

Frank Zöllner

Die Quellen zu Michelangelos Deckenfresken in der Sixtinischen Kapelle

Immer dann, wenn sich Deutungen und Forschungsmeinungen wie ein dichter und undurchdringlicher Schleier über den Gegenstand kunstwissenschaftlicher Betrachtung legen, gibt es nur eins: »ad fontes«, zurück zu den Quellen! Diese Devise sollte inzwischen jeder Auseinandersetzung mit Michelangelo Buonarrotis (1475–1564) Ausmalung der Sixtinischen Decke (1508–1512) voranstehen, deren Entstehungsgeschichte und Bildinhalt ohne die Analyse verschiedener Quellen gänzlich unverständlich blieben. Hierbei sind die maßgeblichen Quellen nach drei Gattungen zu unterscheiden: 1. die der Bildgestalt zugrunde liegenden Texte, die größtenteils der Bibel entstammen; 2. die unmittelbar zeitgenössischen Quellen zur Entstehungsgeschichte des Freskos, darunter vor allem Aufzeichnungen und Briefe Michelangelos und seiner Zeitgenossen; 3. die in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstandenen Zeugnisse zur Rezeptionsgeschichte des Gemäldes, hier vor allem die Michelangelo-Biografien Paolo Giovios (um 1527), Giorgio Vasaris (1550/1568) und Ascanio Condivis (1553). Gegenstand der folgenden Ausführungen sind in erster Linie die Quellen zur Entstehungsgeschichte des Freskos, die in deutscher Sprache bislang noch nicht systematisch zusammengestellt wurden.

Dass die Ikonografie des Deckenfreskos der Sixtinischen Kapelle weitgehend durch die Heilige Schrift bestimmt wurde, lehrt ein Blick auf das beiliegende Schema (Abb. 1): Die neun Bildfelder des Gewölbespiegels der Sixtinischen Kapelle, fünf kleinere und vier größere, zeigen einzelne Episoden aus der Schöpfungsgeschichte bis hin zur Trunkenheit Noahs, wobei die fünf kleineren Bildfelder jeweils rechts und links von einem Medaillon mit weiteren Geschichten aus dem Alten Testament flankiert werden (im Schema Nr. I–X). Ebenfalls alttestamentliche Themen weisen die vier Gewölbezwickel an den Ecken des Raumes auf, die die Errettung des jüdischen Volkes von verschiedenen Bedrohungen zum Gegenstand haben: Errich-

Zum Autor

1983 bis 1985 Aby-Warburg-Stipendium am Londoner Warburg Institute, 1987 Promotion an der Universität Hamburg mit einer Arbeit über »Vitruvs Proportionsfigur«, 1988 bis 1992 wissenschaftlicher Assistent in der Bibliotheca Hertziana, Rom, 1995 Habilitation in Marburg (»Ausdruck und Bewegung bei Leonardo da Vinci«), seit 1996 Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Universität Leipzig.



