Originalveröffentlichung in: Schneidmüller, Bernd ; Weinfurter, Stefan ; Matheus, Michael ; Wieczorek, Alfried (Hrsgg.): Die Päpste - Amt und Herrschaft in Antike, Mittelalter und Renaissance, Regensburg, Mannheim 2016, S. 447-465 (Die Päpste ; 1)

Paradiese in Rom: Der ›Assoziationsraum‹ der Sixtinischen Kapelle*

Ulrich Pfisterer

Paradiese gab es im Rom der Renaissance allenthalben. Und zwar nicht nur die zahlreichen spätantiken und mittelalterlichen Apsiden- und Kapellenausstattungen, die auch noch für den Renaissance-Betrachter das Himmlische Jerusalem mit seinen Bewohnern heraufbeschworen.[1] Das Netz von Orten und Darstellungen, das Rom überzog und Paradies bzw. Himmelsstadt evozierte, wurde im 15. und 16. Jahrhundert nochmals enger. Im antiken Zentrum der Stadt, zu Füßen des Kapitols, vergegenwärtigten im Konvent von Tor de' Specchi Fresken aus den 1470er und 1480er Jahren die Jenseits-Visionen der heiligen Francesca Romana.[2] Im religiösen Zentrum der Stadt, dem Vatikan, wurden nicht nur seit alters der Vorhof von Alt-St. Peter mit seinem Brunnen, den Pinienzapfen und Pfauen aus Bronze, sondern auch der Garten zwischen Petersbasilika und Papstpalast als »Paradies« bezeichnet.[3] Die rechte äußere Tür an der Fassade von St. Peter diente als Heilige Pforte, die nur zu den Jubeljahren aufgebrochen wurde und so den

---

* Der Beitrag referiert in anderer Akzentuierung einige Ergebnisse meines Buches: Die Sixtinische Kapelle, München 2013; in erweiterter Fassung erschienen als: La Cappella Sistina, Rom 2014.

1 Vgl. etwa zum Apsismosaik von S. Pudenziana Pompeo Ugonio: Historia della Stationi di Roma, Rom 1588, fol. 164r.; zur Deutung Maria C. Carile, The vision of the palace of the Byzantine emperors as a heavenly Jerusalem, Spoleto 2012.

2 Zu den Visionen der Francesca Romana siehe Giorgio Carpaneto, Il dialetto romanesco del Quattrocento. Il manoscritto quattrocentesco di G. Mattiotti narra i tempi, i personaggi, le »visioni« di Santa Francesca Romana, compatrona di Roma, Rom 1995, v. a. S. 13 f., S. 40 f. und S. 319; zu den Fresken siehe Kristin Böse, Gemalte Heiligkeit. Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, Petersberg 2008; Francesca Romana. La santa, il monastero e la città alla fine del Medioevo, hg. von Alessandra Bartolomei Romagnoli, Florenz 2009.

3 Iannotius Manetti, De vita ac gestis Nicolai Quinti Summi Pontificis, hg. von Anna Modigliani, Rom 2005, S. 84: »Atque in hoc ipso spetiosissime paradisi spatio tria pulcherrima atque optima edificia extabant«. Vgl. Carroll W. Westfall, In this Most Perfect Paradise. Alberti, Nicolas V, and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447–55, University Park/London 1974, und Christine Smith/Joseph F. O'Connor, Building the Kingdom. Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice, Tempe (Arizona)/Turnhout 2006, hier S. 168–184 und S. 394–397. – Zu Gärten als Paradiesen insgesamt Terry Comito, Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise, in: Journal of the History of Ideas 32, 1971, S. 483–506.

Abb. 1: Niccolò Polani, Rom und die Himmelsstadt. Miniatur zu Augustinus' *De civitate Dei*, 1459 (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève).

erhofften Zugang zum Paradies (und die päpstliche Kontrolle darüber) symbolisierte.[4] Sixtus IV. wird am Ende seines Lebens – jedenfalls zeigt dies der Freskenzyklus im Hospital von S. Spirito in Sassia – von Petrus selbst ins Paradies hineingeleitet.[5] Und an der heute sogenannten Piazza del Paradiso befanden sich spätestens im 15. Jahrhundert zwei Gasthäuser namens *Il Paradiso Grande* und *Il Paradiso Miccinello* (oder *Piccolo*).[6]

Nun gab es solche Bezeichnungen und Darstellungen auch in anderen Städten Europas seit Jahrhunderten, und umgekehrt war die Topographie Roms natürlich nicht ausschließlich mit Paradieses-Vorstellungen verbunden.[7] Dennoch: In Rom erscheint das Reich Gottes in der Renaissance so intensiv thematisiert, dass die *Urbs* insgesamt als ›irdisches, zweites Jerusalem‹ mit der Himmelsstadt parallelisiert werden konnte, wie etwa eine Reihe bekannter Miniaturen auf Titelblättern von Manuskripten mit Augustins ›Gottesstaat‹ zeigen (Abb. 1).[8] Im Übrigen hatten auch in den Texten der Jahrzehnte um 1500 Jenseitsvisionen und fiktive Beschreibungen der Himmelsstadt Konjunktur: So spottet Erasmus von Rotterdam in seinem ›Iulius exclusus e coelis‹ über den herrschsüchtigen Julius II.; Zacharia Ferreri sieht in der Vision seines ›Lugdunense somnium‹ die Papstwahl Leos X. voraus; und bei Andrea Guarna (*Simia*, 1517) muss sich unter anderem Bramante vor der Himmelstür gegenüber Petrus für den Abriss der alten Peterskirche und die Hybris der Neubauprojekte rechtfertigen, worauf der Architekt selbstbewusst erwidert, er könne auch die Himmelstreppe und das Paradies selbst neu und bequemer erbauen.[9]

Offensichtlich ist, worin ein wichtiger Reiz dieses Vergleichs Roms mit der Himmelsstadt lag: So wie Petrus am Himmelstor steht, so kontrolliert der Papst als dessen Stellvertreter auf Erden mit seiner Schlüsselgewalt die Gnaden-Mittel der Kirche, die den Menschen den späteren Eintritt ins Paradies ermöglichen können. Stellung und Macht des Papstes verdichten sich im Verweis auf die Kontrolle des Zugangs zum Him-

4 Vgl. etwa Jacomo Bosio, Trattato del Giubileo dell'Anno Santo, Rom 1599, S. 52; Sebastiano Fabrini da Recanati, Dichiaratione del Giubileo dell'Anno Santo, Venedig 1599, S. 5 und S. 213.

5 Eunice D. Howe, Art and Culture at the Sistine Court. Platina's »Life of Sixtus IV« and the Frescoes of the Hospital of Santo Spirito, Città del Vaticano 2005; Philine Helas, Ospedale di Santo Spirito in Sassia, in: Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute, hg. von Christina Strunck, Petersberg 2007, S. 183–187.

