

REZENSIONEN

L. D. ETTLINGER, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*. (Oxford-Warburg Studies) Oxford, The Clarendon Press, 1965. XVI, 128 Seiten, 83 Abbildungen auf 45 Tafeln. Ln. 75 s.

Der Untertitel dieses großzügig ausgestatteten Buches läßt schon erahnen, was als das eigentliche Anliegen von Ettlingers Studie über die Ikonographie der quattrocenkesken Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle und den theologischen Bedeutungsgehalt des zugrundeliegenden Gesamtprogramms hervortritt. Auf neue Untersuchungen über baugeschichtliche Fragen und über alle Probleme der Kapellenausstattung – soweit sie nicht von den Malern stammt – hat der Verfasser bewußt verzichtet. Aber auch von der Wanddekoration werden im wesentlichen nur die Historienzyklen behandelt; zu den 28 erhaltenen Papstbildnissen der oberen Wandzone nimmt Ettlinger nur ganz kurz Stellung. Von den Selbstporträts der beteiligten Maler und den Bildnissen zahlreicher Zeitgenossen innerhalb der Historien ist nicht die Rede. Alle diese Fragenkomplexe hat seinerzeit Ernst Steinmann im ersten Teil seiner großangelegten Monographie über die Sixtinische Kapelle ausführlich und offenbar so erschöpfend behandelt, daß in den dazwischenliegenden 65 Jahren nur wenig Neues beigetragen werden konnte. Ettlingers Arbeit erscheint nun wie eine späte gedankenreiche und gründliche Rezension zu Steinmanns Band – aus der Sicht der ikonologischen Forschung unserer Tage.

In der Einleitung, nach einem kurzen Überblick über die wechselnde Wertschätzung der Sixtinischen Wandfresken von Füßlis harter Kritik bis zu der ein Jahrhundert später erfolgenden Würdigung in Steinmanns Monographie und den ihr gewidmeten Rezensionen, begründet der Verfasser ausführlich Ansatz und methodischen Weg seiner eigenen Untersuchungen. Es folgt dann im zweiten Kapitel ("The History of the Building and its Decoration") ein knapper Abriss über die baugeschichtlichen Voraussetzungen und anschließend eine kritische Auseinandersetzung mit der kargen Dokumenten- und Quellenüberlieferung zur Entstehung der Wanddekoration sowie mit dem gesamten Fragenkomplex, der die Vermutungen über Beginn und Dauer der Arbeiten und die abweichenden, auf verschiedener Urkundeninterpretation beruhenden Thesen über die Chronologie der Fresken beider Historienzyklen umfaßt. Moseszyklus und Christuszyklus bestanden ursprünglich aus je acht Historien, einsetzend mit der Auffindung des Mosesknaben und der Geburt Christi auf der schmalen Altarwand, dann in je 6 Bildfeldern über beide Längswände laufend und schließlich mit den jeweils letzten Fresken („Erzengel Michael verteidigt Moses' Leichnam“ und „Auferstehung Christi“) auf der schmalen Eingangswand wieder zusammentreffend. Fast jedes Bildfeld enthält dabei mehrere Hauptszenen und noch zahlreiche im Landschaftshintergrund verteilte Nebenszenen. – Während die beiden von Perugino ausgeführten Felder auf der Altarwand – zusammen mit Peruginos Assunta-Altarbild – dem Jüngsten Gericht Michelangelos weichen mußten, wurde das letzte Freskenpaar bei dem Einsturz der Eingangswand 1522 zerstört und später durch neue, großfigurigere Kompositionen von

Matteo da Lecce ersetzt. Durch den Verlust der beiden ersten und (wie man annimmt) frühesten und der beiden letzten, vermutlich spätesten Fresken wird nun die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte der beiden Zyklen noch erschwert. – Ettliger hat durch eine gegenüber Steinmann leicht veränderte Auslegung der beiden zur Wanddekoration erhaltenen Urkunden und vor allem durch andere Folgerungen ein neues Bild von der zeitlichen Abfolge der Fresken entworfen, dem der Rezensent nicht folgen kann.

