 1992, S. 270.

26 „Il piccolo Crocifisso nel Museo di Casa Buonarroti, rimasto incompiuto alla sua morte“: C. ACIDINI LUCHINAT, Michelangelo scultore, Mailand 2005, S. 33.

27 BAROCCHI/LOACH BRAMANTI/RISTORI, Il carteggio (zit. Anm. 22), S. 154. Schon O'Grody vermutete, das Holzkruzifix, an dem Michelangelo im Juli 1563 arbeitete und dem dieses kleine unvollendete Exemplar als Entwurf gedient haben soll, sei für Leonardo Buonarroti bestimmt gewesen, vgl. J. A. O'GRODY, Michelangelo, Crocifisso, in: P. RAGIONIERI (Hrsg.), *I bozzetti michelangioleschi della Casa Buonarroti*, Florenz 2000, S. 64–66.

28 „No indication of the size of the projected work is offered in either missive, though the fact that the sculptor had need of a variety of tools may perhaps suggest that the crucifix was meant to be a complex work, large rather than small“, SHELL, Kat. Nr. 3–5 (zit. Anm. 25), S. 270.

Wenn mit Brief vom 1. August 1562, den Lorenzo Mariottini aus Rom an Leonardo Buonarroti in Florenz richtete, bei einem Schnitzereixperten Werkzeug für diese Skulptur bestellt wurde, so handelt es sich um einen weiteren Beleg für ein nur gelegentliches Arbeiten des betagten Michelangelo in Holz. Nicht er selbst fordert bestimmte Werkzeuge an, sondern er delegiert die Auswahl an einen Fachmann, wie in

dem gleichen und gleichzeitig ersten Brief, der auf das Werk bezug nimmt, nachgelesen werden kann: *M(essere) vorebe fare umo crocifisso di lengnio e che vorebe che voi li mandasi tuti quelli feri che per simile opera ocorano, e che domandiate costi a qualcuno del mestieri, c[i]oè imtag[l]iatore di fiure di leng[n]iame. E fateli fare beli e buoni e mandateli quanto prima.*<sup>29</sup>

### EINE JÜNGST GESCHEHENE ZUSCHREIBUNG

Von dem Namen Michelangelo geht immer wieder Faszination aus, wenn es gilt, Holzkruzifix zuzuschreiben.<sup>30</sup> In jüngster Zeit sorgte die Attribution eines kleinen Kruzifix, das inzwischen im Museo del Bargello (Florenz) untergebracht ist, für großes Aufsehen; der Turiner Kunsthändler Giancarlo Gallino verkaufte es dem italienischen Staat, nachdem es zuvor in einer Ausstellung im Museum Horne (Florenz) gezeigt worden war (Abb. 9). Anlässlich der Ausstellung ist ein Katalog erschienen, in dem mit Nachdruck und vom Stil her argumentierend auf Michelangelo als Urheber verwiesen wird.<sup>31</sup> Dies fand teils Zustimmung, aber es gab nicht wenige Forscher,

die der Versuch irritierte.<sup>32</sup> Im Folgenden werde ich vor allem auf die Ausführungstechnik eingehen, die mit Michelangelo schwerlich vereinbar ist. Eine stilistische Anmerkung nur sei gestattet: In einem Vergleich mit dem Gekreuzigten aus Santo Spirito, der eine zarte Wiedergabe der Anatomie und eine originelle Haltung der Beine erkennen läßt, weist die Figur aus dem Besitz des Antiquars Gallino eine kräftige, fast überbetonte Anatomie besonders der Beinmuskulatur auf, wobei die Beine eine eher geläufige Stellung einnehmen. Das zugrundeliegende anatomische Prinzip erweist sich somit als völlig verschiedene. Trotzdem wurde für das Kruzifix im Bar-

29 BAROCCHI/LOACH BRAMANTI/RISTORI, *Il carteggio* (zit. Anm. 22), S. 126.

30 Beispiele von Zuschreibungen sind das Kruzifix aus San Rocco in Massa und das einer Privatsammlung, vgl. dazu A. PARRONCHI, *Il Crocifisso di Michelangelo già in S. Spirito*, in: *Antichità viva* 5–6, 1965, S. 35–43; ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore* (zit. Anm. 26), S. 32–33.

