

## Hat Michelangelo ein Altarbild für die Cappella Paolina geplant?

ALESSANDRO NOVA

Vor etwa dreißig Jahren wurde die Hauptthese dieses Beitrags bereits in einem von Michael Hirst geleiteten Seminar am Courtauld Institute vorgestellt. Die ein mögliches Altarbild Michelangelos für die Cappella Paolina betreffenden Überlegungen sind allerdings unpubliziert geblieben, da bis zum heutigen Tage noch kein eindeutiger Beweis für ein solches Projekt aufgetaucht ist. Es scheint mir jedoch die Zeit gekommen, alle Fakten zu sammeln und meine Hypothese dem Urteil der Kollegen vorzustellen. Es ist nicht meine Absicht, das vorhandene Material als etwas anderes zu präsentieren als es ist – nämlich lediglich eine Reihe von Indizien, die jedoch ausgelotet, erörtert, weiterentwickelt, revidiert, kritisiert oder auch abgelehnt werden kann.

\* \* \*

Die Cappella Paolina war Teil eines Planes zur Renovierung des zeremoniellen Zentrums des vatikanischen Palastes, den Papst Paul III. Farnese in Auftrag gab und Antonio da Sangallo der Jüngere koordinierte.<sup>1</sup> (Abb. 1, 2) Nach dem Umbau der Sala Regia und dem Bau der Cappella Paolina auf der Nord-Süd-Achse des Palastes ließ Antonio da Sangallo die mittelalterliche *Capella Parva* abreißen, um sie durch die imposantere und breitere *Scala del Maresciallo* zu ersetzen.<sup>2</sup>

Antonio da Sangallo erbaute die Cappella Paolina (Abb. 3) von 1537 bis 1538–39<sup>3</sup>, obgleich Kardinal Pucci bereits am 2. November 1538 eine Allerheiligenmesse „in capella noviter erecta“ hielt.<sup>4</sup> Das Allerheiligenfest hatte eine persönliche Bedeutung für den Papst, der am 3. November 1534 gekrönt worden war.<sup>5</sup> Die offizielle Einweihung der Kapelle fand erst am 25. Januar 1540 statt, am Fest der Bekehrung Sauli.<sup>6</sup> Das Thema findet sich entsprechend auf dem ersten Seitenwandfresko Michelangelos wieder. Der Künstler malte diese Episode zwischen 1542 und 1545, während die *Kreuzaufrichtung Petri* auf der gegenüberliegenden Wand wahrscheinlich aus den Jahren 1546 bis 1549–50 stammt.

Von Anfang an übernahm die Cappella Paolina die Funktionen der *Capella Parva*. Zwei wichtige Aufgaben dieses Raums haben seine Geschichte nachhaltig geprägt: die Aufbewahrung des Sakraments und die Wahl der Päpste, welche hier stattgefunden hatte, bis das Kardinalskollegium so groß geworden war, daß dieser Vorgang im 17. Jahrhundert in die Sixtinische Kapelle

<sup>1</sup> Zu diesem Plan der Renovierung des vatikanischen Palastes vgl. den grundlegenden Artikel FROMMEL 1964. Für einige neue Informationen, bibliographische Hinweise und Verbesserungen dieses Textes vgl. die italienische Übersetzung in FROMMEL 2003b. Kleine Präzisierungen zur Chronologie und zu anderen Daten des Planes findet man in KUNTZ 2003.

<sup>2</sup> Der Plan des Konklaves von 1590 (Abb. 1) zeigt die neue Treppe des Maresciallo (Buchstabe R) an Stelle der alten *Capella Parva* und den ursprünglich kleineren Chor der Cappella Paolina vor der Erweiterung durch Carlo Maderno zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

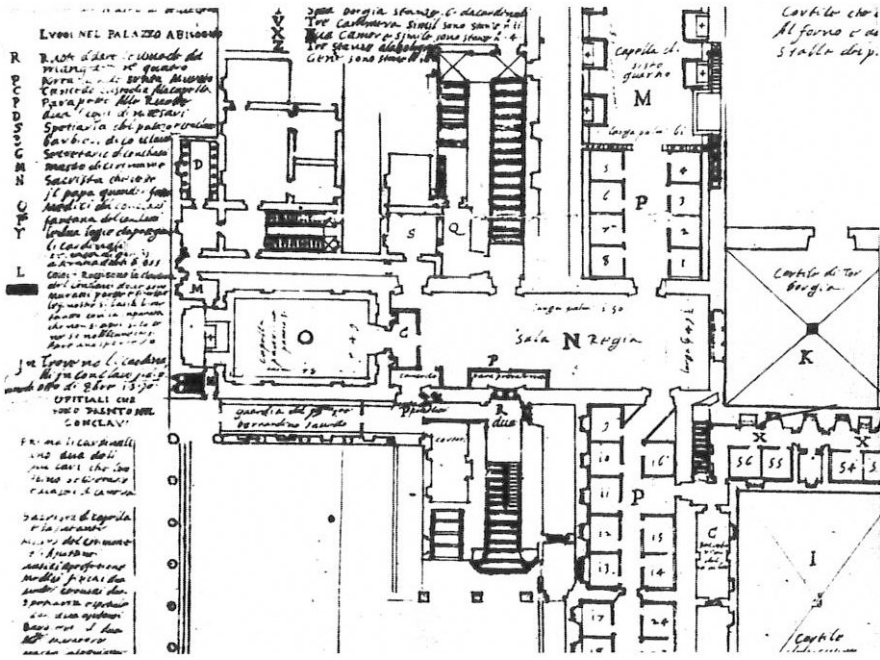
Ein Rekonstruktionsplan von Margaret Kuntz (Abb. 2) stellt die Platzierung der beiden Kapellen dar: die *Capella Parva* im Osten und die Cappella Paolina mit dem jetzigen Grundriss. Vgl. Kuntz 2005.

<sup>3</sup> KUNTZ 2003, S. 228.

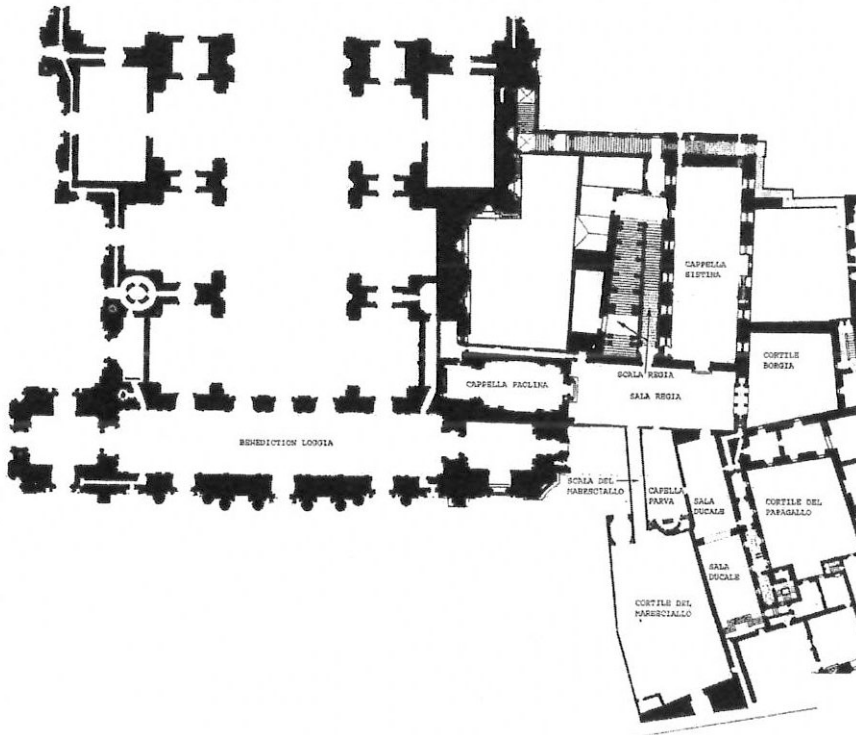
<sup>4</sup> FROMMEL 1964, S. 7.

<sup>5</sup> KUNTZ 2003, S. 245.

<sup>6</sup> FROMMEL 1964, S. 7.



1. Konklaveplan von 1590, Detail (nach EHRLE/EGGER 1933, Tafel IX)



2. Rekonstruktionsplan (nach KUNTZ 2005, S. 155)



3. Rom, Vatikanischer Palast, Cappella Paolina, Innenansicht

transferiert wurde. Frommel hat diese zwei Hauptfunktionen und die enge Beziehung zwischen den beiden Kapellen prägnant zusammengefaßt: „Innerhalb des vatikanischen Palastes wurde weder in der Hauskapelle des Papstes noch in der Cap. Magna [d. h. in der Sistina] das Sakrament aufbewahrt. So gehörte die Aufbewahrung und Ausstellung des Sakraments zu den wichtigsten Aufgaben der Cap. Parva. Die neue Kapelle Pauls III. mußte also sowohl einen Sakramentsaltar als auch ein Sakramentstabernakel erhalten. [...] Die zweite Funktion der Cap. Parva mußte bei einem Neubau ebenfalls berücksichtigt werden. Die Tagebücher der päpstlichen Zeremonienmeister geben wohl das anschaulichste Bild vom Ablauf eines Konklaves im Zeitalter der Renaissance. Ihre Schilderung stimmen mit den bildlichen Darstellungen auf den Konklaveplänen von 1605 (Abb. 4) so genau überein, daß diese zur Verlebendigung herangezogen werden dürfen.“<sup>7</sup> In diesem Holzschnitt sieht man, wie die Ältesten der Bischöfe, Presbyter und Diakone vor einem Tisch sitzen, um die in einem Kelch gesammelten Stimmen zu zählen.

Neben ihren beiden Hauptfunktionen als Sakraments- und Konklavekapelle wurde die Cappella Paolina auch für andere Zeremonien genutzt, wie beispielsweise für die Weihe von Kardinälen und Bischöfen. Ferner diente die Kapelle auch als Wartezimmer für Herrschaften, Diplomaten und Prälaten, die der Papst in der Sala Regia empfing, und war letztlich für einige Zeit die Kapelle der päpstlichen Sänger.<sup>8</sup>

Die Cappella Paolina war also ein sehr wichtiger Ort im liturgischen, staatlichen und zeremoniellen Leben des Vatikans. Es ist daher gut nachvollziehbar, warum Papst Paul III. Michelangelo für ihre Dekoration verpflichten wollte, sobald der Künstler sein *Jüngstes Gericht* vollendet hatte. Wir sollten uns jedoch auch fragen, ob die zwei Seitenwandfresken mit der *Bekehrung Sauli* und der *Kreuzaufrichtung Petri* gereicht hätten, um diesen Raum zu dekorieren.

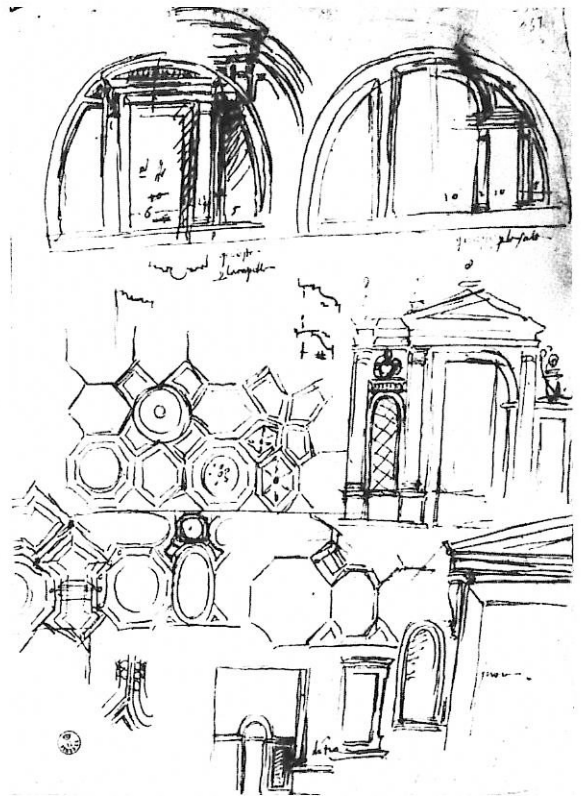
Michelangelo hat oft „Gesamtkunstwerke“ konzipiert: Hiervon zeugt nicht nur die Fassade von San Lorenzo mit ihren geplanten Marmorstatuen und Bronzereliefs, sondern auch die Neue

<sup>7</sup> FROMMEL 1964, S. II–12.

