

DAVID HORNEMANN v. LAER
VOM GESCHÖPF ZUM SCHÖPFER

DIE GENESISFRESKEN MICHELANGELOS IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE



David Hornemann v. Laer
Vom Geschöpf zum Schöpfer



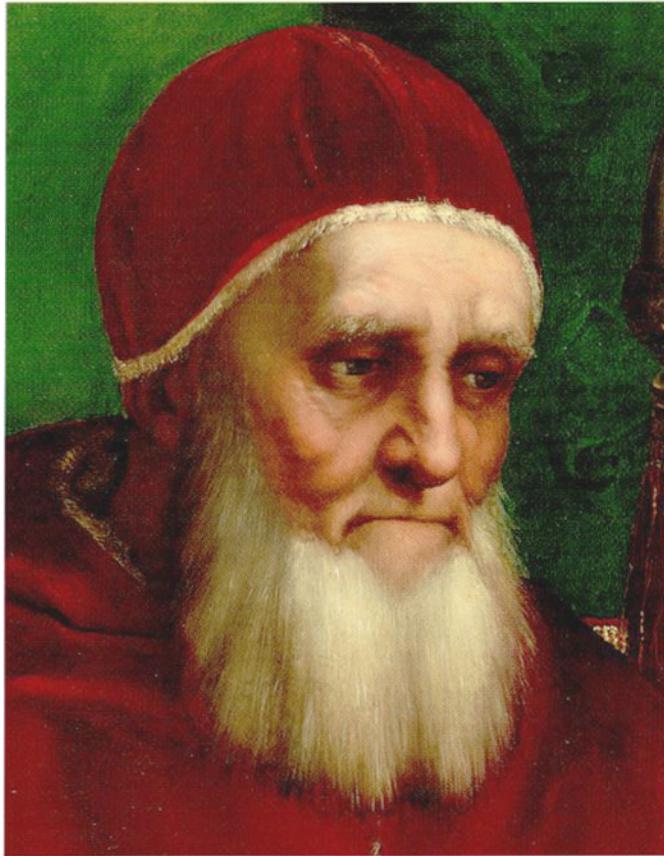
David Hornemann v. Laer

Vom Geschöpf zum Schöpfer



Die Genesisfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle

MAYER



Papst Julius II.



Michelangelo Buonarroti

Wer Gott sieht, und Gott ist die
Wahrheit, braucht sich nicht mit der
Vorstellung von ihm zu begnügen.

Michelangelo Buonarroti

Für Sophie

Inhalt

Vorwort	II
1. MICHELANGELOS GENESISFRESKEN – EINE NEUE NÄHERUNG?	13
1.1 Zum Stand der Forschung	15
1.2 Zur Methodik	23
1.2.1 Zum anschauenden Begriff	24
1.2.2 Bildrezeption als Bildproduktion	25
1.2.3 Theorie als anschauende Praxis	26
1.3 Konsequenzen für das methodische Vorgehen	28
1.4 Zur Sixtinischen Kapelle	28
1.5 Eingrenzung und praktische Durchführung	34
I. »DIE TRUNKENHEIT NOAHS«	38
I.1 Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	40
I.1.1 Schauplatz und Figuren	40
I.1.2 Die szenische Situation	41
I.1.3 Zur Identifizierung der Söhne	41
I.1.4 Zur Rollenfunktion der Söhne	42
I.1.5 Zur Identifizierung und zeitlichen Differenzierung der Handlung	43
I.1.6 Zur dramatischen Situation	44
I.1.7 Die Dramatik unterstützende szenische Elemente	45
I.1.8 Zur Nacktheit der Figuren	46
I.2 Diskussion	48
I.3 Der ruhende Noah und seine Söhne	52
II. »DIE SINTFLUT«	53
II.1 Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	55
II.1.1 Der Schauplatz	55
II.1.2 Die Figuren	58
II.1.3 Die szenische Situation	60
II.1.4 Zur Identifizierung und zeitlichen Differenzierung der Handlung	60
II.1.5 Zur dramatischen Situation	61
II.2 Diskussion	62
II.3 Die Arche Noah und das Verhalten der Menschen in Not	68

III.	»DAS OPFER NOAHS«	70
III.1	Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	71
III.1.1	Der Schauplatz	71
III.1.2	Die Figuren	72
III.1.3	Die szenische Situation	74
III.1.4	Zur zeitlichen Differenzierung der Handlung	75
III.1.5	Zur dramatischen Situation	75
III.1.6	Die Dramatik unterstützende szenische Elemente	75
III.2	Diskussion	76
III.3	Noahs Innewerden der Gottesbotschaft und die Zurüstung zur Fahrt mit der Arche	81
IV.	»DER SÜNDENFALL UND DIE VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES«	83
IV.1	Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	84
IV.1.1	Der Schauplatz	84
IV.1.2	Die Figuren	85
IV.1.3	Die szenische Situation	85
IV.1.4	Zur zeitlichen Differenzierung der Handlung	86
IV.1.5	Zur dramatischen Situation	86
IV.1.6	Die Dramatik unterstützende szenische Elemente	87
IV.2	Diskussion	88
IV.3	Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies	90
V.	»DIE ERSCHAFFUNG EVAS«	92
V.1	Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	92
V.1.1	Schauplatz und Figuren	92
V.1.2	Die szenische Situation	95
V.1.3	Zur zeitlichen Differenzierung der Handlung	96
V.1.4	Zur dramatischen Situation	96
V.1.5	Die Dramatik unterstützende szenische Elemente	97
V.1.6	Ignudi	98
V.2	Diskussion	98
V.3	Die Aufrichtung Evas zwischen Adam und Gottvater	100
2.	ZWISCHENERGEBNIS	101
2.1	Gestaltungsprinzipien	102
2.1.1	Funktionale Mehrdeutigkeit	102
2.1.2	Dramatische Inszenierung	102
2.1.3	Selektion und Neukonstellation	103
2.1.4	Motiv-Verschiebung	103
2.2	Wirkungsprinzipien	104
2.2.1	Bildübergreifende Komplexität	104
2.2.2	Komplexität und Konzentration	105
2.2.3	Steigerung der Dramatik durch Engführung der Kontraste	105

VI.	»DIE ERSCHAFFUNG ADAMS«	106
VI.1	Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	108
VI.1.1	Der Schauplatz	108
VI.1.2	Die Figuren	108
VI.1.3	Die szenische Situation	109
VI.1.4	Zur zeitlichen Differenzierung der Handlung	111
VI.1.5	Zur dramatischen Situation	113
VI.1.6	Die Dramatik unterstützende szenische Elemente	114
VI.2	Diskussion	115
VI.3	Annäherung zwischen Geschöpf und Schöpfer	123
VII.	»DIE SCHEIDUNG VON HIMMEL UND WASSER«	125
VII.1	Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	126
VII.1.1	Schauplatz und Figuren	126
VII.1.2	Die szenische Situation	126
VII.1.3	Zur Identifizierung und zeitlichen Differenzierung der Handlung	128
VII.1.4	Die dramatische Situation	128
VII.1.5	Die Dramatik unterstützende szenische Elemente	129
VII.2	Diskussion	129
VII.3	Gottes schöpferisches Tun	133
VIII.	»DIE ERSCHAFFUNG VON SONNE, MOND UND PFLANZEN«	134
VIII.1	Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	135
VIII.1.1	Der Schauplatz	135
VIII.1.2	Die Figuren	135
VIII.1.3	Die szenische Situation	136
VIII.1.4	Zur Identifizierung und zeitlichen Differenzierung der Handlung	137
VIII.1.5	Die dramatische Situation	137
VIII.1.6	Die Dramatik unterstützende szenische Elemente	138
VIII.2	Diskussion	138
VIII.3	Die Doppelpräsenz Gottvaters im Zwischenbereich von Sonne, Mond und Erde	143
IX.	»DIE SCHEIDUNG VON LICHT UND FINSTERNIS«	144
IX.1	Bestandsaufnahme der szenischen Darstellung	146
IX.1.1	Schauplatz und Figur	146
IX.1.2	Die szenische Situation	147
IX.1.3	Zur Identifizierung und zeitlichen Differenzierung der Handlung	147
IX.1.4	Die dramatische Situation	148
IX.1.5	Die Dramatik unterstützende szenische Elemente	149