6 Umberto Gnoli, Alberghi ed osterie di Roma nella Rinascenza, Rom 1942, S. 119.

7 Beispiele bei Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951.

8 Marie Tanner, Jerusalem on the Hill: Rome and the Vision of St. Peter's in the Renaissance, Turnhout 2010.

9 Erasmus von Rotterdam, Giulio (Iulius exclusus e coelis), hg. von Silvana Seidel Menchi, Turin 2014; Zaccaria Ferreri, Lugdunense somnium de divi leonis decimi pontificis maximi ad summum pontificatum divina promotione, Lyon 1513; vgl. John Shearman, Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel, London 1972, S. 1 f.; Andrea Guarna, Simia, hg. von Bruno Pellegrino, Salerno 2001.

mel – der goldene und silberne Schlüssel Petri stiegen daher auch für die Päpste spätestens seit den Jahrzehnten um 1300 zum zentralen Bild-Attribut auf.[10]

So selbstverständlich erscheinen diese Bezüge, dass die Vorstellungen zu Paradies und himmlischem Jerusalem für die Bildproduktion unter den Renaissance-Päpsten bislang nur ansatzweise untersucht wurden. Im Folgenden soll an einem Schlüsselmonument Roms, der Sixtinischen Kapelle, deren Relevanz aufgezeigt und zugleich deutlich werden, wie diese Idee von Himmelsstadt und Paradies die unterschiedlichen Ausmalungsphasen der Kapelle über rund 60 Jahre, von 1481 bis 1541, zusammenbindet (Abb. 2): also die in den Jahren 1481/82 realisierte Erstausstattung der Decke und Wände durch Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Rosseli, Piermatteo d'Amelia und Signorelli; Michelangelos von 1508–1512 ausgeführte neue Decke; schließlich Michelangelos ›Jüngstes Gericht‹, das von 1534 bis 1541 entstand. Über alle diese Ausmalungsetappen hinweg wird immer wieder das Thema des Papstes als irdischer Hüter des Zugangs zu Himmelsstadt und Paradies aufgegriffen und weiterentwickelt. Die Fallstudie führt damit auch zu drei größeren Fragen zum Bildeinsatz der Päpste, wobei die Spannung zwischen Bild-Innovationen und Bild-Traditionen und zwischen Krise und Wunsch nach Einheit der Kirche eine besondere Rolle spielen.[11]

1. Im Unterschied zu Deutungen, die mit der These arbeiten, in den Fresken der Sixtina seien komplexe bzw. besonders kontroverse theologische Positionen oder aber konkrete politische, teils gar tagespolitische Ereignisse zu dechiffrieren, scheint mir die Grundaussage des Raums auf die tradierte Stellung des Papstes und der Kirche in Hinsicht auf das endgültige Himmelreich zu zielen. Darin liegt die eigentliche Programmatik: In schwierigen Zeiten der Legitimation wurden Kontinuitäten beschworen. Allerdings wurde diese Grundidee jeweils entsprechend der neuesten Formensprache der Renaissance und mit je anderen Bildkonzepten umzusetzen versucht – das stellt die Herausforderung an die (heutigen) Betrachter dar.
2. Wenn dem so ist, dann unterscheiden sich die Fresken des Sakralraums der Sixtinischen Kapelle entscheidend von anderen ›päpstlichen Bildprogrammen‹, etwa den päpstlichen Gemächern für Alexander VI., Julius II. oder Leo X. – in denen überzeu-

10 Agostino Paravicini Bagliani, Le chiavi e la tiara. Immagini e simboli del papato medievale, 2. Auflage, Rom 2005, und für ein Schlüsselmonument des päpstlichen Selbstverständnisses Paola Refice, Le chiavi del regno. Analisi documentarie ed iconografiche sul San Pietro bronzeo vaticano, in: Arte Medievale 2. Ser., 4, 1990, S. 59–64.

11 Zu Fakten und Forschungsstand zur Sixtinischen Kapelle zusammenfassend Julian Kliemann/Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510–1600, München 2004, und Ulrich Pfisterer, La Cappella Sistina, Rom 2014.

Abb. 2: Sixtinische Kapelle im Vatikan. Ansicht zum Altar.

gend (auch) politische Positionsbekundungen erkannt wurden.[12] Noch intensiver als bislang geschehen, wäre also nach unterschiedlichen Kontexten und Möglichkeiten des Bildeinsatzes für und durch die Renaissance-Päpste zu fragen.

3. Damit soll allerdings nicht behauptet werden, dass in der Sixtina überhaupt nicht auf aktuelle Ereignisse Bezug genommen wurde. Insbesondere ein bislang schwer zu erklärendes Detail – warum endet Michelangelos Deckenausmalung ausgerechnet mit der Trunkenheit Noahs als letzter Szene? – lässt sich im hier entwickelten größeren Deutungsrahmen mit der Hoffnung der Jahre 1507/08 verbinden, eine neue, nun weltumspannende Einheit der Kirche sei in greifbare Nähe gerückt.

1481/82: Der Himmel über Rom

Als im Frühsommer 1481 die Umbauarbeiten an der Sixtinischen Kapelle soweit gediehen waren, dass es an die Ausstattung gehen konnte, präsentierte sich der monumentale Raum – der zuvor wohl eine Holzdecke hatte – mit einem aufwendigen Tonnengewölbe, der maximalen architektonischen Auszeichnungsform für die »nach Anspruch und Erscheinung erste Kapelle der Welt«, wie sie Paris de Grassis dann 1518 nennen sollte.[13] Dementsprechend wurden auch bei der weiteren Ausstattung keine Mühen gespart: Die in Rekordzeit 1481/82 gemalten Wandfresken waren mit das Beste, was Italien zu diesem Zeitpunkt bieten konnte.[14] Allein die Decke wurde durch den Maler Piermatteo d'Amelia vermeintlich nur mit einem konventionellen Sternenhimmel in Blau und Gold versehen – einem Sternenhimmel, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch einen Setzriss beschädigt wurde und den Michelangelo dann 1508 komplett wieder abschlagen ließ. Diese auch heute noch häufig vertretene Vorstellung wurde durch eine optisch sehr überzeugende und vielfach reproduzierte Rekonstruktionszeichnung des Innenraums der Kapelle noch unterstützt, die Gustavo Tognetti 1899 für Ernst Steinmanns grundlegende Monographie zur Sixtinischen Kapelle anfertigte (Abb. 3).[15] Würde Tognettis

12 Vgl. nur Sabine Poeschel, Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan, Weimar 1999; Michael Rohlmann, Gemalte Prophetie. Papstpolitik und Familienpropaganda im Bildsystem von Raffaels ›Stanza dell'Incendio‹, in: Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich, hg. von Michael Rohlmann/Götz-Rüdiger Tewes, Tübingen 2002, S. 241–371.

13 Paris de Grassis, Diarium, 5. April 1518 (London, British Library, Add. Ms. 8444, fol. 91r): »Ista cappella tam in maestate quam in structura [...] prima mundi«; zitiert nach John Shearman, La storia della Cappella Sistina, in: Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito, hg. von Fabrizio Mancinelli/Giovanni Morello/Anna Maria de Strobel u. a., Rom 1991, S. 27.

14 Zusammenfassend Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. 1470–1510, München 1997, S. 82–125.

15 Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, 2 Bde., München 1901–1905, hier Bd. 2, Taf. VII.