<sup>8</sup> Vgl. FROMMEL 1964, S. 37, Anm. 37, und KUNTZ 2003, S. 232.



4. Konklaveplan von 1605, Detail (nach EHRLE/EGGER 1933, Tafel XIII)



5. Antonio da Sangallo, Detailstudien für die Sala Regia und die Cappella Paolina. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 1234 A

Sakristei mit ihrem Zusammenspiel von Architektur, Skulptur und, wie zunächst geplant, Malerei in einem dynamisch konzipierten Raumgefüge. Es gibt Indizien, daß er auch für die Cappella Paolina ein ambitioniertes Programm entwickelte. In seiner Vita des Künstlers schrieb Vasari: „Michelangelo gab Anweisung, daß Perino del Vaga, ein höchst vortrefflicher Maler, nach seinen Entwürfen das Gewölbe [der Cappella Paolina] mit Stuck und vielerlei Malereien verzieren sollte. Dies entsprach auch dem Wunsch Papst Pauls III., doch verzögerte er die Sache, und so kam dort nichts weiter zustande.“<sup>9</sup> Diese Erzählung ist glaubwürdig und Perino wurde in der Tat für Stuckarbeiten in der „Capella Palatii“ von August bis Oktober 1542 bezahlt.<sup>10</sup> Wenn man die Skizzen Antonio da Sangallos für die Gewölbe der Sala Regia und der Cappella Paolina betrachtet (Abb. 5), wird jedoch klar, daß Perino del Vaga die dekorativen Muster seines alten Freundes und nicht die von Michelangelo für die Kapelle realisiert haben muß. Dies ist ein eindeutiger Befund. Schließlich ist es Vasari selbst, der uns informiert, daß der Plan Michelangelos für das Gewölbe der Cappella Paolina nicht zustande kam. Perino hat stattdessen wahrscheinlich ein Gewölbe verziert, das dem der Sala Regia ähnlich war. Die Worte Vasaris implizieren jedoch eindeutig, daß auch Michelangelo für diesen Teil der Kapelle Entwürfe gemacht hat. Es ist deswegen möglich, daß die gemalten Seitenwandfresken nur ein Fragment seiner ursprünglichen Pläne für die Kapelle sind.

<sup>9</sup> VASARI/GABBERT 2009, S. 132–133.

<sup>10</sup> KUNTZ 2003, S. 254, Anm. 110.





6. Michelangelo, *Vertreibung der Händler aus dem Tempel*. London, British Museum, Inv. 1860-6-16-2/2

Charles de Tolnay hat mehrmals vorgeschlagen, daß die drei Londoner Skizzen für eine *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (Abb. 6) mit der Cappella Paolina in Verbindung stehen und für jene Eingangslünette bestimmt waren, die Federico Zuccaro später mit dem Fresko der *Befreiung Petri aus dem Kerker* (Abb. 7) ausmalte.<sup>11</sup> Dieser Vorschlag ist wenig überzeugend, aber Tolnays Hypothese bestätigt, daß auch andere Kunsthistoriker die Verzierung der Kapelle als zu karg empfinden. So liegt die Vermutung nahe, daß Michelangelo mehr als die Bemalung der beiden Seitenwandfresken plante. Kommen wir deshalb zu den eigenen Worten des Künstlers. In einem Brief bzw. Memoriale, das vom 20. Juli 1542 datiert, schrieb der Künstler: „Et essendo di nuovo detto messer Michelagnolo ricerca et sollicitato dalla detta Santità di Nostro Signore papa Paulo terzo a lavorare et fornire la sua cappella, [...], la quale opera è grande et ricerca la persona tutta intera et disbrigata da altre cure [...] suprica Sua Santità, poi che è resoluta che lui lavori per lei, che operi con lo illustrissimo signor duca d'Urbino che lo liberi in tutto da detta sepoltura [d. h. das Grabmal Julius' II.].“<sup>12</sup> Die zwei Fresken der Kapelle sind tatsächlich groß – 6,25 Meter mal 6,62 Meter<sup>13</sup> – und Michelangelo war zum damaligen Zeitpunkt bereits 67 Jahre alt. Der Ausdruck „opera grande“ scheint jedoch mehr als nur die Bemalung der zwei Seitenwände zu implizieren, und es entsteht der Eindruck, daß das Projekt, wie so oft, unter seinen Händen wuchs oder wachsen sollte. Die Worte Vasaris über das Gewölbe sind zu präzise, um bloße Fantasie zu sein. Nach dem Auftrag der beiden Seitenfresken hätte Michelangelo in einer für ihn typischen Weise

<sup>11</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 3, 1978, S. 49, mit früheren bibliographischen Hinweisen. Der Vorschlag Tolnays – ursprünglich in TOLNAY 1943–1960, Bd. 5, 1960, S. 77–78 – wurde von FROMMEL 1964, S. 41–42, Anm. 83, bestätigt: „Das ikonographische Programm der Paolina erfährt durch die ‚Vertreibung der Händler aus dem Tempel‘ eine wichtige Bereicherung.“ STEINBERG 1975, S. 16, war auch von der These Tolnays mit vorsichtigen Bemerkungen überzeugt. FROMMEL 1964, S. 41, Anm. 83, nahm zudem ein erweitertes Programm für die Kapelle an: „Alles dies deutet darauf, daß Venusti von Paul III. den Auftrag erhielt, nach Entwürfen Michelangelos die Ausmalung der Paolina fortzusetzen. [...] Auch für die vier Seitenfelder links und rechts der Apostelszenen wird man Fresken annehmen dürfen.“

<sup>12</sup> BAROCCHI/RISTORI 1965–1983, Bd. 4, 1979, S. 136.

<sup>13</sup> TOLNAY 1943–1960, Bd. 5, 1960, S. 138–146.



7. Rom, Vatikanischer Palast, Cappella Paolina, Eingangswand



8. Michelangelo, *Kreuzigung Petri*. Rom, Vatikanischer Palast, Cappella Paolina

begonnen, auch den physischen Kontext seiner Werke zu bedenken. In diesem Zusammenhang können wir uns fragen, ob der Künstler die Idee, ein Altarbild für die wichtigste Kapelle des Palastes zu schaffen, entwickelt haben kann. Mehrmals wurde zu Recht bemerkt, daß der feurige Blick Petri (Abb. 8), der uns in die Kapelle folgt und begleitet, wenn wir uns in diesem Raum bewegen, letztendlich auf den Altar gerichtet ist.<sup>14</sup> Selbstverständlich kann man behaupten, daß der Heilige einfach das Sakramentstabernakel ansieht oder den neugewählten Papst, der nach der Wahl auf einem Thron vor dem Altar saß, aber es bleibt zu überlegen, ob eine *Kreuzigung Christi* das „Programm“ der Kapelle gut ergänzt hätte.

Gibt es Indizien dafür? Bekanntlich hat Michelangelo am Ende seiner Laufbahn eine Serie von Kreuzigungen gezeichnet, die schwer zu datieren sind. Diese Gruppe von Zeichnungen wurde oft als ein kohärentes, selbstständiges Projekt in der Literatur wahrgenommen und erörtert, aber es könnte auch sein, daß einige Blätter dieser sogenannten „Gruppe“ verschiedenen Projekten angehören. Insbesondere ein Blatt, das sich heute im Ashmolean Museum in Oxford befindet (Taf. XVI; Abb. 9), scheint mit dieser angeblichen Spätserie nicht in Verbindung zu stehen. Jenes

<sup>14</sup> Für eine ausführliche Analyse des wahrnehmenden Betrachterauges in der Cappella Paolina vgl. WALLACE 1989, S. 107–121.



Bild, das den gekreuzigten, sterbenden Christus zwischen zwei Gestalten, die wahrscheinlich Männer sind, zeigt, wurde meines Erachtens früher als die anderen Blätter gezeichnet, wofür stilistische Gründe sprechen, und ist als mögliches Altarbild der Cappella Paolina gut vorstellbar.

Stellen wir eine Auswahl der gezeichneten Kreuzigungen aus dem Spätwerk Michelangelos vor: der Gekreuzigte zwischen zwei Gestalten in Oxford, eine Zeichnung im Louvre (Abb. 10) und zwei Blätter im British Museum in London (Abb. 11, 12).<sup>15</sup> Zu dieser sogenannten „Serie“ gehören auch zwei weitere Studien in Windsor und einige andere Fragmente<sup>16</sup>, aber mir scheint, daß wir sogar in dieser angeblich homogenen Gruppe von vier Zeichnungen weiter differenzieren müssen. Aus materiellen, ikonographischen und stilistischen Gründen scheint es unstrittig, daß die *Kreuzigung* im Ashmolean überhaupt *nicht* zu dieser „Serie“ gehört. Alle drei Zeichnungen in Paris und London sind mehr als 40 Zentimeter groß und zwischen 28 und 29 Zentimeter breit. Das Blatt in Oxford mißt stattdessen nur 27,8 mal 23,4 Zentimeter<sup>17</sup>: Es ist deshalb um zirka ein Drittel kleiner als die anderen Zeichnungen und von quadratischem Format, wie auch die Fresken Michelangelos in der Cappella Paolina.

Auch ikonographisch ist die Kreuzigung im Ashmolean Museum eine Ausnahme: Während alle anderen Blätter eindeutig Maria und Johannes seitlich von Christus zeigen, sehen wir in Oxford an ihrer Stelle wahrscheinlich zwei Männer. Obwohl die Gestalt auf der rechten Seite nicht eindeutig geschlechtsspezifisch konnotiert ist, kann sie auf keinen Fall Maria darstellen, da sie sich auf der „falschen“ Seite des Kreuzes befinden würde. Die Mutter Christi wird stets auf der linken Seite, d. h. auf der liturgisch wichtigeren rechten Seite Gottes, positioniert. Zudem wurde Maria nie in einem kurzen Kleid dargestellt, und auch die starken, stämmigen Beine deuten darauf hin, daß es sich hier wahrscheinlich um eine männliche Figur handelt, die ähnlich gekleidet ist wie jene Gestalten, die im Hintergrund der *Kreuzaufrichtung Petri* erscheinen. Das Blatt in Oxford ist somit das einzige in der Serie, auf dem Christus *nicht* flankiert von Maria und Johannes gezeigt wird.

Noch wichtiger sind jedoch die stilistischen Unterschiede. Die Zeichnung im Louvre und die Kreuzigung mit der v-förmigen sogenannten „Croce dei Bianchi“ im British Museum zeigen eine stark frontale Christusgestalt – deren Umrisse und Achselhöhlen mit schwarzer Kreide akzentuiert sind – zwischen Maria und Johannes in demütiger Haltung. Die Qualität der schwarzen Kreide auf dem Blatt in Oxford wirkt deutlich anders: Die Gestalten sind kompakter, stämmiger, und der Kopf Christi neigt sich leicht zur linken Seite.

Wenn wir sodann die Gestalten neben dem Kreuz in Oxford mit den Protagonisten der *Kreuzaufrichtung Petri* in der Cappella Paolina vergleichen, bemerken wir deutliche Affinitäten. Die Details sprechen für sich. Die grobe Mütze der bärtigen Gestalt auf der linken Seite (d. h. zur Rechten Christi) wiederholt in ihrer Einfachheit die Kopfbedeckung des Häschers in der Mitte der *Kreuzaufrichtung Petri* (Abb. 13), während die Figur auf der rechten Seite eine Tunika und einen Mantel trägt, die den Gewändern der Nachfolger Petri oben rechts im selben Fresko sehr ähnlich

<sup>15</sup> Zur Geschichte dieser Blätter vgl. JOANNIDES 2007, S. 276–277; JOANNIDES 2003, S. 181–182; WILDE 1953, S. 119–121.