Am 27. Oktober 1481 wird mit Cosimo Rosselli, Botticelli, Domenico Ghirlandaio und Perugino ein Vertrag geschlossen, in dem sich die Künstler verpflichten, bis zum 15. März 1482 insgesamt zehn Historien des Alten und Neuen Testaments auszuführen. Die vier Künstler übernehmen "*picturam capelle magne nove dicti palacii apostolici a capite altaris inferius, videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortinis inferius ad depingendum bene diligenter et fideliter melius quo poterunt per ipsos et eorum quemlibet et familiares suos prout inceptum est*". Die Maler erklären sich ferner bereit, bei Überschreitung des Vollendungstermins der zehn Historien gemeinsam eine Strafe von 50 Golddukaten zu zahlen. Die Fresken sollen honoriert werden "*cum precio solutionis et extimationis ad quam seu quod extimabuntur istorie iam facte in dicta capella per eosdem depictores*". Ettliger bezieht nun den Passus "... ad quam seu quod ..." auf den vorher genannten Vollendungstermin und ergänzt "*ad quam diem - zu welchem Termin*". Man versteht aber dann den übrigen Wortlaut schwer. Was soll die Bezeichnung "*istorie iam facte*", wenn die Schätzung erst am 15. März 1482, also nach der vertraglich vereinbarten Vollendung *aller zehn* Fresken erfolgen soll? Der gesamte Passus versucht doch offenbar dem bei Vertragsschluß zunächst entstehenden Mißverhältnis zwischen den von beiden Parteien eingegangenen Verpflichtungen Rechnung zu tragen. Denn einerseits wird hier schon eine auffällig hohe Summe als Konventionalstrafe bei Nichteinhaltung des Termins festgelegt, während andererseits noch nicht einmal das Honorar für die übernommenen Arbeiten bestimmt wird bzw. zunächst eben noch nicht bestimmt werden kann. Die Künstler übernehmen die Malereien "*cum precio solutionis et extimationis, ad quam (extimationem) seu quod (pretium) extimabuntur istorie iam facte in dicta capella per eosdem depictores ...*" d. h. zu dem festgesetzten und geschätzten Preis, zu welcher Schätzung bzw. zu welchem Preis man bereits ausgeführte Historien dieser Künstler in besagter Kapelle schätzen wird. Bei Vertragsschluß sind offenbar von den vier Malern noch keine in Art und Format den verdingten Historien entsprechenden Fresken vollendet, deren Schätzung einer Honorarvereinbarung zugrundegelegt werden könnte. Erst elf Wochen später, Mitte Januar haben die vier Maler „die vier ersten Historien“ fertiggestellt, die nun geschätzt werden. Am 17. Januar 1482 tritt eine Gutachterkommission zusammen "*ad taxandum et iudicandum picturam per dictos Cosman Alexandrum Dominicum et Petrum Christofori in capella maiori sanctissimi domini nostri pape factam in quator primis istoriis finitis cum cortinis cornicibus et pontificibus, que cortine postquam fuerint finite debent iudicari per dictos arbitros ibidem presentes et acceptantes ...*" Es wird bestimmt, daß die Künstler für jede der vier

Historien mit den zugehörigen (gemalten) Vorhängen, den Rahmen und den Papstbildnissen 250 Dukaten erhalten sollen. Die Felder mit den Vorhängen sind zwar noch nicht vollendet, werden aber in der Schätzung schon mitberücksichtigt und sollen – wie es heißt – dann nach Fertigstellung nachträglich von den Gutachtern geprüft werden. Gerade diese Regelung läßt aber erkennen, daß hier in Ergänzung zu dem Vertrag vom 27. Oktober 1481 nun endlich das Honorar bestimmt wird, zu dem die vier Künstler die zehn Historien ausführen. Es ist dabei nun unwesentlich, ob bei Vertragsschluß die vier ersten Historien vielleicht schon begonnen waren oder ob sie tatsächlich erst dann in Angriff genommen wurden und in der Zeit zwischen Ende Oktober und Mitte Januar vollendet werden konnten. Auch ist es möglich, daß im Januar 1482, zum Zeitpunkt der Schätzung, schon einige Zeit an der Ausführung der vier *nächsten* Historien gearbeitet wurde, da die Künstler laut Vertrag Mitarbeiter und Gehilfen mithinzuziehen dürfen, jedes Werkstatt-Team demzufolge gleichzeitig an zwei oder auch mehreren Fresken arbeiten konnte.

Ettlinger folgt in der Interpretation der beiden zitierten Urkunden – es sind die einzigen, die zur Quattrocento-Ausmalung der Sixtina erhalten sind – zunächst Steinmanns Argumentation. Er nimmt an, daß bei Vertragsschluß Ende Oktober 1481 nicht nur die Altarwand mit den Malereien Peruginos bereits vollendet war, sondern daß die vier im Vertrag genannten Künstler auch schon vier Historien an den Längswänden ausgeführt hatten, so daß es sich nun bei den vertraglich bis März 1482 fertigzustellenden zehn Historien um den gesamten Rest der Ausmalung gehandelt hätte. Während Steinmann nicht näher präzisiert, in welchen der Historien der Längswände wir diese vier vorweg ausgeführten „Probekilder“ zu erkennen haben, versucht nun Ettlinger Steinmanns These weiter auszubauen. Da die Stilkritik erwiesen hat, daß die vier der Altarwand am nächsten liegenden Historien des Christuszyklus, d. h. Peruginos Taufe Christi, Botticellis Opferszene, Ghirlandaios Apostelberufung und Rossellis Bergpredigt früher entstanden sind als die übrigen erhaltenen Sixtinafresken dieser Künstler, glaubt der Verfasser, daß diese vier Fresken *vor* den übrigen in Auftrag gegeben waren und von dem Vertrag über zehn Historien nicht mehr betroffen sind. Dem widerspricht aber vor allem die Kennzeichnung dieser zehn Historien „... a capite altaris inferius, videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi...“, da nach Ettlingers These ja nur noch die zwei von der Altarwand am weitesten entfernten Historien des Christuszyklus, auf der gegenüberliegenden Längsseite der Kapelle jedoch alle sechs Felder des Moseszyklus und schließlich noch die beiden Historien der Eingangswand durch den Kontrakt vergeben werden konnten. Wären wirklich *diese* zehn Historien gemeint, hätte man ihre Anordnung in der Kapelle doch ganz sicher mit anderen Worten beschrieben oder eben einfach von den zehn letzten noch zu malenden Feldern gesprochen.

