

FRANK ZÖLLNER (UNIVERSITÄT LEIPZIG)

Kanon und Hysterie: *Primavera*, *Mona Lisa* und die *Sixtina* im Chaos der Deutungen¹

<1>

In seinem 1960 erschienenen Roman *Mendelssohn auf dem Dach* schildert Jiří Weil einige wichtige Facetten von Kanonbildung und Kanonsturz: Reinhard Heydrich, Reichsprotektor von Böhmen und Mähren, hatte im Frühjahr 1942 befohlen, die Skulptur Felix Mendelssohn-Bartholdys von der Dachgalerie des Prager Rudolfinums zu stürzen. Unsicher, welche der zahlreichen, namentlich nicht gekennzeichneten Komponistenstatuen zu demolieren sei, orientiert sich der mit dem Denkmalsturz beauftragte SS-Anwärter Schlesinger an der größten Nase, an der er im Rassekundeunterricht Juden zu erkennen gelernt hatte. Die größte Nase auf dem Rudolfinum allerdings schien Richard Wagner zu besitzen, den Schlesinger sodann ins Visier nahm. Doch im letzten Moment erkennt man den Komponisten an seinem Barrett und rettet den deutschen Musikeroen vor seinem Sturz; zudem lässt man den jüdischen Gelehrten Rabinowitsch aus dem Prager Ghetto gewaltsam herbeischaffen. Auch der ist ratlos, denn er würde zwar Moses Mendelssohn, den großen Gelehrten der deutschen Aufklärung, erkennen, nicht aber Felix Mendelssohn: der sei nur Komponist (kein Gelehrter!) und, weil getauft, gar kein Jude! Schließlich identifiziert ein deutscher Musiklehrer den Mendelssohn auf dem Dach des Rudolfinums. Die tschechischen Helfer des Denkmalsturzes aber legen die Statue vorsichtig auf dem Dach ab, denn sie ahnen, dass wieder andere Zeiten kommen werden.²

<2>

Die feine Ironie dieser Geschichte sollte nicht über das hinter ihr lauernde Grauen hinwegtäuschen und auch nicht darüber, dass hier Fragen von Kanonbildung und Kanonsturz sowie von kultureller Identität und Hegemonie verhandelt werden. Heydrich, Spross einer Dresdner Musikerfamilie, wusste genau, warum Mendelssohn-Bartholdy vom Dach stürzen sollte, die beiden tschechischen Helfer wussten ebenso genau, warum sie ihn auf das Dach und nicht in die Tiefe fallen ließen. Und im Kanon des gelehrten Rabinowitsch war ohnehin kein Platz für Komponisten, schon gar nicht für getaufte.

<3>

Der identitätsstiftende ebenso wie der hegemoniale Charakter von Kanonbildung und Kanonsturz zeigt sich nicht nur in der wechselhaften Geschichte national, germano-zentrisch oder gar antisemitisch³ bestimmter Komponistenverehrung und -verachtung, sondern auch in einer anderen Nachbardisziplin der Kunstgeschichte: Die schärfsten Kontroversen um den Kanon lieferten sich bekanntlich die Literaturwissenschaften in den USA und in Großbritannien seit den 70er Jahren.⁴ Unversöhnlich stehen sich bis heute die links-liberale ›Regenbogenfraktion‹ (Henry Louis Gates) mit ihrer Tendenz zum »Canon Bashing« (David Bromwich)⁵ und eine neo-konservative Fraktion mit ihrer Verteidigung des klassischen Kanons gegenüber.⁶ In dieser inzwischen institutionalisierten Kontroverse, die bereits einen eigenen Zweig der Forschung darstellt, geht es letztlich um Deutungshoheit und um die Ressourcenverteilung im Wissenschaftsbetrieb.⁷ Böse Stimmen behaupten sogar, die Regenbogenfraktion mit ihrem Kampf gegen einen Kanon »toter weißer europäischer Männer« versuche auf dem Feld der Literatur eben jene politischen Vorstellungen zu verwirklichen, mit denen sie in der politischen Realität gescheitert war.⁸ Die neo-konservative Fraktion ziele im Gegenzug darauf, überzeitliche Werte angesichts einer gesellschaftlichen Entwicklung festzuschreiben, deren ethnische und kulturelle Diversität den Kern weißer, eurozentrischer und männlicher Kultur zu erodieren drohe.⁹ Der durch Bürger- und Frauenrechtsbewegung sowie durch Einwanderung entstandene Pluralismus verlangte also naturgemäß nach Kanondebatten und mittelbar auch nach einer Politisierung der Wissenschaft.

<4>

Kanondebatten in der Kunstgeschichte sind in der jüngeren Vergangenheit etwas weniger politisch verlaufen als die vergleichbaren Kontroversen in der Literaturwissenschaft. Aber auch hier gab es gerade in letzter Zeit ausführliche Diskussionen¹⁰ und daraus folgend Kanonverschiebungen. Dem waren vor einigen Jahrzehnten beispielsweise Phasen eines gotischen und damit letztlich ›deutschen‹ Sandro Botticelli vorangegangen¹¹, ebenso national-chauvinistische Dürer-¹² und Rembrandtdeutungen¹³ oder Reflexionen über einen mit Richard Wagner, Arthur Schopenhauer sowie Friedrich Nietzsche und damit der germanischen Seele verwandten Michelangelo.¹⁴ Dabei ist jedoch im Laufe des vergangenen Jahrhunderts ein recht stabiler internationaler Kanon entstanden, vor allem wenn man die Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit mit in Betracht zieht. Literaturwissenschaftler bezeichnen diesen relativ stabilen Kanon als den materiellen Kanon. Dessen Stabilität steht der so genannte Deutungs- und Methodenkanon mit einer gewissen Instabilität und Flexibilität gegenüber.¹⁵

