

Reliquienkult und Räuberpistolen. Zur Edition von Erwin Panofskys Habilitationsschrift

Erwin Panofsky
**Die Gestaltungsprinzipien
 Michelangelos, besonders in ih-
 rem Verhältnis zu denen Raffaels.**

Aus dem Nachlass hg. v. Gerda Panofsky. Berlin/Boston, De Gruyter
 2014. 283 S., zahlr. Abb.
 ISBN 978-3-11-031038-2. € 99,95

Die lange verloren geglaubte, im Mai 2012 unerwartet in einem Magazin des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte wiederentdeckte Habilitationsschrift Erwin Panofskys hat nach ihrer gefeierten Auffindung erstaunlich schnell – zu schnell, wie sich jetzt herausstellt – ans Licht der Öffentlichkeit gefunden. Noch nicht achtundzwanzigjährig hatte der Gelehrte seine Untersuchung zu den Gestaltungsprinzipien von Raffael und Michelangelo im März 1920 an der Universität Hamburg eingereicht. Der nun veröffentlichten, recht opulent gestalteten Druckfassung ging eine hässliche Vorgeschichte voran. Nicht zufrieden damit, dass ein wiederholt gesuchtes Frühwerk des wohl wirkungsreichsten Kunsthistorikers seiner Generation plötzlich wieder greifbar wurde, was zweifelsohne einer kleinen Sensation gleichkam, setzte die Tagespresse alles daran, die vormalige Unauffindbarkeit des Manuskripts mit einer veritablen Räuberpistole zu begründen, in deren Mittelpunkt Ludwig Heinrich Heydenreich, ein Schüler Panofskys und langjähriger Direktor des Zentralinstituts, stand. Der Fall veranschaulicht, welch dringlichen Klärungsbedarf das Fach im Hinblick auf sein Verhältnis zu Journalismus und Feuilleton derzeit aufweist.

In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien am 31.8.2012 nicht nur ein reißerischer Beitrag mit dem Titel *Der Fund im Panzerschrank*, sondern auch ein Interview, in dem dieselbe Redakteurin Gerda Panofsky, von 1966–68 Panofskys zweite Ehefrau und seit seinem Tod die Hüterin des Nachlasses, durch Suggestivfragen zu verschiedenen Anschuldigungen drängte. Wer diese Komplottgeschichte letztlich erfand, ob sich die beiden vermeintlich investigativen Autorinnen gegenseitig hochgeschaukelt haben, bleibt unklar. Jedenfalls stellten sie ein „gestohlenes“ Manuskript in den Raum und postulierten ein „verräterisches“ Vorgehen, in dem der „Dieb“ Heydenreich Panofsky „jahrelang belogen“ habe. Von solch atemberaubenden Verdächtigungen ließen sich in der Folge selbst renommierte Wissenschaftler anstecken. Horst Bredekamp stigmatisierte Heydenreichs Verhalten bald darauf als „unentschuldigbar“ und sah bei ihm – möglicherweise – die „psychology of a perpetrator“ am Werk (*Jewish Voice from Germany*, 22.9.2012; auch hier fielen die Unterstellungen der Interviewenden noch sehr viel schärfer aus). Wohltuend und abgeklärt klang dagegen Willibald Sauerländers frühe Warnung, die undurchsichtige Überlieferungsgeschichte nicht zum Skandal aufzubauschen und Rufmord an einem Kollegen zu begehen (*Süddeutsche Zeitung*, 6.9.2012). Panofskys Verzicht auf eine Publikation, ja sein bald einsetzendes Desinteresse an dieser Untersuchung gründete laut Sauerländer, einem der besten Kenner deutscher Kunstgeschichtsschreibung der 1920er Jahre, zum einen in der methodischen Wende zur Ikonologie, die der Verfasser schon während der Weimarer Republik vollzog, zum anderen aber in einem peinlichen Plagiatsvorwurf, den der österreichisch-ungarische Kunsthistoriker Johannes Wilde gegen die von Panofsky kurz zuvor publizierte kennerschaftliche Bewertung einiger Michelangelo-Zeichnungen

gen erhob und der letzterem eine gewundene Entschuldigung im *Repertorium für Kunstwissenschaft* (49, 1928, 37f.) abnötigte.