<sup>16</sup> TOLNAY 1943–1960, Bd. 5, 1960, S. 67–75.

<sup>17</sup> Auch JOANNIDES 2007, S. 276–277, hat diese Tatsache bemerkt, aber keine Konsequenzen daraus gezogen: „These drawings [of the Christ on the Cross] form, in a sense, a series, although hardly a programmatic one, and they were drawn late in Michelangelo’s life. However, a caveat is in order. Even though the present sheet is clearly related to the others in style and mood, and no doubt date, its dimensions are sufficiently different from those to suggest that it was not drawn at exactly the same moment as those drawings, nor was fully en-suite with them.“ Obwohl es sein kann, daß das Blatt in Oxford beschnitten wurde, scheinen die Proportionen der Gestalten zu beweisen, daß diese Studie nicht zusammen mit den anderen gezeichnet wurde. JOANNIDES 2007, S. 279, meint dennoch, daß das Blatt in Oxford im Stil sowie in der Stimmung der sogenannten „Serie“ angehöre. Alle Zeichnungen seien deshalb zwischen 1562 und 1564 geschaffen worden.

sind (Abb. 14).<sup>18</sup> Noch wichtiger ist, daß die ernsthafte Monumentalität der Körper identisch ist: kompakte Proportionen, kurze und dicke Beine, eng anliegende Kleider über muskulösen Körpern, obwohl die Gestalt auf der linken Seite, die man als „Petrus“ identifizieren könnte, in der Zeichnung noch vollkommen unbekleidet ist. Es ist kein Zufall, daß es Berührungspunkte mit der *Kreuzaufrichtung* und nicht mit der *Bekehrung* gibt: Wenn diese Zeichnung überhaupt mit der Cappella Paolina etwas zu tun hat, dann dokumentiert sie eine Erweiterung des „Programms“, eine spätere Phase des Projektes. Nach dieser Analyse kann man das Blatt zwischen 1546 und 1549–50 datieren, genau in die Zeit also, in der Michelangelo an der *Kreuzaufrichtung Petri* arbeitete.<sup>19</sup>

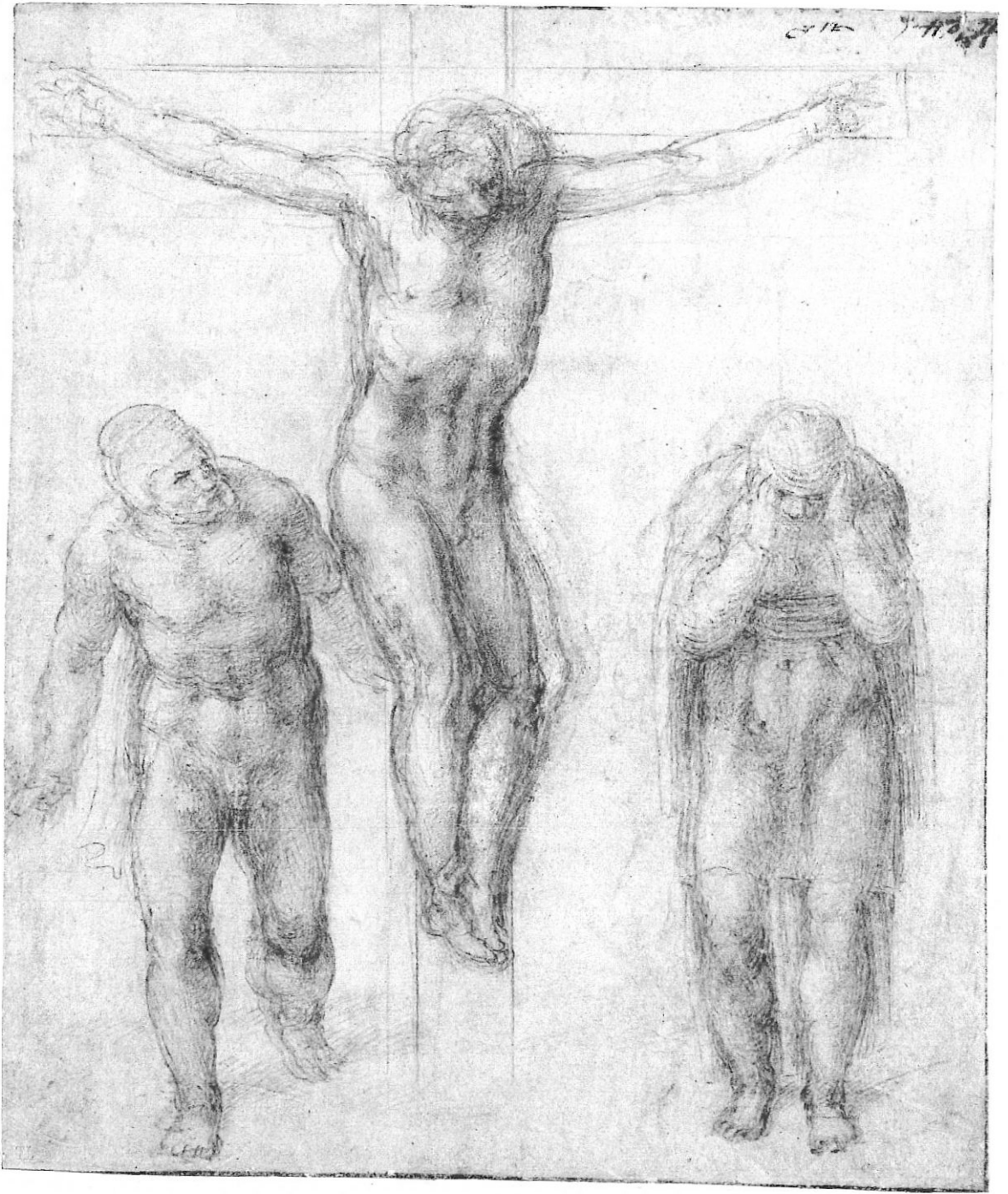
Aber was genau ist auf dem Blatt in Oxford (Taf. XVI; Abb. 9) dargestellt? Ist der Gekreuzigte tatsächlich zwischen zwei Männern, zwischen Petrus und einer anderen Figur wiedergegeben, wie ich vorschlagen möchte? Michelangelo war immer sehr innovativ in seinen ikonographischen Erfindungen, so daß wir noch heute von seinen Werken herausgefordert werden. Die Ambivalenz seiner ikonographischen Inventionen ist berüchtigt. Was ist das genaue Thema der *Kentaurenschlacht*, wenn es überhaupt eines gibt? Stellt die kleine Statue für Baccio Valori einen Apoll oder einen David dar? Der *Auferstandene Christus* in Santa Maria sopra Minerva und der Karton der *Epiphanie* in London haben die theologischen Kenntnisse vieler Kunsthistoriker strapaziert. Und auch wenn wir die Themen kennen, müssen wir konstatieren, daß Michelangelo immer

<sup>18</sup> Die Berührungspunkte zwischen dieser Zeichnung und den Fresken der Cappella Paolina wurden bereits von BERENSON 1903, Bd. 1, S. 225, und Bd. 2, S. 99, Nr. 1574 (BERENSON 1938, Bd. 1, S. 234, und Bd. 2, S. 204, Nr. 1574) und PANOFSKY 1922, S. 12, bemerkt. Panofsky datierte das Blatt „um 1540 oder etwas später.“

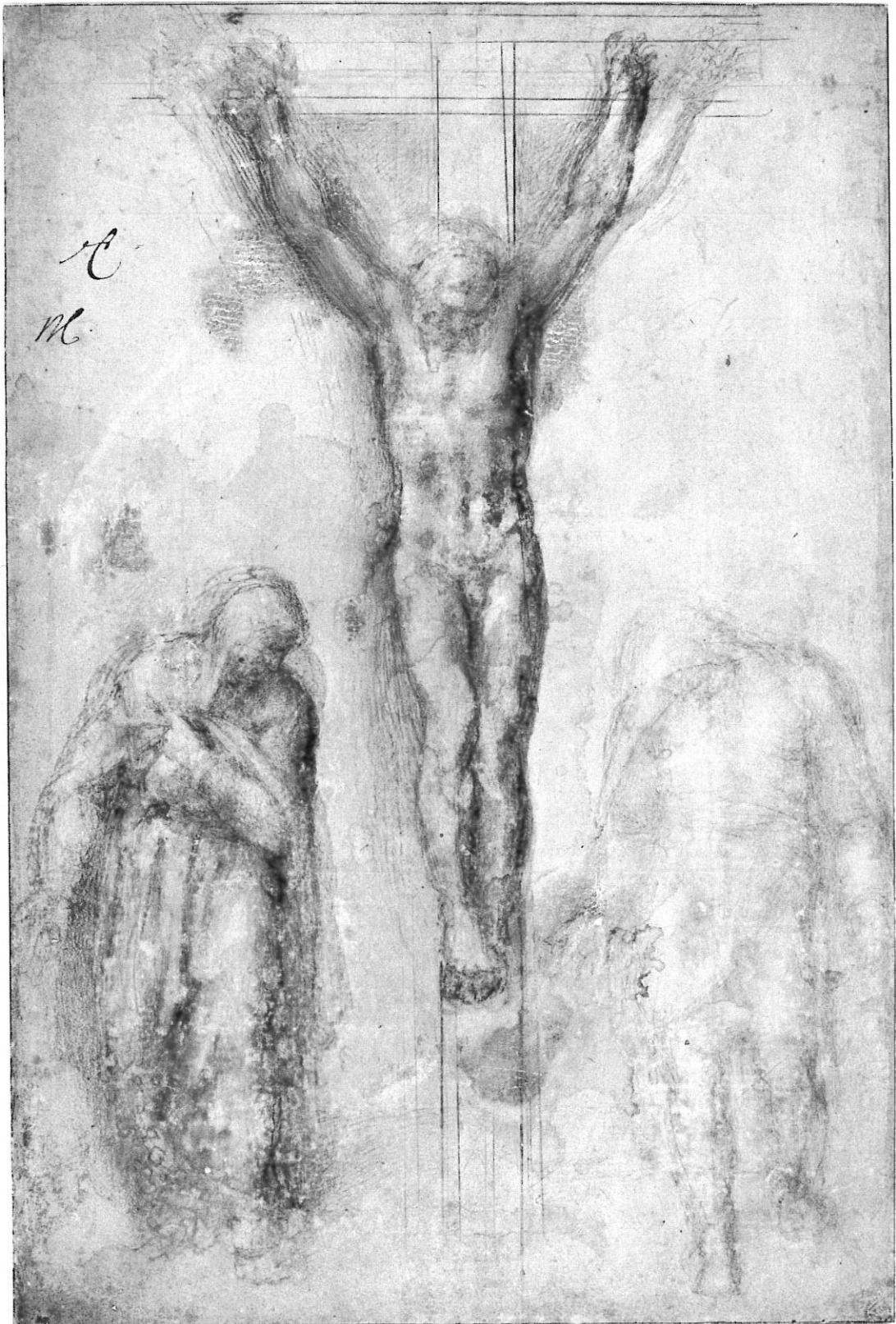
<sup>19</sup> Eine Spätdatierung, ca. 1550, ist vorzuziehen. JOANNIDES 2007, S. 276, hat bemerkt, daß das Wasserzeichen dieses Blattes mit Briquet 6291 ähnlich ist; dieses Papier wurde angeblich in Rom in den Jahren 1561–62 produziert: vgl. BRIQUET 1907. Bekanntlich sind die Daten von Briquet nicht immer zuverlässig; methodisch gesprochen, sind deswegen die Argumente der stilistischen Analyse dem „wissenschaftlichen“ Ergebnis des Wasserzeichens vorzuziehen. Das Blatt in Oxford wurde als Teil einer angeblichen „Serie“ in der Literatur sehr unterschiedlich datiert. Hier nur einige Beispiele:

- BAUMGART/BIAGETTI 1934, S. 29: die Serie sei nach 1545 zu datieren, ungefähr zwischen 1546 und 1550.
- WILDE 1953, S. 120: „The dates assigned to the series by different writers vary between 1538 and 1557. Stylistic considerations, as well as the appearance of similar ideas in Michelangelo’s poems, seem to point to the end of this period, as Wittkower has emphasized. We do not know whether the drawings were made with a painting in view.“
- PARKER 1956, S. 180, Nr. 343: „The drawing belongs to a group of late representations of the Crucifixion which, on stylistic grounds and on the evidence of Michelangelo’s poems referring to the same subject, is generally dated at about 1554.“
- VON EINEM 1973, S. 250–252: „In the last period of his life Michelangelo also did a series of seven independent drawings of the subject of the Crucifixion. [...] The dating of these sketches, like their internal chronology, is uncertain, but one should probably put them as late as possible, and certainly later than The Crucifixion of St Peter. [...] In a charcoal sketch preserved in the Ashmolean Museum in Oxford [...] the positions of Mary and John below the cross are reversed; Mary – if it really is Mary – holds her head in her hands in agony and despair, as though to ward off the pain of a tragedy she cannot understand; John – if it really is John – wears the expression of Michelangelo’s feelings of guilt in the face of the crucified Lord. Stylistically it again recalls The Crucifixion of St Peter.“
- TOLNAY 1975, S. 116: „The change of Michelangelo’s art can be seen in the series of drawings representing Christ on the Cross between the Virgin and St. John, which from their style may be dated approximately between 1550 and 1556.“
- TOLNAY 1975–1980, Bd. 3, 1978, S. 67: Michelangelo habe diese Serie nach 1545 und vor 1556 gezeichnet.
- JOANNIDES 2003, S. 182: „A notre avis, les dessins de la *Porta Pia* sont un *terminus post quem* pour les Crucifixions et ont été exécutés entre août 1562 et la mort de Michel-Ange, en février 1564.“
- JOANNIDES 2007, S. 279: „Most scholars place the series in the mid-1550s, but it is likely that this is too early. [...] The compiler believes that the *Porta Pia* drawings are a *terminus post quem* rather than a *terminus ante quem* for the Christ on the Cross drawings, and that they were made between 1562 and Michelangelo’s death in February 1564.“
- Nach der Tagung in Wien wurden einige Zeichnungen der Kreuzigungen in Mailand ausgestellt: vgl. *L’Ultimo Michelangelo* 2011, S. 110–130. Alessandro Rovetta bezeichnet im Katalog (S. 120–122) die Szene des Blattes in Oxford vorsichtig als *Cristo crocifisso con due astanti*, aber identifiziert die Gestalt auf der rechten Seite als eine weibliche Figur. Er datiert zudem die Skizze zwischen 1560 und 1562. In der Einführung zur Sektion schlägt er vor (S. 112), die zwei Gestalten als den Zenturion und die Madonna zu identifizieren.

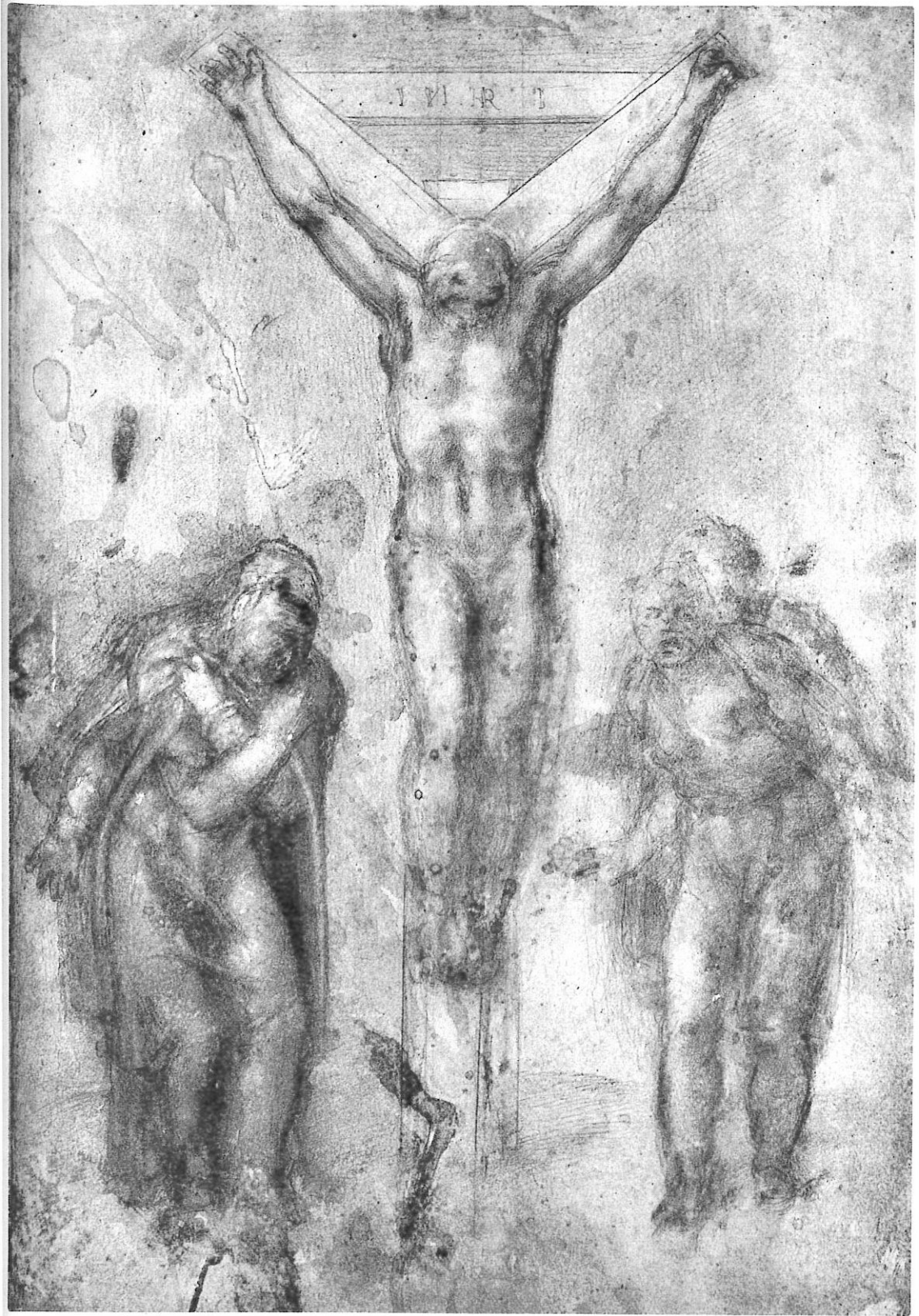




9. Michelangelo, *Kreuzigung Christi*. Oxford, Ashmolean Museum, Parker 343 r



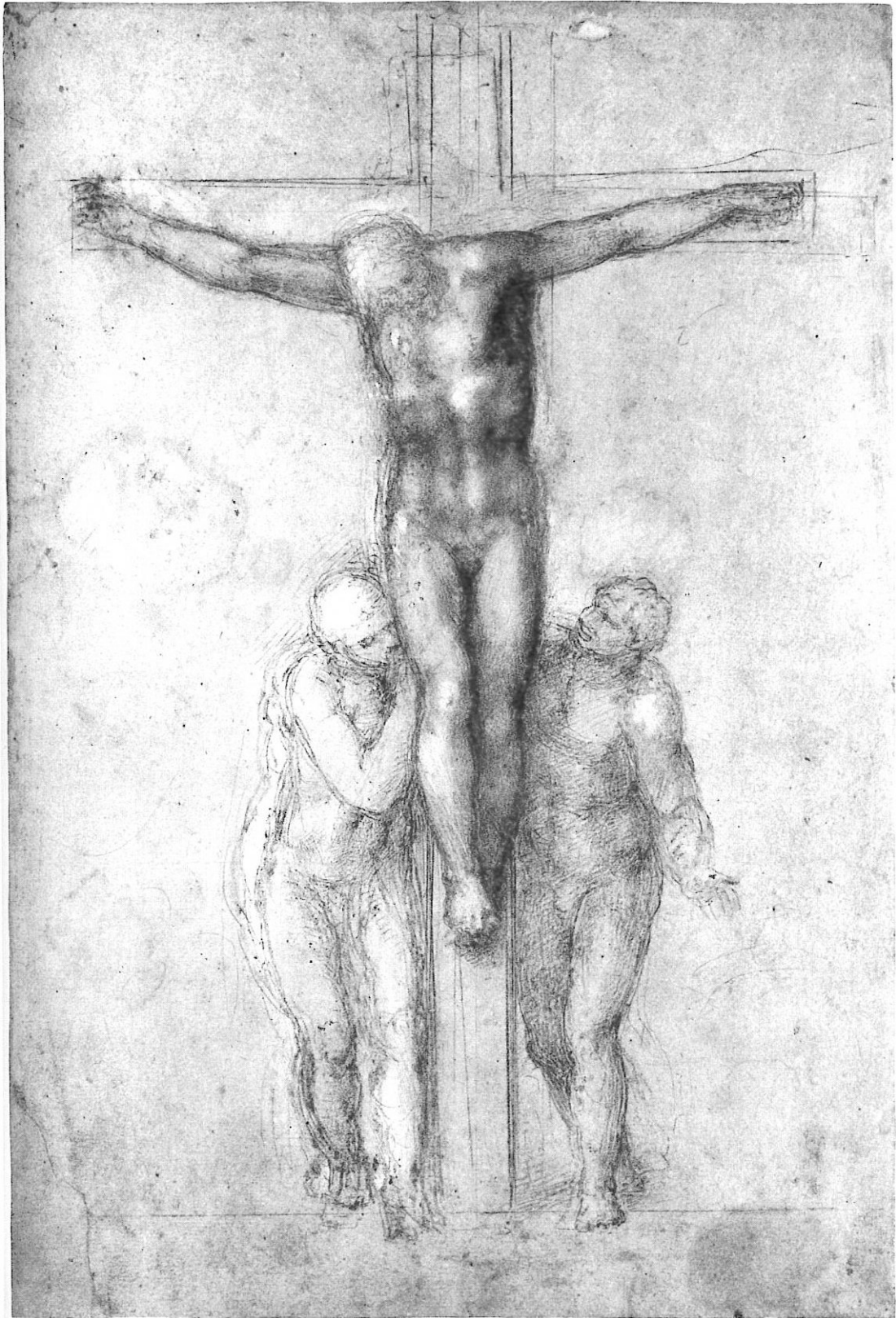
10. Michelangelo, *Kreuzigung Christi*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 700 r



11. Michelangelo, *Kreuzigung Christi*. London, British Museum, Inv. 1895-9-15 509



Hat Michelangelo ein Altarbild für die Cappella Paolina geplant?



12. Michelangelo, *Kreuzigung Christi*. London, British Museum, Inv. 1895-9-15-510



13./14. Michelangelo, *Kreuzigung Petri*, Details. Rom, Vatikanischer Palast, Cappella Paolina

für eine Überraschung gut ist: Die Theologen seiner Zeit haben sich nicht nur über die nackten Gestalten des *Jüngsten Gerichts* aufgeregt, sondern sich auch über die jugendliche Madonna der *Pietà* in Sankt Peter sowie über den älteren, bärtigen Saulus der *Bekehrung* (Abb. 15) beschwert, obwohl für letzteren Vorbilder in der florentinischen Malerei des Quattrocento sowie in einem Holzschnitt von Domenico Campagnola zu finden sind.<sup>20</sup> Dennoch haben der Theologe Giovanni Andrea Gilio und andere Michelangelo kritisiert, weil Saulus gemäß der Apostelgeschichte bei der *Bekehrung* noch jung war<sup>21</sup>, so wie Raffael ihn in seinen Kartons für die Wandteppiche der Sistine dargestellt hatte.