<5>

Diese Begrifflichkeit – Materieller Kanon/Deutungskanon – ist unmittelbar von den Literatur- und Musikwissenschaften auf die Kunstgeschichte übertragbar. Auf allen drei Gebieten lässt sich nämlich beobachten, wie die Deutungshysterie im Methodenkanon in der älteren Forschung national-chauvinistische Züge annahm – etwa wenn Beethoven¹⁶ und Michelangelo¹⁷ zu Protagonisten eines ur-deutschen und männlichen Stilideals wurden. Inzwischen aber haben sich die Gewichte verlagert. Gerade die Spitzenstücke europäischer Kunst sind Gegenstand eines oft völlig beliebigen methodischen Pluralismus und entfesselter Deutungen. Politisch und methodisch gesehen ist diese Deutungshysterie¹⁸ gegenüber den national gefärbten Exegesen früherer Tage definitiv ein Fortschritt, lieber ein Botticelli, von dem wir glauben, dass er philologische Rätselbilder malt, als ein gotischer und damit ›deutscher‹ Botticelli. Dabei werden im Zeichen von Deutungshysterie und Methodenpluralismus gerne Forschungsstand und -standpunkte ignoriert sowie unterschiedlichste Deutungen und Methoden additiv nebeneinander gestellt.¹⁹ Dieses monologische Nebeneinander konvergiert wiederum mit den Gepflogenheiten populärer Exegeten. Die absolute Spitze bildet hierbei das Porträt der Lisa del Giocondo Leonardo da Vincis. Zu diesem Gemälde sind nicht nur zahlreiche, einander widersprechende Forschungsmeinungen lanciert worden, sondern ebenso viele populäre Erklärungsversuche, Verschwörungstheorien und ikonoklastische Verunglimpfungen, die nicht selten den seriösen Deutungen ähneln. Diese Konvergenz gilt in geringerem Umfang beispielsweise auch für den *David* und die Sixtinische Decke Michelangelos sowie für die *Ankunft der Venus* und die *Primavera* Sandro Botticellis, der ich mich nun zuwenden möchte.

<6>

Die zahlreichen Deutungen zur *Primavera* (Abb. 1) Botticellis – darunter nicht zuletzt auch die klassischen ikonologischen Exegesen Edgar Winds²⁰ und Erwin Panofskys²¹ sowie deren Epigonen – haben von dem Umstand abgelenkt, dass unser Verständnis des Gemäldes im Grunde auf zwei einfachen Entdeckungen beruht. Erstens: Bereits 1893 betonte Aby Warburg die Bedeutung der wichtigsten Quellen für eine Interpretation des Gemäldes, indem er Textstellen von Horaz, Seneca, Lukrez und Ovid anführte.²² Zudem stellte Warburg fest, dass Botticellis Gestaltung leicht bekleideter Nymphen mit Beschreibungen ähnlicher Motive in Ovids *Metamorphosen*²³, Leon Battista Albertis Malereitaktat²⁴ und den Dichtungen Angelo Polizianos²⁵ verwandt ist und dass der Auftraggeber für das Gemälde im Kreis Lorenzos de' Medici zu suchen sei. Als weitere relevante Quelle nannte wenig später Herbert Horne²⁶ einen Passus aus der *Aeneis* des Vergil.²⁷



1 Sandro Botticelli: *Primavera*, 1480-1482,
Tempera auf Pappelholz, 203 x 314 cm,
Florenz, Galleria degli Uffizi

<7>

Allein schon mit den von Warburg und Horne genannten fünf antiken Texten lässt sich das Bildpersonal eindeutig identifizieren (v.l.n.r.): Vergil beschreibt den am linken Bildrand positionierten Gott Merkur, der mit seinem Schlangensstab die winterlichen Wolken zerteilt. Horaz nennt in einer Ode²⁸ eben diesen Merkur zusammen mit den drei Grazien rechts neben ihm und mit dem am oberen Bildrand schwebenden Amor als Begleiter der Venus, die etwa in der Mitte des Bildes platziert ist. Lukrez schließlich nennt in *De natura rerum*²⁹ Venus und Amor zusammen mit der rechts von ihr dargestellten Göttin Flora und dem vom rechten Bildrand nahenden Frühlingswind Zephyr. Die hinsichtlich ihrer Identifizierung eindeutigste und zudem wichtigste Quelle ist Ovid, dessen *Fasti* den drei Figuren am rechten Bildrand zugrunde liegen: Dort jagt und berührt der Frühlingswind Zephyr die Nymphe Chloris, wodurch sich diese Nymphe zu Flora, die Göttin des Frühlings und der Gärten, verwandelt, um anschließend Zephyrs Gattin zu werden.³⁰ Keine andere antike oder nachantike Quelle korrespondiert auch nur annähernd so exakt mit dem rechten Bilddrittel der *Primavera*. Der Text Ovids enthält außerdem explizit Hinweise auf Brautwerbung, Brautraub, Hochzeit und Mitgift, was wiederum den Schluss nahe legt, dass Botticellis Gemälde im Zusammenhang

der gut dokumentierten Hochzeit von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici mit Semiramide Appiani 1480 bis 1482 entstanden ist.

<8>

Bei der zweiten für das Verständnis des Bildes wichtigen Entdeckung handelt es sich um die 1975 veröffentlichten Inventare des Medicealasts in der Via Larga in Florenz von 1498, 1503 und 1516.³¹ Diese Inventare belegen die Hängung der *Primavera* im Stadthaus der jüngeren Medicilinie. Dort, in einer »camera«, befand sich das Bild integriert in den Aufbau eines Sofabettes, das als Ruhe- und eventuell auch als Schlafstätte der Braut dienen konnte. Bei der *Primavera* handelt es sich somit um ein Bild für ein Brautgemach.³² Bei einer Untersuchung der genannten Inventare stellte sich zudem heraus, dass die *Primavera* Teil einer Bilderserie war, die geschlechtsspezifische Rollenideale von Mann und Frau thematisierte.³³ Hierzu gehörte als Gegenbild zur *Primavera* und als eine Darstellung weiblicher Dominanz auch Botticellis *Camilla und der Kentaur* (Abb. 2).³⁴



2 Sandro Botticelli: *Camilla und der Kentaur*, um 1480-1482, Tempera auf Öl auf Leinwand, 207 x 148 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi

Aus dem Kontext des Bildes sowie aus der Kernaussage der wichtigsten Schriftquelle folgt also zwingend die zuerst 1978³⁵ propagierte These, dass Sandro Botticellis *Primavera* als Hochzeitsbild anlässlich der oben genannten Hochzeit entstand. Diese Festlegung auf einen Funktionszusammenhang schließt natürlich nicht aus, das Gemälde auch als autonomes Kunstwerk zu würdigen, aber sie grenzt Deutungsoptionen doch erheblich ein. Und man sollte hier, wie auch in anderen Fällen, nicht vergessen, mit welcher Dichte von Evidenz wir es bei Botticellis Bild zu tun haben. Sowohl die unzweifelhaft identifizierte wichtigste Quelle zur *Primavera* – die *Fasti Ovids* – als auch der durch die Inventare mit hoher Wahrscheinlichkeit belegte ursprüngliche Kontext des Bildes belegen die Hochzeitsbildthese.

