

nen Monographien über jedes behandelte Bild nach einem straffen Plan, dem man es anmerkt, daß Paul Coremans Naturwissenschaftler ist. Die Ausstattung mit Abbildungen ist denkbar großzügig. Man möchte wünschen, daß die beträchtliche organisatorische Arbeit, die hier geleistet wurde, beispielgebend für die Bearbeitung anderer Gebiete, etwa der frühholländischen oder frühfranzösischen Malerei würde.

Friedrich Winkler

LUITPOLD DUSSLER, *Die Zeichnungen des Michelangelo*. Kritischer Katalog. Berlin 1959. 331 S., 176 Kunstdrucktafeln mit 275 Abb.

Michelangelos zeichnerische Hinterlassenschaft gehört seit mehr als einem halben Jahrhundert zu den zentralen Problemen der Kunstwissenschaft. Wer sich an die leidenschaftlichen Diskussionen erinnert, die in den zwanziger und dreißiger Jahren um dieses Thema geführt wurden, der wird mit gespannter Erwartung dieses Werk zur Hand nehmen, das den Versuch macht, die ganze, fast unübersehbare Masse der bis heute vorliegenden Forschungsergebnisse im Rahmen eines kritischen Kataloges zu verarbeiten. Schon Frey, Thode und Berenson, denen wir ähnlich angelegte Verzeichnisse verdanken, haben sich mit den Meinungen ihrer Vorgänger und Zeitgenossen auseinandergesetzt. Doch ging es damals vor allem um die Bereitstellung und Sichtung der uns erhaltenen Zeichnungen selbst, um Pionierarbeit auf einem noch weitgehend unerschlossenen Gelände. Diese älteren „kritischen Kataloge“ haben das Fundament gelegt, auf dem die nachfolgende, immer mehr mit Einzelfragen beschäftigte Forschung aufbauen konnte. Da die Zeichnungen Michelangelos zumeist eng mit seinem Gesamtwerk verbunden sind, ergab sich, je mehr ihre Deutung und Einordnung fortschritt, eine Fülle von Bezügen thematischer, genetischer und chronologischer Art. Die Frage der Eigenhändigkeit trat demgegenüber zuweilen zurück – wie man zugeben muß, unter gewissen Aspekten mit Recht. Denn ein *Concetto* Michelangelos, der uns nur in einer Schulwiederholung oder Kopie erhalten ist, bleibt dennoch bedeutungsvoll für das Gesamtbild des Meisters. Diese Einsicht entbindet die Forschung jedoch nicht von der Verpflichtung, jedes einzelne Blatt auf seine Echtheit zu befragen und sich eine möglichst klare Vorstellung von Michelangelos persönlicher zeichnerischer Handschrift zu erarbeiten. Dies wiederum setzt subtile Unterscheidungen auch für die „unechten“ Zeichnungen voraus: Schulgut und Nachahmung, Kopie oder Fälschung – für jede dieser Kategorien gelten eigene Kriterien. Die Gruppierung und Auswertung der Apokryphen hat die bisherige Forschung schon vielfach beschäftigt, wäre aber sicherlich noch weiter zu differenzieren. Um so klarer würde sich dann auch die Gestalt Michelangelos selbst aus ihrer Umgebung herausheben.

Die Aufgabe, die sich Dussler gestellt hat, war also von ganz anderer Art als die, der sich die „Klassiker“ der Michelangelo-Forschung gegenübersehen. Neben dem Studium der Originale und der Quellen, der biographischen Fakten und des künstlerischen Gesamtwerks Michelangelos war eine erdrückende Fülle von Sekundärliteratur zu verarbeiten. Dussler verzeichnet zu jedem einzelnen Blatt seines Kataloges, der 722 Nummern umfaßt, die einschlägigen Äußerungen aller früheren Bearbeiter, und er