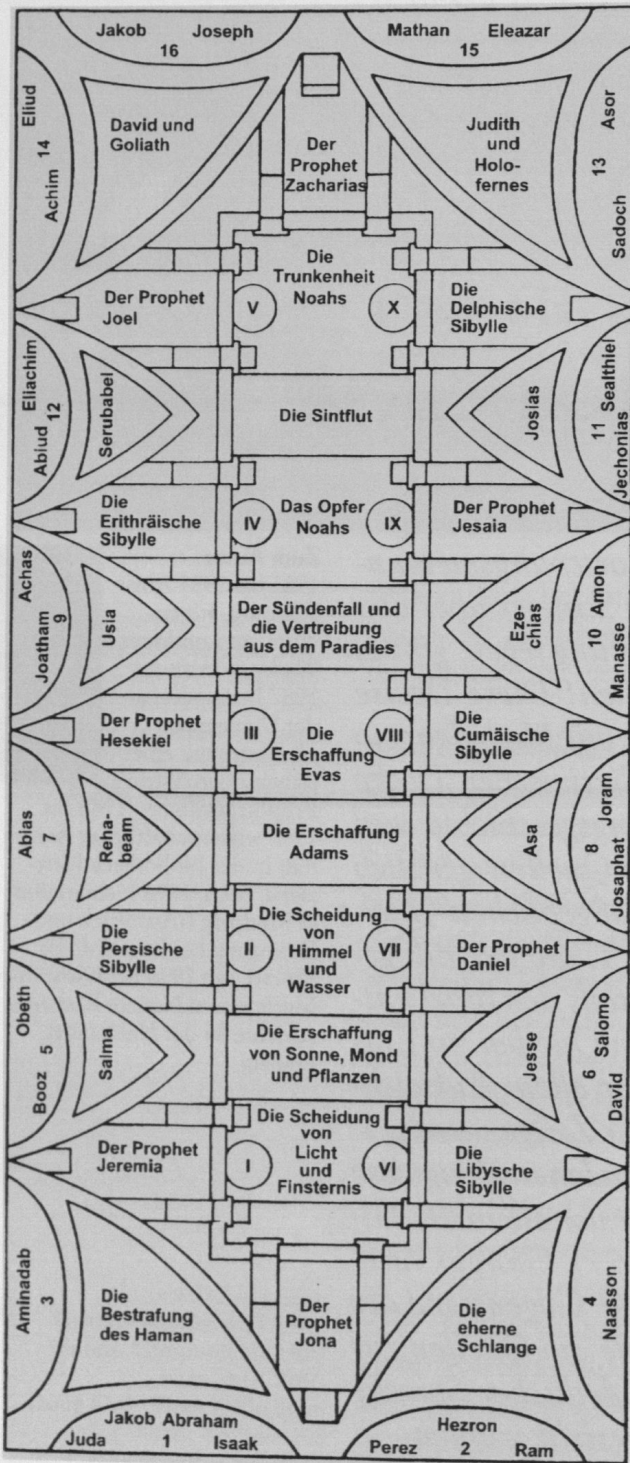


Abb. 1
 Schema der Sixtinischen Decke (Nomenklatur nach Steinmann, 1905). Legende zu den Medaillons (nach Hope, 1987):
 I. Das Opfer Isaaks (Gn 22)
 II. Der Tod des Absalom (2 Sam 18)
 III. Alexander d. Gr. vor dem Hohen Priester
 IV. Die Bestrafung Heliadors (2 Makk 3)
 V. Der Tod des Abner (2 Sam 3)
 VI. Elias auf dem Himmelswagen (2 Kg 2)
 VII. Zerstört [Heilung Naamans (2 Kg 5)]
 VIII. Tod des Nikanor (2 Makk 15)
 IX. Matthatias zerstört den Altar in Modin (1 Makk 2)
 X. Sturz des Antiochus (2 Makk 9)
 Bild: Archiv des Autors.

tung der ehernen Schlange, Bestrafung Hamans (Abb. 2), David und Goliath, Judith und Holofernes (Abb. 3). Zwischen den Stichkappen der beiden Langseiten und den Eckzwickeln der Schmalseiten sind sieben Propheten und fünf Sibyllen abgebildet, darunter die gewaltige Figur des Jonas über der Altarwand am westlichen Ende des Gewölbes (Abb. 2). In den acht Stichkappen der Längswände sowie auf den zwölf Wandflächen der Lünetten finden sich Darstellungen der Vorfahren Christi und zwar in derselben Reihenfolge, wie sie zu Beginn des Matthäusevangeliums aufgelistet werden.

Die Episoden aus der Schöpfungsgeschichte verteilen sich folgendermaßen über die neun Bildfelder des Gewölbespiegels. Im ersten dieser Felder scheidet Gott Licht und Finsternis, im zweiten erschafft er die Sonne, den Mond und die Pflanzen (Abb. 2). Es folgen die Scheidung von Himmel und Wasser sowie, in zwei voneinander getrennten Feldern, die Erschaffung Adams und Evas. Danach finden sich zusammen in einem Bild der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, während das Opfer Noahs, die Sintflut und Noahs Trunkenheit auf drei voneinander getrennte Szenen verteilt sind.

Die Gesamtanordnung der Szenen des Gewölbespiegels erfolgte in drei Trilogien: die erste thematisiert den ersten, von den Taten des sündigen Menschen noch unbelasteten Teil der Schöpfungsgeschichte, die beiden anderen das erste Menschenpaar, Adam und Eva, sowie das weitere Schicksal der Menschheit nach dem Sündenfall, hier dargestellt durch die Geschichte Noahs. Noah repräsentiert zudem einen wichtigen Einschnitt im Heilsplan, denn mit ihm schloss Gott den Alten Bund, der bis zum Auftreten Christi Bestand haben sollte. Ein strukturierendes Element der Gesamtgestalt des Freskos ist also das eines spezifisch christlichen Zeitverständnisses. Das gelangt auch mit der Darstellung der Vorfahren Christi zum Ausdruck: Gemäß der christlichen Zeitenlehre findet die Bilderzählung Michelangelos in den Lünetten über den Fenstern und in den Stichkappen des Gewölbes mit den Einzelbildern der Vorfahren Christi eine Fortsetzung. Die in den Lünetten und Stichkappen dargestellten Vorfahren des Erlösers haben im Gesamtzusammenhang der Bildausstattung der Sixtinischen Kapelle eine besondere

Funktion, denn sie verbinden die alttestamentlichen Themen der Gewölbefresken (Schöpfungsbericht und Geschichte Noahs) mit den neutestamentlichen Geschichten (Wirken Christi) auf der Nordwand der Kapelle.