In dem Vertrag vom Oktober 1481 ist nicht von den Papstbildnissen der oberen Wandzone, wohl aber von den gemalten Vorhängen unter den Historien die Rede. Papstbildnisse und Vorhänge sind jedoch in der Schätzung der vier fertigen Historien im darauffolgenden Januar mitinbegriffen, nur daß die Vorhänge damals offenbar

noch immer nicht ausgeführt waren. Nach dem Wortlaut der beiden Urkunden ist anzunehmen, daß zumindest die über den zehn in Auftrag gegebenen Historien angeordneten Papstbildnisse im Herbst 1481 bereits vollendet waren (so auch Groner, Zeitschrift für christliche Kunst 8, 1906, Sp. 229). Überblickt man die Reihe der heute noch erhaltenen 28 Papstbildnisse, so fällt auf, daß an ihrer Ausführung alle jene Künstler beteiligt waren, die auch den unteren Historienzyklus malten, *mit Ausnahme* von Perugino, der das "in muro" gemalte Altarbild und die Szenen der Altarwand ausführte, und Signorelli, von dem die spätesten Historienfelder stammen und der offenbar nicht vor Herbst 1482 nach Rom kam. Das Fehlen von Papstbildern Peruginos an den Längswänden und an der Eingangswand legt die Vermutung nahe, daß die übrigen Meister zu einer Zeit mit diesen Fresken der *oberen* Wandzone beschäftigt waren, zu der Perugino mit seiner Werkstatt die Fresken der Altarwand ausführte, vermutlich also schon in den Sommer- und Herbstmonaten des Jahres 1481.

Aus dem Wortlaut der Schätzungsurkunde vom März 1482 schließt Ettliger ferner, daß die Papstbildnisse (gleich den gemalten Vorhängen der unteren Zone) jeweils von dem für das zugehörige Historienfeld verantwortlichen Maler ausgeführt wurden. Diese Folgerung erschiene sinnvoll, wenn jedem der vier genannten Maler die Wandabschnitte einzeln verdingt worden wären. Die Künstler übernehmen jedoch die zehn Historien gemeinsam und haften auch gemeinsam für die termingemäße Vollendung. Im Januar 1482 werden nicht die ausgeführten Fresken Peruginos, Ghirlandaios, Rossellis und Botticellis einzeln geschätzt, sondern es wird ein Einheitspreis für jeden Wandabschnitt festgelegt, nach dem später die Verrechnung erfolgen soll, wobei die Aufschlüsselung der Honoraranteile offenbar den Malern überlassen bleibt. Es überrascht, daß Ettliger bei seiner besonderen Interpretation der Schätzungsurkunde alle stilkritischen Probleme ignoriert: "It is therefore logical to assume that in each case the papal portraits in the clerestory were the responsibility of the master to whose lot had fallen the main fresco below" (S. 21). Auch wenn der Verfasser diese These durch ein Zitat aus dem Vatikanführer des Agostino Taja von 1750 zu stützen sucht, so wird sich dennoch kaum jemand davon überzeugen lassen, daß die Figur des Papstes Evaristus über Peruginos Moses-Fresko *nicht* von Botticelli, sondern von Perugino stammt oder daß die Anakletusfigur über Peruginos Taufbild *nicht* von Ghirlandaio gemalt wurde. Die Bildnisse der Päpste Voius und Sixtus, die oberhalb des Pilasters zwischen Peruginos Schlüsselübergabe und Rossellis Abendmahl erscheinen, sind ebenso sichere Werke Botticellis wie die Figur von Papst Stephanus über Signorellis Bild mit den letzten Taten des Moses. Erstaunt liest man dann in diesem Zusammenhang (S. 21/22): "Art historians have given the portraits to a number of hands but with more sense and modesty than our modern 'attributionisti' Agostino Taja solved this problem as early as 1750". Dieser abwertenden Meinung über die moderne Stilkritik begegnet man noch mehrfach in Ettligers Buch, sie kennzeichnet auch die Ablehnung von Groners These über die stilkritische Aufteilung der vier ersten Historienpaare der Längswände. Groner hatte darauf hingewiesen, daß die der Altarwand zunächstliegenden Fresken beider Zyklen offenbar paarweise von Perugino, Botticelli, Ghirlandaio

Die erhaltene Freskendekoration des 15. Jh. in der Sixtinischen Kapelle

PAPSTBILDNISSE
IM OBERGADEN

HISTORIENZYKLEN
IN DER MITTLEREN WANDZONE

PAPSTBILDNISSE
IM OBERGADEN

(Michelangelo: Weltgericht)

„Utili“: CLEMENS

Perugino: Beschnel- dung von Moses' Sohn	Perugino: Taufe Christi
---	----------------------------

Dom. Ghirlandaio:
ANAKLETUS

Botticelli: EVARISTUS

Fra Diamante: ALEXANDER

?: SIXTUS I.

Botticelli: Moses in Ägypten	Botticelli: Opferszene und Versuchung
------------------------------------	--

Fra Diamante: TELESFORUS

„Utili“: IGINUS

Dav. Ghirlandaio: PIUS

Dav. Ghirlandaio: ANICETUS

Ghirlandaio- Werkstatt: Untergang Pharaos	Ghirlandaio: Apostel- berufung
--	--------------------------------------

Botticelli: SOTER

Fra Diamante: ELEUTHERUS

Dom. Ghirlandaio: VICTOR

Fra Diamante: ZEPHERINUS

Rosselli: Moses auf Sinai	Rosselli: Bergpredigt
---------------------------------	--------------------------

Rosselli: CALLISTUS

Fra Diamante: URBANUS

Rosselli?: PONTIANUS

Fra Diamante: ANTHERUS

Fra Diamante?: FABIANUS

Botticelli: Bestrafung der Rotte Korah	Perugino u. Signorelli: Schlüssel- übergabe
---	--

Botticelli: CORNELIUS

Botticelli: VOIUS

Botticelli: STEPHANUS

Signorelli: Moses' Testament	Rosselli: Abendmahl
------------------------------------	------------------------

Botticelli: SIXTUS II.

