

von Zuschreibungen bisher anonymer Bilder an kleinere Meister. Eine eingehende Begründung dafür war innerhalb des gegebenen Rahmens nicht zu leisten. In einigen Fällen kann G. auf bereits veröffentlichte eigene Forschungen verweisen; vieles im „Index“ nur andeutungsweise Mitgeteilte läßt auf weitere Einzelstudien von ihm hoffen.

Robert Oertel

CHARLES DE TOLNAY, *The Sistine Ceiling*. Princeton: Princeton University Press 1945. 285 S. 413 Abb.

Der 2. Band von Tolnays umfänglicher Michelangelo-Monographie ist ausschließlich der Sixtinischen Decke gewidmet. Bei dieser Stoffbegrenzung war dem Verfasser mehr als ein günstiges Moment in die Hand gegeben, denn wie zunächst schon die Aufgabe, ein in sich geschlossenes Thema und das im äußeren wie inneren Sinn „fertigste“ Werk Michelangelos zu untersuchen, vorteilhaft war, so kamen der Bearbeitung auch eine Reihe ausgezeichnete älterer Resultate zustatten: die zuverlässige Edition des einschlägigen Urkundenmaterials durch Pogatscher und Spahn, die großangelegte und gründliche Publikation Ernst Steinmanns, Karl Justis — trotz mancher heute nicht mehr zu teilender Auffassungen — geistvolle und immer anregende Darstellung und nicht zum wenigsten Wölfflins scharfsinnige Beobachtungen über die Abfolge der Fresken (Rep. f. Kw. 13, 1890, 264—72), und die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Deckenentwurfs in der Zeichnung Frey 43 (Jb. d. preuß. K.slg. 13, 1892, 178). Wenn Tolnays Band auf diese fundamentalen Untersuchungen und eine Anzahl anderer Beiträge sich stützen durfte, so will dies jedoch in keiner Weise besagen, daß seine persönliche Leistung dadurch verringert worden wäre, denn schon die ganze Arbeitsmethode gibt zu erkennen, daß er das überlieferte Schrifttum nirgends ungeprüft übernommen hat; andererseits bezeugt eine Reihe von Ergebnissen, wo er über die Forschungen seiner Vorgänger hinausgedrungen ist. Wir beschränken uns darauf, an dieser Stelle einige Punkte hervorzuheben, und möchten vor allem auf das ganz vorzügliche Kapitel über die Deckenstruktur (pag. 14 ff. und 125 ff.) hinweisen, deren Wesensart umso einleuchtender wird durch die Vergleichsbeispiele der vorangehenden Systeme und die Umbildungen der Epigonen. Sehr wichtig auch ist die erstmalige genaue Analyse der dritten Entwurfszeichnung zur Decke, Frey 93, die bislang einer genaueren Bestimmung nicht gewürdigt worden war. Was weiterhin in den betreffenden Textabschnitten und den zugehörigen Ausführungen der „Critical Section“ zum Thema der biblischen Historien, der Propheten, Sibyllen und der übrigen Figuren an neuen Beobachtungen hinsichtlich der motivgeschichtlichen Ableitung und der teilweisen Verbindung mit antiken bzw. mittelalterlichen Typen gesagt wird, verdient unsere Aufmerksamkeit. Ebenso dankbar wird der Leser die aufschlußreichen Kapitel über das Kolorit, die technische Behandlung und die Chronologie aufnehmen, vor allem letzteren Abschnitt, der über den Verlauf des Werkprozesses eingehend informiert. — Wieviel gewissenhafte Arbeit und scharfsinnige Beobachtung auch hier wieder der Zeichnungskatalog birgt, weiß jeder zu würdigen, der mit dieser Materie sich länger beschäftigt hat und die schwankenden Zuschreibungen älterer und neuerer Autoren kennt. Der

Kritik des Verfassers hierin zu folgen wird zum Gebot bei jeder weiteren Beschäftigung mit den Zeichnungen des Meisters.