Solche Argumente hindern Gerda Panofsky nicht daran, die Erzählung von der „Veruntreuung“ in ihrer Einführung zu der jetzt erschienenen Edition weiterzuspinnen. Ihr Bemühen findet sogar eine narrative Einbettung, denn dort liest man von *story-lines*, vom „mysteriösen [...] Fall einer verschollenen Handschrift im Verlies einer süddeutschen Bibliothek“, von einem „sagenumwobenen Manuskript“, vom „Gespenst eines Banquo“ und von der Leiche des Bergmanns aus Falun, dessen wundersame Auffindung im Stollen einer Kupfermine (1719) von J. P. Hebel, E. T. A. Hoffmann, Hugo von Hofmannsthal und anderen literarisch umgesetzt worden war. Schon die besagte F.A.Z.-Redakteurin fühlte sich an die Auffindung des Grals erinnert. Treffender wären vielleicht Umberto Ecos *Name der Rose* oder neuerdings Rita Monaldi und Francesco Sortis *Mysterium der Zeit* anzuführen gewesen, denn diese Romane handeln von unterschlagenen Manuskripten und verhinderten Erkenntnissen. Wie auch immer, die Selbstverortungen im Fiktiven haben etwas unfreiwillig Demaskierendes.

FEHLENDES TATMOTIV

Worum es Gerda Panofsky in ihrer Einführung vor allem geht, ist die Rekonstruktion der Provenienz des Manuskripts. Die Vermutung, dass dieses durch Heydenreich ins Zentralinstitut gelangte, kann tatsächlich eine gewisse Wahrscheinlichkeit beanspruchen. Der Autorin zufolge lag der Ordner mit dem Text bis zu Panofskys Emigration im Sommer 1934 in seinem, schon seit dem rassistischen Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums (April 1933) nicht mehr genutzten Büro der Hamburger Kunsthalle, wo es Heydenreich dann an sich genommen habe. Mit großem Aufwand wird die spätere Beziehung von Heydenreich und Panofsky nacherzählt, ein Verhältnis, das zu keinem Zeitpunkt getrübt erschien. Dass Heydenreich als Panofskyaner gelten muss, er das wiederentdeckte Werk sogar „gerettet“ haben könnte, ist inzwischen auch Gerda Panofsky be-

wusst. Dennoch will sie den bekannten Leonardoforscher nicht aus seiner Schurkenrolle entlassen, denn bei allen für die Nachkriegszeit rekonstruierbaren Kontakten der beiden Gelehrten war von der Habilitationsschrift keine Rede mehr. Dem kann nur eine böse Absicht zugrunde liegen! Warum Heydenreich das Manuskript seinem rechtmäßigen Eigentümer nicht zurückgab, bleibt für die Herausgeberin das ungelöste Rätsel. Tatsächlich kann man hier seiner Phantasie freien Lauf lassen. Sollte er den Text auf völlig legale Weise, nämlich als Geschenk von Panofsky, erhalten haben? Ging er davon aus, dass der Freund und Lehrer noch eine andere Abschrift besaß? Vermochte er sich möglicherweise selbst nicht mehr an den Ordner in seinem Besitz zu erinnern? Welcher reifere Kollege hätte diese Erfahrung noch nicht gemacht, dass er in seinen Schränken auf Bücher, Sonderdrucke oder Skripten stieß, die zu besitzen ihm entfallen war? All diese Mutmaßungen haben mehr für sich als die Verschwörungstheorie, der vor allem eines fehlt, nämlich das Tatmotiv. Welches Interesse hätte Heydenreich dazu verleitet, die Publikation des Lehrers zu boykottieren?

Deutlicher scheint demgegenüber die Absicht Gerda Panofskys hervor, denn sie will das aufgefundene Manuskript zum Opfer des Nationalsozialismus machen. Für sie endet seine Geschichte weder im Jahr 1923, als Panofsky seine letzten Addenda einfügte, noch mit Sauerländer, dessen Argumente stillschweigend übergangen werden, in den 20er Jahren, sondern erst mit der Emigration von 1934. Das Wenige, was ihr zur wissenschaftsgeschichtlichen Verortung des Textes einfällt, besteht darin, ihn abseits des wilhelminischen Kulturimperialismus mit seinen rassistischen Untertönen anzusiedeln, wozu letzterer sich Joseph Imordes Untersuchungen zufolge auch bemüht habe, Michelangelo „einzuordnen“. Die Arbeit, die sich in Wahrheit in einen damals aktuellen deutschen Wissenschaftsdiskurs einfügte, sei somit als „Protest gegen den Zeitgeist“ zu werten. In einem erneuten, freilich widersprüchlichen, F.A.Z.-Interview (30.10.2014) wird dann auch Heydenreich zum Diener der NSDAP erklärt. Dass der Bau des späteren Zentralinstituts während des Dritten Rei-

ches der Nazi-Partei als Amtssitz diente und der Panzerschrank, in dem sich das Manuskript befand, auch noch deren Mitgliederkartei bewahrt hatte, bildet den zynischen Höhepunkt der Geschichte. Dieser unheilvolle Geist des Münchner Forschungsinstituts habe sich dann über Heydenreichs Direktion hinaus fortgesetzt, denn dessen Nachfolger Sauerländer, der von Amts wegen „in den Ruf des ‚Hehlers‘ geraten konnte“, war es ja, der offenbar aufgrund eines schlechten Gewissens die Bedeutung des Fundes herunterzuspielen suchte. So zumindest interpretiert Gerda Panofsky fälschlicherweise den zitierten Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung*. Man kann nur staunen, wie ein seriöser Verlag der Autorin die Plattform für eine solch unqualifizierte Polemik bieten konnte.