B. della Gatta: DIONYSIUS

(Matteo da Lecce: 16. Jh.)

Dom. Ghirlandaio: FELIX

Dom. Ghirlandaio: EUTYCHIUS

Rosselli: MARCELLINUS
(M. da Lecce: MARCELLUS)

Dom. Ghirlandaio: DALMATIA

und Rosselli ausgeführt wurden, d. h. daß jeder Künstler mit seiner Werkstatt zunächst ein Fresko des Christuszyklus und das genau gegenüberliegende Bild des Moseszyklus gemalt habe. Dieser These widersprach allerdings Steinmanns Zuschreibung des Freskos mit dem Untergang Pharaos an Rosselli, die nun seltsamerweise Ettliger wieder aufgreift, obwohl doch Berenson seit langem überzeugend erwiesen hat, daß die Ausführung tatsächlich durch die Ghirlandaio-Werkstatt („Utili“, d. h. Biagio d'Antonio und vermutlich David Ghirlandaio) erfolgt ist.

Das hier auf S. 224 wiedergegebene Schema, das dem heutigen Zustand der Ausmalung entspricht, skizziert die Anordnung der Bildfelder der beiden Historienzyklen und der Papstfiguren der Obergadenzone. Der Rezensent hat dabei die auf Steinmanns Monographie basierenden Zuschreibungen teilweise auf Grund der stilkritischen Erkenntnisse von Berenson (vgl. oben u. Ettliger S. 27 Anm. 2) und auf Grund eigener Beobachtungen (an einzelnen Papstbildnissen) korrigiert. So geht u. E. die Figur des Marcellus auf der Eingangswand (*Abb. 2 a*) in ihrer heutigen Erscheinung auf die Restaurierung des 16. Jahrhunderts zurück und stammt von der Hand des Matteo da Lecce, der auch die gemalte Nischenarchitektur durch Vergrößerung der Muschelwölbung veränderte.

Völlig überzeugend ist die Rekonstruktion, die Ettliger für die Anordnung von Altarbild und Historienfeldern an der Altarwand gibt. Danach reichte das in Fresko auf die Wand gemalte Altarbild Peruginos mit der (durch eine Schülerzeichnung überlieferten) Komposition der Himmelfahrt Mariens oben bis an die obere Randzone der Historienzyklen. Das bedeutet, daß die obere Hälfte der Komposition, d. h. die Himmelszone mit Maria in der von Engeln getragenen und von musizierenden Engeln flankierten Mandorla, mit den Figurenszenen der seitlich anschließenden Historien korrespondierte, während der untere Teil der Komposition mit den Gruppen der zum Himmel aufblickenden Apostel etwa die Höhe zwischen Altarmensa und oberer Randzone der gemalten Vorhänge einnahm. Dementsprechend waren die jeweils ersten Felder des Moses- und Christuszyklus, die Auffindung des Mosesknaben und die Geburt Christi, wesentlich schmaler als die Historien der Längswände und der Eingangswand, was für die Rekonstruktion dieser beiden verlorengegangenen Fresken Peruginos von Bedeutung ist.

Das zweite Hauptkapitel "Pictorial Sources" bringt die Ergebnisse der umfangreichen, höchst verdienstvollen Recherchen des Verfassers nach möglichen Bildquellen für die einzelnen Darstellungen der Wandzyklen in der Sixtina, vornehmlich für den Moseszyklus, für den Vorbilder in der Monumentalmalerei fehlen. Ettliger hat vor allem Handschriften der vatikanischen Bibliothek, soweit sie Bilder zum Leben Moses' bringen, zum Vergleich herangezogen und dabei mitunter überraschende Ähnlichkeiten festgestellt. In den wenigsten Fällen berechtigen jedoch die Übereinstimmungen zu der Annahme, daß eine bestimmte Illustration (oder eine andere, völlig entsprechende der gleichen Handschriftengruppe) die notwendige Voraussetzung für besondere Gestaltungen innerhalb der Fresken bildet, d. h. daß der betreffende Maler die Handschrift tatsächlich gekannt und benutzt hat. Häufig zeigt es sich, daß der Schritt von