Neben der Bibel hat die Forschung zahlreiche weitere Quellen zur Deutung von Michelangelos Fresken herangezogen: platonische, neu-platonische, liturgische, augustinische, franziskanische oder dominikanische – um nur einige zu nennen. Ob auch nur eine dieser Quellen wirklich zum Verständnis der Fresken beiträgt, mag allein schon angesichts ihrer Vielzahl und Verschiedenartigkeit bezweifelt werden. Warum die Heilige Schrift wahrscheinlich als einzige bildrelevante Quelle anzusehen ist, zeigen im Übrigen zwei Umstände, die hier im Sinne einer genauen Quellenkritik kurz genannt seien: 1. Michelangelo orientierte sich bei der Darstellung des Geschlechtsregisters Christi exakt am Matthäusevangelium; 2. der Künstler machte für die Gestaltung der Medaillons formale Anleihen bei den Holzschnittillustrationen der so genannten Malermi-Bibel, einer populären italienischen Übertragung der Vulgata (der lateinischen Bibelübersetzung). Michelangelo griff also direkt auf die Heilige Schrift in ihrer einfachsten Variante zurück. Es erscheint angesichts dieser quellenkritisch abgeleiteten Feststellung unwahrscheinlich, dass auch nur eine der bislang ins Feld geführten weiteren Quellen für die Bildgestalt relevant war.

Während für die Ikonografie scheinbar immer neue Quellen herangezogen werden können und somit eher zu viele als zu wenige Texte zur Verfügung stehen, ergibt sich für die Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Decke von vornherein eine recht genau begrenzte Zahl relevanter Quellen. Das früheste erhaltene Dokument für die Geschichte des Auftrages stammt von Piero di Jacopo Rosselli (1474?–1531), einem Freund und Gehilfen Michelangelos, der in Rom tätig war und dem Künstler am 10. Mai 1506 nach Florenz von Unstimmigkeiten am päpstlichen Hof berichtet. In diesem Zusammenhang erwähnt Rosselli auch die ersten Pläne zur Bemalung der Sixtinischen Decke: »Im Namen Gottes. Am 10. Mai 1506. Mein allerliebster brüderlicher Freund, nach den Wünschen und Empfehlungen berichte ich Dir, dass Bramante und ich dem Papst am Samstag abend, als er zu Abend aß, gewisse Zeichnungen zur Prüfung vorlegten. Nachdem der Papst gegessen hatte und ich sie ihm gezeigt hatte, ließ er Bramante kommen und sagte ihm: »San Gallo geht morgen früh nach Florenz und wird Michelangelo mit zurückbringen.« Bramante antwortete dem Papst und sagte: »Heiliger Vater, dabei wird nichts herauskommen, denn ich habe darüber einiges von ihm erfahren, und er hat mir immer wieder gesagt, dass er sich nicht mit der Kapelle befassen wolle«, und dass Ihr [Michelangelo] ihm [Bramante] diese Aufgabe übertragen wolltet und dass Ihr [Michelangelo] euch nicht der Malerei widmen wolltet, sondern nichts anderem als dem Grabmal. Und er [Bramante] sagte: »Heiliger Vater, ich glaube, ihm fehlt dazu der nötige Mut, denn er hat bisher nicht allzu viele Figuren gemalt, und insbesondere bei Figuren in der Höhe und mit Verkürzung ist es eine andere Sache als zu ebener Erde zu malen.« Daraufhin erwiderte ihm der Papst und sagte: »Wenn er nicht kommt, tut er mir Unrecht, und daher glaube ich, dass er auf jeden Fall zurückkehrt.« Dann aber habe ich mich eingemischt und ihm [Bramante] in Gegenwart des Papstes eine ungläubliche Grobheit gesagt, und [...] außerdem sagte ich: »Heiliger Vater, er hat noch nie mit Mi-

Michelangelo gesprochen, und wenn irgend etwas von dem, was er Euch bis jetzt gesagt hat, wahr ist, möchte ich, dass Ihr mir den Kopf abschlagt: er hat niemals mit Michelangelo gesprochen. Und ich glaube, dass er auf jeden Fall zurückkehren wird, wenn Eure Heiligkeit es wünscht.« (Carteggio, I, S. 16, Nr. X)

Rosselli gibt in seinem Brief die Ansichten verschiedener Künstler am Hof Papst Julius' II. wieder. Eine Hauptrolle spielte hier der aus Mailand stammende Maler und Architekt Donato Bramante (1444–1514), der seither in der Kunstgeschichte als Rivale Michelangelos gilt und zu jener Zeit Vorsteher der Bauhütte von St. Peter in Rom war. Genannt wird auch ein Freund Michelangelos, der Florentiner Architekt und Bildhauer Giuliano da Sangallo (1445–1516). Rosselli berichtet vor allem davon, dass anlässlich der ersten Planungen zur Freskierung der Sixtina im Frühjahr 1506 neben Michelangelo auch Donato Bramante für den Auftrag zur Debatte stand und dass hieraus Meinungsverschiedenheiten resultierten. Zudem verweist der Brief auf Michelangelos Unerfahrenheit in der Darstellung perspektivischer Verkürzungen sowie auf seine Vorliebe für die Bildhauerei. Offenbar hatte Michelangelo von Anfang an betont, dass er Bildhauer und nicht Maler sei und die Freskierung der Sixtinischen Decke nicht übernehmen wolle.

