



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Medici-Kapelle im Blick von Aurelio Amendola“

verfasst von

Anja Katharina Wabnig

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei folgenden Personen bedanken:

Meinem Betreuer Herrn Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze für seine hilfreichen Anregungen und dass er mir ein Treffen mit Aurelio Amendola ermöglicht hat.

Aurelio Amendola und seiner Familie für den freundlichen Empfang in Pistoia und die aufschlussreichen Informationen die ich dort erhalten habe.

Meinen Freunden Laura, Gloria, Simone, Tobias und Theresa für ihre großartige Hilfe (Korrekturlesen, Formatierung und viele andere Punkte).

Meinem Freund Andreas Maderböck für die alltägliche Unterstützung und sein Verständnis das er mir im letzten Jahr entgegengebracht hat.

Abschließend gilt mein ganz besonderer Dank meinen Eltern die mir meinen Berufswunsch ermöglicht haben und mir immer zur Seite stehen.

Danke!

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
1. Forschungsstand	2
2. Motivation, Ziel und Aufbau	3
II. Kunst und Fotografie: Ein Einblick in das Schaffen von Aurelio Amendola	5
1. Die frühen Jahre	5
2. Karriere als Kunst- Fotograf	6
2.1 Marino Marini	6
2.2 Porträt: Andy Warhol	7
2.3 Künstler in Aktion: Alberto Burri	8
3. Skulptur	9
3.1 Michelangelo Buonarotti	10
4. Architektur	11
5. Kunstmarkt	13
III. Die Medici-Kapelle: Baugeschichte im Überblick	14
IV. Un'Occhio su Michelangelo – Eine Führung durch die Medici-Kapelle	16
1. Skulptur	16
1.1 Das Grabmal Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours	16
1.2 Das Grabmal von Lorenzo de' Medici, Großherzog von Urbino	28
1.3 Das Grabmal von Lorenzo „Il Magnifico“ und dessen Bruder Giuliano de' Medici	40
1.4 Die Plastizität der Skulptur in den Fotos von Amendola	45
1.5 Die Farbe der Schwarz-Weiß-Aufnahmen	47
1.6 Die Lichtgestaltung bei den Skulpturfotos	48

2. Architektur	50
2.1 Der Blick auf die Architektur	56
2.2 Die Lichtgestaltung bei den Architekturfotos	57
V. Analyse des Buches	59
1. Das Foto in seinem Kontext	60
2. Das Buch als Diskurs	64
2.1 Clarence Kennedy	64
2.2 David Finn	69
VI. Schlussbetrachtung: Die Altarfotos	71
VII. Literaturverzeichnis	74
VIII. Abbildungsnachweis	79

I. Einleitung

Die Kunst und die Fotografie sind nur schwer voneinander zu trennen. Einerseits ist das Foto mittlerweile eine eigenständige Kunstrichtung und der Fotograf¹ ein Künstler. Auf der anderen Seite dient die Fotografie der Kunstgeschichte als Abbildungswerkzeug für Kunstwerke verschiedener Gattungen. Die meisten kunsthistorischen Bücher kommen nicht mehr ohne das Foto aus, da dieses als Anschauungsmaterial von Kunsthistorikern aufgestellte Thesen unterstreicht, oder widerlegt.

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „*Kunst-Fotograf- Die Medici-Kapelle im Blick von Aurelio Amendola*“ konzentriert sich auf das Schaffen des Fotografen Aurelio Amendola. Dieser beschäftigte sich während seiner Karriere mit unterschiedlichen Bereichen der Fotografie. Zum einen tragen seine Aufnahmen von verschiedenen zeitgenössischen Künstlern zu seinem Ruhm bei und zum anderen verdankt er seine immer größer werdende Bekanntheit den Bildern von Kunstwerken der Renaissance und des Barocks. Sein 1993 herausgegebenes Buch „*Un occhio su Michelangelo*“² und die darin enthaltenen Schwarz-Weiß-Fotografien bilden den Schwerpunkt der folgenden Abhandlung. Diese umfangreichen Aufnahmen zeugen von einer gekonnt eingesetzten Beleuchtung und ungewöhnlichen Positionen des Fotografen.

Das Werk über die Neue Sakristei in San Lorenzo besteht zum überwiegenden Teil aus Aufnahmen der Skulpturen, Architektur und Ornamente der Kapelle. Die schriftlichen Beiträge der drei Autoren³ nehmen, wie auch schon von Bernardine Barnes in einer Buchrezension erkannt, eine rein unterstützende Rolle für die Fotografien ein.⁴ Dieses

¹ In der vorliegenden Arbeit wird, um eine bessere Lesbarkeit zu garantieren, grundsätzlich die männliche Form verwendet. Sämtliche personenbezogene Bezeichnungen sind geschlechtsneutral zu verstehen und stellen keine Form von Diskriminierung dar.

² Antonio Paolucci/James Beck/Bruno Santi/Aurelio Amendola, *Un occhio su Michelangelo*, Bergamo 1993.

³ Die drei Autoren für das Buch sind Antonio Paolucci, James Beck und Bruno Santi (Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993).

⁴ Bernadine Barnes, *Michelangelo. The Medici Chapel* by Antonio Paolucci. James Beck. Bruno Santi. *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur* by William E. Wallace. *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art* by Paul Barolsky. *Michelangelo On and Off the Sistine Ceiling* by Creighton Gilbert, in: *The Art Bulletin*, 4, 1995, S.683- 685, hier: S.683, in: JSTOR (30.11.2012), URL: <http://www.jstor.org/stable/3046145>.

ungewöhnliche Verhältnis von Bild und Text in einem Buch über die Medici-Kapelle von Michelangelo bildet den Ausgangspunkt dieser Arbeit.

Der in der Kunstgeschichte noch sehr wenig behandelte Fotograf Aurelio Amendola, hatte schon immer ein Gefühl für die bildende Kunst und vermittelt einen neuen, faszinierenden Blick auf einen der wichtigsten Räume der Renaissance. Kaum ein Teil der Skulpturen, der Architektur oder der umfangreichen Ausstattung wurde nicht von der Kamera erfasst. Eine Vorgehensweise, die an Clarence Kennedy oder David Finn denken lässt, aber große Unterschiede aufweist.^{5 6}

Im Laufe seiner Karriere fotografierte Aurelio Amendola verschiedenste Gebäude und Skulpturen der Renaissance und des Barocks. Diese beiden Tätigkeitsbereiche werden in „*Un occhio su Michelangelo*“⁷ vereint. Der Umgang des Fotografen mit diesen beiden Genres unterscheidet sich vor allem bezüglich ihrer Beleuchtung.

1. Forschungsstand

Das vorhandene Material zu Aurelio Amendola beschränkt sich auf einige Aufsätze in Büchern und einzelne Beiträge in Zeitschriften und Internet. Der für diese Arbeit vorrangige Text ist der Aufsatz „*Fotografare Michelangelo*“ von Antonio Paolucci.⁸ In diesem geht der Autor auf die Fotografien von Aurelio Amendola ein und hebt wichtige Aspekte, wie zum Beispiel die Farbe der Schwarz-Weiß-Aufnahmen und die Fotografien als Diskurs hervor.⁹

Der zweite sehr interessante Beitrag zu Fotografien Aurelio Amendolas mit dem Titel „*La storia sacra secondo Donatello*“ stammt ebenfalls von Antonio Paolucci.¹⁰ Dieser wird bezüglich der Frage nach der Bezeichnung des Buches, als Ergänzung für den erstgenannten Aufsatz hinzugenommen.

⁵ Clarence Kennedy war ein bekannter Kunsthistoriker und Fotograf, der sich vor allem für seine fotografischen und kunsthistorischen Studien zu unterschiedlichen Kunstwerken einen Namen machte (Jürg Meyer zur Capellen, Zusammenspiel der Künste. Skulpturen im Licht von Clarence Kennedy, in: Nicole Riegel, Architektur und Figur. Das Zusammenspiel der Künste. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag, München 2007, S. 503- 513, hier: S. 503-506).

⁶ Der Kunsthistoriker und Fotograf David Finn ist vor allem für seine zahlreichen Fotografien von Skulpturen Antonio Canovas bekannt (siehe: David Finn/ Fred Licht, Antonio Canova, München 1983).

⁷ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993.

⁸ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 9-15.

⁹ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 12.

¹⁰ Antonio Paolucci/ Francesca Petrucci,/Aurelio Amendola, Donatello in San Lorenzo a Firenze, Bergamo 1995, S. 9-20.

Als weitere, wichtige Bezugspunkte können die unzähligen Publikationen des Fotografen, wie unter anderem „*San Pietro*“¹¹, „*L’occhio indiscreto*“¹² oder „*Canova alla corte degli zar. Capolavori dell’ Ermitage di San Pietroburgo*“¹³ genannt werden.

Bezüglich der Biographie von Aurelio Amendola dient vor allem ein vom Verfasser am 14.02.2012 geführtes Gespräch mit dem Fotografen als Grundlage. Dieses beseitigte einige Unklarheiten und brachte neue Erkenntnisse. Diese werden von einem Zeitungsartikel von Giovanni Gazzaneo¹⁴ und einem für einen kurzen Einblick in das Leben und Schaffen des Fotografen sehr hilfreichen Ausstellungskatalog, herausgegeben von Bruno Corà¹⁵, unterstützt.

An dieser Stelle muss betont werden, dass sich die vorliegende Arbeit auf Aurelio Amendola und seine Fotografien in der Medici-Kapelle bezieht und dies keine Abhandlung zu Michelangelo Buonarroti ist. Allerdings wird, der Vollständigkeit halber, ein Überblick über die Baugeschichte und Ausstattung der Kapelle gegeben. Dies basiert auf einem kleinen Kreis von ausgewählter Literatur.

2. Motivation, Ziel und Aufbau

Die Idee für die Arbeit erwachte während eines Seminars über das Thema Skulptur und Fotografie. Die Fotografien von Aurelio Amendola geben die Skulpturen in so faszinierender Weise wieder, dass man selbst als fortgeschrittener Student der Kunstgeschichte unbekannte und unerwartete Einblicke erhält. Von diesem Seminar ausgehend, fiel die Wahl auf das Buch „*Un occhio su Michelangelo*“¹⁶. Dieses beinhaltet die erste große Fotoserie von Aurelio Amendola über Skulpturen des florentinischen Bildhauers.

Nach einer intensiven Beschäftigung mit den Fotografien und einem Besuch bei Aurelio Amendola in Pistoia am 14.02.2012¹⁷ kristallisierten sich folgende Fragestellungen

¹¹ Bruno Contardi/ Aurelio Amendola, *San Pietro*, Mailand 1998.

¹² Aurelio Amendola, *L’occhio indiscreto. Un fotografo alla scoperta degli artisti*, Bergamo 1991.

¹³ Sergej Androsow (Hg.), *Canova alla corte degli zar. Capolavori dall’ Ermitage di San Pietroburgo* (Kat. Ausst., Palazzo Reale, Mailand 2008), Mailand 2008.

¹⁴ Giovanni Gazzaneo, Amendola. La scultura in uno scatto, in: *Luoghi dell’ infinito*, 159, 2012, S. 22-31.

¹⁵ Bruno Corà (Hg.), Aurelio Amendola. *Fotografia perché i sensi vedano* (Kat. Ausst., Palazzo Comunale, Pistoia 2008), Pistoia 2008.

¹⁶ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993.

¹⁷ Anja Katharina Wabnig, persönliches Interview mit Aurelio Amendola, geführt vom Verfasser, Pistoia 14.02.2012.

heraus: Wie sind die Aufnahmen der Medici- Kapelle zu betrachten? Bringen die Fotos einzeln und in der Gruppe dem Betrachter Erkenntnisse über die Skulpturen? Inwieweit unterscheidet sich die Arbeit von Amendola von anderen Kunst- Fotografen wie Ralph Lieberman, David Finn, oder Clarence Kennedy?

Um Antworten auf diese Fragen zu erhalten wird im ersten Teil das Leben des Fotografen beleuchtet. Dies dient dazu, Einblicke in die verschiedensten Bereiche seines Schaffens zu geben.

Darauf folgt eine kurze Beschreibung des Lebens von Michelangelo und der Baugeschichte der Medici-Kapelle. Auf die einzelnen Skulpturen und die architektonische Formen wird in diesem Teil noch nicht eingegangen. Diese erfahren vor der jeweiligen Foto-Serien Beschreibung größere Aufmerksamkeit.

Nach diesen beiden kleineren Kapitel folgt der gewichtigste Teil dieser Arbeit: Die Fotografien in „*Un occhio su Michelangelo*“¹⁸. Der Schwerpunkt dieses Abschnitts liegt bei den Skulptur- und Architekturfotos. Die Abhandlung der Altarfotos erfolgt im Rahmen der Schlussfolgerung. Die Skulptur und die Architektur werden getrennt voneinander beschrieben und analysiert. Ein wichtiger Punkt ist in beiden Fällen, das eingesetzte Licht.¹⁹ Anschließend erfolgt die Analyse des Buches die von einem Vergleich mit Clarence Kennedy und David Finn begleitet wird. Die Bilder werden durchgehend aus der Sicht des Betrachters beschrieben.

¹⁸ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993.

¹⁹ Der Fotograf verwendete für das gesamte Buch künstliches Licht (Wabnig, Interview 2012).

II. Kunst und Fotografie: Ein Einblick in das Schaffen von Aurelio Amendola

Die Arbeit des italienischen Fotografen Aurelio Amendola ist vielfältig und zeugt von einer starken Sensibilität für die alte und zeitgenössische Kunst. Er lichtete Werke von Michelangelo, Donatello, Canova und vielen anderen Größen ab. Seine flexible Natur und sein Gespür für die Kunst verhalfen ihm zu vielen Kontakten mit wichtigen zeitgenössischen Künstlern. Diese gaben ihm die Möglichkeit, sowohl sie selbst, als auch deren Kunstwerke zu fotografieren.²⁰ Amendola zählt heute zu den wichtigsten Fotografen Italiens.

1. Die frühen Jahre

Aurelio Amendola wurde 1938 in Pistoia geboren. Er ist der Sohn eines Schuhmachers und einer Hausfrau, die ihm eine behütete Kindheit ermöglichten. Im Alter von zehn Jahren bekam er eine Einwegkamera geschenkt. Dieses Geschenk war der Auslöser für seine Leidenschaft zur Fotografie.²¹ Im Jugendalter begann er mit der Arbeit als Assistent in einem Fotostudio. Dort erlernte er die Grundlagen der Fotografie.²² Aurelio Amendola äußerte sich zu jener Zeit folgendermaßen:

„La trafila è la stessa per tutti: matrimoni, comunioni, fototessere, qualche ritratto. Così ho imparato le tecniche del mestiere.”²³

Für den Fotografen war diese Zeit äußerst wichtig. Es ist in seinen Augen unverständlich, dass heute junge Leute glauben, sie können in der Fotografie erfolgreich sein, ohne jemals in einem Fotostudio gearbeitet zu haben. Im Alter von 20 Jahren machte sich Amendola mit einem eigenen Studio selbstständig.²⁴

²⁰ Wabnig, Interview 2012.

²¹ Wabnig, Interview 2012.

²² Gazzaneo, 2012, S. 22.

²³ Aurelio Amendola zit. nach: Gazzaneo, 2012, S. 22.

²⁴ Wabnig, Interview 2012.

2. Karriere als Kunst- Fotograf

Die erste, für Amendola sehr prägende Fotoserie, entstand 1968 in der Kirche *Sant'Andrea* in seiner Heimatstadt. In diesem Zusammenhang lichtete er auch die *Kanzel von Giovanni Pisano* in dieser Kirche ab. Dies ist der Startpunkt seiner Karriere.²⁵ Die Fotografien wurden 1969 in dem Buch „*Il pulpito di Giovanni Pisano*“²⁶ von Electa veröffentlicht. Der Herausgeber war ein enger Freund Amendolas, Giorgio Fantoni. Begeistert von diesem Buch gab er das nächste bei Amendola in Auftrag: Ein Gesamtwerk zu Giovanni Pisano.²⁷ „*Giovanni Pisano*“²⁸ erschien im Jahr 1970.

Amendolas Schaffen umfasst ein weites Spektrum, von dem hier die für seine Karriere wichtigsten Tätigkeitsbereiche hervorgehoben werden: Die Arbeit mit zeitgenössischen Künstlern und die Aufnahmen von Werken der älteren Kunst.

2.1) Marino Marini

Der erste zeitgenössische Künstler, der für Amendolas Laufbahn äußerst prägend war, war Marino Marini. Amendola lernte den ebenfalls aus Pistoia stammenden Maler und Bildhauer durch einen Freund im Jahr 1966 kennen. Dieser sah die Fotografien von „*Il pulpito di Giovanni Pisano*“²⁹. Begeistert von der eigenen Art Amendolas die Skulpturen abzulichten, rief er den Fotografen umgehend an. Er bat ihn, auch seine Werke zu fotografieren. Geehrt von dieser Bitte, machte Amendola sich ans Werk.³⁰ Im Jahr 1973 entstand eine sehr intime Fotoserie von Amendola, die Marini mit einem Pferd zeigt (Abb.1).³¹

Im Jahr 1968 kam es zur ersten Ausstellung Amendolas gemeinsam mit Marino Marini.³² Im Jahr 1973 erfolgte die erste von Electa herausgegebene Publikation zu Marini: „*Marino Marini- scultore*“³³. In den folgenden Jahren kamen noch weitere

²⁵ Wabnig, Interview 2012.

²⁶ Gian Lorenzo Mellini/ Aurelio Amendola, *Il Pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Mailand 1969.

²⁷ Wabnig, Interview 2012.

²⁸ Gian Lorenzo Mellini/ Aurelio Amendola, *Giovanni Pisano*, Mailand 1970.

²⁹ Mellini/Amendola, 1969.

³⁰ Wabnig, Interview 2012.

³¹ Die Fotoserie entstand am Strand von Forte dei Marmi. Der Künstler lebte von 1901- 1980 und war vor allem für seine Pferde- Skulpturen sehr bekannt (Amendola, 1991, S. 24).

³² Die erste Ausstellung Amendolas mit Marino Marini hatte den Titel „*Mostra Fotografica, Marino Marini, Aurelio Amendola*“ und fand 1968 in Pistoia statt (Wabnig, Interview 2012).

³³ Carlo Pirovano/ Aurelio Amendola, *Marino Marini. Scultore*, Mailand 1973.

Bücher mit Amendolas Fotografien zu Marini heraus.³⁴ Die beiden Pistoianer verband bis zum Tod des Bildhauers eine enge Freundschaft. Durch Marino Marini lernte Amendola Henry Moore, Giorgio di Chirico und andere zeitgenössische Größen kennen.³⁵

2.2) Porträt: Andy Warhol

Aurelio Amendola fotografierte sowohl die Künstler, als auch deren Kunstwerke. Die Arbeit mit den zeitgenössischen Künstlern zählte nicht immer zu den leichtesten Aufgaben, da der Fotograf deren Vorstellungen gerecht werden musste. Einer dieser Künstler war Andy Warhol, den Aurelio Amendola 1976 in New York in der „Factory“³⁶ kennenlernte.³⁷

Warhol bat den Fotografen, von dem er bereits wusste, dass er sowohl Marini als auch Chirico ablichtete, Fotos von ihm zu machen. Aus diesem Grund entstanden im Jahr 1976 und 1986 Aufnahmen des Künstlers in seinem Appartement in Manhattan.³⁸ Im Zuge der ersten Abbildungsreihe im Jahr 1976 entstand ein sehr populäres Porträt des Künstlers (Abb.2). Warhol sitzt auf einem Stuhl, die Beine sind überschlagen und die Hände gekreuzt. Er blickt nachdenklich in Richtung Betrachter. Im Vordergrund befinden sich vier Stühle. An der Wandmitte hängt ein Bild der Serie „The American Indian“. Im Jahr 1986 entstand ein weiteres Porträt Warhols, das ihn vor einem Beispiel seiner „Eggs- paintings“ zeigt (Abb.3). Dabei handelt es sich um eine Reihe von Bildern, die das Ei als Motiv haben.³⁹ Bei den Aufnahmen von 1986 handelt es sich um einige der letzten Porträts des Künstlers, der wenige Monate später starb.⁴⁰

Aurelio Amendola pflegte auch zu anderen Künstlern engen Kontakt, wie unter anderem zu Giorgio de Chirico. Dies führte zu sehr interessanten Aufnahmen des

³⁴ Unter anderem brachte Marco Meneguzzo das Buch „Marino Marini- cavalli e cavalieri“ mit Fotografien von Aurelio Amendola heraus (Marco Meneguzzo/ Aurelio Amendola, Merino Marini. Cavalli e cavalieri, Mailand 1997).

³⁵ Wabnig, Interview 2012.

³⁶ Die so genannte „Factory“ war für Andy Warhol (1928- 1987) sowohl Wohn- als auch Arbeitsstätte zugleich. Dort entstanden verschiedenste Arbeiten angefangen von den „Images“ wie unter anderem von Marilyn Monroe bis hin zu Serien über schreckliche Ereignisse (Karin Thomas, Andy Warhol, in: Herbert Read (Hg.), DuMont's Künstlerlexikon, Köln 1997, S. 671-672).

³⁷ Wabnig, Interview 2012.

³⁸ Aurelio Amendola, Bergamo 1991, S.75.

³⁹ Rosenblum, Robert, Eggs by Andy Warhol. Paintings, polaroids and dessert drawings, Bielefeld 1997, S.27.

⁴⁰ Amendola, 1991, S.75.

Künstlers aus den Jahren 1973 in Venedig und 1975 in Rom.⁴¹ Eine davon zeigt ihn in einer Gondel vor dem Palazzo Ducale (Abb.4).

2.3) Künstler in Aktion: Alberto Burri

Aurelio Amendola erlangte ein großes Ansehen bei den zeitgenössischen Künstlern, sowohl bei jenen aus Amerika als auch aus Europa. Die erste Begegnung mit Marino Marini löste eine Kettenreaktion aus, die Amendola den Erfolg möglich machte.⁴² Wie bereits oben dargelegt, wollten die Künstler sich und ihre Werke präsentieren. Amendola bekam auch die Möglichkeit, sie direkt beim Schaffensprozess abzulichten. Als prominentes Beispiel in diesem Zusammenhang ist Alberto Burri zu erwähnen, den Amendola in den Jahren 1977, 1981 und 1986 fotografierte.⁴³

Die Kunst von Alberto Burri fordert, wie auf den Fotos von Aurelio Amendola gut zu erkennen ist, einen teils sehr spektakulären Schaffensprozess. Amendola und Burri entwickelten eine enge Freundschaft. Der Fotograf organisierte nach Burris Tod zwei Ausstellungen zu seinen Ehren. Eine davon war 2006 in Madrid, die andere 2007 in Parma.⁴⁴ Im Zuge einer von „Frittelli Arte Contemporanea“ organisierten Ausstellung wurde das Buch *„Michelangelo - Burri. Colpa è di chi m'ha destinato al foco“*⁴⁵ veröffentlicht. In diesem Buch setzt sich Aurelio Amendola fotografisch mit Alberto Burri und Michelangelo Buonarroti auseinander. Verschiedene Autoren verfassten Aufsätze zu den Fotografien in diesem Buch. Carlo Frittelli schrieb in seinem Aufsatz *„Il ghiaccio e il fuoco“*:

„Frittelli Arte Contemporanea ha voluto realizzare questa mostra per tributare un omaggio ad uno dei nostri migliori fotografi toscani, e per rendere visibile, al grande pubblico, questo straordinario lavoro attraverso il quale la sensibilità di Amendola ci fa entrare in contatto diretto con due artisti, Michelangelo e Burri,

⁴¹ Amendola, 1991, S. 18.

⁴² Wabnig, Interview 2012.

⁴³ Amendola, 1991, S. 10.

⁴⁴ Wabnig, Interview 2012.

⁴⁵ Frittelli Arte Contemporanea (Hg.), Michelangelo - Burri. Colpa è di chi m'ha destinato al foco (Kat. Ausst., Frittelli Arte Contemporanea, Florenz 2008), Poggibonsi 2008.

che da sempre hanno suscitato, nella maggior parte di noi, grande emozione e grande ammirazione.”⁴⁶

Diese Aussage zeigt die Wertschätzung, welche Amendola bereits entgegengebracht wird. Er zählt zu den wichtigsten Fotografen Italiens.

Im Jahr 1991 erschien das Buch „*L'occhio indiscreto. Un fotografo alla scoperta degli artisti*“⁴⁷. Dieses zeigt eine Auswahl der wichtigsten Fotografien von zeitgenössischen Künstlern, in dem ebenfalls Bilder von Burris Schaffensprozess abgebildet sind. Aurelio Amendola lichtete den Schaffensprozess von Burri von allen möglichen Seiten und in verschiedenen Stadien ab. Auf einem dieser Fotos befindet sich der Künstler hinter einer Plastikfolie, die in Flammen steht (Abb.5). Sein Kopf wird vom Feuer verdeckt. In seiner rechten Hand hält er einen Bunsenbrenner. Die Aufnahmen sind voll von Aktion und geben das Gefühl dabei zu sein. Die aktuellste Ausstellung mit Fotografien von Amendola über Burri endete im März 2012 in Nizza.⁴⁸

3. Skulptur

Das vorhin erwähnte Buch „*Michelangelo – Burri. Colpa è di chi m'ha destinato al foco*“ zeigt im Kontrast zu Burri Fotografien von Skulpturen Michelangelos. Die zeitgenössische Kunst ist nur ein Teil der Spezialisierung Amendolas. Der andere bezieht sich auf bedeutende Werke der älteren Kunst Italiens, die folgend behandelt werden.

Den Anfang machte Amendola, wie bereits erwähnt, mit der Kanzel von Giovanni Pisano in Sant'Andrea.

Im Jahr 1992 fragte der Präsident einer Bank in Florenz Amendola, ob er Interesse hätte Skulpturen von Michelangelo zu fotografieren. Aurelio Amendola schlug Aufnahmen der Medici-Kapelle in San Lorenzo in Florenz vor. Aurelio Amendola durfte die Skulpturen als erster Fotograf nach der in den 80er begonnenen Restauration ablichten.

⁴⁶ Carlo Frittelli, *Il ghiaccio e il fuoco*, in: Frittelli *Arte Contemporanea* (Hg.), *Michelangelo – Burri. Colpa è di chi m'ha destinato al foco* (Kat. Ausst., Frittelli *Arte Contemporanea*, Florenz 2008), Poggibonsi 2008, S. 7-8, hier: S. 8.

⁴⁷ Amendola, 1991.

⁴⁸ Wabnig, Interview 2012.

Mit dieser Arbeit in Florenz, die Amendola sehr bekannt machte, entstand die Liebe für die Skulpturen Michelangelos.⁴⁹

1993 erschien das Buch „*Un Occhio su Michelangelo*“⁵⁰, herausgegeben von Bolis. Dieses beinhaltet die Fotografien der Medici-Kapelle in San Lorenzo. Drei Autoren verfassten den Text des Buches: James Beck, Antonio Paolucci und Bruno Santi. Antonio Paolucci bezieht sich in seinem Aufsatz „*Fotografare Michelangelo*“⁵¹ auf die Besonderheiten der Fotografien. James Beck gibt einen Überblick über die Geschichte der Medici-Kapelle⁵² und Bruno Santi beendet die Reihe mit einem allgemeinen Text zu Michelangelo⁵³. Im Jahr 1995 fand eine Ausstellung mit Fotografien von „*Un Occhio su Michelangelo*“ im Palazzo Reale in Mailand statt. 1996 wurde Amendola mit dem „*Oscar Goldini Preis*“ für dieses Buch geehrt.⁵⁴

3.1) Michelangelo Buonarroti

In der Folge wurden weitere Bücher mit Fotos von Skulpturen Michelangelos veröffentlicht. Der Autor für das 1997 erschienene Buch „*Le Pietà. Michelangelo*“⁵⁵ war Antonio Paolucci. Amendola fotografierte zu diesem Zweck verschiedene Grablebungsgruppen von Michelangelo. Am bekanntesten sind die Aufnahmen der *Pietà* im Petersdom in Rom. Sie sind alle in Schwarz-Weiß gehalten und zeigen die Figuren aus verschiedenen Blickwinkeln. 2002 publizierten Amendola als Fotograf und Paolucci als Autor das Buch „*Il David di Michelangelo*“⁵⁶. Aurelio Amendola verbindet mit dem heutigen Direktor der vatikanischen Museen Antonio Paolucci eine über 40 Jahre anhaltende Freundschaft, die zu mehreren gemeinsamen Publikationen führte.⁵⁷

Im Jahr 2005 erschien ein ebenfalls sehr populärer Band mit Fotografien von Michelangelos Skulpturen; diesmal jedoch nicht mit Paolucci als Autor. Cristina

⁴⁹ Wabnig, Interview 2012.