IX.2	Diskussion	150
IX.3	Das Trennen von Licht und Finsternis	153
3.	SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK	154
4.	DOKUMENTATION	157
4.1	Weg der Wahrheit und des Irrtums	158
4.2	Dokumente zur Deckenausmalung	161
4.3	Briefe Michelangelos	165
4.4	Reflexionen Michelangelos	182
4.5	Auszüge aus der »Italienischen Reise« von Johann Wolfgang von Goethe	184
4.6	Goethe über das Sehen und die Kunst	188
4.7	Adaptionen zum VI. Deckenfresko	191
5.	BIBLIOGRAPHIE	193
6.	ZU DEN ABBILDUNGEN	202
7.	PERSONEN- UND WERKREGISTER	205
	Bildquellen/Impressum	208

Vorwort

»Ich vermerke, dass ich, der Bildhauer Michelagniolo, heute, am 10. Mai 1508, von seiner Heiligkeit, unserem Papst Julius II., 500 Kammerdukaten empfangen habe, welche mir der Kämmerer Messer Carlino sowie Messer Carlo degli Albizzi à conto der Deckenausmalung in der Kapelle des Papstes Sixtus ausgezahlt haben. Ich beginne heute mit der Arbeit [...].«¹

Mit dieser nüchternen Notiz dokumentiert Michelangelo die Aufnahme seiner herausfordernden und unendlich mühevollen Arbeit in der Sixtinischen Kapelle in Rom – vor gerade fünfhundert Jahren.² Die Mühen und deren Folgen werden in einem Sonett des Künstlers, das von einer Porträtskizze beim Malen der Decke ergänzt wird (Abb. 9) eindringlich beschrieben.

Selbst sein Vater Lodovico di Lionardo Buonarroti zweifelte daran, ob seinem Sohn diese Aufgabe gelingen würde und schrieb ihm kurz nach Beginn seiner Arbeit von Florenz nach Rom: »Teuerster Sohn, es scheint mir, Du übertreibst es, und ich bin beunruhigt, dass Du Dich krank und sehr unglücklich befindest; ich würde eine Menge dafür geben, Dich von dieser Arbeit befreit zu sehen, denn wenn Du Dich dabei so schlecht fühlst, wirst Du keine gute Arbeit leisten können.«³

Der Annahme des Vaters und den tatsächlichen Widrigkeiten zum Trotz gelang es Michelangelo, in viereinhalb Jahren ein Kunstwerk zu schaffen, das bei seiner Enthüllung »alle Welt in höchster Verwunderung verstummen ließ.«⁴

Noch heute lässt sich angesichts des unauslotbaren Eindrucks an vielen der täglich bis zu zwanzigtausend Besuchern der Sixtinischen Kapelle diese Wirkung beobachten. Der ungeminderten Faszination und Wertschätzung dieses Werkes näher auf den Grund zu gehen, ist Ziel der Betrachtungen in diesem Buch. Ihm liegt meine Dissertation zugrunde (vgl. S.197), die für diese Buchausgabe um die seitdem erschienenen einschlägigen Forschungsberichte und Studien aktualisiert wurde.

Eine solche Arbeit ist ohne die Hilfe zahlreicher Menschen nicht möglich. Ich möchte mich daher bei all jenen, die diese Edition unterstützt haben, herzlich bedanken. Allen voran sei meiner Frau Sophie v. Laer gedankt. Ohne ihren unermüdlichen Zuspruch und ihre Unterstützung wäre diese Arbeit niemals möglich gewesen. Ein ganz besonderer Dank gilt auch Michael Bockemühl, der mich die Kunst des Sehens lehrte und dessen Habilitation »Die Wirklichkeit des Bildes« mir entscheidende methodische Impulse gab. Dank schulde ich darüber hinaus Martin Warnke und Matthias Kettner, die diese Arbeit stets wohlwollend begleiteten.

1 Michelangelo in: Koch 1991, S. 72 (Übers. Koch).

2 »Ich lebe hier in großer Sorge und unter den größten Körperlichen Anstrengungen und habe keinen einzigen Freund, will auch keinen, und habe nicht so viel Zeit, um das Notwendige essen zu können ...« berichtet Michelangelo seinem Bruder Buonarroti in einem Brief (vgl. Kapitel 4.3).

3 Brief vom 21. Juli 1508, zit. n. Richmond 1999, S. 138.

4 Vasari, in: Kanz 1996, S. 156 (Übers. Ludwig Schorn/Ernst Förster).

Zu großem Dank bin ich auch den Mäzenen dieser Arbeit, Artur Fischer (Waldachtal – Tumlingen), Karin und Uwe Hollweg (Freie und Hansestadt Bremen), Silvia und Michael Hornemann (Lörrach), Yvonne Schwarzer und Wolfgang Boesner (Witten), Helga und Edgar Siller (Schwäbisch Hall) sowie der Iona Stichting (Amsterdam) verpflichtet. Ihre großzügige Förderung ermöglichte die Herausgabe dieses Buches.

Danken möchte ich ferner Rosanna Di Pinto (Archivio Fotografico) und Antonio Paolucci (Museo del Vaticano) für die freundliche Kooperation.

Nicht zuletzt sei meinem Verleger Johannes M. Mayer herzlich gedankt für die Gestaltung meines Buches und für seine unermüdliche Unterstützung und Geduld.

Witten im Mai 2009

Dr. David Hornemann v. Laer

Michelangelo Genesisfresken – eine neue Näherung?

Seit der feierlichen Enthüllung der Deckenfresken in der Sixtinischen Kapelle am 31. Oktober 1512 hat das Bedürfnis der Wissenschaft, diese Gemälde zu interpretieren, kein Ende gefunden. Im Laufe von bald fünfhundert Jahren entstanden zahllose Deutungen und Spekulationen darüber, was uns der Künstler mit seinem Werk habe sagen wollen. Von Michelangelo selbst ist indes zu den dargestellten Szenen kein einziges Wort überliefert. Lediglich über den Abschluss des Deckengemäldes teilte er seinem Vater mit: »Ich habe die Kapelle, die ich ausmalte, beendet; der Papst war recht zufrieden.«⁵

Angesichts der schon im Jahre 1900 kaum mehr zu überblickenden Anzahl von Veröffentlichungen über das Deckengemälde bemerkte Carl Justi skeptisch: »Dass nach vierhundert Jahren noch hineingeheimniste Ideen der Enträtselung harren sollen – dieser Glaube würde der Klarheit zu nahe treten, die man beim echten Kunstwerk voraussetzt.«⁶ Dessen ungeachtet ist bis heute die Fülle der Arbeiten weiter angewachsen und veranlasste Pierluigi de Vecchi 1984 zu der Feststellung: »Nicht ein Gebiet und auch nicht ein Kontinent, sondern ein ganzes Universum oder zumindest ein Sternensystem – das scheinen heute die Michelangelo-Studien zu sein.«⁷

Die im Zuge der jüngsten Reinigung und Restaurierung⁸ gewonnenen neuen Erkenntnisse führten zu einer weiteren Flut von Veröffentlichungen, die in der Publikation von Heinrich W. Pfeiffer (*Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, 2007)

5 *Io ò finita la chappella che io dipignievo: el papa resta assai ben sodisfato*. Vgl. den Brief Michelangelo an seinen Vater Lodovico von Anfang Oktober 1512, in: Barocchi / Ristori 1965, S. 137. (Übers.: Enrico Heinemann, in: Pietrangeli 1993, S. 56). Eine Auswahl an Briefen, die Michelangelo während seiner Arbeit an den Deckenfresken an seinen Vater und seine Brüder schrieb, findet sich im Kap. 4.3 abgedruckt.

6 Justi 1922 (1. Auflage 1900), S. 11. Der Kunsthistoriker sah allenfalls »Stoff für eine Nachlese« durch »Zufall und Vorurteil der Freunde wie Feinde« übrig gelassen. Ebd.