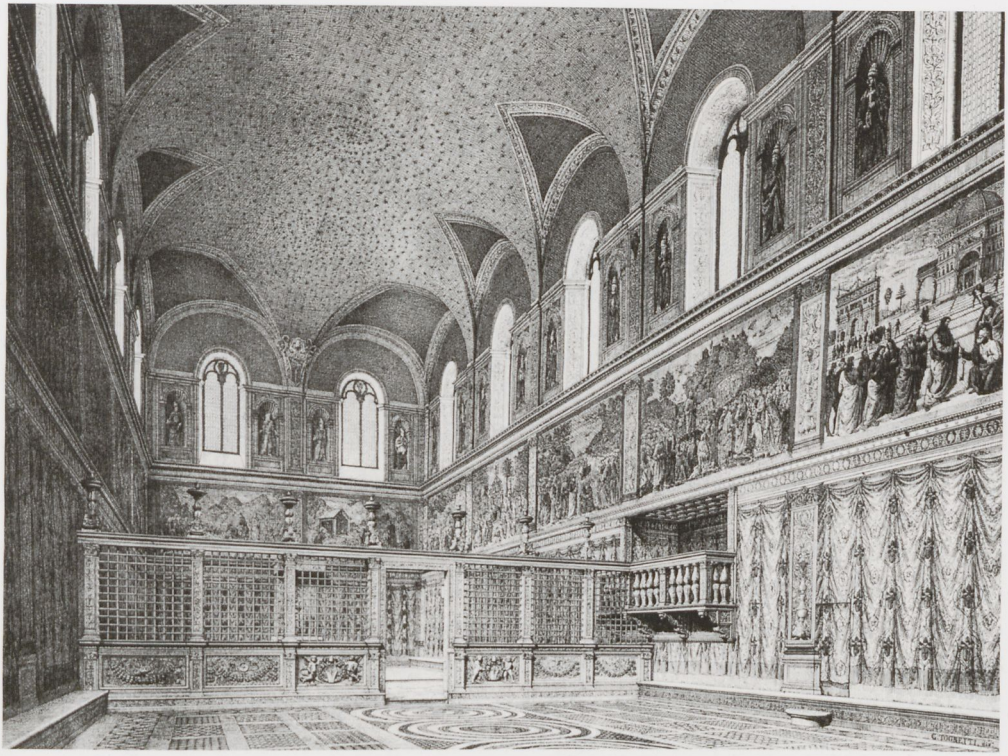

Abb. 3: Gustavo Tognetti, Rekonstruktion der Sixtinischen Kapelle am Ende des 15. Jahrhunderts.

Rekonstruktion der Decke als ornamentaler nächtlicher Sternenhimmel zutreffen, wäre in der Tat eine spätmittelalterliche Konvention aufgegriffen, wie man sie etwa schon in Giottos Arena-Kapelle findet. Und dann wäre auch verständlich, warum Michelangelo diesen ›Himmel‹ einfach wieder abschlug. Aber warum sollte der Auftraggeber Sixtus IV., der sich bei der übrigen Ausstattung stets um Spitzenwerke bemühte, bei der Decke mit einer drittklassigen Lösung zufrieden gewesen sein? Und dies war Sixtus auch nicht – denn: Die erste Decke der Sixtinischen Kapelle sah gar nicht so aus wie in Tognettis Rekonstruktion.

Als einziges Bildzeugnis zu dieser ersten Deckengestaltung hat sich in den Uffizien eine äußerst sorgfältig gefertigte, großformatige kolorierte Zeichnung erhalten, bei der sich allerdings nicht nur das Blau-Pigment im Laufe der Zeit stark verändert hat und die Lesbarkeit beeinträchtig wurde, sondern auch die aufgebrachten Goldapplikationen teils abgefallen, teils schwarz oxidiert sind (Abb. 4). Diskutiert wird, ob es sich bei diesem Blatt um einen oder sogar *den* Entwurf handelt, auf dessen Basis der Vertrag geschlossen worden war, oder aber um eine Nachzeichnung nach diesem; und ob überhaupt je ausgeführt wurde, was dort zu sehen ist. Auf jeden Fall konnte einige Jahrzehnte später

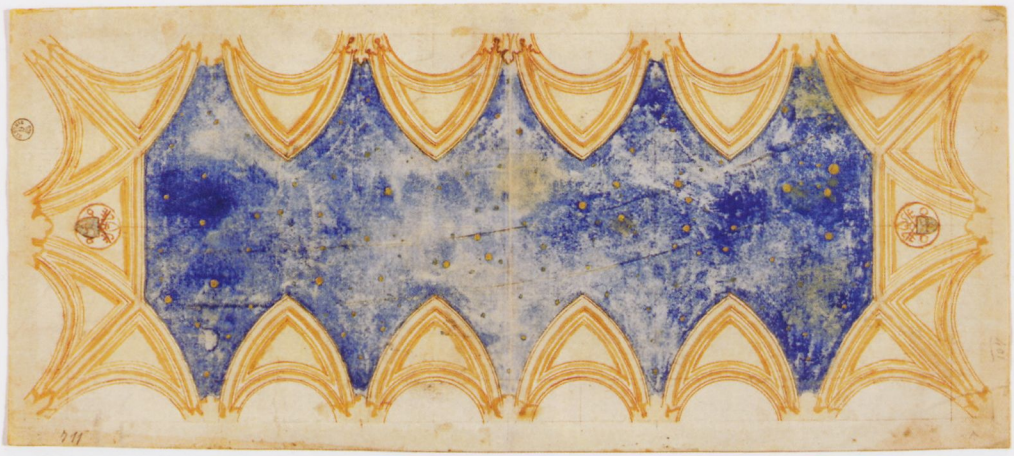

Abb. 4: Piermatteo d'Amelia (oder Nachzeichnung), Entwurf für die Decke der Sixtinischen Kapelle, 1481 (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n° 711A).

Antonio da Sangallo der Jüngere, nach Raffaels Tod 1520 als eigenständiger Architekt an St. Peter tätig, auf der Rückseite notieren, dass Michelangelo die Decke umgestaltet habe: Das Blatt war also offenbar im Vatikan greifbar, möglicherweise hinterlegt.[16] Diese Aufschrift ist nun ihrerseits leider nicht eindeutig und unterschiedlich gelesen und interpretiert worden. Mein Vorschlag lautet: »P[er] la capella di sisto di mann[i?]era di piermat[eo] damelia no[n] si fece così / Lafatta michelagnolo poi a fi[g]ure come si vede i[n] op[era]« – also in etwa: »Für die Kapelle des Sixtus von der Machart des Piermatteo d'Amelia; so hat man es nicht ausgeführt. Michelangelo hat es dann mit Figuren

16 Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 711A. Steinmann, Sixtinische Kapelle (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 191, und Charles de Tolnay, Michelangelo, Bd. 2: The Sistine Ceiling, Princeton 1945, S. 13 lesen: »Per la capella di Sisto di mano di Piermatteo d'Amelia; non si fece così. La fatta Michelangelo poi a fiure come si vede in opera.« Neuerdings liest Monica Castrichini: »P[er] lacapella di Sisto di maniera dipiermateo damelia non si fece così / lafatta Michelangelo poi afine / comesi[o]ne di Papa«; vgl. Monica Castrichini, Catalogo opera, in: Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500, hg. von Francesca Baldelli/Corrado Fratini, Perugia 1996, S. 199f.; Piermatteo d'Amelia e il rinascimento nell'Umbria meridionale, hg. von Vittoria Garibaldi/Francesco F. Mancini, Cinisello Balsamo 2009, S. 134, Kat. 18 (M. Castrichini) – Zuletzt hat Herzner, Sixtinische Decke (wie Anm. 29), S. 20–23 erneut dafür plädiert, die Zeichnung im Zusammenhang mit dem Riss von 1504 als eine Art ›Restaurierungsentwurf‹ des knapp 60-jährigen Piermatteo zu verstehen, der 1504/05 für Julius II. noch einige zumeist ephemere Malereien ausführte. Damit ließe sich die Aufschrift Sangallos so verstehen, dass ein anderweitig nicht dokumentierter erster Vorschlag Piermatteos zur Erneuerung der Decke von 1504/05 abgelehnt und stattdessen 1506/08 an Michelangelo vergeben worden sei. Aber: Warum wäre für die Instandsetzung des Sternenhimmels überhaupt eine so aufwendige Zeichnung nötig gewesen? Warum sollte Julius II., der praktisch gleichzeitig Bramante für St. Peter einstellte, für seine Kapelle zunächst eine konservative Lösung anstreben? Und wie erklären sich die Unterschiede des architektonischen Rahmens der Zeichnung zur realen Kapelle?