Trotz aller Vorbehalte: Michelangelo konnte sich schwerlich dem Wunsch des Papstes widersetzen, und er dürfte sich insgeheim auch geschmeichelt gefühlt haben, dessen Hauskapelle auszumalen. Allerdings betonte Michelangelo in den folgenden Jahren immer wieder, dass er diesen Auftrag nur widerwillig und unter problematischen Umständen übernommen habe. Zeugnis hiervon gibt ein Briefentwurf vom Dezember 1523, der an Giovan Francesco Fattucci (einen engen Vertrauten Michelangelos) gerichtet ist, vor allem die Probleme der verzögerten Fertigstellung des Juliusgrabes zum Anlass hat und auch auf die Auftragsvergabe für die Sixtinische Decke eingeht. In diesem Briefentwurf schildert Michelangelo, dass Papst Julius II. ihn ungefähr im Jahre 1505 von gut bezahlten Florentiner Aufträgen abgeworben habe, damit er in Rom das Juliusgrab und in Bologna eine bronzene Papststatue anfertige. Der für die Sixtinische Kapelle relevante Passus dieses Schreibens lautet: »Nachdem die Figur an der Fassade von San Petronio aufgestellt und ich nach Rom zurückgekehrt war, wollte Papst Julius noch nicht, dass ich an dem Grabmal arbeitete; und er beauftragte mich damit, das Gewölbe von Sixtus auszumalen, und wir schlossen einen Vertrag über dreitausend Dukaten ab. Der erste Entwurf zu dem genannten Werk waren die zwölf Apostel in den Lünetten [d. h. in den Zwickeln] und im übrigen eine bestimmte Aufteilung mit ornamentgefüllten Feldern in der sonst üblichen Art. Nachdem ich das Werk angefangen hatte, schien es mir ein ärmliches Ding zu werden, und ich sagte zum Papst, dass eine ärmliche Sache dabei herauskäme, wenn man nur die Apostel malen würde. Er fragte mich, warum: ich sagte ihm: ›Weil auch sie arm waren.« Daraufhin gab er mir einen neuen Auftrag, ich könnte so arbeiten, wie ich wolle, er würde mich schon zufrieden stellen, und ich sollte bis zu den unteren Historien malen. In dieser Zeit, als das Gewölbe fast fertig war, kehrte der Papst nach Bologna zurück, und ich ging zweimal dorthin wegen des Geldes, das ich noch zu bekommen hatte, und schuf nichts und verlor diese ganze Zeit, bis ich wieder nach Rom zurückgekehrt war. Wieder in Rom angelangt, machte ich mich



daran, die Kartons für das genannte Werk zu zeichnen, das heißt für die Lünetten und Stichkappen der genannten Kapelle von Sixtus, wobei ich hoffte, Geld zu erhalten und das Werk zu beenden – aber ich konnte überhaupt nichts bekommen, und als ich mich eines Tages bei Messer Bernardo da Bibbiena und bei Attalante darüber beklagte, dass ich nicht länger in Rom bleiben könne und gezwungen sei, mit Gott zu gehen, sagte Messer Bernardo zu Attalante, er solle ihn daran erinnern, dass er mir auf jeden Fall Geld auszahlen lassen wolle. Er ließ mir zweitausend Kammerdukaten geben, und es sind diejenigen, die man mir mit den ersten Tausend für die Marmorblöcke auf das Konto des Grabmals setzt. Und ich glaubte, ich hätte sie mehr für die verlorene Zeit als für die getane Arbeit erhalten.« (Carteggio, III, S. 7–9) Michelangelo sollte also zunächst ein eher bescheidenes Programm für das Gewölbe der von Papst Sixtus IV. errichteten Kapelle schaffen, hatte dann aber eine erhebliche Erweiterung der Pläne vorgeschlagen. Angesichts des Umstands, dass Michelangelo sich selbst immer wieder als Bildhauer bezeichnete und Aufträge als Maler ablehnte, erscheint diese Aussage zur Programmweiterung einigermaßen erstaunlich und daher wohl auch nicht ganz glaubwürdig. Gleichwohl ist der Briefentwurf – auch wenn er fast 20 Jahre nach den hier berichteten Ereignissen verfasst wurde – von hohem Quellenwert, da er Hinweise auf einen abgeschlossenen Vertrag, auf die vereinbarte Bezahlung und einige mit ihr verbundene Probleme thematisiert.

Abb. 2
Michelangelo Buonarroti:
Decke der Sixtinischen Kapelle,
1508–1512. Gesamtansicht der
letzten drei Joche vor der Altar-
wand.
Bild: Carlo Pietrangeli u. a., *Die
Sixtinische Kapelle*, Zürich
1993.

Diese Probleme scheinen teilweise aus dem Umstand zu resultieren, dass die päpstlichen Zahlungen für das Juliusgrabmal nicht eindeutig von der Entlohnung für die Arbeit an der Sixtinischen Decke geschieden wurden – jedenfalls nicht in der Erinnerung Michelangelos.