Gewissermaßen das Kernstück von Tolnays Darlegungen bietet die inhaltliche Erklärung der Decke, und hier basiert der Verfasser auf Ideengängen, die zwar im Prinzip nicht neu, aber doch nie vor ihm mit einem so umfassenden Aufwand gedanklichen Spürsinns und mit einer ähnlichen Beharrlichkeit der Interpretierung von Michelangelos Bildzyklus dienstbar gemacht wurden. Was nämlich H. Hettner in seinem Aufsatz über „Michelangelo und die Sixtinische Kapelle“ (1879) zuerst angedeutet und dann L. v. Schefflers Studie (1892) ergänzt hatte: — Michelangelos Vertrautheit mit der platonischen Ideenwelt, — das glaubt Tolnay im Sixtina-Programm nicht nur generell erweisen zu können, sondern durch die bestechende These eines inhaltlichen Leitgedankens, der sog. „Ascensio“, für evident gegeben. Aufstieg der Seele zu Gott, ihre Befreiung aus der materiellen Gefangenschaft und Heimkehr in das ihr ertümliche Reich (= „deificatio“), jene platonische Stufenlehre, die in der Renaissancephilosophie eines Ficino, Pico della Mirandola, Landino u. a. eine so zentrale Bedeutung eingenommen hatte: Tolnay will in der Bildfolge der Sixtina die grandiose Veranschaulichung dieses metaphysischen Systems gespiegelt wissen. Hauptargumente für diese Auslegung sieht der Verfasser einerseits in der ursprünglichen Weihe der Kapelle an die Assumptio, die thematisch auch bei den Neuplatonikern im Zusammenhang mit der Ascensio-Idee auftritt, andererseits in dem thematischen Ablauf des Freskenzyklus in Richtung vom Eingang zum Altar, d. h. also in umgekehrter Folge zum biblischen Bericht. Wie die Noah-Geschichten die tragische Verstrickung der Menschen in die Sünde offenbaren, so wird über die anschließenden Szenen der Genesis in wachsendem Grad die Rückkehr zu Gott, dessen anthropomorphe Erscheinung immer mehr ein „uranisches“ Aussehen annimmt, deutlich.

Man könnte unter dem ersten Eindruck der vom Verfasser vorgebrachten Gründe sich veranlaßt sehen, seine Interpretierung glaubhaft zu finden, obgleich es auch hier nicht an manchen sehr subjektiven und kaum haltbaren Auslegungen sowohl der Gesamtfolge (z. B. p. 44: „M. has transformed this medieval Christian heaven [= die vor Michelangelos Eingreifen gestirnte Decke = «ciel d'oro»] — into a . . . heaven peopled with figures, who by their perfection resemble the inhabitants of Olympus“ [!]) als auch einzelner Historienbilder fehlt (z. B. p. 25 f.: das Reagieren der Söhne Noahs beim Anblick des betrunkenen Vaters — die Deutung des grabenden Noah als „image of solitary toil“ — oder p. 40: Trennung von Licht und Schatten, wo die Gestalt Gottes als „autocreation“ erklärt wird und der Verfasser antike Kosmogonien als Parallele heranzieht); doch stimmt Tolnays systematischer Versuch, auch andere Partien des Figurenprogrammes aus der neuplatonischen Welt zu erklären, im wachsenden Maß zur Skepsis; man spürt das Gezwungene, Komplizierte und Weithergeholte der Beweisführungen und, einmal zur Vorsicht aufgerufen, wird man der ursprünglich verlockenden These des Verfassers nicht mehr recht trauen. Denn wirklich, wer möchte annehmen, daß Michelangelo sich um Picos oder Ficanos Distinktionen der Genien als „natura corporale, rationale und intellettuale“ gekümmert hat und nicht vielmehr aus den