gemacht [gestaltet], wie man es realisiert sieht.« Auf jeden Fall lässt sich festhalten: Die These, dass dieser Deckenentwurf gar nicht ausgeführt worden sei, trifft schwerlich zu. Nicht nur spricht ein Lobgedicht auf die Kapelle zwei Jahre später vom »gestirnten Himmel«, sondern Paris de Grassis beschreibt auch später den Lärm und Schmutz beim Abschlagen dieser Freskoschicht.[17] Es wäre überdies vollkommen unverständlich in der Arbeitslogik der Freskotechnik, warum die Decke, eigentlich erste Aufgabe bei der Ausmalung, frei gelassen worden sein soll in einer ansonsten auf höchstem Niveau neu ausgestatteten Kapelle. Die Formulierung »non si fece così« könnte sich weniger auf das Fresko als auf die architektonische Rippenstruktur beziehen, die in der Kapelle tatsächlich 1481 anders ausgeführt wurde. Für die Zeichnung folgt daraus, dass sie möglicherweise mit kleinen Abweichungen, aber in den Grundzügen doch mit größter Wahrscheinlichkeit so umgesetzt wurde.

Dieser Zeichnungs-Entwurf aber zeigt nun keineswegs einen traditionellen ornamentalen Sternenhimmel, sondern über den Äther zieht sich ein Ausschnitt des Zodiakalkreises begleitet von Sternbildern. Die Sternbilder sind dabei nicht mehr, wie in den vorausgehenden Sternenhimmeln des 15. Jahrhunderts, als mythologische Figuren dargestellt, sondern allein durch Sterne in Form vergoldeter, je nach Leuchtkraft größerer oder kleinerer Punkte. Der ›Himmel‹ der Sixtina übertrifft damit nicht nur in der schieren Größe, sondern auch im Verzicht auf die ›Verbildlichung‹ etwa die innovative Sternenkonstellation, die nach 1442 über dem Altar der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz angebracht worden war.[18] Mehr noch: Piermatteos Sternbilder zeigen den Himmel über Rom im August, die Konstellation passt damit hervorragend zum Patro-

17 Aurelio Brandolini, Ad Sistum IIII. Ponti. Max. de Urbe ab eo instaurata et aliis eius laudibus liber primus; zitiert nach Giuseppe de Luca, Un umanista fiorentino e la Roma rinnovata da Sisto IV, in: La Rinascita I/1–2, 1938, S. 74–90, hier S. 85f.; auch in Eugène Müntz, Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle, 4 Bde., Paris 1878–1882, Bd. 3, S. 135f.; Pfisterer 2014 (wie Anm. 11), S. 134f.; die relevanten Passagen aus dem Diarium des Paris de Grassis erstmals publiziert von Eugène Müntz, Une rivalité d'artistes au XVIe siècle: Michel-Ange et Raphael à la cour de Rome, in: Gazette des Beaux-Arts, 2. Ser., 25, 1882, S. 281–287 und S. 385–400, hier S. 385f.

18 Ausgeführt von Giuliano d'Arrigo, genannt Il Pesello; vgl. Isabella Lapi Ballerini, Il ›cielo‹ die San Lorenzo, in: La linea del Sole. Le grandi meridiane fiorentine, hg. von Filippo Camerota, Florenz 2007, S. 29–39. – Vgl. auch Mary Quinlan McGrath, The Villa Farnesina, time-telling conventions and Renaissance astrological practice, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 58, 1995, S. 52–71, und Dieter Blume/Mechthild Haffner/Wolfgang Metzger, Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie, 2 Bde., Berlin 2012. – Am nächsten kommt der Konzeption in der Sixtina der unmittelbar zuvor entworfene ephemere Sternenhimmel für die Fürsten-Hochzeit in Pesaro 1475, s. Jane Bridgeman/Alan Griffiths: A Renaissance Wedding. The Celebrations at Pesaro for the marriage of Constanzo Sforza & Camilla Marzano d'Aragona 26–30 May 1475, London/Turnhout 2013, S. 57f.

zinium der Kapelle, der am 15. August gefeierten Himmelfahrt Mariens.[19] Die Sixtina erhielt also einen spektakulären Sternenhimmel auf dem neuesten Stand des Wissens und der Darstellung, wie es der Bedeutung des Ortes angemessen war und einem Papst entsprach, der sich um eine Kalenderreform bemühte, sich auch sonst besonders für die Sternenkunde interessierte und zudem im August gewählt worden war.

Erst mit diesem dunkelblauen Himmelszelt, dessen vergoldete Sterne im Kerzenlicht der Liturgie funkelten, war auch das Raumprogramm für die der Himmelfahrt Mariens dedizierte Kapelle komplett und überhaupt erst wirklich verständlich: Auf dem ehemals freskierten, heute ebenfalls zerstörten Altarbild Peruginos war diese Himmelfahrt zu sehen, mit dem knienden Stifter Sixtus, dem Petrus die Himmelsschlüssel vertrauensvoll und unterstützend auf die Schultern legt.[20] Die Schlüssel zum Himmel waren hier besonders bedeutungsträchtig, war doch mit ihrer Himmelfahrt Maria zur *Regina Coeli* und *Porta Coeli* geworden. Daher ist auch der blaue Sternenmantel das Attribut Mariens; in Dantes Schilderung des Paradieses in der Göttlichen Komödie (Par. XXIII) erscheint die triumphierende Himmelskönigin konsequenterweise im Fixsternhimmel.[21] In diesem Fixsternhimmel offenbart sich auch der göttliche Weltenplan am deutlichsten: Der Gang der Sterne, das über sie vermittelte göttliche Gesetz, lenkt das Schicksal der Welt und der Menschen. Der Fixsternhimmel markiert schließlich die Grenze der geschaffenen Welt. Darüber beginnt das ewige Empyräum, der Ort der Engel und Erwählten, über denen nur noch die Trinität zu finden ist. Wenn die Wände der Sixtinischen Kapelle mit Moses, Christus, Maria und den heiligen Päpsten ab Petrus zunächst in die Vergangenheit und zurück in die Zeit von Altem und Neuem Testament verwiesen, dann eröffnete der Blick in den (gemalten) Himmel der Sixtina den zeitübergreifenden und zukünftigen Heilsplan Gottes. Diese Grenze der geschaffenen Welt war nur mehr dank gottgegebener Vision (wie bei Dante) zu überwinden oder aber am Ende der Zeiten bei der Wiederkunft des Weltenherrschers, die alle irdischen Kategorien von Raum und Zeit beenden würde. Maria hatte als erster Mensch den Weg in den Himmel beschritten, daher war sie die ›Tür zum Himmel‹ und der ›Beweis‹ der zukünftigen Auferstehung. Die restliche Menschheit hoffte auf Gottes Gnade und die Interzession Christi, Mariens

19 Für diese Bestimmung danke ich herzlich dem Astronomen des Deutschen Museums in München, Gerhard Hartl.

20 Siehe Arnold Nesselrath, The Painters of Lorenzo the Magnificent in the Chapel of Pope Sixtus IV in Rome, in: The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel, hg. von Francesco Buranelli/Allen Duston, O.P., Città del Vaticano 2003, S. 39–75, hier S. 46; zur Zuschreibung der Zeichnung nach dem verlorenen Altarfresko zuletzt Hans-Joachim Eberhart, Falconetto kopiert Perugino in der Sixtinischen Kapelle, in: Kunst und Humanismus, hg. von Wolfgang Augustyn/Eckhard Leuschner, Passau 2007, S. 87–103.