In dem zitierten Briefentwurf versucht Michelangelo sich zu rechtfertigen oder sich nachträglich seiner eigenen Handlungsweise zu versichern. Das Schriftstück ist also noch subjektiver, als Briefe es gemeinhin sind, und sollte daher mit Vorsicht gedeutet werden. Eine weniger emotional gefärbte Quelle, ein Eintrag aus Michelangelos Hausbuch, den so genannten *ricordi*, mag als Kontrast zur subjektiven Quellengattung des Künstlerbriefs dienen. In einem dieser *ricordi*, einem exakt zeitgleich zur Auftragsvergabe entstandenen Zeugnis, berichtet Michelangelo lapidar vom dem eben erfolgten Auftrag für die Sixtinische Decke: »Ich vermerke, dass ich, der Bildhauer Michelangelo, heute, am 10. Mai 1508, von seiner Heiligkeit, unserem Herrn Papst Julius II., 500 Kammerdukaten empfangen habe, die mir der Kämmerer Herr Carlino und Herr Carlo degli Albizzi als Anzahlung für die Ausmalung der Decke in der Kapelle von Papst Sixtus ausgezahlt haben. Dementsprechend beginne ich heute mit der Arbeit unter jenen Bedingungen und Abmachungen, die sich aus einer von meiner Hand unterzeichneten Niederschrift Seiner Ehrwürden des Monsignore [Francesco Alidosi] von Pavia ergeben.« (Ricordi, S. 1–2)

Aufgrund dieser Notiz Michelangelos sind wir nicht nur ganz sachlich über einen (heute verlorenen) Vertrag informiert, sondern auch über die erste Abschlagszahlung und über den Mittler Kardinal Francesco Alidosi (1467–1511), der an Stelle des Papstes die vertragliche Abmachung mit dem Künstler aufgesetzt hatte und im Übrigen als einer der Gönner und Fürsprecher Michelangelos bekannt ist. Die in der Notiz genannte Abschlagszahlung von 500 Dukaten machte aller Wahrscheinlichkeit ein Sechstel der insgesamt fälligen Summe von etwa 3000 Dukaten aus, die in weiteren Raten bis Oktober 1512 gezahlt wurden – das jedenfalls bezeugen weitere Briefe und die Bewegungen auf Michelangelos Bankkonto.

Von der ersten Rate hatte der Künstler alle Auslagen zu begleichen, so beispielsweise die Kosten für Farben und für die Entlohnung seiner Gehilfen. Dass Michelangelo sich zunächst einiger Gehilfen bedienen wollte, bezeugen seine Briefe, Zahlungsanweisungen und einer seiner *ricordi* vom Sommer 1508: »Für die Malergesellen, die man aus Florenz kommen lassen muss, d. h. für fünf Gehilfen, zwanzig Kammerdukaten in Gold für jeden unter folgender Bedingung: Wenn sie hier sein werden und mit mir einig geworden sind, sollen die besagten zwanzig Dukaten jedem, der sie empfangen hat, auf sein Gehalt angerechnet werden. Das besagte Gehalt wird von dem Tage an verrechnet, an dem sie Florenz verlassen, um hierher zu kommen. Falls sie mit mir nicht einig werden, so sollen sie die Hälfte der genannten Summe für ihre Reise hierher und die damit verbundenen Auslagen erhalten.« (Ricordi, S. 2)

Michelangelo suchte also zunächst Hilfe bei befreundeten Kollegen in Florenz, die er während seiner Ausbildung dort schätzen gelernt hatte, schickte diese aber offenbar bald wieder zurück. Tatsächlich, so die neuesten Erkenntnisse, scheint der Künstler die Aufgabe, auf über 1000 Quadratmetern rund 175 Bildeinheiten zu freskieren, weitgehend allein vollendet zu haben

– Grund genug für die vielen Leidensbekundungen, zu denen Michelangelo ohnehin neigte. Dem entsprechend klagte er am 27. Januar 1509 in einem Brief an seinen Vater über die schlechten Arbeitsbedingungen: »[...] Ich befinde mich weiterhin in großer Unsicherheit, denn ich habe seit einem Jahr nicht einen Silberling von diesem Papst bekommen. Ich verlange auch gar nichts, weil meine Arbeit nicht so vorangeht, als dass ich Anspruch darauf erheben könnte. Das liegt an der Schwierigkeit des Werkes und daran, dass es nicht meiner Qualifikation entspricht. So verliere ich meine Zeit ohne Nutzen. Gott möge mir helfen! [...]« (Carteggio, I, S. 88 f.)