7 de Vecchi 1984, S. 7. Allein die im Jahre 1927 von Ernst Steinmann und Rudolf Wittkower herausgegebene Michelangelo-Monographie erfasst 2220 Titel für den Zeitraum von 1510–1926. Deren Fortsetzung, Luitpold Dusslers Bibliographie von 1974, umfasst für einen Zeitraum von nur siebenundvierzig Jahren (1927–1974) bereits 2107 Titel. Eine Auswahl neuerer und neuester Literatur zu den Sixtinischen Deckenfresken findet sich in der Bibliographie.

8 Im Juni 1980 begann unter Leitung des Chefrestaurators des Vatikans, Gianluigi Colalucci, die bisher gründlichste und umfassendste Restaurierung und Reinigung in der Geschichte des Deckengemäldes. Finanziert durch einen japanischen Fernsehsender, überwacht durch ein internationales Kontrollgremium und unterstützt durch Dutzende von Experten dauerte die viele Millionen Dollar teure Operation bis 1989 und brauchte damit mehr als doppelt so viel Zeit, wie sie Michelangelo zum Malen des Freskos benötigt hatte. Colalucci zufolge sind die bezüglich der Farben so verblüffenden Ergebnisse der Reinigung ausschließlich auf die Entfernung der auf den Fresken abgelagerten Fremdstoffe wie Staub, Ruß oder dem später aufgetragenen Tierleim oder Gummiarabicum zurückzuführen (vgl. Colalucci in: de Vecchi 2001, S. 251 ff.). Schon Goethe sah voraus, dass die liturgische Nutzung der Kapelle zum fortschreitenden Verdüstern der Fresken beitragen würde und notierte in seiner »Italienischen Reise« unter dem 16. Februar 1787: »... das sind ja grade die Kerzen, welche seit dreihundert Jahren diese herrlichen Gemälde verdüstern und das ist ja eben der Weihrauch, welcher mit heiliger Unverschämtheit die einzige Kunstsonne nicht nur umwölkt, sondern von Jahr zu Jahren mehr trübe macht und zuletzt gar in Finsternis versenkt.« Siehe Kapitel 4.4 Auszüge aus der »Italienischen Reise«, S. 185 ff.).

sowie dem opus magnum von Frank Zöllner, Christoph Thoenes, Thomas Pöpper (Michelangelo, Das vollständige Werk, 2007) ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht hat.⁹

Die Vielzahl an Veröffentlichungen könnte zu der Vermutung Anlass geben, dass schon alles über die Fresken gesagt worden ist. So beurteilt erscheint eine weitere Untersuchung überflüssig. Andererseits zeigen die Studien seit den ersten detaillierteren Interpretationen des Deckengemäldes durch Giorgio Vasari (1550) und Ascanio Condivi (1553)¹⁰ nahezu ausnahmslos eine Tendenz: Jede Betrachtung ist getragen von der Grundannahme, es könne nur *eine* – richtige oder wahre – Deutung geben, die mithin alle anderen ausschließt. Seit Jahrhunderten arbeitet die Interpretation auf eine derart *eindeutige* Deutung hin.

Die immer neuen »Vereinigungsversuche« führten jedoch zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Dabei ist bemerkenswert, dass viele dieser Deutungen sich nicht nur untereinander ausschließen, sondern im offenen Widerspruch zum faktischen Bildbestand stehen. Mitunter entsteht sogar der Eindruck, sie seien vom Kunstwerk abgelöst und bezögen sich in erster Linie auf vorangegangene Interpretationen, weshalb in den meisten Fällen der Bezug der Deutungsansage zur Darstellung Michelangelos weder ersichtlich noch rekonstruierbar ist.

Die beschriebene Deutungsproblematik wird in den folgenden Untersuchungen deutlich hervortreten. Es geschieht dies ausdrücklich nicht in der Absicht, die bestehende Forschung ad absurdum zu führen. Vielmehr sehe ich einen Anlass gegeben, die Vielzahl der unterschiedlichen Ansätze, Vorgehensweisen und Aussagen als Indiz dafür zu werten, dass zumindest bei der Malerei von Michelangelo schon die Unterstellung einer einzigen, ausschließlich gültigen Bildaussage das Risiko des Irrtums mit sich bringt.

Die hier vorgelegte Untersuchung macht es sich zur Aufgabe, die unter teils schon fossilisierten Interpretationsschichten begrabenen Genesisfresken sowohl den Augen als auch einer aus der künstlerischen Erfahrung zu gewinnenden Gedankenbildung zugänglich zu machen. Die neun Genesisfresken (und nur diese) werden deshalb noch einmal neu und mit einer möglichst großen Unbefangenheit aus heutiger Sicht beschrieben und auf ihre Eigenevidenz und Wirkung hin untersucht. Dies entspricht einem in jüngster Zeit zunehmenden Interesse an der unmittelbaren Wirkung von Bildern, wie eine eigene interdisziplinäre Vorlesungsreihe der LMU München belegt.¹¹ In der »Iconic Turn – die neue Macht der Bilder« betitelten Dokumentation formuliert Christa Maar dieses Interesse programmatisch: »Das Bedürfnis zu verstehen, auf welche Weise und in welchen Kontexten Bilder entstehen, wie sie wahrgenommen werden und welche Wirkung sie entfalten können, ist, so scheint es, ein zentrales Anliegen der wissen-

9 Monumentale Veröffentlichungen zu Michelangelos Werk und speziell über die Sixtinischen Fresken gab es immer wieder. Erwähnt seien hier nur Ernst Steinmann (»Die Sixtinische Kapelle«, 2 Bde., München 1901–1905), Charles de Tolnay (Michelangelo, The Sistine Ceiling, 1945) und Frederick Hartt (»Der neue Michelangelo«, 5 Bde., 1989–95), aus denen noch zu zitieren sein wird.

10 Vgl. Frank Zöllner, Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi, im Folgenden mit »Zöllner 2002« bezeichnet.

11 Veranstaltet wurde die »Iconic Turn – Das Neue Bild der Welt« betitelte Vorlesungsreihe von der Burda Akademie zum dritten Jahrtausend (www.akademie3000.de) in Kooperation mit dem Humanwissenschaftlichen Zentrum der Ludwig-Maximilians-Universität München in den Jahren 2002 und 2003.

schaftlichen Community geworden.«¹² Am Beispiel der Genesisfresken soll im Folgenden ein in diesem Sinne bewusster Umgang mit Bildern durchgeführt werden. Es handelt sich dabei durchwegs um Aussagen über Beobachtungen beziehungsweise unmittelbare Erfahrungen an Michelangelos Bildern, die von jedem nachprüfbar sind, der sich auf das anschauliche Angebot dieser Werke einzulassen bereit ist. Denn was der Betrachter hier vor Augen hat, ist ein nahezu unendliches Potential sinnhafter Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Figuren, Szenen und Bildern, das deren Deutung als prinzipiell unabschließbar erfahren lässt. Es kann hier also nicht darum gehen, neue Interpretationsgewissheiten zu befestigen oder gar eine weitere, letztgültige Gesamtinterpretation anzubieten. Entscheidend für die folgenden Untersuchungen ist vielmehr die eigene anschauende Tätigkeit als den Bereich mit zu erfassen und ernst zu nehmen, in dem sich die Wirkung der Bilder zuträgt.

Wie im Methodikkapitel näher ausgeführt wird, ist die Tätigkeit des Sehens (das Wahrnehmen durch den Betrachter) von allergrößter Bedeutung für ein tieferes Verständnis dieser Fresken. Die neun Genesisfresken sind deshalb dem Werk als Einzelbilder zum Herausnehmen beigelegt. Auf diese Weise hat der Leser die Möglichkeit, die bildliche Wiedergabe während der Lektüre zum direkten Vergleich vor sich zu haben.

Zum Stand der Forschung

I.I

In der Forschungsliteratur zu den Sixtinischen Deckenfresken treten drei Fragenkomplexe besonders hervor:

1. Gibt es ein theologisches Programm, dem der Künstler bei der Ausarbeitung des Deckengemäldes gefolgt ist?
2. War Michelangelo in der Ausgestaltung der Deckenfresken frei, oder hatte er päpstliche Direktiven zu befolgen?
3. Können die Deckenfresken für sich genommen verstanden werden, oder bedarf es zu ihrem Verständnis externer Dokumente?

