

Louvre: Körper und Geist – Italienische Skulptur von Donatello bis Michelangelo

22. Oktober 2020 bis 21. Juni 2021

Nicole Guether

Die Ausstellung „Le corps et l'âme“, Körper und Seele, folgt der 2013er Ausstellung „Frühling der Renaissance“ im Palazzo Strozzi in erneuter Kooperation mit dem Louvre. Damals wurde der Fokus auf die wundersamen Ursprünge der Renaissance im Florenz der ersten Hälfte des Quattrocento (15. Jahrhunderts) gelegt. Nun, in Zusammenarbeit mit dem Castello Sforzesco Museum in Mailand (wo die Ausstellung nachfolgend hin wandern wird, nur zu welchem Zeitpunkt, ist zum derzeitigen Stand ungewiss), legen die Kuratoren schlaglichtartig thematische Schwerpunkte auf die in der Antike vorgeprägte Formensprache, die die Künstler von Donatello über Antonio Pollaiuolo und Francesco di Giorgio Martini bis Michelangelo wieder aufgriffen.

Schon zwei Monate nach der Eröffnung im Oktober letzten Jahres, musste die Ausstellung durch den Lockdown wieder schließen. Als am 19. Mai dann der Louvre endlich wieder seine Pforten öffnete, kam es einer zweiten, inoffiziellen Eröffnung der Ausstellung gleich. Und so waren reichlich Journalisten da, denen der anwesende Kurator Marc Bormand Frage und Antwort stand.

Gliederung und Ausgangspunkt

In drei Sektionen gegliedert, die die Hauptthemen und Ideen der Renaissance offenbaren möchten, werden einleitend unter dem Begriffspaar «Schmerz und Anmut» (*fury and grace*) Werke gezeigt, die von der Antike inspirierte Kompositionen vorstellen: Männerfiguren, deren verdrehte Bewegungen physische Anstrengung und emotionale Spannungen verraten. Ihnen werden die vornehmlich weiblichen Figuren in eleganten Drapierungen gegenübergestellt. Damit bewegt sich die Ausstellung zwischen zwei Extremen, die die künstlerischen Bestrebungen, sowohl Wahn der Leidenschaften als auch Harmonie der menschlichen Figur einzufangen, veranschaulichen.

Mit diesem Einstieg in die Ausstellung gelingt Kurator Marc Bormand die Verortung mit Aby Warburg (1866-1929), jenem Hamburger Kunsthistoriker, der in seinem legendären Vortrag von 1905 den Terminus technicus von den *Pathosformeln* entwickelt hat. Seine ausdruckstheoretisch begründete, komparative Kulturwissenschaft der Bilder folgte den Wanderwegen europäischer Gebärden antiker Kunst über die Renaissance bis ins frühe 20. Jahrhundert. Damit ging es Warburg über eine Stilkritik hinaus um das Fortleben von Formen und die Darstellbarkeit innerer Verfassungen in der äußeren Bewegung.

Emotionale Ekstase in der Renaissance

Die zweite Sektion, zu religiösen Werken, zeigt auf, wie emotionale Zustände im Mittelpunkt künstlerischer Praktiken standen, um die Emotionen der Betrachter und Gläubigen zu beeinflussen. Als Bibel der (analphabetischen) Armen, gaben Bildwerke nicht nur die heiligen Geschichten wider, sondern sie zeigten den Gläubigen auch, wie sie über das Dargestellte zu empfinden hatten.

Die Auswahl der Exponate veranschaulicht eindrücklich, wie die antiken Pathosformeln "Schmerz und Anmut" unvoreingenommen in den sakralen Kontext übernommen wurden. Antike, neckische Jünglinge wurden so blasphemisch zu sinnlichen Sebastianfiguren umgedeutet. Es wird aber auch gezeigt, wie die Künstler des Quattrocento es verstanden, den antiken Erlebnis- und Gefühlsgebärden ihre ganz eigene Signatur zu verleihen. In der lebensgroßen *Beweinung* von Giovanni Angelo del Maino (um 1520) trifft so Theatralik auf Realistik, wird augenscheinlich, wie das Mitfühlen und sich Hineinversetzen in das heilsgeschichtliche Mysterium, wesentliches Anliegen des Quattrocento war. Ausdrücklich wird Donatello hier als Inspirationsquelle einer jüngeren Generation an Künstlern gezeigt, der mit seinen expressiv-emotionalisierenden Werken um 1450 ein breites Repertoire menschlicher Gefühle einfiel.