Ein grundlegendes Missverständnis der Herausgeberin betrifft Heydenreichs Kontakt zu Panofsky während der Nachkriegszeit. Obwohl nicht deutlich wird, worum es bei den lange vor Gerda Panofskys Ankunft in Princeton liegenden Treffen der beiden ging, „assoziierte Heydenreich wie besessen Panofsky mit Michelangelo“. Wenn Heydenreich den Lehrer gelegentlich aufforderte, zu seiner früheren Liebe zurückzukehren und ihn „inständig“ bat, „einen Michelangelo – Ihren Michelangelo – zu schreiben“ (n.b.: nicht zu *publizieren*), so war damit natürlich keineswegs das Habilitationsmanuskript gemeint, auf das er hier angespielt hätte, um zu testen, wie dessen bestohlener Urheber reagierte, sondern er hatte eine größere Monographie – vielleicht als Pendant zu seinem *Leonardo* (1943 u. ö.) – im Sinn. Die ganz und gar deutsch geprägten *Gestaltungsprinzipien* waren zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr publizierbar. Jeder Leser kann selbst die Gegenprobe antreten, indem er versucht, Panofskys jetzt vorgelegten Text ins Englische zu übertragen. Das angesprochene Missverständnis lässt indes auch ein allgemeines Forschungsdefizit erkennen. Wie sehr die Emigranten in der amerikanischen Academia umdenken mussten, wie sie mit ihren deutschen Wissenschaftskonzeptionen in der neuen Umgebung ihren umfassenden englischsprachigen Publikationen zum Trotz auch scheitern konnten, ist bislang kaum untersucht.

Was bietet die Einführung ansonsten? Vor allem einen Abriss der Begegnung Panofskys mit Raffael und Michelangelo, die sich von den Studientagen bis in die frühe amerikanische Zeit hinein erstreckt. Diese Überschau wird nun leider nicht zu einer Geschichte der intellektuellen Aneignung ausgebaut, sondern es bleibt bei einer oberflächlichen Nacherzählung der entsprechenden Reisen und einer Auflistung einschlägiger Titel. Erfährt der Leser dabei sogar, in welchen Hotels Panofsky abstieg, so scheint das für die Wissenschaftsgeschichte wohl eher von nachgeordneter Bedeutung, entspricht aber dem biographisch-anekdoteschen, wenn nicht gar hagiographischen Zugang der Herausgeberin. Beachtung verdient indes der Umstand, dass Panofsky zum Zeitpunkt der *Gestaltungsprinzipien* (Januar 1919 bis März 1920) die italienischen Werke der beiden behandelten Meister noch nicht aus eigener Anschauung kannte, seine Überlegungen sich somit weitgehend auf Fotografien und die Abgussammlung der Berliner Museen stützen mussten. Die Frage, ob ihn auch dieser Sachverhalt von einer unverzüglichen Drucklegung Abstand nehmen ließ, dürfte sich stellen.

DER TEXTBESTAND

Panofskys Manuskript, inzwischen in seinen Princetoner Nachlass integriert, weist 334 vormalig in einem Aktenordner eingehaftete Seiten auf, von denen die Seiten 210–215 allerdings fehlen. Der maschinenschriftliche Grundbestand wird dabei durch eine Vielzahl handschriftlicher Addenda, die zum Teil auf Schmierpapier (Rückseiten von Briefen, Rechnungen etc.) eingefügt sind, bereichert. Diese Palimpseste lassen sich mithin in die Jahre 1921–22 datieren. Darüber hinaus reicht die nachgetragene Bibliographie bis zum Jahr 1923, was die Herausgeberin zu der vordergründig naheliegenden Vermutung veranlasst, es bei dem Münchner Fund mit dem der Fakultät vorgelegten Manuskript zu tun zu haben, das Panofsky für die geplante Drucklegung anschließend weiter bearbeitete. Tatsächlich gingen die Habilitationschriften der Zeit nicht zwangsläufig in den Besitz