31 Vgl. G. GENTILINI (Hrsg.), *Proposta per Michelangelo giovane. Un Crocifisso in legno di tiglio*, Ausstellungskatalog, Florenz, Museo Horne, 8.05.2004–4.08.2004, Turin 2004.

32 Ablehnend reagierten Margrit Lisner und Francesco Caglioti. Barocchi hält das Kruzifix für „un’opera di rispettabile serialità tardoquattrocentesca, legata ad una alta tradizione di intaglio ligneo“. Lisner schreibt es Andrea Sansovino zu. Francesco Caglioti, der sich als einziger ausführlich mit den stilistischen und qualitativen Aspekten des kleinen Kruzifixes des Antiquars Gallino auseinandersetzt, bestreitet, m.E. zu Recht, daß es sich um ein Werk von exceptionellem Anspruch handle, wobei er den seriellen Charakter sowie die Schwäche in der Ausführung einiger Details hervorhebt, etwa den unbestimmten Gesichtsausdruck oder die grobe Umsetzung der Haare. Vgl. P. BAROCCHI, *Politica e belle arti*, in: *Il Venerdì di Repubblica* 1088, 2009, S. 33; M. LISNER, *Osservazioni sulla mostra “Proposta per Michelangelo giovane” al Museo Horne di Firenze: opera di Michelangelo o di Andrea Sansovino?*, in: *Arte cristiana* 825, 2004, S. 421–426; F. CAGLIOTI, *L’opera al Diocesano: „Quel Crocifisso non è di Michelangelo. Vi spiego perché“*, in: *Corriere del Mezzogiorno* vom 17. September 2009, S. 6; F. CAGLIOTI, *Il ‘Crocifisso’ ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in: *Prospettiva* 130–131, 2008, S. 101.



9: *Kruzifix, ca. 1495, Florenz, Nationalmuseum Bargello*

gello 1495 als Entstehungsjahr vorgeschlagen,<sup>33</sup> also unmittelbar nach dem Kruzifix von Santo Spirito. Im besagten Katalog des Museum Horne bezeichnet Giancarlo Gentilini den gekreuzigten Christus von Santo Spirito als Teil einer Gruppe von mehreren Kruzifixen unterschiedlicher Größe von der Hand des jungen Michelangelo; die kleineren davon habe er ausgeführt, um sich in der Praxis der Schnitzens zu üben.<sup>34</sup> An gleicher Stelle sieht Luciano Bellosi den Anlaß für die Entstehung des kleinen Bargello-Kruzifix in der

Notwendigkeit des Künstlers, sich Einkünfte zu schaffen.<sup>35</sup> Wie schon angemerkt, war jedoch die Ausführung des Kruzifix in Santo Spirito für den neunzehnjährigen Michelangelo die einzige uns aus der Frühphase seines Schaffens überlieferte Gelegenheit, in Holz zu arbeiten.<sup>36</sup> Von den hier behandelten Kruzifixen abgesehen, gibt es weder in den ausführlichen Biographien, noch in Dokumenten, noch in den Briefwechseln, noch in einer anderen Quelle irgendeinen Hinweis auf Holzsulpturen von Michelangelos Hand.

- 
- 33 Vgl. G. GENTILINI, *Proposta per Michelangelo giovane: un piccolo Crocifisso in legno di tiglio*, in: GENTILINI, *Proposta per Michelangelo* (zit. Anm. 31), S. 19.
- 34 Vgl. GENTILINI, *Proposta per Michelangelo giovane* (zit. Anm. 33), S. 14–15.
- 35 „[...] bisogno di danari in un momento in cui, a leggere ancora una volta il Condivi, gli incarichi per l'esecuzione di sculture non erano così frequenti“, L. BELLOSI, *Una probabile opera di Michelangelo giovane*, in: GENTILINI, *Proposta per Michelangelo* (zit. Anm. 31), S. 39.
- 36 Gentilini hingegen vermutet, daß die Herstellung kleiner Kruzifixe für den jungen Michelangelo eine alltägliche Arbeit war: vgl. GENTILINI, *Proposta per Michelangelo giovane* (zit. Anm. 33), S. 27–29.