Nicht alles "edle Einfalt und stille Größe"

Das Schlusskapitel ist den langlebigsten heidnischen Göttern gewidmet: Dionysos und Apoll. Sie standen sich im Olymp diametral gegenüber und Nietzsche nutzte diese Opposition, um die Bipolarität menschlicher Charakterzüge des Menschen zu beschreiben.

Dionysos steht für das wild-leidenschaftliche, den Rausch, Apollo konträr dazu für das Geordnete, die Ratio. War die Antiken-Rezeption lange durch das "edle Einfalt und stille Größe"-Konzept von Johann Joachim Winckelmann dominiert, erkannte Warburg das 'apollinisch-dionysisch' Konzept als Kern antiker Kunst an (und folgte damit Nietzsche, der die «Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik» erklärte). Die Wiederbelebung antiker Formen durch die Künstler:innen der Renaissance tradierte die alten, gewanderten Formen und erweiterte zugleich ihre Bedeutungen.

Wanderungen

Ganz im Warburg'schen Sinne setzt die Ausstellung zeitliche und räumliche Akzente, kreist keineswegs bloß um die schillernden Namen, sondern zeigt Werke vornehmlich weniger bekannter Künstler und nicht nur aus den Renaissance-Hotspots. Damit skizziert sie nicht nur eine Entwicklung, sondern geht der «Wanderung der Formen» (Aby Warburg) innerhalb der italienischen Halbinsel nach, von wo aus die neuen Ideen zu zirkulieren begannen.

Gegen Ende der Ausstellung begegnen wir dann endlich den zwei Sklaven Michelangelos, die der Louvre stolz sein eigen nennt. Mit ihnen werden zudem zwei weitreichende Veränderungen angedeutet: der Wechsel von Florenz als Kunstmetropole nach Rom (wo Michelangelo die Skulpturen schuf), sowie der Übergang vom Quattrocento auf das Cinquecento (unser 16. Jahrhundert) mit seinem mehr manierten, stilistischen Ausprägungen.

Ein dichtes Konzept

Als Eckpfeiler der Ausstellung, gewissermaßen Anfang und Ende einer Entwicklung, dienen die Schlüsselfiguren Donatello und Michelangelo. Damit spannt die Ausstellung in etwa einen zeitlichen Bogen von 1460 bis 1520. Auch wenn sich immer wieder selbst großformatige Gemälde und Fresken zwischen den Skulpturen und Figurinen finden lassen, deutet die Ausstellung nur exemplarisch auf die Bedeutung der skulpturalen Entwicklungen für die Malerei hin.

Dass sich gerade in der Klimax der Ausstellung, Michelangelo, ein triumphierenden Meister beider Kategorien ausmachen lässt, wird nur zurückhaltend thematisiert. Aber Michelangelo ist auch nur dem Ausstellungsnamen nach die Klimax, denn eigentlich gipfelt das Ende in der Präsentation beeindruckender, wenngleich unbekannter Namen und im Ausblick auf den *weichen Stil* eines Raphaels und Peruginos, den Giorgio Vasari zeitgenössisch als "modernen Stil" ausmachte.

Warburgs vergleichender Ansatz, mit dem er zu seiner Typologie der Pathosformeln gelangte, verfolgt auch Kurator Bormand, wenngleich es ihm stärker darum geht, "aufzuzeigen, woher das Quattrocento seine Formen nahm." Auch die thematisch-motivische Fokussierung der Ausstellung rekurriert auf Warburgs eigenes Vorgehen der 1920er Jahre, in denen er Jahrhunderte alte Standardisierungen aufzeigte.

Gleichwohl geht die Ausstellung keineswegs bloß komparativ vor. Wie Warburg geht es den Machern der Ausstellung nicht allein um das lineare Aufzeigen, wer wen kopierte. Die antiken Werke werden vielmehr als Erinnerungslichter eingestreut. Dafür sehen wir selten gezeigte Werke, die dem bipolaren Konzept der Ausstellung, Körper und Geist, strikt folgen.

Die erklärenden Texte bieten hinreichend Information auch für ein weniger geschultes Publikum, und stellen gerade den Bezug der Ausstellung zu Aby Warburg verständlich her (wenn man nicht gerade das Glück hat, den Kurator persönlich zu sprechen). Viele Werke werden auf kurzen Infotafeln, wenn auch lediglich auf Französisch, in ihrer Bedeutung für die Ausstellung eigens bedacht. Blickachsen zwischen den Werken liefern wunderbare typologische Bezüge und machen das Nachverfolgen der gewanderten Pathosformeln, ihre Entwicklungen und Veränderungen, erlebbar.