<9>

Tatsächlich existiert für kaum ein anderes Bild der Renaissance eine ebenso genau identifizierte Textbasis und für nur wenige andere Werke ein ähnlich konkreter Nachweis seiner ursprünglichen Bestimmung und seines weiteren Verbleibs. Quellen und Bestimmungsort schließen also eine andere Deutungsmöglichkeit als die der Hochzeitsbildthese mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus. Trotzdem bringt die Forschung, ganz so, als ob es keinen eindeutigen Kenntnisstand gäbe, alternative, neue wie alte, Quellen bei, um immer wieder neue Deutungsoptionen aufzutun oder gar um die wichtigsten Interpretationen, die einander eigentlich ausschließen, zu einer einzigen Deutung zu verschmelzen.³⁶ Angesichts dieser Forschungslage kommt man zwangsläufig zu folgender Feststellung: Solange kein neuer Sachstand existiert, sind die Neu-Deutungen vollkommen überflüssig.

<10>

Dasselbe gilt für die Deutungen der *Mona Lisa* Leonardos da Vinci (Abb. 4). Oft geht es selbst in den seriösen Auseinandersetzungen mit diesem Gemälde weniger um Erkenntnisfortschritte, als vor allem darum, den Diskurs so offen wie irgend möglich zu halten. Die nur schwer überschaubaren Wege der Forschung einerseits und die vielen populären Deutungen des Gemäldes andererseits treffen sich dabei an etlichen Punkten.

<11>

Zunächst einige populäre Lesarten: Das Bild sei gar kein Porträt, auch kein Frauenporträt und schon gar nicht das der Lisa del Giocondo, sondern einer anderen Frau oder aber ein Selbstporträt Leonardos.³⁷ Falls es sich doch um eine Frau handle, dann sei sie syphilitisch oder schwanger³⁸ oder habe eine Hyperlipidämie³⁹ oder eine Gesichtslähmung⁴⁰ oder von jemandem die Schneidezähne eingeschlagen bekommen, was eindeutig an der Stellung der Lippen zu erkennen sei.⁴¹ Eine weitere These geht dahin, dass *Lisas* Mund, um 90 Grad gewendet, die Ansicht eines knabenhaften Rückenaktes zeige, was auf die Homosexualität Leonardos verweise.⁴² Ein anderer Exeget hingegen glaubt in der *Mona Lisa* Leonardos

Verehrung göttlicher Weiblichkeit und seine Kritik an der frauenfeindlichen katholischen Kirche erkennen zu können.⁴³ Leonardo wäre demnach also ein Protofeminist gewesen.

<12>

Ich breche mit den populären bzw. von kunsthistorischen Laien vorgebrachten Deutungen ab und komme zu den seriösen und fachinternen. Auch hier gibt es eine inzwischen ziemlich abenteuerlich anmutende Debatte um die Identität der dargestellten jungen Frau. Ein kleines Zitierkartell honoriger italienischer Wissenschaftler versucht seit Jahren zu belegen, dass *Mona Lisa* auf keinen Fall *Mona Lisa del Giocondo* sei, sondern *Isabella Gualanda*⁴⁴ oder irgend eine andere Dame. Zur Debatte stehen beispielsweise auch *Costanza d'Avalos*⁴⁵, *Pacifica Brandani*⁴⁶ oder *Isabella d' Este*.⁴⁷

<13>

Im selben Fahrwasser versuchte jüngst ein angesehener amerikanischer Kunsthistoriker, aus den wenigen Lücken und Widersprüchen der Überlieferung abzuleiten, dass das Gemälde gar nicht das Porträt einer konkreten Frau sei, sondern eine Idealdarstellung und eine Kunstübung Leonardos.⁴⁸ Methodisch fragwürdig an diesem Versuch ist u.a. die Verwunderung darüber, dass es für ein 500 Jahre altes Gemälde kleine Lücken und Widersprüche in der Überlieferung gibt.

<14>

Auch eine weitere These der seriösen Forschung ähnelt den genannten populären Erklärungsversuchen: Dass *Mona Lisa* schwanger sei, wurde von einem führenden Leonardoforscher bereits in den 1950er Jahren diagnostiziert⁴⁹ und erst kürzlich mittels der strahlendiagnostischen Untersuchung des Bildes durch ein Team von 39 (!) Wissenschaftlern des Louvre in Paris vermeintlich bestätigt. Die glauben mit Hilfe der Strahlendiagnostik einen Schleier unter dem Firnis des Bildes zu erkennen, der in der Zeit um 1500 nur von schwangeren Frauen getragen worden sei.⁵⁰ Allerdings war Lisa zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes nicht schwanger, der Schleier als ein entsprechendes Symbol ist nicht zuverlässig belegt und zudem auf dem Bild gar nicht hinreichend sichtbar.

<15>

Im Grunde gibt es in der seriösen wissenschaftlichen Forschung zwei Tendenzen: 1) Es handelt sich bei dem Gemälde um ein Porträt, um ein Werk mit einer gattungs- und Funktionsgeschichte also, dessen traditionelle und innovative Elemente sich rational eruieren lassen. 2) Es handelt sich um eine autonome Idealdarstellung, die von einer Porträtfunktion weitgehend unabhängige künstlerische Konzepte zum Ausdruck bringe, also etwa kunsttheoretische oder aber persönliche, auch intime Ideen Leonardos. Unschwer erkennt

man hinter diesen Deutungen das mächtigste Kunstparadigma unserer Tage: Kunst ist autonom und gibt also vor allem über sich selbst Auskunft.