⁵⁰ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993.

⁵¹ Antonio Paolucci, *Fotografare Michelangelo*, in: Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 9-15.

⁵² James Beck, *Michelangelo e le tombe dei Medici*, in: Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 17-28.

⁵³ Bruno Santi, *Il segno del genio. Michelangelo architetto e scultore nella Sagrestia Nuova*, in: Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 29-38.

⁵⁴ Wabnig, Interview 2012.

⁵⁵ Antonio Paolucci/Aurelio Amendola, *Le Pietà. Michelangelo*, Mailand 1997.

⁵⁶ Antonio Paolucci/Aurelio Amendola, *Il David di Michelangelo*, Mailand 2002.

⁵⁷ Wabnig, Interview 2012.

Acidini Luchinat verfasste ein Gesamtwerk des Bildhauers Michelangelo: „*Michelangelo scultore*“⁵⁸.

Im Jahr 2007 kam der Fotograf zu der größten Ehre überhaupt. Der Direktor der Eremitage in St. Petersburg sah Acidini Luchinats Buch „*Michelangelo scultore*“. Fasziniert von den Fotografien kontaktierte er Amendola und bot ihm eine Ausstellung an. Amendola durfte als erster Fotograf seine Werke in dem russischen Museum präsentieren. Die Ausstellung umfasste etwa 50 Fotografien von Skulpturen Michelangelos.⁵⁹

In der Folge entstanden weitere Bücher mit Fotos von Skulpturen der Renaissance und des Barock allgemein. 1995 veröffentlichte die Verlagsfirma Bolis die beeindruckende Fotoserie von Amendola zu Donatello in: „*Donatello in San Lorenzo Firenze*“⁶⁰. Dieses ist bezüglich Aufbau und Format sehr ähnlich zu „*Un occhio su Michelangelo*“. Das Buch beginnt mit zwei Aufsätzen der beiden Autoren Antonio Paolucci und Francesca Petrucci. Darauf folgen auf großformatigen Seiten die Fotografien von Aurelio Amendola. Im Jahr 1998 erschien das Buch „*Bernini: La scultura in San Pietro*“⁶¹ mit Aufnahmen der Skulpturen von Bernini. 2008 erschien die ebenfalls sehr bekannte Fotoserie von Canova in „*Canova*“⁶².

4. Architektur

Der dritte Schwerpunkt des Tätigkeitsbereiches von Amendola liegt bei den Fotografien von historischer Architektur. Von großer Bedeutung sind für den Fotografen die Aufnahmen seiner Heimatstadt Pistoia. Er führt den Betrachter durch die Stadt, in der er gelernt hat zu fotografieren, aber auch in die nähere Umgebung. Im Jahr 1991 erschien das Buch „*Chiese medievali del Pistoiese*“⁶³ mit Fotos mittelalterlicher Kirchen von Aurelio Amendola. Die Abbildungen wechseln zwischen Farbe und Schwarz-Weiß.

⁵⁸ Cristina Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Mailand 2005.

⁵⁹ Wabnig, Interview 2012.

⁶⁰ Paolucci/Petrucci/Amendola, 1995.

⁶¹ Andrea Bacchi/Stefano Tumidei/Aurelio Amendola, *Bernini. La scultura in San Pietro*, Mailand 1998.

⁶² Androsov, 2008.

⁶³ Fabio Redi/ Aurelio Amendola, *Chiese medievali del Pistoiese*, Pistoia 1991.

Vor allem auf dem Kunstmarkt sehr beliebt sind die Aufnahmen der im Gebiet der Gemeinde Chiusdino liegenden Kathedrale San Galgano aus dem Jahr 2002.⁶⁴ Amendola lichtete das Gebäude unter anderem von weiter Ferne ab. Diese Aufnahmen betten die Architektur in eine atemberaubende Landschaftsaufnahme ein.

Als Beispiel für die Bilder der Kathedrale San Galgano ist eine Innenaufnahme der Kathedrale zu nennen (Abb.6). Der Ausschnitt ist auf den unteren Bereich des Gebäudes beschränkt. Der Schatten bildet ein Dreieck über dem Portal, wodurch dieses beinahe in der Dunkelheit verschwindet. Die Säulengalerie links und rechts liegt im Dunkeln. Die Fensterrose spiegelt sich am Boden wieder. Das Bild bekommt dadurch einen übersinnlichen Charakter. Durch den unteren Spalt des Portals dringt Licht. Aurelio Amendola versucht mit seinen Aufnahmen die Wirkung des Ortes einzufangen.

Im Jahr 1998 erschien der Band „*San Pietro*“⁶⁵. Dieser zeigt Aufnahmen des Petersdoms in Rom. Aurelio Amendola fotografierte alles bis ins kleinste Detail. Dabei entstanden auch mehrere Fotos der Vierung. Eines der Fotos zeigt eine Aufnahme des Hochaltars (Abb.7). Der dunkle Altar steht im Vordergrund. Aus den drei Fenstern im Hintergrund strömt wasserfallartig das Licht zu Boden. Die architektonischen Feinheiten weichen einem höchst sakralen Moment. Der Kreis um die Taube im oberen Bereich des Altars scheint aus sich heraus zu leuchten. Aurelio Amendola befand sich 1997 für drei Aufträge in Rom: Petersdom, Pietà von Michelangelo und die Skulpturen von Borromini. Allerdings sind die Fotografien von Borromini nach einem Streit mit dem Sekretariat des Kardinals nie entstanden. Aurelio Amendola verließ die Stadt und vollendete den Auftrag bis heute nicht.⁶⁶

Architektur und Skulptur des 14. bis 16. Jahrhunderts und zeitgenössische Künstler und deren Werke können als wichtigster Bestandteil der Arbeit des Fotografen gesehen werden. Allerdings soll angemerkt werden, dass es genauso Akt- oder Landschaftsaufnahmen des Fotografen gibt, die teils in Farbe und teils in Schwarz-Weiß gehalten wurden. Dies ist allerdings nicht Thema dieser Arbeit.

⁶⁴ Wabnig, Interview 2012.

⁶⁵ Contardi/Amendola, Mailand 1998.

⁶⁶ Wabnig, Interview 2012.

5. Kunstmarkt

In letzter Zeit sind die Fotografien von Aurelio Amendola immer stärker auf dem Kunstmarkt vertreten. Großformatige Abzüge werden zwischen 1000 und 2000 Euro gehandelt. Verkauft werden vor allem seine Stadt- bzw. Landschaftsaufnahmen. Aktaufnahmen sind ebenfalls sehr beliebt. Bilder von zeitgenössischen Künstlern beziehungsweise von Skulpturen der frühen Zeit verkaufen sich allerdings, mit wenigen Ausnahmen, eher schlecht. Der Grund, weshalb jene Bilder, für die Amendola vorrangig bekannt wurde, nur von einigen wenigen Sammlern und Galerien angekauft werden ist simpel. Amendola meint, dass Landschafts- bzw. Aktaufnahmen gerne in den eigenen vier Wänden aufgehängt werden, Porträts von Künstlern oder Skulpturen eher nicht.⁶⁷

⁶⁷ Wabnig, Interview 2012.

III. Die Medici-Kapelle: Baugeschichte im Überblick

Bevor Michelangelo von Leo X. und dessen Cousin Giulio de' Medici (später Clemens VII.) mit der Medici-Kapelle betraut wurde, bekam er 1516 gemeinsam mit Baccio d'Agnolo den Auftrag für die von Filippo Brunelleschi begonnene Fassade von San Lorenzo, die aber nie verwirklicht wurde.⁶⁸

Im Jahr 1519 starb Lorenzo de' Medici, der letzte Nachkomme der rechtmäßigen männlichen Folge der einflussreichen Familie. Die dadurch herbeigeführte Bedrohung für die Macht der Medici-Familie war vermutlich der ausschlaggebende Punkt für den Entschluss, eine neue Sakristei zu bauen. Noch im Todesjahr von Lorenzo wurde Michelangelo von Leo X. und dessen Cousin Giulio de' Medici (später Clemens VII.) als Architekt und Ausstatter der Medici-Kapelle beauftragt. Es soll die Grabstätte von Lorenzo „Il Magnifico“ und dessen Bruder Giuliano, die 1478 bzw. 1492 starben, und von Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, die beide im Jahr 1519 starben, werden. Der Bau zog sich bis ins Jahr 1533, da aufgrund historischer Ereignisse einige Unterbrechungen stattfanden. Zuerst wurde die Medici-Familie aus Florenz vertrieben, weshalb die Bauarbeiten von 1527 bis 1530 stillstanden. 1532 ging Michelangelo für ein Jahr nach Rom. Bei seiner endgültigen Übersiedlung 1534 waren die Arbeiten an der Kapelle noch nicht abgeschlossen.⁶⁹

Das Gebäude selbst wurde im Jahr 1523 fertiggestellt und 1524 mit einer Kuppel überwölbt. Die Idee eines großen Grabmals in der Mitte, bei dem jedem der vier Herrscher eine Seite gewidmet werden soll, entstand um 1520 und wurde einige Zeit später wieder verworfen. In dieser Zeit hielt sich Michelangelo unter anderem in Carrara auf, um die nötigen Marmorblöcke zu bestellen. Da der Entwurf des monumentalen Denkmals in der Mitte nicht mehr überzeugend war, entschied sich Michelangelo für drei Grabmäler in Nischen der Seitenwände. Lorenzo der Prächtige und sein Bruder Giuliano sollten ein gemeinsames Grabmal bekommen.⁷⁰ Die Skulpturen selbst entstanden 1526 bis 1532, wobei nur sieben der heute in der Medici-

⁶⁸ William E. Wallace, Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as entrepreneur, Cambridge 1994, S. 12-13.

⁶⁹ Frederick Hartt, Michelangelo. The complete sculpture, London 1968, S. 168- 182.

⁷⁰ Acidini Luchinat, 2005, S. 150-151.

Kapelle platzierten, von der Hand Michelangelos stammen: *Giuliano de' Medici Herzog von Nemours*, *Lorenzo de' Medici Herzog von Urbino*, *Nacht*, *Tag*, *Abenddämmerung*, *Morgendämmerung* und die *Medici Madonna*. Die beiden Patronen der Medici-Familie *Cosmas* und *Damian*, wurden nach Entwürfen des Bildhauers von Raffaello da Montelupo und Giovannangelo Montorsoli angefertigt.⁷¹

Der heute gängige Name „Medici-Kapelle“ entwickelte sich erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Davor war die noch heute verwendeten Bezeichnung „*Sagrestia Nuova*“ gebräuchlich. Im September 1534 stirbt Clemens VII. und Michelangelo hat seinen Wohnort bereits endgültig nach Rom verlegt. Die Skulpturen der Herzöge *Giuliano* und *Lorenzo* befanden sich zu jener Zeit als einzige an ihren Plätzen in den Nischen. Die vier noch unvollendeten *Tageszeiten* standen am Boden der Kapelle. Die *Medici Madonna* und die zwei Patrone befanden sich in einem Nebenzimmer der Kapelle.⁷² Der Verputz der Wände fehlte. Ab dem Jahr 1542 kümmerte sich der damalige Architekt von San Lorenzo, Tribolo, um die Aufstellung der Statuen in der Kapelle. Nach seinem Tod 1558 übernahm Vasari diese Aufgabe und legte die noch heute vorhandene Anordnung fest.⁷³

⁷¹ Raphael Rosenberg, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München 2000, S. 129.

⁷² Rosenberg, 2000, S. 127-129.

⁷³ Acidini Luchinat, 2006, S. 192.

IV. Un'Occhio su Michelangelo – Eine Führung durch die Medici-Kapelle

Wie oben bereits erwähnt, hatte Amendola als erster Fotograf die Möglichkeit, die Medici-Kapelle kurz nach der Restauration abzulichten. Diese wurde im Jahr 1985, unter der Leitung der „*Soprintendenza ai Beni Artistici di Firenze*“, begonnen.⁷⁴ Mit der Unterstützung seiner Tochter Francesca Amendola und seinem damaligen Assistenten Marco Lomis entstanden Fotografien, die kurze Zeit später im Buch „*Un Occhio su Michelangelo*“ von Electa veröffentlicht wurden.⁷⁵

Als Autoren fungierten der in jener Zeit als Soprintendente von Florenz tätige Antonio Paolucci, James Beck und Bruno Santi. Ihre Mitwirkung wurde nach Aussage des Fotografen erst nach der Entstehung der Fotografien beschlossen.⁷⁶

Die Fotografien werden im Buch in insgesamt zwei Kapitel unterteilt: Skulptur und Architektur. Die Fotos des Altars sind Teil der Architekturfotos und bilden den Abschluss der Abbildungen.

1. Skulptur

Die Fotos der Skulpturen sind in „*Un occhio su Michelangelo*“ am stärksten vertreten. Sie wurden nach ihren jeweiligen Grabmälern eingeteilt. Bei dem *Grabmal von Giuliano de' Medici* und bei jenem von *Lorenzo de' Medici* erfolgt eine weitere Unterteilung in die einzelnen Skulpturen. Diesen Gruppen geht eine überblickgebende Fotoabfolge voran.

1.1) Das Grabmal Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours

Das erste Kapitel „*Das Grabmal von Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours*“ beginnt mit zehn Aufnahmen der Skulpturengruppe. Das erste Foto zeigt eine

⁷⁴ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 208.

⁷⁵ Wabnig, Interview 2012.

⁷⁶ Wabnig, Interview 2012.

Gesamtaufnahme des Grabmals (Abb.8). Der in der Mitte thronende *Herzog Giuliano* wird von einer hellen Architektur umgeben. Die beiden Tageszeiten, *Tag* und *Nacht* befinden sich unterhalb auf dem Sarkophag. Aufgrund der Schatten im oberen Bereich der Nischen ist davon auszugehen, dass das Licht von oben auf die Gruppe herunterfällt. Der Fotograf befand sich vor dem Grabmal in der Mitte auf einem Gerüst. Aufgrund der gewählten Perspektive zeugt die Aufnahme von einer starken Symmetrie. Für die zweite Abbildung wurde weder der Standpunkt des Fotografen noch die Beleuchtung geändert (Abb.9). Der Betrachter wird allerdings mit einem engeren Ausschnitt konfrontiert, der von der Skulptur *Giulianos* und den Säulen auf der Seite dominiert wird. Der Wechsel des Blickpunkts erfolgt bei der nächsten Ansicht (Abb.10). Der Fotograf befand sich auf der Seite der *Nacht*, die im linken unteren Eck zu sehen ist. Die Mittelachse der Aufnahme verläuft durch den Rücken des *Tages*. *Giuliano de' Medici* rückt in den oberen Bereich des Bildes.

Für das darauf folgende Foto wurde eine leichte Untersicht gewählt (Abb.11). Die Mittelachse des Bildes verläuft zwischen den beiden *Tageszeiten*, die das Bild dominieren. Von *Giuliano de' Medici* sind lediglich die Beine zu sehen. Bei den nächsten beiden Abbildungen wurde erneut der Standpunkt gewechselt (Abb. 12-13). Der Fotograf befindet sich auf der rechten Seite der Gruppe. Bei der zweiten dieser beiden Abbildungen befindet sich der *Tag* im Vordergrund, dessen Beine und Füße die rechte Seite dominieren. Folgend werden zwei Ansichten der Mitte der *Tageszeiten* gegeben (Abb.14-15). Das erste zeigt einen kleineren Ausschnitt. Der mit Fratzen verzierte Fries, wird durch einen vertikal verlaufenden Lichtstreifen betont. Die nächste Aufnahme nimmt zwei Seiten ein. Die Abbildungsreihe schließt mit einer Großaufnahme der *Nacht* (Abb.16) und des *Tages* (Abb.17).

1.1.1) Giuliano de' Medici

Die Statue wurde im Jahr 1526 begonnen und 1532 fertiggestellt. Die Figur weist einen starken Vollendungsgrad auf, der im unteren Bereich abnimmt. Sie befindet sich in einer von Pilastern begrenzten Nische und sieht zur Türe. Die lockigen Haare legen den Blick auf das unfertige rechte Ohr frei. Auf ihrem Schoß liegt ein Kommandostab, den sie mit ihrer rechten Hand festhält. Über dem Rock der Skulptur liegt ein aus

Lederbändern bestehender Überwurf. Die linke Hand liegt locker auf ihrem Oberschenkel und hält Münzen. Die Rüstung „all antica“ wird im Bereich der Schulter von Fratzens Gesichtern geschmückt.⁷⁷

i) Die Fotografien

Insgesamt 19 Fotografien zeigen die Skulptur des Herzogs von verschiedenen Standpunkten und Winkeln. Vorweg muss angemerkt werden, dass die Intensität und die Position des Lichts bei den gesamten Aufnahmen von *Giuliano de' Medici* gleich bleiben. Die dritte Abbildung dieser Reihe ist eine der bekanntesten von Aurelio Amendola (Abb.18). Ein großer Teil der rechten Bildseite wird von zwei Pilastern eingenommen. Ihre vertikal verlaufenden Kanten betonen das Hochformat der Aufnahme. Dahinter befindet sich die Skulptur von *Giuliano de' Medici*. Die Füße sind nicht zu sehen, lediglich der Ansatz der Tunika ist im unteren Bildteil erkennbar. Sowohl sein zum Betrachter gedrehter Kopf, als auch sein Oberkörper werden zum Teil von dem zweiten Pilaster verdeckt. Hinter der Skulptur sind die Wände der Nische zu erkennen, in der sie sich befindet. Das Seitenlicht trifft die Säule und die Figur. Der begrenzende Pilaster wirft einen Schatten auf die linke Gesichtshälfte der Skulptur. Dadurch werden ihre feinen Züge betont. Die Aufnahme zeigt die Skulptur in einer leichten Untersicht. Der Fotograf befand sich auf der rechten Seite, unter der Figur. Der gewählte Blickwinkel und die Beleuchtung spielen mit den verschiedenen Formen von Architektur und Skulptur. Die geraden Kanten der Säulen werden durch das helle Licht betont. Sie stellen einen Kontrast zu den weichen Linien der Skulptur dar. Der stark beleuchtete Körper der Figur wölbt sich aus der dunklen Nische hervor. Dieser Effekt unterstützt die skulpturale Dreidimensionalität.

Die beiden vorangehenden Aufnahmen zeigen jeweils den gesamten Körper der Skulptur (Abb. 19-20). Auf der ersten der beiden Abbildungen nimmt die Figur den größten Teil des Bildes ein. Dem Betrachter ist es möglich die Vorderseite des Körpers zu sehen. Die obere Begrenzungsmauer der Nische ist nicht zu erkennen. Dieses Abschneiden der Nische und der dunkle Schatten im oberen Bereich bewirken eine optische Verkleinerung des Raumes um die Figur. Außerdem verleihen die Schatten auf

⁷⁷ Acidini Luchinat, 2005, S. 158- 159.

der Rückwand dem Hintergrund Tiefe. Der Fotograf befand sich für die Aufnahme unter der Figur. Die Skulptur wirkt auf dem Foto monumental und scheint seinen „Rahmen“ zu sprengen. Die nächste Abbildung zeigt die Skulptur von der linken Seite. Der Ausschnitt ist breiter gewählt wodurch mehr architektonische Elemente der Umgebung zu sehen sind. Der Fotograf stand für dieses Foto auf einem Gerüst und befand sich links von der Skulptur.

Auf die anfangs besprochene Abbildung der Statue folgen vier Aufnahmen, die sich auf Nahaufnahmen des Kopfes und Oberkörpers konzentrieren (Abb.21- 24). Sie wurden auf zwei Buchseiten nebeneinander abgebildet. Im Gegensatz zur zweiten und vierten Abbildung ist bei der ersten und dritten der Schulter- und Brustbereich zu sehen. Die Kamera dreht sich von der linken auf die rechte Seite der Skulptur. Dadurch entstehen vier verschiedene Blickwinkel.

Diese sieben Aufnahmen geben dem Betrachter unterschiedliche Ansichten, wodurch Erkenntnisse, vor allem im Bereich der Proportion und Hauptansicht, gezogen werden können.

Die nächste Aufnahme gibt die Vorderansicht der Skulptur wieder (Abb.25). Der Ausschnitt zeigt den Kopf- und Brustbereich der Figur. Aufgrund des Schattens im oberen Bereich hebt sich der Kopf des Protagonisten vom grauen Hintergrund ab. Auf diese Abbildung folgt eine Nahansicht der Brust und der Rüstung (Abb.26). Ein dunkler Schatten breitet sich im unteren Halsbereich aus. Obwohl die Beleuchtung nicht geändert wurde, ist hier eine stärkere Modellierung des Körpers durch Hell-Dunkel-Kontraste zu erkennen als bei der vorherigen Abbildung. Dies liegt vermutlich an einer späteren Nachbearbeitung des Fotos. Die Schatten zeugen von einer stärkeren Intensität. Dies verleiht dem Tierkopf eine geheimnisvollere und bedrohlichere Wirkung.

Bei den bis hier besprochenen Aufnahmen ist eine Fokussierung auf den Oberkörper der Skulptur wahrzunehmen. Dies ändert sich bei den folgenden Abbildungen.

Das nächste Foto wird auf der linken und der rechten Seite von Pilastern begrenzt (Abb.27). Die Skulptur sitzt leicht nach vorne gebeugt in der Nische. Der Fotograf

befand sich auf der rechten Seite und fotografierte steil nach oben. Ein Teil des Körpers der Statue wird von einem Pilaster bedeckt. Das Bild erinnert an die dritte Abbildung dieser Serie (Abb.18). Diese zeigt den Protagonisten allerdings in einer stärkeren Nahsicht. Die Sitzposition ist weniger offensichtlich. Der Fotograf befand sich weiter rechts, wodurch ein größerer Teil der Figur verdeckt wird. Außerdem ist die obere Begrenzungsmauer nicht zu sehen, wodurch das Bild eine stärkere Vertikalausrichtung erfährt. Auf dem anderen Foto strahlt der Protagonist eine sehr gelassene Wirkung aus. Der Eindruck, dass die Skulptur jederzeit Aufstehen würde,⁷⁸ besteht in diesem Fall nicht. Diesem Bild folgt eine Aufnahme des Oberkörpers und der Beine der Skulptur (Abb.28). Sowohl der auf dem Schoß der Figur liegende Stab als auch die Münzen in ihrer linken Hand sind für den Betrachter gut zu erkennen. Der Fotograf befand sich auf gleicher Höhe und auf der linken Seite. Die nächste, großformatige Aufnahme konzentriert sich auf das Detail der Hand mit den Münzen (Abb.29). Sie liegt auf dem Schoß des Protagonisten, auf dem im Hintergrund der Stab zu sehen ist. Die drei Fotografien wurden nebeneinander auf zwei Seiten abgebildet. Die Gesamtaufnahme der Skulptur (Abb.27) ist kleinformatig und befindet sich im oberen linken Eck der Buchseite. Das Bild der Detailaufnahme nimmt hingegen eine gesamte Seite ein.

Die nächste Abbildung führt den Betrachter sehr nahe an die Knie der Skulptur heran (Abb.30). Die Aufnahme wird auf der rechten Bildseite von einer Säule begrenzt. Die gelockten Bänder der Tunika liegen auf dem Oberschenkel der Statue. Ihre Einkerbungen werden von einem Wechsel zwischen Licht und Schatten betont. Der Fotograf befand sich auf der rechten Seite der Skulptur. Bei der nächsten Aufnahme befindet sich der Betrachter am untersten Betrachtungspunkt der letzten vier Abbildungen (Abb.31). Das linke Bein der Statue dominiert die Bildmitte und ruht auf dem nicht vollendeten Sockel. Da das Licht frontal auf die Skulptur fällt, werden die Verzierungen des Rocks stärker hervorgehoben, als dies beim vorangestellten Bild der Fall war. Der Fotograf befand sich unterhalb der Figur und fotografierte nach oben. Das gewählte Hochformat unterstützt den Zug des Fotos in die Höhe.

Bei der nächsten Aufnahme ist der Körper des Protagonisten nach oben hin ab dem Schulterbereich und unten ab den Knien abgeschnitten (Abb.32). Seine rechte Hand hält

⁷⁸ Acidini Luchinat, 2005, S. 158.

den Stab mit lockerem Griff. Bei der nächsten Aufnahme bewegt sich die Kamera weiter nach oben (Abb.33). Sie zeigt die Vorderseite der Skulptur. Die Seitenmuskulatur kommt aufgrund der Beleuchtung sehr gut zur Geltung. Der Kopf und die Beine sind abgeschnitten. Die rechte Hand befindet sich im linken unteren Bildrand und ist aus einem anderen Blickwinkel zu sehen als bei der vorherigen Aufnahme. Auf diese beiden Fotos folgt eine Detailansicht dieser Hand (Abb.34). Ihre hell beleuchtete Oberfläche hebt sich vom dunklen Hintergrund ab.

Auf der folgenden Abbildung ist die gesamte Skulptur zu sehen, die sich vom Betrachter abwendet (Abb.35). Die Säulen auf der linken Bildseite verdecken einen Teil des Körpers der Figur. Die letzte Aufnahme dieser Foto-Serie zeigt den Oberschenkel- bzw. Kniebereich der Skulptur (Abb.36). Die Münzen in der rechten und der Stab in der linken Hand sind gut zu erkennen.

1.1.2) Die Nacht

Die *Nacht* entspricht den Plänen für die Skulpturen der Medici- Kapelle am stärksten. Ihr wurden als einzige der vier Tageszeiten Statuen Attribute beigelegt. Dadurch ist bei ihr eine eindeutige Identifizierung als *Nacht* möglich. Sie trägt ein mit einer Mondsichel verziertes Diadem, das den Schleier über ihrem Haar zurückhält. Ihre rechte Schulter lehnt an einer Maske, die Alpträume darstellen soll. Unter ihrem gebeugten Fuß befindet sich ein nachtaktives Raubtier, die Schleiereule. Der Fuß der Skulptur ruht auf Mohnkapseln, welche den Schlaf symbolisieren.⁷⁹

i) Die Fotografien

Die Fotoserie der *Nacht* besteht aus insgesamt 22 Abbildungen. Das zweite Foto dieser Reihe ist aufgrund der gewählten Perspektive und Beleuchtung als eines der ausdrucksstärksten anzusehen (Abb.37). Im Hintergrund des Bildes sind Teile der Architektur sichtbar. Die Linien der Pilaster verlaufen vertikal nach unten und münden in dem zum Teil von der Skulptur verdeckten Gesims. Aufgrund des gewählten Winkels rutschen die einzelnen Elemente der Architektur optisch näher zusammen. Daher

⁷⁹ Acidini Luchinat, 2005, S. 159- 160.

entsteht der Eindruck, als würde die Maske im rechten Bildrand die beiden runden Verzierungen des Sargdeckels berühren. Das Licht fällt von der linken oberen Bildseite auf die Skulptur. Diese sehr intensive, künstliche Beleuchtung betont die Oberfläche der Figur. Die glatt polierten Stellen des Bauches reflektieren das Licht. Gröber bearbeitete Partien, wie unter anderem das Gesicht oder die Haare, tun dies nicht. Im Vergleich mit den Aufnahmen von *Giuliano de' Medici* zeugt die Abbildung von einer stärker auf die Figur fokussierten Beleuchtung.

