

ANMERKUNGEN

- ¹ J. Shearman, Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries in the Sixtine Chapel, London 1972.
- ² E. Panofsky, Die Michelangelo-Literatur seit 1914, in: Jahrbuch für Kunstgeschichte 1 (5) (1921/22), Wien 1923, Buchbesprechungen S. 34. – H. Fillitz, Zum Problem der Deckenfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, in: Römische Historische Mitteilungen 27 (1985), S. 401 ff.
- ³ 1525 seien bei einem Brand von Textilien im Altarbereich der Kapelle auch die Fresken der Stirnwand beschädigt worden. Die Vermutung, daß das letztlich ein Grund für Papst Clemens VII. gewesen sei, eine Neudekoration der Altarwand zu planen, entbehrt jeder Grundlage. Nicht nur, daß man sich kaum vorstellen kann, daß Wandbehänge hinter dem Altar einen derart großen Schaden angerichtet hätten, spricht dagegen, mehr noch daß das Altarbild Peruginos jedenfalls erhalten blieb, wurde es doch von Michelangelo zumindest in der Skizze in der Casa Buonarrotti, Florenz, berücksichtigt. Außerdem wurde die Kapelle offensichtlich weiterhin regelmäßig für die Liturgie des Papstes oder seines Hofes weiterverwendet. Ein Jahrzehnt lang hätte man in der wichtigsten Kapelle des Vatikan-Palastes die notwendigen Reparaturen an der Hauptwand nicht durchgeführt? Dasselbe gilt auch für Schäden an der östlichen Eingangstür der Kapelle durch den Einsturz des Türsturzes oder eines Teiles davon 1522, womit auch eine Beschädigung des darüber befindlichen Freskos von Ghirlandaio mit der Darstellung der Auferstehung Christi postuliert wird, was wieder der Anlaß für die Überlegung des Papstes gewesen sei, die Auferstehung Christi auf der Altarwand darstellen zu lassen. Ist man mehr als ein Jahrzehnt durch das schadhafte Hauptportal in die Kapelle eingezogen, wobei auch die Wand über dem beschädigten Türsturz so schwere Sprünge gehabt hätte, wie sie die Beschädigung von Ghirlandaios Fresko voraussetzen. E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Bd. 1, München 1905, S. 559, Nr. 7; Ch. de Tolnay, Michelangelo, Bd. V, The final period,

Princeton University Press, Princeton 1960, S. 20 und S. 101, Anm. 8. – Das Jüngste Gericht als Abschluß des Bildzyklus in der Sixtinischen Kapelle: F. X. Kraus und H. Sauer, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freiburg i. B. 1908 II, S. 536 und D. Redig de Campos und B. Biagetti, *Il Giudizio universale di Michelangelo*, Citta del Vaticano 1944.

- ⁴ *Civiltà Cattolica* 143 vom 17. 10. 1992, S. 114. Für das genaue Zitat danke ich P. Dr. Heinrich Pfeiffer SJ, Rom. Vgl. dazu Ph. Fehl, *Über das Lob in der Kunstgeschichte und sein Schicksal*, in: *artibus et historiae* 48, 2003, S. 17 ff.
- ⁵ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarotti*, Roma 1553. Der Satz *Condivis* bezieht sich, vollständig wiedergegeben, unmittelbar auf Michelangelo: „... indem er (sc. der Papst) dachte, daß er ihm bei der Mannigfaltigkeit und Großartigkeit des Stoffes ein neues Feld eröffne, wo er seine ganze Kraft an den Tag legen könnte.“ Im Sinne *Condivis* und wohl auch Michelangelos selbst wäre das so zu verstehen, daß Clemens VII. für den Künstler ein Feld für eine größtmögliche Entfaltung seiner schöpferischen Leistungsfähigkeit finden wollte. Aus der Zeit der Verfassung der *Vita* Michelangelos Mitte des 16. Jahrhunderts ist das verständlich, nicht aber entspricht das der Situation um oder eher nach 1530. Für diese kann jedenfalls nur gelten, daß der Papst verschiedene Themen zur Darstellung in der Sixtinischen Kapelle erwog, das aber nicht aus künstlerischen Intentionen.
- ⁶ Diese Nachricht ist nur bei Vasari in der 2. Auflage der *Viten* überliefert, nicht auch, wie fallweise berichtet wird, bei *Condivi* (so Ch. de Tolnay, a. a. O. [Anm. 3], S. 19 und S. 103, Anm. 17).
- ⁷ L. von Pastor, *Papstgeschichte*, Bd. IV 2, S. 567, Anm. 2: “Chel Papa ha tanto sperato che ha disposto Michelangelo a dipinger in la capella et che sopra l’altare di farà la resurrectione, si che gia si era fatto il tavolo.” – Der Text dieses Schreibens ist außerordentlich allgemein und kaum geeignet, daraus weitreichende Schlüsse zu ziehen. F. Hartt (in: *Essays in Honor of G. Swarzenski*, Chicago 1951, S. 152) und Ch. de Tolnay (a. a. O., [Anm. 3], S. 19 und S. 99f., Anm. 5–7) beziehen “resurrectione” auf die Auferstehung Christi.