dem Aufzeigen von Gemeinsamkeiten bis zur Behauptung eines unmittelbaren Bezugs viel zu rasch erfolgt – so, als handele es sich um eine Untersuchung über die ikonographischen Vorstufen eines frühmittelalterlichen Bilderzyklus. Auch wenn an keiner Stelle des Buches die Sprache darauf kommt, wieweit Gestaltungskraft oder Vorstellungsvermögen der einzelnen Maler bestimmende Faktoren für die künstlerische Ausdeutung der Themen bleiben, so entsteht für den Leser doch immer wieder der Eindruck, als seien Künstler wie Signorelli oder der Dantellustriator Botticelli zur Bewältigung ihrer Aufgabe von vornherein und notwendig auf die Benutzung mittelalterlicher Buchillustrationen angewiesen gewesen. "Still, in spite of unfamiliar subject-matter, the painters working in the Sistine Chapel could hardly be supposed to invent new imagery, or to make bold iconographic innovations... – ... In the gigantic task of having to produce some fifty biblical episodes the painters must have been directed to richly illuminated Bible manuscripts and it is among these that we must look for pictorial sources" (S. 45). Gerade dieser methodische Ansatz erscheint bedenklich angesichts einer Kapellendekoration, die von den bedeutendsten Freskomalern des ausgehenden Quattrocento ausgeführt wurde. – Hier seien nur drei Beispiele für manche u. E. überspitzte Spekulationen des Verfassers gegeben: Daß in dem Fresko mit dem Untergang Pharaos das Rote Meer rechts und das Ufer mit der geretteten Schar der Juden links dargestellt ist – und nicht umgekehrt, wie in den meisten früheren Darstellungen – führt der Verfasser darauf zurück, daß sich die allgemeine Komposition an das entsprechende Mosaik in Santa Maria Maggiore anlehnt. Die natürlichere Erklärung dafür liegt zunächst doch wohl darin, daß der Moseszyklus in der Sixtina an der Evangelienseite von rechts nach links abläuft und demzufolge der Zug der Juden und die Bewegung des sie verfolgenden Ägypterheeres tunlichst auch in dieser Richtung darzustellen ist, so daß Moses mit den Seinen von dem rettenden Ufer nach links hinten weiterzieht. – Auch die Tatsache, daß Botticelli bei der Szene des brennenden Dornbuschs Moses zweimal darstellt, einmal, wie er sich die Sandalen auszieht, und dann, wie er barfüßig vor dem Dornbusch kniet, wertet der Verfasser als Beweis dafür, daß der Maler sich an einer bestimmten Gruppe von Octateuch-Illustrationen orientiert, weil in westlichen Bibeln meist nur die eine der beiden Szenen, da Moses sich die Sandalen löst, wiedergegeben wird. Bedarf es hierbei tatsächlich eines Zwischengliedes zwischen dem Bibeltext und Botticellis Darstellung? – Ähnliches gilt für das Fresko mit der Bedrohung Moses' durch den Engel und der Beschneidungsszene, das der Verfasser von der Illustration des Themas in einer Octateuch-Handschrift abhängig sieht, da in westlichen Bibel-Illustrationen die Darstellung der Beschneidung fehlt. Ettlinger sieht hier eine unmittelbare Beziehung des Peruginofreskos zu der entsprechenden Miniatur auf fol. 165r in MS. Vat. gr. 746: "The central group in the upper half corresponds to the central group of the fresco and points of comparison are the erect figure of the haloed angel with his enormous wings, the gesture by which he stops Moses, the latter's gesture and the cloak covering only one shoulder" (S. 53). Beide Darstellungen zeigen indessen weder in der szenischen Anordnung noch in der Haltung und Gestik der Figuren irgendwelche auffälli-

gen Übereinstimmungen (Pl. 16 a u. 40 b). Das hervorgehobene Gewandmotiv bei Moses ("the cloak covering only one shoulder") findet man im übrigen bei fast allen Mosesfiguren in der Sixtina. Ein solches Motiv, das in der Figurendarstellung des Quattrocento immer wieder auftaucht, kann kaum als Indiz für den direkten Bezug von Bibelillustration und Fresko angeführt werden.

Auch in den beiden folgenden Kapiteln, in denen der Verfasser eine Deutung der einzelnen Szenen beider Zyklen gibt, kann man der Argumentation mitunter nicht ganz folgen. Das genannte Fresko Peruginos mit der Bedrohung Moses durch den Engel und der Beschneidung des Elieser steht Peruginos Taufe Christi auf der Epistelseite gegenüber. Wie bei den meisten Szenen des Moseszyklus liegt der Darstellung die etwas abweichende Fassung des biblischen Berichts zugrunde, die man in der "Historia Scholastica" des Petrus Comestor findet. Nach dem Comestor-Text, dessen Bedeutung für den Moseszyklus im übrigen schon Groner (Zeitschrift f. christl. Kst. XIX, 1906, Sp. 195 ff.) im einzelnen nachgewiesen hatte, stellt sich Moses bei seiner Rückkehr nach Ägypten der Engel des Herrn in den Weg und bedroht ihn mit dem Schwert, daß er seinen jüngsten Sohn beschneiden ließe. Die Hauptszene, das Zusammentreffen von Moses mit dem Engel (*Abb. 3*) ist in Peruginos Fresko in der Mitte angeordnet, so daß die beiden Figuren mit der Taufgruppe auf dem gegenüberliegenden Feld korrespondieren; die Beschneidungsszene (*Abb. 2b*) ist dagegen in die rechte Ecke des Freskos, dicht an die Altarwand, gerückt. Groner (a.a.O. Sp. 195) hat eine Entsprechung innerhalb des Freskenpaares Peruginos vor allem darin gesehen, daß Moses und Christus nach Gottes Willen sich den auf das kommende Heilsgeschehen vorbereitenden, von Gott angeordneten Zeremonien unterziehen, Moses durch die Beschneidung seines Sohnes und Christus, indem er durch seine Taufe das Wirken des Tüfers als seines Wegbereiters anerkennt und bestätigt. Ettliger findet es nun auffällig, daß die Nebenszene der Beschneidung ("which is not, as far I know, represented in Western art before the fourteenth century", S. 59) bei Perugino einen so breiten Raum einnimmt. Er leugnet, obwohl bekanntlich zugunsten der Gegenüberstellung von Beschneidung und Taufe die chronologische Abfolge des Moseszyklus nicht eingehalten wird, jede Möglichkeit eines typologischen Bezugs innerhalb des Freskenpaares, da in der mittelalterlichen Ikonographie höchstens die Beschneidung Abrahams als typologische Entsprechung zur Taufe Christi auftritt. Die besondere theologische Bedeutung des Mosesfreskos leitet der Verfasser dann aber aus seiner Beobachtung ab, daß eigentlich Moses' Weib Zipporah und nicht Moses selbst die Hauptfigur in den dargestellten Szenen sei: "Moses is no more than a bystander, whereas Zipporah plays an active role, standing with her two children prominently by Moses' side when the angel appears, and kneeling in a conspicuous position in the foreground as she performs the circumcision" (S. 60). Und diese Bedeutung gewinnt Zipporah, nach des Verfassers Meinung, in Peruginos Fresko nur darum, weil sie in den Bibelkommentaren, so bei Rhabanus Maurus, als "typus Ecclesiae ex Gentilibus" auftritt. Daß wir es bei alledem mit einer der schönsten und typischsten Bildkompositionen des Umbriers zu tun haben, mag bei einer solchen Interpretation zwar unwichtig erscheinen; dennoch bleibt