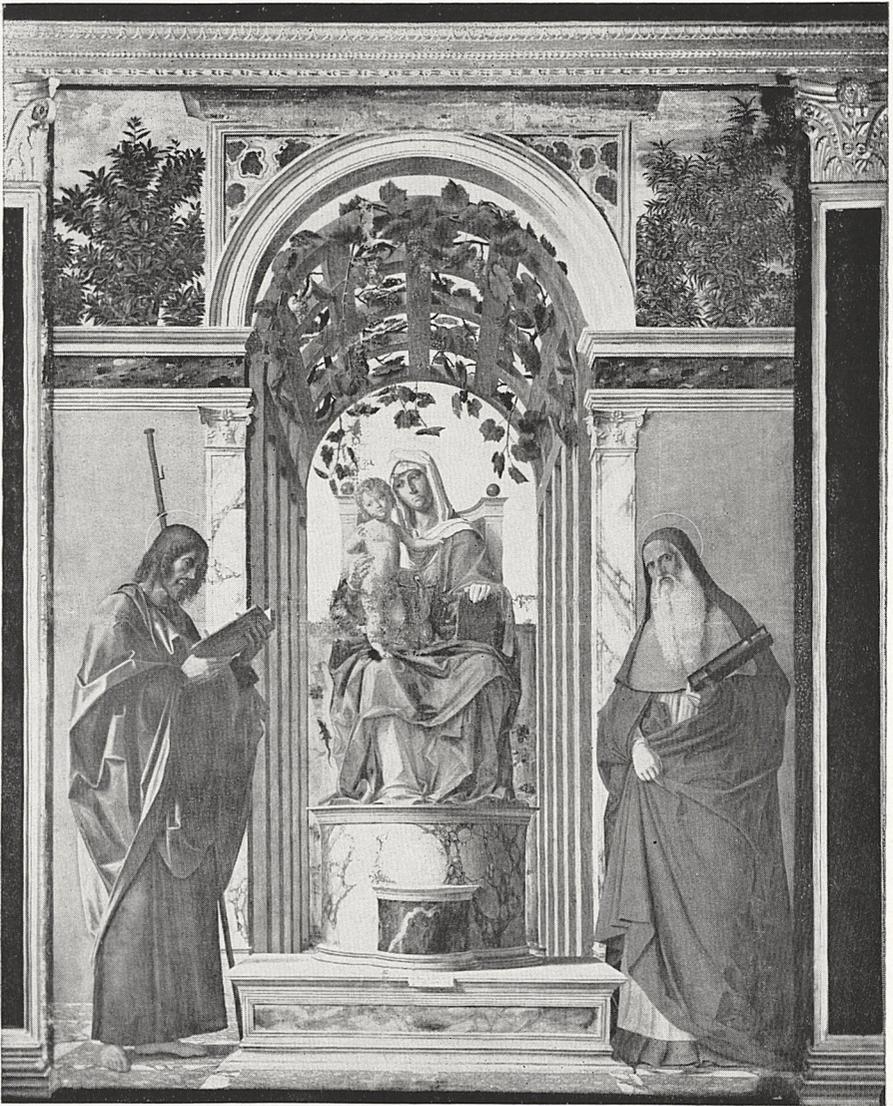


Abb. 1 Cima da Conegliano: Madonna mit Heiligen. Vicenza, Museo Civico



Abb. 2 Cima da Conegliano: Hl. Katharina. Privatbesitz



Abb. 3 Cima da Conegliano: Hl. Franziskus. York, City Art Gallery



*Abb. 4 Madonna mit Kind; hier Benedetto Diana zugeschrieben.
Amsterdam, Rijksmuseum*

begnügt sich dabei nicht mit einer bloßen Registrierung. Fast stets nimmt er unmißverständlich Stellung, referiert abweichende Meinungen und setzt ihnen die eigene entgegen, die er zumeist mit knappen, treffenden Bemerkungen begründet. Sein Urteil wirkt niemals apodiktisch, sondern bleibt im Bereich des Kontrollierbaren und der Diskussion. Wo ihm eine klare Entscheidung nicht möglich erschien, werden die Vorbehalte und Bedenken nicht verschwiegen. Es ist bezeichnend, daß Dussler – im Gegensatz zu der traditionellen Zweiteilung in „echte“ und „apokryphe“ Blätter – seinen Katalog in drei Abschnitte gegliedert hat. Die „sicheren eigenhändigen“ Zeichnungen stehen voran (Nr. 1 – 243), dann folgen „zugeschriebene“ Blätter (244 – 365) und endlich eine Auswahl aus der schwer überschaubaren Masse der Apokryphen, die allein fast die Hälfte der behandelten Zeichnungen ausmacht (366 – 722). In dieser ausgiebigen Berücksichtigung der Kopien und Schulwerke kommt die Tatsache zum Ausdruck, daß auch die indirekte Überlieferung wesentliche Züge zu unserem Verständnis von Michelangelos Schaffen beiträgt. Was die mittlere Gruppe angeht, so enthält sie auch Blätter, von deren Eigenhändigkeit Dussler selbst keineswegs überzeugt ist. Mehrfach finden sich hier im Katalogtext Wendungen wie „gewisse Bedenken“ oder „mit Vorbehalt“. Der Ausdruck „zugeschrieben“ bezeichnet also lediglich einen geringeren Grad von Sicherheit, nicht aber, daß der Verf. selbst sich in jedem Falle mit der Zuschreibung identifiziert.

