

Frank Zöllner (Essay): Vasari, Condivi und Michelangelos Sixtinische Decke: Passion und Triumph des Ausdrucks Künstlers. In: Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi. Freiburg im Breisgau 2002 (Rombach Wissenschaften, Quellen zur Kunst, Bd. 17), Kap. VIII.

Er sei "einsam wie ein Henker", soll Raffael aus Urbino (1483-1520) einmal über Michelangelo Buonarroti (1475-1564) gesagt haben. Michelangelo hingegen hatte dem jüngeren Kollegen seine Unzahl von Freunden und Schülern vorgeworfen, er sei "umringt wie ein Häscher".<sup>i</sup>[1] Wahrscheinlich entspricht diese von Gian Paolo Lomazzo kolportierte Geschichte nicht ganz den Tatsachen, doch sie belegt einen Konflikt zwischen den beiden Protagonisten der Hochrenaissance, der als Topos in die Kunstliteratur eingegangen ist und sich bis heute ungebrochener Beliebtheit erfreut. Im Zusammenhang der Rivalität zwischen Raffael und Michelangelo soll auch der ebenfalls aus Urbino stammende Donato Bramante (1444-1514) eine Rolle gespielt haben und der Ausgangspunkt des Konflikts die Freskierung der Sixtinischen Decke unter Papst Julius II. gewesen sein. Tatsächlich ranken sich um den Auftrag für das monumentale Gemälde Anekdoten über Feindseligkeiten zwischen den beiden Künstlern, die kaum weniger als die Fresken selbst zu ihrem Ruhm beigetragen haben. Die erste ausführliche und bereits um anekdotische Details bereicherte Würdigung des Werks und seiner Begleitumstände verdanken wir den 1550 erschienenen "Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Maler und Bildhauer" Giorgio Vasaris (1511-1574) - den sogenannten Viten. Nur wenig später, im Jahr 1568, veröffentlichte Vasari eine erheblich erweiterte zweite Fassung seiner Sammlung von Künstlerbiographien. In der zweiten Auflage seiner Viten ergänzte Vasari den Bericht über die Sixtinische Decke um Informationen aus einer 1553 publizierten Biographie, die Michelangelo selbst initiiert, sein Schüler Ascanio Condivi (ca. 1525-1574) verfaßt und sein Freund Annibale Caro (1507-1566) redigiert hatte. Ziel dieser im Kern als Autobiographie Michelangelos zu lesenden Schrift *Condivis* war, wichtige Ereignisse aus dem Leben des Künstlers nachzutragen und die von anderen (vor allem von Vasari) in die Welt gesetzten Irrtümer richtig zu stellen.<sup>ii</sup>[2] Für korrekturbedürftig hielt Michelangelo und mit ihm auch sein "Sprachrohr" Condivi beispielsweise die Angaben über das Grabmalsprojekt für Julius II. Der Papst hatte das Grabmal bereits im Jahre 1505 bei Michelangelo bestellt, doch vermochte der Künstler das monumentale Werk erst 1545 in stark reduzierter Form und nach der Überwindung unzähliger Schwierigkeiten zu vollenden.<sup>iii</sup>[3] Vor allem diesen Bericht ergänzte Condivi um wesentliche Teile. Außerdem steuerte er in dem entsprechenden Abschnitt seiner Michelangelo-Vita eine völlig neue und bei Lichte besehen überraschende Begründung für die Freskierung der Sixtinischen Decke bei, die schon Benedetto Varchi<sup>iv</sup>[4] in seiner Leichenrede auf Michelangelo im Jahre 1564 als Selbstverständlichkeit hinstellte und die auch Vasari in der zweiten Ausgabe seiner Viten übernahm: Der Auftrag für die Fresken der Sixtinischen Kapelle resultiere aus einer von Bramante und Raffael gesponnenen Intrige gegen Michelangelo. Die bis dahin bedeutendste Freskierung eines Sakralraums würde

ihre Entstehung demnach einer Rivalität zwischen den Künstlern am päpstlichen Hof in Rom verdanken.

Selbst offensichtliche Unstimmigkeiten in den Berichten *Condivis* und *Vasaris* haben nicht verhindern können, daß der Antagonismus zwischen Michelangelo und seinen beiden Kollegen zum prominentesten Künstlerkonflikt der neueren Kunstgeschichte avancierte. Die erhaltenen Quellen erlauben es allerdings, Michelangelos Rolle und die seiner Biographen in dieser Angelegenheit kritisch zu hinterfragen. Bei den hierfür relevanten Texten handelt es sich um die entsprechenden Abschnitte aus den *Viten* *Condivis* und *Vasaris*, die oben im italienischen Original und in einer neuen Übersetzung abgedruckt sind (Abschnitt I-IV). In einem Anhang folgen, ebenfalls im Original und in einer Übersetzung, ein Schreiben Piero Rossellis vom 10. Mai 1506 (Appendix 1) und ein Brief Michelangelos an seinen langjährigen Vertrauten Giovan Francesco Fattucci vom Dezember 1523 (Appendix 2). Die beiden Briefe enthalten Nachrichten, die sich teilweise bei Vasari (§ 1-3, 7) wiederfinden, und sie verdeutlichen, wie eng die Freskierung der Sixtina und deren Rezeptionsgeschichte mit den Problemen bei der Vollendung des Juliusgrabes zusammenhingen, dessen Verfertigung der eigentliche Grund für Michelangelos Berufung nach Rom war. In einem weiteren Anhang habe ich die um 1527 entstandene Michelangelo-Biographie Paolo Giovios beigegeben, da sie eine interessante Beschreibung der Sixtinischen Decke enthält und im Gegensatz zu den später entstandenen Texten *Vasaris* und *Condivis* noch nicht durch eine einseitige Parteinahme für Michelangelo geprägt ist (Appendix 3). Zur Sprache kommen außerdem weitere Beispiele aus der Korrespondenz Michelangelos und die Bemerkungen des Florentiner Bildhauers Benvenuto Cellini über das Verhältnis zwischen Michelangelo und seinem Rivalen Bramante sowie einige Briefe des Literaten Pietro Aretino, die eine gewisse Rolle im Zusammenhang der Bemühungen Michelangelos um eine wirksame Selbstdarstellung spielten. Das vorliegende Buch präsentiert somit Beispiele aus unterschiedlichen Quellengattungen, deren Zuverlässigkeit und Informationsgehalt analysiert werden. Ausgehend von dieser Analyse folgt eine radikal neue Einschätzung der Konflikte Michelangelos mit seinen Künstlerkollegen sowie abschließend eine Auseinandersetzung mit dem modernen Ausdruckskünstler, mit einem Künstlertypus also, der, wie Michelangelo, die psychische Befindlichkeit seiner eigenen, leidenden Person zum Gegenstand seiner Kunst machte und mit Hilfe seiner Biographen sowohl in die Rolle des Märtyrers als auch in die des Erlösers schlüpfte.