<16>

Doch die meisten Deutungen der *Mona Lisa* sind redundant, denn tatsächlich sind das Gemälde und seine Geschichte im Vergleich zu anderen Frauenporträts der Renaissance sehr gut erforscht. Seit 1550 – der Erstausgabe von Giorgio Vasaris Sammlung von Künstlerviten – haben wir Anlass zu der Vermutung, dass Leonardo das Bildnis einer gewissen Lisa del Giocondo zwischen etwa 1503 und 1506 malte.⁵¹ Seit 1913 wissen wir, dass diese Lisa, Gattin des Kaufmanns Francesco del Giocondo, keine Erfindung des Biographen Giorgio Vasari war und real existiert hatte.⁵² Seit 1991 wissen wir weiter, dass sich 1525 ein Bildnis mit Namen *La Honda*, *La Gioconda*, im Besitz eines Leonardoschülers befand.⁵³ Seit 1993 schließlich sind wir gut über Lisas Mann Francesco und dessen Kontakte zur Familie und zum Umfeld Leonardos informiert.⁵⁴

<17>

Ebenso wissen wir, dass Francesco del Giocondo im Frühjahr 1503 ein neues Haus für seine Familie erworben und Lisa im Dezember 1502 einen Sohn zur Welt gebracht hat – beides bekanntlich Anlässe für die Bestellung von Kunst.⁵⁵ Außerdem – und das ist vielleicht das wichtigste, zumindest aber das entscheidende kunsthistorische Argument – haben wir einen genuin gattungsgeschichtlichen Befund, der von vielen Exegeten, vor allem von den fachfremden Forschern und von den Laien gerne übersehen wird: Demnach gehört das Bildnis der Lisa del Giocondo eindeutig in die Florentiner Porträttradition der Zeit um 1500. Die Vorläufer aus der flämischen Kunst und der Porträtproduktion der Florentiner Werkstätten und Andrea del Verrocchios und Lorenzo di Credis (Abb. 3) sind ebenso erkennbar wie die formale Übernahme der Bildformel Leonardos durch Raffael in Florenz in den Jahren 1504 bis 1506 (Abb. 5)⁵⁶ und durch andere, vor allem leonardeske Künstler wie Andrea Solario in Mailand ab etwa 1507 (Abb. 6).⁵⁷



3 Lorenzo di Credi: Bildnis einer jungen Frau, um 1490,
Tempera auf Holz, 75 x 54 cm,
Forlì, Pinacoteca Civica



4 Leonardo da Vinci: Porträt der Lisa del Giocondo (*Mona Lisa*),
1503-1506 und später (1510?), Öl auf Pappelholz, 77 x 53 cm,
Paris, Louvre



5 Raffael: Porträt der Maddalena Doni, 1504-1505,
Öl auf Holz, 65 x 45,8 cm,
Florenz, Palazzo Pitti



6 Andrea Solario (?): Porträt des Charles d'Amboise,
Öl auf Holz, ca. 1507-1508, 75 x 52,5 cm,
Paris, Louvre

Aus dieser gattungsgeschichtlich fundierten Beobachtung und aus den genannten Daten folgt zwingend, dass Leonardo das Bildnis der Lisa del Giocondo in den Jahren zwischen 1503 und 1506 in Florenz schuf (und dabei weitgehend vollendete), was alternative Identifizierungen und damit die meisten Deutungen ausschließt.⁵⁸

<18>

Ich komme zu meinem letzten Beispiel, Michelangelos Freskierung der Sixtinischen Decke aus den Jahren 1508 bis 1512 (Abb. 7). Auch über dieses Werk und seinen Inhalt sind wir außerordentlich gut informiert. Betrachten wir einmal nur die Quellenlage: Bereits Ascanio Condivi (1553), Biograph und Sprachrohr Michelangelos, nennt als Textquelle für die Sixtinische Decke das Alte Testament.⁵⁹ Ein erster Blick auf das Fresko selbst bestätigt diese Behauptung.



7 Michelangelo: Deckenfresko der Cappella Sistina, 1508-1512,
Vatikan, Cappella Sistina

Die neun Bildfelder des Gewölbespiegels zeigen Episoden aus der Schöpfungsgeschichte bis hin zur Trunkenheit Noahs, wobei fünf Bildfelder von zehn Medaillons mit weiteren alttestamentlichen Geschichten flankiert werden. Ebenfalls alttestamentliche Themen weisen die vier Gewölbezwickel an den Ecken des Raumes auf, die die Rettung des jüdischen Volkes von verschiedenen Bedrohungen zum Gegenstand haben: Errichtung der ehernen Schlange (Num 21.6-7), Bestrafung Hamans (Est 7.10), David und Goliath (1 Sam 17.49-51), Judith und Holofernes (Jdt 13). Zwischen den Stichkappen der beiden Langseiten und den Eckzwickeln der Schmalseiten sind sieben Propheten und fünf Sibyllen abgebildet, in den acht Stichkappen der Längswände sowie auf den zwölf Lünetten die Darstellungen des Geschlechtsregisters Christi, die Vorfahren Christi.

<19>

Die einzelnen Szenen des Freskos werden durch eine gemalte architektonische Gliederung gerahmt und durch Akte unterschiedlicher Größe figürlich aufgefüllt. Ein inhaltlich bestimmtes Leitmotiv des Freskos bilden Tausende von Eichen und Eichenzweige, die, zu teilweise vergoldeten Büscheln gebunden, einigen ›Ignudi‹ zugeordnet sind und gelegentlich auch die Flächen neben den Medaillons füllen. Sie sind eine Anspielung auf den Auftraggeber des Freskos, Julius II., bzw. auf dessen Familiennamen della Rovere (ital. ›rovere‹, Eiche) und auf das Goldene Zeitalter, das unter dieser Familie in Rom anbreche.⁶⁰

<20>

Das alles ist sehr eindeutig, doch trotzdem hat die Forschung neben der Bibel zahlreiche weitere Quellen zur Deutung der Fresken herangezogen: beispielsweise mittelalterliche⁶¹, neo-platonische⁶², liturgische⁶³, augustinische⁶⁴, franziskanische⁶⁵, dominikanische⁶⁶, kabbalistische⁶⁷ oder savonarolanische⁶⁸. Ob diese Quellen zum Verständnis der Fresken beitragen, mag allein schon angesichts ihrer Vielzahl bezweifelt werden. Wahrscheinlich lag den Haupt-, Zwickel- und Lünettenbildern ausschließlich die Bibel zugrunde und das aufgrund folgender Überlegungen:

<21>

1) Michelangelo folgte bei der Darstellung des Geschlechtsregisters Christi in den Stichkappen und Lünetten exakt dem Matthäusevangelium, dessen Nomenklatur in den Inschriften genau übernommen wurde. Michelangelo zielte also ganz evident auf Eindeutigkeit und Wiedererkennbarkeit. Dasselbe Bemühen um Eindeutigkeit belegen die Inschriften für die Propheten und Sibyllen.