der Universität über. Sieht man das wiederentdeckte Blätterkonvolut jedoch genauer durch, so fällt auf, dass auch die ältere, die maschinenschriftliche Redaktionsstufe bereits zahlreiche handschriftliche Einfügungen aufweist. Sie betreffen zumindest die Seitenzahlen der Querverweise innerhalb des Textes, aber auch die der zitierten Literatur. Selbst die Zählung der Manuskriptseiten ist auf den letzten zehn Blättern von Hand vorgenommen. Auf dem Titelblatt war dann sogar Panofskys Name falsch getippt und wurde ebenfalls handschriftlich korrigiert. Sollte man wirklich annehmen, dass die der Fakultät präsentierte Reinschrift eine solche Vielzahl unschöner Retouchen enthielt? Als Alternative bietet sich die Annahme, dass das Münchner Manuskript eine vorläufige Textfassung darstellte, die vor dem förmlichen Habilitationsgesuch ein weiteres Mal abgeschrieben wurde. Der von Panofskys Hand auf dem Ordner angebrachte Hinweis *Michelangelo I. Exemplar* lässt sich ähnlich auslegen. Macht man sich diese Hypothese zu eigen, so eröffnet sich die Möglichkeit, dass auch andere, undatierte Addenda vor der letzten Abschrift entstanden. Damit würde es dann allerdings schwierig, die Arbeitsphasen vor und nach März 1920 klar voneinander abzugrenzen.

Wie dem auch sei, von einer kritischen Edition erwartet man, dass sie die verschiedenen Redaktionsstufen kenntlich macht, was in der vorliegenden Ausgabe nicht geschehen ist. Zu Irritationen führt das, wenn im Inhaltsverzeichnis (*Disposition*) dieselbe Kapitelüberschrift gemäß der frühen und einer späteren Gliederung gleich zweimal auftaucht. Erst die Fußnote schafft Klarheit. Die Tätigkeit der Herausgeberin, deren Verdienst fraglos darin besteht, die Vielzahl verwirrender Zusätze von Panofskys Autograph sorgfältig transkribiert zu haben, beschränkt sich ansonsten darauf, Zitate und Literaturangaben zu korrigieren und zu vervollständigen, was mithin aber auch zu inhaltlichen Verunklärungen führen kann (92, 98). Einzelne Wörter hat die Edition unbegreiflicherweise ausgetauscht: Aus der *Lieferung* wird ein

Textband, aus dem *Hyacinthus* ein *Narcissus*. Gestrichene und korrigierte Textpassagen werden gängigen Editionsregeln zum Trotz nicht noch einmal transkribiert. Was die Bearbeiterin zu ihrem Vorgehen veranlasst, gibt sie auf S. 171ff. unumwunden zu erkennen: Dort sind alle Hinweise auf eine restaurierte Antike gestrichen, die Panofsky für ein genuines Werk des Altertums gehalten hatte – ein Versehen, das ihm schon 1921 bewusst geworden ist. Ihre Bereinigung rechtfertigt sie damit, dass es sich hier um Passagen handele, „die der Autor getilgt haben würde, hätte er das Werk noch selbst zum Druck befördert“ – als seien nicht auch die Fehler eines Gelehrten von Interesse. Im Übrigen bleibt das Vorhaben, den vom Verfasser selbst anvisierten Text zu rekonstruieren, utopisch. Vergleicht man die erste *Disposition* (46) mit der *Neuen Disposition* (47) – ein Vergleich, um den sich die Einleitung nicht einmal in Ansätzen bemüht –, so wird deutlich, wie viele inhaltliche Erweiterungen und Änderungen Panofsky noch vorschwebten, wie weit das erhaltene Manuskript von seiner publizierbaren Idealform entfernt war.

Statt die Ausgabe mit den Abbildungen der wichtigsten hier behandelten Werke auszustatten, hat man sich überraschenderweise entschlossen, sämtliche Blätter noch einmal in Farbfotos wiederzugeben. Das Schöpferische des Meisters wird dem Leser auf diese Weise unmittelbar nahe gebracht; der Eindruck des Reliquienkultes drängt sich auf. Immerhin gestattet es ein solches Reproduktionsverfahren, die angewandten Editionsriterien genauer zu überprüfen. Was aber sagt der Primärtext selbst?