Daraus folgert Tolnay auch, daß Agnellos Schreiben einen terminus post quem für den Auftrag zur Darstellung des Jüngsten Gerichtes bilde. Agnellos Bericht datiert vom 2. März 1534, am 25. September desselben Jahres starb Papst Clemens VII. Es wäre höchst unwahrscheinlich, wenn der Papst sich erst in dem knappen halben Jahr vor seinem Tod für die Darstellung des Jüngsten Gerichtes entschieden und Michelangelo auf Grund eines Kartons den Auftrag zur Ausführung erteilt habe, wobei dieser schließlich schon mit den Vorarbeiten auf der Altarwand der Sixtinischen Kapelle begonnen hatte. „Resurrectione“ kann sich auch auf die Auferstehung der Toten beziehen. Damit wäre sie auf das Jüngste Gericht hin zu deuten, worauf schon D. Redig de Campos – D. Redig de Campos und B. Biagetti, a. a. O. (Anm. 3) – hinwies; so auch A. Perrig, Michelangelo-Studien III. Das Jüngste Gericht und seine Vorgeschichte, Frankfurt a. M. 1976, S. 24 f., Anm. 14 u. a. m. – Agnello erwähnt auch, daß Michelangelo bereits die Bretterverschalung (tavolato) der Altarwand errichtet habe. Dasselbe berichtet Condivi am Beginn seines Kapitels LIII, der nur vom Jüngsten Gericht spricht, das Thema der Auferstehung Christi aber nicht erwähnt, daß nämlich Michelangelo bereits zu Lebzeiten von Papst Clemens VII. vor der Stirnwand der Sixtinischen Kapelle eine Bretterwand aufgerichtet und eine neue Mörtelschicht aufgetragen habe („... et egli fece dipingere la facciata della cappella di Sisto, laqual egli haueua gia arricciata et serrata con assiti da terra in fin alla volta.“). Damit würde der Brief Agnellos einen wichtigen terminus ante quem für die Entscheidung von Papst Clemens VII. liefern, auf der Altarwand das Jüngste Gericht darstellen zu lassen, wohl noch 1533, und darüber hinaus für den Beginn der Vorarbeiten durch Michelangelo, spätestens Anfang 1534. Alle Hypothesen über eine Transferierung der Darstellung der Auferstehung Christi von der Eingangswand auf die Altarwand wegen der angeblichen Beschädigung von Ghirlandaios Fresko wären daher auch gegenstandslos. Vgl. dazu Anm. 3.

⁸ H. Pogatscher, Regesten und Dokumente zum Jüngsten Gericht (1533–1541), Nr. 4., in: E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Bd. 2, München 1905, S. 748 ff.

- ⁹ Gleichartig eine Nachzeichnung nach einer Skizze Michelangelos im Courtauld Institute, London, Witt Collection N. 4774.
- ¹⁰ J. Wilde, Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum Jüngsten Gericht, in: Die graphischen Künste NF 1 (1936), S. 7 ff.
- ¹¹ Vasari berichtet auch über eine Besichtigung des Freskos durch Papst Paul III., als drei Viertel davon fertig waren. Der den Papst begleitende Zeremonienmeister Biagio aus Cesena äußerte dabei seine Bedenken gegen die Darstellung so vieler Nackter an so heiliger Stätte und meinte, derartiges hätte nicht in einer päpstlichen Kapelle seinen Platz, sondern passe in eine Badestube oder in eine Kneipe. Der darüber empörte Michelangelo stellte ihn daraufhin als Minos dar inmitten eines Gewimmels von Teufeln. Dieser Bericht könnte ein Hinweis darauf sein, daß Michelangelo in diesem Bereich, dem wohl zuletzt ausgeführten, freier gegenüber dem ursprünglichen Konzept agieren konnte. Es können diese Veränderungen im Hinblick auf eine Komplettierung der Darstellung in Richtung Jüngstes Gericht mit der kirchenpolitischen Situation der sich unter Papst Paul III. festigenden Gegenreformation ihren Grund haben, was noch einer näheren Untersuchung bedürfte.
- ¹² Ch. de Tolnay, a. a. O. (Anm. 3), S. 39. – Cl. Lanckorónska, Appunti sulla interpretazione des Giudizio Universale di Michelangelo, in: *Annales Institutorum V* (1932/33), Rom 1933, S. 122 ff., besonders S. 125. Schon Condivi zufolge hielten die Heiligen die Werkzeuge ihres Martyriums bereit, um beim Aufruf ihrer Namen beim Jüngsten Gericht sich ausweisen zu können.
- ¹³ Es ist eigentlich erstaunlich und nicht erklärbar, wieso dieses wichtige Detail an so zentraler Stelle des Freskos von der Forschung unbeachtet blieb. In der Literatur ist jedenfalls kein Hinweis darauf zu finden. Die zerbrochenen Schlüssel waren übrigens immer zu sehen, sie sind nicht ein Ergebnis der neuesten Reinigung des Freskos, was durch ältere Publikationen hinreichend belegbar ist.