<22>

2) Der Künstler orientierte sich bei einigen Hauptszenen⁶⁹, vor allem aber bei der Gestaltung der Medaillons an den Holzschnitten der populären, zuerst 1490 erschienenen italienischen

Bibelübersetzung des Niccolò Malermi.⁷⁰ Er griff also direkt auf die Heilige Schrift in ihrer einfachsten Variante zurück, was in krassem Widerspruch zu dem philologischen und philosophischen Niveau steht, das die meisten Exegeten stillschweigend voraussetzen. Tatsächlich basieren alle komplexen Deutungsversuche auf einem Zirkelschluss: Der größere Teil der Forschung nimmt an, dass dem Fresko ein elaboriertes theologisches Programm zugrunde liegen müsse, um dann Texte heranzuziehen, die wiederum die Komplexität eines zuvor unterstellten komplizierten Konzepts zu belegen scheinen.

<23>

Die eindeutig verifizierbare Textbasis der Sixtinischen Decke hat die Forscher und populärwissenschaftlichen Exegeten nicht davon abgehalten, im Fresko weiterhin alle nur möglichen Konzepte zu sehen. Genannt sei nur der aktuelle Versuch, das Fresko, ähnlich wie beispielsweise Botticellis *Primavera*, als ein mit mehreren Sinnschichten ausgestattetes Rätselbild anzusehen, das mit philologischer Expertise zu dechiffrieren sei. Im Fall der Sixtina läuft das darauf hinaus, in den einzelnen Szenen hebräische Buchstaben und damit Hinweise auf kabbalistische Bedeutungsschichten zu sehen.⁷¹ Michelangelo wird hier also zum interkulturellen Künstler, der den zwei Jahrtausende alten Antagonismus zwischen dem Christentum und seinen jüdischen Wurzeln zu versöhnen suchte. Auch das ist nicht ganz neu, denn die seriöse Forschung glaubte vor ein paar Jahren ebenfalls kabbalistisches Gedankengut in Michelangelos Fresko entdeckt zu haben (s.o.).

<24>

Abschließend stellt sich naturgemäß die Frage: Was hat diese exegetische Übertreibung im Fall relativ gut dokumentierter und kontextualisierter Werke zu bedeuten. Vier mögliche Antworten seien hier abschließend versucht:

- Die nicht selten konvergierenden Deutungen wissenschaftlicher und populärer Art, vor allem aber ihre Permanenz, demonstrieren eindrucksvoll die Gültigkeit des materiellen Kanons sowie die herausragende Relevanz von Bildern und Bilddiskursen in unserer Kultur.
- Die Volatilität des Deutungskanons zeigt, dass die Definition des materiellen Kanons schon lange nicht mehr alleinige Sache des Faches Kunstgeschichte ist, sondern auch von Philologen, Literaturwissenschaftlern, Medizinern und Zahnärzten betrieben wird. Von ihnen stammen ein kleiner Teil der seriösen und ein großer Teil der populären Deutungen. Umgekehrt dürfte übrigens kein Kunsthistoriker auch nur im Traum daran, zu zentralen Problemen der Philologie, der Zahnheilkunde, der Rheumatologie oder Neurologie zu publizieren!

- Die Deutungsflut ist, ganz schlicht, Ausdruck einer Überproduktionskrise in den Geisteswissenschaften, d.h. der wachsende Konkurrenzdruck sorgt dafür, dass immer schneller immer mehr produziert wird, um Aufmerksamkeit zu erregen.
- Auch seriöse Wissenschaft produziert zwangsläufig eine ganze Menge Redundanz, denn die Produktion des Überflüssigen lässt sich angesichts der Lösung komplexer Problemlagen und angesichts einer immer breiteren Forschung kaum vermeiden. Allerdings könnte das Ausmaß dieser Redundanz leicht dazu führen, dass Geisteswissenschaft als solche sich selbst delegitimiert.

<25>

Es ist kürzlich bemerkt worden, dass die permanente und inzwischen sogar schon institutionalisierte Hinterfragung des Kanons in der Literaturwissenschaft zur Abschaffung ihres eigenen Gegenstandes geführt habe.⁷² Davon ist die Kunstgeschichte weit entfernt, was die Deutungshysterie, die ja oft von Nicht-Kunsthistorikern getragen wird, eindrucksvoll bestätigt. Aber die Gefahr, dass unser Gegenstand irgendwie doch – wenn nicht verschwindet so gleichwohl – langsam unsichtbar wird, hat kürzlich ein deutscher Kollege am Beispiel von Botticellis *Primavera* eloquent auf den Punkt gebracht: Man gewinne angesichts bestimmter Deutungen den Eindruck, das Bild sei gemalt worden, um von sich selbst abzulenken.⁷³ In ungefähr dieselbe Richtung geht eine dramatische und zugleich poetische Bemerkung Paul Valéry's, der zur Rezeptionsgeschichte von Kunstwerken schreibt: »Der Ruhm des Heute (La gloire d'aujourd'hui) vergoldet die von der Verfügungsgewalt ihrer Produzenten abgelösten Werke der Vergangenheit mit demselben Verstand (intelligence), mit dem ein Feuer oder ein Holzwurm die Bestände einer Bibliothek zerstört.«⁷⁴

Bildnachweis

Abb. 1: <http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Primavera.jpg>

Abb. 2: nach Ronald Lightbown: Sandro Botticelli. Leben und Werk, München 1989

Abb. 3: nach Cécile Scailliérez: Léonard de Vinci "La Joconde", Paris 2003

Abb. 4: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mona_Lisa.jpg

Abb. 5: nach Konrad Oberhuber: Raffaello. L'opera pittorica, Mailand 1999

Abb. 6: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Charles_d%27Amboise.jpg

Abb. 7: nach Julian Kliemann u. Michael Rohmann: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510-1600, München 2004