Wenn also die Darlegung früherer Forschungsergebnisse oft einen sehr breiten Raum einnimmt, so ist das durch die wissenschaftsgeschichtliche Situation bedingt. Der praktische Wert dieses Verfahrens liegt auf der Hand, und nichts wäre verfehler, als hier den Vorwurf des Kompilatorischen zu erheben. Für einen Gelehrten von dem hohen Verantwortungsbewußtsein Dusslers war es eine Selbstverständlichkeit, daß nicht die wissenschaftliche Diskussion, sondern die genaue Kenntnis der Originale den Ausgangspunkt einer Arbeit bilden mußte. Nahezu alle im Katalog behandelten Blätter hat er eingehend und zumeist wiederholt untersucht; die wenigen Fälle, in denen dies nicht möglich war, sind ausdrücklich vermerkt. Schon seine Monographie über Sebastiano del Piombo (1942) hatte Dussler mit dem Problemkreis der Michelangelo-Zeichnungen in enge Berührung gebracht. Seitdem hat sich diese Vertrautheit zu umfassender Kennerschaft entwickelt.

Aus dieser intimen Kenntnis der Originale heraus gibt Dussler in der Einleitung einen Überblick über die Entwicklung von Michelangelos Zeichenstil und charakterisiert auch seine Schüler und Nachahmer, soweit ihre Arbeitsweise bis jetzt für uns faßbar ist. Dann folgt ein Kapitel, das die Schicksale der heute noch erhaltenen Blätter nach sammlungsgeschichtlichen Gesichtspunkten darstellt, und endlich ein Überblick über die Forschungsgeschichte. Schon hier wird deutlich, daß Dussler auf seiten derer steht, die in der Frage der Eigenhändigkeit an einem strengen kritischen Maßstab festhalten. Zwischen hyperkritischem Rigorismus und einer allzu weitherzigen Zuschreibungspraxis die richtige Mitte zu finden, wird immer schwierig sein, zumal in der Handzeichnungsforschung das Kennerurteil nach wie vor die letzte Entscheidung fällen muß. Das Temperament und die persönliche Handschrift des Zeichners entziehen sich

einer rationalen Analyse, mehr noch als in der Malerei. Daß die Grenzen fließend sind, kommt im zweiten Teil des Kataloges deutlich genug zum Ausdruck. Bei vielen Blättern, die durch alte Tradition oder neuere Zuschreibungen mit Michelangelos Namen verbunden sind, kommt Dussler aber auch zu einer eindeutigen Ablehnung. In den meisten dieser Fälle ist seine Beweisführung überzeugend. Dies gilt besonders für einen beträchtlichen Teil der Zeichnungen in London und in Windsor, die von Johannes Wilde als eigenhändig betrachtet werden. Die Differenz, die sich hier bemerkbar macht, mag darin begründet sein, daß für Wilde mehr das Gesamtschaffen Michelangelos im Vordergrund stand, während Dussler sich auf den zeichnerischen Stil des Meisters als solchen konzentriert hat. Beide Aspekte haben ihre Berechtigung, und gerade bei Michelangelo liegt es nahe, den dokumentarischen Wert seiner Zeichnungen in den Vordergrund zu rücken. Bei weitem die Mehrzahl der erhaltenen Blätter hat einen ausgeprägt funktionalen Charakter, d. h. sie sind Vorstudien oder Werkzeichnungen für ganz bestimmte Zwecke. Erst relativ spät – mit den Geschenkblättern für Cavalieri – setzen die „autonomen“ Zeichnungen ein, die auch dann noch die Ausnahme bleiben.

Während die Zeichnungen aus der Spätzeit Michelangelos – als Zeugnisse eines ganz persönlichen, zugleich monumentalen und verinnerlichten Altersstils – kaum je zu Zweifeln hinsichtlich der Zuschreibung Anlaß geben, sind die Geschenkzeichnungen der dreißiger Jahre in dieser Beziehung besonders problematisch. Ihr zur äußersten Vollendung getriebener „Feinstil“ führte dazu, daß die Spuren der persönlichen Handschrift fast ganz hinter der Perfektion der zeichnerischen Form zurücktreten. Ein virtuoser Kopist konnte hier dem Original weit näher kommen als bei einer spontan hingeworfenen Studie oder Ideenskizze. So bilden die Cavalieri-Blätter und ihre Verwandten, die fast alle in mehreren Exemplaren erhalten sind, die eigentliche Crux für die Kritik der Michelangelo-Zeichnungen. Als markantestes Beispiel sei an das Blatt mit den „Bogenschützen“ in Windsor erinnert (Cat. Popham/Wilde Nr. 424), das auf der Rückseite den Vermerk trägt: „D. Giulio Clouio copia di / Michiel Angelo.“ Wilde hält es zwar für wahrscheinlich, daß diese Angabe im Zusammenhang mit der Abfassung von Clovios Inventar auf das Blatt gekommen ist, erklärt sie aber für einen „Irrtum“ und sieht in der Zeichnung das Original Michelangelos. Dussler (721) sieht sich dagegen außerstande, die dokumentarische Aussage des Verso-Vermerks beiseitezuschieben, und verweist das Blatt unter die Kopien. Er räumt jedoch ein, daß gerade diese Zeichnung „nur spärlichste Analogien“ zu anderen Clovio-Kopien aufweist. Die Entscheidung wird offenbleiben müssen, falls nicht die Kopien-Kritik ihre Methoden noch weiter zu verfeinern vermag. Ganz ähnlich liegen die Dinge auch bei Blättern wie „Der Traum“ (Slg. Graf Seilern, Dussler Nr. 589) und der Heiligen Familie, genannt „Il Silenzio“ (Duke of Portland, Dussler 336). Obwohl das erste in schwarzer Kreide, das letztere in Rötel gezeichnet ist, fällt es schwer, die von Dussler betonten Differenzen zu erkennen, die es rechtfertigen sollen, daß er „Il Silenzio“ als Original, den „Traum“ aber als Kopie einordnet; die Möglichkeit zum Vergleich war gegeben, als die beiden Stücke 1960 in London ausgestellt waren. – Daß schon Michelangelo selbst