zu fragen, ob Perugino diese Szenen aus dem Leben Moses' wirklich anders dargestellt hätte, wenn in den Bibelkommentaren Zipporah nicht jene besondere typologische Bedeutung gefunden hätte? Hier werden nicht nur die Grenzen, sondern auch die immanenten Fehlerquellen einer isolierenden ikonologischen Betrachtungsweise sichtbar.

Nicht so recht überzeugen kann auch die Ausdeutung der Szene: Moses trinkt die Herden der Töchter des Jethro. Der Verfasser macht zunächst im Kapitel "Pictorial Sources" (S. 51) darauf aufmerksam, daß in Botticellis Fresko nur zwei der Jethro-Töchter dargestellt sind, während nach dem biblischen Bericht Jethro sieben Töchter hatte und ganz allgemein von den Töchtern des Jethro berichtet wird, daß sie ihre Herden am Brunnen tränken wollten, daran jedoch von anderen Hirten gewaltsam gehindert wurden. Moses verjagt die Hirten und schöpft dann selbst das Wasser für die Tiere der Jethro-Töchter. Daß Botticelli nur zwei der Töchter und nicht alle sieben mit ihren Herden Moses gegenüberstellt, ist nach Ettlingers Meinung nicht nur auffällig, sondern ausschließlich daraus zu erklären, daß der Künstler sich wiederum an die entsprechende Illustration in der vatikanischen Octateuchhandschrift MS. Vat. gr. 746 angelehnt habe, wo eben auch nur zwei Hirtinnen stellvertretend für alle sieben Jethro-Töchter dargestellt sind. In der typologischen Interpretation, die der Verfasser der Szene dann später (S. 62 f.) gibt, gewinnt aber gerade die Siebenzahl wieder eine besondere Bedeutung, da auch hier ein unmittelbarer Zusammenhang mit den Bibelkommentaren, vor allem dem des Beda Venerabilis, gesehen wird: "Bede and others had argued that Moses protecting Jethro's daughters prefigured Christ defending his Church, and some Bible commentators even played on a numerical coincidence, remarking that Jethro had seven daughters just as there had been seven early church communities. Even if Botticelli represented only two of the daughters, the act of giving water to their sheep loses none of its symbolic significance". Dürfen wir tatsächlich annehmen, daß für den Papst, die beteiligten Künstler oder irgendeinen Besucher der Sixtinischen Kapelle im ausgehenden Quattrocento beim Anblick dieser Zweischwesterngruppe Botticellis die typologische Gleichsetzung der Jethro-Töchter mit den sieben frühen christlichen Gemeinden Bedeutung gewinnen konnte? Die Komposition der Zweischwesterngruppe im Mosesfresko scheint eher dadurch bestimmt, daß Botticelli mit der als Frontalfigur hervorgehobenen Hirtin offenbar eine bestimmte Tochter des Jethro darstellen will, nämlich Zipporah, die später Moses zur Frau gegeben wird und die hier nun zum ersten Mal dem Fremdling begegnet. Die begleitende Schwester bleibt als Rückenfigur „anonym“; durch ihre Anordnung und ihren Zeigegestus wird der Vorgang am Brunnen noch akzentuiert.

Im fünften Kapitel ("Typology and World History") beschäftigt sich der Verfasser mit der Frage, ob und in welcher Form die beiden Wandzyklen der Sixtina typologisch aufeinander bezogen sind. Der hierzu erarbeitete, knapp und klar gefaßte Überblick über die Entwicklung und den Wandel der literarisch faßbaren typologischen Systeme und ihrer Funktionen – von den patristischen Schriften, vor allem den Kommentaren zum Hebräerbrief, über die Scholastik bis zu den Armenbibeln und der Concordantia

Caritatis des Ulrich von Lilienfeld – schafft einen wichtigen Ausgangspunkt für die Deutung des Gesamtprogramms der Sixtinischen Wandfresken. Auch wenn man nicht allen in den früheren Kapiteln gegebenen Interpretationen und Folgerungen des Verfassers zustimmen kann, auch wenn man sich seiner Ablehnung der von Steinmann, Sauer und Groner erwogenen Möglichkeiten eines typologischen Bezugs der gegenüberliegenden Historienfelder nicht anschließen will, so lassen die Untersuchungen dieses Kapitels doch deutlich werden, welche Art von Typologie man am Quattrocento-ende innerhalb der Freskendekoration der päpstlichen Palastkapelle *nicht* zu erwarten hat. Die Anordnung der Historienzyklen folgt weder der Typologie der Armenbibeln, die in einer Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Szenen eine christologische Deutung der Menschheitsgeschichte als einer komplexen Einheit geben, noch hat sie etwas gemein mit dem typologischen System der Concordantia Caritatis, die dem Gläubigen ein nach den Festen des Kirchenjahres geordnetes, durch Gebetstexte bereichertes Erbauungsbuch bietet. Die Tatsache, daß sich Bildabfolge und -auswahl in der Sixtina aus keinem der bekannten älteren typologischen Systeme erklären lassen, schließt jedoch nicht aus, daß hier eine besondere Art von Typologie zugrundeliegt, deren Sinn und Struktur wir nicht mehr oder noch nicht wieder erfassen können.