## 1. Die Sixtinische Decke und ihre programmatische Struktur

Mit Julius II. della Rovere war im Jahre 1503 ein ebenso machtbewußter wie kunstsinniger Mann zum Stellvertreter Christi auf Erden gewählt worden. Zu den Kunstaufträgen des Papstes zählte neben dem am 18. April 1506 begonnenen Neubau von St. Peter der im Jahr zuvor gefaßte Plan, sein eigenes Grabmal im erweiterten Chor derselben Kirche durch Michelangelo errichten zu lassen. Außerdem sind die von Michelangelo zwischen November 1506 und Februar 1508 geschaffene Bronzestatue Julius II. in Bologna sowie die erstmalig im Mai 1506 vom Papst erwogene (Appendix 1), dann aber erst im Mai 1508 begonnene und im Herbst 1512 endgültig abgeschlossene Ausmalung des Gewölbes der Sixtinischen Kapelle zu nennen. Zahlreiche weitere Aufträge, besonders an Raffael und dessen Werkstatt, folgten bis zum Tod des Papstes im Jahre 1513.

Das erste, wohl im Frühjahr 1508 entwickelte Projekt Michelangelos für die Freskierung der Sixtinischen Decke kennen wir aus zwei seiner Zeichnungen und aus dem eingangs genannten Brief an Giovan Francesco Fattucci (Appendix 2, § 3). Der noch bescheidene und nicht zur Ausführung gelangte Entwurf stand formal in der Tradition damals favorisierter Dekorationssysteme und sah die Darstellung der zwölf Apostel in den Gewölbeflächen zwischen den Stichkappen vor.<sup>v[5]</sup> Diese Ausmalung hätte in schlichter Weise die Fresken ergänzt, die der Erbauer der Sixtinischen Kapelle und Onkel Julius' II., Papst Sixtus IV., dort auf der Wand unterhalb der Fenster 1481 bis 1482 hatte ausführen lassen: ein Zyklus mit der Mosesgeschichte aus dem Alten Testament auf der südlichen Seite des Raumes und eine weitere Bilderreihe mit Episoden aus dem Leben Christi ihnen gegenüber. Oberhalb dieser beiden erzählenden Bildfolgen sind auf Höhe der Fenster in fingierten Nischen Einzelfiguren mit Porträts der ersten frühchristlichen Päpste dargestellt. Ergänzt wurden die älteren Geschichten ursprünglich durch weitere Bilder auf der Altarwand, die heute nicht mehr erhalten sind, weil sie Michelangelos Fresko des "Jüngsten Gerichts" weichen mußten: im unteren Bereich ein von Pietro Perugino geschaffenes Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens sowie darüber die "Auffindung des Moses" und die "Geburt Christi". In den fingierten Nischen oberhalb dieser Fresken waren wahrscheinlich Christus, die Apostelfürsten Petrus und Paulus sowie die frühchristlichen Päpste Linus und Cletis dargestellt (die Lünetten darüber zeigten Patriarchen des Alten Testaments; siehe unten).<sup>vi[6]</sup> Auch sie fielen dem "Jüngsten Gericht" Michelangelos zum Opfer. Die von Julius II. im Frühjahr 1508 für die Bemalung der Decke vorgesehenen 12 Apostel hätten also

nahtlos an das ältere, heute nur lückenhaft erhaltene Bildprogramm angeschlossen, da die Apostel als Nachfolger Christi und zugleich als Vorgänger des Papstes galten.

Wie wir aus dem bereits erwähnten Brief von Dezember 1523 wissen (Appendix 2), wurde der ursprüngliche Plan für die Bemalung des Gewölbes aufgrund einer Anregung des Künstlers schon bald abgeändert: Er, Michelangelo habe dem Papst erklärt, daß die Freskierung der Decke mit 12 Aposteln eine ärmliche Angelegenheit werden würde, denn die Apostel selbst seien arm gewesen. Daraufhin habe der Papst ihm einen neuen Auftrag erteilt und bei dessen Ausführung völlige Gestaltungsfreiheit gewährt. Daß dem damals erst 33-jährigen Künstler freie Hand in der Palastkapelle des Papstes gelassen wurde, ist nicht sehr wahrscheinlich, doch im Kern mag die Behauptung Michelangelos ein Fünkchen Wahrheit enthalten. Vermutlich entwickelte der Papst oder ein Berater ein Schema, das in sinnvoller Weise das bereits bestehende Programm ergänzte und in den Details von Michelangelo mehr oder weniger frei ausgestaltet werden konnte. Als Thema hierfür bot sich die Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments an, da sie heilsgeschichtlich gesehen das "tempus ante legem" (die Zeit vor dem Gesetz) repräsentiert. Mit der Darstellung dieses ersten Zeitabschnitts der Heilsgeschichte ergänzte Michelangelos Fresko die Bilder des Quattrocento, die mit dem Moseszyklus auf der Südwand das "tempus sub lege" (die Zeit unter dem Gesetz) und mit der Geschichte auf der gegenüberliegenden Seite das "tempus sub gratia" (die Zeit unter der Gnade) thematisieren.

Formal knüpfte Michelangelo mit seinem Entwurf an die durch Stichkappen über den Fenstern bestimmte Unterteilung der unteren Gewölbezone an. Ausgehend von dieser Struktur entwarf er eine Scheinarchitektur, deren fingierte Gurtbögen und umlaufendes Gesims die neun querrechteckigen Bildfelder des Gewölbespiegels rahmen (Abb. 1-3, 8). Auf diese Bildfelder verteilen sich die Episoden aus der Schöpfungsgeschichte bis hin zur Trunkenheit Noahs (Abb. 1-3 und 7-8), wobei fünf von ihnen jeweils links und rechts von einem Medaillon mit Geschichten der Makkabäer flankiert werden. Ebenfalls alttestamentliche Themen weisen die vier Gewölbezwicke an den Ecken des Raumes auf, die in erster Linie die Errettung des jüdischen Volkes von verschiedenen Bedrohungen zum Gegenstand haben. Zwischen den Stichkappen der beiden Langseiten und den Eckzwickeln der Schmalseiten sind sieben Propheten und fünf Sibyllen abgebildet, in den acht Stichkappen selbst und auf den zwölf Wandflächen der Lunetten die Vorfahren Christi und zwar in derselben Reihenfolge, wie sie zu Beginn des Matthäusevangeliums aufgelistet werden. Neben das biblisch bestimmte Bildpersonal treten schließlich weitere Figuren, deren inhaltliche Bedeutung weniger eindeutig ist. So bietet die gemalte Architektur des Strukturrahmens Platz für sitzende Aktfiguren auf den

Kämpferaufsätzen der fingierten Gurtbögen und für ebenfalls nackte "putti" auf den darunter befindlichen Postamenten.