10: CT des Kruzifixes aus dem Bargello, Querschnitt des Brustkorbs

Bevor die Art und Weise der Ausführung des kleinen Kruzifix erläutert wird, soll noch auf die Fassung eingegangen werden. Jenes symbiotisch enge Verhältnis von Malerei und Skulptur wie bei der Figur von Santo Spirito, wo der Farbauftrag eine zentrale Rolle bei der Expressivität des Werks spielt, ist hier nicht zu erkennen. Hingegen besitzt die Fassung der Christusfigur im Bargello einen üblichen, hergebrachten Charakter, wie er typisch ist für die serielle Herstellung derartiger Objekte. In diesem Sinne muß auch die unterschiedliche Wiedergabe der Brustverletzung gesehen werden: reichlich Blut, das in der Version in Santo Spirito aus der gemalten Wunde fließt, ein derber Schlag mit einem breitschneidigen Hohleisen beim „Gallino-Christus“.

Der Ausstellungskatalog des Museums Horne enthält ein aufschlußreiches Kapitel zur Holzanalyse des Gekreuzigten, dessen Ergebnisse einigen Überzeugungen widersprechen, wel-

che die Kunsthistoriker in den voranstehenden Beiträgen formuliert hatten. Hervorzuheben ist, daß die Bestimmung der Holzart mit Hilfe von Computertomographie (CT) vorgenommen wurde, also über die Auswertung der Densitometrie des Holzes. Diese Methode der Holzklassifizierung ist, wie der Holztechniker und Autor des Kapitels, Marco Fioravanti, klarstellt, keineswegs präzise – anders als die absolut zuverlässige mikroskopische Untersuchung eines einzelnen Holzpartikels, wie sie bei der Restaurierung der Christusfigur in Santo Spirito durch B. Schleicher vorgenommen wurde. Die Meßwerte der Dichte des untersuchten Holzes weisen eher auf Pappel als auf Linde.<sup>37</sup> Nur die Maserung, wie sie bei der CT sichtbar wurde, könnte für Linde sprechen.<sup>38</sup> Für die These, der Werkstoff sei Pappelholz, spricht daneben die Quantität der Grundiermasse, die eine modellierbare Stärke aufweist (an einigen Stellen bis zu vier Millimeter), anders als bei der Christusfigur in Santo Spirito mit jener dort minimalen Schicht, die ausschließlich für den Auftrag der Fassung notwendig ist. Die Stärke der Modelliermasse ist auf der CT-Querschnittaufnahme des Brustkorbs (in schwarz auf der Höhe der Rippenverletzung) erkennbar (Abb. 10), wo sie gleichzeitig auch zur Korrektur von Oberflächendefekten dient, und mit bloßem Auge noch deutlicher an der Gesäßmuskulatur, wo eine Schichtabhebung des reichlich aufgetragenen, plastischen Oberflächenmaterials zu beobachten ist (Abb. 11).<sup>39</sup>

37 „I valori misurati si avvicinano molto a quelli tipici per il legno di Pioppo (*Populus alba* L.: 0,48–0,53 g/cm<sup>3</sup>), mentre lo sono di meno rispetto ai valori normali del Tiglio (*Tilia cordata* Mill.: 0,58–0,70 g/cm<sup>3</sup>) [...] la specie quindi che maggiormente si avvicina ai valori di densità misurati è sicuramente il Pioppo, che per il largo impiego trovato anche nella realizzazione di sculture lignee, merita di essere seriamente considerata“, M. FIORAVANTI, Relazione sull'esame della tomografia computerizzata dei tre Crocifissi, in: GENTILINI, Proposta per Michelangelo (zit. Anm. 31), S. 66–67.

38 „[...] il limite marcato dell'anello di accrescimento e le ampiezze anulari piuttosto ridotte, che farebbero invece propendere a favore del Tiglio“, FIORAVANTI, Relazione sull'esame (zit. Anm. 37), S. 67.

39 Laut Katalogbeitrag ist die Fassung des Kruzifixes (und folglich auch die Grundierung) original. Während der Restaurierung unter der Leitung von Guido Nicola wurde sie 1991 nach der Entfernung der Oberflächenübermalung freigelegt und auf Grund des teilweisen Verlusts der Grundierschicht an einigen Stellen ausgebessert. Vgl. U. BALDINI, Ricerche storiche e tecnoscienze, in: GENTILINI, Proposta per Michelangelo (zit. Anm. 31), S. 62.