21 Robert John, Dante und Michelangelo. Das Paradiso Terrestre und die Sixtinische Decke, Krefeld 1959; Kim E. Buttler, The Immaculate Body in the Sistine Ceiling, in: Art History 32, 2009, S. 250–289.

und der Heiligen beim Jüngsten Gericht – sowie auf die vorausgehenden Gnadenmittel der Kirche, für die der Papst stand. Der Sternenhimmel über der Sixtina verband so vergangene Heilsgeschichte und Hoffnung auf das zukünftige Himmelreich.

1508–1512: Der Eingang zum Himmelreich

Dieses neue Verständnis der ersten Sixtina-Decke verändert auch den Blick auf Michelangelos nachfolgende Decke in doppelter Hinsicht: Dass die erste Deckengestaltung, der spektakuläre Sternenhimmel, von Michelangelo 1508 wieder komplett abgeschlagen wurde, hat seinen tatsächlichen Grund kaum darin, dass ein Setzriss aufgetreten war, den hätte man leicht flicken können. Vielmehr wollte sich Julius II. unter allen Umständen an diesem Ort und neben seinem Onkel Sixtus mit einem eigenen Kunstauftrag ›verewigen‹.[22] Deutlich wird zudem, dass Michelangelos dann realisierte Ausmalung die theologische Zielrichtung des ersten Himmels aufgreift, aber mit ganz anderen Bildmitteln umzusetzen versucht. Das kann hier nur punktuell angedeutet werden – und zwar für die Figur des Jonas und sein Gegenüber, den Zacharias; für die kompositorische Gesamtentscheidung, Darstellungen zur Genesis an eine Decke zu malen; und für die zentrale Szene der ganzen Decke, die Erschaffung Evas.

Zum Jonas: Die neuere Forschung hat herausgearbeitet, welche Verbindung zwischen dem heute verlorenen Altarbild Peruginos mit der Himmelfahrt Mariens und Michelangelos spektakulärer Kunstfigur des Jonas im Gewölbe darüber bestand.[23] Der nach drei Tagen vom Walfisch wieder ausgespiene Jonas fungierte als Anti-Typus für Christus und dessen Auferstehung, versinnbildlicht somit die Auferstehungshoffnung der Menschheit. Marias körperliche Auffahrt in den Himmel wird durch diesen Vorläufer noch deutlicher als erster ›historischer Beweis‹ dafür herausgestellt, dass Christi Tod und Auferstehung die zukünftige Erlösung der Gläubigen ermöglicht hat – Marias Rolle als symbolische Himmelspforte in der ihr geweihten Kapelle wird erneut betont; zudem verweist Jonas auf Petrus und die Päpste.

Hatte Piermatteo d'Amelia mit dem Fixsternhimmel die äußerste Grenze der sichtbaren Welt als die ihm maximal mögliche Annäherung an den Himmelssitz Gottes gezeigt, so scheint Michelangelo nun mit seiner ungewöhnlichen fiktiven Deckenarchitek-

22 Zusammenfassungen neben der in Anm. 10 zitierten Literatur bei DE TOLNAY, (wie Anm. 16); Charles DE TOLNAY, Michelangelo, Bd. 5: The Final Period, Princeton 1960; Loren PARTRIDGE, Michelangelo: The Sistine Chapel Ceiling, Rome/New York 1996.

23 Vgl. Matthias WINNER, Jona. Die Körpersprache, in: Die Sixtinische Kapelle, hg. von Carlo PIETRANGELI, Solothurn/Düsseldorf 1993, S. 110–119; Michael ROHLMANN, Michelangelos ›Jonas‹. Zum Programm der Sixtinischen Kapelle, Weimar 1995.

tur und ihrem Personal eine Art symbolische Himmelsstadt evozieren zu wollen. Für den Propheten Jonas hatte der Sitz Gottes und sein ›heiliger Tempel‹ eine zentrale Rolle gespielt. Im Bauch des Wals hoffte er (Jon 2,4–8): »Du hast mich in die Tiefe geworfen [...] Wie kann ich nun deinen heiligen Tempel wieder erblicken? [...] mein Gebet soll zu dir dringen, zu deinem heiligen Tempel.« Der Blick und die erregte Gestik des gerade erretteten Propheten in Richtung Decke dürften also nicht nur der Figur Gottvaters gelten. Die gesamte Scheinarchitektur wird für Jonas zur Vision des *templum sanctum* Gottes. Erst in diesem Horizont wird auch verständlicher, warum unter den Propheten ausgerechnet Zacharias als Gegenüber des Jonas gewählt wurde. Denn der so ganz anders, versunken in einem Buch lesende Zacharias konnte um 1500 ebenfalls als »Prophet der Neubegründung des Tempels« gelten.[24] Das Thema der visionären Schau von Gottes Tempel – den die Christen als Vorausdeutung auf die Himmelsstadt interpretierten – wäre also auf der Eingangs- wie der Altarwand angeschlagen, bei Zacharias als innerliches Ergebnis der Lektüre, bei Jonas als hochemotionale äußerliche Schau.

Die Herausforderung, wie Michelangelos Decke zu verstehen ist, beginnt aber nicht erst bei den Einzelfiguren, sondern schon bei der Gesamtentscheidung für Genesis-Szenen an der Decke. Die Forschung kennt bislang kein einziges anderes Beispiel in Italien.[25] Ein früheres prominentes Beispiel dafür aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert findet sich allerdings direkt vor den Toren Roms, in Cori (Abb. 5).[26] Und schon dort besteht ein enger Zusammenhang von Genesis und Himmelreich. Die heute kaum beachtete Kapelle SS. Annunziata am Stadtrand Coris wurde um 1400 von Kurienkardinälen gestiftet; jüngst entdeckt hat man, dass um 1480 zudem Julius Pomponius Laetus und seine Akademie-Freunde nicht nur in den römischen Katakomben, sondern auch in dieser Kapelle in Cori ihre Namen in die Wand eingeritzt haben.[27] Deutlich wird daran: Cori war in der Renaissance für das kuriale Ambiente sehr präsent. Die Ausmalung in

24 Savonarola bezeichnet in seiner 33. Fastenpredigt des Jahres 1495 den Propheten, anknüpfend an dessen Aussprüche 4,9 und 6,12, als »profeta dell'edificazione del tempio«; zitiert nach Franz X. Kraus/Joseph Sauer, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. 2,2: Italienische Renaissance, Freiburg im Breisgau 1908, S. 361.