Die erste Abbildung dieser Reihe zeigt eine Frontalaufnahme der *Nacht* (Abb.38). Im Hintergrund sind sowohl Teile der Architektur als auch Ausschnitte des Rocks und Fußes von *Giuliano* zu sehen. Im Vordergrund der *Nacht* befinden sich ihre drei Attribute. Die Skulptur wird von oben beleuchtet. Dies ist an dem im Schatten liegenden Gesicht der Protagonistin und dem gleichmäßigen Schattenstreifen auf dem Fratzenband im Hintergrund zu erkennen. Die Hell-Dunkel-Abstufungen sind hier deutlich dezenter als bei der zweiten Aufnahme. Der mit diesem Bild vermittelte Blick ist distanzierter, als jener der noch folgen wird.

Die dritte Aufnahme zeigt die Rückseite der Skulptur. (Abb.39) Der Hintergrund, der dem Betrachter einen kleinen Einblick in die Kapelle gewährt, wird von der das Bild dominierenden Statue zum größten Teil verdeckt. Das verwendete Seitenlicht bewirkt, dass der hier gezeigte Oberkörper und das Seitenprofil überwiegend im Schatten liegen. Die rechte Hand der Skulptur bildet mit ihrem Hinterkopf ein Dreieck, durch welches das im Schatten liegende Gesicht der Skulptur zu sehen ist. Das Becken der Skulptur wirkt massig und unförmig.

Diesen drei Illustrationen folgen vier kleine, fast quadratische Detailansichten die gemeinsam auf einer Seite abgebildet wurden (Abb.40-43). Das Licht fällt bei allen vier Aufnahmen von der rechten oberen Bildseite auf die Skulptur. Das erste Bild zeigt die Vorderseite der *Nacht*. Sowohl ihr Oberkörper als auch ihr Kopf, ihr Arm und ein Teil des Beines sind zu erkennen. Am rechten unteren Bildrand befindet sich die Maske. Der gewählte Blickwinkel erweckt den Eindruck, die Maske würde nach links ausgerichtet sein und parallel zur *Nacht* stehen. Die Abbildung daneben zeigt den Kopf und die Hand der Protagonistin im Detail. Der Fotograf konzentrierte sich auf die Statue im Vordergrund, wodurch der Hintergrund leicht verschwimmt. Die von der Mondsichel

flankierte Sonne lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die nächste Aufnahme zeigt die Skulptur von der linken Seite. Die letzte der vier Aufnahmen wurde auf der Höhe des linken Fußes der Figur gemacht. Im Hintergrund sind die gerade, horizontal verlaufende Linien der Architektur zu erkennen. Das Gesicht der Skulptur verschwindet hinter dem Fuß und der Hand.

Die genaue Dokumentation einzelner Ausschnitte durch ihre Präsentation von allen möglichen Seiten ist für Aurelio Amendola nicht ungewöhnlich. Dieser Aspekt konnte bereits bei den vier Kopfaufnahmen zu Beginn der Aufnahmen der Skulptur von *Giuliano de' Medici* wahrgenommen werden und wird auch in weiterer Folge einige Male aufgegriffen.

Die folgende Aufnahme erstreckt sich über eine gesamte Seite (Abb.44). Die im Vordergrund des Bildes sitzende *Nacht* verdeckt ihr Gesicht mit ihrem abgewinkelten Arm. Der Aufnahmewinkel erinnert an die vorherige Abbildung. Allerdings kann hier mehr von der Umgebung wahrgenommen werden. Die Belichtung ist in diesem Fall die gleiche wie bei den kleinformatigen Fotos zuvor. Durch das Licht wird der Körper des *Tages* im Hintergrund sehr betont. Die Bearbeitung seines Körpers kommt besser zur Geltung als jene der *Nacht*, die sich zum größten Teil im Schatten befindet.

Ähnlich wie bei den Aufnahmen von *Giuliano de' Medici* folgt auf eine anfängliche genauere Betrachtung des oberen Bereiches der Skulptur ein Schwank zu ihrer unteren Hälfte.

Die nächsten beiden Aufnahmen fokussieren die Beine der Statue (Abb.45- 46). Im ersten Bild ist der Körper des *Tages* in der rechten oberen Bild-Ecke noch präsent. Das Bein der *Nacht*, dessen Vollendungsgrad im Zehenbereich deutlich abnimmt, erstreckt sich über zwei Drittel der Aufnahme. Die rechte Bildhälfte ist stark beleuchtet und lässt unterschiedliche Bearbeitungsgrade besser erkennen. Das zweite dieser beiden Fotos legt den Fokus auf den Fuß der Skulptur, der sich auf der Mohnkapsel abstützt. Unter dem abgewinkelten Bein ist die Schleiereule zu erkennen. Die glatte Oberfläche des Fußes kommt hier äußerst gut zur Geltung, da das Licht stark reflektiert. Die abstützende Hand im oberen Bereich ist verzerrt und drängt sich, wie ein Kegel

aussehend, in die Oberseite. Der sich dahinter befindliche, vom Schatten verdeckte Kopf ist nur schwer zu erkennen.

Die nächste Abbildung zeigt die Figur mit den dazugehörigen Attributen. (Abb.47). Die Gesamtaufnahme erinnert an die erste Aufnahme dieser Reihe. In diesem Fall handelt es sich um eine Draufsicht. Der Fotograf befand sich über der Figur. Das Licht kommt, wie bei der ersten Illustration, von der rechten oberen Bildseite. Auf der folgenden Abbildung ist die Schleiereule in Nahsicht wiedergegeben (Abb.48). Der Blickwinkel ist so gewählt, dass alle Elemente rund um die Eule angerichtet sind und diese im Mittelpunkt steht. Der Fuß der Skulptur bildet über dem Tier eine Art Dreieck.

Die folgenden drei Aufnahmen legen ihren Fokus auf die Maske (Abb.49- 51). Die ersten beiden kleinformatischen Bilder befinden sich nebeneinander auf einer Buchseite. Das erste zeigt das rechte Profil des Attributs. Im Hintergrund ist der Arm des *Tages* erkennbar. Auf der linken Seite des Bildes sieht man Teile des Oberkörpers der *Nacht*. Zieht man am Ende ihrer Brustwarze eine vertikale Linie, würde diese das Bild in zwei Hälften teilen. Das Licht fällt von der rechten oberen Seite auf die Figur. Der Nasen- und Augenbereich der Maske wird von dem Spiel zwischen Licht und Schatten modelliert. Die zweite dieser drei Aufnahmen zeigt das linke Profil der Maske. Im Hintergrund ist nur mehr ein Teil der *Nacht* erkennbar. Die Modellierung der einzelnen Gesichtszüge durch Hell-Dunkel-Kontraste ist auf dieser Aufnahme schwächer als bei der ersten. Dafür kann man einzelne Einkerbungen, die bei einem stärkeren Schatten vermutlich verdeckt wären, besser wahrnehmen. Die letzte dieser drei Abbildungen nimmt eine gesamte Seite ein. Die Maske wird in extremer Nahsicht gezeigt. Das Attribut wird so präsentiert als wäre es eine eigenständige Skulptur.

Die nächsten drei Aufnahmen geben verschiedene Ansichten der Skulptur aus unterschiedlichen Höhen. (Abb.52- 54). Zeigt das erste Foto die Skulptur noch aus einer leichten Untersicht, befindet sich der Betrachter bereits bei der nächsten Abbildung oberhalb der Figur. Der Blick wird über die Schulter nach unten gelenkt. Im linken Bildrand ist ein Stück Metall zu erkennen. Dies ist vermutlich ein Teil des Gerüsts, auf dem sich der Fotograf befand. Da Aurelio Amendola bei seinen

Fotografien nichts dem Zufall überlässt,⁸⁰ ist davon auszugehen, dass der Gerüstteil absichtlich in das Foto hineingenommen wurde. Vermutlich dient es dazu, die Wirkung der Perspektive zu unterstützen. Die letzte dieser drei Aufnahmen nimmt eine gesamte Seite ein. Im Hintergrund sind eine Tür und Teile der Architektur zu erkennen. Die Figur wird von der Rückseite gezeigt. Das Licht gleitet sanft über die Schulter auf die Brust und hinunter zu den Beinen. Nach einer leichten Untersicht und einer Obersicht erhält der Betrachter eine normale Perspektive und sieht den Rücken der Statue.

Abschließend folgen vier unterschiedliche Ansichten des Kopfes (Abb.55- 58). Bei der ersten Abbildung ist die Hälfte des Gesichts von der linken Hand verdeckt. Der Stern dominiert im oberen Bereich des Bildes. Das nächste Foto zeigt das linke Profil. Einzelheiten, wie unter anderem das Ohr und das Band um ihren Kopf, sind gut zu erkennen. Bei der dritten Ansicht ist der Hintergrund fast schwarz. Nur im rechten oberen Eck sind die leichten Umrisse der Architektur zu erkennen. Im Vordergrund steht das Profil der Skulptur. Das Licht fällt von vorne auf den Kopf der Figur. Die Wangen- und Mundpartie liegt im Schatten. Der gesamte obere Bereich bis hin zur Stirn ist stark beleuchtet. Ein Lichtstrahl verläuft über Nasenrücken- und -seite. Ein Schatten legt sich um ihr linkes Auge und hebt dieses daher von seiner hellen Umgebung ab. Die letzte Aufnahme dieser Serie ist ähnlich, der Hintergrund ist jedoch ein wenig heller. Das Gesicht der Protagonistin ist beleuchtet. Man sieht ihren Kopf, ihre linke Brust und die linke Hand in der sich ein kleiner Gegenstand befindet. Würde man die Skulptur und ihre Positionierung nicht kennen, würde man hier vermutlich an eine auf dem Rücken liegende Figur denken. Vergleicht man dieses Foto mit einer anderen Aufnahme oder betrachtet man den Hintergrund, wird ersichtlich, dass sich der Fotograf direkt unter der Figur befunden und nach oben fotografiert hat.

1.1.3) Der Tag

Charles de Tolnay bezeichnete den *Tag* als einen Herkuleskörper in der besten Zeit seines Lebens.⁸¹ Die von unterschiedlichen Bearbeitungsstufen gezeichnete Skulptur entstand zwischen 1526- 31. Die wache Skulptur, die wie jede andere Figur der Medici

⁸⁰ Wabnig, Interview 2012.

⁸¹ Charles de Tolnay, Michelangelo, Bd. 3, The Medici Chapel, Princeton 1948, S. 67.

Kapelle eine kurvenförmige Achse hat,⁸² wird zum Teil mit einem Tuch bedeckt. Allein im Bereich ihres Kopfes wurden zwei unterschiedliche Werkzeuge (Zahneisen und Spitzmeißel) für die Bearbeitung verwendet.⁸³

i) Die Fotografien

Die insgesamt 16 Abbildungen des *Tages* sind von vielen Nahaufnahmen geprägt. Die erste Aufnahme der Serie zeigt eine Gesamtansicht des *Tages* (Abb.59). Die horizontalen, scharfen Kanten der Architektur im Hintergrund verlaufen parallel zum oberen und unteren Ende des Fotos. Die weichen Rundungen des gedrehten Körper der Skulptur heben sich von den scharfen Linien ab. Die glatt polierten Stellen der Figur reflektieren das auf sie fallende Licht. Das mit Fratzen verzierte Band im Hintergrund wird durch einen durchgehenden Lichtstreifen betont. Auf diese Frontalansicht folgt eine Gesamtansicht der Figur von der rechten Seite (Abb.60). Die Beine der Skulptur dominieren den rechten Bildbereich und drängen sich in den Vordergrund. Der Betrachter wird näher an die Skulptur herangeführt. Darauf folgt eine Ansicht von der linken Seite, die einen Blick auf den Rücken der Figur ermöglicht (Abb.61). Der nach rechts gedrehte Kopf verschwindet zum Teil hinter dem Rücken. Einzelne Schatten betonen die Modellierung des Rückens. Der Betrachter wird bei diesen drei Fotos, wie dies auch bei *Giuliano* und der *Nacht* der Fall war, zum Beginn der Serie auf alle drei Seiten der Figur geführt. Erst danach werden einzelne Details hervorgehoben.

Die nächste Aufnahme fokussiert sich auf den Rückenbereich und dem zum Betrachter gedrehten Kopf der Skulptur (Abb.62). Die hochgezogene Schulter verdeckt einen Teil des Kopfes. Die im unteren, rechten Bildbereich zu erkennenden Bauchpartien wurden stärker beleuchtet als der restliche Körper. Bei dem folgenden Foto wird der Betrachter noch näher an den Rücken und die abgestützte Hand herangeführt (Abb.63). Die hochgezogene Schulter und der Kopf sind nicht mehr zu sehen. An den unteren Ecken begrenzen die kreisförmigen Verzierungen der Sargdeckel das Bild. Aufgrund des gewählten Winkels kann im oberen Bildbereich die Wirbelsäule genauer betrachtet werden, die im Gegensatz zu den Muskeln gröber behauen wurde.

⁸² Tolnay, 1948, S. 45.

⁸³ Acidini Luchinat, 2005, S. 172.

An diese beiden Fotos schließen vier Detailansichten des Kopfes an. (Abb.64- 67). Der Hintergrund der ersten dieser vier Abbildungen ist schwarz. Im Vordergrund befinden sich der Schulterbereich und der zum Teil verdeckte Kopf der Skulptur. Das Licht fällt von der linken Seite auf die Figur. Der hell beleuchtete Kopf hebt sich von dem dunklen Hintergrund ab. Der Schulterbereich scheint auf diesem Foto eine gerade Linie zu ziehen, die die Aufnahme nach unten hin begrenzt. Neben diesem Foto wurde ein zweites gestellt, welches das gleiche Format aufweist. Im Gegensatz zum vorherigen Bild ist der Hintergrund zu sehen. Das Foto wurde frontal aufgenommen. Die stark polierte Schulter verläuft in diesem Fall nicht gerade, sondern macht einen Bogen und mündet auf der rechten Seite des Bildes. Neben diesen beiden Aufnahmen befindet sich eine weitere, die eine gesamte Seite einnimmt und das andere Profil der Skulptur zeigt. Im Hintergrund ist, wenn auch nicht sofort erkennbar, der Kopf der *Nacht* zu sehen. Im Vordergrund des Fotos ist nur der Kopf des *Tages* zu erkennen. Die Intensität des Lichts nimmt zur rechten unteren Bildseite hin ab. Das letzte dieser vier Kopfaufnahmen erstreckt sich über zwei Seiten. Der Betrachter wird wieder mit der anderen Profilseite konfrontiert, diesmal allerdings mit einem engeren Ausschnitt. Das von der rechten Seite auf die Skulptur fallende Licht wird zur linken Seite hin schwächer. Bei allen vier Aufnahmen ist die Möglichkeit gegeben, die eingangs erwähnte unterschiedliche Bearbeitung des Kopfes und der Haare zu betrachten: Die gröberen Einkerbungen der Spitzmeißel im Haarbereich und der mit einem Zahneisen behauene Kopf.

Die nächsten beiden Aufnahmen konzentrieren sich auf den Rücken der Figur (Abb.68-69). Auf dem ersten Foto wird eine Frontalansicht des Rückens gezeigt. Der nach hinten gedrehte, abstützende Arm der Skulptur befindet sich im unteren Bildbereich. Dieser ist durch das Licht heller als der Rücken und hebt sich davon ab. Der Kopf des Protagonisten ist ansatzweise zu sehen. Der Rücken der Skulptur nimmt fast die gesamte Bildfläche ein. Bezüglich der Modellierung der Muskeln ist bei dieser Aufnahme vor allem auf das linke Schulterblatt hinzuweisen. Einzelne Schatten entlang der Einkerbungen unterstützen die grandiosen Muskelmassen der Figur. Das nächste Foto führt den Betrachter näher zum Schulterblatt und zeigt es im Detail. Der hier noch dunklere Schatten betont die rechte Wölbung des Muskels. Danach folgt eine hellere Partie, die nach links hin in einen stärker beleuchteten Teil mündet. Der Bereich um die

Wirbelsäule zeugt von helleren Stellen, wodurch ihre gröbere Bearbeitung deutlich sichtbar wird.

Folgend werden zwei Aufnahmen des *Tages* gezeigt, die, obwohl sie die gleiche Skulptur als Motiv haben, unterschiedlicher nicht sein könnten (Abb.70- 71). Die erste Abbildung gibt die Vorderseite der Skulptur in leichter Untersicht wieder. Der Betrachter wird entlang des im Vordergrund befindlichen Beines in das Bild hineingeführt. Der gewählte Blickwinkel von der rechten Seite erweckt den Eindruck, als würde die Skulptur aufrecht sitzen. Die glatt polierten Stellen reflektieren das auf sie scheinende Licht. Im Kontrast dazu zeigt das nächste Foto die rechte Rückseite der Skulptur. Der Betrachter wird mit grob bearbeiteten Steinmassen konfrontiert, die mit polierten Körperteilen verbunden sind. Das stark beleuchtete Antlitz der Figur sticht hinter dem abgewinkelten Bein hervor. Diese unkonventionelle Ansicht wirkt auf den ersten Blick sehr verwirrend und gibt einen unerwarteten Blick auf die Skulptur.

Die letzten drei Aufnahmen der Serie konzentrieren sich auf den Beinbereich der Figur (Abb.72- 74). Die erste nimmt eine gesamte Seite ein und führt den Betrachter entlang des überschlagenen Beines hin zum stark gedrehten Körper des *Tages*. Die Figur nimmt den unteren Bildbereich ein und steht deutlich im Vordergrund. Im oberen Bereich sind die Knie der *Giuliano* Skulptur zu sehen, die von den kannelierten Pilastern begrenzt werden. Die letzten beiden Bilder befinden sich nebeneinander auf der nächsten Seite. Auf dem ersten, größeren Foto sind die Unterschenkel und der abgestützte Fuß des *Tages* zu sehen. Der Hintergrund ist verschwommen, wodurch sich die Beine deutlich in den Vordergrund stellen. Das Licht gleitet über die linke Hälfte der Beine. Der Übergang zur rechten, dunklen Hälfte erfolgt abrupt. Darauf folgt eine kleine Abbildung, die sich auf den abgestützten Fuß konzentriert. Es ist eine Draufsicht, die einen Blick auf die Fußoberfläche und deren Feinheiten ermöglicht.

1.2) Das Grabmal von Lorenzo de' Medici, Großherzog von Urbino

Die Fotografien der Skulpturen des *Lorenzo Grabmals* werden, gleich wie jene der *Giuliano Gruppe*, in die einzelnen Skulpturen unterteilt, wodurch folgende Gliederung im Buch entsteht: *Lorenzo de' Medici, Abenddämmerung, Morgenröte*. Bevor der Fokus

jedoch auf die einzelnen Figuren gelenkt wird, wird der Betrachter mit sechs einführenden Aufnahmen konfrontiert, bei denen das Hauptaugenmerk auf die *Morgenröte* gerichtet ist.

Das erste der sechs Bilder ist eine symmetrische Gesamtaufnahme des Grabmals (Abb.75). Die Intensität des Lichts nimmt zur linken Seite hin ab, wodurch unterschiedliche Helligkeitsgrade erkennbar sind. Der schnelle Wechsel von Hell und Dunkel erzeugt eine Tiefenwirkung und gibt den Skulpturen, trotz des zweidimensionalen Mediums der Fotografie, ihre Plastizität wieder. Der Fokus der nächsten Aufnahme liegt auf der *Morgenröte*, die den rechten Platz des Sarkophags einnimmt (Abb.76). Ihre Beine befinden sich im Vordergrund des Bildes und ziehen den Blick des Betrachters auf sich. Ihr Körper ist leicht nach hinten gebeugt und gibt den Blick auf das Seitenprofil der *Abenddämmerung* frei. Ein Wechsel von Hell und Dunkel findet hauptsächlich im Bereich der *Morgenröte* statt, wodurch diese als Mittelpunkt der Aufnahme betont wird. Bei der dritten Abbildung erfolgt ein Wechsel der Perspektive zur Übersicht (Abb.77). Die Aufnahme zeigt die *Tageszeiten* jeweils ab ihrem Brustbereich. Der Fokus ist auf die, auf der rechten Bildseite dominierenden *Aurora* gelegt, hinter der die Muskelmassen der *Abenddämmerung* zu sehen sind. Die Beleuchtung konzentriert sich auf die Skulpturen. Das Licht auf dem Antlitz der Madonna verringert sich bei der Wange. In diesem Bereich entstehen dunkle Partien, die der Gesichtsform der Figur schmeicheln. Bei der *Abenddämmerung* wird durch das Licht dessen raue und weniger bearbeitete Oberfläche des Gesichts betont. Das folgende Foto gibt dem Betrachter einen Anblick der Skulpturen von der linken Seite (Abb.78). Dominierte bei den letzten beiden Aufnahmen die *Morgenröte* das Bild, wird hier der Fokus auf die *Abenddämmerung* gelegt. Ihr abgewinkeltes Bein und das darüber gelegte Tuch verdecken die Sicht auf ihren Oberkörper. Das Seitenprofil der Skulptur wird im Mundbereich von ihrer Hand verdeckt. Dahinter ist die Figur der *Aurora* zu sehen, deren abgewinkeltes Bein zum rechten Bildrand gedreht ist. Das Licht konzentriert sich auf die rechte Bildseite, wodurch der Bereich um die *Abenddämmerung* dunklere Partien aufweist. Auf dieses Foto folgt eine Oberansicht der *Aurora* (Abb.79), das eine ähnliche Ansicht gibt wie die 77. Abbildung. Die Neigung des Kopfes differiert bei den beiden Abbildungen, wodurch auf einen anderen Aufnahmewinkel zu schließen ist. Das Foto ist distanzierter und zeugt von weniger Hell-Dunkel-Kontrasten. Die letzte der sechs Fotografien zeigt die rechte Seite des Grabmals in einer starken Untersicht

(Abb.80). Der Höhenzug der Aufnahme wird durch die emporstehenden Pilaster unterstützt. Die im Vordergrund auf ihrem Sarkophag liegende *Aurora* erstreckt sich von der linken zur rechten Bildseite. Die Größe des im oberen Bereich sitzenden *Lorenzo* wird durch die gewählte Perspektive verzerrt.

1.2.1) Lorenzo de' Medici

Das Haupt mit jugendlichen Gesichtszügen der sitzenden Figur des *Lorenzo de' Medici* wird mit einem Helm in Form eines Raubtierkopfs geschmückt.⁸⁴ Sein linker Arm dreht sich nach außen und ist auf seinem Oberschenkel abgelegt. Die Rüstung der Skulptur mündet in ihren nackten Oberkörper, über dem im Brustbereich ein Stofffetzen liegt. Die Augen, deren Pupillen nicht eingearbeitet wurden, blicken verträumt in die Kapelle. In seiner Hand, deren Finger sich über die Oberlippe legt, hält er ein zusammengeknülltes Tuch, dessen Bedeutung genauso wenig bekannt ist, wie jene der Kassetten mit dem Fledermauskopf, auf der er sich abstützt.⁸⁵ Tolnay merkte an, dass die Skulptur ohne das abstützende Element in sich zusammenbrechen würde. Der Skulptur wird in der Literatur eine „verträumte“ bzw. „denkende“ Wirkung zugeschrieben.⁸⁶

Im Vergleich zu den anderen von Michelangelo selbst geschaffenen Figuren der Medici-Kapelle, ist die Skulptur von *Lorenzo de' Medici* in den Fotografien von Aurelio Amendola am wenigsten präsent. Lediglich neun Aufnahmen konzentrieren sich auf die Skulptur des Herzoges.

i) Die Fotografien

Die Abbildungsreihe beginnt mit einer Gesamtaufnahme der Figur von der linken Seite (Abb.81). Der sitzende Protagonist dreht sich aus seiner Nische hinaus in Richtung Betrachter. Die linke Seite wird von zwei Pilastern, deren scharfe Kanten mit den weichen Linien der Figur kontrastieren begrenzt. Auf der rechten Seite ist eine leere Ädikula zu sehen. Der Schatten hinter dem Kopf der Figur lässt auf ein rechtes Seitenlicht schließen. Das knapp über dem Kopf der Skulptur endende Foto und die

⁸⁴ Tolnay, 1948, S.69.

⁸⁵ Acidini Luchinat, 2005, S. 172.

⁸⁶ Tolnay, 1948, S. 69.

Nahsicht bewirken eine monumentale Wirkung der Figur. Bei den nächsten beiden Abbildungen handelt es sich um Details dieser ersten Aufnahme (Abb.82- 83). Während bei dem ersten Ausschnitt der größte Teil der Skulptur zu sehen ist, konzentriert sich der zweite nur mehr auf den Oberkörper. Auf diese Ansichten folgt eine Detailaufnahme des rechten Armes der Skulptur, die eine gesamte Seite einnimmt (Abb.84). Die Finger strecken sich dem Betrachter entgegen und ziehen den Blick auf sich. Die Fokussierung auf die Details von Hand und Oberarm wird durch ein leichtes Grießeln im Hintergrund unterstrichen. Die Struktur des Bauches wird aufgrund einer darauf konzentrierten Lichtquelle negiert und sticht mit seiner intensiven Helligkeit aus dem eher von Schatten geprägten Bild heraus.

Auf der folgenden Abbildung ist der Kopf und die linke Hand von *Lorenzo* zu sehen (Abb.85). Diese Details erstrecken sich fast über die gesamte Seite. Der Protagonist befindet sich in einer Nische, bei der im oberen Bereich Verzierungen sichtbar sind. Das Licht streift die Figur auf der rechten Seite. Dadurch sind der oberste Bereich des Helmes, die Handoberfläche und der untere linke Bereich des Bildes stärker beleuchtet. Dies hebt die strukturellen Unterschiede der Skulptur-Oberfläche hervor. Die folgende Aufnahme zeigt das linke Profil der Figur (Abb.86). Der Zeigefinger der Skulptur ist abgewinkelt und stützt sich über dem Mund ab. Das Licht trifft auf die Vorderseite von *Lorenzo* und verringert seine Intensität in Richtung Hinterkopf. Dadurch werden das Gesicht und der Helm klar in den Vordergrund gestellt. Der Zeigefinger wirft einen dunklen Schlagschatten auf das Gesicht. Dadurch entsteht der Eindruck einer denkenden Pose. Die Oberfläche des Gesichts wirkt durch die starke Beleuchtung sehr glatt und fast weiß.

Die nächste Aufnahme zeigt den Oberkörper der Skulptur (Abb.87). Sie wird vor einem grauen, flachen Hintergrund gezeigt, der jegliche Hinweise auf eine Nische ausblendet. Der Kopf der Skulptur ist als schwarze Silhouette im oberen Bildbereich wahrzunehmen. Der restliche Körper wird vom Licht getroffen und durch vereinzelte Schatten modelliert. Über der linken Schulter befinden sich Flecken des Marmors, die an einen ausradierten Bleistiftstrich erinnern. Diese Aufnahme wirkt beinahe wie eine gezeichnete Kopie der Skulptur.