RAFFAEL VERSUS MICHELANGELO

Am Ausgangspunkt von Panofskys Argumentation steht die Überzeugung, dass künstlerische „Einflüsse“, wenn man sie denn als bewusste und aktive Rezeption versteht und gerade im Hinblick auf die Veränderungen des Vorbildes betrachtet, einen vertieften Zugang zum Stilwollen des beeinflussten Künstlers vermitteln. Zeitlebens habe sich Raffael mit den Werken Michelangelos auseinandergesetzt, was vor seiner Ankunft in Rom (1508) zur Übernahme von Einzelfiguren und

-motiven führte, danach aber eine gesteigerte Aneignung der michelangesken Kunst „als Ganzes“, will sagen ihres geistig-seelischen Ausdrucks, bewirkte (I.1). Michelangelo hingegen, der stets als der unabhängigere, eigenständigere Kopf gegolten hat, schöpft, gleichwohl weniger offensichtlich, aus der Antike und aus einzelnen, ihm in besonderer Weise kongenialen Künstlern des Quattrocento – seine Anregungen kamen aus der antiken Gemmenkunst, vom Laokoon und vom Torso des vatikanischen Belvedere, dann aber auch von Jacopo della Quercia und Donatello sowie von Luca Signorelli (I.2).

Nach diesem Vorspann lenkt der Autor im zweiten, *Stilkritische Folgerungen* überschriebenen Teil den Blick auf die Einzelgestalten seiner beiden Protagonisten. Ganz im Einklang mit jener – durch Wölfflin definierten – Kunst der italienischen Klassik, die mit Leonardo einsetzte, um dann das erste Viertel des 16. Jahrhunderts zu bestimmen, lassen Raffaels Bilder einheitliche Flächenschichten erkennen, in denen sich die einzelnen Gestalten jedoch ganz als körperliche Wesen mit autonomen Bewegungen darstellen. Das „Prinzip der zentrischen Entfaltung der Figur um eine Mittelachse“, welches bereits von Leonardo theoretisch formuliert worden war, prägt die Einzelfigur der sogenannten Klassik im Allgemeinen und Raffaels im Besonderen. Ein senkrecht Mittellot scheint von der Halsgrube bis in den Standfuß zu führen und macht die menschliche Gestalt zu einem „von innerer motorischer Energie dynamisch belebten Organismus“. Diesem stilistischen Leitbild folgend, unterliegen auch Raffaels Michelangelo-Zitate einer nachhaltigen Umgestaltung: Unter Verzicht auf eine *veduta principale* und bei gewollter „Emanzipation der Figur aus der zentralen Ebene“ entstehen Gebilde, die „um eine *linea Centrale* sich rundend, von innen her in einheitlichem Schwung belebt erscheinen“ (II.I.1).

Eben diese „von innen her“ angelegte Konzeption unterscheidet den Urbinaten von Michelangelo, dessen skulpturale wie auch gemalte Figuren gleichermaßen von der kubischen Form des Blockes ausgehen. Seine schon von Vasari und Cellini bezeugte Arbeitsweise ist nicht die umkreisende

Annäherung an die zu erstellende Gestalt, sondern die eines frontalen *levare* flächiger Steinschichten, sei es, dass dieser Zugang von einer Ebene des Kubus, sei es, dass er von mehreren Seiten aus erfolgte, das „reliefierende“ Verfahren somit auf die Seitenebenen und Hinterseite des Blockes übergriff. Blieben die Begrenzungsflächen des rektangulären Marmors für Michelangelos Statuen „in einem gewissen Grade konstitutiv“, so vermochte auch er das Ideal der *linea Centrale* nicht zu ignorieren. Sein Verlangen, die beiden unterschiedlichen Stilprinzipien in Einklang zu bringen, führte zu den „schroffsten Kontrasten zwischen würfel- und plattenförmig zugeschnittenen und rundlich schwellenden Formen“, zum „Kampf zwischen Freiheit und Gebundenheit“, zu jenem „gehemmten Drang“, der Figuren wie den Matthäus charakterisiert, zum Bedrohlich-Gewaltsamen und zur *terribilità* (II.I.2).

Eine analoge Dichotomie lässt sich laut Panofsky im Hinblick auf „die Organisation der Form in der Ebene“ feststellen. In die Fläche projiziert, tritt an Michelangelos Protagonisten „die Strenge senkrechter und waagrechter Richtungen in Gegensatz zu dem Wellenschlag eines schwingenden [...] Kontur und dem lebhaften Bewegungsdrang markanter Diagonalmotive“, wohingegen Raffael „sorglich aufeinander abgestimmte Schrägen und sanft fließende Umrißlinien“ bevorzugte. Wie eine tabellarische Aufstellung deutlich macht, überführte er all das, was in Michelangelos Vorbildern senkrecht und waagrecht daherkommt, in die Schräge; 45°-Winkel (die Hälfte des rechten Winkels) werden zu 60°- oder 30°-Winkeln abgewandelt. Von der Flächenwirkung ausgehend, greift Panofsky die nicht nur zu seiner Zeit kontrovers diskutierte Frage „Einansichtig oder allansichtig?“ auf. Seine Antwort klingt eindeutig: Michelangelos Skulpturen lassen – schon im Hinblick auf ihre häufigen architektonischen Kontextualisierungen – eine klare *veduta principale* erkennen, was indes keineswegs mit einer reliefmäßigen Konzeption einhergeht. Im Gegenteil: Erst der Kontrast plastischer und flächenkompositorischer Werte begründete die ihm eigene, später unverstandene oder auch ungewollte Wirkung (II.I.3).

