

gen werden, immerhin sei einiges richtiggestellt. „Apsis“, kann nicht nur als Altarnische der christlichen Kunst erklärt werden, die antike Herkunft hätte unbedingt erwähnt werden müssen, zumal wenn bei „Tribuna“ nur auf „Apsis“ verwiesen wird. Bei „Zangenfries“ (Ravenna, Theoderichgrabmal) nur von „germanischem Ursprung“ zu reden, geht nicht an; hier wäre Adolph Goldschmidt, Die Bedeutung der Formenspaltung in der Kunstentwicklung, Cambridge 1937, p. 7. nachzulesen gewesen.

Ähnlich unerfreulich, weil elementare Grundbegriffe berührend, ist die (übrigens nicht hergehörige) Schilderung des Kölner Doms: „Basilika mit fünfschiffigem Langhaus, neunschiffigem Querhaus, fünfschiffigem Chor“; neunschiffiges Querhaus, welche Verwirrung muß das in harmlosen Gemütern erregen! Müßte heißen: dreischiffiges Querhaus mit je 4 Jochen beiderseits der Vierung.

Jeder botanisch Gebildete wird seinen Spaß haben, wenn er liest, daß „Akanthus“ eine „Pflanze aus der Gattung der Disteln“ sei. Schon das Wort „Gattung“ ist falsch gebraucht, gemeint ist „Familie“, doch hat die Familie der „Acanthaceae“ nichts mit der der „Compositae“ zu tun, zu der die Gattung „Distel“ gehört. „Triforium“ wird als Laufgang erklärt, „weil er meist eine dreifache Bogenstellung“ hätte, in Wirklichkeit ist die Bogenstellung nur selten dreifach und französische Forscher (Quicherat, R. de Lasteyrie) haben längst nachgewiesen, daß die Ableitung bei Du Cange falsch ist, triforium hängt mit dem altfranzösischen „trifoire“ (= durchbrochene Arbeit) zusammen, nicht mit tres. Falsch ist auch die Erklärung für „Kämpfer“, nicht „oberste vorspringende Platte einer Säule oder eines Pfeilers“ (richtig heißt das „Deckplatte“), sondern der Anfang eines Gewölbes schlechthin; ein „Pfeiler“ braucht auch keinen rechteckigen Querschnitt zu haben, er kann auch achteckig sein, usw. In Spalte 251 ist der Satz vertauscht, „Hermaphrodit“ erscheint zweimal als Stichwort. Eine neue Auflage des an sich wohl nützlichen Buches wird vieler Verbesserungen bedürfen, vor allem aber eines logisch aufgebauten Systems der Stichworte, das jetzt völlig zu fehlen scheint, denn warum wird z. B. die Hl. Katharina fast als einzige Heilige erwähnt? Wenn schon, dann auch andere, die häufiger dargestellt werden. Hier herrscht die gleiche Willkür wie bei den Ortsnamen und einzelnen Kunstwerken, die namhaft gemacht sind. Ernst Gall

CHARLES DE TOLNAY: The Medici Chapel. (Michelangelo, Bd. III) 279 S., 330 Abb. Princeton 1948: Princeton University Press.

Drei Jahrzehnte sind seit dem Erscheinen von Anny E. Popp's grundlegender Monographie über die Medici-Kapelle vergangen, mit der ein wahrer Berg von befangenen Meinungen, Fehlschlüssen und irrigen Deutungen der Urkunden beseitigt wurde. Ein durch und durch persönliches Buch, getragen von tiefer Erlebnisfähigkeit des schöpferischen Gestaltungsprozesses, eigenwillig in der zähen Behauptung der vermeintlich entscheidenden Grundthese (dem Planwechsel Michelangelos um 1525—26), persönlich auch in der schwierigen textlichen Fassung, zu der, wie uns scheint, nur ein ganz kleiner Leserkreis Zugang gefunden haben dürfte, um so mehr als bei einmaliger