Die nächste Aufnahme ist mit den ersten drei Abbildungen ident (Abb.88). Das Bild wurde ca. auf der Höhe der Armlehne abgeschnitten und gibt nach oben hin einen

weiteren Blick als die ersten drei Fotos. Die letzte Aufnahme zeigt als einzige von dieser Serie die linke Seite der Skulptur. Die Skulptur sitzt weit zurückgelehnt in seiner Nische und wendet seinen nachdenklichen Blick vom Betrachter ab. Ihr unnatürlich gedrehter Arm zieht nach vorne und wirkt unnatürlich lang. Aufgrund der Schatten im Gesichtsbereich werden die leeren Augen negiert und wirken als wäre ihnen Leben eingehaucht worden.

1.2.2) Die Abenddämmerung

Die entspannt auf einem Sarkophag liegende *Abenddämmerung*, bzw. *Crepuscolo* entstand in den Jahren 1526- 1531. Ihr nicht so glatt polierter Oberkörper wird zum Teil von einem Tuch bedeckt, dessen Ende sie in ihrer linken Hand hält. Der leicht gedrehte Körper wird von ihrem rechten Arm abgestützt.⁸⁷

i) Die Fotografien

Insgesamt 13 Abbildungen zeigen die *Abenddämmerung* von verschiedensten Seiten und Winkeln. Auf der ersten Aufnahme dieser Abfolge steht die mittig platzierte gesamte Skulptur der *Abenddämmerung* im Vordergrund (Abb.89). Sie liegt auf einem Sarkophag und öffnet ihren Körper zur rechten Seite hin. Das Fratzenband hinter dem Protagonisten zieht sich horizontal durch die gesamte Aufnahme. Darüber sind Ansätze der Pilaster zu erkennen. Das Licht trifft die *Abenddämmerung* von der rechten Seite und gleitet über das Antlitz der Skulptur hin zur Schulter und zum Brustbereich. Dort beginnt es, sich flächig über den gesamten Körper auszubreiten. Einzelne Schatten unterstützen im Bauch- und Brustbereich die von Michelangelo geschaffenen Körperformen der Skulptur. Die warme Wirkung des Lichts, wie sie der Betrachter unter anderem bei der *Nacht* wahrnehmen kann, wird hier von einem kalten Eindruck abgelöst, von dem alle folgende Aufnahmen des Dämmers geprägt sind.

In der zweiten Abbildung wird die Wirkung des Lichts gesteigert (Abb.90). Auf dem Bild sind die *Abenddämmerung* im Vordergrund und die *Morgenröte* im Hintergrund zu sehen. Die Beleuchtung taucht die Vorderseite der *Abenddämmerung* in ein intensives

⁸⁷ Acidini Luchinat, 2005, S. 173.

Licht und verwandelt den beigefarbenen Marmor in das helle Weiß von Porzellan. Der Übergang von den hellen Stellen der *Abenddämmerung* hin zu den schwarzen Schatten auf der Rückseite ist, vor allem im Bereich des überschlagenen Beines abrupt. Durch diese intensive Beleuchtung wird die Skulptur vom Rest des Grabmales abgehoben. Aurelio Amendola zeigt den Protagonisten in einer Untersicht von der linken Seite. Der Marmorblock, aus dem die Skulptur herausgeschlagen wurde, ist aus dieser Perspektive sehr gut zu sehen. Die Kante des Blockes wirkt aufgrund des gewählten Winkels und der Beleuchtung im Hintergrund gerade, so als gehörte sie nicht zum Sarkophag. Der Fotograf zeigt mit dieser Aufnahme wie unterschiedlich einzelne Details von verschiedenen Standpunkten wirken. Solche Aspekte sind sehr irritierend und ziehen den Blick des Betrachters auf sich. Die folgende Aufnahme konzentriert sich auf die Beine der *Abenddämmerung* (Abb.91). Diese nehmen, unterstützt durch eine intensive Beleuchtung, die rechte Bildseite ein. Darüber ist der Oberkörper der Figur zu sehen. Der Fotograf zeigt hier mehr von der Rückseite der Skulptur und befand sich dafür sehr weit links. Dadurch ist es möglich, die Rückseite zu sehen, die zwar besser bearbeitet wurde als jene des *Tages*, aber dennoch sehr weit im Stein verankert ist. Die Intensität der Beleuchtung ist mit der vorherigen vergleichbar, allerdings zeugt das Bild von mehr hellen Stellen. Die Skulptur hebt sich von den schattigen Bereichen am Boden und der rechten Seite ab.

Das Motiv der nächsten drei Abbildungen ist der Kopf der *Abenddämmerung* (Abb.92-94). Die erste ist kleinformatig und zeigt das rechte Profil der Skulptur. Im Hintergrund zeigt sich ein Ausschnitt der Architektur des Grabmals, deren vertikale und horizontale Linien parallel zu den Bildrändern verlaufen. Das Licht fällt von der rechten Seite auf das Antlitz der Figur, an dessen Stirn die Beleuchtung am intensivsten ist. Diese nimmt in Richtung Hinterkopf deutlich ab. Die folgende Aufnahme negiert die Architektur und zeigt einen schwarzen Hintergrund. Der Standpunkt des Betrachters wechselt zur anderen Seite des Gesichts. Das rechte untere Eck wird vom Rückenbereich der Figur begrenzt. Dieser verdeckt die Wangenknochen der *Dämmerung*. Die glatte Oberfläche des Rückens stellt einen Kontrast zu der daran ansetzenden rauen Oberfläche des Kopfes dar. Das Licht erhellt fast den gesamten Kopf, wodurch dieser sich von der schwarzen Fläche abhebt. Die letzte dieser drei Kopfansichten nimmt eine gesamte Seite ein und zeigt wieder das rechte Profil, das sich über das gesamte Bild erstreckt. Das tiefe Schwarz des Hintergrundes wird nur im unteren rechten Eck unterbrochen.

Das Licht fällt von der rechten Seite auf die Figur. Vergleicht man alle drei Aufnahmen miteinander, ist auf dieser das Gesicht als solches am schlechtesten zu erkennen.

Die nächsten drei Bilder legen ihren Fokus auf den Rücken- und Schulterbereich der Skulptur (Abb.95-97). Die für die erste Aufnahme gewählte Obersicht gewährt dem Betrachter einen Blick auf den schwächer modellierten Hals- und Nackenbereich. Der muskulöse Rücken und die linke Schulter dominieren das Bild. Daran anschließend sind Partien der Brust und des Bauches zu erkennen. Der zur linken Seite gedrehte Kopf befindet sich im oberen Bildbereich. Einzelne Partien, wie unter anderem das linke Schulterblatt, werden durch den Wechsel von Licht und Schatten unterstrichen. Für die nächste Aufnahme findet ein Wechsel zu einer leichten Untersicht statt. Im Hintergrund sind Säulen und Verzierungen der Architektur zu erkennen. Der Kopf der Figur wird bis zur Nase vom blockhaften Nacken- bzw. Schulterbereich verdeckt, der im Verhältnis zum Kopf zu groß und kantig wirkt. Die dritte dieser Rückenansichten zeugt von einer größeren Distanz zum Objekt, als die anderen beiden Aufnahmen. Die Skulptur befindet sich zum größten Teil auf der linken Bildseite. Der Rücken steht beinahe parallel zum unteren Bildrand. Die Intensität der Modellierung durch das Licht ist mit der ersten Ansicht vergleichbar. Dem Betrachter wurden drei verschiedene Ansichten des Kopfes und des Rückens gegeben. Dafür wurde sowohl die Perspektive als auch die Seite gewechselt, um unterschiedliche Facetten hervorzuholen.

Wurde der Fokus der bisherigen Bilder auf kleinere Details der Skulptur gelegt, wird dem Betrachter bei den nächsten drei Aufnahmen ein umfangreicher Blick auf die Figur gewährt (Abb.98- 100). Zuerst wird ein in leichter Untersicht gemachtes Foto der *Abenddämmerung* abgebildet. Auf diesem befindet sich der liegende Protagonist, dessen Kopf zur Seite gedreht ist. Das Licht erhellt das Gesicht der Figur und breitet sich ab dem Brustbereich über den Bauch und hinunter zu den Beinen aus. Zur Rückseite hin werden die dunklen Stellen regelmäßig mehr. Auf diese Aufnahme folgt eine Normalansicht der Skulptur. Der Betrachter wird von der linken auf die rechte Seite geführt und erhält einen anderen Blick. Der parallel zum Bildrand liegende Körper ist in Richtung Betrachter geöffnet. Der Hintergrund des Bildes ist hauptsächlich schwarz, wodurch sich die beleuchtete Figur klar hervorheben kann. Diesen beiden Abbildungen von zwei verschiedenen Seiten und Perspektiven folgt eine Draufsicht auf die Skulptur. Der liegende Körper der *Abenddämmerung* erstreckt sich vom rechten oberen Eck,

hinunter zur linken Seite. Aufgrund der gewählten Perspektive bedeckt die, auf dem Oberschenkel abgestützte Hand, teilweise das Geschlechtsteil der Skulptur. Das Licht bündelt sich stark auf dem Oberkörper der Figur und wird abrupt von dunklen Schatten, die sich von der rechten Schulter hinunter zum linken Bein ziehen, abgelöst.

Auf dem abschließenden Bild werden der Kopf der Skulptur und dessen Rückenansatz gezeigt (Abb.101). Die Perspektive ist dem ersten der drei Rückenbilder ähnlich, zeugt aber von einer stärkeren Distanz zum Objekt. Das In-Szene-Setzen der Skulptur durch das Licht ist ein Aspekt, der sich durch die gesamte Abbildungsreihe der *Abenddämmerung* durchzieht und auch bei dieser letzten Aufnahme präsent ist.

1.2.3) Die Morgendämmerung

Die jugendliche Skulptur der *Morgenröte (Aurora)* entstand in den Jahren 1525 bis 1526. Das Diadem auf dem Kopf hält den Schleier, der über ihre Schultern fällt. Abgesehen von einem Band unter der Brust ist die Skulptur nackt. Der für eine Frau ungewöhnliche, muskulöse Körper der Figur weist unterschiedliche Vollendungsgrade auf. Die extrem glatt polierten Stellen der *Nacht* und des *Tages* bleiben sowohl bei ihr, als auch bei der *Abenddämmerung* aus.⁸⁸

i) Die Fotografien

Insgesamt 23 Abbildungen zeigen verschiedene Ansichten der *Morgenröte*. Das dritte Foto gibt dem Betrachter einen ungewöhnlichen Blick auf Skulptur und Architektur (Abb.102). In der unteren Bildhälfte liegt der Körper der *Morgenröte* auf dem nach unten gebogenen Sarkophag-Deckel. Ihr Kopf und ihre Schultern sind nicht zu sehen. Der angewinkelte Fuß dominiert die rechte Bildseite. Im Hintergrund ist die Architektur zu erkennen. Zwei Pilaster befinden sich hinter dem Oberkörper der Skulptur. Deren vertikal verlaufenden Kanten unterstützen das gewählte Hochformat. Das Licht trifft die Figur von der oberen, linken Seite. Dadurch ist das ausgestreckte Bein stark beleuchtet und zeugt, wie auch der Oberkörper nur von wenigen dunkleren Stellen. Der Fotograf stand nahe bei der Figur und fotografierte steil nach oben. Die Tiefe des Raumes ist hier

⁸⁸ Acidini Luchinat, 2005, S. 173.

nur schwer auszumachen. Die architektonischen Elemente im Hintergrund werden nicht durch helle und dunkle Töne modelliert. Der Eindruck einer flachen Wand entsteht. Vor ihr wölbt sich eine Skulptur hervor, deren Körper von leichten Schatten geformt wird.

Die erste Aufnahme der Serie zeugt hingegen von einem stärkeren Wechsel von Licht und Schatten (Abb.103). Die liegende Skulptur wird von ihrer Vorderseite gezeigt. Sie stützt sich mit der rechten Hand ab. Die andere ist abgewinkelt und hält das Ende eines Tuches bzw. Schleiers. Der Körper dreht sich leicht vom Betrachter weg, der Kopf jedoch nicht. Im unteren Bildbereich sind der rechte Teil des Sarkophags und dessen schuppenartige Verzierung gut zu erkennen. Hinter der *Morgenröte* befindet sich ein mit Fratzen verziertes Band. Rechts neben dem Kopf der Skulptur sieht man die Anfänge der Säulen, links davon die unfertigen Füße von Lorenzo. Das Licht trifft die Figur im Brust- bzw. Bauchbereich und an den Beinen. Aufgrund des Wechsels von Licht und Schatten erhält das Bild eine räumliche Tiefe, wodurch ein bewegter Eindruck entsteht.

Die zweite Abbildung dieser Serie zeigt die linke Seite der Skulptur (Abb.104). Die *Morgenröte* wendet den Blick vom Betrachter ab. Der Kopf neigt sich nach hinten. Der untere Bereich wird vom Bein der Protagonistin dominiert. Die massige Form des Oberschenkels zieht den Blick des Betrachters auf sich. Hinter der Skulptur erkennt man das Profil der *Abenddämmerung*. Im linken unteren Bildrand sind die zwei Kreisverzierungen des Sarges zu erkennen. Im rechten oberen Bild-Eck sieht man den Fuß von Lorenzo. Das Licht fällt von der linken Seite auf die Figur. Dadurch sind ihr Oberkörper und ihr liegendes Bein beleuchtet. Der Fotograf befand sich für die Aufnahme auf der rechten Seite und unterhalb der Figur.

Die nächsten beiden Buchseiten zeigen insgesamt drei Ansichten (Abb.105- 107). Die erste befindet sich im linken oberen Eck der Seite und ist kleinformatig. Der Körper ist in die Richtung des Betrachters gedreht, der Kopf der Skulptur ist zur linken Bildseite geneigt. Hinter der Skulptur sieht man das Fratzenband und den Sockel, auf dem *Lorenzo de' Medici* sitzt. Die *Morgenröte* wird von der linken Seite beleuchtet. Dunkle Stellen wechseln sich mit hellen ab. Die Aufnahme vermittelt einen sehr lebendigen Eindruck von der Figur. Die zweite dieser drei Ansichten befindet sich auf der gleichen Seite wie die vorherige. Der Hintergrund des Bildes ist verschwommen, wodurch nur

verschiedene Grautöne zu erkennen sind. Der Fokus ist auf den nach links gedrehten Kopf der Skulptur gelegt. Dieser nimmt fast den gesamten Bildbereich ein. Die rechte Bildseite zeugt von mehreren dunklen Stellen, die dem Antlitz der Figur schmeicheln. Aufgrund der sehr nahsichtigen Aufnahme und der gewählten Beleuchtung sind unterschiedliche Bearbeitungsgrade der Oberfläche und die Struktur des Marmors gut zu erkennen. Diese Aspekte sind in der letzten dieser drei Abbildungen noch stärker präsent. Die Aufnahme führt den Betrachter noch näher an das Gesicht heran. Das Profil der *Morgenröte* nimmt eine gesamte Seite ein. Ihre stärker beleuchteten Gesichtspartien heben sich vom dunkleren Hintergrund ab. Tiefe Schatten betonen die Augenhöhlen.

Es folgen drei Ansichten, bei denen der Betrachter über den linken Fuß der Skulptur in das Bild hineingeführt wird (Abb.108-110). Die erste gibt noch einen distanzierteren Blick. Die Figur befindet sich mittig im Bildbereich. Um die Skulptur herum sind sowohl Teile der Architektur, als auch Ausschnitte anderer Skulpturen erkennbar. Das Licht trifft die Figur am Oberkörper, wodurch die Rückseite im Schatten liegt. Der Fotograf befindet sich auf der rechten Seite, hinter den Füßen der Protagonistin. Die zweite Abbildung zeigt einen stärkeren Ausschnitt. In der linken unteren Bildhälfte führen Treppen zu einer geöffneten Tür. Die *Morgenröte* befindet sich im oberen Bildteil. Das Licht ist auf die Skulptur selbst und ihre nahe Umgebung gerichtet. Der Rest ist, abgesehen von der offenen Tür, daher dunkel. Es ist nicht auszuschließen, dass einzelne Stellen, wie zum Beispiel die extrem hell beleuchtete Mauer im Hintergrund der Skulptur, nachträglich bearbeitet wurden. Der Fotograf stand in diesem Fall auf der gleichen Höhe wie der untere Fuß. Die dritte dieser drei Ansichten zeigt eine Detailansicht der Skulptur und nimmt zwei Buchseiten ein. Das abgewinkelte Bein dominiert das Bild. Dahinter befindet sich der Oberschenkel des liegenden Beins. Das Bild zeugt von einer geringen Schärfentiefe. Der beleuchtete Kopf der *Morgenröte* im Hintergrund ist nur verschwommen zu sehen. Das Licht trifft die Skulptur wie bereits bei den vorherigen Aufnahmen an der Vorderseite, wodurch das hier Gezeigte hauptsächlich im Schatten liegt. Ein leichter Lichtstrahl ist am oberen Rand des linken Beines zu erkennen, wodurch dieses sich vom verschwommenen Hintergrund abhebt. Der Fotograf stand auf der rechten Seite und hinter dem Sarkophag auf gleicher Höhe mit dem abgewinkelten Bein.

Auf der nächsten Abbildung ist die Rückseite der Skulptur zu sehen (Abb.111). Die linke Schulter der Figur wird von dem herabfallenden Schleier bedeckt. Der rechte Arm und dessen Schulter sind hingegen zu sehen. Die *Morgenröte* liegt auf einem grob behauenen Stein. Von ihrem Oberkörper ist nur der rechte Bereich zu erkennen. Im Hintergrund sieht man die Architektur des Gebäudes. Die Kontraste zwischen Hell und Dunkel sind im Gegensatz zu den vorherigen drei Abbildungen sehr schwach. Der Fotograf befand sich auf der Rückseite der Figur. Konzentrierten sich die vorangehenden Abbildungen grundsätzlich auf die Vorderseite, ist dem Betrachter nun ein Blick auf den Rücken der Figur möglich. Die folgende Abbildung zeigt die Vorderseite der Skulptur (Abb.112). Ihr abgewinkeltes Bein verdeckt den größten Teil ihres Bauches. Darüber sind ihre Brust und ihre Arme zu erkennen. Der Kopf dreht sich zur linken Bildseite. Im oberen Bereich der Aufnahme sind die Füße von *Lorenzo* zu sehen. Diese werden rechts und links von Säulen begrenzt. Der gesamte Körper der *Morgenröte* ist beleuchtet. Einzig das linke Bein zeugt von dunkleren Nuancen. Die Figur wird in leichter Untersicht wiedergegeben. Aufgrund der gewählten Position wird dem Betrachter ein Blick auf die bis hier nicht gesamt gezeigte, liegende Hand gewährt.

Die nächsten beiden Abbildungen zeigen Gesamtaufnahmen der Skulptur (Abb.113-114). Die im Hochformat abgebildeten Bilder sind gleich groß und befinden sich nebeneinander auf einer Seite. Bei beiden Fotos sind im Hintergrund die Architektur und Teile der zwei anderen Figuren des Grabmals zu erkennen. Das Licht fällt jeweils auf den Oberkörper der Skulptur. Der Unterschied der Fotos liegt in den unterschiedlichen Positionen des Fotografen. Wählte Amendola für beide Abbildungen eine Draufsicht, wurde das erste Foto von einer stärkeren Distanz gemacht. Den Standpunkt wählte er sehr weit rechts. Dadurch ist die gesamte rechte Seite des Sarkophags erkennbar. Für die zweite Aufnahme bewegte sich der Fotograf weiter nach links. Sie zeigt die Skulptur näher, wodurch nur mehr ein kleinerer Teil des Hintergrundes zu sehen ist. Auf diese beiden Fotografien folgt eine Detailaufnahme der Beine und Füße über eine gesamte Seite (Abb.115). Der liegende Fuß nimmt den größten Teil der Abbildung ein. Er erstreckt sich vom oberen linken in das rechte untere Bild-Eck. Im rechten oberen Bereich ist das abgewinkelte Bein zu sehen. Die hellsten Stellen der Aufnahme sind der Oberschenkel und die rechte Fußoberfläche, die direkt vom Licht getroffen werden. Der Fotograf befand sich für diese Aufnahme vermutlich auf der Höhe der Beine.

Die nächste Aufnahme wird vom Körper der *Morgenröte*, der sich, das Querformat unterstützend, von der linken zur rechten Bildseite erstreckt, dominiert (Abb.116). Im Gegensatz zu den vorherigen Abbildungen ist hier die rechte Seite der Figur zu sehen. Der Hintergrund ist leicht verschwommen.

Es folgen vier Aufnahmen, die alle dasselbe Format haben und gemeinsam auf einer Buchseite abgebildet sind (Abb.117-120). Für die beiden oberen Abbildungen befand sich der Fotograf auf der linken Seite und unterhalb der Figur. Im ersten Foto sind noch der gesamte Oberkörper und der Kopf zu sehen. Im Hintergrund sind Teile der Architektur erkennbar. Das zweite zeigt den Kopf. Der Winkel wurde so gewählt, dass vom Gesicht nur das rechte Profil zu erkennen ist. Dieses wird zum Teil vom herabfallenden Schleier bedeckt. Das Kinn befindet sich hinter der rechten Schulter. Der Hintergrund ist verschwommen. Der Fokus liegt auf der Skulptur. Das Licht trifft auf das Gesicht und die Schulter der Figur. Der Schleier zeugt von mehr dunklen Stellen, wodurch dessen einzelnen Vertiefungen noch besser zur Geltung kommen. Für die beiden unteren Aufnahmen wurde ein Standpunkt auf der rechten Seite der Skulptur gewählt. Für die erste befand sich der Fotograf auf gleicher Höhe. Das abgewinkelte Bein verdeckt den größten Teil des liegenden Körpers. Das Licht trifft die Vorderseite der Skulptur, wodurch ihre Rückseite gänzlich im Schatten liegt. Bei der folgenden Abbildung fotografierte der Fotograf von oben auf die Skulptur hinunter. Im linken Bildbereich ist die *Abenddämmerung* zu erkennen und wird aufgrund der gewählten Perspektive näher an die *Morgenröte* herangerückt. Der Fotograf gibt dem Betrachter mit diesen vier Abbildungen die Möglichkeit, die verschiedenen Seiten und Blickwinkel simultan auf einer Buchseite zu sehen.

Die nächsten beiden Aufnahmen geben sehr ungewöhnliche Ansichten der Skulptur (Abb.121-122). Für die erste wurde eine Draufsicht gewählt, die einen Blick auf den muskulösen Arm und den gut geformten Körper der Statue ermöglicht. Unterhalb der Skulptur erkennt man den Boden und dessen in Schwarz-Weiß gehaltenen Verzierungen. Das Foto weist im rechten oberen Bildeck eine sehr hell beleuchtete Stelle auf. Diese verwirrt, da dem Betrachter nicht sofort klar ist, mit welchem Teil der Skulptur er hier konfrontiert wird. Erst beim genaueren Hinsehen wird erkennbar, dass es sich dabei um den Hals und die Brust der Skulptur handelt. Diese Sicht auf die

Skulptur war der breiteren Masse das letzte Mal in den Jahren möglich, als *Aurora* den Platz auf ihrem Sarkophag noch nicht eingenommen hatte und am Boden der Kapelle studiert und bewundert werden konnte. Die nächste Aufnahme zeigt eine sehr ungewöhnliche Detailansicht. Der Hinterkopf der Skulptur nimmt den größten Teil des Bildes ein. Im linken Bereich ist die Hand zu erkennen, die den um den Kopf gewickelten Schleier hält. Darunter befindet sich die Schulter der Skulptur. Im linken Bildbereich ist noch ein Teil des Beines erkennbar. Unter der Figur ist der Boden der Kapelle sichtbar. Der Fotograf befand sich hinter der Figur und fotografierte auf die *Morgenröte* hinunter.

Der Fokus der folgenden Abbildung ist auf die Rückseite der Skulptur gelegt (Abb.123). Zu sehen ist auf der linken Bildseite der Schleier und auf der rechten Hälfte das Profil, der Rücken und eine Brust der Figur. Der Hintergrund ist verschwommen. Einzelne leichte Schatten unterstreichen die feinen Züge des Gesichts der Statue. Der Fotograf befand sich für die Aufnahme auf der linken Seite der Figur und fotografierte nach oben. Die letzte Abbildung dieser Serie beansprucht eine gesamte Buchseite und zeigt das rechte Profil der Skulptur (Abb.124). Der Kopf nimmt den größten Teil des Bildes ein. Im unteren Bildbereich ist der Ansatz der Schulter zu erkennen. Der Hintergrund ist schwarz. Durch das Spiel von Licht und Schatten wird das Antlitz der Figur betont.

1.3) Das Grabmal von Lorenzo „Il Magnifico“ und dessen Bruder Giuliano de‘ Medici

Das Grabmal blieb im Gegensatz zu jenen von *Giuliano* und *Lorenzo*, abgesehen von den drei eingestellten Skulpturen, leer. In der Mitte befindet sich eine *Madonna mit Kind* (um 1526), die auch als *Medici Madonna* bekannt ist. Sie ist leicht nach vorne gebeugt, während sich das Kind zur Brust hin dreht. Die Skulptur zeigt das Bildmotiv der *Madonna Lactans*. Das feine, schöne Gesicht der Madonna wurde nicht fertig gestellt. Der Statue wurden links und rechts die zwei Schutzheiligen der Medici-Familie *Cosmas* und *Damian* hinzugestellt, die nur nach Modellen von Michelangelo geschaffen worden waren. Der *Hl. Cosmas* (Giovanni Montorsoli) hält seinen Arm zur Brust und

wendet sich, wie auch der *Hl. Damian* (Raffaello da Montelupo) zur *Medici Madonna* hin. In seiner Hand hält *Damian* eine Medizinbox.⁸⁹

i) Die Fotografien

Auf der ersten, im Hochformat abgebildeten Aufnahme dieser Serie sind alle drei Skulpturen zu erkennen (Abb.125). In der Mitte befindet sich die *Medici Madonna*. Im Arm hält sie das Kind, das sich vom Betrachter abwendet. Der Kopf der Madonna ist leicht zur rechten Bildseite geneigt. Links von der *Medici Madonna* befindet sich der *Hl. Damian*. Sein Blick ist, wie auch der von *Cosmas* auf der rechten Seite der Jungfrau, zur Madonna gerichtet. Alle drei Figuren sitzen auf einem Sockel in einer großen Nische. Die Aufnahme wird von den Nischenwänden begrenzt. Die leere Mauer nimmt mehr als die Hälfte des Bildes ein. Im unteren Bereich befindet sich das Grab des *Lorenzo „Il Magnifico“* und von dessen Bruder *Giuliano de' Medici*. Das Licht fällt von der rechten Seite auf das Grab. Dadurch entsteht ein breiter dunkler Streifen auf der rechten Bildseite. Die Schatten der Protagonisten fallen nach links, wodurch die hell beleuchtete Mauer von dunklen Stellen unterbrochen wird. Dies gibt der Aufnahme Raumtiefe. Die linke Körperhälfte der Madonna ist im Schatten. *Damian* und *Cosmas* weisen mehr beleuchtete Stellen auf, als die Jungfrau. Der Fotograf befand sich für die Aufnahme auf einer Erhöhung. Durch die gewählte Position und Beleuchtung erzeugt die Abbildung eine äußerst dramatische und fesselnde Wirkung.

Die insgesamt 19 Aufnahmen wurden bei diesem Teil nicht, wie bei den vorherigen Grabmälern, in eigene Unterkapitel geteilt, sondern folgen geordnet aufeinander. Zuerst wird der Betrachter mit 15 Abbildungen der *Medici Madonna* konfrontiert.