Das anschließende Kapitel (II.I.4) zielt darauf ab, die psychische Struktur der erläuterten Gestaltungsprinzipien zu ergründen. Der weit ausholende Versuch des Brückenschlags vom philosophisch-psychologischen Menschenbild zum künstlerischen führt den Verfasser zu überaus gewagten Verallgemeinerungen, die den aristotelischen *nous* mit der griechischen Klassik in Einklang zu bringen suchen, die Patristik mit der Kunst des frühen Mittelalters und der Romanik, die hochgotische Skulptur von Reims, Amiens und Paris mit der thomistischen Scholastik. Erst die Renaissance habe das Naturwesen und das Vernunftwesen Mensch, den Gegensatz von Vitalität und Rationalität, kurzfristig miteinander versöhnt, eine Harmonisierung, der die künstlerische Verbindung von reliefmäßiger Komposition und plastischem Figurenstil entspreche. Im Unterschied dazu zeugten die vielen zuvor erarbeiteten Gegensätzlichkeiten im Œuvre Michelangelos vom Widerstreit vitaler und spiritueller Tendenzen: „Das Ich ist nicht nur der Ort, sondern auch der Grund eines dauernden Kampfes.“

IKONOGRAPHIE UND KLASSIK-KONZEPT

Hier ergeben sich nun auch einige beachtenswerte ikonographische Überlegungen. Anders als Berninis David sei der Heros bei Michelangelo – diese Deutung vermochte sich nicht einhellig durchzusetzen – noch keineswegs zum Handeln bereit; nicht die äußere Spannung der barocken Skulptur mache sein Wesen aus, sondern eine innere, die allerdings aufgrund der Betrachtung des mitzudenkenden Gegners äußerlich motiviert erscheint. Ähnlich der Matthäus, der, von Christus berufen, die gleiche „innere Spannung vor einer Tat“ empfinde. Ob der Moses bereits den Frevel der Israeliten erblickt oder ob seine Erregung auf die „Spontanität seines Wesens“ und den „Antagonismus in der Seele des Dargestellten“ zurückzuführen sei, wagt Panofsky nicht zu entscheiden, denn dies zumindest hält er für gewiss, dass es in der Entwicklung von Michelangelos Kunst einer äußeren Motivierung des inneren Konflikts immer weniger bedurfte, dass seelisches Leiden von ihm stattdessen

zunehmend als etwas Schicksalhaftes, dem Menschen seiner Natur nach Eigenes empfunden wurde. Die Fesseln der *prigioni* sind dann auch nicht als Triumphmotiv, sondern symbolisch zu verstehen – „Symbole eines Schicksals, das die unsterbliche Seele an die sterbliche kettet“. Hier deutet sich der Neuplatoniker Michelangelo an, auch wenn er noch nicht ausdrücklich als solcher benannt ist. Mit einer Begründung, warum Michelangelo dem Bildnis als künstlerischer Aufgabe kaum etwas abzugewinnen vermochte, klingt nicht nur das Kapitel, sondern auch das Manuskript als Ganzes aus.

Die vorangestellte *Disposition* kennt dagegen noch einen dritten Abschnitt, *Die Organisation des Kunstwerks im ganzen* (II.III), der seinerseits in zwei Kapitel zerfällt: 1. *Die plastische Komposition (Das Verhältnis der körperlichen Gegenstände zueinander)* und 2. *Die bildmäßige Komposition (Das Verhältnis der körperlichen Gegenstände zum Freiraum)*. Hier wollte der Verfasser offenbar über die Einzelfiguren hinausgehen, um diese in ihren übergreifenden Kompositionsgefügen zu analysieren. Der Schluss war dann *Raffael, Michelangelo und Correggio* überschrieben, was insofern überrascht, als Correggio zuvor noch nicht zur Sprache kam. Wie man Gustav Paulis bereits 1994 von Horst Bredekamp publiziertem Habilitationsgutachten entnehmen kann, war zumindest der Teil II.III nicht mit eingereicht worden (vgl. Ex nihilo: Panofskys Habilitation, in: *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, hg. v. Bruno Reudenbach, Hamburg 1994, 31–51).