Michelangelo hat sich stets viel Mühe gegeben, komplexe ikonographische Botschaften zu erfinden, die jedoch immer mit formalen Fragestellungen verbunden waren, und seine Vorstellungskraft war auch im fortgeschrittenen Alter so wach, daß seine Inventionen noch das Spätwerk der Cappella Paolina geprägt haben. Bekanntlich war er der Erste, der nicht die Kreuzigung, sondern die Kreuzaufrichtung Petri malte (Abb. 8). Eine Entscheidung, die auch mit formalen Aspekten verbunden war. Er muß sofort verstanden haben, daß die statische und symmetrische Komposition einer *Kreuzigung Petri* für die Seitenwand einer relativ schmalen Kapelle nicht geeignet gewesen wäre. Viel besser erschien ihm deshalb eine Inszenierung in der Querachse, welche die Schnittstelle zwischen der horizontalen Oberfläche des Freskos und dem vertikalen realen Raum der Kapelle für den Betrachter problematisierte.

Hat Michelangelo auch für das Altarbild etwas Neues erfunden? Wenige Kunsthistoriker haben sich bisher die Frage gestellt, was auf dem Blatt in Oxford (Taf. XVI; Abb. 9) eigentlich dargestellt ist. Von Robinson (1870) bis zu Berensons normativer Studie *Drawings of the Florentine Painters* (1903 bzw. 1938) galt die Komposition als eine Darstellung des Gekreuzigten zwischen

<sup>20</sup> HEMMER 2003, S. 142–143.

<sup>21</sup> GILIO 1564, S. 45: „Mi pare ancora che Michelagnolo mancasse in quel San Paolo abbarbagliato ne la nova Capella, che, essendo egli di 18 o 20 anni, l'abbia fatto di 60.“





15. Michelangelo, *Bekehrung Sauli*. Rom, Vatikanischer Palast, Cappella Paolina

Maria und Johannes, ohne weiter kommentiert zu werden.<sup>22</sup> Erst Thode erkannte, daß die Gestalt auf der linken Seite (vom Betrachter aus gesehen) ein Problem darstellt. Warum hat Michelangelo einen alten, bärtigen und nackten Mann dort gezeichnet, wo normalerweise Maria steht? Die Frage war berechtigt, aber Thodes Antwort vergleichsweise seltsam: Er war der Ansicht, daß die Madonna hier „in männlichen Formen gegeben“ sei.<sup>23</sup> Erst Ludwig Goldscheider schlug in seinem bedeutenden, 1951 erschienenen Buch über die Zeichnungen Michelangelos vor, daß dieser Mann Petrus sei<sup>24</sup>: In der Vorwärtsbewegung der Figur sah er zudem einen narrativen Zusammenhang und interpretierte sie als Flucht Petri, nachdem dieser Christus dreimal verleugnet hatte. Johannes hingegen sei auf der rechten Seite dargestellt.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> ROBINSON 1870, S. 84–86, Nr. 72; BERENSON 1903, Bd. 1, S. 225, und Bd. 2, S. 99, Nr. 1574 (BERENSON 1938, Bd. 2, S. 204, Nr. 1574).

<sup>23</sup> THODE 1908–1913, Bd. 2, 1908, S. 472, Nr. XII. Karl Frey hat Thode sofort widersprochen: vgl. FREY 1909–1911, Bd. 3, 1911, S. 86, Tafel 180. THODE 1908–1913, Bd. 3, 1913, S. 206, drückt seine Position klarer aus: „[man] muss annehmen, dass die zunächst nackt gegebene Figur links als Maria gedacht war und Gewandung erhalten sollte (auch als Johannes würde sie gewandt worden sein).“

<sup>24</sup> GOLDSCHIEDER 1951, S. 57, Nr. 125; er datiert das Blatt um 1546. PARKER 1956, S. 181, scheint den Vorschlag Goldscheiders zu akzeptieren, obwohl er die „Gruppe“ um 1554 datiert.

<sup>25</sup> DUSSLER 1959, S. 128–129, Nr. 204, kritisierte den Vorschlag Goldscheiders heftig.

Dieser Vorschlag wurde später von Charles de Tolnay abgelehnt. In seinem Corpus der Zeichnungen Michelangelos, das seine früheren Publikationen zu diesem Themenkomplex zusammenfaßt, entwickelte er eine neue Theorie: Die beiden Gestalten stellten seiner Meinung nach Longinus und Stephaton dar, eine Ansicht, die auch von Alexander Perrig geteilt wird.<sup>26</sup> Diese Hypothese hätte zwei wichtige Konsequenzen. Erstens würde die Szene den Augenblick darstellen, in dem Christus stirbt und die Soldaten ihn als Sohn Gottes erkennen: Dies würde die dramatischen Gesten erklären, in jenem Moment, in dem Longinus und Stephaton die Größe ihrer Schuld anerkennen. Zweitens würde eine solche Motivwahl bedeuten, daß Michelangelo eine alte mittelalterliche Tradition wiederbelebt hätte.<sup>27</sup>

Vor kurzem hat dagegen Paul Joannides in seinem kritischen Katalog der Zeichnungen im Ashmolean vorgeschlagen – wenn auch mit einigem Zögern –, daß Michelangelo den Zenturio auf der linken Seite (vom Betrachter aus gesehen) und ihm gegenüber Johannes dargestellt hätte.<sup>28</sup>

Doch könnte es nicht sein, daß es sich um Petrus und Paulus handelt? Eine Kreuzigung zwischen diesen beiden Heiligen wäre zweifellos ein ikonographisches Novum gewesen, aber Michelangelo und sein Auftraggeber hatten sowohl im *Jüngsten Gericht* als auch in der *Kreuzigung Petri* bereits ganz andere Innovationen gewagt. Die Anwesenheit Petri auf dem Altarbild der päpstlichen Kapelle braucht keine besondere Erklärung. Seine Nacktheit, die selbstverständlich in der Bemalung hätte verschwinden können, ist auch kein Problem, wenn man bedenkt, daß der Heilige in der Kreuzaufrichtung ursprünglich ebenfalls ganz nackt dargestellt wurde, wie ein Kupferstich bezeugt. Die Deutung seiner Mütze ist problematischer, aber sie könnte Petrus als Fischer ausweisen. Für Paulus spricht, außer dem traditionellen Auftreten neben Petrus als dem Schutzheiligen Roms, seine Theologie. In seinem ersten Brief an die Korinther lesen wir (1 Kor. 1,22–24): „Denn die Juden fordern Zeichen, und die Hellenen suchen Weisheit; wir aber verkünden Christus als Gekreuzigten, [...] Christus als Gottes Kraft und Gottes Weisheit.“ Und noch deutlicher und programmatischer heißt es in dem Brief an die Galater (2, 16 und 20): „Weil wir aber wissen, daß der Mensch nicht gerecht wird durch die Werke des Gesetzes, sondern durch den Glauben an Jesus Christus, so nahmen auch wir den Glauben an Christus Jesus an, damit wir gerecht würden auf Grund des Glaubens an Christus und nicht der Werke des Gesetzes. [...] So lebe nun nicht mehr ich, es lebt in mir Christus. Soweit ich jetzt noch lebe im Fleisch, lebe ich im Glauben an den Sohn Gottes, der mich liebte und sich hingab für mich.“

Die Theologie Pauli ist eine *Theologia crucis*, die dem religiösen Denken Michelangelos sehr entgegenkam.<sup>29</sup> Die Gestalt Pauli, dem die Kapelle gewidmet war, hätte zudem an den Auftraggeber Paul III. erinnert. Allerdings wirft auch dieser Vorschlag ein Problem auf: Gesten der Verzweiflung sind eher Teil der Johannesikonographie und weniger derjenigen des Paulus. Andererseits verbinden diese Gesten die Zeichnung nochmals stärker mit den Fresken der Cappella Paolina, und zwar insofern, als die Figur, die mit ihren Händen ihre Ohren verschließt, die Aktion eines der Soldaten in der *Bekehrung Sauli* variiert (Abb. 15). Neben den stilistischen Ähnlichkeiten

<sup>26</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 3, 1978, S. 69. Dieser Vorschlag, den Tolnay schon in früheren Publikationen (TOLNAY 1943–1960, Bd. 5, 1960, S. 81) entwickelt hat, wurde gleichzeitig von PERRIG 1960, S. 125, vorgebracht und von GOLDSCHIEDER 1966, S. 65, Nr. 124, angenommen: „Tolnay’s explanation is indeed much more plausible.“

<sup>27</sup> In der Zeit Gregors XIII., zwischen 1580–1581 und 1583–1585, freskierte Federico Zuccaro die Szene der Taufe des Zenturio Cornelius auf der linken Seite der *Kreuzaufrichtung Petri*: vgl. KUNTZ 2008, S. 88.

<sup>28</sup> JOANNIDES 2007, S. 279. Zwei Jahre zuvor hat Hugo Chapman bemerkt, daß die zwei Gestalten weder Maria noch Johannes sein könnten, sondern vielleicht Longinus und Maria Magdalena darstellen. Vgl. CHAPMAN 2005, S. 278–282.

<sup>29</sup> Eine Verbindung zwischen den Werken Michelangelos in der Cappella Paolina und der Theologie des Paulus wurde bereits vorgeschlagen: vgl. KUNTZ 2005, S. 165.

scheinen solche motivischen Übereinstimmungen die Beziehung der *Kreuzigung* im Ashmolean mit den Plänen für die Cappella Paolina zu verstärken.

Der komplizierte Fall des Blattes in Oxford bestätigt den Eindruck, daß der Künstler von ikonographischen Besonderheiten sehr angetan war. Wir sind tatsächlich mit vier möglichen Vorschlägen konfrontiert. Michelangelo hat entweder Longinus und den Soldaten dargestellt, oder Petrus und Johannes, oder den Zenturio und Johannes, oder Petrus und Paulus. Die letzte Paarung würde besser mit den anderen Fresken der Cappella Paolina harmonieren, aber in der Diskussion nach meinem Vortrag in Wien hat sich die Meinung herauskristallisiert (Poeschke), daß die zwei Gestalten Stephaton und Longinus darstellen könnten, um das Thema der Bekehrung zu verstärken (siehe hierzu weiter unten). Am Ende ist die Identität der beiden Figuren jedoch fast irrelevant. Viel wichtiger ist die Hypothese, daß Michelangelo auf dem Altarbild einen Gekreuzigten malen wollte, obwohl wir selbstverständlich nicht sicher sein können, daß diese Zeichnung überhaupt für die Paolina geschaffen wurde. Die nächsten Fragen lauten deswegen: Gibt es Vorbilder für eine solche Themenwahl oder haben wir andere Formen von visuellen Beweisen? Die Darstellung eines gekreuzigten Christus oberhalb des Altars und neben dem Tabernakel, in dem die Hostie während der Osterliturgie aufbewahrt war, braucht keine besondere Erklärung, aber wie waren die anderen Sakramentskapellen dekoriert? Was sind die Requisiten einer Sakramentskapelle?