Das erste Einzelfoto der *Medici Madonna* zeigt die Skulptur gesamt (Abb.126). Das Kind sitzt auf ihrem Schoß und dreht sich vom Betrachter weg. Es hält sich mit dem Arm bei der Mutter fest. Der Kopf der Jungfrau ist zur rechten Bildseite geneigt, wodurch ihr linkes Profil nur mehr teilweise erkennbar ist. Die Figur befindet sich vor einer weißen Wand, die zum Teil von kleinen dunklen Rissen unterbrochen wird. Die Beleuchtung erfolgt frontal, wodurch keine Schatten auf den Seiten zu sehen sind. Die

⁸⁹ Acidini Luchinat, 2005, S. 186- 191.

Aufnahme wirkt daher sehr flach. Die dramatische Wirkung von vorangegangenen Abbildungen bleibt hier aus. Die Figur selbst wird durch einzelne Schatten im Brust- und Fußbereich modelliert. Einzelne Falten weisen dunkle Stellen auf. Die Aufnahme wurde aus einer normalen Perspektive gemacht. Der Fotograf stand etwas weiter links, als bei der vorherigen Abbildung. Die nächste Aufnahme konzentriert sich auf das Kind (Abb.127). Dieses nimmt die linke Bildhälfte ein. Auf der rechten Seite ist der Oberkörper der Madonna zu erkennen, an dem sich der Knabe festhält. Im oberen Bereich ist das Gesicht des Kindes zu sehen, das sein linkes Profil in seinem abgewinkelten Arm vergräbt. Das Seitenlicht fällt von links auf die Skulpturen. Dadurch ist die rechte Bildseite dunkler als die linke. Der Betrachter wird hier mit einem stärkeren Spiel von Licht und Schatten konfrontiert. Das hell beleuchtete Kind hebt sich vom dunklen Hintergrund ab. Die im vorherigen Foto gut erkennbare Modellierung seines Bauches wird hier durch das starke Licht fast negiert. Die raue Oberfläche der Skulpturen kommt gut zur Geltung. Die Detailaufnahme wurde aus einer normalen Perspektive und rechts von der Skulptur gemacht.

Die nächsten drei Bilder werden nebeneinander auf zwei Buchseiten abgebildet (Abb.128- 130). Die erste und kleinste der drei Aufnahmen befindet sich im linken oberen Eck der Buchseite und zeigt die Madonna und das Kind. Der untere Bereich ist abgeschnitten, wodurch ihre Füße und der Sockel nicht zu sehen sind. Der Abbildungswinkel erinnert an jenen von der ersten Einzelaufnahme der *Medici Madonna*. Allerdings wurde für dieses Foto eine andere Beleuchtung gewählt. Das Licht trifft von der rechten Seite auf die Statue, wodurch auf der linken ein Schatten entsteht. Dieser gibt dem Bild Tiefe. Kleine Schatten umspielen das Gesicht der Skulptur. Dadurch wirkt die Oberfläche beinahe glatt. Das Licht ist kühler und stärker auf die Madonna fokussiert. Die nächste Aufnahme ist größer und befindet sich rechts von der vorherigen. Der Betrachter wird mit einer Detailaufnahme des unteren Bereiches der Skulptur konfrontiert. Der unfertige Fuß der Madonna befindet sich im unteren Bildteil. Ihr Bein wird durch den Falten werfenden Rock verdeckt. Der Fuß des Kindes ist leicht angewinkelt und gleitet am Rock seiner Mutter herunter. Im oberen Bereich sind der Oberkörper des Knaben und der Bauchbereich der Madonna zu erkennen. Die Aufnahme wurde mit Seitenlicht von rechts und aus einer normalen Perspektive gemacht. Es folgt eine Aufnahme über eine gesamte Buchseite. Sie befindet sich neben den beiden vorherigen und zeigt einen noch stärkeren Detailausschnitt. Der

Fuß des Kindes auf der rechten Bildseite, verläuft beginnend in der Mitte hin zum unteren Bildrand. Er liegt auf dem Knie der Madonna, das aufgrund des darauf liegenden Rockes nur schwer zu erkennen ist. Der Körper des Kindes ist ab dem Brustbereich abgeschnitten. Das Licht fällt von der rechten Seite auf die Skulptur. Die unterschiedlichen Bearbeitungsgrade sind gut zu erkennen. Der Fotograf befand sich auf der rechten Seite der Skulptur.

Die folgenden drei Bilder konzentrieren sich auf das Haupt der Skulptur (Abb.131-133). Im ersten Foto erstreckt sich der Kopf beginnend bei der linken Seite, hin zur rechten. Das Profil der Figur ist gut zu erkennen. Das Licht trifft von der rechten Seite auf die Skulptur, wodurch ihr Gesichtsbereich stark beleuchtet ist. Der Fotograf befand sich für die Aufnahme auf der linken Seite der Statue und fotografierte nach oben. Der Hals der Figur wirkt gestreckt und drängt den Kopf in die obere rechte Ecke. Dieser gestreckte Eindruck wird durch das gewählte Querformat unterstützt. Die nächste Aufnahme zeigt das andere Profil der Statue. Im unteren Bildteil sind Ansätze des Schulterbereichs erkennbar. Der Hintergrund ist grau. Das Licht trifft das Gesicht und den Kopf der Skulptur. Leichte Schatten im Nasen und Augenbereich unterstützen ihre feinen Züge. Die raue Struktur der Oberfläche wird vor allem bei den Übergängen von Hell zu Dunkel gut sichtbar. Der Hals wirkt auf diesem Foto nicht zu lang. Die Proportionen sind korrekt. Die folgende Abbildung zeigt die gleiche Profilseite. Aufgrund des stärker gewählten Ausschnittes ist nur mehr der Kopf der Figur zu sehen. Im Gegensatz zum vorherigen Bild ist hier das gesamte Gesicht der Skulptur zu erkennen. Die Beleuchtung wurde gleich gewählt wie bei der vorherigen Aufnahme. Die linke Gesichtseite weist kaum Schatten auf und hebt sich vom grauen Hintergrund ab.

Die nächste Ansicht zeigt den Oberkörper der Madonna (Abb.134). Die Figur befindet sich vor einem grauen Hintergrund. Der Oberkörper der *Medici Madonna* und das Kind nehmen den größten Teil der Abbildung ein. Der Blick der Madonna ist nach unten gesenkt. Die Schatten verdunkeln das zum Betrachter gedrehte Profil der Madonna. Diese münden in die, beim Nasenbereich beginnende, helle Beleuchtung der anderen Gesichtshälfte. Der Fotograf befand sich ungefähr auf der Höhe des Jesusknaben und auf der rechten Seite der Skulptur.

Die letzten sechs Aufnahmen der *Medici Madonna* werden gemeinsam auf einer Seite abgebildet und zeigen unterschiedliche Detailansichten der Skulptur (Abb.135- 140). Der Hintergrund ist bei allen sechs Fotos heller als bei der vorherigen Aufnahme. Das Grau weicht einem Hellgrau bis Porzellan. Auf der ersten Aufnahme ist beinahe die gesamte Skulptur zu sehen. Nur im oberen und unteren Bereich sind die Unterschenkel bzw. das Kopftuch abgeschnitten. Die Madonna und das Jesuskind nehmen einen großen Teil der Aufnahme ein. Das Bild wurde von einer stärkeren Distanz aufgenommen, als die folgenden. Der Fotograf befand sich links von der Figur. Auf der nächsten Aufnahme sticht dem Betrachter der Hinterkopf des Kindes im unteren Bildbereich ins Auge. Dieser verdeckt einen kleinen Teil des Halses der Madonna. Der Hintergrund ist verschwommen und kaum zu erkennen. Die Locken des Knaben bilden auf diesem Foto einen Kontrast zur glatten Oberfläche des Gesichts der Madonna. Das Licht trifft von der rechten oberen Seite auf die Figuren, wodurch der Kopf von Jesus einen Schatten auf die linke untere Bildseite wirft. Die nächste Aufnahme konzentriert sich auf den unteren Teil der *Medici Madonna*. Der Körper und die Füße des Kindes befinden sich ungefähr in der Mitte des Bildes, auf dem mit Falten durchmodellierten Rock der Maria. Im Hintergrund sind eine graue Mauer und ein kleiner Teil des Rockes vom *heiligen Damian* zu erkennen. Der Körper des Knaben ist auf der Rückseite dunkel und wird nach vorne hin heller. Die Aufnahme wurde von der linken Seite gemacht. Bei den letzten drei kleinen Abbildungen bekommt der Betrachter einen Anblick der rechten Seite. Das erste Foto zeigt einen Ausschnitt, bei dem das Gesicht der Madonna nur bis zu den Augen zu sehen ist. Darauf folgt eine Detailansicht des Kopfes der Madonna. In der letzten der sechs Aufnahmen wird das Gesicht des Kindes erkennbar, da der Fotograf für die Abbildung sehr weit rechts stand. Der Hintergrund ist bei allen drei Fotos der gleiche, nur beim sechsten Bild ist er etwas dunkler.

Den Fotos der *Medici Madonna* folgen die Bilder der beiden Patronen der Medici-Familie *Cosmas* und *Damian*.

Die Skulptur des *Hl. Cosmas* dient als Motiv für vier Fotos (Abb.141- 144). Die Figur befindet sich bei allen vier Aufnahmen vor einer grauen Wand. Das Licht trifft die Skulptur bei den ersten drei Abbildungen von der rechten Seite. Vor allem bei der zweiten Abbildung entstehen dadurch im Kopf- bzw. Schulterbereich Helligkeitsabstufungen. Im ersten Bild wirft die Skulptur einen Schatten an die

Rückwand. Dies gibt dem Bild mehr Tiefe. Im unteren Bildbereich befindet sich ein Sockel, der auch in der vierten Abbildung zu sehen ist. Der Fotograf konzentrierte sich in diesem Fall auf den unteren Bereich der Skulptur. Das Licht trifft von links auf die Figur. Ein Schatten verdeckt die Hinterseite des Sockels. Auf diesem ist nun die Inschrift „*Cosmas*“ gut zu erkennen. Die gewählte Beleuchtung betont spielerisch einzelne Einschnitte und Ausarbeitungen der Figur. Der Fotograf befand sich auf der linken Seite der Skulptur in etwa auf der Höhe der Füße. Die vorhergehende Abbildung zeigt ein Detail des Oberkörpers von *Cosmas*.

Die letzten beiden Fotos konzentrieren sich auf den *Hl. Damian* (Abb.145- 146). Auf der ersten Abbildung ist die gesamte Skulptur zu sehen. Der Kopf der Skulptur dreht sich zur linken Bildseite. Der Oberkörper sitzt gerade zum Betrachter auf einem Sockel. In der linken Hand hält die Figur eine Schüssel. Der Hintergrund ist flach und grau. Nur im rechten Bildrand sind zwei dunklere Streifen zu sehen. Obwohl es sich bei dem helleren Streifen um ein Nischeneck handelt, wirkt der gesamte Hintergrund flach. Nur der Schatten, den *Damian* auf die hintere Wand wirft, gibt dem Bild etwas Räumlichkeit. Das zweite Foto zeigt *Damians* Oberkörper und Kopf. Die Aufnahme wurde aus einer normalen Perspektive gemacht.

1.4) Die Plastizität der Skulptur in den Fotos von Amendola

Das Fotografieren von Skulpturen ist ein heikles und oft diskutiertes Thema, da ein dreidimensionales Objekt in eine zweidimensionale Fläche gedrängt wird.⁹⁰ Aurelio Amendola wirkte diesem Problem in seinen Skulpturfotos mit raffinierter Beleuchtung und unterschiedlichen Blickwinkeln entgegen. Ein Beispiel dafür ist eine Aufnahme von *Cosmas*, *Damian* und der *Medici Madonna* (Abb.125). Amendola fotografierte nicht gerade, sondern mit einer leichten seitlichen Verschiebung. Die Skulpturen werfen nach links ziehenden Schatten auf die weiße Mauer im Hintergrund und heben sich daher deutlich von dieser ab. Der obere und rechte Bildrand wird durch zwei Schattenstreifen auf der Wand begrenzt. Diese Kombination von Licht-Schatten-Wechseln und die Position geben dem Raum Tiefe und der Skulptur Plastizität. Dies wird in einem Vergleich mit einer Aufnahme von Ralph Lieberman mit dem gleichen Motiv deutlich (Abb.147). Der Kunsthistoriker und Fotograf Lieberman unterstützte den

⁹⁰ Geraldine A. Johnson (Hg.), *Sculpture and photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge 1998, S. 15.

Kunsthistoriker William E. Wallace bei seinem Buch „*Michelangelo at San Lorenzo*“ und machte im Zuge dessen Fotos der Medici- Kapelle, die zum Teil in Wallace Buch veröffentlicht wurden.⁹¹ Das hier gezeigte Bild vermittelt einen viel distanzierteren und objektiveren Blick als das von Aurelio Amendola (Abb.125). Lieberman wählte einen konventionellen Ausschnitt und eine gleichmäßige Beleuchtung. Die Skulpturen wirken flach an die Wand gepresst.

Der Versuch der Fläche entgegenzuwirken ist auch bei der Gesamtaufnahme des Lorenzo- Grabmals zu erkennen (Abb.75). Aurelio Amendola nahm diese Ansicht nicht frontal vor dem Objekt auf sondern leicht zur Seite verschoben. Das Bild zeugt von einem schnellen Wechsel zwischen Licht und Schatten. Dadurch wirkt die Aufnahme gesamt tiefer und erhält eine beinahe dramatische Wirkung und Bewegung.

Sehr interessant ist vor allem der Umgang des Fotografen mit den Einzeldarstellungen der Skulptur. Ein Beispiel ist in diesem Fall die bekannte Seitenaufnahme der Figur des *Giuliano de' Medici* (Abb.18). Aurelio Amendola wählte eine Position sehr weit rechts und stand unterhalb der Skulptur. Dadurch sind im Vordergrund die begrenzenden Pilaster und die Figur zu erkennen. Dahinter wird dem Betrachter ein Blick auf die Nische gewährt in der sich die Figur befindet. Sowohl die Pilaster und die Skulptur werden vom Licht getroffen. Über die Nische im Hintergrund legt sich hingegen ein dunkler Schatten. Die Skulptur wölbt sich aus dieser Dunkelheit hervor und befindet sich auf einer Ebene mit den Pilastern. Die Wahl der Position und die Ausrichtung des Lichts auf die Skulptur und die Pilaster unterstützen die dreidimensionale Figur und den Raum der Nische.

Aurelio Amendola beherrscht die Technik des Lichts und setzt diese gekonnt ein. Sie betont die Modellierung der Figur und hebt diese, vor allem in Detailaufnahmen, hervor. Dies ist sehr gut bei den Rückenaufnahmen des *Tages* oder der *Abenddämmerung* zu erkennen. Ein dunkler Schatten auf der rechten Seite des Schulterblattes des *Tages* zieht sich von oben nach unten (Abb.69). Der Betrachter wird ganz nahe an die gewaltigen Muskelmassen der Figur herangeführt die durch das Spiel von Licht und Schatten betont werden. Das Gleiche ist bei den Aufnahmen der *Abenddämmerung* zu beobachten (Abb.95)

⁹¹ Wallace, 1994, S. xiii.

Die Formen der Skulpturen werden dem Betrachter von allen Seiten und Winkel direkt vor Augen geführt. Dieser hat keine andere Möglichkeit, als sich auf diese zu konzentrieren und sie auf sich wirken zu lassen.

1.5) Die Farbe der Schwarz-Weiß-Aufnahmen

Auf den Skulpturfotos werden die Unterschiede der Oberflächenbearbeitung, insbesondere bei Nahaufnahmen, verstärkt wiedergegeben. Ein Beispiel dafür ist eine Seitenaufnahme der *Nacht* (Abb.40). Der Körper der Skulptur wurde von Michelangelo unterschiedlich bearbeitet. Durch die intensive Beleuchtung die Aurelio Amendola hier einsetzt, werden diese Partien hervorgehoben. Jene Stellen die glatt poliert wurden reflektieren das Licht, wohingegen das raue Gesicht matt ist. Ähnlich ist dies bei einer Detailaufnahme des *Tages* zu erkennen (Abb.69). Das Foto lässt den Betrachter die Unterschiede zwischen der Oberflächenstruktur des Schulterbereiches und der nur grob bearbeiteten Wirbelsäule erkennen. Dies ist auch bei einer Detailaufnahme der Füße der *Abenddämmerung* gut zu sehen, auf der das eindringliche Licht sowohl die glatten, als auch die rauen Stellen trifft und diese voneinander abhebt (Abb.91). Bei einem stärkeren Licht-Schatten-Wechsel, wie das bei einer anderen Aufnahme der *Abenddämmerung* zu beobachten ist, sind diese Oberflächenunterschiede nicht mehr so deutlich zu erkennen (Abb.90).

Das Interessante an diesen Aufnahmen ist, dass auf den Bildern wirklich unterschiedliche Farben der Skulpturen Michelangelos erkennbar sind. Das Foto der *Nacht* ist nicht einfach Schwarz-Weiß (Abb.40). Die Farben reichen von einem Weiß im Bauchbereich hin zu einem mittleren Grau des Gesichts und der Haare. Die Farbe der Schwarz-Weiß-Aufnahmen in der Arbeit von Aurelio Amendola wird auch in dem Aufsatz „*Fotografare Michelangelo*“ in „*Un occhio su Michelangelo*“ von Antonio Paolucci angesprochen:

„Il colore, prima di tutto. Sembrerà paradossale dirlo perché questo è un libro rogorosamente in bianco e nero. Ma quanti neri ci sono nel <<nero>> e quante gamme di bianchi – dal lancinante colpo di luce alla sfumatura d’ argento più delicata- vivono nella convenzione del *bianco*! Questo nessuno lo sa bene come Amendola che è maestro nel saper trarre dalla tecnica del bianco e nero le più virtuosistiche possibilità cromatiche. Ebbene egli ha capito (e lo ha capito con quella

pura capacità di vedere, indipendente da qualsiasi percezione critica, tipica degli artisti figurativi) che le sculture in marmo bianco di Carrara delle tombe medicee sono, in realtà, colorate.“⁹²

Der Betrachter rückt nicht nur an die Figuren heran und kann ihre Modellierung begutachten, sondern wird auch mit den unterschiedlichen Nuancen der Skulpturen konfrontiert.

1.6) Die Lichtgestaltung bei den Skulpturfotos

Für die Aufnahmen der Skulpturen wurde nicht durchgängig das gleiche Licht eingesetzt. Zum einen variiert es zwischen den einzelnen Aufnahmen der gleichen Figur, zum anderen sind unterschiedliche Beleuchtungen von Skulptur zu Skulptur zu erkennen.

Zwei Aufnahmen des *Tages* zeigen konträre Ansichten der Figur (Abb.70- 72). Auf der ersten Abbildung strahlt der Körper der Skulptur den Eindruck von Wärme aus. Der Fotograf setzte keine Akzente sondern beleuchtete die Figur gleichmäßig und weniger intensiv. Bei dem zweiten Bild wurde eine sehr helle und starke Beleuchtung gewählt, die sich auf die Vorderseite der Skulptur konzentriert. Der im Hintergrund befindliche, grob bearbeitete Kopf sticht daher hinter dem glatt polierten Bein hervor. Wäre dieses Licht bei der vorherigen Aufnahme verwendet worden, wäre der Eindruck von Wärme nicht entstanden. Die differenzierten Lichteinsetzungen werden auch im Vergleich zu einer Aufnahme der *Abenddämmerung* deutlich (Abb.90). Im Gegensatz zu den *Tageszeiten* des *Giuliano Grabmals* weisen jene des *Lorenzo Grabmals* weniger stark polierte Körperpartien auf. Für die Aufnahmen der *Morgenröte* und der *Abenddämmerung* wurde zum Teil ein sehr starkes, kühleres Licht eingesetzt, das bei einer Seitenaufnahme der *Abenddämmerung* sehr gut zu erkennen ist (Abb.90). Ihre Vorderseite wird von einem sehr intensiven Licht getroffen, das jegliche Modellierungen des Oberkörpers negiert und dem Bild eine sehr düstere aber auch eindrucksvolle Wirkung verleiht.

⁹² Paolucci, 1993, S. 12.

Der Fotograf beschäftigte sich im Laufe seiner Karriere nicht nur mit Michelangelo, sondern auch mit anderen Größen der älteren Kunst. Als Beispiel sind Amendolas Fotografien der Skulpturen von Antonio Canova zu nennen. Eine davon zeigt die reuige *Maria Magdalena* (Abb.148). Die sitzende, nach vorne gebeugte Figur befindet sich vor einem schwarzen Hintergrund. Das Licht trifft die Frontseite der Skulptur und gleitet gleichmäßig nach unten. Seine Intensität nimmt zum Rücken hin ab. Die Beleuchtung schmeichelt den weichen Formen der Figur und betont den Glanz ihrer Oberfläche. Die Fotos der Canova Reihe werden von einem hellen Weiß und einem tiefen Schwarz dominiert. Die Vielfältigkeit der Nuancen, wie das bei den Fotos der Medici-Kapelle der Fall war, ist bei Canova nicht präsent. Dies lässt erkennen, dass Aurelio Amendola das Licht und die Blickwinkel auf die jeweilige Skulptur und vor allem auf den jeweiligen Künstler abstimmte.

Als Vergleich soll an dieser Stelle eine Aufnahme von dem Kunsthistoriker und Fotografen David Finn herangezogen werden, der sich sehr intensiv mit den Skulpturen von Antonio Canova beschäftigte. Im Gegensatz zu Amendola arbeitete dieser für seine Schwarz-Weiß-Fotos grundsätzlich mit natürlichem Licht um Schatten und Highlights zu vermeiden. Dies bewirkt eine bessere Wahrnehmung der Oberflächenfeinheiten.

Vergleicht man die Aufnahmen der *Drei Grazien* von David Finn (Abb.149) und Aurelio Amendola (Abb.150) wird die unterschiedliche Behandlung deutlich. Das gleichmäßige Licht in der Aufnahme von Finn erhellt sowohl die Figuren, als auch den Hintergrund. Die Skulpturengruppe wird in ein mattes Grau gehüllt. Die Oberfläche der Figuren ist vor allem auf den folgenden Detailaufnahmen gut zu erkennen. Die Skulpturen in Amendolas Aufnahmen stechen hingegen mit ihrem hellen Weiß aus dem schwarzen Hintergrund hervor. Das Ziel von David Finn ist, die Qualitäten von Antonio Canova dem Betrachter näher zu bringen. Die von ihm nicht erwartete Genauigkeit und Feinheit der Oberfläche ist ein wichtiger Punkt für seine Liebe zu Canova.⁹³ Aurelio Amendola hauchte den Figuren mit seinem intensiven Licht- und Schattenspiel Leben ein und betonte ihre Leichtigkeit. Der Grund, weshalb Amendola die Oberflächenstrukturen bei Michelangelo mit dem Licht hervorholte und bei Canova nicht, liegt daran, dass die von einer differenzierten Oberflächenbehandlung geprägten

⁹³ Finn/Licht, 1983, S. 12.

Skulpturen Michelangelo diesbezüglich viel mehr hergeben, als die glatten und zarten Figuren Canovas.

2. Architektur

Das Buch „*Un Occhio su Michelangelo*“ beinhaltet neben den Aufnahmen der Skulpturen, auch jene der von Michelangelo geschaffenen Architektur der Medici-Kapelle. Die insgesamt 37 Fotografien folgen ohne Unterbrechung aufeinander und geben unterschiedliche Einblicke und Ansichten.

Die Arbeit an der Medici-Kapelle begann im Jahr 1520.⁹⁴ Die durch weißen Marmor und grauen Sandstein gegliederte Wand ist in zwei Geschoße geteilt. Diese werden durch Gesimse voneinander abgetrennt. Der Raum ist mit einer Kuppel, die in Anlehnung an das Pantheon geschaffen wurde, überwölbt. 1532-1533 ist sie von Giovanni da Udine mit goldenem und weißem Stuck verziert worden, der aber kurz darauf wieder abgenommen wurde. Es befinden sich insgesamt acht Türen im Raum, wovon in den Ecken immer zwei im rechten Winkel gegenüber gestellt wurden. Neben den Portalen wurden Ädikulen mit ausgekehlten Konsolen, die sowohl Teil des Türrahmens, als auch Stützen des darüber befindlichen Tabernakels sind, angebracht. Danach folgen ein Fensterpaar und Lünetten. Die anschließenden Zwickel sind mit Kreisen verziert. An den Hauptraum schließt eine quadratische Apsis an, die ebenfalls überwölbt ist. Vor dieser befindet sich der Altar.⁹⁵

Die gesamte Kapelle wurde in Anlehnung an die alte Sakristei von Filippo Brunelleschi erschaffen. Diese zeugte von einer Beherrschung des geometrisch-rationalen Raumes. Der Architekt erfand die Gesetze der „Linearperspektive“ neu. Das Architekturdetail der Medici-Kapelle unterscheidet sich allerdings bezüglich der Ornamente von jener der Alten Sakristei. Der Raum der Medici-Kapelle zeugt von einer starken Dynamik und Unruhe.⁹⁶ Sie ist äußerst reich, unter anderem mit kompositen Kapitellen, Fratzen, Girlanden, Muscheln und Tierköpfen geschmückt. Die Medici-Kapelle wurde aufgrund

⁹⁴ Renzo Chiarelli, San Lorenzo und die Medici-Kapelle, Florenz 1976, S. 8.

⁹⁵ Acidini Luchinat, 2005, S. 152.

⁹⁶ Chiarelli, 1976, S. 3- 8.

ihrer Komplexität und ihren ungewöhnlichen Details zu einem Vorbild für viele nachfolgende Künstler.⁹⁷

i) Die Fotografien

Die erste der 37 Fotografien zeigt einen Einblick in die Kapelle (Abb.151). Auf der linken Seite des Bildes ist das Grabmal von *Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours*, und auf der rechten jenes von *Lorenzo „Il Magnifico“* und dessen Bruder *Giuliano de' Medici* zu sehen. In der unteren Bildhälfte laufen die schwarzen Striche des Bodens zu einem Parallelogramm zusammen. Die von diesem ausgehende Kästchenreihe führt zu einem über Eck gestellten Pilaster, durch den die Mittelachse der Aufnahme verläuft. Die Seitenwände der Kapelle bilden gemeinsam mit den inneren schwarzen Linien der Bodengliederung ein Quadrat. Durch die Beleuchtung entstehen nur an manchen Stellen Schatten. Der Raum wurde für das Bild gänzlich ausgeleuchtet.

Es folgen drei Fotografien die sich auf die Wandseite des *Giuliano Grabmals* konzentrieren (Abb.152- 154). Der Betrachter wird von Aufnahme zu Aufnahme näher an das Grabmal herangeführt. Auf der ersten Abbildung sind das Grabmal auf der linken und die Türen auf der rechten Bildseite zu sehen. Das Bild zeugt von einer stärkeren Distanz, als die beiden anderen. Bei der nächsten Aufnahme rückt der Betrachter näher an das Grabmal heran. Der Blickwinkel wurde gewechselt, wodurch die Skulpturen auf der rechten Seite sind. Das dritte dieser Fotos des *Giuliano Grabmals* gibt die Gruppe in einer Untersicht wieder. Durch die nach oben strebenden Pilaster erhält die gesamte Abbildung einen Zug in die Höhe. Die vertikalen Architekturelemente ziehen zur Mitte hin. Das Licht erhellt bei allen drei Aufnahmen die gesamte Architektur, wodurch dramatische Hell-Dunkel-Effekte ausbleiben.

Die nächste Abbildung, auf der das *Grabmal von Lorenzo de' Medici* zu sehen ist, erstreckt sich über zwei Seiten des Buches (Abb.155). Das in Untersicht gezeigte Grabmal zeigt sowohl die im unteren Bildbereich dominierenden Skulpturen, als auch die sie umgebende Architektur. Die Gliederungselemente wirken aufgrund des Aufnahmewinkels verkürzt und mehr in die Breite gezogen. Diese Verkürzung ist auch bei der Skulptur von *Lorenzo* zu erkennen. Darauf folgen zwei Abbildungen, auf denen sich die Wand des *Lorenzo Grabmals* auf der rechten Seite befindet (Abb.156- 157). Die

⁹⁷ Acidini Luchinat, 2005, S. 153.