Der goldene Schlüssel ist durch den linken Arm des Papstes teilweise verdeckt. Die Situation ist daher nicht so klar definierbar wie beim silbernen Schlüssel.

- ¹⁴ Cl. Lanckorónska, a. a. O. (Anm. 12), S. 126.
- ¹⁵ J. Pope-Hennessy, Cellini, London 1985, S. 50f. und Tfl. 25–28. – Fr. Muntoni, *Le monete dei Papi e degli stati pontifici*, 1996, 1. Bd., S. 145ff.
- ¹⁶ Für Cellinis Selbstbiographie wurde der Übersetzung Goethes der Vorzug vor jüngeren gegeben, nicht nur wegen der Schönheit seiner Sprache, sondern auch wegen der größeren Genauigkeit im Detail.
- ¹⁷ Die Inschrift wird mit Eph. 4,4f. in einen Zusammenhang gebracht.
- ¹⁸ Cellinis Selbstbiographie (1. Buch, 10. Kapitel): „Ich arbeitete immer mit großer Sorgfalt, mein Hauptwerk zu endigen, und die Münze zu bedienen, als der Papst aufs Neue mir einen Stempel zu einem Stücke von zwei Carlinen auftrug, worauf das Bildnis Seiner Heiligkeit stehen sollte, und auf der andern Seite Christus auf dem Meer, der St. Petern die Hand reicht, mit der Umschrift: Quare dubitasti? Die Münze gefiel so außerordentlich, daß ein gewisser Sekretär des Papstes, ein trefflicher Mann, Sanga genannt, sagte: Ew. Heiligkeit kann sich rühmen, daß Sie eine Art Münze hat, wie die alten Kaiser mit all ihrer Pracht nicht gesehen haben. Darauf antwortet der Papst: Aber auch Benvenuto kann sich rühmen, daß er einem Kaiser meines Gleichens dient, der ihn zu schätzen weiß ...“
- ¹⁹ Vgl. C. Serafini, *Le monete e le belle plumbee pontifice del medagliere Vaticano*, Milano 1910. – Fr. Muntoni, a. a. O. (Anm. 15).
- ²⁰ L. von Pastor, a. a. O., (Anm. 7), S. 564f. – Pastors Hinweis auf die Münzen beruht auf Cellinis Selbstbiographie, nicht auf der Kenntnis der drei Münzen selbst, wie aus seiner Beschreibung eindeutig hervorgeht.
- ²¹ J. Pope-Hennessy, a. a. O. (Anm. 15), S. 50.
- ²² Die Zeichnung Michelangelos in den Uffizien, Florenz (Ch. de Tolnay, a. a. O. [Anm. 3], Abb. 137) zeigt ebenfalls den richtenden Christus und die vor ihm kniende Maria, führt aber für die hier gestellte Frage der Gesamtkomposition der zentralen Gruppe nicht weiter.

- ²³ Abb. z. B. bei Ch. de Tolnay, a. a. O. (Anm. 3), Abb. 267.
- ²⁴ Ch. de Tolnay, a. a. O. (Anm. 3), S. 101 f., Anm. 8a.
- ²⁵ Genannt sind Andreas, Bartholomäus, Laurentius, Sebastian, Blasius und Katharina. Sie alle zeigen ihre Martergeräte dem Richter bei der Aufrufung ihrer Namen – das Condivis Erklärung.
- ²⁶ Dazu insbesondere R. de Maio, Michelangelo e la Controriforma, Roma/Bari 1978, S. 28 ff. – B. Barnes, Michelangelos Last Judgment. The Renaissance Response, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1998, besonders S. 71 ff.
- ²⁷ L. von Pastor, a. a. O. (Anm. 7), S. 569. – E. Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, S. 21. – Cl. Lanckorónska, a. a. O. (Anm. 12), S. 122 ff. – Ch. de Tolnay, a. a. O. (Anm. 3), S. 50 und S. 102, Anm. 9 u. a. m.
- ²⁸ K. Brandi, Kaiser Karl V., 5 Aufl. München 1959, S. 227 und S. 290 f.