Die *Capella Parva*, das direkte Vorbild der Cappella Paolina, war ebenfalls mit Fresken ausgeschmückt. Vasari schreibt in seiner Vita des Beato Angelico: „Essendo chiara per tutta Italia la fama di fra' Giovanni, papa Nicola Quinto mandò per lui, et in Roma gli fece fare la cappella del palazzo dove il papa ode la Messa con un Deposito di croce et alcune storie di S. Lorenzo bellissime [d. h. die Fresken der Cappella Niccolina]. [...] Fece anco per il detto Papa la cappella del Sacramento in palazzo, che fu poi rovinata da Paulo Terzo per dirizzarvi le scale, nella quale opera, che era eccellente in quella maniera sua, aveva lavorato in fresco alcune storie della vita di Gesù Cristo.“<sup>30</sup> Es ist deshalb sehr gut möglich, daß der Maler eine Kreuzigung in der Mitte der Rundapsis der *Capella Parva* freskiert hatte. Aber die Bilder, die unsere These von Michelangelos Entwurf eines Gekreuzigten für das Altarbild der Cappella Paolina besonders unterstützen, sind eine Medaille aus der Zeit Papst Pauls III. und ein Holzschnitt des Konklaveplans von 1605.

Die Gedenkmedaille, hier in dem Holzschnitt aus Filippo Buonannis *Numismata Pontificum Romanorum* wiedergegeben (Abb. 16), ist um 1538 entstanden<sup>31</sup>: Wir sehen im Vordergrund die große Halle der Sala Regia, die von einem riesigen Tonnengewölbe überdacht ist, und „die anschließende Cappella Paolina, auf deren Altar ein Kruzifix zu erkennen ist.“<sup>32</sup> Von Anfang an war also ein Kruzifix vorgesehen und die Abbildung aus dem Konklaveplan von 1605 (Abb. 4) bestätigt, daß eine Kreuzigung mit Christus zwischen Maria und Johannes für die Verzierung des Altars der Cappella Paolina angemessen gewesen wäre. Gleich wichtig für unsere Fragestellung ist das Ritual, welches nach der Wahl des neuen Papstes stattfand. In den Worten Frommels: „Nach erfolgter Wahl empfängt der neue Papst auf einem Thron zwischen Tisch und Altar von dem Dekan des Kardinalskollegiums den Papstring. Dann wird der Thron anstelle der drei Schemel vor den Tisch gerückt, wo der Papst die Wahlkapitel unterschreibt. Unterdessen öffnet der älteste

<sup>30</sup> VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966–1987, Bd. 3, 1971, S. 272.

<sup>31</sup> BUONANNI 1706, S. 233, Nr. XXXIV.

<sup>32</sup> FROMMEL 1964, S. 6.

Kardinalsdiakon das ohne Mörtel vermauerte Fenster der angrenzenden Sakristei und verkündet mit erhobenen Kruzifix dem harrenden Volk den Namen des Gewählten.<sup>33</sup>

Auf dem Plan von 1590 (Abb. 1) ist diese Sakristei mit dem Buchstaben N markiert. Von diesem Punkt aus hat der älteste Kardinalsdiakon den Namen des neuen Papstes *urbi et orbi* verkündet, wie man auf dem Konklaveplan von 1605 lesen kann (Abb. 17): „Per questa fenestra ch'è della Capella Paulina si da segnale che il Papa è fatto.“ Das Zeichen des Kreuzes verziert die obere Lünette, vielleicht nur als Anspielung auf das erhobene Kruzifix des Kardinals. In jedem Fall spielte das Kreuz aber eine zentrale Rolle in der Liturgie der Kapelle, so daß es in Michelangelos Komposition des Altares einen entsprechenden Platz gefunden hätte.

Hieraus ergibt sich jedoch eine weitere Frage: Gab es in der Cappella Paolina genügend Platz, um ein Sakramentstabernakel vor dem Altarbild aufzustellen, wie es der Brauch nach dem Tridentinum verlangte, oder war das Tabernakel noch für eine Nische hinter bzw. neben dem Altar geplant? Wie haben andere Künstler diese Aufgabe gelöst? Um Antworten zu finden, kann sowohl die Geschichte der Cappella Paolina als auch die der Sakramentskapellen von Sankt Peter berücksichtigt werden.

Ungefähr fünfzehn Jahre vor der Bemalung der *Capella Parva* hatte ein anderer großer Florentiner Künstler Rom erreicht, um im Vatikan zu arbeiten – Donatello. Seine wichtigste Aufgabe war das Sakramentstabernakel für die Basilika (Abb. 18), dessen ursprünglicher Ort in der Nähe vom Hauptaltar im westlichen Areal von Sankt Peter anzunehmen ist.<sup>34</sup> Spätestens nachdem dieser Teil der Kirche kurz nach 1506 abgerissen worden war, um Raum für die neue Basilika von Bramante zu schaffen, muß das Tabernakel an einen anderen Ort transferiert worden sein. Wohin genau wissen wir nicht, aber dieses Werk wurde später in eine neue Sakramentskapelle eingebettet, die für Papst Paul III. von Antonio da Sangallo gebaut und von Perino del Vaga verziert wurde. Vasari, der eine grundlegende Quelle für die Geschichte der Sakramentskapellen im Vatikan darstellt, schrieb: „Durch die Mauerarbeiten [der alten Basilika] hatte das Sakramentstabernakel keinen sehr ehrenvollen Platz in Sankt Peter. Die dafür zuständige Bruderschaft setzte deswegen einige Delegierte ein, die den Bau einer Kapelle in der Mitte der alten Kirche anordneten, die von Antonio da Sangallo teils aus antiken Marmorsäulen und teils aus anderen Zierelementen aus Marmor, Bronze und Stuck errichtet werden sollte. Und zur noch größeren Zierde stellte man im Zentrum ein Tabernakel von der Hand Donatellos auf. Perino schuf dort einen wunderschönen Gewölbehimmel mit vielen kleinfigurigen Szenen aus dem Alten Testament, die das Sakrament versinnbildlichen. Außerdem malte er im Zentrum eine etwas größere Szene vom Abendmahl Christi mit den Aposteln und darunter zwei Propheten, die den Corpus Christi einrahmen.“<sup>35</sup>

Die Zahlungen dokumentieren, daß diese Kapelle – die sich wahrscheinlich zwischen der fünften und der sechsten Säule auf der südlichen Seite des Hauptschiffes befand – im Jahre 1542 gegründet und im Jahre 1548 geweiht wurde.<sup>36</sup> Dies bedeutet, daß Antonio da Sangallo und Perino dieses Werk sofort nach der Vollendung der Cappella Paolina begannen, genau zu jener Zeit, als Michelangelo mit den Seitenwandfresken beschäftigt war.

Es kann kein Zufall sein, daß die beiden neuen Kapellen ohne Zäsur nacheinander von denselben Künstlern gebaut wurden.<sup>37</sup> Dieser Umstand bezeugt, wie sehr Paul III. sich zu Kon-

<sup>33</sup> FROMMEL 1964, S. 12.

<sup>34</sup> JANSON 1979, S. 95–96.

<sup>35</sup> VASARI/IRLENBUSCH 2008, S. 58.

<sup>36</sup> JANSON 1979, S. 96 und S. 96, Anm. 6.

<sup>37</sup> Die letzten Zahlungen für die Stuckarbeit Perinos und die Thermalfenster in der Cappella Paolina sind 1542 bzw. 1544 datiert. Die Arbeit an den Fenster begann 1541: sie waren im Herbst 1544 installiert. Für alle diese Daten vgl. KUNTZ 2003, S. 246.



Hat Michelangelo ein Altarbild für die Cappella Paolina geplant?



16. Gedenkmünze zum Neubau der Cappella Paolina und der Sala Regia (nach BUONANNI 1706, Nr. XXXIV)



17. Konklaveplan von 1605, Detail (nach EHRLE/EGGER 1933, Tafel XV)



18. Donatello, Sakramentstabernakel. Rom, St. Peter, Tesoro (Cappella dei Chierici Beneficiati)



zilszeiten für das Sakrament interessierte und engagierte. Auch zeigt dies, daß Paul III. in seiner Renovierung des Vatikans eine bestimmte Strategie verfolgte. Die Sakramentskapelle von Sangallo und Perino wurde leider zu Beginn des 17. Jahrhunderts zerstört und einige ältere Autoren (Bottari, c. 1750) waren der Ansicht, daß das Tabernakel Donatellos in der jetzigen Sakramentskapelle Aufstellung fand, bevor es durch das imposante Werk Berninis ersetzt wurde.<sup>38</sup> Diese Annahme ist vermutlich falsch, denn es ist kaum vorstellbar, daß das große Tabernakel Donatellos und das *Letzte Abendmahl* Perinos sich beide „im Zentrum“ der früheren Sakramentskapelle befinden konnten, wie Vasari berichtet, obwohl ein 120 Zentimeter breites *Letztes Abendmahl* oberhalb der *Grablegung Christi* die Hauptbotschaft der Eucharistie didaktisch sehr gut dargestellt hätte. Im 17. Jahrhundert hatte das Zusammenspiel zwischen Altarbild und Sakramentstabernakel aber schon eine lange Tradition. Im Fall der vatikanischen Basilika hat Bernini sein Tabernakel (1672–74) dem früheren Altarbild mit der *Dreifaltigkeit* Pietro da Cortonas (1632) hinzugefügt (Abb. 19), obwohl das Projekt des Sakramentsaltars früher begonnen wurde und einheitlich wirkt.<sup>39</sup> Eine Zeichnung Federico Zuccaris für die Cappella Paolina, heute in der Albertina (Abb. 20), beweist zudem, daß zu Beginn der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts, in der Zeit Papst Gregors XIII. und nach dem tridentinischen Konzil, die Verbindung von Sakramentstabernakel und Altarbild bereits verbreitet war.<sup>40</sup>

Gibt es Indizien für eine frühere Verzierung des Altars der päpstlichen Kapelle mit einem Tabernakel? Am 7. Dezember 1545, kurz nach der Vollendung der *Bekehrung Sauli* durch Michelangelo, wurde der Bildhauer Giovan Battista für „cose necessarie per far’ il Tabernacolo di bronzo per il Corpus Domini il quale ha da star’ nella cappella Paulina“ mit wenig mehr als zehn Scudi bezahlt.<sup>41</sup> Diese Summe ist klein, aber zwischen Dezember 1545 und Dezember 1547, als Michelangelo die *Kreuzaufrichtung* freskierte, folgten mehrere Zahlungen an zwei Gießer für ihre Arbeit an Teilen des Tabernakels.<sup>42</sup> Es scheint zudem, daß ein Holzmodell gebaut wurde<sup>43</sup>, aber wir wissen nicht, ob das Bronzetabernakel tatsächlich in allen seinen Teilen realisiert wurde oder wohin es später verschwand.<sup>44</sup> Für unsere Fragestellung ist jedoch nur von Bedeutung, daß ein solches Projekt existierte und ich vermute, daß Michelangelo seine Pläne für ein Altarbild in diesem Kontext entwickelt hat, entweder als Ergänzung oder als „Konkurrenz“ zum Tabernakel.<sup>45</sup>

Nach dem Tridentinum war die Verbreitung der Sakramentstabernakel auf den Altären katholischer Kirchen nicht zufällig. Der Reichstag in Regensburg war 1541 auch deshalb gescheitert, weil die Protestanten die reale Präsenz Christi in der Hostie abgelehnt hatten. Daher war nach

<sup>38</sup> JANSON 1979, S. 96.

<sup>39</sup> Für Bernini vgl. AVERY 1997, S. 114–117. Für Pietro da Cortona vgl. den Text von Linda Wolk-Simon in WOLK-SIMON/BAMBACH 2010, S. 163–167.

<sup>40</sup> Für die Zeichnung und das Programm der Verzierung der Cappella Paolina in der Zeit Gregors XIII. vgl. KUNTZ 2008, S. 87–112.

<sup>41</sup> KUNTZ 1998, S. 143 und S. 179, Anm. 173.

<sup>42</sup> KUNTZ 1998, S. 143 und S. 174, Anm. 174 und 175.

<sup>43</sup> KUNTZ 1998, S. 143.