Die Episoden aus der Schöpfungsgeschichte verteilen sich folgendermaßen über die einzelnen Bildfelder des Gewölbespiegels (siehe Abb. 7): Im ersten dieser Felder scheidet Gott Licht und Finsternis, im zweiten erschafft er die Sonne, den Mond und die Pflanzen. Es folgen die Scheidung von Himmel und Wasser sowie, in zwei voneinander getrennten Feldern, die Erschaffung Adams und Evas. Danach finden sich zusammen in einem Bild zwei Begebenheiten, nämlich der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, während das Opfer Noahs, die Sintflut und Noahs Trunkenheit auf drei voneinander getrennte Szenen verteilt sind. Weder die Auswahl der Episoden aus dem Alten Testament noch deren Reihenfolge folgt genau der biblischen Vorlage. Zudem entspricht die Einteilung der Bildfelder nicht exakt den Tagen der Schöpfungsgeschichte: Die Erschaffung der Pflanzen (dritter Schöpfungstag) und die Erschaffung von Sonne und Mond (vierter Tag) tauchen zusammen in einer Szene auf, während die Erschaffung Adams und Evas (sechster Tag) auf zwei Bilder verteilt wird.<sup>vii</sup>[7] Die größte Abweichung vom Bericht der Bibel zeigt das Opfer Noahs, das von seiner Position her eigentlich nach der Sintflut hätte dargestellt werden müssen und nicht davor. Ein Grund für diese auffällige Umstellung, die auch zu Benennungsproblemen bei Vasari und Condivi führte (Vasari § 13/Condivi § 3), ist wahrscheinlich die Gesamtanordnung der Szenen in einem Arrangement von drei Trilogien.<sup>viii</sup>[8] Die erste Trilogie thematisiert den ersten Teil der Schöpfungsgeschichte, in der der sündige Mensch noch nicht vorkommt. Die beiden anderen Trilogien zeigen das erste Menschenpaar, Adam und Eva, sowie das weitere Schicksal der Menschheit nach dem Sündenfall, das durch Noah, den ersten Patriarchen des Alten Testaments, repräsentiert wird.

Mit dem Opfer Noahs endet die alttestamentliche Bilderzählung des Gewölbespiegels, doch schon Vasari (§ 17) bemerkte, daß die "Geschichte" in den Lünetten über den Fenstern und in den Stichkappen des Gewölbes eine Fortsetzung findet, da hier in Einzelbildern die Vorfahren Christi dargestellt sind. Dieses Ahnenregister des Erlösers begann ursprünglich in den Lünettenbildern der Altarwand, wo - bis zu ihrer Zerstörung durch die Anbringung des "Jüngsten Gerichts" (siehe oben) - die Noah nachfolgenden Patriarchen des Alten Testaments (Abraham, Isaak, Jakob) zu sehen waren (Abb. 7). Der weitaus größte Teil des Geschlechtsregisters Christi ist allerdings erhalten und endet mit der Darstellung Josephs - des Ziehvaters Christi - auf der nordöstlichen Lünette der Eingangswand. Die in den Lünetten und Stichkappen dargestellten Vorfahren des Erlösers verbinden somit die alttestamentlichen Episoden der Gewölbefresken einerseits mit den neutestamentlichen Geschichten auf den Seitenwänden der Kapelle

andererseits.ix[9] Erst die vollständige Darstellung dieses Ahnenregisters Christi vereint die unterschiedlichen Bildergruppen der Sixtinischen Kapelle zu einem Gesamtprogramm.

Die durch die Vorfahren Christi zu einem umfangreichen und komplexen Bildprogramm verbundenen Fresken verdeutlichen nicht nur verschiedene Aspekte der Heilsgeschichte, sondern ebenso eine genealogische Kontinuität, die von der Schöpfung über die "Zeit unter dem Gesetz" bis in die Epoche Julius' II. reicht und - rückwärts "gelesen" - folgendermaßen lautetx[10]: Der Papst ist Amtsnachfolger der in den Nischen dargestellten frühchristlichen Päpste; diese sind Nachfolger Petri, dessen Amtsgewalt auf Christus selbst zurückgeht. Christus wiederum entstammt der Ahnenreihe, die mit den ursprünglich auf den Lünetten der Altarwand dargestellten Patriarchen endete, mit der Geschichte Noahs im Gewölbespiegel ihre Fortsetzung findet und schließlich bis zur Schöpfung selbst reicht. Mit diesem Motiv einer heilsgeschichtlich konnotierten Kontinuität des Papsttums korrespondiert unmittelbar ein persönlicher Anspruch des Auftraggebers, den man ebenfalls als genealogisch bezeichnen könnte: Julius II. war der Neffe des Erbauers der Sixtinischen Kapelle, Sixtus IV. Er setzte mit dem Auftrag für die Freskierung des Gewölbes das Werk seines Onkels fort und verwies damit insofern auf die Kontinuität seiner eigenen Familie, als er deren Symbole - Eichbaum und Eichel (von "rovere", ital. Eiche) - ebenso häufig anbringen ließ wie sein Onkel knapp eine Generation früher. Tatsächlich zieren Hunderte von kleinen Eicheln als häufigstes Schmuckelement die Ornamentleisten der Stichkappen und Eckzwickel. Dieselbe Pflanzensymbolik kommt in den Girlanden zum Ausdruck, die von einigen der großen Aktfiguren im Gewölbespiegel gehalten werden. Sie zeigen riesige Büschel von Eichenlaub und üppige Bündel teilweise vergoldeter Eicheln. Hinter Jonas (Abb. 17) schließlich, der durch seine Position unmittelbar über dem Altar besonders hervorgehoben ist, sind ineinander gewundene Zweige desselben Baumes zu erkennen. Deutlicher kann eine ikonographische Anspielung kaum sein, denn diese Zweige ähneln in ihrer Anordnung unübersehbar den in der Kapelle und auch auf ihren Außenwänden angebrachten Wappenkartuschen mit den Eichenbäumchen der beiden Della-Rovere-Päpste. Doch mit der Anbringung von Eichenlaub und Eicheln allein ist es nicht getan: Durch deren teilweise Vergoldung wird der Betrachter unmittelbar an die Panegyrik auf Julius II. erinnert, die in seinem Pontifikat eine Wiederkehr des Goldenen Zeitalters sieht.xi[11] Bereits Vasari hat auf diesen unmittelbar einleuchtenden Sinn der Darstellung in seiner Beschreibung hingewiesen (§ 10).

Mit der Symbolik von Eichbaum und Eichel doppelt Julius II. praktisch das genealogisch bestimmte Generalthema der Sixtinischen Kapelle: Die Fresken verdeutlichen nicht allein die

Kontinuität, die sich von der Schöpfungsgeschichte bis zu den ersten Märtyrerpäpsten erstreckt, sondern auch die Kontinuität eines mit den Taten der della-Rovere-Familie verbundenen Papsttums. Die Familiengeschichte wird somit Teil der Papst- und Heilsgeschichte, und das genealogisch bestimmte Gesamtprogramm gipfelt schließlich in einem Goldenen Zeitalter Julius' II. Letztlich korrespondiert die Freskenausstattung der Sixtinischen Kapelle hierdurch direkt mit einer Besonderheit päpstlicher Familienpolitik: Der Papst konnte in seiner Funktion als oberster Priester zumindest offiziell keine leiblichen Kinder haben, doch um diese Einschränkung zu umgehen, protegierten die Päpste häufig Mitglieder der eigenen Familie für bedeutende Ämter in den höheren Positionen der klerikalen Hierarchie. Da der Papst und andere Würdenträger vorzugsweise ihre eigenen Neffen mit kirchlichen Ämtern und deren Privilegien zu versorgen versuchten, hat sich für diese Interessenspolitik des römischen Klerus der Begriff des "Nepotismus" (von ital. "nipote"-Neffe) eingebürgert, was im Deutschen in etwa der "Vetternwirtschaft" entspricht. Im Grunde bestand ein guter Teil päpstlicher Innenpolitik vor allem darin, einer möglichst großen Zahl von Blutsverwandten einen gut dotierten Posten, beispielsweise den eines Kardinals, zu verschaffen. Das höchste Ziel des "Nepotismus" war dann erreicht, wenn der vom Papst zum Kardinal erhobene eigene Neffe später zum Papst gewählt wurde. Den bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfolgreichsten "Nepotismus" hatten die della Rovere betrieben, denn Julius II. folgte seinem Onkel Sixtus IV. schon 19 Jahre nach dessen Tod auf dem päpstlichen Stuhl. Im weitesten Sinne spiegelt also das Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle unmittelbar die erfolgreiche Familienpolitik der della Rovere wider, die es geschafft hatte, innerhalb einer Generation zwei Päpste zu stellen.