Durch eine Zusammenstellung der in Italien erhaltenen oder durch Quellen überlieferten Dekorationsprogramme, soweit sie eine Kombination alt- und neutestamentlicher Szenen bringen, versucht der Verfasser im folgenden dann den Beweis zu erbringen, daß es keine italienische Tradition typologischer Bilderzyklen gab, mit der die Sixtinafresken in Zusammenhang stehen könnten. Es überrascht dabei, daß Ettliger den Begriff „Typologie“ nun plötzlich sehr viel enger faßt als bei der Betrachtung der literarischen Grundlagen und daß er die angeführten Beispiele offenbar nur daraufhin prüft, ob in ihnen ein engmaschiges und eindeutiges typologisches System in der Art der Biblia pauperum oder der Bible moralisée erkennbar wird. In den Mosaiken in S. Maria Maggiore, in den Bilderzyklen in S. Paolo fuori le Mura, in den Fresken des 8. Jh. in S. Maria Antiqua, in den Zyklen in S. Angelo in Formis, in S. Pietro in Ferentillo und in der Collegiata in San Gimignano erscheinen dem Verfasser die erzählerischen, die universalgeschichtliche Einheit betonenden Tendenzen zu ausgeprägt, um die Wirksamkeit einer echten Typologie erkennen zu lassen; doch muß Ettliger immerhin feststellen (S. 98): „It is, moreover, a kind of illustration which, while it is in the first place narrative and historical in character, implies a certain amount of typological argument by the choice of Old Testament scenes from the rich material available“. Bei der Erwähnung des Freskenprogramms von S. Angelo in Formis heißt es indessen (S. 99): „The tendency to represent universal history rather than some typological scheme in this manner is particularly noticeable“. Dabei wäre zu erinnern, daß die typologischen Argumente in den patristischen Schriften doch offenbar ein ganz ähnliches Ziel verfolgen – wie der Verfasser selbst aufzeigen konnte.

Die Zusammenstellung von kleinen alttestamentlichen Szenen (auf den die Hauptbilder trennenden Pilastern) und großen neutestamentlichen Historien in der Arena-

kapelle in Padua folgt zweifellos einem typologischen Programm. Die Tatsache, daß hier neben den Gegenüberstellungen Eherne Schläge – Kreuzigung, Moses auf Sinai – Pfingstfest auch die auf den Physiologus zurückgehende Szene des sein Junges erweckenden Löwen in Verbindung mit der Auferstehung Christi erscheint, kann doch gerade nicht als Argument dafür angeführt werden, daß hier kein ausgeprägtes typologisches Programm vorliegt ("If the groupings of the Arena Chapel seem almost haphazard, this only goes to prove that no fixed typological tradition existed in Italy at the time", S. 98).

Das sechste und letzte Kapitel ("The frescoes of the Sistine Chapel and the Primatus Papae") bringt den wichtigsten und auch überzeugendsten Beitrag des Verfassers zur Deutung des Gesamtprogramms der quattrocentesken Kapellendekoration. Ettliger skizziert hier rückblickend die Hauptlinien der päpstlichen Machtpolitik seit dem Ende des Schismas, er erwähnt die Anstrengungen und wechselnden Erfolge in dem noch im letzten Quattrocentodrittel andauernden Kampf gegen die Anhänger der Konzilstheorie und gegen die antipäpstlichen Strömungen, die sich vor allem in den Konzilsbeschlüssen von Konstanz und Basel manifestierten. Gerade im Jahre 1482, in dem die Freskenzyklen der Sixtinischen Kapelle entstehen, gelingt Sixtus schließlich mit der Vereitelung des neuen Basler Konzilsversuchs des Krainer Erzbischofs Andreas Zamometič der entscheidende Schritt zur Wiederherstellung und endgültigen Sicherung der päpstlichen Rechte und Machtbefugnisse. Die Sichtbarmachung der religionsgeschichtlichen Voraussetzungen und Grundlagen für den „Primatus Papae“ in der Wiedergabe ausgewählter Ereignisse aus dem Leben Moses' und Christi muß gerade in diesem Zusammenhang auch als ein Mittel päpstlicher Propaganda verstanden werden. "... here in the heart of Christendom Sixtus must have wished to create a significant monument at a moment, when the Papacy had finally emerged victorious from a long struggle" – wie Ettliger bereits in der Einleitung (S. 11) formuliert hat. Es kann ebenfalls als sicher gelten, daß das Fresko mit der Bestrafung der Rote Korah in seiner endgültigen Form auf die Ereignisse des Sommers 1482 Bezug nimmt, da ein Passus aus der päpstlichen Bulle, mit der Sixtus den Krainer Erzbischof exkommuniziert, wörtlich als Inschrift auf dem Triumphbogen im Hintergrund der Szene erscheint. Das muß keineswegs bedeuten, daß das Fresko demzufolge – wie Steinmann angenommen hat – im Frühjahr 1482 noch nicht begonnen oder noch nicht einmal geplant war.