Eine wissenschaftsgeschichtliche Einordnung von Panofskys vielschichtiger Abhandlung kann hier nicht nachgereicht werden; nur das Offensichtlichste sei betont. Vertreter der deutschsprachigen Kunstgeschichte wie Johann David Passavant, Anton Springers *Raffael und Michelangelo* (1878), Carl Justi, Adolf Hildebrand und Emanuel Löwy sind es, deren Diskurse die neuedierte Untersuchung fortschreibt. Der Wirkung Wölfflins – während jener ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts der Übervater aller stilgeschichtli-

chen Bemühungen – konnte sich auch der junge Panofsky nicht entziehen. Seinen Begriff der italienischen Klassik hat er sich ebenso zu eigen gemacht wie die Vorstellung, dass jede Epoche ihre eigene Klassik besitze. Dem Charakteristischen der Epochen – und nicht nur des Einzelkünstlers – spürt auch die Habilitationsschrift nach. Durch Wölfflins *Grundbegriffe* von 1915 geprägt, erweist sich schließlich die im noch geplanten Textteil vorgenommene Differenzierung der „plastischen“ von der „malerischen Komposition“. Variationen einer solchen Polarisierung waren weit verbreitet. Wenige Jahre später machte der junge Richard Krautheimer die Gegenüberstellung von „Architektur als Bild“ und „Architektur als Körper“ sogar zu einem grundlegenden Kriterium der Baugeschichte. Die Betonung – aus heutiger Sicht wohl Überbetonung – der Raumproblematik war über Wölfflin hinaus von der Wiener Schule stark gemacht worden. Deren Hauptvertreter Alois Riegl hatte in seiner *Spätromischen Kunstindustrie* (1901) einen Gleichschritt von Bildkünsten, Architektur und angewandter Kunst propagiert, die sich im Alten Ägypten beginnend bis zur Spätantike hin von einem haptischen zu einem optischen Wahrnehmungstypus entwickelt hätten. Panofskys bedenkenlose Gleichbehandlung von Michelangelos malerischen und bildhauerischen Werken mochte hier eine Rechtfertigung finden.

Erledigt haben sich die angesprochenen Themen bis heute nicht. Die Frage, wie Michelangelo die Wirkung seiner Statuen kalkulierte, gerade dann, wenn sie in architektonische Zusammenhänge eingebunden waren, ihre Beweglichkeit, das Heraustreten aus den Nischen, der durch die Gestaltung von Oberflächen und Tiefenschichten bewirkte Effekt von Licht und Schatten wie auch das Vorbild Donatello werden von der neueren Forschung noch immer diskutiert (vgl. Georg Satzinger, *Michelangelos Fassade von S. Lorenzo in Florenz*, München 2011, mit weiterer Literatur). Über Michelangelos Auseinandersetzung mit einzelnen Antiken, zumal dem Laokoon, ist in jüngerer Zeit, zusätzlich angeregt durch die Entdeckung der

Wandzeichnungen unter San Lorenzo (1975), einiges geschrieben und gesagt worden. Die Problematik dieses, im angelsächsischen Raum gern depektierlich als *source hunting* charakterisierten Zugriffs ist hinlänglich bekannt und tritt schon in der vorliegenden Studie deutlich zutage, was auch Gustav Pauli in seinem überaus wohlwollenden Gutachten nicht verschweigen konnte: Wer jede formale Ähnlichkeit als rezeptionsbedingt wertet, für den muss ein Maler wie Raffael in der Tat zum Meister der Collage geraten. Dabei sollte schon der Umstand, dass heute nur noch Teile der dem 16. Jahrhundert zu Gebote stehenden Bildquellen erhalten und somit rekonstruierbar sind, zur Zurückhaltung vor deren allzu eindeutiger Festlegung mahnen.

Sehr viel mehr Misstrauen als die rein formale Stilgeschichte dürfte aus heutiger Sicht aber die grundlegende und zeittypische Frage nach dem *Wesen* des Stils, sei es einer Epoche, einer Region oder auch eines Künstlers, hervorrufen. Hinter den Formen ein sich wandelndes Menschenbild zu erkennen, künstlerische Ausprägungen in einen unmittelbaren Bezug zu der philosophisch-psychologisch geprägten Geistesgeschichte zu setzen – Panofsky selbst hat die Kunstgeschichte mit der Erkenntnistheorie verglichen –, entspricht einer Methode, für deren Entfaltung in der Rückschau vor allem der Name Max Dvořák steht. Wohin dieser Ansatz führen konnte, ist bekannt: Tiefenschauen solcher Art leisteten letztlich auch einer rassenkundlich orientierten Kunstgeschichte Vorschub.