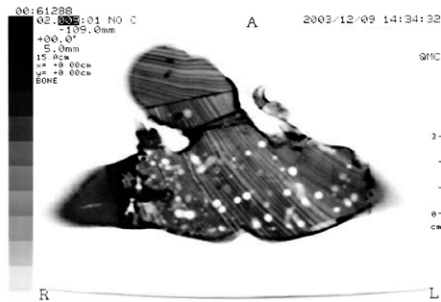


II: Kruzifix, ca. 1495, Florenz, Nationalmuseum Bargello (Detail)

Holzarten mit feiner Textur (wie eben Lindenholz) erlauben eine Oberflächenendbearbeitung von hervorragender Qualität, die üblicherweise nicht von einer Grundierschicht überdeckt wird. Das Verhältnis von Zellgröße und Stärke der Grundierung wurde bereits ausführlich erforscht.<sup>40</sup> Dabei hat sich gezeigt, daß exzellenten Schnitzeigenschaften von Holzarten, die sich (wie die Linde) durch Zellen geringer Größe auszeichnen, in der Regel extrem dünne Grundierschichten entsprechen, die, wie das Kruzifix aus Santo Spirito bestätigt, nur noch gefaßt werden müssen. Im Gegensatz dazu verlangen die größeren Zellen der Pappel und die vor allem auf Grund seiner Neigung zum Splintern schwierige Bearbeitbarkeit dieses Holzes, nach einer modellierbaren Grundiermasse, die eine

Ausbesserung der Oberflächenmängel ermöglicht. Weitere Überlegungen erlaubt der Einsatz der Blockverleimung. Für die geringen Ausmaße des Bargello-Christus (41,3 cm hoch) wäre eine vorbereitete Assemblage von Brettern zu einem für die Skulptur (die Arme ausgenommen) notwendigen Holzvolumen unnötig gewesen: Weder ist ein Holzstück dieser Größe schwer zu beschaffen, noch stellen sich technische Erhaltungsprobleme. Ein massiver Holzblock solch kleinen Formats hätte sich in Bezug auf die feuchtigkeitsbedingten Verformungen ähnlich verhalten wie ein aus mehreren Teilen zusammengesetzter Block. Daher ist das Phänomen der Assemblage in diesem Fall als Verwendung von Restholz durch eine Werkstatt aufzufassen. Der unbekannte Schnitzer hat einen aus zwei unterschied-

40 Vgl. G. B. FIDANZA/N. MACCHIONI (Hrsg.), *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, Rom 2008.



12: CT des Kreuzifixes aus dem Bargello, Querschnitt des Schulterbereichs einschließlich Kopf und Hals

lich starken Brettern verleimten Block bearbeitet, wie dies durch die CT-Querschnittaufnahme von Hals-, Kopf- und Schulterbereich rekonstruierbar ist (Abb. 12). Um die Neigung des Kopfs zu intensivieren, hat er sich eines Kunstgriffs bedient und in Nackenhöhe einen Holzkeil in das hintere Brett getrieben. Meines Erachtens

kann dies nicht, wie Cristina Acidini Luchinat annimmt,<sup>41</sup> als eine Korrektur während des Entstehungsprozesses gewertet werden, sondern ist Ausdruck einer Produktionsroutine jener Werkstatt, in der das kleine Kreuzifix entstand und der sicherlich ein *legnaiuolo*-Holzschnitzer vorstand. In einem derartigen Kontext aber erscheint die Präsenz Michelangelos sehr unwahrscheinlich. Vom handwerklichen Umfeld der Herstellung dieses Kreuzifixes zeugt auch der Spalt, der, um die Brustwunde darzustellen, durch einen Schlag mit dem Hohleisen verursacht wurde. Er wurde mit nachträglich auf eine Holzeinlage aufgetragene Grundiermasse geschickt geschlossen (Abb. 10): ein möglicherweise häufiges Mißgeschick, das die Werkstatt in dieser Manier zu beheben suchte.

41 „Si tratta di un originale ‚pentimento‘ o ripensamento strutturale che, nel forzare la verosimiglianza del dato naturale, sceglie la via dell’ espressività patetica“, ACIDINI LUCHINAT, Michelangelo scultore (zit. Anm. 26), S. 33.

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 5, 6: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut. – Abb. 2: Giorgio Laurati. – Abb. 3, 4: Celeste Cardinali. – Abb. 7, 8: Studio fotografico Quattrone, Firenze. – Abb. 9, 11: Aurelio Amendola. – Abb. 10, 12: DEISTAF – Università degli Studi di Firenze.