Eingehend wird in diesem Kapitel schließlich die Frage behandelt, auf welche Weise und unter welchen Aspekten nun die Auswahl und Zusammenstellung der alt- und neutestamentlichen Szenen einer Begründung des päpstlichen Machtanspruches dient. Der Verfasser schließt sich dabei ausdrücklich der Interpretation von Sauer an, der seinerzeit darauf hinwies, daß in den Historienzyklen Moses und Christus als die Führer religiöser Gemeinschaften und damit als Vorbilder für den Statthalter Christi auf Erden gekennzeichnet sind. Die Wahl der Ereignisse innerhalb beider Zyklen, für die gerade der Verzicht auf alle Wunderszenen charakteristisch ist, sei im wesentlichen dadurch bestimmt, daß Moses und Christus in ihrer dreifachen Funktion als

Lehrer, Priester und Gesetzgeber gezeigt werden sollen. Zur Unterstützung der Sauer'schen Thesen kann Ettliger eine ganze Reihe von Zitaten aus den päpstlichen Bullen und Breven und aus mehreren zeitgenössischen, z. T. Sixtus gewidmeten theologischen Schriften zusammenbringen, in denen die Befugnisse und Funktionen des Papstes jenen des Moses gegenübergestellt werden. "No longer was Moses simply the liberator of the Jews and the founder of Judaism as well as an important *typus Christi*. To all those who concerned themselves with defining the functions of the Pope as absolute head of the Church and supreme ruler he was what we may call a *typus papae*" (S. 116).

Es ist heute sehr zu bedauern, daß der Verfasser seine Studien zu einem Zeitpunkt abschloß und publizierte, zu dem man noch nicht ahnen konnte, daß bei einer gründlichen Restaurierung der Quattrocentofresken oberhalb der einzelnen Historien Inschriften zutage treten würden. Tatsächlich wurde bei den in jüngster Zeit begonnenen Restaurierungsarbeiten über Signorells Fresko mit den letzten Taten des Moses (Abb. 4) die Inschrift "REPLICATIO LEGIS SCRIPTAE A MOISE" aufgedeckt, worauf der Rezensent zuerst durch einen kurzen Bericht im Juniheft der „Artis“ hingewiesen wurde. Es steht zu erwarten, daß wir nach Abschluß der Restaurierung beider Zyklen auch von den übrigen elf Fresken der Längswände die „Tituli“ kennen werden. Man kann nur wünschen, daß Ettliger dann noch einmal Gelegenheit finden wird, zum Problem des ikonographischen Programms – auch zur Frage der typologischen Ordnung – der quattrocentesken Historienzyklen in der päpstlichen Palastkapelle Stellung zu nehmen.

Günter Passavant

AUSSTELLUNGSKALENDER

ALTENBURG Staatl. Lindenau-Museum. Bis 2. 10. 1966: Altenburger Ansichten aus vier Jahrhunderten.

BADEN-BADEN Galerie Dr. Ernst Hauswedell. Bis 15. 8. 1966: Gouachen u. Farbradierungen von Hannes Postma – Schmuck u. Gerät in Gold und Silber von Wolfgang Tümpel.

BERLIN Staatl. Museen, Stift. Preuß. Kulturbesitz, Schloß Charlottenburg. 26. 8. – 16. 10. 1966: Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts.

Stadtbücherei Kreuzberg. Bis 4. 9. 1966: Holzschnitte von Lothar Lehmann.

BIELEFELD Städt. Kunsthau. Bis 11. 9. 1966: Auswahl aus Eigenbesitz und Neuerwerbungen.

BAUSCHLOTT Schloß. Bis 31. 8. 1966: Alfons Klein – farbige Zeichnungen zu Werken der Dichtkunst unter dem Motto „Literatur und Illustration“.

BREMEN Kunsthalle. Bis 14. 8. 1966: Gemälde, Handzeichnungen u. Druckgraphik von Hans Meyboden.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis 28. 8. 1966: Kunst in Wien um 1900. Kunsthalle. August 1966: Graphiken von Marino Marini.

DRESDEN Leonhardimuseum. Bis 21. 8. 1966: Zeichnungen, Modelle, Fotos von Fritz Gras.

– Bauhaus-Mappen und Graphik der Künstler des Bauhauses.

ESSEN Museum Folkwang. 28. 8. – 25. 9. 1966: Siebdrucke von Hans Dieter Voss.

FLORENZ Uffizien, Kupferstichkabinett. Bis 15. 10. 1966: Disegni degli Zuccari.

FRANKFURT Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 20. 8. 1966: Collage, Tuschzeichnungen, Holzschnitte, Radierungen von Carl-Heinz Kliemann.

GORLITZ Städt. Kunstsammlungen, Kaisertrutz. 21. 8. – 2. 10. 1966: Malerei u. Graphik von Emil Pischel. – Graphisches Kabinett. 28. 8. – 9. 10. 1966: In memoriam Johannes Wüsten.

GOSLAR Museum. 12. 8. – 18. 9. 1966: Jubiläumsausstellung – 20 Jahre BBK.

HALLE Kleine Galerie. Bis 2. 9. 1966: Zeichnungen und Rollbilder aus Indien von Nikhil Biswas.

HAMBURG Kunstverein. Bis 14. 8. 1966: Hans Arp – Ivo Hauptmann.

HAMELN Galerie Hohensee. August 1966: Gemälde u. Handzeichnungen von André.

HARTFORD Wadsworth Athenaeum. 23. 8. – 9. 10. 1966: German Expressionist Prints from the Walter Bareiss Collection.