## 2. Die Intrigen gegen Michelangelo

Wie fast alle Biographen und Kunsttheoretiker der Renaissance legten auch Vasari und Condivi wenig Wert auf eine exakte Deutung der von ihnen beschriebenen Werke. Vasari (§ 10) nennt lediglich das Goldene Zeitalter Julius' II. und damit einen wichtigen Teilaspekt der Interpretation; doch ebenso wie bei Condivi überwiegen oft andere Gesichtspunkte, wie beispielsweise das überschwengliche Künstlerlob oder die Freude am Erzählen. In diesen Zusammenhang gehört auch die Neigung Vasaris, historisch belegte Ereignisse um spannende Anekdoten zu bereichern - vor allem dann, wenn die Fakten nur lückenhaft überliefert oder zu langweilig waren. Daher mußte ihn auch Condivis Andeutung faszinieren, daß die Intrige



Bramantes und Raffaels ein auslösendes Moment für die Freskierung der Sixtinischen Decke gewesen sei (Condivi § 1 und 10/ Vasari § 1-2 und 5). Dieser Hinweis auf eine Rivalität zwischen Künstlern spiegelt zunächst natürlich die generelle Zunahme von Konkurrenzsituationen in der Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit wider.<sup>xii</sup>[12] Zudem dürften die Biographen hier Informationen über Animositäten aufgeschnappt haben, von denen schon Piero Rosselli, ein Freund Michelangelos, in einem Brief vom Mai 1506 berichtet (Appendix 1): Bramante habe in Gegenwart des Papstes Michelangelos Kompetenz in der Darstellung perspektivischer Verkürzungen in der Deckenmalerei bezweifelt. Allerdings ist Rossellis Auskunft nicht unbedingt zuverlässig, denn er war parteiisch und darum bemüht, sich der Gunst Michelangelos zu versichern. Er interpretiert Bramantes Bemerkung als einen persönlichen Angriff gegen seinen Florentiner Künstlerfreund und dramatisiert damit aller Wahrscheinlichkeit nach eine ursprünglich eher unspektakuläre Sachfrage. Tatsächlich könnte man die von Rosselli kolportierte Aussage auch dahingehend interpretieren, daß Bramante in seiner Funktion als oberster päpstlicher Baumeister nur eine fachlich kompetente Feststellung über Michelangelos geringe Erfahrung auf dem Gebiet der perspektivischen Verkürzung machte.<sup>xiii</sup>[13]

Auch der Konflikt zwischen Michelangelo und Raffael war wahrscheinlich etwas weniger dramatisch als ihn die Biographen später beschreiben. Das jedenfalls legt Vasari noch in der ersten Ausgabe seiner Vasari nahe, wenn er davon berichtet, daß man in Rom aufgrund der engen Bande zwischen Bramante und Raffael nicht glaubte, Michelangelo würde den Auftrag für die Freskierung der Sixtina bekommen.<sup>xiv</sup>[14] Dieser Passus der älteren Vitedition entfiel in der Ausgabe von 1568, Vasaris Aufmerksamkeit als Erzähler galt also eindeutig der von Condivi übernommenen dramatischeren Version der Geschichte, die durch die Erwähnung der Machenschaften Raffaels und Bramantes einen besonderen "Pfiff" bekommen hatte. Ein Grund für Vasaris Interesse an der konfliktreicheren Variante lag darin, daß in seinem Geschichtsmodell die Konkurrenz zwischen einzelnen Künstlern den Fortschritt in den Künsten garantierte<sup>xv</sup>[15]; ein anderer ergab sich natürlich aus seiner notorischen Vorliebe für das Anekdotische.

Schließlich verliert die von den Biographen in die Welt gesetzte Geschichte der Intrigen auch dadurch an Glaubwürdigkeit, daß Raffael in die Angelegenheit hineingezogen wird. Tatsächlich hielt sich der Künstler weder im Mai 1506, als die Pläne zur Freskierung der Sixtina erstmals geäußert wurden (Appendix 1), noch im Mai 1508, als die Arbeiten begannen, in Rom auf, sondern erst im Herbst desselben Jahres. Er kam für die Rolle des Mitverschwörers also gar nicht in Frage. Das mag schon Vasari geahnt haben, der die Schilderung Condivis in diesem

Punkt modifiziert und den Namen Raffaels nicht mehr unmittelbar im Zusammenhang mit einer haßerfüllten Verschwörerclique nennt.

Eine gewisse Vorsicht läßt Vasari auch gegenüber der Behauptung Condivis walten, Raffael habe nach der Enthüllung der ersten Hälfte des Freskos in der Sixtina den Rest ausführen sollen (Condivi § 10/ Vasari § 5). Während Condivi hierbei Raffael noch als treibende Kraft bezeichnet, stellt Vasari Bramante als den eigentlichen Urheber der gegen Michelangelo gerichteten Machenschaften dar. Raffael durfte wahrscheinlich nicht so schwer belastet werden, da er in dem von Vasari propagierten Fortschrittsmodell der Kunstgeschichte eine bedeutendere Rolle spielte als Bramante. Bramante hingegen konnte leicht als Opfer für Anschuldigungen jeder Art herhalten, da er einen vergleichsweise ramponierten Ruf besaß. Er war bereits zu Lebzeiten als Zerstörer der alt-ehrwürdigen Peterskirche - als "Bramante ruinante" - in die Kritik geraten und außerdem für gewisse Nachlässigkeiten im Bereich der Bauausführung bekannt.xvi[16] Er galt als Beispiel des beherzten ("animoso") Baumeisters, der bei der Errichtung seiner Bauten gelegentlich auch Risiken einging und dessen Vorbild man in diesem Punkt auf keinen Fall folgen sollte.xvii[17] Wenn man also dem als "architetto animoso" bekannten "Bramante ruinante" negative Eigenschaften andichtete, konnte man hierbei eher auf die Zustimmung der Zeitgenossen rechnen als im Falle der Lichtgestalt Raffaels, dessen Reputation kaum ernsthafte Zweifel zuließ.

