

Antike mit ihrem Ideal des schönen Körpers in der Plastik ausging und sich daher mit der antiker Auffassung entgegengesetzten Körperbildung Rembrandts niemals veröhnen konnte.

Das Kernstück bildet die kritische Auseinandersetzung mit der Ästhetik Benedetto Croces, der seit dem Erscheinen seiner *Estetica* 1900 sich in immer neuen Schriften für eine normative Ästhetik einsetzt und innerhalb der italienischen Wissenschaft überhaupt als Gesetzgeber in den Bereichen des Geistes und der Kultur gilt. Die Kunstwissenschaft allerdings ist in Croces Beurteilung schlecht weggekommen: ihr fehle die kritische Haltung philosophischer Köpfe, weshalb ihre Urteile unbestimmt und schwächlich seien. Durch Untersuchung der ästhetischen Grundsätze Croces schafft sich Gantner eine feste Ausgangsstellung, um die Einseitigkeit und Starrheit dieser Philosophie zu bekämpfen. Croce definiert die Kunst als eine Verschmelzung von Intuition und Ausdruck. Einen Zusammenhang der Kunstwerke in irgendeiner entwicklungsgeschichtlichen Reihe will Croce nicht anerkennen. Die Betonung des einmaligen Charakters jedes Kunstwerks verengt Croce das Blickfeld, so daß er aller systematischen Betrachtung der Kunstgeschichte verständnislos gegenübersteht. Es ist nicht ohne Reiz zu lesen, wie Gantner die Lehre Croces dadurch ad absurdum führt, daß er zeigt, wie die spezifisch unphilosophisch eingestellte Kunstgeschichte der Kenner eigentlich und allein die zugespitzte philosophische Forderung Croces erfüllt. Es bleibt an sich schon ein Verdienst Gantners, die über fünf Jahrzehnte verteilten Schriften Croces auf die kunstgeschichtlichen Grundfragen untersucht zu haben. Der einseitigen Ästhetik Croces stellt Gantner die wirklichkeitsnahe, aus dem umfassend betrachteten Geschichtsverlauf erkannte Systematik der Kunst Wölfflins entgegen, die den inneren Zusammenhang der Werke verwandter Struktur aufdeckt und auf die Vorstellungsformen hinweist, deren Stufe jeweils den Ausgang für die Kunst des einzelnen Künstlers in seiner Zeit bildet. In gewisser Hinsicht stößt Gantner dabei über das Ziel hinaus, weil die verglichenen Denksysteme in verschiedene Richtungen projizieren, denn Wölfflins Erkenntnis der doppelten Wurzel des Stils geht vom gewordenen Kunstwerk aus, während sich Croce einzig und allein mit dem Entstehen des Kunstwerks in der Intuition befaßt.

Die dritte Abhandlung zeichnet Umrisse einer Biographie Heinrich Wölfflins. Mit warmherziger Anteilnahme wird die wissenschaftliche Bahn des großen Gelehrten geschildert und — was gewiß kein Nachteil ist — hier einmal aus schweizerischer Sicht charakterisiert.

Kurt Gerstenberg

CHARLES DE TOLNAY, *The Youth of Michelangelo*. Princeton: Princeton University Press, 2. Aufl. 1947 (1. Aufl. 1943). 296 S. 292 Abb.

Es war zu erwarten und gleichermaßen wünschbar, daß Ch. de Tolnay seine zahlreichen Aufsätze und Forschungsergebnisse über Michelangelo einmal in einer Monographie zusammenfassen werde, nachdem er, abgesehen von wenigen Ausnahmen (Capella Paolina Fresken), allen Schaffensphasen des Florentiners eingehende Untersuchungen gewidmet und überdies wiederholt eine Fülle neuen urkundlichen und