Lektüre kaum die Umriss der gedanklichen Darstellung faßbar werden. — Kommt man von diesem Buch zu dem Band Tolnays, der die hohe Leistung Pops voll anerkennt und nirgends versäumt, ihre besonderen Erkenntnisse hervorzuheben, so sieht man bei aller kritischen Einstellung des Verfassers einen ruhigeren und distanzierteren Vortrag walten, so daß Tolnays Darlegungen des komplizierten Entwicklungsverlaufs der Medici-Kapelle faßlicher und einprägsamer erscheinen als jene in Pops Buch. An dieser Wirkung mochte sicherlich auch der Umstand teilhaben, daß der Verfasser in längeren Zeitabständen mit dem Thema sich wiederholt auseinandergesetzt hatte, so zuerst im Münchner Jb. 1928 und 1934 und in einem großen Aufsatz der „Arte“, der außer einigen Abweichungen bereits alle im Buch vorgetragene Ergebnisse enthielt. — Versuchen wir nun in folgendem einige der wichtigsten Ergebnisse aus Tolnays Untersuchungen hervorzuheben, so mag es erlaubt sein, die drei ersten Kapitel (den biographischen Teil, der u. a. einen ausgezeichneten Beitrag zur künstlerischen Würdigung Sebastianos enthält, sowie die Abschnitte „San Lorenzo als Mausoleum der Medici-Familie“ und „Außenbau der Kapelle“) beiseitezulassen. Mit Abschnitt 4, der das Innere der Kapelle behandelt, eröffnen sich neue Aspekte, da niemand bisher so gründlich das Bauwerk auf seinen Zusammenhang mit der toskanischen Tradition untersucht hat und außer dem glücklichen Fund des Kapellengrundrisses im Archivio Buonarroti auch die Zeichnungen Frey 123, 124, 174, die vordem von allen Forschern falsch gedeutet wurden, ihre sachliche Einordnung erfahren. Von größter Wichtigkeit die Feststellung, daß die pietra serena-Bänder gleichzeitig mit den Pilastern und Gesimsen entstanden sind und nicht, wie Popp glaubte, erst aus einer Planänderung 1525—26 zu erklären seien; auch Brinckmann (wie vordem schon W. Köhler) hatte bereits die Popsche Hypothese mit Recht zurückgewiesen (Kunstchronik 1923). Ebenso werden auch für die Ablehnung der Popschen Thronrekonstruktion der Attica einleuchtende Gründe vorgebracht. — Wohl das einschneidendste Kapitel von Tolnays Band bedeutet die Abhandlung über die Grabmalsprojekte, wo der Vf., gestützt auf die vom ihm gefundenen Briefe Buoninsegni, die Meinung vertritt, Michelangelo habe von Anfang an gleichzeitig mehrere Pläne verfolgt und bereits spätere Gedanken in früheren Skizzen vorweggenommen. Pops Beschränkung also auf die Zeichnungen Frey 47, 48, 55, 9 a, b als dokumentarische Unterlagen für den Entwicklungsprozeß erfährt eine beträchtliche Erweiterung und zwar gerade durch die Anerkennung jener Entwürfe (Frey 125 a, 70, 39, 267 b), die Popp insgesamt ein Vierteljahrhundert später datiert und als Projekte für das Grabmal von Papst Paul III. angesehen hatte. Der Verfasser erblickt in den genannten Zeichnungen Entwürfe für ein Freigrab, die zusammen mit dem analogen Blatt Frey 48 auf 1520 zu datieren wären. Meines Erachtens steht dieser Inanspruchnahme Tolnays nichts entgegen, wie auch die vom Verfasser angeführten stilistischen Gründe und ebenso die exakten Beziehungen zu der erhaltenen Korrespondenz von 1520 (Kardinal Giulios variable Vorschläge für den Freigrab-Typus) Pops späte Datierung wirklich entkräften; überdies haben alle früheren Forscher jene Skizzen mit den Medici-Gräbern in Verbindung gebracht. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Tolnay im Gegensatz zu Popp über das thema-