<sup>44</sup> VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966–1987, Bd. 5, 1984, S. 420, erzählt in der Vita von Benvenuto Garofalo und Girolamo da Carpi, daß die Goldschmiede Girolamo Lombardi aus Ferrara und sein Bruder Aurelio viele Werke in Rom schufen „e particolarmente un tabernacolo grandissimo di bronzo per papa Paulo Terzo, il quale doveva essere posto nella cappella del palazzo di Vaticano, detta la Paulina.“ Wie Margaret Kuntz erklärt hat (KUNTZ 1998, S. 145–146), handelt es sich um einen Fehler. Die Lombardi schufen das Tabernakel für die neue Kapelle Papst Pauls IV. in seinem Appartement in Vatikan.

<sup>45</sup> Eine Zeichnung des Antonio da Sangallo oder seiner Werkstatt (Oxford, Ashmolean) zeigt ein kleines Tabernakel *auf dem Altar* der Kapelle. Diese Lösung hatte schon vor dem Tridentinum die alte Sitte *neben dem Altar* manchmal ersetzt. Die in diesbezüglichen, von Gian Matteo Giberti in seiner Diözese Verona eingeführten Reformen wurden von Paul III. bereits im Jahre 1542 gebilligt: vgl. FROMMEL 1964, S. 37–38, Anm. 39.

1541, als Michelangelo an den Fresken der Cappella Paolina arbeitete, die Frage der Eucharistie äußerst brisant. Es ist somit kein Zufall, daß Papst Paul III. in dieser Zeit zwei Sakramentskapellen gründete und ein Sakramentstabernakel für die Cappella Paolina in Auftrag gab.

Die Jahre danach waren nicht ruhiger. Die römische Inquisition wurde im Jahre 1542 gegründet. Der kontroverse *Beneficio di Cristo* ist 1543 erschienen. Nach dem Tod von Juan de Valdés [1541] wurde sein Katechismus mit dem langen Titel *Qual maniera si dovrebbe tenere a informare insino dalla fanciullezza i figliuoli de' christiani delle cose della religione* posthum im Jahre 1545 in Venedig gedruckt.<sup>46</sup> Am 13. Dezember 1545 wurde endlich das Konzil in Trient eröffnet.<sup>47</sup> Seine ersten zwei Beschlüsse, darunter das *Decretum de iustificatione*, das die sehr kontroverse lutherische Lehre *ex sola fide* ablehnte, wurden im März 1547 verabschiedet, während die erste Debatte über die Eucharistie zwischen Februar (in Trient) und Mai 1547 (in Bologna) stattfand.<sup>48</sup> Ob die Dekoration der ganzen Cappella Paolina sich in diesen historischen Kontext einbetten läßt, ist somit eine berechnete Frage.

Auf einer ersten oberflächlichen narrativen Ebene sind die zwei Seitenwandfresken (Abb. 8, 15) unproblematisch. Die Darstellung der Episode aus dem Leben Sauli ist das Ergebnis einer Verschmelzung der drei Passagen in der Apostelgeschichte, die der Bekehrung gewidmet sind. Die Quelle der *Kreuzaufrichtung Petri* ist stattdessen die *Legenda aurea*. Der mittelalterliche Text wurde jedoch bisher nicht ausführlich gelesen, obwohl seine genauere Lektüre viele Details des Bildes Michelangelos, die noch nicht interpretiert worden sind, geklärt hätte. Ohne die langen Passagen zu zitieren, erfährt man dort, daß der Apostel über die Reinheit und die Keuschheit in Rom predigte. Deswegen geschah es, daß vier „Beischläferinnen“ des Präfekten Agrippa sich bekehrten und nimmermehr zu dem Präfekten zurückgehen wollten. Bei den vier Damen im Vordergrund (Abb. 21), die Michelangelo zuletzt malte<sup>49</sup> und die bisher nie identifiziert wurden<sup>50</sup>, handelt es sich um jene „Beischläferinnen“. Dieser Passus der *Legenda* erlaubt uns, nicht nur den galoppierenden Herrscher oben links als Agrippa, den die Predigten des Petrus erzürnten, zu identifizieren<sup>51</sup>, sondern auch festzustellen, daß die „vier Beischläferinnen“ *bekehrt wurden*, genau wie Paulus auf der anderen Wand der Kapelle. Das Thema der *conversio* verbindet die beiden Szenen.

Möglicherweise kann uns die *Legenda aurea* helfen, auch die Identität des monumentalen Greises unten rechts zu enthüllen. Nach dem Streit mit dem Präfekten erschien der Herr dem Petrus und verkündigte ihm, daß Paulus am nächsten Tag nach Rom käme, um ihn zu trösten. Als Petrus diese Worte hörte, verstand er, daß seine letzte Stunde gekommen war. Deshalb berief er die Brüder, „nahm Sanct Clemens bei der Hand und ordnete ihn zum Bischof und setzte ihn auf seinen Stuhl an seiner Statt.“<sup>52</sup> Historisch betrachtet, kam Clemens nach Linus und Anacletus, aber in vielen Texten und, was entscheidender ist, in der *Legenda aurea* wird er als direkter Nachfolger Petri präsentiert. Der Greis auf der rechten Seite könnte deswegen entweder Paulus sein, der nach Rom zurückkehrt, um Petrus zu trösten (aber seine Anwesenheit in dieser Szene

<sup>46</sup> Für alle diesen Fakten vgl. z. B. FIRPO 1997, S. 92–102.

<sup>47</sup> JEDIN 1974, S. 21.

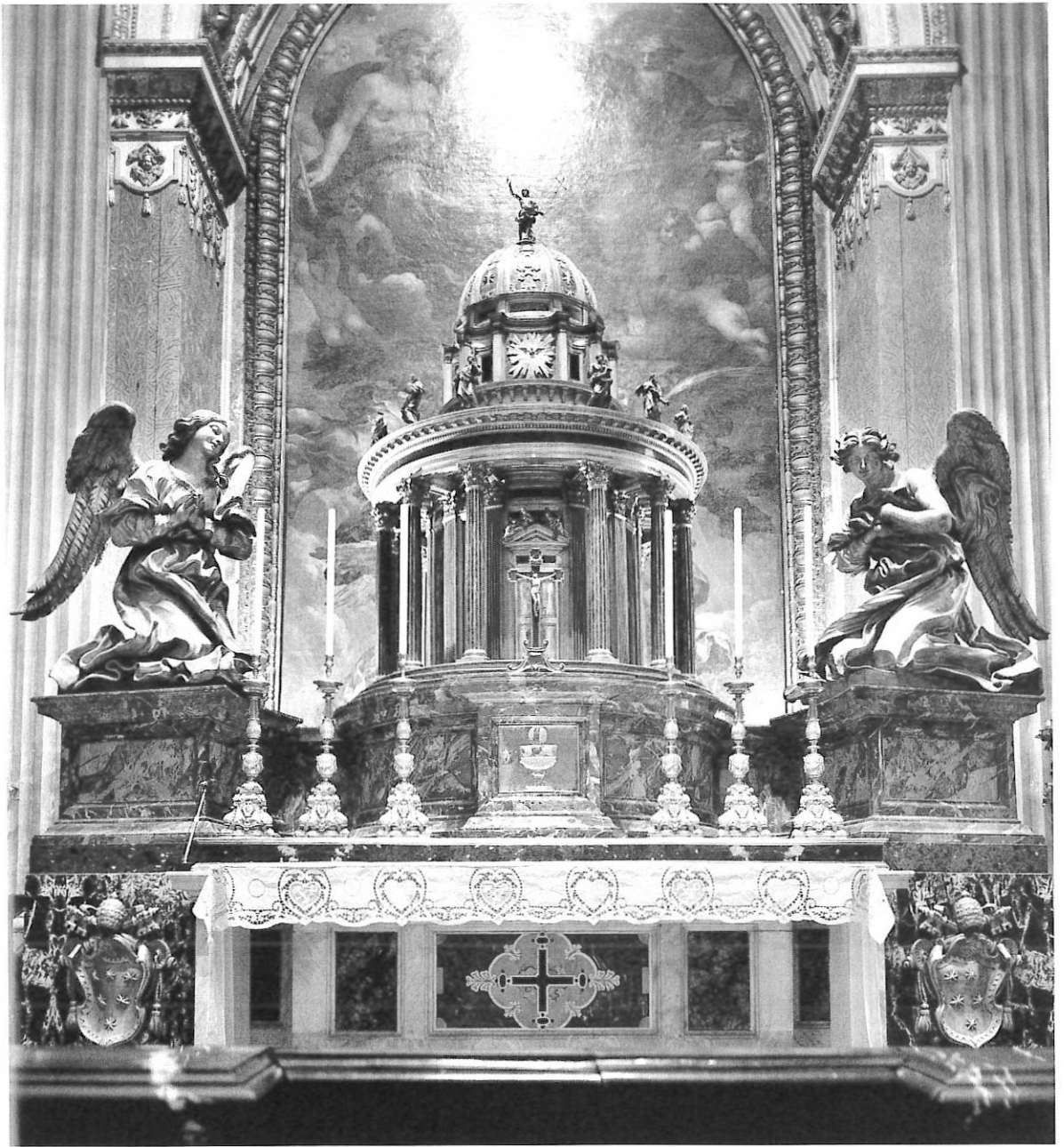
<sup>48</sup> JEDIN 1974, S. 193–226 und 327–365. Zudem JEDIN 1973, S. 49–73.

<sup>49</sup> STEINBERG 1975, S. 55: „Hence perhaps the hurried handling of that group of women – the last of the eighty-seven work-days that make up the fresco surface, and the last time that Michelangelo wielded a brush.“ Wichtig ist die Gebärde der dritten Frau von links, die sicherlich eine spezifische Bedeutung hat, welche sich mir bisher jedoch noch nicht eindeutig erschließt.

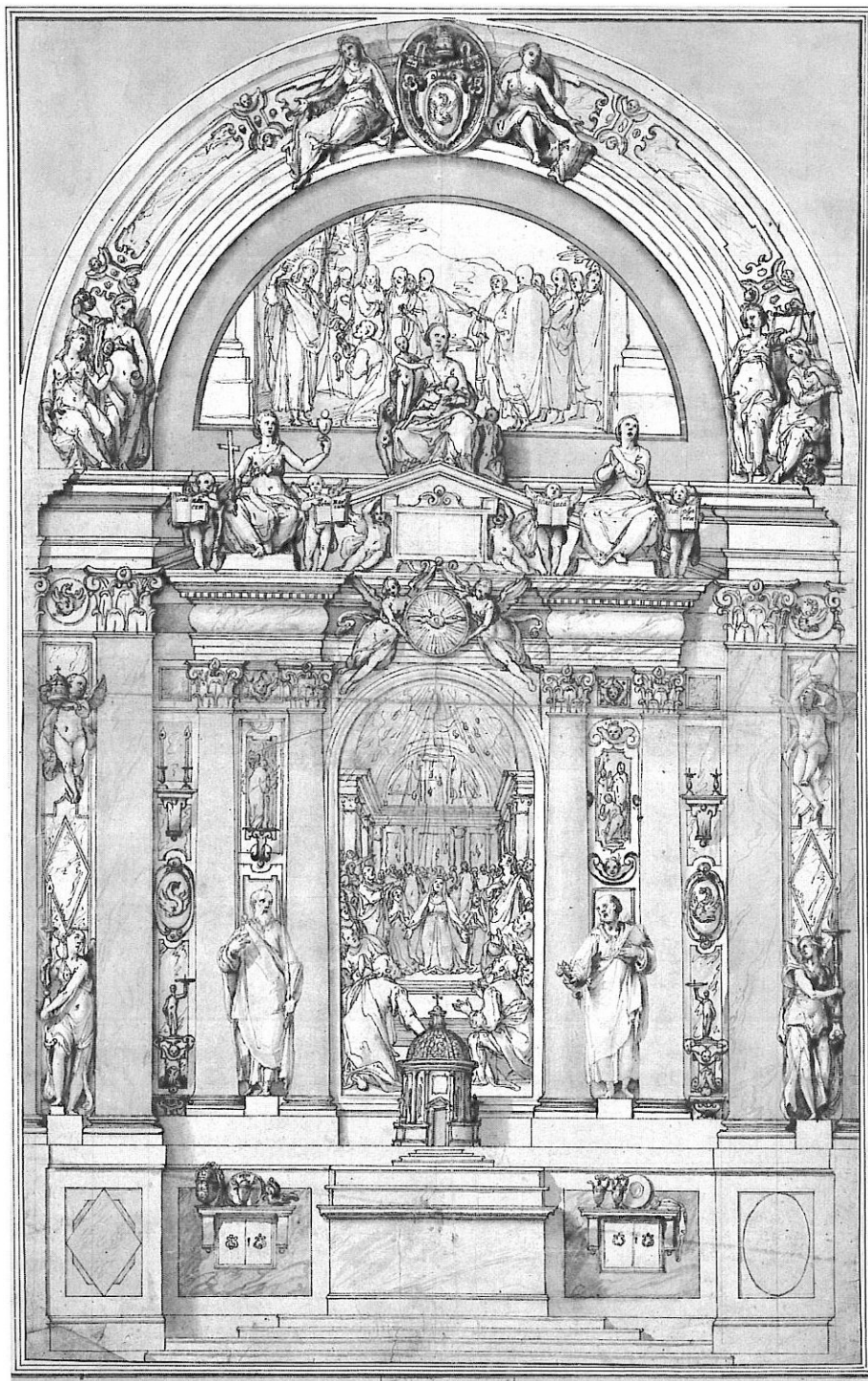
<sup>50</sup> Ein ähnlicher Vorschlag, aber sehr allgemein formuliert, bei HEMMER 2003, S. 147.