- ¹ Den hier vorliegenden, von der Anlage her polemischen und für die Publikation lediglich um Fußnoten erweiterten Text habe ich auf dem 30. Deutschen Kunsthistorikertag in Marburg am 28. März 2009 als Plenumsvortrag gehalten. Gedankt sei Ingo Herklotz für die Anregung zu diesem Vortrag, Helmut Loos (Universität Leipzig) für Hinweise zur Kanondebatte in den Musikwissenschaften, Michaela Marek für die Beratung in Fragen der tschechischen Kunstgeschichte und den geduldigen Studenten meines Seminars »Kanon und Hysterie« vom Wintersemester 2008/2009 (hier besonders Birte Bösehans, Bettina Oechsle und Katharina Langer, die sich mit Feuereifer auf die populären Deutungen der Mona Lisa gestürzt haben). – Nicht berücksichtigt habe ich die seit März 2009 erschienenen neuen Deutungen zu den drei hier verhandelten Kunstwerken. Sie werden fast täglich mehr!
- 2 Jiří Weil: Mendelssohn auf dem Dach, Berlin 1990 (zuerst tschechisch 1960). Vgl. hierzu auch Lydia Goehr: Im Schatten des Kanons, in: Kunst – Fest – Kanon. Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur, hg. v. Hermann Danhuser u. Herfried Münkler, Schliengen 2004, S. 125-147.
- 3 Vgl. hierzu Anselm Gerhard: »Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche, in: Archiv für Musikwissenschaft 57 (1), 2000, S. 18-30; Albrecht Riethmüller: Wunschbild: Beethoven als Chauvinist, in: Archiv für Musikwissenschaft 58, 2001, Nr. 2, S. 91-109; Goehr 2004 (wie Anm. 2). – Vgl. weiterführend auch das Themenheft »Kanonbildungen« der Zeitschrift Positionen. Beiträge zur neuen Musik, Februar 2004, Heft 58.
- 4 Vgl. zusammenfassend Goehr 2004 (wie Anm. 2), und Riccarda Schmidt: Einleitung. Der literarische Kanon: ein Organ des Willens zur Macht oder des Gewinns an Kompetenz?, in: Literarische Wertung und Kanonbildung, hg. v. Nicholas Saul u. Riccarda Schmidt, Würzburg 2007, S. 9-21.
- 5 Hierzu Hermann Korte: K wie Kanon. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern, in: Literarische Kanonbildung, hg. v. Heinz Ludwig Arnold (Sonderband der Zeitschrift Text + Kritik 32, 2002), S. 25-38. – Vgl. auch Erk Grimm: Bloom's Battles. Zur historischen Entfaltung der Kanon-Debatte in den USA, ebd., S. 39-54.
- 6 Gottfried Willems: Der Weg ins Offene als Sackgasse. Zur jüngsten Kanon-Debatte und zur Lage der Literaturwissenschaft, in: Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie, hg. v. Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek, Heidelberg 2001, S. 217-267; Korte 2002 (wie Anm. 5). Die in der Debatte hauptsächlich verhandelten Texte der konservativen Kanonverteidigung sind Allan Bloom: The Closing of the American Mind. How Higher Education has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students, New York 1987, und Harold Bloom: The Western Canon. The Books and Schools of Ages, New York u. a. 1994. – Siehe hierzu auch die Literaturtitel in Anm. 4.
- 7 Willems 2001 (wie Anm. 6).

- 8 John Guillory: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago/London 1993, S. 3-38.
- 9 Kurt Müller: Zwischen kulturellem Nationalismus und Multikulturalismus: Zur literarischen Kanondebatte in den USA, in: Kaiser u. Matuschek 2001 (wie Anm. 6), S. 191-215; Korte 2002 (wie Anm. 5).
- 10 Nanette Salomon: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, hg. v. Anja Zimmermann, Berlin 2006, S. 37-52 (zuerst 1991); Michael Baxandall: *Masterpiece*, in: *The Dictionary of Art*, hg. v. Jane Turner, Bd. 20, New York 1996, S. 600; Antoinette Roesler-Friedenthal: Das Porträt des Künstlers in den Kanonisierungsprozessen der Kunstgeschichte, in: *Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, hg. v. Renate Heydebrand, Stuttgart 1998, S. 175-200; Griselda Pollock: *Differencing the Canon: Feminism and the Writings of Art's Histories*, London 1999 (verwiesen sei auch auf die Debatten in den Zeitschriften *Art in America*, März und Oktober 2000, und *Kunstforum* 162, 2002); Marlite Halbertsma: *The Call of the Canon: Why Art History Cannot Do Without*, in: *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, hg. v. Elizabeth C. Mansfield, New York u. a. 2007, S. 16-30.
- 11 Vgl. beispielsweise August Schmarsow: *Sandro del Botticello* [sic], Dresden 1923.
- 12 Anja Grebe: *Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit*, Darmstadt 2006, S. 174-179.
- 13 Vgl. hierzu jüngst Jürgen Müller: *Rembrandtmythen*, in: *Kritische Berichte* 37, 2009, Nr. 1, S. 94-145, mit weiterführender Literatur.
- 14 Henry Thode: *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, 3 Bde., Berlin 1902-1903, Bd. 1, S. 3-11. – Vgl. jetzt auch die umfassende Studie von Josef Imorde: *Michelangelo Deutsch!*, München 2009.
- 15 Thomas Anz: Einführung, in: Heydebrand 1998 (wie Anm. 10), S. 3-8; Karl Eibl: *Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur*, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Fauststoffs, ebd., S. 60-77; Walter Erhart: *Kanonisierungsbedarf und Kanonisierung in der deutschen Literaturwissenschaft (1945-1995)*, ebd., S. 97-121.
- 16 Riethmüller 2001 (wie Anm. 3).
- 17 Zum direkten Vergleich Michelangelos mit Beethoven siehe Alfred von Mollin: *Die Kunst in der heidnischen und christlichen Welt bis zum Tode des Michel Angelo Buonarotti in fragmentarischem Überblick*, Leipzig 1870, S. 440. – Vgl. auch Imorde 2009 (wie Anm. 14).
- 18 ›Hysterie‹ hier nicht in der ursprünglich mysogonistischen Bedeutung als ›Atemnot der Gebärmutter‹ verstanden, sondern im Sinne eines heterogenen Befundes eines kulturellen Allgemeinzustands, begleitet von Blindheit und Kontrakturen; vgl. Élisabeth Roudinesco u. Michel Plon: *Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe*, Wien/New York 2004.