Abgesehen von seinen notorischen Klagen taucht hier auch ein Problem auf, das Michelangelo ausgesprochen häufig thematisiert: das der Bezahlung. Besonders in diesem Zusammenhang neigte der Künstler gelegentlich zu Übertreibungen: Aus dem oben zitierten Vermerk aus Michelangelos *ricordi* wissen wir, dass er zu Beginn der Arbeiten, also etwa neun Monate vor der hier geäußerten Klage über die schlechte Zahlungsmoral des Papstes, einen gehörigen Vorschuss von 500 Dukaten erhalten hatte. Michelangelos Aussage entspricht hier also nicht ganz den Tatsachen. Es mag allerdings sein, dass er die neun Monate vorher bezogene Anzahlung zum größten Teil für Hilfskräfte und Material ausgegeben hatte und daher rein subjektiv einen finanziellen Engpass spürte. Ähnlich subjektive Einschätzungen sind aus mehreren Briefen jener Zeit bekannt. Tatsächlich klagte Michelangelo oft über leere Taschen, was vordergründig den Tatsachen entsprach, doch war dieser Zustand weniger auf die laxen Zahlungsmoral seiner Auftraggeber zurückzuführen als vielmehr auf den Umstand, dass er in der Regel den größeren Teil des Geldes auf sein Konto überwies oder seiner Familie zur Verfügung stellte. Blickte Michelangelo in seinen Geldbeutel, dann war er ein armer Schlucker, blickte er auf sein Bankkonto oder seinen Immobilienbesitz, war er der reichste Künstler seiner Generation!

Ob angesichts seiner vermeintlich prekären Finanzsituation und vor dem Hintergrund schlechter Arbeitsbedingungen oder im Zorn darüber, dass er nicht ungestört als Bildhauer arbeiten konnte, sondern seine Zeit mit der Freskierung der päpstlichen Palastkapelle verschwenden musste: Michelangelo hat wie kaum ein anderer Künstler der Neuzeit einen Leidensgestus gepflegt, der seinesgleichen sucht. Diesen Gestus kennen wir auch aus dem nebenstehenden Sonett Michelangelos, in dem er seine körperlichen Qualen bei der Ausmalung der Sixtinischen Decke beschreibt und erneut behauptet, kein Maler zu sein.

Vordergründig deutet Michelangelo hier die körperlichen Verrenkungen an, die bei der Freskierung eines Gewölbes unweigerlich an-

Bei dieser Mühsal wuchs ein Kropf mir, dick,
wie er vom Wasser in der Lombardei
den Katzen wächst, dort, oder wo es sei;
den Bauch sieht kleben unterm Kinn mein Blick.

Der Bart starrt Himmelwärts, und das Genick
fühl ich am Buckel und die Brust wie bei
Harpy'n. Mein Pinsel tropft, die Kleckserei
macht mir aus dem Gesicht ein Mosaik.

Die Nieren traten in den Bauch, das Becken
drück ich heraus, das Gleichgewicht zu finden,
und blindlings hat mein Fuß den Schritt erwogen.

Vorn dehnt die Haut sich immer mehr vom Strecken,
und vom Mich-biegen wird sie runzlig hinten;
ich krümme mich so wie ein Syrerbogen.

Und fälschlich und verloggen
wird auch mein Urteil, das jetzt fällt mein Geist;
mit krummem Blasrohr zielt man schlecht zumeist.

Doch du, Giovanni, weißt
mir zu verteid'gen Werk und Ehre recht;
ich bin kein Maler, und mein Platz ist schlecht.

(Frey, 1964, Nr. IX; Übersetzung Hinderberger)

fallen. Doch beschränkt er sich nicht auf eine einfache Beschreibung seiner physischen Qualen. Mit seinen Worten spielt Michelangelo in der zweiten Quartine auf die Harpyen aus Vergils ›Aeneis‹ und damit auf die Leiden ihres Protagonisten an. Die Harpyen, bösertige Vögel mit Mädchenköpfen, waren über die Speisen des Aeneas und seiner Gefährten hergefallen und hatten sie zum Hohn auch noch mit ihren Exkrementen bombardiert (Vergil, Aeneis, 3, 193–269). Michelangelo setzt nun den Vogelkot aus der ›Aeneis‹ mit den Farbkleckschen in Beziehung, die ihm während der Arbeit am Deckenfresko auf das Gesicht tropften; er schlüpfte damit in die Rolle des antiken Helden Aeneas, der unter dem Kot der Harpyen ebenso zu leiden gehabt hatte wie der Bildhauer unter seinem Auftrag als Maler in der Sixtinschen Kapelle. Doch das Gedicht thematisiert nicht nur das Leiden, sondern ebenso den heroischen Kampf des Künstlers gegen deren Verursacher: Die Harpyen wurden gelegentlich mit den stymphalischen Vögeln gleichgesetzt, einer besonders aggressiven Spezies, die der listenreiche Herkules besiegte, indem er sie zuerst durch Rasseln aufscheuchte, um sie dann mit dem ›Syrrerbogen‹ (*arco soriano*) abzuschließen. Auf diesen Kampf des Tugendhelden Herkules und auf dessen Waffe spielt Michelangelo in seinem Sonett ebenfalls an, wenn er vom dem ›Syrrerbogen‹ spricht. Hierbei ist der vor Anstrengung wie ein Bogen gespannte Körper des Künstlers nun die ›Waffe‹ gegen die mit dem Bösen identifizierte Malerei – auch dies wohl eine Übertreibung, denn Michelangelo verdiente ein Drittel seines Lebensgehalts mit dieser ungeliebten Kunst.