25 Auf die romanische Deckenmalereien von Saint-Savin-sur-Gartemps, die Julius II. noch in seiner Funktion als päpstlicher Legat in Frankreich hätte sehen können, verwies etwa John Shearman, Il mecenatismo di Giulio II e Leone X, in: Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530), hg. von Arnold Esch/Christoph L. Frommel, Torino 1995, S. 213–242.

26 Pio F. Pistilli/Stefano Petrocchi, L'oratorio della SS. Annunziata a Cori. L'architettura e gli affreschi, Latina 2003, S. 5–21; Pio F. Pistilli/Stefano Petrocchi, El oratorio y los frescos de *La Anunciación* de Cori: Un antiguo caso de patrocinio castellano en el agro romano, in: Archivo Español de Arte 77, 2004, S. 35–57, und La castiglia in marittima. L'oratorio dell'Annunziata nella Cori del Quattrocento, hg. von Clemente Ciammaruconi/ Pio Francesco Pistilli/Gabriele Quaranta, Pescara 2014.

27 Marco Cavietti, Un visitatore inaspettato: Pomponio Leto a Cori, in: La castiglia (wie Anm. 26), S. 211–217.

Abb. 5: Cori, Oratorio della SS. Annunziata. Blick auf die Eingangswand. Fresken 1. Hälfte 15. Jahrhundert.

Cori bietet nun aber nicht nur Genesis-Szenen an der Decke und eine Gegenüberstellung des Lebens von Moses und Christus an den Wänden, also genau die Themen der Sixtinischen Kapelle. In Cori wurde auch ein Jüngstes Gericht freskiert, das in besonderer Weise die Rolle von Petrus und Papst als Pförtner des Himmels hervorhebt: Da die Szene offenbar nicht mehr auf die Eingangswand zum Jüngsten Gericht dazugepasst hat, wurde sie eigens auf einem angrenzenden Wandfeld angestückt, die eigentliche Thematik der Längswand spart dieses Feld aus.

Dass Genesisszenen und die Vorstellungen vom Zugang zur Himmelsstadt um 1500 aufs engste verbunden waren, belegt auch eine visionäre Beschreibung des Eingangs zum Himmel durch den Florentiner Dichter Ugolino Verino in seinem Hauptwerk, dem Epos ›Carlias‹, das von ca. 1465/66 bis spätestens 1506 in immer neuen Versionen ohne eine erkennbar finale Fassung entstand. Beschrieben wird unter anderem ein imaginärer Besuch Karls des Großen im Jenseits: Karl sieht in dieser Vision an der höchsten Stelle des Himmels die hochragenden goldenen Dächer von Gottes Residenz. Zwischen Portiken öffnet sich eine Eingangshalle auf ein verschlossenes ehernes Portal hin. In der triumphalen Vorhalle und um das Himmelstor herum ist ein aufwendiges Bildprogramm zur Schöpfungsgeschichte angebracht – auch hier wurden also, wie in Cori und wie für die Sixtina behauptet, Genesis-Szenen und Himmelstor-Vorstellungen verbunden. Und auch bei Verino kontrolliert Petrus mit seinen beiden Schlüsseln den Zugang.[28]

---

28 Ugolino Verino, Carlias. Ein Epos des 15. Jahrhunderts, hg. von Nikolaus Thurn, München 1995, S. 282–284 und S. 291 (cap. VIII, v. 234–302 und v. 550–573): *In medio locus est tumulo paulo altior aequo, / […] / Illica eterni sublimis regia Christi / Cernitur, […] / Quippe triumphalis gemmis distinctus et auro / Arcus erat, quo sex fuerant monumenta dierum / Auratis incisa notis spirantia signa. / Et prima a leva, qua magnae limina porte / […] divum / Effinxit simulachra Deus Seraphinque Thronosque / Angelicam manum pennis telisque coruscam, / Utque novem summum circumstent agmina regem. / […] / At Deus omnipotens iusta commotus ab ira / Disrupit fregitque acies caeloque rebelles / Fulminibus similes manes detrusit ad imos. / […] / In medio summi radiabant fornicis arcu / Astra, serenato perlucent qualia caelo; / Quippe idem genitor, qui fecit caeterea, pinxit. / A leva curvae effinxit testudinis Adam / E limo sociamque tori primordia nostri / Seminis e duro dilecti coniugis osse / Composuit vivamque animam inspiravit in illos. / […] / Ecce atrox hostis, superis deiectus ab oris, / Invidia tumuit. Faciem vultumque puella / Induit et nigre squamosa volumina caudae / Pone trahens sensim viridi occultavit in herba. / […] Post crimen iussit utrunque / Rex superum irriguis Paradisi excedere plantis, / Ut duris alter terram exerceret aratris, / Quereret assiduo sibi vix alimenta labore, / Altera solicitis operiret corpora pensis. / […] / Aurea foelices circumdant moenia cives; / Bis senae solido sublimi vertice porte / Ex adamante rigent. Custodes arcibus adsunt / Bis seni longeque arcent a moenibus hostem / Pastores, urbique illos prefecti Olympi. Sunt gemine claves, quarum est argentea prima, / Quae primae venia solvuntur vincula culpe. / Altera, quae fulvo splendet pretiosa metallo, / Perfectis animis limen caeleste recludit. / Hanc Petrus antistes, divinae ianitor arcis, / Quique gregi pastor succedit, servat eandem.« Vgl. auch eine frühere, abweichende Version dieser Passage, S. 46–49: »Parte alia sculptor mira testudinis arte / Pinxerat, ut terram celumque creavit et undas / Iupiter et limo longaevum effinxerat Adam, / Ut creavit Evam generis primordia nostri, / […].* – Dagegen bleibt Verinos Beschreibung der Himmelstadt in einem früheren Gedicht mit dem Titel *Paradisus*

Zu dieser Thematik passt schließlich hervorragend, dass ausgerechnet die Erschaffung Evas die absolute Mitte der Sixtina-Decke einnimmt. Zwar handelt sich dabei ›nur‹ um eines der kleinen Bildfelder – allerdings zeigt allein schon der Umstand, dass die Vertreibung aus dem Paradies daneben genau über dem ehemaligen Standort des Lettners war, wie präzise die Bildszenen der Decke in ihrer räumlichen Positionierung geplant waren. Ein Vergleichsblick auf das szenisch geschmückte Himmelsportal auf Hans Memlings Weltgerichtsaltar für Fiesole zeigt dann: Für die Renaissance erinnerte die Erschaffung Evas zentral daran, dass mit dem Einlass ins Paradies die Erbsünde endgültig aufgehoben wird und dass der Weg in den Himmel durch die Institution der Kirche, wie sie die Geburt Evas ebenfalls symbolisiert, eröffnet wird.[29]

Dass die Sixtinische Decke tatsächlich eine Vision der Himmelsstadt evozieren wollte und dass die Kapelle insgesamt quasi als Vorhof zur Himmelspforte zu verstehen war, passt auch damit zusammen, dass die Sixtinische Kapelle ja tatsächlich im und auf dem Paradies errichtet wurde: im Paradies, weil der Garten um die Sixtina herum im 15. Jahrhundert – wie oben gesehen – mit dem »Paradiso« verglichen wurde; auf dem Paradies, da die Räume unter der Kapelle ebenfalls als »Paradiso« bezeichnet wurden. Die Zeitgenossen dichteten etwa, Sixtus IV. habe mit seinem Neubau diese Räume aus der Hölle ins himmlische Paradies verwandelt.[30] Rom und speziell der Vatikanische Hügel wurden im Übrigen auch in anderen Kontexten als Ort der Wiederkunft des zukünftigen himmlischen Jerusalems imaginiert.[31]