Zu 1.) Eine der wichtigsten Fragen zu den Sixtinischen Deckenfresken ist für die Forschung das theologische Programm, dem der Künstler bei der Ausarbeitung und Anordnung des gesamten Deckengemäldes gefolgt ist. Für ein tieferes Verständnis der Fresken wird die Kenntnis dieses Programms für notwendig erachtet.¹³ Ein Großteil der gegenwärtigen Forschung geht deshalb davon aus, dass Michelangelo bei seinen Ausgestaltungen inhaltliche Vorgaben zu erfüllen hatte. Eine

¹² Christa Maar im Editorial zur 3. Auflage, Maar/Burda 2005, S. 8.

¹³ Beispielsweise ist Frederick Hartt der Auffassung: »Die Kenntnis des Programms ist notwendig, um die einzelnen Elemente der Komposition und ihre Platzierung sowie Ausdruck und Handeln der einzelnen Figuren zu verstehen« (Hartt 1989, S. 12). Auch Pierluigi de Vecchi vermutet ein den einzelnen Szenen zugrunde liegendes »System von gedanklichen Verknüpfungen und typologischen Übereinstimmungen (...), das sich im Laufe einer jahrhundertelangen Auslegungstradition der Heiligen Schrift entwickelt hat. Für den modernen Betrachter ist dieses umfangreiche und komplexe System nur schwer zu durchschauen, woraus sich auch die interpretatorischen Abweichungen erklären« (de Vecchi 2001, S. 90).

akribische Arbeit ist geleistet worden, um nachzuweisen, wer Michelangelo hier zur Seite gestanden haben könnte. Trotz zahlreicher Hypothesen gibt es bis heute allerdings keinen gesicherten Nachweis darüber, ob ein solches Programm tatsächlich existiert hat.

John O'Malley zog 1986 folgende Bilanz: »Wahrscheinlichkeit ist das Schlüsselwort – und scheint es zu bleiben. Man suchte mit ungewöhnlicher Sorgfalt nach möglichen Anwärtern; Archive wurden durchkämmt und theologische Abhandlungen verschlungen. Dennoch wurde kein einziger Hinweis gefunden, der einen bestimmten Theologen oder eine bestimmte Schule von Theologen eindeutig mit dem Konzept in Verbindung gebracht hätte.«¹⁴

Doch ist mit dieser Feststellung die über hundertjährige Suche nach einem Programm nicht beendet.¹⁵ Heinrich Pfeiffer vertritt jüngst sogar die Ansicht, dass nicht nur die Deckenfresken, sondern der gesamte Bilderzyklus der Kapelle einem einzigen ikonografischen Programm entspringe, das in seinen Grundzügen bereits die Theologen Sixtus' IV. entworfen hätten.¹⁶

Michelangelo berichtet dagegen selbst von keinem vorgegebenen Programm, sondern hält in einem Brief an Francesco Fattucci fest:

Nachdem (...) ich nach Rom zurückgekehrt war, wollte Papst Julius noch nicht, dass ich an dem Grabmal arbeitete; und er beauftragte mich damit, das Gewölbe von Sixtus auszumalen, und wir schlossen einen Vertrag über dreitausend Dukaten ab. Der erste Entwurf zu dem genannten Werk waren die zwölf Apostel in den Lünetten und im übrigen eine bestimmte Aufteilung mit ornamentgefüllten Feldern in der sonst üblichen Art¹⁷ (vgl. Abb. 1).

Dem Brief zufolge erhielt Michelangelo von Papst Julius II. nur den Auftrag, die Decke auszumalen und nicht, die zwölf Apostel darzustellen. Dass dieser erste Entwurf demnach von ihm selbst stammt, ist mit Sicherheit nicht zu sagen, es spricht aber auch nichts dagegen.¹⁸ Das Apostel-Thema war immerhin ein Sujet, mit dem er sich wenige Jahre zuvor befasst hatte.¹⁹

Wie Michelangelo in dem Brief jedoch weiter berichtet, war er mit dem genannten Thema nicht zufrieden, da es ihm eine *cosa povera*, ein ärmliches Ding zu werden schien:

Nachdem ich das Werk angefangen hatte, schien es mir ein ärmliches Ding zu werden, und ich sagte zum Papst, dass, wenn man nur die Apostel machen würde, eine ärmliche Sache dabei herauskäme. Er fragte mich, warum: ich sagte ihm: ›Weil auch sie arm waren.‹

14 O'Malley 1986, S.107.

15 Vgl. die Ausführungen zur zweiten Frage.

16 Vgl. Pfeiffer 2007, S. 7.

17 Michelangelo in Florenz an Giovan Francesco Fattucci in Rom, Ende Dezember 1523, geschrieben anlässlich neuer Kontroversen um die Fertigstellung des Juliusgrabmals. Vgl. *Il Carteggio di Michelangelo* 1973, S. 7–9. (Übersetzung: Erpel 1964, S. 76 ff., der Brief ist abgedruckt in Kap. 4.3, S. 181 ff.). Es existiert noch ein zweiter, um dieselbe Zeit geschriebener Brief, in dem der Künstler die Beschreibung des Auftrags kürzer zusammenfasst, seine ihm vom Papst gewährte Freiheit aber ebenfalls erwähnt: »e che io facessi nella volta quello che io volevo...«. Vgl. *Il Carteggio* 1973, S. 11.

18 Dass jedoch »der Papst (...) an dem Gewölbe lediglich Apostelfiguren neben einer ornamentalen Gliederung geplant« (Rohlmann 2004, S. 89) beziehungsweise »für die Decke vorgesehen [hatte]« (Zöllner 2002, S. 90 f.), wird nicht gesagt. Vielmehr ist von einem ersten *Entwurf – disegno primo* – die Rede.

19 Am 24. April 1503 wurde Michelangelo vertraglich von den Konsuln der Wollzunft und der Dombauhütte (die ihn auch schon für den *David* beauftragt hatten) verpflichtet, zwölf Apostelstatuen für den Dom in Florenz zu fertigen. Papst Julius II. entpflichtete ihn im März 1505 von dem Auftrag und rief ihn nach Rom, damit er ihm sein Grabmal meißle. Vgl. Koch 1991, S. 168.

Offenbar überzeugte den Papst die Begründung Michelangelos, denn es kam, wie der Künstler weiter berichtet, zu einem neuen Auftrag, welcher lautete: »Mach, was du willst! (*che io facessi ciò che io volevo*)«²⁰ (vgl. Abb. 2).

Die völlige Gestaltungsfreiheit, die in dieser generellen Form auch die Formulierung des Bildprogramms umfasst, wird heute jedoch von den meisten Forschern angezweifelt, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Zu 2.) Bezüglich der Frage, ob Michelangelo in der Ausgestaltung des Deckengemäldes frei war oder päpstliche Direktiven zu befolgen hatte, lässt sich in der Forschungsliteratur kurz nach Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ein Meinungsumschwung beobachten: War es für Carl Justi im Jahre 1900 noch selbstverständlich, dass Freiheit für Michelangelo »immer das erste, wo nicht das einzige [war], was er begehrte«²¹, so beginnt kurz darauf mit Ernst Steinmann (1903) der Zweifel an der alleinigen Autorschaft des Künstlers²² und hält bis heute an. Frederick Hartt (1989) vermutet gar, dass heute niemand mehr der Ansicht sei, Michelangelo »habe das inhaltliche Programm selbst erfunden.«²³

Am Beginn des 21. Jahrhunderts erscheint es auch Pierluigi de Vecchi (2001) und Stefanie Penck (2005) »eher unwahrscheinlich«, dass der Papst dem Künstler bezüglich der Programmgestaltung volle Handlungsfreiheit gelassen habe.²⁴ Frank Zöllner (2002) will Michelangelos Aussage bestenfalls als Behauptung verstanden wissen, die im Kern »ein Fünkchen Wahrheit«²⁵ enthalte: »Vermutlich entwickelte der Papst oder ein Berater ein Schema, das in sinnvoller Weise das bereits bestehende Programm ergänzte und in Details von Michelangelo mehr oder weniger

20 Michelangelo an Giovan Francesco Fattucci, in: Erpel 1964, S. 76 ff. (vgl. Kapitel 4.3, S. 179 ff.).

21 Justi 1922, S. 13. Und weiter unten: »Er [Michelangelo] kann nicht arbeiten, wenn (...) Eingriffe in seine Freiheit drohen ...« A. a. O., S. 293.