zeichnerischen Materials auszubreiten das Glück hatte. Da über viele Zeitschriften verstreut (Jahrb. d. Pr. Kstslgn. — Münchner Jahrb. — Boll. d'Arte — Gaz. B. A. — Burl. Mag. u. a.), war es oft mühsam die wichtigen Beiträge Tolnays mit anderen nötigen Abhandlungen gleichzeitig zu sammeln, manchmal noch schwerer das gesamte zitierte Abbildungsmaterial zu vereinen. Diese Schwierigkeiten sind nun durch die großangelegte, auf 5 Bände berechnete Michelangelo-Monographie des Verfassers endgültig behoben worden, nachdem in den vorzüglichen Lichtdrucken eines jeden Foliobandes nicht nur sämtliche, den betreffenden Lebensabschnitt des Künstlers angehende Schöpfungen in hinreichenden Ganz- und Detailaufnahmen illustriert werden, sondern nahezu lückenlos auch die apokryphen Zeichnungen, Skulpturen, Bozzetti und Gemälde, die Kopien und Derivate späterer Zeiten in Abbildungen erscheinen und durch die Beifügung der mutmaßlichen antiken, mittelalterlichen und frühitalienischen Anregungsquellen ein förmliches Motivgeschichts-Corpus des Meisters geboten wird. Würde schon diese außerordentlich durchdachte Wahl des Abbildungsteiles genügen, der Publikation ihre Unentbehrlichkeit zu sichern, so unterstützt diesen Charakter ein Katalogteil, der über Herkunft, Maße, Erhaltungszustand, die Schriftquellen und Stellungnahme einzelner Autoren wie auch die verschiedene Interpretierung der Werke und ihre zeitliche Eingliederung Auskunft gibt. Daß für die Zeichnungen ein gleiches Werkverzeichnis aufgenommen wurde und auch die Liste der verlorenen Schöpfungen und der Falsch-Attributionen auf ähnlicher Sachtreue beruht, sei vermerkt; die jeweils den einzelnen Bänden angefügten Appendices bringen urkundliche Belege, unter denen eine Anzahl neuer Quellen bemerkenswert sind. — Ausführliche Verzeichnisse des einschlägigen Schrifttums, ein klug aufgebauter Personen- und Sach-Index vervollständigen die Brauchbarkeit der Bände. — Vorausgenommen auch sei, da wir im folgenden nicht wieder darauf zurückkommen können, daß T.s Werkanalysen eine glückliche Mitte halten, weder ermüdend breit noch zu kursorisch sind und immer den Kern treffen. Und um ein letztes zu betonen: obgleich Tolnay nicht selten eine abweichende Ansicht gegenüber seinen Vorgängern vertritt, immer gewinnt man den Eindruck der durchwegs sachlichen Meinung und der Respektierung des anderen Forschers, ganz im Gegenteil zu den seinerzeit so polemisch gestimmten Rezensionen der Arbeiten Steinmanns und Thodes seitens der Wiener „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“.

Band I. behandelt Michelangelos Frühwerke bis zum Beginn der Sixtina Fresken. Der eigentlich kunsthistorischen Untersuchung geht eine sehr breite biographische Darstellung voraus, die in 16 Kapitel zerfällt und des Meisters Schulung bei Ghirlandajo, seinen Aufenthalt am Mediceer-Hof, die wechselnden Erlebnisse und Schicksale des jungen Künstlers in Rom, Bologna und Florenz schildert. Das Bestreben des Verfassers, auch in diesem Teil möglichst erschöpfend zu sein, bleibt durchaus anzuerkennen, gleichwohl gewinnt man den Eindruck, daß hier manchmal des Guten zuviel getan ist, zumal bereits K. Frey in seiner Torso gebliebenen Michelangelo-Monographie (Jugendjahre) sehr ausführlich über diese Materie gehandelt hat; wir denken hier besonders an den Anmerkungsteil (p. 44 ff.) mit einer Reihe unpublizierter Briefe, die nichts, bzw. sehr wenig Wissenswertes für die Person des Künstlers beitragen; so z. B. sind u. a. die

Mitteilungen der Nichte M.s, Francesca Buonarroti, gänzlich belanglos und überdies gehört die Mehrzahl des hier ausgebreiteten Urkundenmaterials einer späteren Zeit als der Jugendperiode M.s an.