Fotos zeugen von unterschiedlichen Distanzen und Perspektiven. Das erste Bild gibt dem Betrachter einen größeren Einblick in die Kapelle. In der unteren Bildmitte befindet sich das *Grabmal von Lorenzo „Il Magnifico“ und dessen Bruder Giuliano de' Medici*. Die Wahl der Perspektive ruft Unstimmigkeiten bei den architektonischen Elementen hervor. Der über dem Grabmal angebrachte rechte Pilaster scheint im Gegensatz zum linken nicht gerade zu stehen. Das Bild gibt, im Kontrast zur ersten Aufnahme einen asymmetrischen Raumeindruck. Von den Skulpturen der Heiligen sind nur die *Medici Madonna* und *Cosmas* im linken unteren Bild-Eck zu sehen. Darüber wird der Blick auf den, an die Zwickel anschließenden Kuppelansatz freigegeben. Die gleichmäßige Beleuchtung des Raumes bewirkt eine Intensivierung der weißen Farbe der Wände. Einzig die Gesimse werden von einem dunklen, unterhalb verlaufenden Schatten begleitet.

Die nächsten beiden Abbildungen zeigen das zweite Geschoß des Lorenzo-Grabmals (Abb.158- 159). Die Konzentration der ersten Aufnahme liegt auf der linken Ädikula. Die Nische mit der Skulptur ist ansatzweise auf der rechten Seite zu erkennen. Das Licht unterstreicht die Farbe des weißen Marmors und die Verzierung über dem Rundbogen der Ädikula. Durch einen schwarzen Schatten im oberen Bereich der Ädikula wird deren Tiefe betont. Bei der zweiten Abbildung befindet sich die Nische des Herzogs in der Mitte des Fotos. Bei ihr ist auf ein Foto der *Lorenzo* Skulptur zu verweisen (Abb.87), da es sich bei beiden Aufnahmen um Ausschnitte des gleichen Bildes handeln dürfte.

Bei den nächsten drei Aufnahmen wird der Fokus auf die linke Ädikula des *Giuliano Grabmals* gelegt (Abb. 160-162). Für die erste Abbildung wurde ein steiler Winkel nach oben gewählt. Der Fotograf stand ungefähr auf der Höhe der Nische *Giulianos*. Auf der linken Bildseite befindet sich der rundbogige Aufsatz der Ädikula, dessen Form mit Eierstäben verziert wurde. Darüber sind ein dunkles Band mit birnenförmiger Verzierung und ein hellerer Streifen mit Wellen zu erkennen. Die nächste Aufnahme führt den Betrachter näher zum Rundbogen der Ädikula hin. Die beiden Pilaster beenden das Bild auf der rechten Seite. Durch die leicht seitliche Aufnahme wird die Tiefe der Ädikula gut ersichtlich. Am Ende dieser drei Aufnahmen befindet sich der Betrachter frontal zu Ädikula. Sein Blick wird in die Höhe geführt, wodurch die Girlande und das darüber befindliche Gefäß gut zu erkennen sind.

Es folgt eine Abbildung der Ecke neben dem *Giuliano Grabmal* (Abb.163). Das hier abgebildete erste Geschoß schließt im oberen Bereich mit einem dunklen Gesims ab. Die rechte Bildseite wird stärker vom Licht getroffen, wodurch die einzelnen Elemente auf dieser Seite heller sind. Aufgrund des Winkels und der Beleuchtung zeugt die linke Ädikula von mehr Tiefe, wohingegen die rechte größer erscheint.

Die folgende Aufnahme nimmt eine gesamte Seite ein (Abb.164). Der Betrachter wird entlang des Eck- Pilasters, durch den rechten Winkel des Gesimses zur Kuppel hingeführt. Auf den Seitenwänden sind die beim vorherigen Bild gezeigten Tabernakel zu erkennen. Das darüber liegende Geschoß wird durch das schwarze, hervorstehende Gesims verdeckt. Aufgrund der starken Untersicht und des Hinaufführens entlang des Eck- Pilasters kommen die einzelnen geometrischen Formen des Raumes zum Vorschein.

Der Fokus der folgenden beiden Aufnahmen liegt auf zwei verschiedenen Kapitellen (Abb.165-166). Das erste Bild geht nahe an das Objekt heran und gibt es in Großaufnahme wieder. Das Licht trifft den oberen Pilasterabschluss frontal, wodurch auf der Hinterwand Schatten entstehen, die das Kapitell klar vom Hintergrund abheben. Das dunkle Grau wird auf diesem Foto von einer helleren Farbigkeit abgelöst. Auf der nächsten Abbildung wird ein Kapitell mit seiner umgebenden Architektur gezeigt. Aufgrund der zum Teil anderen Form der Blätter ist davon auszugehen, dass es sich nicht um das gleiche Motiv wie bei der vorangegangenen Aufnahme handelt. Zur linken Seite erhält der Betrachter einen Einblick in den Altarraum. Während das Licht im vorherigen Bild die raue Oberfläche des Objekts hervorbringt, setzen hier kleine Lichtpunkte bei den umgeklappten Blättern und im unteren Bereich Akzente, die das Objekt glänzen lassen.

Die folgende Aufnahme zeigt eine Aufsicht hin zur Kuppel (Abb.167). Das Foto setzt im oberen Bereich des ersten Geschoßes an und geht über das zweite Geschoß, bis hin zum Kuppelansatz. Die Mittelachse der Aufnahme verläuft durch die hier gezeigte Ecke. Die architektonischen Elemente erfahren einen Zug zur Mitte. An der Oberseite sind zwei Fenster zu erkennen, wobei das linke vom durchscheinenden Licht erhellt wird. Die nächste Abbildung bringt den Betrachter wieder zurück auf den Boden (Abb.168). Auf ihr ist die gleiche Ecke zu sehen, wie auf der ersten Aufnahme. Allerdings wurde hier ein engerer Ausschnitt gewählt. Die beiden gegenüberstehenden

Seiten sind grundsätzlich ident. Nur einzelne Verzierungen, wie zum Beispiel jene an der Tür, lassen Unterschiede erkennen. Die Symmetrie spielt, wie auch bei der ersten Aufnahme, eine äußerst große Rolle.

Die nächste Abbildung gewährt dem Betrachter einen Blick auf den Altar, der sich in der linken Bildhälfte befindet (Abb.169). Auf der rechten Bildseite sind zwei über Eck gestellte Türen zu erkennen. Die Aufnahme ist, abgesehen vom linken oberen Bildbereich, flächendeckend ausgeleuchtet. Wie bereits auf vorherigen Abbildungen zu sehen, bewirkt die gewählte Untersicht eine Verzerrung einzelner Formen. Das rechte Portal der Aufnahme ist das Hauptmotiv des folgenden Fotos (Abb.170). Die Abbildung ist an beiden Seiten von dunklen Pilastern begrenzt. Das schwarze Portal hebt sich von der umgebenden weißen Architektur, deren Helligkeit durch die Beleuchtung betont wurde, ab.

Darauf folgen zwei Fotos, die als Motiv den über Eck gestellten Pilaster haben (Abb.171-172). Sie befinden sich nebeneinander auf einer Buchseite. Die Mittelachse der ersten Aufnahme verläuft durch den Pilaster hindurch. Die Linien des Pilasters verlaufen gerade nach oben. Auf beiden Bildseiten sind Ansätze der Ädikula und deren ausgekehlten Konsolen zu erkennen. Die nächste Aufnahme setzt ungefähr dort an, wo die andere aufgehört hat. Sie zeigt das untere Geschoß bis hin zum Ende des Pilasters, an dem sich das verzierte Kapitell befindet. Im Gegensatz zur vorherigen Aufnahme wird hier keine normale, sondern eine Unteransicht gewählt, wodurch die einzelnen vertikalen Formen zur Mitte hinziehen.

Die folgende Untersicht gibt den Blick entlang der Mauer auf die Kuppel frei, die nur zum Teil zu sehen ist (Abb.173). Der Fotograf befand sich für die Aufnahme unter einem Marmortabernakel. Aufgrund des gewählten Winkels wird der Betrachter direkt zur Verzierung der umrahmten Nische hingeführt. Die Ecke, über die sich die Winkel der Gesimse erstrecken und den Blick auf den Zwickel und die Kuppel freigeben, befindet sich auf der rechten Bildseite. Die nächste Aufnahme zeigt die Verzierung der Ädikula im Detail (Abb.174). Diese ist mit einer Patera und Girlanden geschmückt. Die Detailgenauigkeit, mit der vor allem im Bereich der Blätter gearbeitet wurde, ist hier sehr gut zu erkennen und zu studieren.

Auf der folgenden Abbildung wird dem Betrachter ein Blick in Richtung Kuppel gewährt, für den sich der Fotograf hinter dem Altar befand. (Abb.175). Der Gabentisch

erstreckt sich im unteren Bereich von der rechten Ecke hin zur linken Seite. Im Hintergrund sind die *Medici Madonna* und der *Heilige Cosmas* umrisshaft zu sehen. Die linke Bildseite wird von einer grauen Steinmauer begrenzt. Rechts und in der Mitte erheben sich die mit Lünetten und Fenstern gegliederten Kapellenwände. Eine Veränderung zu den bisher gesehenen Abbildungen findet im Bereich der Beleuchtung statt. Wurde bei den Fotos der Architektur grundsätzlich Wert auf eine gleichmäßige Ausleuchtung gelegt, fällt hier ein gebündelter Lichtstrahl auf das Gefäß des Altars. Dieser fällt durch ein Fenster und ist als Hauptlichtquelle auf dieser Aufnahme zu erkennen. Durch diese Veränderung erhält das Bild eine sakrale Stimmung.

Diesem Foto folgt eine Gesamtaufnahme der Kuppel (Abb.176). Die Abbildung kann in drei Ebenen gesehen werden. Die äußere Begrenzung bildet die obere Hälfte des zweiten Geschoßes, das mit einem quadratisch verlaufenden Gesims abgeschlossen wird. Darauf folgen die halbkreisförmigen Lünetten mit den Fenstern und die geschwungenen Dreiecksformen der Zwickel mit Kreisverzierungen. Diese umrahmen den Kreis der Kuppel, deren Öffnung in der Mitte gleichzeitig der Mittelpunkt der Aufnahme ist. Das Licht erhellt das Foto flächendeckend, setzt bei manchen Punkten allerdings Highlights. Bei einigen Fenstern ist das hereinströmende Licht so stark, dass Teile ihrer Umrahmung davon verunklärt werden.

Die bisher gezeigten Aufnahmen konzentrierten sich hauptsächlich auf den Raum und die einzelnen architektonischen Elemente. Für die letzten elf Aufnahmen wird der Fokus auf die Dekorationen der Architektur gelegt.

Die ersten fünf Abbildungen zeigen die Kapitelle der kannelierten Pilaster (177-181). Anfangs wird dem Betrachter ein größerer Ausschnitt präsentiert, der nicht nur die Kapitelle zeigt, sondern auch die Umgebung. Die Aufnahme setzt knapp unter den ausgekehlten Konsolen an und endet über der Attika. Im Gegensatz zu den vorherigen Bildern zeugt das Foto von einem stärkeren Hell-Dunkel-Effekt. Die anderen vier Bilder zeigen die Kapitelle und deren Fratzen. Die nächsten vier Aufnahmen konzentrieren sich auf Detailaufnahmen des Gebälks (Abb.182-185). Abschließend wird noch die Verzierung eines Sarkophags im Detail gezeigt (Abb.186-187).

2.1) Der Blick auf die Architektur

Die Fotografien der Architektur geben dem Betrachter sowohl Einblicke in den Raum, als auch nahe Ansichten der Architekturdetails die im Schein der Skulpturen oft vernachlässigt werden. Die Architekturfotos werden ohne Unterteilungen der Reihe nach gezeigt. Zu Beginn wird der Fokus stärker auf die Untergeschosse gelegt und verlagert sich nach und nach auf die massiven Gliederungselemente. Bevor am Schluss die einzelnen Verzierungen der Kapitelle in den Vordergrund gerückt werden, gewährt der Fotograf dem Betrachter einen Blick in die Kuppel. Die Fotoserie konzentriert sich zuerst auf den Eingangsbereich und auf die Seitenwände der *Grabmäler von Lorenzo und Giuliano*. Erst am Ende der Abfolge wird der Betrachter in Richtung Altar geführt.

Die Architektur der Renaissance ist für strenge, geometrische Formen bekannt, die von Brunelleschi geprägt und von Michelangelo aufgegriffen wurden.⁹⁸ Bei den Architekturfotos von Aurelio Amendola kommen diese Qualitäten äußerst gut zur Geltung.

Die einzige Gesamtaufnahme der Kuppel im Buch ist ein gutes Beispiel dafür (Abb.176). Die Aufnahme wird vom Obergeschoß der Kapelle gerahmt. Den Mittelpunkt des Fotos bildet die Öffnung, die vom Kuppelkreis umgeben wird. An diese schließen, in ein Quadrat eingeschriebene Rundbögen an. Auch in diesem Fall werden strikte geometrische Formen erkennbar, wie unter anderem ein Quadrat oder ein Kreis.

Als Beispiel für das Hervorheben strenger geometrischer Formen ist in diesem Fall eine weitere Aufnahme zu erwähnen (Abb.164). Sieben konvergierende Stege des Eckpilasters führen den Betrachter zu dem im rechten Winkel stehenden Gesims. Dieses gibt den Blick auf die kreisrunden Verzierungen des Pendentifs und die Kuppel frei. Neben dem Aspekt der Geometrie, ist auch das Hineinführen in das Bild mithilfe des Pilasters zu erwähnen, da dies auch bei späteren Fotos des Künstlers, unter anderem in St. Peter, vermehrt zu finden ist. Einige der Innenaufnahmen des Petersdomes führen den Betrachter über die breiten Pilaster hin zur Decke. Dies ist bei einer Aufnahme zu sehen, auf der zwei Pilaster abgebildet sind (Abb.188). In ihrer Mitte befindet sich eine Skulptur, die in die gezeigte Architektur eingebettet wurde. Der Betrachter wird anhand dieser Konstellation in das Bild hineingeführt.

⁹⁸ Chiarelli, 1976, S. 3.

Eine weitere sehr interessante Aufnahme zeigt einen Einblick in die Kapelle, bei der sich der Fotograf auf der Seite des Lorenzo- Grabmals befand (Abb.156). Das Bild zeigt die Skulpturen um die *Medici Madonna* im unteren Bildbereich. Darüber sind der Rundbogen und die seitlichen Pilaster und Fenster des Grabmals zu erkennen. Aurelio Amendola wählte als Standpunkt nicht den Bereich des Altars, wie dies zum Beispiel Ralph Lieberman tat (Abb.147), sondern befand sich auf der Seite des Lorenzo- Grabmals. Dadurch sind perspektivische Verkürzungen, unter anderem im Bereich der oberen Pilaster und linken Fensters, zu erkennen.

2.2) Die Lichtgestaltung bei den Architekturfotos

Die Beleuchtung der Architekturfotos weist Unterschiede zu den Aufnahmen der Skulpturen auf. Betrachtet man eine Aufnahme der *Medici Madonna* mit *Cosmas* und *Damian*, erkennt man einen starken Hell-Dunkel-Kontrast, durch den sich die Skulpturen klar vom Hintergrund abheben (Abb.125). Im Vergleich mit einer Aufnahme der Architektur, auf der die gleiche Skulpturengruppe abgebildet ist, kann eine differenzierte Akzentsetzung des Lichts festgestellt werden (Abb.156). Das Architekturfoto zeugt von einem gleichmäßigen Licht, das nur leichte Schatten im Bereich der Skulpturen aufweist. Aufgrund der Beleuchtung und der stärkeren Distanz stehen die Figuren nun nicht mehr im Vordergrund und lenken den Blick auf die Bauformen. Aurelio Amendola vermindert auf seinem Foto die Plastizität der Statuen zugunsten der Architektur.

Bereits Michelangelo wollte für seine Kapelle ein gedämpftes, alles ausleuchtendes Licht. Ob er sich dessen bewusst war oder nicht, wählte Aurelio Amendola für die Raumeinblicke der Architektur eine gleichmäßige Beleuchtung und bezieht das, durch die Fenster einfallende, natürliche Licht mit ein. Dadurch sind der Raum und die unterschiedlichen Farben der Gliederungselemente gut zu erfassen. Bei den Detailaufnahmen ist die Akzentuierung durch ein Licht-Schatten-Spiel allerdings nach wie vor präsent. Dies ist zum Beispiel bei den Aufnahmen der Nischen und der Ädikulä des *Lorenzo Grabmals* zu erkennen (Abb.158-159).

Eine der Architekturaufnahmen verdient besondere Aufmerksamkeit, da sie eine differenzierte Beleuchtung aufweist (Abb.175). Der vom Altar aus fotografierte Raum ist in ein düsteres Licht gehüllt, das den Wänden eine dunklere, graue Farbigkeit gibt.

Der hellste Punkt der Aufnahme ist ein durch das Fenster der gegenüberliegenden Seite hereinfallender Lichtstrahl. Dieser streift sanft über die Leuchter des Altars. Das Einbeziehen einer Lichtquelle ist in „*Un Occhio su Michelangelo*“ nur bei dieser Aufnahme in dieser Weise verwirklicht. Sie vermittelt einen andächtigen Moment, der an die sakrale Funktion der Kirche erinnert. Die Fähigkeit mit solchen Lichtquellen umzugehen, konnte Aurelio Amendola fünf Jahre später in einem größeren Rahmen in St. Peter unter Beweis stellen.

Das Festhalten sakraler Momente ist in dem 1998 erschienen Buch „*San Pietro*“⁹⁹ in einer stärkeren Form gegeben. Dieses beinhaltet Fotografien von Aurelio Amendola, die das Äußere und das Innere des Domes wiedergeben. Abgesehen von den Aufnahmen der *Pietà* von Michelangelo, die im selben Jahr in einer weiteren Publikation herausgegeben wurden¹⁰⁰, findet keine Trennung der Bilder von Architektur und Skulptur statt.

Eine dieser Aufnahmen gibt dem Betrachter einen Blick von einem Grabmal zu einer Nebenkuppel (Abb.189). Das Foto wird von dunklen Stellen dominiert, die von drei Lichtquellen unterbrochen sind. Im Bereich der Kuppel sind zwei Fenster zu erkennen. Der durch das obere Fenster kommende Lichtstrahl erstreckt sich von der einen Seite zur anderen. Der Putto im rechten, unteren Bereich ist die hellste Stelle der gesamten Aufnahme. Dieser wird von dem durch das im Rundbogen befindliche Fenster fallendem Licht getroffen. Die gezielte Einsetzung natürlicher Lichtquellen wird bei einer Abbildung des Hauptaltars (1624-1633) von Giovanni Lorenzo Bernini in St. Peter noch gesteigert (Abb.7). Das Licht fällt scheinwerferartig durch drei Fenster und mündet vor dem Altar. Im Vordergrund dominiert das monumentale Hochaltarziborium. Die architektonischen Details weichen dem andächtigen Moment des Fotos.

Die Möglichkeiten, die Amendola bezüglich der Einbeziehung natürlicher Lichtquellen hatte, waren in der großen Basilika von St. Peter zahlreicher vorhanden, als in dem kleinen Raum der Medici-Kapelle. Diese werden von ihm grandios ausgeschöpft. Die Fotoserie von St. Peter zeigt in beeindruckender Weise die Fähigkeit des Fotografen, eine Kirche abzubilden, die er sich im Laufe der Jahre angeeignet hat.

⁹⁹ Contardi/Amendola 1998.

¹⁰⁰ Paolucci/Amendola, 1998.

V. Analyse des Buches

Aurelio Amendola bietet dem Betrachter auf großformatigen Seiten unterschiedliche Ansichten der einzelnen Skulpturen und der Architektur. Die Kunstwerke von Michelangelo erscheinen in einem neuen Licht und gewähren auch einem Michelangelo Experten unerwartete Einblicke. Skulptur und Architektur zählen zu den wichtigsten Themen von Aurelio Amendola. „*Un occhio su Michelangelo*“ vereint beide und gibt die Möglichkeit, Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Umgang mit diesen zwei Motiven zu erkennen.

Die Fotografie erfuhr seit ihrer Erfindung im 19. Jahrhundert eine immer größere Bedeutung und gehört heute zu den wichtigsten Medien. Vor allem in Italien kam das Thema Skulptur und Fotografie in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf. Aufgrund besserer Reisemöglichkeiten wurde speziell Rom von unzähligen Touristen besucht, für die ein Foto ihrer Lieblingsfigur ein beliebtes Andenken war. Neben diesem profitablen Geschäft für einige Fotostudios, waren es vor allem Lehre und Forschung, für die das Medium schnell von großer Bedeutung wurde. Die Fotografie brachte eine Revolution für die Kunstgeschichte, weil es möglich wurde, realitätsgetreue Reproduktionen über die ganze Welt zu schicken, und wichtige Objekte umfassend zu dokumentieren. Sehr bald kam es zu Diskussionen, unter anderem darüber, wie man eine Skulptur aufnehmen soll (Wölfflin)¹⁰¹, oder ob man eine zweidimensionale Technik überhaupt verwenden kann, um etwas Dreidimensionales darzustellen.¹⁰² Durch die Verbindung von Skulptur und Fotografie entstanden zugleich Bilder, die selbst den Anspruch erheben, Kunst zu

¹⁰¹ Heinrich Wölfflin schrieb darüber, wie man Skulptur richtig aufnehmen kann. Die Skulptur besitzt seiner Meinung nach nur eine Hauptansicht um fotografiert zu werden (Heinrich Wölfflin, Wie man Skulptur aufnehmen soll, in: Erika Billeter (Hg.), Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe (Kat. Ausst., Wilhelm-Lehbrück-Museum, Duisburg 1997/1998, Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg 1998, Palais Lichtenstein 1998), Bern 1997, S. 409- 417, hier: S. 409).

¹⁰² Johnson (Hg.), 1998, S. 15.

sein.¹⁰³ Auf der anderen Seite dienen die Aufnahmen der Kunstgeschichte und werden zur Verdeutlichung der einzelnen Thesen, oder für Vergleiche herangezogen.¹⁰⁴

An diesem Punkt stellt sich die Frage wie das Buch „*Un Occhio su Michelangelo*“ und die darin enthaltenen Fotografien der Skulpturen von Aurelio Amendola zu bezeichnen sind. Dienen die Abbildungen rein als Anschauungsmaterial oder stellen sie eine eigene These auf? Erheben sie vielleicht den Anspruch selbstständige Kunstwerke zu sein? Um eine Antwort auf diese Fragen zu erhalten, soll vorerst der Bezug der einzelnen Fotos zueinander und der Aufbau des Buches untersucht werden.

1. Das Foto in seinem Kontext

Die Konzentration des Buches liegt auf den Fotografien, wodurch der textliche Beitrag auf das Nötigste beschränkt wurde. Die Aufsätze von Bruno Santi und James Beck gehen auf die Geschichte der Medici Grabmäler und Michelangelo selbst ein, ohne die Abbildungen als Anschauungsmaterial zu verwenden oder auf diese hinzuweisen. Die Fotografien sind, ohne von Erklärungen oder Beschreibungen unterbrochen zu werden, auf insgesamt 166 Seiten abgebildet¹⁰⁵. Die Eigenart dieser Vorgehensweise wird durch einen Vergleich mit einem anderen Michelangelo-Buch, wie zum Beispiel „*Michelangelo at San Lorenzo*“ von William E. Wallace mit Fotografien unter anderem von Ralph Lieberman, deutlich.¹⁰⁶ Im Gegensatz zu den Fotos von Aurelio Amendola sind diejenigen von Lieberman in den Text eingebettet und konzentrieren sich auf eine Frontalansicht der Skulpturen (Abb.147). Diese objektiven Aufnahmen dienen vor allem der wissenschaftlichen Forschung und sind daher deutlich von jenen Amendolas zu unterscheiden. Es stellt sich die Frage, wie in „*Un Occhio su Michelangelo*“ mit dem ganz anderen Bild-Text-Verhältnis umgegangen wird.

Der Schwerpunkt der Skulpturaufnahmen wurde auf das Grabmal von *Giuliano* und auf jenes von *Lorenzo* gelegt. Von diesen beiden sind die meisten Fotos entstanden und daher sind die Bilder separat nach den einzelnen Skulpturen gegliedert. Die Aufnahmen beginnen mit einigen Bildern, die nicht auf eine Skulptur fokussiert sind, sondern

¹⁰³ Als Beispiel ist hier der sterbende Sklave von Robert Mapplethorpe aus dem 1974 zu nennen. Der Fotograf legte zwei Aufnahmen der Figur in einen Holzrahmen. Das Schild mit seinem Namen wurde darauf so befestigt, wie man das früher bei Gemälden machte (Verena Villiger, *Der Fotograf zwischen Kunstwerk und Kunstgeschichte*, in: Billeter (Hg.), 1997, S. 59- 69, hier: S. 69).

¹⁰⁴ Billeter (Hg.), 1997. S.64.

¹⁰⁵ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 39- 205.

¹⁰⁶ Wallace, 1994.

unterschiedliche Ansichten der Grabmalmonumente zeigen. Diese können als eine Art bildliche Einleitung verstanden werden. Die ersten zehn Abbildungen zeigen das Grabmal *Giulianos* von verschiedenen Seiten (Abb.8- 17). Der Betrachter wird von der Mitte des Grabmals (*Giuliano*) hinunter zur linken Seite (*Nacht*) und anschließend nach rechts (*Tag*) geführt. Außerdem werden zwei Abbildungen hinzugefügt, die den Abstand zwischen den beiden Sarkophagen zeigen. Durch diese Abfolge erhält der Betrachter einen Überblick und bekommt einen Einblick in das auf den nächsten Seiten Folgende. Diese bildliche Einleitung ist auch beim *Lorenzo Grabmal* gegeben, allerdings auf eine andere Weise (Abb.75- 80). Das überblicksmäßige Herumführen fällt aus. Vier dieser sechs Abbildungen zeigen als Hauptmotiv *Aurora*. Die *Abenddämmerung* befindet sich dabei meist im Hintergrund. Die Skulptur von *Lorenzo de' Medici* ist am wenigsten zu sehen. Dies liegt daran, dass die Anzahl der Abbildungen der einzelnen Skulpturen stark variiert. Die Fotoserie zu *Aurora* beinhaltet mehr als doppelt so viele Aufnahmen wie jene zu *Lorenzo*. Das Ungleichgewicht bei der Fokussierung wird bereits bei der Einleitung angedeutet.

Die Fotografien der Skulpturen Michelangelos werden nicht willkürlich angeordnet, sondern nehmen bei genauerer Betrachtung in den meisten Fällen Bezug aufeinander. Dies zeigt sich bei einigen Fotos bereits aufgrund ihrer Anordnung. Drei bis vier Darstellungen werden nebeneinander bzw. nacheinander abgebildet und unterstreichen unter anderem durch unterschiedliche Größen oder ähnlich gewählten Blickwinkel Detailfokussierungen. Durch diesen Kontext wird der Betrachter auf unterschiedliche Oberflächenbehandlungen, Details und Vollendungsgrade bei den Skulpturen hingewiesen.