unter Umständen nur Kopien verschenkte, geht aus der brieflichen Bemerkung von Vittoria Colonna über eine Zeichnung des Gekreuzigten hervor (zit. bei Dussler Nr. 329). Doch betrifft dies wohl nur die Zeichnungen in dem schon von Vasari gerühmten „Feinstil“, nicht die Studien und Werkzeichnungen. Und gerade bei den „Geschenkblättern“ ist es von besonderer Bedeutung, daß sie – soweit die Originale verloren sind – wenigstens in Kopien überliefert sind, wie etwa der „Ganymed“.

Diese Bemerkungen mögen genügen, um die Schwierigkeiten anzudeuten, die sich jeder Beschäftigung mit den Zeichnungen Michelangelos entgegenstellen. Dusslers Werk wird dafür in Zukunft eine unentbehrliche Hilfe sein. In seiner Verbindung von wissenschaftlicher Akribie und klarer kritischer Haltung ist es eine bewundernswerte Leistung. Erstaunlich auch, daß es gelungen ist, die Masse des Stoffes in einem einzigen, immer noch handlichen Bande zusammenzufassen. Dies war allerdings nur möglich, weil auf die Reproduktion der Architekturzeichnungen fast völlig verzichtet wurde. Obwohl die Drucklegung von mehreren Seiten unterstützt wurde, mußten beim Abbildungsteil Konzessionen gemacht werden, die man vom Standpunkt des Benutzers lebhaft bedauern muß. Immerhin ist es erfreulich, daß die Apokryphen, die oft nur an entlegener Stelle oder überhaupt nicht abgebildet sind, auch im Bildteil reichlich vertreten sind. Die Klischees sind zumeist ausgezeichnet, die Auswahl und Gruppierung der Abbildungen wirkt bei flüchtiger Durchsicht zuweilen etwas verwirrend, ist aber vom Text her gerechtfertigt und instruktiv. Für die Benützung des Werkes wäre eine Trennung von Text- und Tafelband sicherlich vorzuziehen gewesen. Zur rascheren Orientierung hätte man sich die Angabe der Aufbewahrungsorte auch bei den Abbildungen gewünscht. Auch die Dreiteilung des Kataloges bereitet dem Leser manche Mühe. Da die Zeichnungen nach Aufbewahrungsorten, die Orte alphabetisch geordnet sind, muß man alle größeren Sammlungen an drei verschiedenen Stellen aufsuchen. Konkordanzen und Register ermöglichen jedoch die Auffindung jedes gesuchten Blattes. Die erwähnten, geringfügigen Vorbehalte betreffen ausschließlich die praktische Benutzbarkeit des Bandes. Der sachliche Gehalt wird davon nicht berührt und sichert dem Werk einen Platz unter den Standardwerken unseres Faches.

Robert Oertel

TOTENTAFEL

PAUL ORTWIN RAVE †

1893 – 1962

Nie hat er etwas unternommen, was ihn nicht persönlich bewegte. Das war es, was seinen Schriften den eigenen Reiz verlieh: daß etwas von seinem besonderen – sorgsam das Charakteristische aufspürenden, ordnenden, klärenden und harmonisierenden – Wesen sich dem Geschriebenen mitteilte und man umgekehrt auch den Eindruck gewinnen konnte, daß das gründlich und liebevoll Erforschte zurückstrahlte auf die eigene Persönlichkeit, sie rundend und reifend. Die Kunst des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, meist ausgehend von Berlin, doch immer weit ausgreifend mit einem