tische Programm des Freigrabmals schweigt, da ihm offenbar die von Popp (p. 130 Anm. 18) herangezogenen Quellen nicht als zureichende Unterlagen erschienen. — In seiner Stellungnahme zu den Wandgrabprojekten stimmt Tolnay mit der bisherigen Forschung im wesentlichen überein, denn auch für ihn sind die entscheidenden Etappen den Entwürfen Frey 47, 48 oben, Frey 55, Frey 9 a, b zu entnehmen. Wenn der Verfasser im Anschluß an diese untrüglichen Zeugnisse den Zeichnungen im Louvre, der Ecole des Beaux-Arts, der Albertina, in den Uffizien, München und Oxford als nur freien Umschreibungen der Wandgräber geringen Urkundenwert beimißt, so kann dieser Meinung nur beigespflichtet werden, haben doch auch die jüngsten Rekonstruktionsversuche auf solcher Basis nicht mehr als Scheinergebnisse gezeitigt. — Kapitel 6, das von der Statuenkomposition handelt und in der zugehörigen „Critical Section“ (p. 131 bis 156) den wohl bisher umfassendsten Überblick über die Quellenaussagen, die Erhaltung, die Interpretierung und geschichtliche Ableitung jeder Einzelfigur gibt, möchte ich mit dem 8. Kapitel (die Entstehungsfolge) als die Glanzstücke des Buches betrachten. Nicht allein wegen der vortrefflichen Analysen (trotz Wölfflin und A. Popp, die darin bereits rühmlich vorausgegangen waren), sondern vor allem auch wegen der überzeugenden Darlegungen der Genesis des Denkmals. Auch hier konnte der Verfasser durch seinen Fund von 17 Briefen, die meist der Gehilfe Topolino aus Carrara an den Meister nach Florenz gesandt hatte, eine wichtige Fundierung für seine Darstellung gewinnen. Indessen, auch nur andeutend die reichen Ergebnisse dieser Untersuchungen hier aufzuführen, würde die Grenzen unseres Berichtes überschreiten und so mag der Hinweis genügen, daß die u. E. immer schon Bedenken erweckende These Pops bezüglich eines Planwechsels um 1525—26 endgültig erledigt, aber desgleichen auch die zuletzt vorgebrachten Meinungen über das Denkmal weitgehend erschüttert werden (es handelt sich hier um die leider nur ganz fragmentarisch gebliebenen Äußerungen Friedr. Kriegbaums in seinem Buch: Michelangelo Buonarroti, Die Bildwerke. Berlin 1940 p. 37 ff.).

Im Abschnitt 7: „Projects for paintings in the Medici Chapel“ geht der Verfasser auf die erstmals von Popp formulierten Feststellungen ein, nämlich daß für die Kuppel der Kapelle dekorative Malereien, die Giovanni da Udine ausführen sollte, und für nicht genauer bezeichnete Partien der Wände (Chor bzw. Lünetten über den Grabmälern) „storie grande“ vorgesehen waren. Nachdem die Kapelle der Auferstehung Christi geweiht war, lag es um so näher, die Zeichnungen Frey 40, 19, 59 als Entwürfe dafür zu beanspruchen, zumal ihr stilistischer Charakter in keiner Weise einer Datierung gegen 1530 widerspricht; dasselbe gilt auch für die beiden Kompositionsskizzen des „Schlangenüberfalls“ und der „Rettung durch die Eherne Schlange“ des Oxforder Blattes Frey 51, dessen Thematik wohl vereinbar mit der Hauptdarstellung gewesen wäre. Gleichwohl sind Zweifel gerade hinsichtlich der letztgenannten Szene nicht ganz zu unterdrücken, denn wo stand in der Kapelle die gemäße Bildfläche für eine so figurenreiche Darstellung bereit? Weder der Chorraum noch die Lünetten wären dafür geeignet gewesen, sollte nicht von vornherein die monumentale Wirkung vernichtet werden. Erwägungen dieser Art —, die Referent mit einer weiter ausgelei-