- 19 Vgl. hierzu Walter Grasskamp: Unerhörte Monologe, in: DIE ZEIT, 7. August 1992; um wissenschaftssoziologische Verweise erweitert abgedruckt in: Walter Grasskamp: Kunst und Geld, München 1998, S. 95-104, bes. S. 98-100.
- 20 Edgar Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt a. M. 1987 (zuerst englisch 1958), S. 135-164.
- 21 Erwin Panofsky: Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt a. M. 1979 (zuerst englisch 1960), S. 198-205.
- 22 Aby Warburg: Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*, Hamburg/Leipzig 1893 (wieder abgedruckt in: Aby Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 11-64).
- 23 Ovid: Metamorphosen, 1.497-498, 527-529, 540-543, 553-554.
- 24 Leon Battista Alberti: Della pittura. Über die Malkunst, hg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, § 45.
- 25 Polizian: *Rusticus*, 210-221; *La favola di Orfeo* (in: Angelo Poliziano: Poesie italiane, hg. v. S. Orlando, Mailand 1976, S. 102); *Stanze per la giostra*, 1.68-70.
- 26 Herbert Horne: Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence, London 1908 (Nachdruck Florenz 1986), S. 58.
- 27 Vergil: Äneis 4.242-246.
- 28 Horaz: Oden 1.30.
- 29 Lukrez: De natura rerum 1.18-23; 5.737-740.
- 30 Ovid: Fasti 5.193-214.
- 31 John Shearman: The Collections of the Younger Branch of the Medici, in: Burlington Magazine 117, 1975, S. 12-27; Webster Smith: On the Original Location of the *Primavera*, in: Art Bulletin 57, 1975, S. 31-40.
- 32 Michael Rohlmann: Botticellis *Primavera*. Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento, in: Artibus et Historiae 17, 1996, S. 97-132; Frank Zöllner: Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis *Primavera*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50, 1997, S. 131-157 und 357-366.
- 33 Rohlmann 1996 (wie Anm. 32).
- 34 Zöllner 1997 (wie Anm. 32).
- 35 Ronald Lightbown: Sandro Botticelli. Life and Work, 2 Bde., London 1978, Bd. 1, S. 69-81.
- 36 Vgl. beispielsweise Maria-Christine Leitgeb: Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici, Berlin 2006, S. 133-145; Tobias Leuker: Bausteine eines Mythos. Die Medici in

Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts, Weimar/Wien 2007 (hier auch die bislang beste Zusammenfassung unterschiedlichster Deutungen).

- 37 Vgl. die amerikanische Computerkünstlerin Lillian Schwartz; vgl. das Buch des Mediziners Leon Kaplan: *Das Mona-Lisa-Syndrom: Männer, die wie Frauen fühlen*, Düsseldorf u. a. 1990, S. 11. – Siehe auch <http://www.lillian.com/bio/> (Zugriff 9.2.2009). Eine gute Zusammenstellung der zehn wildesten Thesen findet sich bezeichnenderweise in *BILD* am SONNTAG, 14.11.1993, S. 60-61.
- 38 Vgl. die Theorie eines Professors für Chirurgie, Medizingeschichte und Bioethik (Yale University): Sherwin B. Nuland: *Leonardo da Vinci. Biographische Passionen*, München 2001, S. 66-99: »Mona Lisa« sei die »idealisierte Mutterschaft«.
- 39 Vgl. die entsprechende Theorie eines belgischen Professors für Rheumatologie an der Universität Löwen: Jan Dequeker u. Kathleen Leenders: *Xanthelasma and Lipoma in Leonardo da Vinci's Mona Lisa*, in: *The Israel Medical Association Journal* 6, 2004, S. 505-506.
- 40 So der Professor für Neurologie am Kaiser Permanent Medical Centre in Oakland (CA), Kedar K. Adour: *Mona Lisa Syndrome. Solving the Enigma of the Gioconda Smile*, in: *Annals of Otology, Rhinology and Laryngology* 89, 1989, Nr. 3, S. 196-199.
- 41 So ein Zahnarzt von der Georgetown University in Washington D.C.: Joseph E. Borkowski: *Mona Lisa. The Enigma of the Smile*, in: *Journal of Forensic Sciences* JOFS 37, 1992, Nr. 6, S. 1706-1711.
- 42 So die kanadische Objektkünstlerin Suzanne Giroux; vgl. *DIE WELT*, 8.10.1993, S. 12, und *DER SPIEGEL*, 44, 1993, S. 298 (<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9290289.html>, vom 1.11.1993, Zugriff 20.12.2003).
- 43 Dan Brown: *Sakrileg. The Da Vinci Code*. Illustrierte Ausgabe, Bergisch Gladbach 2005 (zuerst englisch 2003), S. 135-136 und passim. – Vgl. hierzu auch Frank Zöllner: *Wer hat Angst vor populären Büchern? Zur methodischen Konvergenz von Populärwissenschaft, Ikonologie und Stilkritik*, in: *Kritische Berichte* 37, 2009, Nr. 1, S. 146-157.
- 44 Carlo Pedretti: *Studi vinciani*, Genf 1957, S. 132-141; ders.: *Leonardo da Vinci. A Study in Chronology and Style*, London 1973, S. 136-137; Carlo Vecce: »La Gualanda«, in: *Accademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies* 3, 1990, S. 51-72; ders.: *Leonardo*, Rom 1998, S. 324-326, 334 und 422.
- 45 Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*, IX.1, Mailand 1925, S. 40-42.
- 46 Carlo Pedretti: *Storia della Gioconda di Leonardo da Vinci con nuove congetture sulla persona ritratta*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 18, 1956, S. 171-182.
- 47 Raymond S. Stites: *The Sublimations of Leonardo da Vinci*, Washington 1970, S. 329-337; Hidemichi Tanaka: *Leonardo da Vinci. La sua arte e la sua vita*, Suwa 1983, S. 141-146, 286-287.
- 48 Jack M. Greenstein: *Leonardo, Mona Lisa, and La Gioconda, Reviewing the Evidence*, in: *Artibus et historiae* 25, 2004, Nr. 50, S. 17-38. – Diese These ist nicht neu (vgl. beispielsweise André-