Auch wenn die Zuverlässigkeit der (ja oft widersprüchlichen) Angaben Vasaris und Condivis im Einzelfall schwer einzuschätzen ist, gibt es doch gelegentlich die Möglichkeit, deren Plausibilität mithilfe anderer Quellengattungen zu überprüfen. So vermittelt beispielsweise die erhaltene Korrespondenz Michelangelos einen Eindruck von den tatsächlichen Rivalitäten zwischen den Künstlern. Bezeichnenderweise tauchen in den Briefen, die Michelangelo zwischen 1508 und 1512 verfaßte, Intrigen Bramantes und Raffaels gar nicht auf. Vielmehr beklagt der Künstler den schlechten Charakter seines Bruders Giovan Simone, die miserable Zahlungsmoral des Papstes, die Unzuverlässigkeit seiner Diener und Gehilfen, seine eigene Not und Einsamkeit, seine fragile Gesundheit und ärmliche Lebensweise, die kunstfeindliche Haltung seiner Zeit sowie den Zwang, als Maler arbeiten zu müssen und daher nicht als Bildhauer tätig sein zu können.xviii[18] Michelangelo lamentiert also (oft zurecht, manchmal auch zu unrecht) über alle möglichen Dinge und Personen, nur nicht über die später von Condivi und Vasari kolportierten Intrigen Bramantes und Raffaels. Angesichts der ostentativen Leidenshaltungxix[19], die Michelangelo in seinen Briefen und Gedichten an den Tag legt,

würde man aber gerade einen Hinweis auf das ihm von den Künstlerkollegen verursachte Leid erwarten.

Während eindeutige Anhaltspunkte für eine Rivalität Michelangelos mit Künstlerkollegen in seiner Korrespondenz von 1508 bis 1512 fehlen, finden sich in derselben Quellengattung zahlreiche Hinweise auf handfeste Streitereien zwischen Raffael und Sebastiano del Piombo. Diese Hinweise stammen allerdings nie aus den Briefen Michelangelos, sondern immer aus denen seiner Briefpartner. Zudem steht im Zentrum der Angelegenheit immer Sebastiano del Piombo, der sich wohl im Jahre 1516 mit Raffael erzürnt hatte, danach in einen direkten Künstlerwettstreit mit ihm trat und ihn daraufhin mit Polemiken überschüttete. Nach Raffaels Tod am 6. April 1520 nahmen diese Polemiken sogar noch zu: Schon wenige Tage nach dem Ableben seines Konkurrenten versuchte Sebastiano mit Hilfe Michelangelos, die unvollendeten Aufträge des verstorbenen Malers an sich zu bringen, scheiterte aber, da die Künstler aus der Raffaelwerkstatt in diesem Konkurrenzkampf die bessere Ausgangsposition hatten.xx[20] Michelangelo erscheint in den Angelegenheiten Sebastianos lediglich als Zuschauer, der von sich aus weder über Raffael noch über dessen Nachfolger ein böses Wort äußerte, sondern lediglich ein höfliches Empfehlungsschreiben für Sebastiano beisteuerte.xxi[21] Selbst in seinem Ende 1523 verfaßten Brief an Giovan Francesco Fattucci (Appendix 2), in dem Michelangelo die Problematik des Juliusgrabes und die Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Fresken genauestens schildert, fehlt jegliche Spitze gegen die vermeintlichen Intriganten. Erst sehr viel später, nachdem Michelangelo das Gesamtkonzept für das Grabmal ständig weiter reduziert, immer neue Verhandlungen mit den Erben Julius' II. geführt, die Arbeiten gegen Hinterlegung von 1400 Golddukaten an andere Künstler delegiert und zunächst vergeblich auf das Ende der Affäre gewartet hattexxii[22], erhebt der Künstler seine Stimme gegen Bramante und Raffael. In einem ungemein langen Brief vom Oktober 1542 geht Michelangelo auf die Geschichte des Grabmals und auf die Anschuldigungen ein, er habe die Gelder Julius' II. und die seiner Erben falsch verwendet und sogar gegen Wucherzinsen verliehen. Im Zusammenhang der "Tragödie des Juliusgrabes", in einem Moment höchster Verzweiflung, nach bittersten Klagen über den Hergang der Geschichte und wiederholten Bitten um Fürsprache bei Papst Paul III., beschuldigt Michelangelo eigentlich völlig unvermittelt die schon vor Jahrzehnten verstorbenen Künstlerkollegen Bramante und Raffael, Ursache seiner Leiden gewesen zu sein:

"Ich bitte Eure Herrlichkeit um der Liebe Gottes und der Wahrheit willen, tragt diese Dinge zur rechten Zeit vor, damit ich mich gegebenenfalls beim Papst gegen diejenigen verteidigen kann, die ohne irgendeine Kenntnis der Sache Schlechtes über mich reden und dem Herzog [von

Urbino] durch falsche Informationen ins Hirn gesetzt haben, ich sei ein großer Schurke. Alle Unstimmigkeiten, die zwischen Papst Julius [II.] und mir entstanden sind, gehen auf den Neid Bramantes und Raffaels von Urbino zurück, und das war der Grund dafür, daß er zu Lebzeiten sein Grabmal nicht weiterführte, um mich zu ruinieren. Und Raffael hatte guten Grund dazu, denn alles, was er in der Kunst vermochte, hatte er von mir."xxiii[23]

Aus der bisher analysierten Korrespondenz wird also deutlich, daß Michelangelo selbst sich erst 1542 in einem der schwärzesten Augenblicke seiner Karriere zu gravierenden Anschuldigungen gegen Bramante und Raffael hinreißen ließ. Grund für Michelangelos Verzweiflung war allerdings nicht eine Intrige seiner beiden Künstlerkollegen, sondern einzig und allein die "Tragödie" des Juliusgrabes. Dessen Vollendung hatte sich jedoch keineswegs, wie Michelangelo in seiner Verzweiflung behauptet, durch Intrigen Bramantes und Raffaels verzögert, sondern in erster Linie durch die Großaufträge, die der Künstler in den Jahren und Jahrzehnten nach dem Tod Julius II. übernahm: die Gestaltung der Fassade von S. Lorenzo in Florenz, die Ausstattung der Neuen Sakristei ebendort sowie die Freskierung des "Jüngsten Gerichts" für die Sixtinische Kapelle und die Malereien für die "Cappella Paolina".

Michelangelo konnte allerdings mittelbar einen Grund gesehen haben, Bramante für die "Tragödie des Juliusgrabes" verantwortlich zu machen. Der Anfang dieser "Tragödie" fällt bereits auf den Beginn des Jahres 1506, als sich definitiv herausstellte, daß der Umbau der alten Peterskirche weit mehr als nur eine Erweiterung des Chorbereichs sein würde, in dem das Juliusgrab seinen Platz finden sollte.xxiv[24] Unter dem Eindruck der imposanten Pläne Bramantes beschloß der Papst einen kompletten Neubau. Dieser Beschluß, so wurde nach und nach deutlich, sollte die ursprüngliche Planung für Michelangelos Juliusgrab gefährden und sowohl bedeutende finanzielle Ressourcen als auch das Interesse des Papstes vom Grabmalsprojekt ablenken.xxv[25] Mittelbar, ohne daß dies in der Absicht Bramantes gelegen hätte, stand die Planung für den Neubau von St. Peter am Anfang jener "Tragödie" des Grabmals, die erst zu Beginn des Jahres 1545 mit der Errichtung einer stark reduzierten Fassung in S. Pietro in Vincoli ihren letztlich unbefriedigenden Abschluß fand und Michelangelo bis an sein Lebensende belastete. Im nachhinein betrachtet, mußte der Künstler also in der Person Bramantes den Urheber für die größte Tragödie seines Lebens sehen. In der Erinnerung Michelangelos und im Kontext der Legendenbildung wurde schließlich auch noch Raffael in die Geschichte mit hineingezogen, denn als Landsmann Bramantes und als Erzfeind Sebastiano del Piombos erschien er als der ideale Mitverschwörer.