Im Hauptabschnitt: „Artistic development“ gliedert der Vf. den Stoff unter folgenden Gesichtspunkten:

1. foundation of the new style (die Grundlagen von M.s Stil werden an seinen frühen Zeichnungen analysiert).
2. primordial visions of life and destiny (Madonna an der Treppe, Kentaurenschlacht, das verlorene Kreuzifix für Sto. Spirito und die verschollene Herkulesstatue, die T. in einem Stich von J. Silvestre reproduziert sieht).
3. differentiation of emotions (Quercia-Erlebnis und bolognesische Werke).
4. differentiation of outward form (1. römischer Aufenthalt: Bacchus, St. Peter-Pietà)
5. differentiation of inward structure: classical style (Florentiner Zeit 1501—06: David; Brügger Madonna; Tondi Taddei und Pitti; Madonna Doni; Cascina-Schlacht).
6. return to the vision of preterhuman forces (Matthäus).

Ob man dieses Einteilungsprinzip für richtig empfinden mag oder nicht, sei dahingestellt; der Eindruck jedoch drängt sich fast ständig auf, daß jeweils immer nur *ein* Wesenszug des Frühstils unter solchem Aspekt gespiegelt wird, keineswegs aber damit die Ganzheit des betreffenden Werkes geoffenbart ist; zudem werden bald mehr der Inhaltsakzent (Kap. 2 und 6), bald die Gestaltungsziele hervorgehoben; hieraus ergeben sich Überschneidungen von einem Kapitel zum anderen. So würde ja notwendigerweise auch die Abhandlung über die Zeichnungen (Kap. 1), deren Entwicklung von etwa 1490—1506 verfolgt wird, nicht von der Klassifizierung der übrigen Werke (Kap. 2—6) auszuschalten sein wie umgekehrt die Erwähnung verlorener Schöpfungen, z. B. des Kreuzifixes für Sto. Spirito, des Herkules (ehedem in Fontainebleau) unter der Rubrik: primordial visions . . . wenig sinnvoll erscheint oder jene des verschollenen Cupido und Giovannino unter Kap. 3 (differentiation of emotions). Um nur kurz auf letzteres Werk zurückzukommen, das man neuerdings wieder einmal zu identifizieren versucht hat (Zuschreibung Valentiners), so belehren uns die 4 Abbildungen des Bandes zur Genüge, daß der kleine Marmor-Johannes der Morgan-Bibliothek in New York absolut M.s Frühstil widerspricht und erst Jahrzehnte später in Anlehnung an Jugendwerke des Meisters geschaffen wurde. Daß auch über die Statuette in Ubeda (Zuschreibung von Gomez-Moreno) nicht weiter zu diskutieren ist, verrät schon die Kenntnis der Reproduktion 164 b; gleich eindeutig sprechen die Bildwiedergaben 277, 279 gegen Fioccos mehr als gewagte Zumutung in solchen Durchschnittsgemälden frühe Werke M.s sehen zu wollen. — Innerhalb der Sektion „Lost Works“ dürfte das stärkste Interesse wohl Kap. 20 „Battle of Cascina“ beanspruchen, dessen Fragenkomplex trotz Köhlers und auch späterer Untersuchungen bestehen bleibt. Gewiß, die schlagenden Belege Tolnays scheinen mir die auch schon von Justi und Popp geäußerte Ansicht zu bestätigen, daß die Holkam-Grisaille als eine vollständige Kopie des verlorenen Kartons anzusehen ist, indes das Problem der damit verbundenen Zeichnungen sowohl nach der Beurteilung ihrer thematischen Zugehörigkeit wie auch ihrer Originalität und Chronologie bleibt nach wie vor teilweise offen (betr. Frey 13a, 26, 45, 202, 62, 103, 61 — und Fr. 141, 132, welch letztere Tolnay in Band III näher behandelt). Die vom Verfasser auf Abbildung 117 erstmals publizierte Federskizze eines männlichen Rückenaktes der Casa B.