Während Michelangelo sein Leiden angesichts der enormen künstlerischen Aufgabe im Stile einer Burleske und mit Rückgriff auf die Helden der antiken Mythologie dramatisch in Szene setzt, fällt sein Bericht über die Vollen- dung des ersten Teilabschnitts der Malereien geradezu banal aus. Im Sommer 1510 teilt er in einem Brief an seinen Bruder Buonarroto lapidar mit: »Für mich ist hier alles beim alten geblieben, und ich werde meine Malerei bis Ende nächster Woche fertiggestellt haben, d. h. den bereits begonnenen Teil. Sobald ich das Werk aufgedeckt habe, werde ich wohl Geld erhalten und versuchen, Erlaubnis für einen einmonatigen Aufenthalt zu Hause zu erhalten. Ich weiß nicht, was daraus wird, doch gebrauchen könnte ich ihn schon, denn ich fühle mich nicht sehr gesund. Ich habe keine Zeit, noch mehr zu schreiben. [...]« (Carteggio, I, S. 106)

Ebenso wenig enthusiastisch wird er die endgültige Vollendung des Werks kommentieren. Während wir so auf der einen Seite in den Briefen und Sonetten Michelangelos Zeugnisse seines Leidens vor uns haben, zeichnen sich andere Texte durch eine Banalität aus, die man angesichts der Bedeutung der Sixtinschen Kapelle nicht erwarten würde. Hierzu gehören die Tagebucheinträge des päpstlichen Zeremonienmeisters Paris de Grassis. Er schreibt am 10. Juni 1508 über den Aufbau der Gerüste in der Kapelle: »[...] Auf dem oberen Gesims der Kapelle wurde mit großer Staubentwicklung gearbeitet, und die Arbeiter hörten damit entgegen den Anweisungen nicht auf, worüber sich die Kardinäle beklagten. Und nachdem ich mehrfach mit den Arbeitern darüber gesprochen hatte und sie immer noch nicht aufhörten, ging ich zum Papst, der mir zürnte, ganz so, als ob ich die Arbeiter nicht ermahnt hätte. Und die Arbeiten gingen entgegen den Anweisungen weiter, obschon der Papst hinter einander zwei seiner Kammerherrn schickte, um

die Arbeiten abzubereiten, was endlich auch geschah. Die Abendandacht fand schließlich in gewohnter Art und Weise statt.« (Steinmann, 1905, Dokument Nr. 16)

Der alltägliche Ärger, den Baustellen in der Regel mit sich bringen, machte also auch vor der päpstlichen Palastkapelle nicht halt, und selbst die Kardinäle im Vatikan hatten offenbar ihre liebe Not mit den dort tätigen Arbeitern. Nicht weniger lakonisch berichtet Paris de Grassis am 14. oder 15. August 1511 über die Enthüllung der bis dahin fertigen Fresken: »Zur Vigilie und dem Tag der Himmelfahrt der herrlichsten Jungfrau wünschte der Papst bei der Messe und bei der Vesper anwesend zu sein, die in der großen Palastkapelle feierlich begangen wird, denn diese Kapelle ist der Himmelfahrt geweiht. Und der Papst kam hierher, entweder um die kürzlich aufgedeckten Fresken zu sehen oder aus Gründen der Andacht dazu veranlasst. [...]« (Steinmann, 1905, Dokument Nr. 72)

Paris de Grassis räsoniert also eher beiläufig und vielleicht auch ein wenig respektlos über die Gründe des Papstes für dessen Besuch der Kapelle. De Grassis ließ sich nicht zu jenen Lobeshymnen hinreißen, die einige Jahre später angesichts der Werke Michelangelos einsetzen sollten. Mit diesen Hymnen beginnt dann bereits die kunstgeschichtliche Wertung des Werkes in den Michelangelo-Biografien, in jenen Texten also, die zur Rezeptionsgeschichte zählen. Da sie in einem aufschlussreichen Gegensatz, aber doch in einer gewissen Beziehung zu den wenig inspiriert wirkenden Quellen zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Kapelle stehen, seien hier abschließend zwei der Viten ausschnittsweise zitiert.