Trotz der Fertigstellung des Juliusmonuments in Form eines Wandgrabes in S. Pietro in Vincoli im Jahre 1545 sollte Michelangelo in dieser Angelegenheit noch nicht zur Ruhe kommen, denn inzwischen war der berühmteste italienische Literat des 16. Jahrhunderts auf den Plan getreten, Pietro Aretino, der seit September 1537 mit ebenso schmeichelhaften wie unverschämten Briefen versuchte, sich der Gunst Michelangelos zu versichern. Er bot dem Künstler seine Dienste als Ruhmesverkünder an, verlangte aber als Gegenleistung entsprechende Geschenke in Form von Zeichnungen Michelangelos.<sup>xxvi</sup>[26] Der Künstler zeigte sich in seiner Antwort zunächst erfreut über das Angebot Aretinos, doch der ironische Unterton seines Briefes verdeutlicht, daß er dem ebenso durchtriebenen wie mächtigen Schmeichler nicht wohl gesonnen war. Er schickte schließlich ein paar Zeichnungen, die jedoch hinter den hochgesteckten Erwartungen Aretinos zurückblieben, verweigerte dann aber weitere Geschenke, was den Dichter in seinem berühmten Brief vom November 1545 zu einer Kaskade übelster Beschimpfungen veranlaßte, die sich nicht nur auf unzüchtige Details in Michelangelos "Jüngstem Gericht" beziehen, sondern auch auf die kurz zuvor beigelegte "Tragödie" des Juliusgrabes. Aretino ging sogar so weit, auf homosexuelle Neigungen Michelangelos anzuspielen und gleich zu Beginn des Briefes das künstlerische Abhängigkeitsverhältnis zwischen Michelangelo und Raffael umzukehren:

"Nachdem ich den vollständigen Entwurf Eures ganzen Jüngsten Gerichts wiedergesehen habe, bin ich nun imstande, darin hinsichtlich der Schönheit der Erfindung die berühmte Anmut Raffaels zu erkennen. Als getaufter Christ jedoch schäme ich mich angesichts der dem menschlichen Geist unwürdigen Gestaltungsfreiheit, welche ihr dabei gebraucht habt, jene Ideen zum Ausdruck zu bringen, zu denen schlußendlich jeder Sinn unseres wahrhaftigsten Glaubens strebt."<sup>xxvii</sup>[27]

In diesem Ton geht es noch eine Weile weiter, bis Aretino dem Maler vorwirft, er habe seine Kunst über den christlichen Glauben gestellt und dabei die heiligen Gestalten in unzüchtigen Stellungen und mit einem überflüssigen Gezerre an ihren Geschlechtsteilen abgebildet. Schließlich beteuert er, seine Kritik entspringe keineswegs der Enttäuschung über nicht erhaltene Geschenke, um dann aber doch auf den günstigen Einfluß eben solcher Geschenke zu sprechen zu kommen, da sie ihn, Michelangelo, vor böartigen Gerüchten bezüglich seiner Neigung zu hübschen jungen Männern hätten schützen können. Hier nun folgt der Vorwurf im Bezug auf das Juliusgrab und die von Michelangelo veruntreuten Gelder:

"Aber wenn der Schatz, den Julius II. Euch hinterlassen hat, damit seine sterblichen Überreste in dem von Euch skulpierten Monument ruhen, nicht ausreichte, um Euch die eingegangenen Verpflichtungen einhalten zu lassen, was kann man von Euch noch erhoffen? Nicht Eure

Undankbarkeit, nicht Euer Geiz, großer Maler, sondern die Gnade und das Verdienst des obersten Hirten haben es soweit kommen lassen, denn Gott selbst wollte es so, daß der ewige Ruhm Julius' II. in einem einfachen Grab und für sich selbst weiter lebe und nicht vermittelt durch das hochmütige Grabmonument nach Maßgabe Eurer Kunst. In dieser Sache muß Euer Versagen gegenüber Euren Verpflichtungen als Diebstahl verstanden werden."xxviii[28]

Zum Schluß rundet Aretino seinen Angriff noch durch ein Argument aus der ikonoklastischen Tradition ab: Julius' II. bleibe der Nachwelt ohnehin eher durch seine Verdienste als durch ein monumentales Kunstwerk im Gedächtnis. Mit dem dann folgenden Hinweis auf Papst Gregor den Großen als Zerstörer paganer Idole nimmt Aretino schließlich sogar die Kunstkritik der Gegenreformation vorweg:

"[...] unsere Seelen bedürfen mehr der Gefühle der Andacht als der Lebhaftigkeit eines künstlerischen Entwurfs. Möge Gott den Papst Paul [III.] erleuchten, wie er Papst Gregor [d. Gr.] seligen Andenkens inspiriert hat, der Rom eher seiner hochmütigen heidnischen Bildwerke beraubt sehen wollte, als daß sie den bescheidenen Bildern der Heiligen ihre Güte genommen hätten [...]" .xxix[29]

Was Aretino mit seinen massiven Vorwürfen hinsichtlich des Juliusgrabmals und mit seiner scharfen Kritik am "Jüngsten Gericht" versuchte, war nichts weniger als eine rhetorisch brillant formulierte Vernichtung von Künstler und Kunstwerk, ein Diffamierungsversuch also, der angesichts der nahenden Gegenreformation sogar bedrohlich hätte werden können.

Da Kopien der Briefe Aretinos in Italien zirkulierten und man immer mit deren Publikation rechnen mußte, hatte Michelangelo alle Veranlassung, erneut ein Aufkochen der eben abgeschlossenen "Tragödie" des Grabmals zu fürchten.xxx[30] Im Zusammenhang dieser Befürchtungen sind wahrscheinlich seine Bemühungen um eine biographische Richtigstellung der wichtigsten Ereignisse seines Lebens herangereift.xxxi[31] Der Impuls, den Schilderungen Vasaris von 1550 durch die Ausführungen *Condivis* von 1553 entgegenzutreten, stammte noch aus der Zeit dieser Kontroverse. Die für Michelangelo unbefriedigende Darstellung Vasaris von 1550 war dann nur der endgültige Auslöser für seinen Wunsch nach jener "Gegendarstellung" durch *Condivi*, die im Blick auf die Sixtinische Decke vor allem mit den Machenschaften Bramantes und Raffaels aufwartet. Deren Intrigen müssen jedoch, zumindest im Bezug auf Michelangelos Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle, zum größten Teil als literarische Fiktion gelten. Das mag auch Michelangelo selbst gespürt haben, denn kurz vor seinem Tod versuchte er, die Übertreibungen *Condivis* richtigzustellen.xxxii[32]

Daß Bramante vielleicht doch nicht der Bösewicht war, als den Vasari und *Condivi* ihn beschreiben, lassen andere zeitgenössische Quellen erahnenxxxiii[33], unter ihnen auch Vasari

selbst, der Bramante in der ersten Version seiner Viten noch als einen Freund Michelangelos bezeichnet hatte.<sup>xxxiv</sup>[34] Ein in dieser Angelegenheit unabhängiger Beobachter, der Florentiner Bildhauer Benvenuto Cellini (1500-1571), sah in Bramante sogar einen Förderer Michelangelos. In der 1568 gedruckten Fassung seines Traktats über die Goldschmiedekunst lesen wir hierzu:

"[...] und dieser Bramante war es wirklich, der mit noblem und gutherzigem Geist die Größe des Talents und die Kunstfertigkeit [Michelangelo] Buonarottis bekannt gemacht hat, indem er ihn zur anstehenden Ausmalung der päpstlichen Kapelle des genannten Julius II. vorschlug."<sup>xxxv</sup>[35]

In der vom Druck geringfügig abweichenden Manuskriptfassung desselben Traktats deutet Cellini sogar an, daß ursprünglich Bramante die Sixtina ausmalen sollte:

"Dieser Bramante, der gesehen hatte, wie sehr sich der gute Papst an guten Talenten erfreute, und weil der besagte Papst ihn [d.i. Bramante] das große Gewölbe der großen päpstlichen Kapelle malen lassen wollte, dieser Bramante stellte dem besagten Papst Julius Michelangelo Buonarotti vor, der ohne jede Reputation in Rom weilte und ohne daß sein Talent bekannt gewesen wäre."<sup>xxxvi</sup>[36]

Cellini wendet also die von Condivi als Intrige dargestellte Geschichte ins Positive: Bramante habe den jungen Michelangelo in Rom zu fördern versucht. Diese Variante der Geschichte ist nicht ganz von der Hand zu weisen, weil Cellini, der ein intimer Kenner der römischen Verhältnisse und ein glühender Verehrer Michelangelos war, keinen Grund hatte, Bramante über Gebühr zu loben. Selbst seine Andeutung, daß zunächst Bramante die päpstliche Kapelle hätte freskieren sollen, scheint nicht ganz aus der Luft gegriffen, da zu jenem Zeitpunkt nicht Michelangelo, sondern Bramante die größere Erfahrung in perspektivisch verkürzter Deckenmalerei besaß. Von diesem Erfahrungsvorsprung berichtet auch Piero Rosselli in seinem Brief vom Mai 1506 (Appendix 1), wenn er von Bramantes Zweifeln an Michelangelos Fähigkeiten in der Darstellung perspektivisch verkürzter Figuren berichtet. Wir können also davon ausgehen, daß Condivi im Eifer seiner Parteinahme für Michelangelo und Vasari im Eifer des Erzählens eine wahrscheinlich eher unbedeutende Animosität zu einer monströsen Intrige vergrößert haben, deren tieferer Sinn Gegenstand des folgenden und zugleich letzten Abschnitts ist.

### 3. Der Ausdruckskünstler als Märtyrer und Erlöser

In ihren Beschreibungen der Sixtinischen Kapelle bedienen sich Vasari und Condivi einer Terminologie, die größtenteils aus der Kunstliteratur des 15. Jahrhunderts stammt.<sup>xxxvii</sup>[37] Die bekanntesten Beispiele für diese Terminologie sind "grazia", "maniera", "aria", "disegno", "ingegno", "invenzione", "attitudine", "varietà", "diversità", "difficoltà" und "scorci" bzw. "scorti".

Mit "grazia" beschreiben die Biographen die anmutige Gestaltung, mit "disegno" die Entwurfsqualitäten und mit "aria" meistens einen besonderen Gesichtsausdruck, gelegentlich aber auch den gesamten Charakter einer Figur. "Varietà" und "diversità" bezeichnen den Abwechslungsreichtum, der wiederum durch unterschiedliche "attitudini" (Stellungen) besonders der bewegten Figuren gewährleistet ist. Dieser Abwechslungsreichtum hängt u.a. von der Gabe oder vom Talent, dem "ingegno", und von der "invenzione", der Erfindungsgabe, des Künstlers ab. Nicht ohne Talent ist die "difficoltà" (Schwierigkeit) zu meistern, beispielsweise bei den "scorti" (den perspektivischen Verkürzungen). Unter "maniera" schließlich muß man sich ein bestimmtes, wieder erkennbares Stilelement vorstellen, sozusagen die "Handschrift" des Künstlers, die sich mithilfe der genannten Begriffe mehr oder weniger genau charakterisieren läßt.

Das sprachliche Repertoire der beiden Biographen ist unterschiedlich groß. Condivis kunsttheoretischer Wortschatz beschränkt sich auf etwa ein Dutzend Begriffe, während Vasari ungefähr auf das Dreifache kommt und daher auch zu einer differenzierteren Beschreibung gelangt. So benutzt Condivi beispielsweise den Begriff "aria" überhaupt nicht, wohingegen Vasari ihn generell in seinen Viten und auch in der Vita Michelangelos heranzieht, um die Ausdrucksintensität des Gesichts oder überhaupt den Ausdruck einzelner Figuren zu betonen (§ 9-10, 14, 17). Ohnehin gibt sich Condivi in der Schilderung von Affektdarstellungen zurückhaltender als Vasari, glänzt dafür aber gelegentlich durch präzisere Beschreibungen der Gesamtstruktur der Fresken (§ 2).<sup>xxxviii</sup>[38] Zurückhaltend verhält sich Condivi auch im Gebrauch seines übrigen kunsttheoretischen Vokabulars; so verwendet er in seiner Schilderung der Sixtinischen Decke die meisten Begriffe nur einmal, lediglich "attitudine" (§§ 5 und 7) und "scorti" (§§ 3 und 5) tauchen mehrfach auf. Er schätzte die Fresken Michelangelos also besonders wegen ihrer unterschiedlichen Stellungen - beispielsweise der Aktfiguren - und aufgrund ihrer kühnen perspektivischen Verkürzungen ("scorti"). Die gleiche Vorliebe entwickelt auch Vasari, der "attitudine" von allen Begriffen am häufigsten anführt (§§ 9-11 und 14-17) und die perspektivische Verkürzung der Figuren in den Eckzwickeln und des Jonas (Abb. 7) oberhalb der Altarwand mithilfe einer identischen oder eng verwandten Terminologie euphorisch



beschreibt (§§ 9-11, 17-18). Ähnlich urteilt der erste Biograph Michelangelos, Paolo Giovio, wenn er die Verkürzungen der Sixtinischen Decke vergleichsweise ausführlich abhandelt (Appendix 3, § 1).xxxix[39]

Interessant ist der offenbar verbreitete Hinweis auf Michelangelos Meisterschaft in der Darstellung der "scorti" vor allem deshalb, weil dem Künstler vor Beginn seiner Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle gerade diese Fähigkeit von Bramante abgesprochen worden war (Appendix 1). Schaut man sich die in starker Verkürzung gemalten Figuren und ihre Plazierung auf dem Gewölbe an (also die Geschichten in den vier Eckzwickeln und den Jonas), dann hat man sogar den Eindruck, daß die "scorti" als das eigentliche formale Thema der Fresken und als Antwort auf die Zweifel Bramantes zu verstehen sind (Abb. 13-16). Außerdem befinden sich die Figuren mit den auffälligsten Verkürzungen dort, wo ihre Ausführung technisch besonders schwierig war. Michelangelo reagierte also mit seinen Fresken nicht nur auf die im Vorfeld seiner Arbeit geäußerten Zweifel, sondern stellte sich der Herausforderung und erhöhte sogar noch deren Schwierigkeitsgrad, die "difficoltà".