- Charles Coppier: La *Joconde* est-elle le portrait de »Mona Lisa«?, in: *Les arts* 13, 1914-16, S. 1-9) und wird vor allem von den Nicht-Fachleuten favorisiert; vgl. beispielsweise Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 2004 (zuerst 1999), S. 37.
- 49 Kenneth D. Keele: The Genesis of Mona Lisa, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 14, 1959, S. 135-159.
- 50 Bruno Mottin: *Im Herzen der Mona Lisa. Dekodierung eines Meisterwerks. Eine wissenschaftliche Expedition in die Werkstatt des Leonardo da Vinci*, München 2006, S. 74.
- 51 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [1550], hg. v. Luciano Bellosi u. Aldo Rossi, Turin 1986, S. 552 [fol. 570]. Vgl. jetzt auch Giorgio Vasari: *Das Leben des Leonardo da Vinci*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2006, S. 37-40, 104-105.
- 52 Vgl. den Artikel von Giovanni Poggi in: *Il Marzocco*, 21. Dezember 1913 (18. Jg., Nr. 51), S. 1, und dens.: *Mona Lisa è Fiorentina*, in: *Raccolta Vinciana* 9, 1917/1918, S. 171.
- 53 Janice Shell u. Grazioso Sironi: *Salaì and Leonardo's Legacy*, in: *Burlington Magazine* 133, 1991, S. 95-108.
- 54 Frank Zöllner: *Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 121, 1993, S. 115-138. Weiteres Material bei Giuseppe Pallanti: *Wer war Mona Lisa? Die wahre Identität von Leonardos Modell*, München 2008.
- 55 Zöllner 1993 (wie Anm. 54).
- 56 Vgl. hierzu auch Luba Freedman: *Raphael's Perception of the Mona Lisa*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 114, 1989, S. 169-182; Frank Zöllner: *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2007 (zuerst 2003), S. 160-161.
- 57 Vgl. Vincent Pomarede: *La Joconde*, Paris 1988, S. 32; David Alan Brown: *Andrea Solario*, Mailand 1989, S. 217-222 und *Kat. Nr. 55*, S. 278-279. – Gemeint ist hiermit vor allem das gelegentlich *Andrea Solario*, in jedem Fall aber einem Maler aus dem Umkreis Leonardos zugeschriebene, ca. 1507-1508 entstandene und 74 x 52,5 cm messende Bildnis des Charles d'Amboise (Paris, Louvre), das eindeutig auf die *Mona Lisa* Bezug nimmt. Dieser Zusammenhang ist schon seit langem bekannt; vgl. etwa Wilhelm Suida: *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, S. 150 (dort auch die ältere Literatur).
- 58 Für eine kritische Diskussion der alternativen Identifizierungen verweise ich auf David A. Brown u. Konrad Oberhuber: »*Monna Vanna*« and »*Fornarina*«: *Leonardo and Raphael in Rome*, in: *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, hg. v. S. Bertelli u. G. Ramakus, 2 Bde., Florenz 1978, Bd. 2, S. 25-86; Shell u. Sironi 1991 (wie Anm. 53); Zöllner 1993 (wie Anm. 54); Donald Sassoon: *Becoming Mona Lisa. The Making of a Global Icon*, San Diego/New York/London 2001, S. 23-30; Cécile Scaillièrez: *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris 2003, S. 21-38; Veit Probst: *Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa. Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino*

Vespucci, Heidelberg 2008. Zu Rezeption und Mythenbildung der Mona Lisa vgl. auch Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

59 Ascanio Condivi: Vita di Michelagnolo Buonarroti, hg. v. Giovanni Nencioni, Florenz 1998, S. 29-35.

60 Frank Zöllner: Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi, Freiburg 2002.

61 Malcolm Bull: The Iconography of the Sistine Chapel Ceiling, in: Burlington Magazine 130, 1988, S. 597-605; Heinrich W. Pfeiffer: Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle. Teil II: Die Fresken des Michelangelo Buonarroti ausgeführt unter Julius II., in: Archivum historiae pontificiae 31, 1993, S. 69-107.

62 Charles de Tolnay: Michelangelo, 5 Bde., Princeton 1943-1960, Bd. 2, S. 24-45 und S. 141-144; Rudolf Kuhn: Michelangelo. Die Sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung, Berlin/New York 1975, S. 84-148.

63 Edgar Wind: Sante Pagnini and Michelangelo: A Study of the Succession of Savonarola, in: Gazette des Beaux-Arts 26, 1944, S. 211-246; Lynette M. F. Bosch: Genesis, Holy Saturday, and the Sistine Ceiling, in: Sixteenth Century Journal 30, 1999, S. 643-652.

64 Esther G. Dotson: An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, in: Art Bulletin 61, 1979, S. 223-256, 405-429; Heinrich W. Pfeiffer: Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle. Teil III. Die Sibyllen und Propheten, in: Archivum historiae pontificiae 33, 1995, S. 91-116.

65 Frederik Hartt: »Lignum Vitae in Medio Paradisi«: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling, in: Art Bulletin 32, 1950, S. 115-145, 181-218.

66 Wind 1944 (wie Anm. 63).

67 Jane Schuyler: The Left Side of God. A Reflection of Cabala in Michelangelo's Genesis Scenes, in: Source 6, 1986, Nr. 1, S. 12-19; dies.: The Female Holy Spirit (Shekhinah) in Michelangelo's Creation of Adam, in: Studies in Iconography 11, 1987, S. 111-136; dies.: Michelangelo's Serpent with two Tails, in: Source 9, 1990, Nr. 2, S. 23-29.

68 Rab Hatfield: Trust in God: The Sources of Michelangelo's Frescoes on the Sistine Ceiling, Florenz 1991 (Occasional Papers Published by Syracuse University, Florence, Italy, 1).

69 Ebd.

70 Edgar Wind: Maccabean Histories in the Sistine Ceiling, A Note on Michelangelo's Use of the Malermi Bible, in: Italian Renaissance Studies. A Tribute to the Late C. M. Ady, hg. v. E. F. Jacob, London 1960, S. 312-327; Charles Hope: The Medallions on the Sistine Ceiling, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 50, 1987, S. 200-204.

71 Benjamin Blech u. Roy Doliner: *The Sistine Secrets. Michelangelo's Forbidden Messages in the Heart of the Vatican*, New York 2008. Benjamin Blech ist Professor für Talmud-Studien an der Yeshiva University in New York, Roy Doliner Touristenführer im Vatikan.

72 Willems 2001 (wie Anm. 6), S. 120.

73 Hans Körner: *Botticelli*, Köln 2006, S. 205.

74 Paul Valéry: *Œuvres*, ed. Pleiade, Bd. 2, S. 632, zit. nach Riethmüller 2001 (wie Anm. 3), S. 93.