22 Ernst Steinmann war zunächst der Auffassung, Julius II. sei unmittelbar an der Planung der Deckenmalereien beteiligt gewesen (vgl. Steinmann 1903, S. 2). Aufgrund seiner eigenen Forschungsergebnisse revidierte er jedoch seine zuvor geäußerte Meinung und kam zu dem Ergebnis: »Nicht nur die materielle Hilfe seiner Kunstgenossen aus Florenz hat Michelangelo nach den ersten misslungenen Versuchen abgelehnt; auch Ratschläge irgendwelcher Art, Vorwurf, Inhalt und Ausgestaltung seines Gemäldezyklus betreffend, scheint er bei keinem Schriftgelehrten oder Theologen gesucht zu haben. Immer wieder betonte er in den Briefen nach Hause seine völlige Einsamkeit, immer wieder sprach er es aus, er habe keine Freunde in Rom, und er wolle auch keine. Er war überdies von Kindheit an gewohnt, sich selbst zu helfen, er hatte sich aber auch, wie Condivi schreibt, schon früh und mit großem Eifer und völliger Hingabe in die heiligen Schriften des Alten und Neuen Testaments versenkt und ihre Auslegungen durch Savonarola gelesen. So kann es uns nicht wundernehmen, dass er alle theologischen Voraussetzungen für die Ausarbeitung seines Planes bei sich selber fand.« Steinmann 1905, S. 217.

23 Hartt 1989, S. 11 f.

24 de Vecchi 2001, S. 89; Penck 2005, S. 42.

25 Vgl. Zöllner 2002, S. 91. Fünf Jahre später revidiert Frank Zöllner, wie seinerzeit Ernst Steinmann, seine Auffassung und schreibt: »Dass dem damals erst 33-jährigen Künstler freie Hand in der Palastkapelle des Papstes gelassen wurde, klingt sehr gewagt, doch im Kern mag die Behauptung Michelangelos zutreffen, denn das Programm basiert im Wesentlichen auf der Heiligen Schrift. (...) Konzeptuelle Hilfestellungen für Michelangelo von Seiten eines gelehrten Ideengebers muss man also für das Bildprogramm der Sixtinischen Decke nicht zwingend vermuten« (Zöllner 2007, S. 73). Weiter unten schränkt Zöllner seine Aussage jedoch wieder ein: »Ausgehend von den neuesten Forschungsergebnissen erscheint es sehr unwahrscheinlich, dass der Ikonographie der Sixtinischen Decke ein kompliziertes, vielleicht sogar philosophisch inspiriertes Programm zugrunde lag. Bestimmend waren vielmehr die *Papstidee* einerseits und der individuelle Gestaltungswille Michelangelos andererseits« (a. a. O., S. 446 ff., Hervorhebung D. HvL.). Zur Quelle, die eine solche »Papstidee« belegen würde, gibt Zöllner keinen Hinweis.