Als Beispiel für ein solches Hinführen zu bestimmten Aspekten ist die Abfolge von sechs Fotografien der Skulptur *Giuliano de' Medicis* zu nennen. Das dritte Foto in dieser Reihe ist eine der bekanntesten Aufnahmen von Aurelio Amendola (Abb.18). Die ungewöhnliche Perspektive und das perfekt darauf abgestimmte Licht erzeugen eine beeindruckende Wirkung. Die Skulptur hebt sich von ihrem dunklen Hintergrund ab und trotz der Zweidimensionalität der Fotografie. Die Faszination, die von dieser Aufnahme ausgeht ist nicht zu verleugnen. Allerdings stellt sich die Frage, weshalb eines der gelungensten Fotos von Amendola überhaupt an dritter Stelle und nicht bereits am Beginn der Serie steht. Die ersten beiden Aufnahmen zeigen Gesamtansichten der

Skulptur (Abb.19- 20). Die erste zeigt die Figur frontal, die zweite von der linken Seite. Die Proportionen harmonisieren und geben einen stimmigen Gesamteindruck. Beim Betrachten der dritten Aufnahme fallen Unstimmigkeiten auf (Abb.18). Der Hals, der zum Teil von den Pilastern verdeckt wird, wirkt im Verhältnis zum Körper zu lang. Der Fotograf gibt dem Betrachter mit dem Foto einen Anblick der dem Besucher in der Medici-Kapelle meist verborgen bleibt. Da dieser Aspekt sowohl bei der Frontalansicht als auch bei der linken Seitenansicht nicht zu erkennen ist, kann davon ausgegangen werden, dass die Skulptur nicht für die Betrachtung von dieser Seite gedacht war. Diese Vermutung wird von den folgenden vier Detailaufnahmen des Kopfbereiches verstärkt (Abb.21- 24). Der Betrachter wird beginnend bei der linken Seite um die Skulptur herumgeführt. Je weiter sich der Blick zur rechten Seite dreht, desto unnatürlicher wirken die Proportionen.

Bei der Betrachtung der Serie des *Tages* fällt auf, dass zum Teil nur zwei Bilder aufeinander Bezug nehmen. Zwei dieser Aufnahmen sind nebeneinander abgebildet und führen den Betrachter zum Detail des Schulterblattes hin (Abb.68- 69). Auf dem ersten der beiden Bilder ist der gesamte Rücken zu sehen, der im vorderen unteren Bereich von dem nach hinten gedrehten Arm verdeckt wird. Das auf dieser Abbildung bereits gut zu sehende Schulterblatt auf der linken Seite ist das Hauptmotiv auf der folgenden Aufnahme. Das in starker Nahaufnahme wiedergegebene Detail lässt unterschiedliche Vorgangsweisen bei der Bearbeitung der Oberfläche erkennen. Die Wölbungen um das Schulterblatt, deren Dominanz von einzelnen Schatten unterstrichen wird, zeugen von einer glatten Oberfläche. Hingegen wurde die auf der rechten Bildseite zu sehende Wirbelsäule grob bearbeitet.

Zwei weitere Aufnahmen des *Tages* geben dem Betrachter unterschiedliche Einblicke in den Bearbeitungsgrad der Skulptur (Abb.70- 71). Zuerst wird die Vorderseite der Figur gezeigt. Daneben ist eine Rückansicht der Skulptur abgebildet. Der Betrachter wird mit zwei unterschiedlichen Blickwinkeln konfrontiert, die überdies zwei verschiedene Ansichten geben. Obwohl es sich um die gleiche Skulptur handelt, ist es im ersten Moment schwer, Gemeinsamkeiten zwischen dem glatt polierten, durchmodellierten Oberkörper und der Steinmasse mit herausragenden Gliedmassen zu finden. Der unterschiedliche Bearbeitungsgrad von Vorder- und Rückansicht wird auf diesen beiden Aufnahmen zum Thema.

Die Zusammengehörigkeit gewisser Fotos wird des Öfteren durch Größenabstufungen der Bilder und die Präsentation auf der gleichen oder anschließenden Buchseite unterstrichen. Dies geschieht auf unterschiedliche Art und Weise. Eine Vermittlungsform wird anhand von drei Aufnahmen der *Medici Madonna* erläutert (Abb.190). Die Frontalaufnahme der Skulptur, befindet sich im oberen linken Eck der Seite und ist in einem sehr kleinen Format abgebildet. Die zweite, nahsichtigere Abbildung besitzt ein größeres Format und konzentriert sich auf den Unterkörper der *Medici Madonna*. Die letzte der drei Aufnahmen nimmt eine gesamte Seite ein und zeigt als Motiv das Knie der Madonna mit dem Unterkörper des darauf sitzenden Christuskindes. Der Betrachter wird bei den drei Aufnahmen von Bild zu Bild an einen bestimmten Bereich der Skulptur herangeführt. Er erhält mit dem ersten Foto einen Gesamteindruck der Skulptur wodurch es ihm möglich ist, die nächsten Aufnahmen einzuordnen. Die mit der Größe des Bildausschnittes einhergehende Formatgröße unterstützt die Zusammengehörigkeit der Abfolge. Die gleiche Vorgehensweise ist auch bei Abbildungen der *Aurora*, des *Lorenzo de' Medici*, oder der *Nacht* zu beobachten. Das Konzept, von der Gesamtaufnahme hin zur im großen Format abgebildeten Detail zu führen, wird nur einmal, bei drei Abbildungen des *Tages* umgekehrt (Abb.191). In diesem Fall weist das Bild des Details die kleinste Größe auf und befindet sich im oberen linken Eck. Die umfassendste Aufnahme der Skulptur nimmt hingegen eine gesamte Seite ein.

Bezüglich der Architektur vermittelt der Fotograf gleich wie bei den Aufnahmen der Skulptur, einen Überblick und hebt einzelne Details, wie zum Beispiel die Verzierungen der Kapitelle hervor (Abb.182-185). Das durch Größenabstufungen unterstützte Hinführen zu Details ist bei dieser Fotoserie in geringerem Ausmaß präsent. Als Beispiel können drei Aufnahmen erwähnt werden, die sich auf die Wand des *Giuliano Grabmals* konzentrieren (Abb.192). Das kleinste der drei Bilder gibt einen aus einer größeren Distanz gemachten Anblick der Seitenwand und der auf der Seite der Eingangstür befindlichen Ecke. Darauf folgt ein Foto, das die gegenüberliegende Seite zeigt. Abschließend befindet sich der Betrachter direkt vor dem Grabmal und blickt steil nach oben. Die Distanz verringert sich von Aufnahme zu Aufnahme. Die distanziertere Ansicht wurde in einem kleineren Format abgebildet.

In den meisten Fällen beziehen sich zwei Aufnahmen aufeinander, wie das unter anderem bei einer Aufnahme des Eckpilasters und einem darauf folgenden Blick in Richtung Kuppel der Fall ist (Abb.171-172). Dem Betrachter wird zuerst der untere Teil des Pilasters frontal präsentiert. Die zweite Aufnahme setzt am Ende des vorherigen Bildes an und reicht bis zum Ende des ersten Geschoßes. Diese beiden Abbildungen geben gemeinsam einen Blick auf den gesamten Pilaster. Außerdem wird in diesem Fall die Frontalansicht einer Untersicht gegenüber gestellt. Als Beispiel für zwei aufeinander Bezug nehmende Bilder sind auch Detailansichten eines Tabernakels zu nennen (Abb.173-174). Der Betrachter sieht in der ersten Aufnahme das Tabernakel in Untersicht und wird beim zweiten Foto zu dessen Verzierung hingeführt.

2. Das Buch als Diskurs

Durch die Betrachtung der Bilder in ihrem Kontext wird der Betrachter zu unterschiedlichen Aspekten der Skulptur, etwa zu ihrem Vollendungsgrad, zu ihrer Oberflächenbehandlung oder einfach zu Details hingeführt. Den Sinn dieser Abfolgen von Fotos beschrieb Antonio Paolucci in seinem Aufsatz „*Fotografare Michelangelo*“ folgendermaßen:

„Il libro di Amendola è, quindi, un discorso su Michelangelo costruito con la macchina da presa invece che con le parole.“¹⁰⁷

Das Wort „discorso“ den Paolucci hier aufgreift, sollte allerdings im Zusammenhang mit den Fotografien von Aurelio Amendola nicht als wissenschaftlicher Diskurs zu dem Thema verstanden werden, sondern als fotografischer Kommentar. Die Skulpturen werden durch das Auge des Fotografen gezeigt, der obwohl oder gerade weil er keine Ausbildung als Kunsthistoriker genoss, die Skulpturen in einer atemberaubenden und neuen Weise präsentiert. Der folgende Vergleich mit Clarence Kennedy erläutert den Unterschied zwischen einem Kunsthistoriker als Fotograf und einem Fotografen.

2.1) Clarence Kennedy

Der 1892 geborene Kunsthistoriker und Fotograf promovierte 1924 und unterrichtete von 1916 bis 1960 am Smith College Architektur und Kunst der Renaissance. Im Jahr 1920 begann er mit seiner Arbeit an der Reihe „*Studies in the History and Criticism of*

¹⁰⁷ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 12.

Sculpture“, die heute insgesamt sieben Bände umfasst.¹⁰⁸ Obwohl diese Bücher „Studies“ genannt werden, handelt es sich rein um Abbildungen, die ohne Erklärungen aufeinander folgen. Einzig beim siebten Band wurden die Fotografien von einem Text von Elisabeth Wilder unterstützt. Für Kennedy entsprach das Fotografieren von Skulpturen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung.¹⁰⁹ 1933 arbeitete Kennedy an seinem achten Band, der allerdings nie als solcher publiziert wurde. Dieser sollte sich dem Grabmal des Kardinals von Portugal von Antonio Rossellino widmen. Er verbrachte dafür zwei Monate in Florenz um die Skulpturen zu studieren und zu fotografieren. Aufgrund des zweiten Weltkrieges kam es jedoch nie zur Veröffentlichung. Die Studien Kennedys zum Grabmal blieben daher ein Vierteljahrhundert ungenützt. 1958 kontaktierte der Archivar Gino Corti den Kunsthistoriker Frederick Hartt, da er auf wichtige kunstgeschichtliche Dokumente, unter anderem über Antonio Rossellino, gestoßen war, und bat um Ratschläge wie er diese veröffentlichen könnte. Die beiden hatten die Idee einer Monographie zur Grabkapelle des Kardinal von Portugal und stießen während ihrer Recherchen auf den geplanten aber nie veröffentlichten Band von Clarence Kennedy. Dieser stimmte daraufhin zu, einen Teil seiner Studien und seiner Fotografien dem 1964 erschienenen Buch von Corti und Hartt zur Verfügung zu stellen.¹¹⁰

Die in Schwarz-Weiß gehaltenen Fotos befinden sich als Anhang im hinteren Teil des Buches. Eine der Besonderheiten an den Fotoserien von Kennedy ist, wie Melissa Beck Lemke in ihrem Aufsatz betont, dass bis Clarence Kennedy nie ein solch großer Wert auf Details gelegt wurde.¹¹¹

Die Vorgehensweisen der Fotografen Kennedy und Amendola wirken auf den ersten Blick ähnlich. Beide zeigen eine große Detailfreudigkeit und konzentrieren sich auf Schwarz-Weiß-Aufnahmen. Als Beispiel für die Bilder von Clarence Kennedy sind die Aufnahmen 50 bis 58 in „*The Chapel of the Cardinal of Portugal 1434-1459 at San Miniato in Florence*“¹¹² aus dem Jahr 1964 zu nennen. Sie zeigen verschiedene

¹⁰⁸ Melissa Beck Lemke, *A Connoisseur's Canvas. The photographic collection of Clarence Kennedy*, in: Costanza Caraffa (Hg.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin 2011, S. 323-333, hier S. 323- 324.

¹⁰⁹ Meyer zu Capellen, 2007, S. 506.

¹¹⁰ Frederick Hartt/Gino Corti/Clarence Kennedy, *The Chapel of the Cardinal of Portugal 1434-1 1459 at San Miniato in Florence*, Philadelphia, 1964, Vorwort von Frederick Hartt.

¹¹¹ Lemke, 2011, S. 324.

¹¹² Hartt/Corti/Kennedy, 1964.

Ansichten zweier Engel. Auf den ersten zwei Aufnahmen ist das Profil des jeweiligen Engel zu sehen (Abb.192-193). Der Hintergrund ist schwarz, wodurch sich die vom Licht getroffene Figur davon abhebt. Folgend wird das Antlitz der Engel abgebildet (Abb.194- 195). Die nächsten Aufnahmen legen ihren Fokus auf die Draperie der Skulpturen (Abb.196- 197). Abschließend wird der Betrachter mit den Füßen der Figuren konfrontiert (Abb.198- 199). Die Fotografien wurden nicht den einzelnen Engeln zugeordnet. Die jeweiligen Paare, wie zum Beispiel die beiden Profile, werden nebeneinander abgebildet. Durch sie ist es möglich einen Vergleich zwischen ihnen anzustellen. Die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Figuren geschieht in „*Un Occhio su Michelangelo*“ nicht. Die Skulpturen werden der Reihe nach gezeigt. Clarence Kennedy wählte für die Ansicht keine für den Besucher unzugänglichen Standpunkte sondern zeigt sie von einem für den Betrachter üblichen Blickpunkt.

Eine weitere Diskrepanz zwischen den beiden Büchern fällt beim Studieren des Textes von Kennedys Buch auf. Kapitel IV „*The Tomb*“¹¹³ stammt, abgesehen von Anmerkungen Hartts, gänzlich von Clarence Kennedy. Die beiden knienden Engel werden stilistisch analysiert. Es stellt sich die Frage, welcher der beiden von Antonio Rossellino und welcher von Bernardo Rossellino stammt. Der Text nimmt direkt auf die Fotografien Bezug, die gleichzeitig die Thesen von Kennedy unterstützen. Dieser Aspekt unterscheidet sich grundlegend von Amendolas „*Un Occhio su Michelangelo*“, da die Fotografien den Text nicht unterstützen sondern alleine stehen.

Um den Unterschied zwischen den Fotografen Clarence Kennedy und Aurelio Amendola wirklich erfassen zu können, muss ihre Methode genauer betrachtet werden.

Kennedy praktizierte einerseits als Fotograf, beschäftigte sich allerdings auch mit theoretischen Aspekten der Fotografie. Das Fotomaterial Kennedys, das in den Jahren 1921 bis zu 1959 entstand, wurde 1968 an das „Fogg Art Museum“ von Harvard verkauft. Der auf vielen Fotos vorhandene Stempel mit der Aufschrift „Smith College, Departement of Art, Division of Graduate Study“ deutet Melissa Beck Lemke zu folge auf eine finanzielle Unterstützung des Smith-Colleges hin. Sie waren als Hilfe für Kennedys Unterricht gedacht.¹¹⁴

¹¹³ Hartt/Corti/Kennedy, 1964, S. 79- 100.

¹¹⁴ Lemke, 2011, S.326.

Der springende Punkt für die auf den ersten Blick so ähnlich wirkende, aber doch weit auseinandergehende Vorgehensweise der beiden Fotografen liegt bei dem Zweck den sie mit den Fotos verfolgten und an ihrer unterschiedlicher Ausbildung. Allein die Tatsache, dass Kennedy bei seiner Arbeit von einer Universität finanziell unterstützt wurde und er seine Aufnahmen für den Unterricht verwendete, zeugt von einem wissenschaftlichen Zweck der Fotografien der bei Aurelio Amendola nicht vorhanden ist.

Clarence Kennedy war im Gegensatz zu Aurelio Amendola sowohl Fotograf als auch Kunsthistoriker. Er fotografierte seine Objekte nicht nur, sondern studierte diese auch wissenschaftlich.¹¹⁵ Kennedy war der Meinung, dass es für einen Fotografen wichtig ist den kunsthistorischen Hintergrund einer Skulptur und ihren Erhaltungszustand zu erforschen bevor er fotografiert. Nur dann hat er die Möglichkeit, den Zusammenhang zwischen Pose und Licht zu erkennen.¹¹⁶

Diese Herangehensweise bringt allerdings einen Aspekt mit sich, der von Antonio Paolucci aufgegriffen wurde.¹¹⁷ Ein Kunsthistoriker bringt immer ein gewisses Vorwissen und eine gewisse Erwartungshaltung mit, die den Blick auf das Kunstwerk beeinflussen. Aufgrund intensiver Studien die Kennedy zu seinen Fotografien durchführte¹¹⁸ wird diese Beeinflussung verstärkt. Dass sein Interesse an der Fotografie vor allem mit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung einherging bezeugen Notizen die er sich zu den einzelnen Kunstwerken machte.¹¹⁹ Aurelio Amendola hingegen ist ein klassischer Fotograf der sein Handwerk von Grund auf lernte. Er kam durch die Fotografie zur alten Kunst und nicht umgekehrt wie das bei Clarence Kennedy der Fall war.

Paolucci äußerte sich zum kunsthistorischen Wissen Amendolas folgender Maßen:

“Infatti Aurelio Amendola non è uno storico d'arte. Dubito che sappia di Michelangelo molto più di quello che sa un italiano di media cultura e neppure –

¹¹⁵ Hartt/Corti/Kennedy, 1964, Vorwort von Frederick Hartt.

¹¹⁶ Lemke, 2011, S.327.

¹¹⁷ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 11.

¹¹⁸ Lemke, 2011, S.327- 328.

¹¹⁹ Lemke, 2011, S.328.

io credo – gli interessa accrescere, sull' argomento specifico, le sue conoscenze.“¹²⁰

Paolucci zweifelt, dass Amendola viel mehr über Michelangelo weiß, als ein durchschnittlich gebildeter Italiener. Er geht ohne großes Vorwissen an die Skulpturen heran, um sie abzulichten. Sowohl in „*Fotografare Michelangelo*“ als auch in dem zwei Jahren später entstandenen Aufsatz „*La Storia Sacra Secondo Donatello*“¹²¹ geht Antonio Paolucci auf das Thema Fotograf und Kunsthistoriker in Bezug auf Aurelio Amendola ein. In dem erstgenannten Beitrag stellt er die Frage, ob der Fotograf Kunsthistoriker sein muss, um gute Bilder zu bekommen. Das Auge des Kunsthistorikers ist darauf trainiert, durch Selektion und Fokussierung Antworten auf Fragen zu erhalten. Er verwendet sein Wissen und versucht es zu erweitern. Diese Aspekte machen es dem Kunsthistoriker schwer, einen unvoreingenommenen Zugang zu dem Werk zu erhalten. Im Gegensatz zu dem kunsthistorischen Fotografen sieht Paolucci in Amendola einen Kunstfotografen der spezielle Qualitäten mitbringen muss: außergewöhnliche Professionalität, Beherrschung der Technik und deren volle Nutzung, Erfahrung mit der Arbeit in schwierigen und unterschiedlichen Konditionen und mit anspruchsvollen Objekten, Flexibilität.¹²²

In dem Buch „*Donatello in San Lorenzo a Firenze*“, das 1995 von Antonio Paolucci, Francesca Petrucci und Aurelio Amendola herausgegeben wurde, erklärt Paolucci den Begriff „Il Libro fotografico d'arte“¹²³ genauer. Er bezeichnet dieses als kritisches Genre, für das es sogar von Nachteil wäre, wenn der Autor Kunsthistoriker ist. Für einen ausgebildeten Kunsthistoriker sei es unmöglich, Forschung und Interpretationen auszublenden. Die Fotografie im Dienste der philologischen und kunstkritischen Analyse müsse natürlich bestehen, aber „Il Libro fotografico d'arte“ sei nicht mit dieser oder irgendeiner anderen Gattungen zu vergleichen, da es seiner eigenen Logik folge. Der Fotograf möchte dabei nicht den Interpretationen der Kunstgeschichte oder der Philologie zuarbeiten. Das Buch sei ein „Glücksspiel“ und ein Abenteuer.¹²⁴ Paolucci beschreibt die Vorgehensweise der Fotografen folgendermaßen:

¹²⁰ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 12.

¹²¹ Antonio Paolucci, *La Storia Sacra Secondo Donatello*, in: Paolucci/Petrucci, 1995, S. 9-21.

¹²² Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S. 11.

¹²³ Paolucci, 1995, S. 10.

¹²⁴ Paolucci, 1995, S. 10- 11.

„Quando si fotografa (non importa se una cosa, un paesaggio o una persona) è sempre per la prima volta. Non contano i precedenti. Tutto si gioca, qui e ora.“¹²⁵

Das Buch „*Un Occhio su Michelangelo*“ ist genau das, da es nicht den Ansprüchen der Objektivität oder der dokumentarischen Vollständigkeit dient. Es hat seine eigene Logik und ist nicht nur für den Fotografen, sondern auch für den Betrachter ein Abenteuer.

2.2) David Finn

Eine Arbeit die ebenfalls als Vergleich zu „*Un Occhio su Michelangelo*“ herangezogen wird, ist das Buch „*Canova*“ von David Finn, der sich sehr intensiv mit den Skulpturen von Antonio Canova beschäftigte. Seine über ein Jahrzehnt dauernde fotografische Auseinandersetzung mit Canova gründet auf einem, in einem Antiquariat gefundenem Buch über den Künstler. Nachdem er seine langjährige Arbeit beendet hatte, traf er auf Fred Licht, der als Autor für das 1983 erschienene Buch „*Canova*“ fungierte.¹²⁶

Sowohl Amendola als auch Finn fixieren sich bei ihren Aufnahmen sehr stark auf verschiedene Details. David Finn ist der Meinung, dass Aufnahmen einzelner Aspekte die Großartigkeit des Künstlers oft besser hervorheben als Gesamtaufnahmen.¹²⁷ Außerdem entstanden die Fotografien gleich wie bei „*Un Occhio su Michelangelo*“ bevor die Herausgabe eines Buches beschlossen wurde.

Vergleicht man allerdings das Bild- Text Verhältnis der beiden Werke, werden die Unterschiede deutlich. Die Fotografien sind bei Finn nicht in einem eigenen Bildteil zusammengefasst, sondern sind in den umfangreichen, wissenschaftlichen Text eingebettet. David Finn zu Folge ist es die Kombination von Text und Bild, die dem Auge des Lesers die Qualität von Antonio Canova näher bringt.¹²⁸

Allerdings kann das Buch nicht als typisches wissenschaftliches Werk gesehen werden, wie zum Beispiel jenes von Wallace. Die Fotos in Finn und Lichts Buch haben weitaus mehr als eine unterstützende Rolle. Die Abhandlungen von Fred Licht basieren auf den Aufnahmen von David Finn.¹²⁹

¹²⁵ Paolucci, 1995, S. 11.

¹²⁶ Finn/ Licht, München 1983, S. 12.

¹²⁷ Finn/ Licht, München 1983, S. 13.

¹²⁸ Finn/ Licht, München 1983, S. 13.

¹²⁹ Finn/ Licht, München 1983, S. 14.

Die vorgestellten Bücher von Clarence Kennedy und David Finn lassen auf den ersten Blick viele Gemeinsamkeiten mit „*Un Occhio su Michelangelo*“ erkennen. Dennoch zeigen sie bei genauerer Betrachtung wie sehr sie sich von Amendolas Werk, als auch voneinander unterscheiden. Clarence Kennedy war der Meinung, dass das Fotografieren von Skulpturen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung entspricht.¹³⁰ Die fotografische Erforschung eines Werkes ging immer mit einer kunsthistorischen Untersuchung einher. Der Fotograf David Finn ist zwar ebenfalls Kunsthistoriker, überlässt den wissenschaftlichen Part bezüglich Canova jedoch Fred Licht. Dieser gründet seine textliche Abhandlung zu Canova auf den Fotografien von David Finn. Aurelio Amendola hingegen präsentiert dem Betrachter einen eigenen Blick auf die Skulpturen und führt ihn rein durch die Fotografien zu einzelnen Aspekten der Figuren hin. Aurelio Amendola gibt unübliche Ansichten der Medici-Kapelle. Trotz oder obwohl er kein Kunsthistoriker ist, präsentiert er die Skulptur mit seinen Fotos in einer Form, die es dem Betrachter ermöglicht, allein durch das Studieren der Fotos Erkenntnisse über die Arbeit Michelangelos zu erhalten. Der Blick den Amendola durch die Aufnahmen vermittelt ist vielseitig. Er ist überraschend, berührend, erkenntnisreich, beeindruckend und umfassend.

¹³⁰ Meyer zu Capellen, 2007, S. 506.

VI. Schlussbetrachtung: Die Altarfotos

Der letzte Teil der Architekturfotos des Buches „*Un occhio su Michelangelo*“¹³¹ behandelt den Altar der Medici-Kapelle. Der Fokus ist hierbei auf Detailaufnahmen der Simone Mosca zugeschriebenen Altarleuchter¹³² gelegt.¹³³ Die zu Beginn der Serie abgebildete Aufnahme zeigt eine Gesamtansicht des Altars (Abb.201). Das Kreuz teilt die Aufnahme vertikal in zwei Hälften. Dieses ist, wie auch die Aufnahmen der Architektur, in ein gleichmäßiges Licht getaucht. Der Fotograf befand sich direkt vor dem Opfertisch.

Ein typischer Aspekt für die Konzeption des Buches ist die zuerst gegebene Gesamtansicht des Motivs. Dadurch hat der Betrachter die Möglichkeit sich zu orientieren und einzelne Details besser einordnen zu können.

Der Fotograf konzentriert sich im Fall des Altars auf Detailaufnahmen und zeigt die Altarleuchter von allen möglichen Seiten. Am Anfang dieser Abbildungen werden sechs Bilder des linken Leuchters gezeigt (Abb.202-207). Der Betrachter wird von Seite zu Seite um den Gegenstand herumgeführt. Die Aufnahmen der Details werden grundsätzlich von einem Hell-Dunkel-Kontrast beherrscht. Die stärker beleuchteten Motive stechen aus dem zum Teil schwarzen Hintergrund hervor. Dies ist auch bei den folgenden neun Aufnahmen des rechten Altarleuchters gut zu erkennen (Abb.208-216). Gleich wie bei der Serie des vorherigen Leuchters werden die Detailaufnahmen von einer Gesamtansicht des Kandelabers eingeleitet. Dieser wird nicht frontal abgebildet, sondern entlang der linken Kante. Daran schließen Ansichten der vier Seiten und stärker herausgearbeitete Details an.

Der Fotograf zeigt dem Betrachter den Leuchter von allen Seiten und hebt deren figurale Gestaltung hervor. Diese Vorgehensweise ist für das gesamte Buch „*Un occhio*

¹³¹ Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993.

¹³² Wallace, 1994, S. 127.

¹³³ Simone Mosca bzw. „Il Moschino“ wurde bereits 1524 von Michelangelo als Gehilfe für die Medici-Kapelle angeworben. Diese Möglichkeit lehnte er allerdings aufgrund von anderen Verpflichtungen ab. Einige Zeit tauchte ein „el Moscha“ auf der Mitarbeiterliste der Bibliothek Laurenziana auf. Aufgrund einiger Ähnlichkeiten zu des von Mosca geschaffenen Marmorsockels von Baccio Bandinelli's Skulptur des Orpheus, wird die Autorschaft Moscas an den Altarleuchter der Medici- Kapelle angenommen. (Wallace, 1994, S.126-127.)

su Michelangelo“ prägend. Skulpturen, Architektur und Dekoration werden nicht nur von der gewöhnlichen Hauptansicht gezeigt. Der Fotograf lässt den Betrachter tiefer in die Materie eintauchen und sie selbst erleben.

Die nächsten Aufnahmen wurden gemeinsam auf einer Seite abgebildet und zeigen sechs Detailaufnahmen der Leuchter-Sockel (Abb.217-222). Der Sockel nimmt jeweils zwei Drittel des Bildes ein. Darüber sind die Füße des Leuchters zu erkennen. Die Abbildung auf der gleichen Seite und die fast durchgängig gleiche Beleuchtung lassen die Aufnahmen auf den ersten Blick gleich aussehen. Erst bei genauerer Betrachtung werden die unterschiedlichen Motive deutlich. Das letzte Bild zeigt eine im Großformat abgebildete Detailaufnahme Sockels (Abb.223).