fenden Kritik der in Zusammenhang stehenden Zeichnungsfragen schon länger niedergeschrieben hat — mögen auch Tolnay veranlaßt haben, seine frühere Ansicht jetzt aufzugeben oder doch für fraglich zu halten (p. 158 n. 3 Schlußsatz), wenngleich mir Wildes negative Stellungnahme auch bezüglich der Auferstehung nicht ganz gerechtfertigt scheint (vgl. J. Wilde, *Italian Drawings at Windsor-Castle*, London 1949 p. 251). Da Tolnay über Pops (p. 159 ff.) den geschichtlichen Sachverhalt ganz verkennende Interpretierung des Blattes Frey 51 mit Stillschweigen hinweggeht, vermute ich, daß auch er ablehnend zu ihren Annahmen steht.

Nachdem der Verfasser bereits in seinem „Arte“-Aufsatz 1934 größten Nachdruck auf die Inhaltserklärung des Denkmals gelegt hatte, wird es nicht überraschen, die gleichen Gedankengänge in seinem Buch wiederholt zu finden (Kap. 10—11). Daß von den älteren Deutungsversuchen weder jener von H. Brockhaus noch der von E. Steinmann zu überzeugen vermochte, ist am klarsten durch Wöfflins Kommentar in der Beilage der Allgemeinen Zeitung 1907 deutlich gemacht worden, bei welcher Gelegenheit auch zu J. Oeris Ansicht, daß das Figurenprogramm mit Platos Phaedon zusammenhänge, kurz Stellung genommen wurde. Tolnay hat die Anregungen Oeris nicht nur wieder aufgenommen, sondern durch umsichtige Beobachtungen in ein System gebracht, demzufolge nicht nur die Skulpturen, vielmehr auch die Raumform und Lichtwirkung bestimmenden Anteil an dem Ausdruckscharakter des Mausoleums haben, das statt einer bloßen Grabstätte ein „abgekürztes Bild des Universums“ darstellt. Aus der exakten Methode von Einzelanalysen, gedanklichen Deduktionen, historischen Parallelen und Vergleichen von Michelangelos Aussagen mit platonischen Ideen, durch die Tolnay seine Interpretierung stützt, resultiert eine Geschlossenheit, die frei alles Konstruierten ist, so daß gewiß der Weg offensteht, die Deutung für plausibel zu nehmen; immerhin wird man sie nicht als absolut ansehen müssen, will doch auch hier Wöfflins Bemerkung zu Oeri nicht überhört werden: „Solche (d. h. platonische) Gedanken waren im gebildeten Florenz gewiß nicht unbekannt. Michelangelo hätte das Gleichnis aufgenommen und in den Bildern von Tag und Nacht, von Morgen und Abend eine Hindeutung auf jene metaphysischen Vorgänge geben wollen, eine Hindeutung, die freilich für jeden verloren war, der nicht platonische Gleichung kannte.“ Das Problem also um Michelangelos Inhalts-„Esoterik“ gibt nach wie vor zu denken. Die zwei letzten Kapitel (11 und 12) zum Thema der Medici-Kapelle sind den Grabdenkmälern Leos X. und Clemens' VII. sowie der Nachwirkung der Medici-Monumente gewidmet; beides Abhandlungen, deren wichtige Ergebnisse der Verfasser schon früher veröffentlicht hat.

In einem zweiten Teil desselben Bandes kommen die Schöpfungen zur Sprache, deren Entstehung sich um den gleichen Zeitabschnitt wie die Entstehung der Kapelle gruppieren, beginnend mit dem Christus für Sta. Maria sopra Minerva (Kap. 13), abschließend mit den Zeichnungen für Cavalieri (Kap. 20).