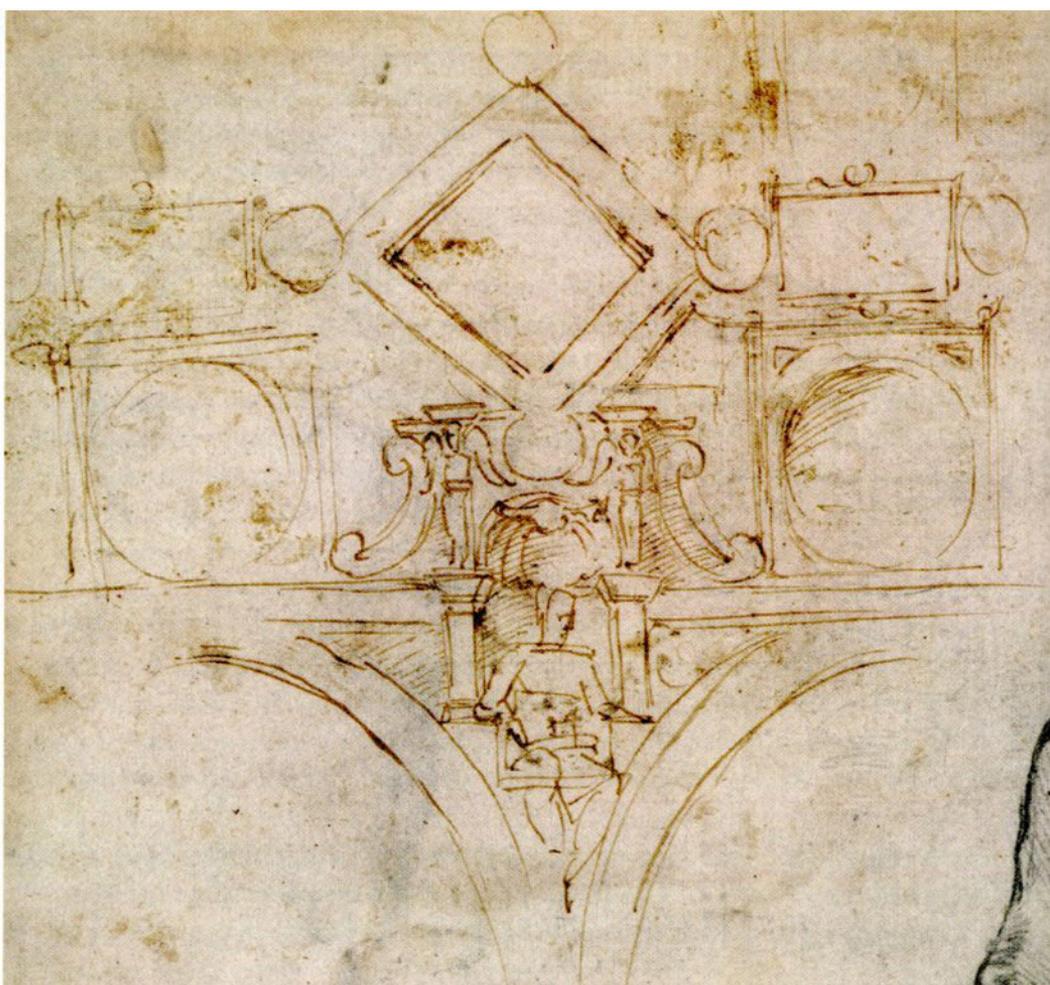


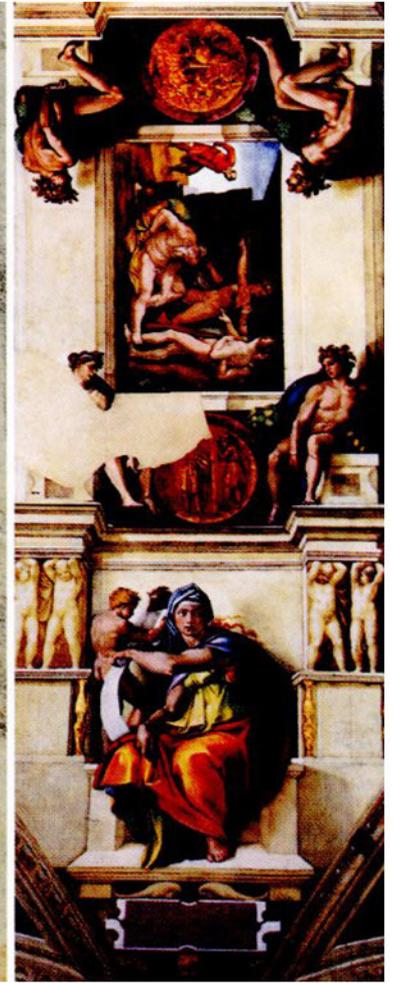
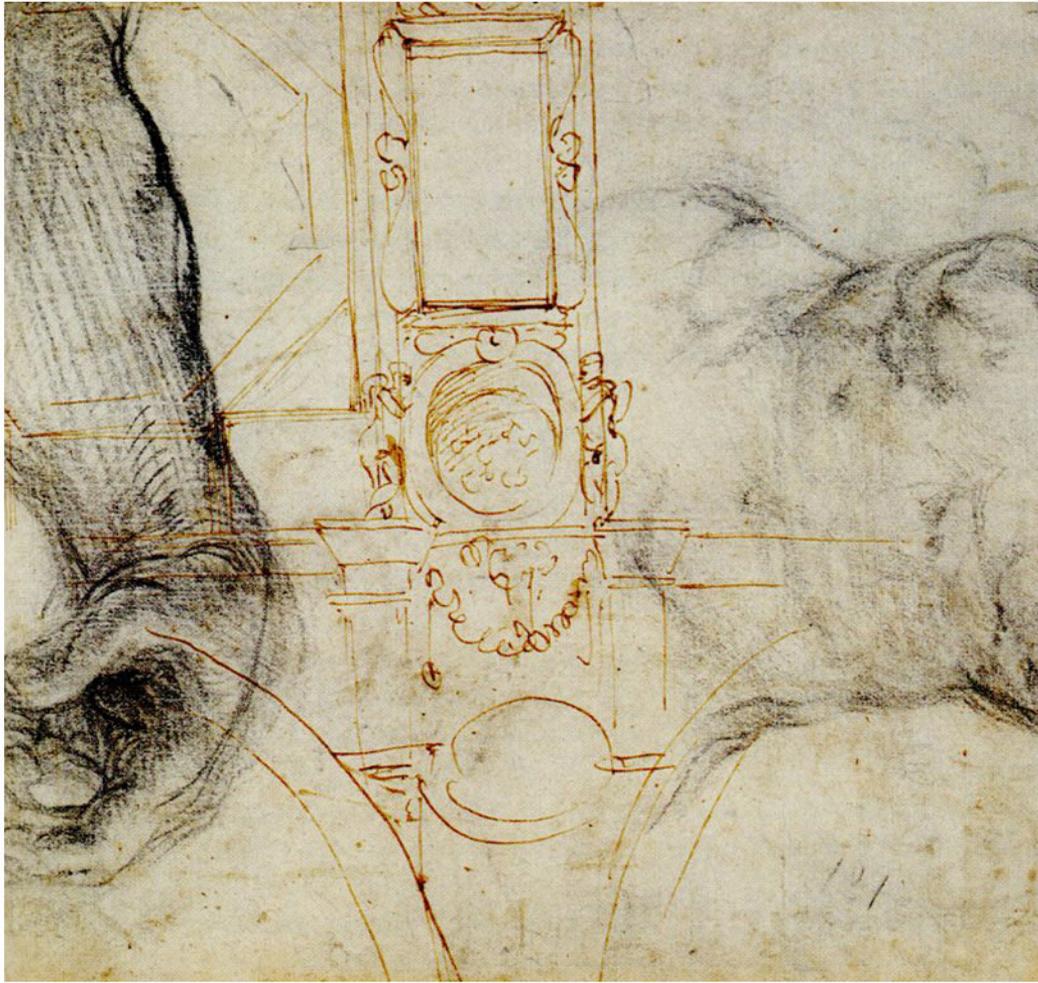
Abb.1
Die um 1508 entstandene Kompositionsskizze Michelangelos (mit zusätzlichen Hand- und Armstudien, vgl. Abb. 33) zeigt ähnlich dem links abgebildeten originalen Deckenabschnitt eine auf einer Art Thron sitzende Figur. Im Unterschied zur tatsächlichen Ausführung sind die sitzend und nackt gezeigten Jünglinge (Ignudi) in der Zeichnung noch als stehende, geflügelte Gestalten dargestellt. Dekorative Elemente wie ein auf der Spitze stehendes Quadrat mit kreisförmigen Verzierungen an den Ecken sowie die auf dem Thron sitzende Figur legen nahe, dass es sich hier um den ersten Entwurf handelt, welcher die zwölf Apostel neben einer ornamentalen Gliederung vorsieht (vgl. Kap.1.1).

frei ergänzt werden konnte.« Ross King (2003) ist überzeugt, dass Michelangelo genügend Wissen vermittelt bekam, »um sich aktiv an der Ausarbeitung eines neuen Entwurfs für das Deckenfresko in der Sixtina zu beteiligen.«²⁶ Daniel Kupper (2004) kommt zu dem Schluss: »Nur aufgrund fehlender Quellen davon auszugehen, dass einem Künstler im Herzen der Weltkirche freie Hand gelassen wurde, wäre ein Verkennen ihrer Macht und ihrer Symbolisierung an diesem kirchlich exponierten Ort.«²⁷ Heinrich Pfeiffer (2007) schließlich stellt fest: »Wir können nicht mehr naiv der Meinung sein, Maler wie Raffael und Michelangelo, so genial sie auch immer waren, seien selbst die Erfinder der Inhalte der in ihren Gemälden dargestellten Gegenstände gewesen (...).«²⁸

26 King 2003, S. 77.

27 Kupper 2004, S. 72. Am Beginn seiner Michelangelo-Biographie bekundet Kupper allerdings die Absicht, zeigen zu wollen, »dass der Meister zu den ersten Künstlern im Sinn der Moderne gehört, die die Gesetze der Kunst und die künstlerische Freiheit über jede weltliche Macht gestellt haben.« A. a. O., S. 12.

28 Pfeiffer 2007, S. 11. Weiter heißt es: »Papst Sixtus IV. und sein Neffe Julius II. haben den Künstlern theologische Berater an die Seite gestellt. Die Ideenwelt dieser Berater gilt es zu erforschen, wollen wir verstehen, was für Inhalte die von diesen Päpsten in Auftrag gegebenen Gemälde wiedergeben.« Ebd. Pfeiffer ist von dieser Idee, für die es keine Belege gibt, so überzeugt, dass er dem Künstler unterstellt, er habe die Hilfe seitens der Theologen nicht zugeben wollen: »... im Nachhinein wollte er [Michelangelo] nicht einmal erwähnen, dass er von solchen Theologen, was den Inhalt seiner Gemälde angeht, angeleitet worden ist.« A. a. O., S. 146.



Demgegenüber ist mit nichts bewiesen, dass Michelangelo sowohl für die Inhalte als auch für die Gliederung des Raumes feststehende Vorgaben hatte. Weshalb man trotzdem an der Annahme festhält, Michelangelo habe sein Werk aufgrund programmatischer Vorgaben ausgeführt, wird in keinem Fall plausibel belegt oder begründet. Es sind keine Quellen überliefert, aus denen hervorgeht, dass er den verbindlichen Auftrag hatte, die Genesis zu malen oder in seiner künstlerischen Gestaltungsfreiheit durch eine »Papstidee«²⁹ beeinflusst wurde. Es könnte, wie das Apostel-Thema, ein Vorschlag von ihm selbst gewesen sein. Darüber hinaus ist weder festgelegt, welche Szenen er zur Darstellung bringt – Michelangelo benennt sie selbst nicht –, noch wie er in seiner Gestaltung die Genesis bildlich »auslegt«. Auch sind keine Vorgaben bekannt, aus denen hervorgeht, in welchem Verhältnis die szenische Ausgestaltung der einzelnen Bilder zum vorhandenen Text der Genesis zu stehen habe. Darüber hinaus gilt es zu bedenken, dass gerade die Macht des Papstes, der – wie Condivi berichtet –, Michelangelo »von Herzen liebte und mehr Sorge und Eifersucht um ihn hatte als um sonst einen«³⁰, durchaus auch die Möglichkeit einschloss, ihm völlig freie Hand zu gewähren.³¹

Abb. 2

Diese weitere, ebenfalls um 1508 entstandene Kompositionsskizze (mit Hand- und Torsostudie, vgl. Abb. 31) zeigt im Unterschied zur ersten Zeichnung keine Figur auf dem Thronszitz. Auch erscheinen die vormals geflügelten, aufrecht stehenden Engelwesen hier als nackte, mit übereinander gelegten Beinen dargestellte »Jünglinge«, die locker an eine ovalförmige Umrandung eines kreisrunden, noch bis zur Höhe ihrer Schultern reichenden Gebildes (Medaillon) lehnen. Daran angrenzend ist die Rahmung eines Bildfeldes dargestellt, wie das auch in der späteren Umsetzung zu sehen ist. Die angeführten Details sprechen dafür, dass es sich hier um einen zweiten Entwurf handelt, der schon deutlich näher an die originale Deckenstruktur heranreicht.