Die Symbolik der Sixtina und insbesondere der Decke würden demnach evozieren, was etwa auch in einer Motette zum Festtag Petri am 29. Juni 1507 in der Sixtinischen Kapelle explizit angeklungen war: »Oh Schlüsselträger des Königreichs der Himmel [...] gib uns Zugang zum himmlischen Paradies nach unserem Tod [...], Petrus, dem die Herrschaft über Himmel und Erde übertragen wurde, damit er die Tür für die Eingeschlossenen öffne und die Fesseln der Gebundenen löse.«[32]

---

ganz unspezifisch; vgl. das Manuskript BMLF, Laur. 39, 40 und eine Ausgabe in Vgolini Verini Poetae Florentini Poemata Ex Manuscriptis Illvstriss. Et Clariss. Viri Antonii Magliabechi Serenissimi Magni Etrvriae Dvcis Bibliothecarii, Nunc primùm edita a Nicolao Bartholini Bargensi, Lyon 1679.

29 Roberto Zapperi, Potere politico e cultura figurativa: La rappresentazione della nascita di Eva, in: Storia dell'Arte Italiana, Bd. 3,3: Conservazione, falso, restauro, hg. von Federico Zeri, Torino 1981, S. 375–442. – Eine andere Betonung und Deutung der Mittelfelder etwa bei Volker Herzner, Die Sixtinische Decke – warum Michelangelo malen durfte, was er wollte, Hildesheim 2015, S. 82–84.

30 Vgl. erneut ein Gedicht Aurelio Brandolinis: EPI[gramma] XI. DE LOCO QUI PARADISUS DICITUR, A SISTO AEDIFICATO; dazu die Literatur in Anm. 17.

31 Tanner, Jerusalem (wie Anm. 8).

32 Zitiert nach Ingrid D. Rowland, The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome, Cambridge 1998, S. 169f.

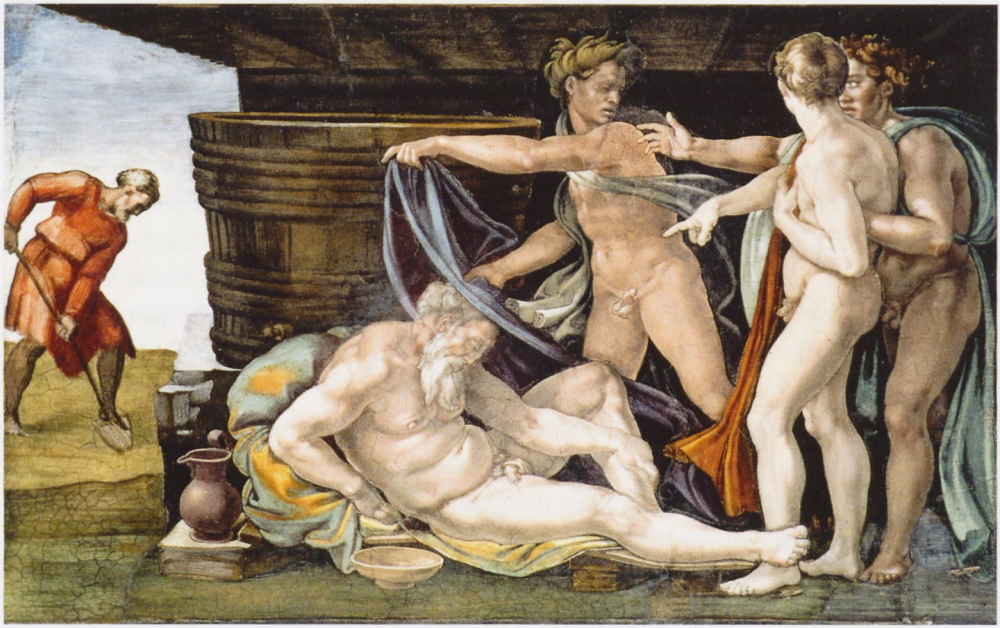

Abb. 6: Michelangelo Buonarroti, Verspottung Noahs, 1508–1512 (Vatikan, Sixtinische Kapelle).

Angesichts dieser Programmatik fragt man sich nur noch mehr, warum die Erzählung der Decke ausgerechnet mit der Trunkenheit Noahs endet (Abb. 6). Selbstverständlich wurde Noah, der Schiffslenker und Retter des erwählten Volkes, als Präfiguration der Päpste und speziell von Julius II. verstanden. Die beiden anderen Noah-Szenen zeigen die Sintflut und das anschließende Dankesopfer der Geretteten. Aber warum noch Noahs Trunkenheit (im Hintergrund ist Noah nochmals beim Pflanzen des Weins zu sehen)? Entscheidend dafür dürfte gewesen sein, dass genau in den Jahren der Konzeption und Ausführung der Decke, um 1507, die Vorstellung gefeiert wurde, unter Julius II. würde sich die gesamte Welt einschließlich der außereuropäischen Reiche und Religionen der Katholischen Kirche unterwerfen – die Welt würde nach ihren Verirrungen also wieder zum einen richtigen Glauben zurückkehren. Die Hoffnung gründete auf einer Reihe von 1507 erzielten kolonialen Erfolgen vor allem der Portugiesen in Asien, wo einige Potentaten sich angeblich Rom unterwarfen und Tribut zahlten. Dies ist jedenfalls die Kernaussage einer Jubel-Predigt des Aegidius da Viterbo von 1507.[33] Und dies beschreibt etwa auch Francesco Albertini ausführlich in der Widmung seines

33 John W. O'Malley, Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a Discourse of Giles of Viterbo, 1507, in: Traditio 25, 1969, S. 265–338.

Romführers an Julius II. von 1509/10 – ein Führer, der überdies die erste Beschreibung von Michelangelos im Entstehen begriffener Decke enthält.[34] Diese Hoffnung auf eine unter einer Kirche wiedervereinte Welt macht die Wahl von Noahs Trunkenheit verständlich. War doch Noahs Trunkenheit und die unterschiedliche Reaktion seiner drei Söhne darauf der Anlass und Ursprung dieser Aufspaltung gewesen! Die Verfluchung des einen Sohns, der über die Entblößung des volltrunkenen Vaters gespottet hatte, und die Segnung der beiden, die sich korrekt verhalten hatten, manifestiert sich in den aus diesen drei Stammvätern Shem, Ham und Japhet hervorgehenden unterschiedlichen Stämmen der Menschheit nach der Sintflut.[35] Die mit der Trunkenheit Noahs einsetzende Aufspaltung der Völker und damit auch die Entwicklung von Irrlehren, wie sie das letzte Bild der Sixtina-Decke aufruft, schien mit Julius II. erstmals wieder zusammengeführt werden zu können. Es schien ein Zeitalter anzubrechen, in dem es nur mehr die *eine* christliche Kirche geben würde. Alles andere als eine Nebenszene, verwies die Darstellung der Trunkenheit Noahs als Abschluss der Sixtina-Decke auf den Erfolg und die Hoffnung, dass nun mit Julius II. eine neue weltweite Einheit der Kirche und des Glaubens anbrechen würde, mit der Sixtinische Kapelle als Zentrum.