Forderungen der selbstgestellten Aufgabe zur entsprechenden Lösung gekommen ist. Die tafelfragenden Putti unter den Propheten und Sibyllen sind, was sie seit je in dieser Funktion gewesen sind, nämlich Träger, und dasselbe gilt von den jugendlichen Karyatidenpaaren der Throne, weshalb nicht einzusehen ist, daß diese Gestalten mit soviel Tiefsinn belastet werden wie es bei Tolnay geschieht. Ebenso wenig bedarf es der Berufung auf neuplatonische Quellen für die Auslegung der begleitenden Genien bei den Propheten und Sibyllen, nachdem sie ja bereits Giovanni Pisano gekannt hatte. Will Tolnay analog Ficino in dem einen Knaben das aktive Element, in dem anderen die kontemplative Seite ausgedrückt sehen, so mag da und dort einer solchen Deutung nicht widersprochen werden; weicht aber der Verfasser nicht selbst von seiner Charakteristik ab, wenn er mit Steinmann die Begleitfiguren bei Jeremias als Personifikationen der Stämme Israel-Juda und den weiblichen Genius bei Jonas als die Stadt Ninive erklärt? Am ehesten noch könnten platonische Gedanken bei der Konzipierung der „Ignudi“ im Spiele gewesen sein, was bereits L. von Scheffler und später J. Wilde ausgesprochen haben. Während jedoch diese mehr den damit sich äßernden Schönheitskult betonen, eine Auffassung, die immer noch am meisten überzeugt und auch ohne philosophische Inspiration sachlich gerechtfertigt ist, glaubt Tolnay in diesen Gestalten die Bindeglieder zwischen Erde (Propheten und Sibyllen) und Himmel (biblische Historien) repräsentiert und spricht ihnen einen Gefühlsausdruck des Verlangens („desio“) nach Gott zu. Für den ihnen eigenen „traumhaften“ Zug und ihr „überirdisches Sehnen“ vermissen ich alle Anzeichen, ja in Summa hinterlassen doch gerade die „Ignudi“ den am meisten heidnischen Eindruck innerhalb des gesamten Zyklus. Gerät aber Tolnays Auslegung nicht auch dadurch ins Wanken, daß die Figuren so gänzlich von der „inneren Welt“ der Seher getrennt sind? Denn um nur auf eines hinzuweisen: die progressive Bewegung der Jünglingspaare gegen die Altarseite hin steht im Gegensatz zu den entsprechenden Sibyllen (Cumäa, Persica, Libyca), deren geistiges Wesen doch nach Tolnays Ansicht als „descrecendo“ zu verstehen ist; welcher Sinn aber wäre dieser scharfen Kontrastierung beizumessen, wenn anders die „Ignudi“ eine Mittlerrolle besitzen sollten? Überlegungen solcher Art machen es doch wahrscheinlich, daß diese Figurenreihe in ihrer autonomen Sphäre lebt und auch ihre Ausdrucksbedeutung nicht jenseits derselben liegt. — Und nun zu des Verfassers Interpretation der Propheten und Sibyllen! Für Tolnay ist es eine nicht anzuzweifelnde Tatsache, daß zwischen der Wahl der Visionäre, ihrer Reihung, Haltung, ihrer Gesten und den biblischen Historien ein enger Zusammenhang besteht; auch sucht der Verfasser diesen Konnex sowohl durch Zitate aus den betreffenden Prophetenbüchern wie aus antiken Quellen für die Sibyllen zu erweisen. Was zu den Seherinnen vermerkt wird, kommt aber seiner These nicht entgegen: denn zum Einen wird weder für die Delphica noch für die Persica eine engere Beziehung zu einer Historie im Mittelfeld erbracht, zum Anderen kann man sich schlechterdings nicht vorstellen, woher der Künstler so philologische Kenntnisse bezogen hätte, ja mehr noch, ich halte es mit Michelangelos schöpferischem Geist für unvereinbar, daß er sich dafür interessiert hätte. Deshalb dürfte es allzu gesucht erscheinen, wenn Tolnay den Platz der Erythraä unter dem „Dankopfer“

mit der Legende begründet, sie habe als Noahs Schwiegertochter gegoten oder Libycas Sitz unter dem Weltenschöpfer sei durch ihr traditionelles Ansehen als Tochter des Zeus zu verstehen. Indes auch die vom Verfasser angeführten Schriftzitate der Propheten können nicht überall in einen Sinnzusammenhang mit den Bildern des Mittelfeldes gebracht werden: für Daniel und Jesaias mag dies allenfalls stimmen, bei Joel vielleicht diskutabel sein, für Jeremias und Ezechiel jedoch entbehren die entsprechenden Stellen der zwingenden Überzeugungskraft. Wenn nach den Eingangsworten des Buches Ezechiel der Prophet den „Himmel offen sieht“, so scheint mir die Szene von Evas Erschaffung in keiner Beziehung zu dieser Vision zu stehen, zumal doch die Historie im kreatürlichen Bereich liegt und damit als „Himmelsschau“ gegenstandslos ist. Welchen Geschehnissen aber, so fragt man sich, wären Zacharias und Jonas zuzuordnen und warum bleiben die Szenen des Sündenfalls, der Erschaffung Adams und die Schöpfung des Himmelskosmos außer Betracht? Wie zu ersehen, entzieht sich auch hier die Bildfolge einer rationalisierenden Exegese, ja es verstärkt sich der Eindruck, daß man Michelangelos Genius überhaupt nicht im Aufspüren einer so strengen, fast könnte man sagen koordinatenhaften Erklärung des Bildstoffes näherkommt. Wenn Tolnay zur Vermeidung von Fehldeutungen seiner Interpretation bemerkt (p. 194 Anm. 4) „daß die Sixtinische Decke keine bloß illustrative Übertragung eines philosophischen Systems ins Bild ist, sondern eine Philosophie in sich selbst, eine schöpferische Synthese in sichtbaren Symbolen des transzendenten Idealismus“ und „diese viel klarer und konsistenter als jene der gleichzeitigen Denker und Dichter ist“, so hebt doch auch dieser Vorbehalt nicht die konstruierte Verbundenheit Michelangelos mit dem Neuplatonismus auf. Hier werden sich wohl immer die Meinungen scheiden. M. E. wäre aus dieser so kühlen und intellektuellen Sphäre der neuplatonischen Ideenwelt niemals eine so elementare Schöpfung wie der Sixtina-Zyklus entstanden, wo so alles in sich gegründet, sinnlich, kraftvoll, schwer und schicksalsbeladen erscheint. Hier offenbart sich eine schöpferische Phantasie, die an nichts Abgeleitetem, Abstraktem, Definiertem sich hätte entzünden können, sondern der einzig das Urbuch der Menschheit an Bildfülle und Sagegewalt kongruent erschien. Die Bibel aber war für Michelangelo nicht Literatur, nicht Doktrin, überhaupt keine Bildungsetappe, sondern Grunderlebnis; sein angeborener Schöpfertrieb fand sich hier bestätigt und aufgerufen, seine „terribilità“, seine Einsamkeit, seine Qualen stießen hier in ebenbürtige Bereiche, und man darf wohl behaupten, daß die Lektüre der Heiligen Schrift ihm als Schau lebendig wurde und so die „inneren Bilder“ Vorformen seiner Gestalten bedeutet haben. Schwer zu glauben, daß gegenüber diesem Urerlebnis das neoplatonische Bildungsdenken Übermacht hätte gewinnen können, denn von einer geistigen Überschichtung, die in diesem Fall auch beim Genius unvermeidbar gewesen wäre, ist nicht die leiseste Spur zu entdecken.