29 Vgl. Fußnote 25.

30 Condivi, in: Zöllner 2002, S. 44.

Die angeführten Zeugnisse, die noch um viele weitere ergänzt werden könnten³², lassen es eher plausibel erscheinen, dass auch die Gestaltung der Decke nicht durch Vorgaben des Papstes oder durch theologische Berater beeinflusst wurde, sondern Michelangelo eine freie Planungskompetenz zustand.

3.) Die Frage, wie die Deckenfresken verstanden werden müssen, wurde im Laufe der Jahrhunderte höchst unterschiedlich beantwortet. Allein die Aufstellung neuerer Gesamtdeutungen der Deckenausmalung ab 1950, wie sie Michael Rohlmann zusammengestellt hat³³, zeigt ein beeindruckendes Spektrum unterschiedlichster Interpretationsmöglichkeiten:

- *eucharistisch* (Hartt 1950),
- *neuplatonisch* (de Tolnay 1969 und Wilde 1978),
- *ekkesiologisch* (Sinding-Larsen 1969 und 1984),
- *politisch* (Stinger 1985),
- *christologisch* (Dixon 1987),
- *psychoanalytisch* (Oremland 1989),
- *antikisch* (Finch 1990),
- *liturgisch* (Cocke 1993),
- *typologisch* (Sickel 1994),
- *kabbalistisch* (Sagerman 2002).

Überdies sah man in den Fresken:

- Verbildlichungen des *Credos* und der *Zehn Gebote* (Wind 1960),
- der *Malermi Bibel* (Hope 1987 und Hatfield 1991),
- des *Prädestinationsgedankens* (Bestmann 1992).

Auch entdeckte man Verbindungen zu Ideen von

- *Sante Pagnini* (Wind 1944),
- *Dante Alighieri* (John 1959),
- *Nikolaus von Lyra* (Gutmann 1963),
- *Pico della Mirandola* (Hiebel 1964),
- *Aurelius Augustinus* (Dotson 1979),
- *Joachim von Fiore / Egidius von Viterbo* (Bull 1988),
- *Marco Vigerio della Rovere* (Hartt 1989),
- *Francesco Alidosi* (Beck 1990),
- *Girolamo Savonarola* (Hatfield 1991).

Die genannten Autoren setzen ohne weiteres voraus, dass ein tieferes Verständnis der Fresken nur durch Kenntnis derjenigen Schriften möglich sei, die den von ihnen angenommenen »ikonographischen Programmautoren der Kapelle«³⁴ zur Verfügung standen. Bis heute ist die Suche nach einer letztgültigen Aussage aller-

31 Für die in jüngerer Zeit immer wieder verbreitete Ansicht, Michelangelo habe »einem ganzen Team von Mitarbeitern vorgestanden«, weshalb das Deckengemälde »nicht das Werk eines einzelnen Menschen war« (King 2003, S. 346 f.), gibt es Rab Hatfield zufolge keine glaubwürdigen Belege. Ausgehend von einer akribischen Analyse der Bankkonten Michelangelos kommt der Wissenschaftler zu dem Schluss, dass der Künstler keine Malergehilfen beschäftigt haben konnte, sondern lediglich solche für größere Arbeiten. Vgl. Hatfield 2002, S. 22 – 30.

dings – nach inzwischen einem halben Jahrtausend intensivster Forschungsbemühung unter unterschiedlichsten Aspekten – weder abgeschlossen, noch erlahmt.³⁵

Die vergebliche Suche führte in den letzten Jahren zu unterschiedlichen Problematisierungen: John O'Malley ist der Auffassung, das Deckengemälde entziehe sich »wie jedes große Kunstwerk (...) umso hartnäckiger einer endgültigen Deutung, je länger man es betrachtet. Das letzte Geheimnis der sixtinischen Deckenfresken liegt im Mysterium von Michelangelos Genie beschlossen.«³⁶ Daniel Kupper zufolge »widersetzen sich die Fresken einer vollständigen Analyse, so als seien sie einfach zu groß, zu neu in ihrer Zeit und zu komplex für eine widerspruchsfreie kunsthistorische Auslegung.«³⁷ James Beck schließlich vertritt die These, das Deckengemälde gehöre »zu jenen Ehrfurcht gebietenden menschlichen Leistungen, die sich einer vollständigen Analyse widersetzen.«³⁸ Dass eine solche Analyse der Bildinhalte nicht möglich sei, begründet der Wissenschaftler mit fehlenden Belegen, die über Michelangelos und Julius' Absichten Aufschluss zu geben vermöchten. Ohne den oben genannten Hinweis Michelangelos auf seine völlig freie Hand bei der Gestaltung der Decke zu berücksichtigen, schreibt er: »Von Michelangelo gibt es keine speziellen Aufzeichnungen zu diesem Projekt; jegliche schriftliche Dokumentation hat er, sei's in absichtsvoller Geheimnistuerei, sei's aus Unbedachtheit unterlassen, da ihm wohl nie der Gedanke kam, seine Hinweise könnten für spätere Interpreten Gold wert sein.«³⁹

Becks Feststellung gibt unter zwei Aspekten zu denken: Sie bekräftigt einerseits das Fehlen jeglicher authentischer Dokumente zur inhaltlichen Ausformung des Bildprogramms. Andererseits begründet er mit nicht vorhandenen Dokumenten seine These, eine vollständige Analyse sei unmöglich. Ohne nähere Begründung geht Beck also davon aus, dass eine Aussage über die Bildinhalte nur in Bezug auf Dokumente *außerhalb* der Bilder möglich sei.

Frank Zöllner zufolge müsse man, wenn sich Deutungen und Forschungsmeinungen wie ein dichter und undurchdringlicher Schleier über den Gegenstand

32 Beispielsweise berichtet Condivi, dass Michelangelo schon in Bezug auf das für die Ausmalung der Decke benötigte Gerüst (vgl. Abb. 8) darauf beharrte, sich selber eines zu konstruieren: »Als Michelangelo das Gewölbe der Kapelle des Sixtus ausmalen sollte, befahl der Papst, dass Bramante das Gerüst errichte. Dieser, mit seiner ganzen Qualifikation als Baumeister, wusste nicht, wie er es anfangen sollte, und er machte an mehreren Stellen Löcher in das Gewölbe und ließ durch sie einige Seile herunter, damit sie das Gerüst hielten. Als Michelangelo das sah, lachte er und fragte Bramante, wie er es denn anstellen sollte, wenn er bei jenen Löchern angelangt sei. Bramante, dem keine Rechtfertigung einfiel, antwortete nichts weiter, als dass man es anders nicht machen könne. Die Angelegenheit ging bis vor den Papst, und als Bramante dieselbe Antwort gab, sagte der Papst zu Michelangelo gewandt: »Da dies nicht geeignet ist, geh' und mach dir selber eins.« Michelangelo brach das Gerüst ab (...) und machte sein Gerüst ohne Seile derartig gut konstruiert und zusammengesetzt, dass es bei zunehmendem Gewicht stabiler wurde. Das war der Grund dafür, dass Bramante die Augen geöffnet wurden und er die Art ein Gerüst aufzuschlagen erlernte, das ihm dann beim Bau von St. Peter sehr nützte.« Condivi, in: Zöllner 2002, S. 45 f.

33 Vgl. Rohlmann 1995, S. 45 ff.

34 Pfeiffer 2007, S. 333.

35 In jüngster Zeit präsentiert Heinrich Pfeiffer als von ihm vermutete Programmautoren neben Ägidius von Viterbo die zeitgenössischen Theologen Petrus Colonna (Petrus Galatinus), Georgius Benignus de Salvatis (Juraj Dragisic), Christophorus Marcellus und Amadeus (Beato Amadeo). Vgl. a. a. O., S. II.