Pollaiuolos Blatt "Kampf der nackten Männer"

Mit dem Stich von Antonio Pollaiuolo gelingt Kurator Bormand einmal mehr der Brückenschlag zu Warburg, der dasselbe Blatt schon 1905 als Beweis anführte, dass die Künstler der Renaissance in den Bildwerken der Antike insbesondere ein von Passion gekennzeichnetes dionysisches Menschenbild erkannten, welches sie auf ihre Kunst übertrugen.

Die kleinen Pollaiuolos und Verrocchios lohnen den Besuch, aber das gilt ebenso für die Tullio Lombardo, und Mantagezzas. Die zur Passion gezeigten Stücke sind umwerfend. Mit Werken wie Antonio Mantagezzas *Beweinung* zeigt die Ausstellung, wie die italienische Skulptur jenseits von antikem Einfluss Synthese war und wie die Auseinandersetzung mit Überresten der Antike Künstler veranlasste, eigenes zu schaffen.

Cairano schuf um 1510 eine *Beweinung*, die eine im Schmerz uralte Maria zeigt, in zärtlicher Nähe zu ihrem toten Sohn, dessen Kopf ihr zugeneigt ist. Von wegen, nur die Ars nova nördlich der Alpen hätte so realistisch, und unidealistisch Schmerz und Leid dargestellt! Donatellos *Beweinung* von 1455-60 ist auch hier Wegbereiter unterschiedlichste Emotionen nebeneinander zu zeigen: irre Verzweiflung wie stille Trauer, wütendes Geschrei sowie lähmende Ohnmacht.

Die Dramatik des Quattrocento, sein Pathos, ehe die Tendenz zur Harmonisierung der Form und Emotion sich Bahn brach, wäre ohne die antiken Pathosformeln nicht zu denken.

Geschichte der Emotionen

Die Frage der Ausstellung, wie Künstler im Rückgriff auf die Formen der Antike eine eigene Bildsprache entwarfen, um Momente äußerster Erregung und elementare Bewusstseinszustände des Menschen darstellbar zu machen, wird gestellt, um zu zeigen, dass sie es taten. Daher wird immer wieder auch Donatello als Vater einer *emotionalisierenden* Darstellung hervorgehoben. Donatello ging es nicht so sehr um die Idealisierung der Natur (die kam denn auch vornehmlich mit dem weichen Stil der Hochrenaissance), sondern um den Appell.

So kann die Ausstellung auch als Ausstellung der Emotionen gesehen werden. Die unbeherrschte Expressivität der Klassischen Antike stand gleichrangig Pate für die Bildwerke der Renaissance wie die auf Harmonie zielende stille Anmut, die in Michelangelos und Raphaels *stile dolce* kulminierte. Der Wille in die Starre des Steins Bewegung und die ganze Bandbreite menschlicher Gefühle bringen zu wollen, ist dabei jedoch immer noch ein weniger deutlicher Aspekt der Antiken- wie Renaissance-Rezeption, die sich auf die Idealisierung und Harmonisierung der Hochrenaissance versteift.

Fazit

Die Geschichtsschreibung der menschlichen Leidenschaften zwischen geordneter Besinnung und wilder Ekstase, eingeschrieben in die Form eines Gewandmotivs oder Faltenwurfs, setzt sich fort. Das hatte bereits Warburg deutlich gemacht. Wie die Antike Fundus für die Renaissance wurde, so barg diese ein breites Repertoire für die Künstler:innen des 19. Jahrhunderts.

Das Fortleben von bedeutungsgeladenen Bildmotiven, die trotz ihrer Wanderung durch Zeit und Raum allseits verständliche Konnotationen ausbildeten, bricht nicht ab, sondern unterliegt Veränderungen. Dass Gebärdenmotive über die Jahrhunderte in verschiedenen Zusammenhängen auftauchen, und sich damit in Jahrhunderte alte Traditionen einschreiben, begründet unser kollektives (europäisches) Bildgedächtnis.

Das kunsttheoretisch ausgerichtete Konzept wird leicht verdaulich bereitet und immer anhand der Exponate verständlich visualisiert. Eine gelungene Ausstellung, weil sie auch Lust macht, sich noch nach dem Museumsbesuch mit der Thematik zu befassen.

Darum nehme ich mir jetzt noch mal mein Aby Warburg zur Hand.

Organisation

Marc Bormand, Musée du Louvre; Beatrice Paolozzi Strozzi, former director of the Museo Nazionale del Bargello, Florence; Francesca Tasso, Castello Sforzesco, Milan.