1534–1541: Der Himmel anstelle Roms

Wenn Piermatteo d'Amelia mit seinem Sternenhimmel die vermeintlich physische Grenze der sichtbaren Welt und den Ort des Übergangs zum Jenseits zeigte, wenn Michelangelo an der Sixtina-Decke die tradierten Bildchiffren der Himmelsstadt um 1500 aufrief, allerdings deren Symbolik durch seine heroischen Gestalten in ganz neuer Weise überhöhte, dann nahm Michelangelo 1534–1541 mit seinem ›Jüngsten Gericht‹ die Wiederkunft des Himmels, der die irdische Wirklichkeit aufhebt, als unmittelbare (Seh-)Erfahrung vorweg. Die Zeitgenossen erkannten diese Zusammenhänge sofort und spielten darauf an, etwa indem sie den Anblick von Michelangelos Fresko mit Dantes

34 Francesco Albertini, Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae, Roma 1510, Epistola: *Quid nunc restat nisi ipsos infideles ac perfidos maumethanos persequi: vt ad veram fidem conuertantur? Laetetur inquam tua Beatitudo / te*[m]*pore cui*[us] *Portugall. Rex nouas insulas & barbaras natio*[n]*es ad fidem Christi conuertit.* [...] *Qua propter Beatissime pater Iuli deprecor / vt alter iulius i*[n]*uictissim*[us] *in tertio triumpho cuius scriptum erat: Veni. Vidi. Vici. Eadem verba in triumpho Crucis christi decantare valeat Sanctitas tua.*

35 Vgl. Horst Wenzel, Noah und seine Söhne oder die Neueinteilung der Welt nach der Sintflut, in: Das Buch der Bücher – gelesen, hg. von Steffen Martus/Andrea Polaschegg, Bern 2006, S. 53–84; eine besonders klare graphische Darstellung dieser Aufspaltung des Stammbaums der Menschheit in drei Stränge etwa in der Weltchronik des Paolino Minorita aus dem frühen 14. Jahrhundert, vgl. die Handschrift Venedig, Marciana, Zan. Lat 399, fol. 1v–2r.

versagender Fantasie beim Anblick Gottes (*Par.* 33,142) in Verbindung brachten. Dies geschah über Dantes berühmte Formulierung am Ende der ›Comedia‹ von der »alta fantasia«: »Er [Michelangelo] hat [...] im heiligen Tempel des Vatikans aus hochmögender Fantasie [*alta fantasia*] einen großen und erschütternden Gott geschaffen.«[36] Die malerische Grenzüberschreitung versucht, die Erfahrung der Grenzüberschreitung des Irdischen hin zur Ewigkeit vorwegzunehmen. Und Petrus scheint in einer zuvor nicht verbildlichten Geste seine beiden nun überflüssig gewordenen Schlüssel an Christus zurückgeben zu wollen.[37]

Für die Wirkung und Wahrnehmung des Jüngsten Gerichts in der Sixtina war zudem entscheidend, dass es an der Altarwand und nicht an der Eingangswand angebracht war. Dieses vieldiskutierte Problem der Forschung scheint erneut – und neben anderem – mit dem zeitgenössischen Erwartungs- und Sehkontext von Jenseitsdarstellungen zu tun zu haben. Darstellungen des Jüngsten Gerichts finden sich vor allem dann nicht an der Eingangs-, sondern der Altarwand einer Kirche oder Kapelle, wenn ein ganzer Raum Bilder des Jenseits vor Augen stellen sollte: so um die Mitte des 14. Jahrhunderts in der Cappella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz oder zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Signorellis Brizio-Kapelle im Dom von Orvieto.[38] Besonders deutlich zeigt dies auch die Cappella Paradisi in S. Francesco zu Terni aus dem späteren Quattrocento: Die gesamte Kapelle für die Familie Paradisi – daher zunächst die Themenwahl – war der Paradieses-Thematik gewidmet. Die Verdammten bzw. die Erlösten finden sich an den Seitenwänden. An der Altarwand erscheinen im oberen Register Christus als Richter am Jüngsten Tag und darunter Petrus vor der goldenen Himmelstür als Türwärter der Erlösten.[39]

Auch dieser Erwartungshorizont, dass bei Darstellungen des Jüngsten Gerichts an einer Altarwand der gesamte Raum das Jenseits thematisiert, würde erneut dafür sprechen, dass der Papst, seine Berater und Michelangelo deshalb ein Gerichts-Fresko an der Altarwand der Sixtina konzipierten konnten, da schon die zuvor vorhandene Bild-

36 So Anton Francesco Doni in einem Brief vom 12. Januar 1543 an Michelangelo, zitiert nach Il carteggio di Michelangelo, Bd. 4, hg. von Paola Barocchi/Renzo Ristori, Florenz 1979, S. 160–163: »Egli [Michelangelo] ha [...] creato nel sacro Tempio del Vaticano un Dio grande e terribile dalla vostra alta fantasia«. – Zum engen Zusammenhang von Lob und Tadel über das Gerichts-Fresko siehe Melinda Schlitt, Painting, Criticism, and Michelangelo's Last Judgement in the Age of the Counter-Reformation, in: Michelangelo's Last Judgement, hg. von Marcia B. Hall, Cambridge 2005, S. 113–149.

37 Tagespolitisch und auf die Auftraggeber, Clemens VII. und Paul III., bezogen gedeutet bei Hermann Fillitz, Papst Clemens VII. und Michelangelo. Das Jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle, Wien 2005.

38 Vgl. etwa Jonathan B. Riess, The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto frescoes, Princeton 1995.

39 Piero Adorno, Gli affreschi della cappella Paradisi nella chiesa di San Francesco a Terni, in: Antichità Viva 17 (1978), S. 3–18; Aldo Cicinelli, Appunti per uno studio della Chiesa di S. Francesco e degli affreschi attribuiti a Bartolomeo di Tommaso (sec. XV), nella Cappella Paradisi, in Terni, in: Arte sacra in Umbria e dipinti restaurati nei secoli XIII–XX, Todi 1987, S. 25–46.

ausstattung der Sixtina als Verweis auf Himmelsstadt und Paradies verstanden wurde und das Jüngste Gericht so den logischen Abschluss darstellte – auch in dem Sinne, dass nun das Hereinbrechen des Himmels unmittelbar als Seherfahrung darzustellen gewagt wurde.

Entscheidend scheint auch für dieses letzte Element der Kapellenausstattung Folgendes: Angesichts der schwierigen, vieles in Frage stellenden Situation von Kirche und Papsttum, aber auch angesichts der Herausforderungen durch die neuartigen Möglichkeiten der Malerei darf nicht aus dem Blick verloren werden, dass die zugrunde liegenden Themen und Referenzhorizonte umso intensiver die Traditionen von Kirche und Papsttum beschworen. Sollte zudem die hier skizzierte Deutung der letzten Decken-Szene mit der Trunkenheit Noahs zutreffen, würde diese vor der Krise der Reformation einen letzten Hoffnungsmoment in den Jahren um 1507/1512 markierten, einen Moment, an dem die weltumspannende Einheit der Kirche unter der Führung Roms, ein neue Stufe auf dem Weg zum Paradies, als greifbar nahe Hoffnung propagiert werden konnte.