Die Fokussierung und das Hervorheben einiger, auf den ersten Blick unscheinbarer Details wecken die Neugierde des Betrachters. Die feine Bearbeitung gewisser Partien kann erst auf diese Weise betrachtet werden.

Die Verwendung des Lichts variiert bei den Aufnahmen von Aurelio Amendola. Zeugt die Gesamtaufnahme des Altars (Abb.201) von einem gleichmäßigen Licht, das auch bei den Architekturfotos eingesetzt wurde, dominiert bei den Detailaufnahmen der Leuchter ein stärkerer Hell-Dunkel-Kontrast, der auch bei den Bildern der Skulpturen präsent ist.

Amendolas Gespür für die Kunst und die Beherrschung der Lichttechnik geben der Umgebung der Skulpturen Raum und betonen ihre Plastizität. Gleichzeitig werden ihre unterschiedlichen Oberflächen und deren Farbe hervorgehoben. Dies gibt dem Betrachter einen neuen Blick auf die Skulptur.

Eine der Besonderheiten an Aurelio Amendola ist sein Verständnis und Gefühl für die Skulpturen Michelangelos. Obwohl oder gerade weil er ein Laie ist, schafft er Ansichten, die auch einen Experten verblüffen können. Sein Gefühl für Michelangelo und die perfekte Beherrschung der Techniken der Fotografie sind die Basis für seine Arbeit in der Medici-Kapelle.

Für die zukünftige Auseinandersetzung mit Aurelio Amendola wäre vor allem die Frage nach Einflüssen, die auf den Fotografen gewirkt haben, relevant. Seine intensive Beschäftigung mit zeitgenössischen Künstlern und deren Skulpturen lässt einen Einfluss

auf die Fotografien der Michelangelo-Skulpturen vermuten.¹³⁴ Allerdings kann in diesem Fall nicht von einer direkten Beeinflussung ausgegangen werden. Viel eher ist davon auszugehen, dass Aurelio Amendola anhand der Arbeiten mit zb. Skulpturen von Marino Marini oder Henry Moore den Umgang mit unterschiedlichen Oberflächen und Formen lernte. Eine Fähigkeit, die für die Fotos der Medici-Kapelle und das zukünftige Schaffen des Fotografen auf jeden Fall von Nutzen ist.

¹³⁴ Vgl. Paolucci, 1993, S. 13-14.

VII. Literaturverzeichnis

1) Selbstständige Publikationen

Acidini Luchinat 2005

Cristina Acidini Luchinat, Michelangelo scultore, Mailand 2005.

Amendola 1991

Aurelio Amendola, L'occhio indiscreto. Un fotografo alla scoperta degli artisti, Bergamo 1991.

Bacchi/ Tumidei/ Amendola 1998

Andrea Bacchi/Stefano Tumidei/Aurelio Amendola, Bernini. La scultura in San Pietro, Mailand 1998.

Chiarelli 1976

Renzo Chiarelli, San Lorenzo und die Medici-Kapelle, Florenz 1976.

Contardi/ Amendola 1998

Bruno Contardi/ Aurelio Amendola, San Pietro, Mailand 1998.

Finn/Licht 1983

David Finn/ Fred Licht, Antonio Canova, München 1983.

Hartt 1968

Frederick Hartt, Michelangelo. The complete sculpture, London 1968.

Hartt/ Corti/ Kennedy 1964

Frederick Hartt/Gino Corti/Clarence Kennedy, The Chapel of the Cardinal of Portugal 1434-1 1459 at San Miniato in Florence, Philadelphia, 1964.

Johnson 1998

Geraldine A. Johnson (Hg.), Sculpture and photography. Envisioning the third dimension, Cambridge 1998.

Mellini/ Amendola 1969

Gian Lorenzo Mellini/ Aurelio Amendola, Il Pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia, Mailand 1969.

Mellini/ Amendola 1970

Gian Lorenzo Mellini/ Aurelio Amendola, Giovanni Pisano, Mailand 1970.

Meneguzzo/Amendola 1997

Marco Meneguzzo/ Aurelio Amendola, Marino Marini. Cavalli e cavalieri, Mailand 1997.

Paolucci/Amendola 1997

Antonio Paolucci/Aurelio Amendola, Le Pietà. Michelangelo, Mailand 1997.

Paolucci/Amendola 2002

Antonio Paolucci/Aurelio Amendola, Il David di Michelangelo, Mailand 2002.

Paolucci/ Beck/ Santi/ Amendola 1993

Antonio Paolucci/James Beck/Bruno Santi/Aurelio Amendola, Un occhio su Michelangelo, Bergamo 1993.

Paolucci/ Petrucci 1995

Antonio Paolucci/ Francesca Petrucci/ Aurelio Amendola, Donatello in San Lorenzo a Firenze, Bergamo 1995.

Pirovano/ Amendola 1973

Carlo Pirovano/ Aurelio Amendola, Marino Marini. Scultore, Mailand 1973.

Redi/ Amendola 1991

Fabio Redi/ Aurelio Amendola, Chiese medievali del Pistoiese, Pistoia 1991.

Rosenblum 1997

Rosenblum, Robert, Eggs by Andy Warhol. Paintings, polaroids and dessert drawings, Bielefeld 1997.

Rosenberg 2000

Raphael Rosenberg, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München 2000.

Tolnay 1948

Charles de Tolnay, Michelangelo, Bd. 3, The Medici Chapel, Princeton 1948.

Wabnig 2012

Anja Katharina Wabnig, persönliches Interview mit Aurelio Amendola, geführt vom Verfasser, Pistoia 14.02.2012.

Wallace 1994

William E. Wallace, Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as entrepreneur, Cambridge 1994.

2) Unselbstständige Publikationen**Barnes 1995**

Bernadine Barnes, Michelangelo. The Medici Chapel by Antonio Paolucci. James Beck. Bruno Santi. Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur by William E. Wallace. The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art by Paul Barolsky. Michelangelo On and Off the Sistine Ceiling by Creighton Gilbert, in: The Art Bulletin, 4, 1995, S.683- 685, in: JSTOR (30.11.2012), URL: <http://www.jstor.org/stable/3046145>.

Beck Lemke 2011

Melissa Beck Lemke, A Connoisseur's Canvas. The photographic collection of Clarence Kennedy, in: Costanza Caraffa (Hg.), Photo Archives and the Photographic Memory of Art History, Berlin 2011, S. 323- 333.

Kat.Ausst. Wilhelm- Lehmbruck- Museum/ Musée d'Art et d'Histoire/ Palais Lichtenstein 1997/1998

Erika Billeter (Hg.), Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe (Kat. Ausst., Wilhelm- Lehmbruck- Museum, Duisburg 1997/1998, Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg 1998, Palais Lichtenstein 1998), Bern 1997.

Corà 2008

Bruno Corà (Hg.), Aurelio Amendola. Fotografia perché I sensi vedano (Kat. Ausst., Palazzo Comunale, Pistoia 2008), Pistoia 2008.

Kat.Ausst. Frittelli Arte Contemporanea 2008

Frittelli Arte Contemporanea (Hg.), Michelangelo - Burri. Colpa è di chi m'ha destinato al foco (Kat. Ausst., Frittelli Arte Contemporanea, Florenz 2008), Poggibonsi 2008.

Gazzaneo 2012

Giovanni Gazzaneo, Amendola. La scultura in uno scatto, in: Luoghi dell' infinito, 159, 2012, S. 22-31.

Meyer zur Capellen 2007

Jürg Meyer zur Capellen, Zusammenspiel der Künste. Skulpturen im Licht von Clarence Kennedy, in: Nicole Riegel, Architektur und Figur. Das Zusammenspiel der Künste. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag, München 2007, S. 503-513.

Kat.Ausst. Palazzo Reale 2008

Sergej Androsov (Hg.), Canova alla corte degli zar. Capolavori dall' Ermitage di San Pietroburgo (Kat. Ausst., Palazzo Reale, Mailand 2008), Mailand 2008.

Thomas 1997

Karin Thomas, Andy Warhol, in: Herbert Read (Hg.), DuMont's Künstlerlexikon, Köln 1997, S. 671-672.

VIII. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Amendola, 1991, S.26.

Abb.2: Amendola, 1991, S.78.

Abb.3: Amendola, 1991, S.78-79.

Abb.4: Amendola, 1991, S. 20- 21.

Abb.5: Amendola, 1991, S. 11.

Abb.6: Gazzaneo, 2012, S. 27.

Abb.7:Contardi/Amendola, 1998, S.189.

Abb.8-146: Paolucci/Beck/Santi/Amedola, 1993, S. 39- 164.

Abb. 147: Wallace, 1994, S.78.

Abb. 148: Kat. Ausst. Palazzo Comunale 2008, S.171.

Abb.149: Finn/Licht, 1983, S.209.

Abb.150: Kat .Ausst Palazzo Comunale 2008, S.139.

Abb.151: Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S.152-153.

Abb.152: Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S.100-101.

Abb.153-160:Hartt/Corti/Kennedy, 1964, Tafel 50-57.

Abb.161-197: Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S.165-193.

Abb.198:Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S.166-167.

Abb.199: Gazzaneo, 2012, S.26.

Abb.200: Contardi/Amendola, 1998, S.87.

Abb.201-223:Paolucci/Beck/Santi/Amendola, 1993, S.195-205.

Abbildungen



Abb.1: Marino Marini, Foto:Aurelio Amendola, Forte dei Marmi, 1973



Abb. 2: Andy Warhol, Foto: Aurelio Amendola, New York 1976

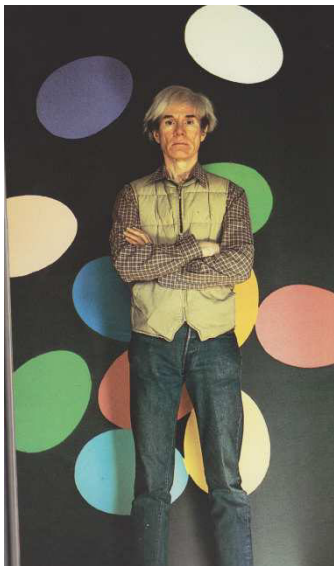


Abb. 3: Andy Warhol, Foto: Aurelio Amendola, New York 1986



Abb.4 Giorgio de Chirico, Foto: Aurelio Amendola, Venedig 1973



Abb.5: Alberto Burri, Foto: Aurelio Amendola, Città di Castello 1977



Abb. 6. San Galgano, Foto: Aurelio Amendola, 2002

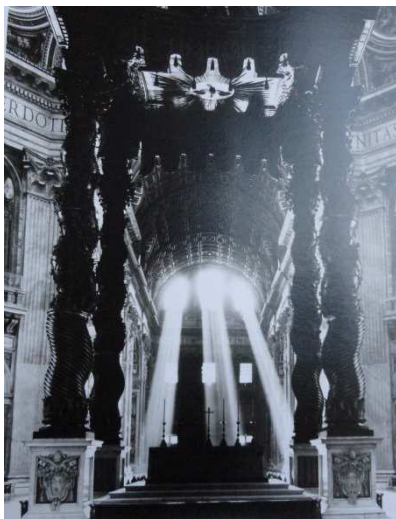


Abb.7 St. Peter, Hochaltar, Foto: Aurelio Amendola, 1998

Abb.8- Abb.17: Das Grabmal Giuliano de'Medici, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb.8



Abb.9



Abb.10



Abb.11



Abb.12



Abb.13



Abb.14



Abb.15



Abb.16



Abb.17

Abb. 18- 36: Skulptur Giuliano de' Medici, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb.21



Abb.22



Abb.23



Abb.24



Abb.25



Abb.26



Abb.27



Abb.28



Abb.29



Abb.30



Abb.31



Abb.32



Abb.33



Abb.34



Abb.35



Abb.36

Abb. 37- 58: Die Nacht, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb.37



Abb.38



Abb.39



Abb.40



Abb.41



Abb.42



Abb.43



Abb.44



Abb.45



Abb.46



Abb.47



Abb.48



Abb.49



Abb.50



Abb.51



Abb. 52



Abb.53



Abb. 54



Abb. 55



Abb.56



Abb.57



Abb.58

Abb.59- 72: Der Tag, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb.59



Abb.60



Abb.61



Abb.62

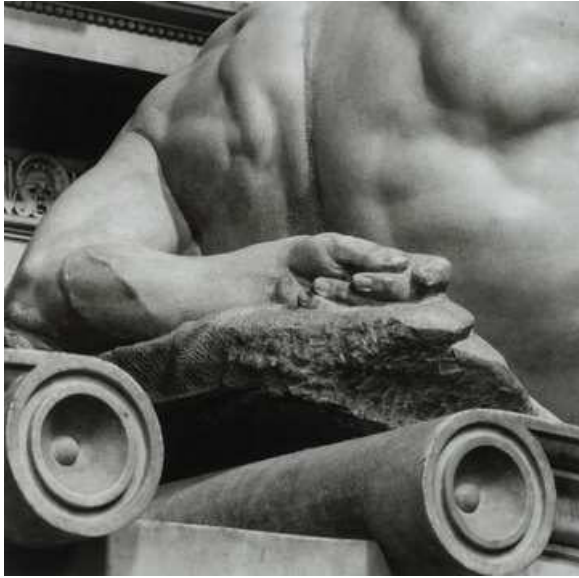


Abb.63



Abb.64



Abb.65



Abb.66



Abb.67

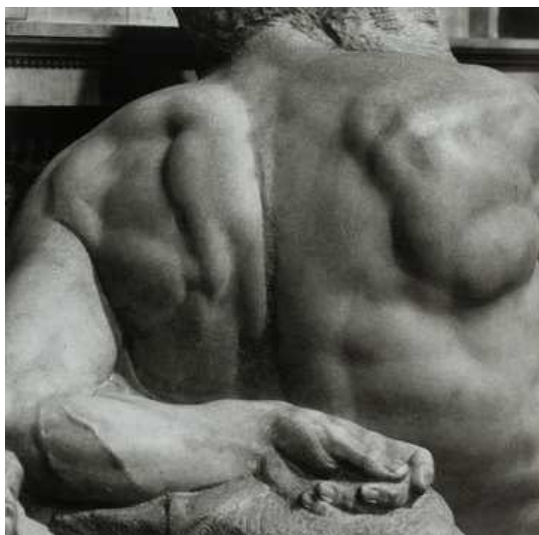


Abb.68



Abb.69

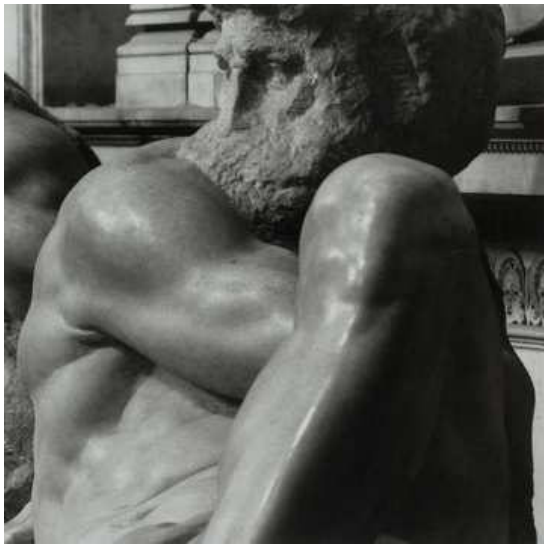


Abb.70



Abb.71



Abb.72



Abb.73



Abb.74

Abb. 75-80: Das Grabmal von Lorenzo de' Medici, Fotos: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb.75



Abb.76



Abb.77



Abb.78



Abb.79



Abb.80

Abb.81- 88: Die Skulptur von Lorenzo de'Medici, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb. 81



Abb.82



Abb.83



Abb.84



Abb.85



Abb.86



Abb.87



Abb.88

Abb. 89- 101: Die Abenddämmerung, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb.89



Abb.90



Abb.91



Abb.92



Abb.93



Abb.94



Abb.95



Abb.96



Abb.97



Abb.98



Abb.99



Abb.100



Abb.101

Abb.102- 124: Die Morgenröte, Fotos: Aurelio Amendola, Florenz 1993.



Abb.102



Abb.103



Abb.104



Abb.105



Abb.106



Abb.107



Abb.108



Abb.109



Abb.110



Abb.111



Abb.112



Abb.113



Abb.114



Abb.115



Abb.116



Abb.117



Abb.118



Abb.119



Abb.120



Abb.121



Abb.122



Abb.123



Abb.124

Abb.125- 146: Das Grabmal von Giuliano und Lorenzo den Prächtigen (Medici-Madonna, Hl.Damian, Hl.Cosmas), Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb.125



Abb.126



Abb.127



Abb.128



Abb.129



Abb.130



Abb.131



Abb.132



Abb.133



Abb.134



Abb.135



Abb.136



Abb.137



Abb.138



Abb.139



Abb.140



Abb.141

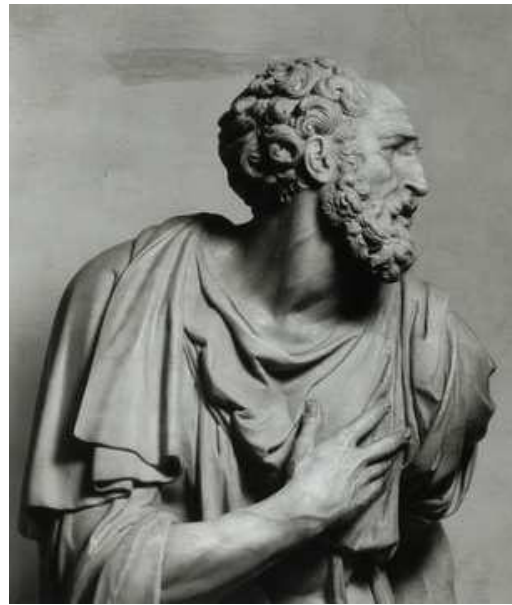


Abb.142



Abb.143



Abb.144



Abb.145

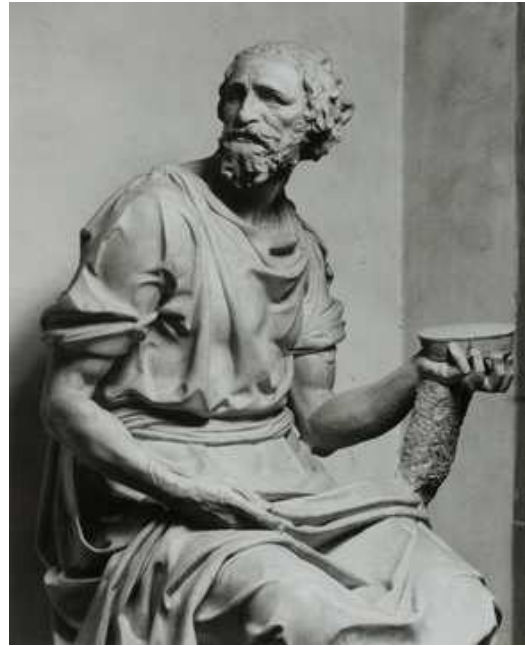


Abb.146



Abb.147 Grabmal von Giuliano und Lorenzo den Prächtigen, Foto: Ralph Lieberman, Florenz, 1990?

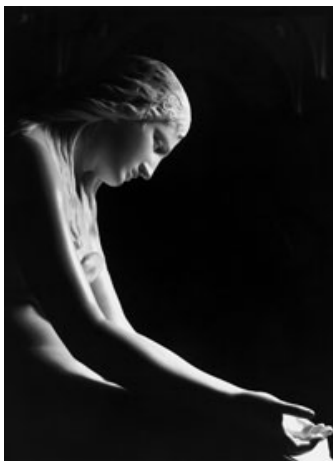


Abb.148 Die büßende Maria Magdalena, Antonio Canova (1790), Foto: Aurelio Amendola, 2007

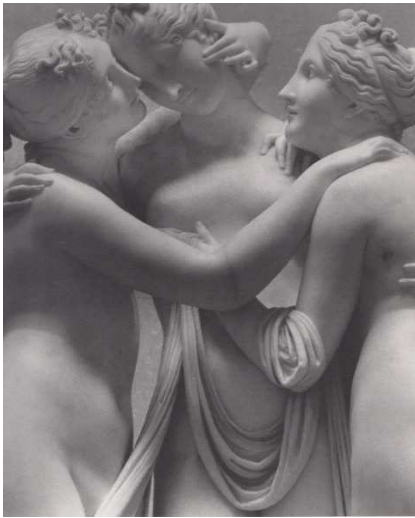


Abb. 149: Die drei Grazien, Antonio Canova (1812- 1813), Foto: David Finn



Abb. 150: Die drei Grazien, Antonio Canova (1812- 1813), Foto: Aurelio Amendola, 2007



Abb. 151



Abb. 152



Abb.153



Abb.154



Abb.155



Abb.156



Abb.157



Abb.158



Abb.159



Abb.160



Abb.161

Abb.162



Abb.163



Abb.164



Abb.165



Abb.166



Abb.167

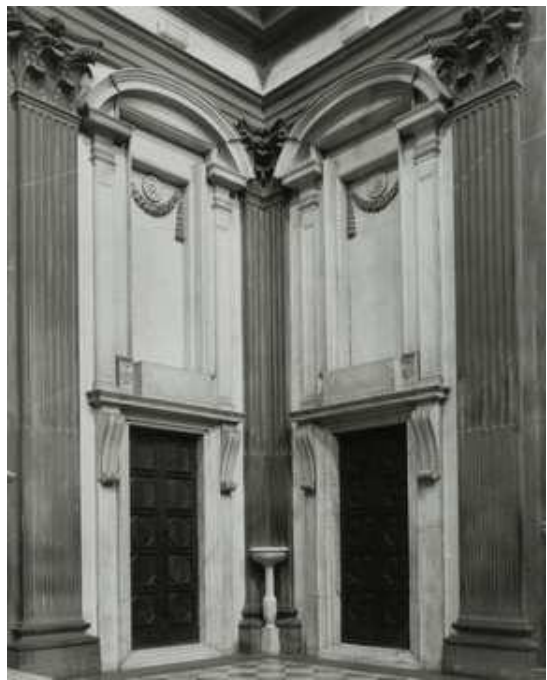


Abb.168



Abb.169



Abb.170



Abb.171



Abb.172



Abb.173



Abb.174



Abb.175



Abb.176



Abb.177



Abb.178

Abb.179



Abb.180



Abb.181

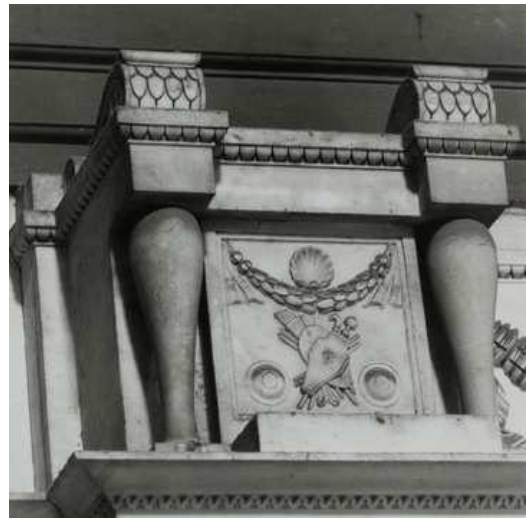


Abb.182



Abb.183



Abb.184



Abb.185



Abb.186



Abb.187



Abb.188: Aufblick St. Peter, Foto: Aurelio Amendola, Rom 1998



Abb.189:Aufblick, St.Peter, Foto:Aurelio Amendola, Rom 1998



Abb. 190: Beispiel für die Darstellungsweise im Buch „Un occhio su Michelangelo“ anhand der Medici-Madonna im Buch, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb. 191: Beispiel für die Darstellungsweise im Buch „Un Occhio su Michelangelo“ anhand des Tages, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb.192: Beispiel für die Darstellung im Buch „Un occhio su Michelangelo“ anhand des Grabmals von Giuliano de' Medici, Foto: Aurelio Amendola, Florenz 1993

Abb. 193- 200 Engel des Grabmals des Kardinals von Portugal in San Miniato in Florenz, Fotos: Clarence Kennedy, Florenz 1933



Abb.193



Abb.194



Abb.195



Abb.196



Abb.197



Abb.198



Abb.199



Abb.200

Abb.201-223: Der Altar der Medici-Kapelle, Fotos:Aurelio Amendola, Florenz 1993



Abb.201



Abb.202



Abb.203



Abb.204



Abb.205



Abb.206



Abb.207



Abb.208



Abb.209



Abb.210



Abb.211



Abb.212



Abb.213



Abb.214



Abb.215



Abb.216



Abb.217



Abb.218



Abb.219



Abb.220



Abb.221



Abb.222



Abb.223

Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt den italienischen Fotografen Aurelio Amendola, dessen Bekanntheit vor allem auf seinen Aufnahmen von verschiedenen zeitgenössischen Künstlern und Bildern von Kunstwerken der Renaissance und des Barocks basiert. Der Fokus liegt auf seinem 1993 erschienenem Buch „Un Occhio su Michelangelo“ und den darin enthaltenen Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Ausstattung der Medici-Kapelle. Im Gegensatz zu anderen Büchern über Michelangelos Werke, wird hier der Text von den Fotografien in den Hintergrund gedrängt.

Durch die genaue Betrachtung und Beschreibung der einzelnen Fotos ergeben sich verschiedene Fragen die folgend bearbeitet werden: Wie sind die Fotos in Bezug auf das ungewöhnliche Bild-Text-Verhältnis im Buch zu sehen? Welche Rolle spielt ihre Anordnung? Inwieweit unterscheiden sich die Fotos und das Buch Aurelio Amendolas von Werken anderer Fotografen wie unter anderem Clarence Kennedy und David Finn?

Der Fotograf stellt sich auf jede Skulptur und jedes architektonische Detail eigens ein und gibt mit unterschiedlicher Lichteinsetzung und ständigem Positionswechsel verschiedene Blicke auf die Medici-Kapelle. Der Text weicht der Fotografie, die nun dessen Part übernimmt. Der Betrachter wird von den aufeinanderfolgenden Bildern zu unterschiedlichen Aspekten und Erkenntnissen über die einzelnen Objekte geführt. Die unzähligen Schwarz-Weiß-Aufnahmen lassen an den Kunsthistoriker und Fotografen Clarence Kennedy denken, der sich aber bereits aufgrund seines wissenschaftlichen Anspruchs an seine Fotos von dem Kunstlaien Aurelio Amendola unterscheidet. Ähnliches gilt für die Aufnahmen von David Finn, die als Grundlage für die Abhandlung über die Werke von Antonio Canova von Fred Licht dienten. Das Buch von Aurelio Amendola arbeitet allerdings nicht der Wissenschaft zu, sondern hat seine eigene Logik und zeigt den Blick auf die Kapelle den Aurelio Amendola vermitteln möchte.

Curriculum Vitae

Schulbildung:

1993- 1994: Vorschule, VHS 9, Wels

1994-1998 Volksschule, VHS 9, Wels

1998- 2006 Gymnasium, BRG Brucknerstraße, Wels

Studienverlauf:

Seit WS 2006: Diplomstudium der Kunstgeschichte, Universität Wien

Gesetzte Schwerpunkte während dem Studium: italienische Barockmalerei,
Kunst und Handel, zeitgenössische Kunst

Seit WS 2007: Diplomstudium der Rechtswissenschaften, Universität Wien

Berufserfahrung:

August 2012: Ferialpraktikum Dorotheum Auhof

März 2012- Juni 2012: Praktikum Sotheby's Wien

Juli- August 2011: Ferialpraktikum Dorotheum Auhof

Juli 2010: Ferialpraktikum Dorotheum Auhof

Juli 2009: Ferialpraktikum Dorotheum Auhof