In einem zweiten Schritt wäre die Stellung der *Stilprinzipien* im Rahmen von Panofskys eigenem Œuvre zu verorten. Sieht man von den kleineren, noch während der 20er Jahre erschienenen Arbeiten zu Michelangelo einmal ab, so fällt auf, dass selbst *Die Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* (1924) mit ähnlichen Analyse-kriterien operiert, denn auch dort geht es um den Gegensatz einer von „antiplastischen Prinzipien beherrschten Reliefkunst“ und von „plastisch-dreidimensionaler Entfaltung“, um die Rivalität von „Tiefenrelationen“ und „Ebenenrelationen“. Ähnlich wie Michelangelo kennt die romanische

Skulptur „blockhafte Gebilde“ mit „streng innegehaltener Vorderebene“ und weist – Raffael vergleichbar – innerhalb der Einzelfigur Kompositionen von „grundsätzlich getrennten und verschiedenartigen Teilen auf“. Freilich sei der romanische „Massenstil“ anders als bei Michelangelo durch ein „Anschwellen aus der Fläche heraus“ zu begreifen, wohingegen sich erst die Gotik, zumal in Frankreich, „von ihrer eigenen Achse aus zur Rundung entfaltet.“ Das erinnert an die *linea Centrale*.

Was in dem anzuzeigenden Buch (II.1.2) bis zu den Ägyptern ausholend über die Möglichkeiten zweidimensionaler Darstellungen körperlicher Formen mitgeteilt wird, hat der Verfasser in seinem berühmten Perspektive-Aufsatz (1927) vertiefend behandelt. Anderes sollte er auch nach seiner Emigration noch aufgreifen. Den philosophischen Grundanschauungen und der damit einhergehenden seelischen Verfasstheit Michelangelos ist ein Kapitel aus Panofskys Klassiker *Studies in Iconology* (1939) gewidmet, das ein die Forschung für Jahrzehnte bestimmendes Bild von Michelangelo als Neuplatoniker entwarf. Wie immer man diese geistige Zuordnung beurteilen mag, im Vergleich mit der deutschen Untersuchung wirkt der veränderte methodische Zugriff überaus bezeichnend, denn 1939 erfolgt die Entschlüsselung des künstlerischen Denkens in erster Linie über die ikonographische Analyse seiner Werke, nicht mehr über den Stil. Dass die einleitenden Abschnitte zur Formgebung andererseits doch wieder aus der Habilitationsschrift schöpfen, wie es Bredekamp schon 1994 aufgrund seiner Lektüre von Paulis Gutachten vermutet hatte, findet sich angesichts der neuen Edition weitgehend bestätigt.

Zu untersuchen bliebe schließlich das besondere Künstlerbild, das Panofskys Darstellung eignet. Wie weit der romantisch geprägte Geniekult hier hineinspielt, scheint unübersehbar. Michelangelo bewegt sich außerhalb der Stilkonventionen seiner Zeit. Die wiederholten, weitgespannten Ausblicke ins 17. Jahrhundert hinein sollen zeigen, dass er überdies gerade nicht als Vorläufer

des Barock zu gelten hat. Zeugt sein Schaffen von innerem Kampf, von seelischer Gequältheit und lebenslangen Leiden, so spiegelt sich hier auch jene *Pathologisierung des Künstlers*, um den einschlägigen Buchtitel von Bettina Gockel (2010) zu bemühen, die das 19. Jahrhundert vorgenommen hatte. Das Interesse an der psychologischen Verfasstheit einzelner Persönlichkeiten oder auch ganzer Epochen hat sich Panofsky andererseits bis in sein Spätwerk bewahrt (dazu Klaus Herding, Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie, in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions*, 1994, 145–170).

Legt man diese Neuerscheinung aus der Hand, so bleibt ein zwiespältiger Eindruck. Eine wissenschaftsgeschichtlich bedeutsame Wiederentdeckung, die zweifellos einer Veröffentlichung bedurfte, ist nun glücklicherweise zugänglich – allerdings in einer Edition, deren Professionalität zu wünschen übrig lässt. Unzulänglich erscheint die Einführung. Möchte man Verständnis dafür aufbringen, dass Gerda Panofsky diese Hommage an ihren verstorbenen Mann selbst in die Hand nehmen wollte, so befremdet der damit einhergehende Versuch, den Ruf verdienter Wissenschaftler in Mitleidenschaft zu ziehen, aufs Äußerste.

PROF. DR. INGO HERKLOTZ
Kunstgeschichtliches Institut der
Philipps-Universität Marburg,
Biegenstr. 11, 35037 Marburg,
ingo.herklotz@uni-marburg.de