Die Möglichkeit mancher Beziehungen zwischen Neuplatonismus und Michelangelo soll nicht bestritten werden, aber die wachsende Überschätzung gebietet Besinnung. Messe man doch nicht dem jungen Genius einen Lehrkurs über platonische Philosophie während seiner „Stipendiatenzeit“ bei den Medici zu, noch glaube man, daß der Dante-

leser, der Michelangelo war, sich aus Landinos Kommentar das Gedankensystem des Neuplatonismus angeeignet habe! Ja, gesetzt den Fall, es wäre so gewesen, hätte sich diese Einwirkung nicht zunächst in seinen poetischen Versuchen geäußert? Aber diese frühen Gedichte verraten nach Form und Inhalt so ausschließlich Petrarcas Vorbild, daß für platonistische Ideen kein Raum bleibt. Und im wesentlichen ist Michelangelos Muse noch sehr lange dem Exemplum des Aretiners treu geblieben. Dies allein mahnt zur Vorsicht.

Abschließend sei bemerkt: ich empfinde es als bedauerlich, daß Tolnay unter dem Bann seiner These dem Irrationalen in Michelangelos Schöpfung sich so sehr verschlossen hat. Abgefärbt hat diese Einstellung auch auf den Text; ein wenig Glanz vom Geist der hebräischen Poesie wäre ihm zu wünschen gewesen. Luitpold Dussler

BUCHANZEIGEN

„Handbuch der Archäologie“ (im Rahmen des Handbuches der Altertumswissenschaft). Begründet von Walter Otto, fortgeführt von Reinhard Herbig.

Band 2, 1. Lieferung: 402 Seiten, 56 Tafeln. München 1950: C. H. Beck.

Nach mehr als einem Jahrzehnt folgt dem ersten Bande („Die Quellen“) des großen Handbuches unserer Schwesterwissenschaft die erste, den Denkmälern der jüngeren Steinzeit und Bronzezeit in Europa gewidmete Lieferung des zweiten Bandes, den nach dem Tode des Begründers R. Herbig herausgibt. An dieser Stelle können nur Titel und Verfasser der einzelnen Beiträge genannt werden:

„Europa und einige angrenzende Gebiete außer dem Ägäischen und Italischen Kreis“ von O. Menghin (S. 5—176); „Die Ägäis“ von F. Matz (S. 179—308); „Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta“ von G. Kaschnitz-Weinberg (S. 311—402).

„Bilder aus dem Frankfurter Goethe-Museum.“ Herausgegeben von Ernst Beutler und Josephine Rumpf. LXIV, 151 S., 101 Tafeln. Frankfurt a. M. 1949: Verlag Der Goldene Brunnen (Festgabe des Freien Deutschen Hochstiftes zum 28. August 1949).

In ihren ausführlichen Anmerkungen zu den im Tafelteil wiedergegebenen wichtigsten Stücken der Gemäldesammlung des Goethe-Hauses hat Josephine Rumpf die literarischen und archivalischen Quellen für die Künstler und die von ihnen dargestellten Personen zusammengetragen. Die Geschichte der Kunstsammlungen von Johann Caspar und Wolfgang Goethe, die E. Beutler darstellt, läßt auch die im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu beobachtende Wandlung des Verhältnisses zur Kunst und zum Kunst sammeln hervortreten.

Niels von Holst: „Danzig“. Ein Buch der Erinnerung. 96 Seiten mit Abbildungen. Hameln 1950: Bücherstube Seifert.

Derselbe: „Breslau“. Ein Buch der Erinnerung. 96 Seiten mit Abbildungen. Hameln 1950: Bücherstube Seifert.