36 O'Malley 1986, S. 148.

37 Kupper 2004, S. 72.

38 Beck 2001, S. 195.

39 Ebd.

kunstwissenschaftlicher Betrachtung legen, zurück zu den Quellen (»ad fontes«). Diese Devise gelte vor allem für jede Auseinandersetzung mit Michelangelos Ausmalung der Sixtinischen Decke und müsse ihr voran stehen, da deren Entstehungsgeschichte und Bildinhalt ohne die Analyse verschiedener Quellen gänzlich unverständlich bliebe.⁴⁰

Die Aussage Zöllners kann nur, was die Problemanalyse und die Richtung seines Lösungsvorschlags angeht, mit Nachdruck bejaht werden. Allerdings bleibt zu fragen, was er hier im strengen Sinne als Quelle gelten lässt. Zöllner führt drei ihm maßgeblich erscheinende Quellen an:

1. die der Bildgestalt zugrunde liegenden Texte, die ihm zufolge größtenteils der Bibel entstammen;

2. die unmittelbar zeitgenössischen Quellen zur Entstehungsgeschichte des Freskos, darunter vor allem Aufzeichnungen und Briefe Michelangelos und seiner Zeitgenossen;

3. die in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstandenen Zeugnisse zur Rezeptionsgeschichte des Gemäldes, vor allem die Michelangelo-Biographien Paolo Giovios (um 1527), Giorgio Vasaris (1550/1568) und Ascanio Condivis (1553).⁴¹

Heinrich Pfeiffer ist der Ansicht, »dass wir heute Kunstwerke als ein Ergebnis zahlreicher Faktoren und Einflüsse ansehen und dabei unser Auge nicht nur auf den Künstler und den Auftraggeber richten sollten, sondern auch auf diejenigen, welche Bildthemen und Programme ausgearbeitet haben, denn Letztere verlangen nach einem Wissen, das den Horizont der Künstler bei weitem übersteigt.«⁴²

Dass wir unser Augenmerk vor allem auf die *anschaulich gegebenen Fresken* wenden können – als Quelle jeglicher künstlerischer Erfahrung – davon ist nicht nur bei den genannten Autoren bis heute kaum je die Rede. Wohl äußert Pfeiffer: »Es würde mich wirklich sehr glücklich stimmen, wenn die Leser dieses Buches diese herrlichen Fresken mit ihren eigenen und zugleich mit neuen Augen bewundern könnten«⁴³, doch schlägt er – wie die meisten anderen Autoren – einen Weg ein, der das Sehen als solches methodisch völlig unberücksichtigt lässt.⁴⁴ So wird als Aussage zumeist nur gewertet, was interpretatorisch von der unmittelbaren Betrachtung unabhängig gewonnen werden kann. Eine Aussage über die Bildinhalte erscheint demzufolge nur in Bezug auf Quellen *außerhalb* der Bilder möglich, die den Absichten des Auftraggebers oder des Künstlers vor der eigentlichen Ausführung als Richtlinie vorangingen. So nehmen denn viele, sich teilweise widersprechende Deutungen ihren Ausgangspunkt in der Annahme, dass es einen außerhalb des konkret sichtbaren Kunstwerks bestehenden, einzigen und eindeutigen Sinn und eine unabhängig vom Bildwerk selbst existente und zugleich eindeutige Programmatik und Aussage geben könne. Dabei wird oft die Möglich-

40 Vgl. Zöllner 2004, S. 37 ff.

41 Ebd.

42 Beispielsweise ist Frederick Hartt der Auffassung: »Michelangelo propfte seine dramatische Handschrift (...) einem zugrunde liegenden Programm auf, dessen Bedeutung in den Einzelheiten auf einem Wissen beruhte, das theologisch Gebildeten vorbehalten blieb (...)« Hartt 1989, S. 11.

43 Pfeiffer 2007, S. 8.

44 Gleich im Vorwort bemerkt Pfeiffer, dass er seit den 50er Jahren »in den theologischen Schriften der Kirchenväter und des Mittelalters« nach dem Schlüssel gesucht habe, der ihm »eine genaue und stichhaltige Interpretation der Malereien in der Kapelle ermöglichen sollte« (A. a. O., S. 7). Von einer Untersuchung des Schvorgangs ist indes nirgends die Rede.

keit außer Acht gelassen, dass letztlich nur die Fresken – nach ihrer jüngsten Restaurierung und Reinigung vom Schmutz befreit – eine authentische Erfahrungsgrundlage bieten können. Die Frage ist deshalb, ob nicht statt der Erkenntnisse, die außerhalb des Bildes zu gewinnen sind, viel mehr auch das konkrete Wahrnehmen als unmittelbare Erkenntnisquelle zu berücksichtigen ist? Ob nicht gerade diese unmittelbare Erfahrung an den Gemälden vielleicht den eigentlichen Schlüssel auch zu einem erweiterten Verständnis des Werkes bieten kann?⁴⁵

Zur Methodik

I.2

Wie Michelangelo in einem Brief an Bartolomeo Ammannati betont, sehen nur die leidenschaftslosen beziehungsweise nicht von Vorurteilen getrüben Augen⁴⁶ (*occhi non appassionati*) die Wahrheit.⁴⁷ Dementsprechend unterschied Carl Justi im Jahre 1900 zwischen Interpreten, die beim Sehen ihre eigenen Augen gebrauchen und jenen, die ihre mitgebrachten Vorstellungen in das Gewölbe der Sixtina hineinsehen.⁴⁸ Jüngst konstatierte auch Frank Zöllner in Bezug auf Michelangelos Zeichnungen die Problematik fester Vorstellungen, die eine nähere Überprüfung verhinderten: »Jahrhundertlang schützte die Vorstellung vom Genie Michelangelos sämtliche als eigenständig bezeichnete Werke vor detaillierter Untersuchung oder gar neuen Zuschreibungen.«⁴⁹

Wie die nachfolgenden Untersuchungen zeigen werden, genießen auch die neun Genesisfresken diesen »Schutz«. Die Vorstellung, es käme in erster Linie darauf an, zu wissen, was diese Bilder bedeuten, welcher theologische Gehalt sich *dahinter* verberge, oder welche geheimen Botschaften⁵⁰, bewahrte auch hier vor einer detaillierten Untersuchung dessen, was vor Augen liegt.

Tatsächlich muss das Wissen um die Inhalte eines Kunstwerks nicht unter allen Umständen dazu führen, die Möglichkeiten des Sehens zu erweitern. Zugleich kann aber die Dimension des Wahrnehmens, das heißt der exakt zu beschreibenden Bilderfahrung gerade beim Kunstwerk nicht ausgeblendet werden, um eine gültige Deutung zu begründen.

45 Auch in vorliegender Arbeit werden außerhalb der Fresken vorhandene Quellen herangezogen. Es geschieht dies jedoch ausdrücklich nicht in der Absicht, damit die Fresken erklären zu wollen. So dienen zum Beispiel die zitierten Passagen aus Michelangelos Briefen wie der an Francesco Fattucci oder an Bartolomeo Ammannati, lediglich als historischer Beleg oder zur Verdeutlichung methodischer Sachverhalte (vgl. Kap. I.1 und I.2).

46 Erpel übersetzt (ohne den Plural zu gebrauchen): »dessen Auge nicht von Vorurteilen getrübt ist«. Vgl. Erpel 1975, S. 96.

47 In dem um 1555 an den Architekten und Bildhauer Bartolomeo di Antonio Ammannati geschriebenen Brief Michelangelos heißt es: »... in modo che chiunque s'è discostato da detto ordine di Bramante, come à fatto il Sangallo, s'è discostato dalla verità; e se così è, chi à *occhi non appassionati*, nel suo modello lo puo vedere.« [Hervorhebung D. HvL.], in: Milanesi 1976, S. 535, Nr. CDLXXIV.

48 Vgl. Justi 1922, S. 19. Auch Heinrich Koch kommt in seiner Michelangelo-Biographie zu dem Schluss: »Sein Werk will weniger bedacht, es will angeschaut sein. Trägt man zuviel Wissenschaft heran, so werden Auslegungen erzwungen und einfache Zusammenhänge verwirrt.« Koch 1991, S. 93.

49 Vgl. FAZ Nr. 268 vom 17. 11. 2007, S. 44. Der Titel des Artikels: »Verlustangst macht blind« macht darüber hinaus auf die negative Wirkung des Angstgefühls für das Sehen aufmerksam.

50 Vgl. Benjamin Blech/Roy Doliner: *The Sistine Secrets: Michelangelo's Forbidden Messages in the Heart of the Vatican*. New York 2008.