wird u. E. mit Recht gegen Berensons Verdächtigung als Kopie für echt in Anspruch genommen, während das Uffizien-Blatt Abb. 275, das Berenson entgegen seiner früheren Ansicht jetzt M. zuerkennt, abgelehnt wird. Tolnays Versuch dagegen, die Kohlezeichnung eines Triton in der Michelangelo Villa zu Settignano (Abb. 67) als eine ganz frühe Schöpfung des Meisters anzusehen, scheint mir nicht überzeugend, denn so eng Blatt für Blatt der Jugendzeichnungen M.s der Form und Qualität nach zueinanderstehen, so isoliert und indifferent steht die Zeichnung in Settignano. Dabei dürfte der Unterschied der Technik (hier Kohle, dort Feder) nicht den Ausschlag geben für den so fremdartigen Charakter.

Prinzipiell zustimmen möchte ich Tolnays Meinung über M.s Anteil am Piccolomini Altar in Siena; diese Statuen sind wie bereits Wölfflin, Justi u. a. erkannt haben Werke des Ateliers auf der Grundlage von Entwürfen des Meisters, wobei ein vereinzelt Eingreifen desselben natürlich nicht ausgeschlossen ist (Petrus!). Ob jedoch der Ausführende wie Tolnay unter Berufung auf einen Brief von 1510 will, Baccio da Montelupo gewesen ist, scheint mir zunächst doch zweifelhaft, da keinerlei Zeichen von dessen persönlicher Formensprache ersichtlich werden.

Im letzten Abschnitt (Appendices) hat Tolnay sehr unterschiedliche Notizen zusammengebracht, deren wichtigste zweifellos Kap. 6: „Copy or forgery“ enthält; aus einem hier mitgeteilten Brief von 1525 wird deutlich erwiesen, was Anny Popp schon vor 20 Jahren als These verfochten hat, daß es tatsächlich im 16. Jahrhundert Fälscherkopien von Michelangelo-Zeichnungen gegeben hat, ja das Datum für solche Versuche rückt sogar durch die obige Urkunde noch in des Meisters volles Schaffen hinein.

Band II und III, die über die Sixtina-Fresken und die Medicikapelle handeln, sollen im nächsten Heft zur Besprechung kommen.

Luitpold Dussler

ZEICHNUNGEN DER FRÜHROMANTIK. *Mit einer Einleitung von Bernhard Dörries.* 34 S., 129 Abb. München, Bruckmann 1950.

Zeichnungen der Frühromantik sind bisher kaum bekannt gemacht. Noch besitzen wir kein Corpus der Handzeichnungen Friedrichs, die Werke des genialen Fohr sind trotz seiner monographischen Behandlung ungenügend publiziert, über Horny, Schnorr, Xeller gibt es überhaupt keine nennenswerten Veröffentlichungen, von den reizvollen Zeichnungen der unbekannteren Künstler wie Heinrich, Reinhold, Scheffer von Leonardshof u. a. zu schweigen. Die Arbeiten einer so beispielhaften Erscheinung wie Sutter, die bereits bei ihrer Entstehung von seinen Professoren „abstrakt“ genannt wurden, sind sämtlich verschollen. Abgesehen von dem „Klassizisten“ Koch ist nur Runges Werk leicht zugänglich; den Oliviers hat Ludwig Grote noch rechtzeitig vor der Vernichtung der Dessauer Bestände eine Publikation gewidmet.

So tritt das Buch D.'s in eine wirkliche Lücke, ohne daß es im Sinne seiner Auswahl liegen könnte, sie ganz zu füllen. Der Herausgeber breitet nach jahrelanger Sammeltätigkeit ein Material aus, das unsere Kenntnis der „Frühromantik“ um eine Fülle fast