Die früheste Biografie Michelangelos, die diesen Namen verdient, ist ein kurzer, um 1527 entstandener Text des Literaten Paolo Giovio (1483–1552). Interessanterweise greift Giovio mehrere Aspekte auf, die bereits in den Texten zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Decke eine Rolle spielten: »In der Malerei ebenso wie in der Bearbeitung des Marmors kam Michelangelo Buonarroti aus der Toskana dem Ruhm der antiken Künstler am nächsten und zwar nach der übereinstimmenden Meinung und dem Urteil aller derartig, dass in beiden Künsten ausgezeichnete Männer ihm die verdiente Palme mit offener Anerkennung reichten. Von Julius II. mit beträchtlichen Geldsummen für das Gewölbe der Sixtinischen Kapelle im Vatikan herbeigerufen, legte er ein Zeugnis seiner vollkommenen Kunst ab, indem er das ungeheure Werk in kurzer Zeit vollbrachte. Während er auf dem Rücken liegend malte, wie es erforderlich war, verbarg er einiges in die Winkel und Bogenfelder, wo das Licht merklich nachlässt, wie den Körperstumpf des Holofernes im Himmelbett, bei einigen anderen aber, wie etwa bei dem gekreuzigten Haman, verstärkte er gerade das Licht durch hervorhebende Schatten so glücklich, dass vor der Wahrheit der Körperdarstellung sogar talentvolle Künstler das, was flach war, gleichsam als körperlich-plastisch bewunderten. Unter den hervorragendsten Darstellungen von Männern mitten auf der Wölbung ist das Bild eines in den Himmel fliegenden Greises zu sehen, mit so viel Symmetrie gezeichnet, dass er für unser irreführendes Auge sich immer weiter zu drehen und seine Haltung zu verändern scheint, wenn man ihn aus den verschiedenen Teilen der Kapelle betrachtet.« (Übersetzung nach Steinmann, 1930, S. 77–78)

Zwar verbreitet Giovio hier den erst vor einigen Jahren demontierten My-



Abb. 3

Michelangelo Buonarroti: Decke der
Sixtinischen Kapelle, 1508–1512.
Eckzwinkel mit dem Sieg Judiths
über Holofernes.

Bild: Carlo Pietrangeli u.a.,
Die Sixtinische Kapelle, a.a.O.

Auswahlbibliografie:

Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, 2 Bde., München 1901/1905.

Ernst Steinmann, Michelangelo im Spiegel seiner Zeit, Leipzig 1930.

Karl Frey (Hrsg.), Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti, Berlin 1964.

Il Carteggio di Michelangelo, hrsg. v. Paola Barocchi u. Renzo Ristori, 5 Bde., Florenz 1965–1983.

I Ricordi di Michelangelo, hrsg. v. Lucilla Bardeschi Ciulich u. Paola Barocchi, Florenz 1970.

Charles Seymour Jr., The Sistine Chapel Ceiling, New York/London 1972.

Michelangelo. Selected Scholarship in English, hrsg. v. W. Wallace, 5 Bde., New York/London 1995.

Rab Hatfield, The Wealth of Michelangelo, Rom 2002.

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

thos, dass Michelangelo auf dem Rücken liegend gemalt habe, doch – wohl ohne sich dessen bewusst zu sein – kehrte er zu Problemen zurück, die den Beginn der Arbeiten Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle charakterisierten: zu den problematischen Umständen der Bezahlung sowie zur virtuosen Handhabung perspektivischer Verkürzung, die Giovio vor allem am Beispiel der

Figuren in den Gewölbezwickeln (Holofernes und Haman; *Abb. 2 und 3*) erläutert. Giovio schuf damit – ebenso wie Michelangelo selbst durch sein Fresko – jenen Vorwurf aus der Welt, den Bramante im Mai 1506 ausgesprochen hatte: Dem in der Freskomalerei noch unerfahrenen Michelangelo fehle der Mut und das Geschick für die gekonnte Darstellung perspektivisch verkürzter Figuren.

Diese Ansicht hat dann der zweite Biograf Michelangelos, Giorgio Vasari (1511–1574), in den beiden Fassungen seiner ›Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Maler und Bildhauer‹ (1550 und 1568) aufgenommen und zu einem Manifest für die nachfolgenden Künstlergenerationen gesteigert: »Wer aber ist nicht vor Staunen erschüttert, wenn er die Schrecklichkeit des Jonas sieht, der letzten Figur in der Kapelle. Durch die Macht der Kunst scheint hier die Wölbung, die sich natürlicherweise der Krümmung des Mauerwerks folgend nach vorne neigt, eben zu verlaufen, da jene Gestalt des Jonas sich rückwärts biegt und sie so zurückschiebt. Von der Kunst der Zeichnung sowie durch Licht und Schatten getäuscht, glaubt man, dass die Wölbung sich wirklich nach hinten neige. Ein wahrhaft glückliches Zeitalter ist das unsere, oh glückselige Künstler, dass es euch vergönnt ist, in unseren Tagen aus so klarem Quell die Helligkeit für das trübe Licht eurer Augen zu schöpfen, und dass Ihr durch einen so bewunderungswürdigen und einzigartigen Künstler alle Hindernisse auf eurem Weg beseitigt seht. Wahrhaft, der Ruhm seiner Mühen macht auch euch bekannt und geschätzt, denn er hat jene Binde von den Augen eures mit Dunkelheit erfüllten Geistes genommen und euch das Wahre vom Falschen zu unterscheiden gelehrt, das euren Verstand verfinsterte! Danket daher dem Himmel dafür und versucht Michelangelo in allen Dingen nachzuahmen.«