<sup>51</sup> Dies wurde von STEINBERG 1975 schon vorgeschlagen.

<sup>52</sup> LEGENDA AUREA 1977, S. 429.



19. Rom, St. Peter, Sakramentskapelle, Altarbild von Pietro da Cortona und Tabernakel von Gianlorenzo Bernini



20. Federico Zuccari, *Pfingstwunder*. Wien, Albertina, Inv. 14214





21. Michelangelo, *Kreuzigung Petri*, Detail. Rom, Vatikanischer Palast, Cappella Paolina

wäre eine Vision, weil Paulus bei den Tre Fontane am selben Tag des Martyriums Petri enthauptet wurde), oder Clemens.<sup>53</sup> In letzterem Fall hätte diese Gestalt eine perfekte Identifikationsfigur für die neugewählten Päpste dargestellt. Von ihrem Stuhl am Altar hätten sie den ersten Nachfolger Petri sehen können und die Worte der *Legenda aurea* sozusagen „erlebt“. Das Ritual nach der erfolgreichen Wahl erforderte die Errichtung eines Throns vor dem Altar der Kapelle und diese Zeremonie wäre prinzipiell eine Übersetzung des Textes der *Legenda* gewesen. Wie schon zitiert: Petrus „ordnete ihn [d. h. Clemens] zum Bischof [Roms] und setzte ihn auf seinen Stuhl an seiner Statt.“

Es würde sich lohnen, die Lektüre dieses Freskos im Vergleich mit der *Legenda aurea* weiter zu vertiefen, aber hier sind wir mehr an der vielerörterten Frage nach dem Programmwechsel interessiert. Bekanntlich hatten Michelangelo und Paul III. zunächst ein anderes Thema für die rechte Wand der Kapelle gewählt, nämlich *Die Übergabe der Schlüssel an Petrus*, dessen Entwurf durch Werke Giulio Clovios dokumentiert ist, wie eine Zeichnung, heute in Windsor, zeigt (Abb. 22).<sup>54</sup> Die *Schlüsselübergabe* enthielt spätestens seit Papst Sixtus IV. eine klare politische

<sup>53</sup> Diese Gestalt wiederholt die Geste einer zentralen Figur des Hochaltarziboriums Sixtus' IV., wie von Einem und Hemmer bemerkt haben. HEMMER 2003, S. 151, schreibt: „Die Darstellung des Paulus in der Verurteilungsszene weist genau denselben ostentativen Betgestus auf.“ Man kann diese Gestalt als Anspielung auf Paulus verstehen, wie er vorschlägt, aber es überzeugt nicht, daß sie gleichzeitig Papst Paul III. symbolisieren soll.

<sup>54</sup> STEINBERG 1975, S. 45, beobachtete die Ähnlichkeiten zwischen der Bekehrung und der Übergabe in zwei Werken Giulio Clovios: Format, gekippter Boden, Bewegung und Anhäufen der Gestalten. Dies gilt für die Akteure der beiden Blätter Clovios. Ihre Hintergründe sind jedoch unterschiedlich: während die Stadt in der Zeichnung in Windsor ein Spiegelbild in





22. Giulio Clovio, *Schlüsselübergabe an Petrus*. Windsor Castle, Royal Library, Inv. 4814

Aussage, da die Theologen seines Umkreises dachten, daß dieses Thema die Überlegenheit des Papstes über das Konzil ausdrückte, indem es die Hauptrolle des Petrus als erstem Bischof von Rom und seine Überlegenheit gegenüber den anderen Apostel unterstrich.<sup>55</sup> Es scheint mir deshalb vernünftig vorzuschlagen, daß eine solche Ikonographie in der gespannten Atmosphäre nach der Eröffnung des tridentinischen Konzils nicht mehr angemessen gewesen wäre.

Wir müssen also in Michelangelos Werken für die Cappella Paolina zwei Phasen unterscheiden: Er malte die *Bekehrung Sauli* in einer Zeit, in welcher der Dialog mit den Protestanten nach dem Reichstag in Regensburg gerade abgebrochen war, aber immerhin vor den ersten Entschei-

Größe, Form und Platzierung der Stadt Damaskus im Fresko Michelangelos ist, haben die antiken Tempeln im Hintergrund des Blattes Clovios im Louvre mit der Welt Michelangelos wenig gemeinsam.

<sup>55</sup> STEINBERG 1975, S. 44-45.

dungen des Konzils von Trient.<sup>56</sup> Der Wechsel im Programm für die rechte Wand zeigt stattdessen, daß Paul III. ein ebenso sensibler wie diplomatischer Auftraggeber war. *Die Übergabe der Schlüssel* durch die *Kreuzaufrichtung Petri* zu ersetzen, sollte ein klares politisches Signal senden: Der Verzicht auf den Primat Petri war eine Geste, die der Unabhängigkeit des Konzils entgegen kam, während das Martyrium des ersten Papstes verdeutlicht, daß nicht nur der Glauben und die Gnade, sondern auch die Taten gefragt waren.

Was für eine Bedeutung hätte ein Gekreuzigter in diesem Kontext gehabt? Man muß zwischen einer öffentlichen und einer privaten Sphäre unterscheiden. Das Bild hätte wichtige Funktionen auf dem Altar der Cappella Paolina erfüllt. Auf einer formalen Ebene hätte Petrus nicht nur in Richtung des Altars, sondern auch auf Christus geschaut. Dies hätte die Bilder der Kapelle, wie in einer Installation, miteinander verbunden. Auf einer religiösen Ebene hätte die *Kreuzigung* die liturgischen Funktionen begleitet und auf die Präsenz der Hostie als Corpus Christi in dem Sakramentstabernakel verwiesen. Diese Komposition hat jedoch nie das Stadium der ersten *pensieri* überschritten. Sie vermittelt deswegen vor allem private Gedanken.

Die zentrale Frage meines Beitrags bleibt also am Ende unbeantwortet. Wir werden nie wissen, ob Michelangelo ein Altarbild für die Cappella Paolina geplant hat, es sei denn, sensationelle Archivforschungen unterstützten eine solche Hypothese. Aber ein Projekt in allen seinen Teilen zu durchdenken, entsprach seinem geistigen Habitus. Die Projekte sind unter seinen Händen immer gewachsen und waren bis zum letzten Augenblick nie abgeschlossen.

Auch wenn die Ausgangshypothese nicht restlos bestätigt werden konnte, bleiben am Ende dieser Untersuchung doch einige gesicherte Resultate:

- 1) die Identifikation der vier Frauen im Vordergrund der *Kreuzigung Petri* und die Verbindung der zwei Szenen durch das Thema der Bekehrung;
- 2) die Rolle des Kreuzes und des Kruzifixes in der Liturgie der Kapelle;
- 3) die Unterschiede zwischen den gezeichneten Kreuzigungen. Daß eines dieser Blätter eine erste, persönliche Idee für das Altarbild der Cappella Paolina dokumentiert, wird noch für einige Zeit bloße Spekulation bleiben, aber ein solches öffentliches Werk hätte mit den Gedanken Michelangelos über den Tod und mit seiner Dichtung viele Berührungspunkte aufgewiesen.

Mit einem seiner bekanntesten Sonette zu enden, ist zwar nicht originell, jedoch sind diese Verse Michelangelos an Giorgio Vasari so treffend, daß wir sie nicht ignorieren können. Sie wurden im Herbst 1552 geschrieben, also nur zwei oder drei Jahre nach der Vollendung seiner Fresken in der Cappella Paolina, und bereits von Vasari in der zweiten Fassung der *Vita Michelangelos* aus dem Jahre 1568 publiziert. Der erste Vierzeiler lautet:

„Giunto è già 'l corso della vita mia,  
con tempestoso mar, per fragil barca,  
al comun porto, ov'a render si varca  
conto e ragion d'ogni opra triste e pia.“

<sup>56</sup> STEINBERG 1975, S. 27 denkt sogar, daß die Predigten von Bernardino Ochino die Stimmung der Bekehrung beeinflusst haben könnten.

Und die letzte Terzine beschließt das Gedicht mit folgen Versen:

„Né pinger né scolpir fie più che quieti  
l'anima volta a quell'amor divino  
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.“<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> MICHELANGELO RIME 1975, S. 323, Nr. 285:

„Giunto è già 'l corso della vita mia,  
con tempestoso mar, per fragil barca,  
al comun porto, ov'a render si varca  
conto e ragion d'ogni opra triste e pia.  
Onde l'affettuosa fantasia  
che l'arte mi fece idol e monarca  
conosco or ben com'era d'error carca  
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.  
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,  
che fien or, s'a duo morte m'avvicino?  
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.  
Né pinger né scolpir fie più che quieti  
l'anima volta a quell'amor divino  
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.“

Das Sonett wird in dieser Ausgabe zwischen 1552 und 1554 datiert, aber der ganze Text ist bereits auf dem Blatt eines geplanten Briefes an Bartolomeo Stella aus Brescia von Oktober 1552 transkribiert: vgl. BAROCCHI/RISTORI 1965–1983, Bd. 4, 1979, S. 380. Bartolomeo Stella war der Sekretär von Kardinal Reginald Pole: vgl. ACCOMANDO GANDINI 2008, S. 17–18. Eine ausführliche Analyse der handschriftlichen Varianten des Sonetts bietet Uberto Motta, in *L'Ultimo Michelangelo* 2011, S. 206–211.

Eine deutsche Übersetzung des Sonetts findet sich in KNAPP o. J. [1906], S. XLI:

„Fast hat vollendet seine lange Bahn  
Auf wildem, stürmereichem Meer mein Leben.  
Bald gilt es, letzte Rechenschaft zu geben,  
Lenkt hin zum Hafen schwankend schon der Kahn.  
Wie eitel war doch jener leere Wahn,  
Der Hoffnung gab mir zu dem hohen Streben  
Und zum Idol die Kunst mich ließ erheben.  
Welch Irrtum war's, wenn ich es einst getan.  
Wie konnte jener Träume Trug mich blenden.  
Denn zwiefach ist der Tod, der mich bedroht.  
Der eine nicht, der andre kaum zu wenden.  
Nicht Malen ist, nicht Meißeln mehr Gebot.  
Nur Gottes Liebe kann das Leid beenden,  
Erlösung gibt nur des Erlösers Tod.“