Ist es nicht immer leicht, angesichts des komplexen Stoffbereichs in der Medici-Kapelle sich die Entwicklung von Michelangelos Stil in jenen Jahren zu vergegenwärtigen, so beleuchten für denselben Zeitraum die Lösungen ein- und desselben

statuarischen Aufgabenproblems, wie sie im Christus der Minerva-Kirche, im David des Bargello und in den Entwürfen der Ringergruppen (Frey 31, 140, Tonbozzetto der Casa B.) vorliegen, diesen Formenprozeß auf das klarste. Dank Tolnays glänzenden Analysen und seinen methodisch so wertvollen Gegenüberstellungen von Vor- und Nachstufen (vgl. u. a. Abb. 235—242) hätte diese Genesis nicht schärfer verdeutlicht werden können. Völlig überzeugend tritt der Verfasser auch für den Vorschlag Panofskys ein, daß das Florentiner Tonmodell der Kämpfergruppe (Herkules-Cacus) als ein Freiplastik-Entwurf und nicht als Gegenstück zu den Viktorien des Julius-Grabes aufzufassen sei. Da im Zusammenhang mit demselben Thema (Denkmal für die Piazza Signoria) auch das schon vor Jahren viel diskutierte Blatt mit den Herkulestaten (Frey 7) eine Rolle spielt und in den folgenden Kapiteln (16—20) die Echtheitsfrage einer Reihe von Zeichnungen eine zentrale Stellung einnimmt, sei hier ganz allgemein auf das noch immer sehr diffizile und ungelöste Problem der Michelangelo-Zeichnungen wenigstens hingewiesen. Wie sehr hier die Forschung einem wirklichen Consensus der Meinungen noch fernsteht, kann an einigen hier einschlägigen Beispielen gezeigt werden: die oben erwähnte Windsor-Zeichnung Frey 7 haben Popp, Panofsky und Tolnay verworfen, J. Wilde dagegen, der nun doch selbst durch seine vorzüglichen Beiträge zu Michelangelos Kunst unsere Aufmerksamkeit verdient, hat in dem schon genannten Katalog der „Italian Drawings“ zu Windsor nicht allein Frey 7 für echt erklärt, sondern auch eine Anzahl weiterer Blätter wie die „Bogenschilder“ (Frey 298), die Popp, Panofsky und Tolnay nicht als Original anerkennen, weiterhin das „Kinderbacchanal“ (Frey 187), das Popp und Panofsky als echt, Tolnay als Kopie bezeichnen, aber auch die Entwürfe für einen Auferstehungschristus (Frey 8, 219), die Tolnay wiederum für apokryph erklärt. Auf eine Würdigung dieser Blätter hier näher einzugehen, verbietet leider der Platz, deshalb soll hierüber bei anderer Gelegenheit gehandelt werden, nachdem auch noch weitere Zeichnungen des Bandes, wie z. B. Frey 132, 141 eine besondere Untersuchung erfordern.

Zum Kapitel „Arbeiten für Cavalieri“ sind Hans Sedlmayrs feinsinnige Bemerkungen über Tityos, Ganymed und Phaeton-Blätter nachzutragen (erschieden in der Schriftenreihe „Symposion“ unter dem Titel „Größe und Elend des Menschen“; Wien 1948). Im Katalog der Zeichnungen hätte bei Nr. 121 „The Saettatori“ (Frey 298) auf B. Cesaris Kopie dieses Blattes (Windsor Nr. 456) hingewiesen werden müssen, da hier der unbeschnittene Zustand der Zeichnung vorliegt (Abb.: Panofsky, *Studies in Iconology*, 1939, Tf. LXXXVIII). — Auch der Passus S. 138, „Condivi habe die Figur des *Giorno* unerwähnt gelassen, ist zu berichtigen, denn in der *Vita* heißt es deutlich: „sopra i coperchi delle quali iaceno due figurone maggiori del naturale, cioè un' homo e una donna, significandosi per queste il *Giorno* et la *Notte*“ (ed. Frey, S. 136).

Tolnays 3. Band begleiten 330 meist vorzügliche Lichtdrucke, von denen die zahlreichen Detailaufnahmen der Medici-Skulpturen wohl das aufschlußreichste vermitteln, was bisher aus Michelangelos Schöpfungen durch die Kamera erzielt worden ist.

Luitpold Dussler