Der Sieg über die "difficoltà" entspricht einem Allgemeinplatz der Kunstliteratur.xl[40] Vasari greift diesen Topos zweimal auf, zum einen in seiner Beschreibung der virtuos gemalten "attitudine" der libyschen Sibylle (§ 16 [Abb. 10]), deren Bewegungsmotiv nur Michelangelo habe gelingen können, und zum anderen in seiner Schilderung der Hinrichtung Hamans (§ 17 [Abb. 16]), deren Darstellung den höchsten Schwierigkeitsgrad überhaupt repräsentiere. Indem Vasari hier den Topos der "difficoltà" bemüht und mit der Darstellung kühner Verkürzungen verknüpft, stellt er Michelangelo in eine Reihe mit jenen Künstlern des Florentiner Quattrocento, die dafür bekannt waren, durch die virtuose Darstellung perspektivischer Verkürzungen die "difficoltà" gemeistert zu haben: Masaccio, Andrea del Castagno und Paolo Uccello.xli[41]

Die "difficoltà" der "scorti" bringt uns schließlich zum Begriff der "terribilità", mit dem Vasari schon Künstler wie Masaccio und Castagno<sup>xlii</sup>[42] sowie auch die perspektivischen Verkürzungen der Sixtinischen Decke charakterisiert (§ 11 und 18). Dieser im Deutschen nur unzureichend mit "Schrecklichkeit" oder "Gewaltigkeit" übersetzte Begriff ist sowohl von Vasari als auch in der übrigen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts auf keinen anderen Künstler so häufig angewandt worden wie auf Michelangelo.xliii[43] Er gilt geradezu als Schlüsselbegriff für das Verständnis seiner Kunst und verbindet in einzigartiger Weise zwei wichtige Aspekte der neueren Kunstgeschichte: den Charakter des Künstlers einerseits mit den Eigenarten seiner Kunst andererseits. Zum ersten Mal taucht "terribilità" im Zusammenhang mit Michelangelo in

zwei Briefen Sebastiano del Piombos vom Herbst 1520 auf. In einem Schreiben vom 15. Oktober 1520 kolportiert er zunächst die Worte Papst Leos X., der den schwierigen menschlichen Umgang mit Michelangelo folgendermaßen kommentiert hatte:

"Schau dir die Werke Raffaels an, der, als er die Werke Michelangelos sah, den Stil Peruginos sofort aufgab und sich so eng wie möglich demjenigen Michelangelos annäherte. Aber er ist schrecklich, man kann mit ihm keinen Umgang pflegen. Und ich antwortete Seiner Heiligkeit, daß Eure "terribilità" keiner Person schade und daß Ihr schrecklich erscheinen würdet aufgrund der Liebe, die Ihr zur Bedeutung Eurer großartigen Werke hegt [...]"

Knapp einen Monat später betont Sebastiano dann, daß er Michelangelo, den größten Künstler aller Zeiten, als Person nicht für schrecklich halte, sondern nur in seiner Kunst.<sup>xliv</sup>[44]

Sebastiano unterscheidet noch zwischen der "terribilità" des Künstlers und der seiner Kunst, doch sollte diese Unterscheidung in den folgenden Jahren mehr und mehr verlorengehen. So impliziert Francisco de Hollanda in seinen 1538 entstandenen "Dialogos de Roma" bereits eine enge Verwandtschaft zwischen der "terribilità" des Künstlers und der seines Werkes, wenn er im Hinblick auf Michelangelo bemerkt, daß der "terível pintor" (schreckliche Maler) oder überhaupt der mit irgendeiner "schrecklichen" Fähigkeit ausgestattete Künstler in Italien besonders geschätzt werde.<sup>xliv</sup>[45] Fast zur gleichen Zeit charakterisiert Pietro Aretino mit der "terribilità" zunächst die Ehrfurcht gebietende Größe antiker Kunst und damit letztlich auch die Großartigkeit bestimmter künstlerischer Ausdrucksformen.<sup>xlvi</sup>[46] Wenige Jahre später bezeichnet er mit demselben Begriff auch sein eigenes poetisches Schaffen und nennt sich selbst einen "terribile uomo", wobei hier nun die Konzeptualität seiner Dichtkunst mit der seiner eigenen Person verschmilzt.<sup>xlvii</sup>[47] An diese Dimension des Begriffs schließt Vasari an, wenn er im Zusammenhang des Neubaus von St. Peter die "terribilità" sowohl auf den "animo" (Geist) und den "ingegno" (Talent) Bramantes als auch auf dessen Werk anwendet.<sup>xlviiii</sup>[48] Dieselbe Vermischung der Eigenschaften von Künstler und Kunstwerk ist gemeint, wenn Vasari den Begriff der "terribilità" dann auffallend häufig für die Bezeichnung eines intensiven künstlerischen Ausdrucks bei Michelangelo gebraucht. Dementsprechend taucht "terribilità" in den "Viten" nicht nur als Kriterium für die Beschreibung perspektivisch verkürzter Figuren der Sixtinischen Decke auf, sondern gleich drei mal für die Charakterisierung ausdrucksstarker Figuren im "Jüngsten Gericht" sowie für die Bronzestatue Julius II. in Bologna. Dieses Werk wurde schon 1511 zerstört, Vasari kannte dessen "terribilità" somit gar nicht, doch wichtiger war ihm bisweilen eher das Konzept als dessen Sichtbarkeit im Bild - hier das Konzept einer mit "terribilità" gekennzeichneten Ausdrucksstärke des Kunstwerks, die direkt mit dem Ausdruckswillen des Künstlers einerseits und der zum Ausdruck gebrachten Macht des

dargestellten Papstes andererseits korrespondiert. Das bestätigt auch der Gebrauch des Superlativs "terribilissimo", den Vasari auf Michelangelos Moses und damit auf eine ebenso furchterregende wie ausdrucksintensive Figur anwendet: Diese Figur habe "sicherlich den Ausdruck eines wahren Heiligen und eines sehr schrecklichen Fürsten".xlix[49] In der gleichen Rolle des "terribile principe" sah sich auch Michelangelo selbst.l[50]

Vasaris Wortgebrauch des Begriffes "terribilità" impliziert eine Einheit von Künstler und Kunstwerk, die einem modernen und bis in unsere Tage gültigen Konzept des Künstlerischen entspricht: Das Kunstwerk ist Ausdruck des künstlerischen Selbst. Dieses Konzept des Ausdruckskünstlers war allerdings zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch keine Selbstverständlichkeit. Das belegt die Geschichte des bekannten toskanischen Sprichworts "Ogni pittore dipinge sé" (Jeder Maler malt sich selbst), das sich erstmals in einer um 1478 entstandenen Sammlung Florentiner Schwänke findet. Dort heißt es von einem weisen Ausspruch Cosimo de' Medicis: "Cosimo sagte, eher würden hundert Wohltaten vergessen als eine Beleidigung; und der Beleidiger verzeihe nie; und daß jeder Maler sich selbst male."li[51] Mit dem Sprichwort vom sich selbst malenden Maler wurde also die menschliche Schwäche, sich eher der bösen als der guten Taten zu erinnern, betont und hierbei der Künstler, der sich selbst darstellt oder thematisiert, als negativ konnotiertes "tertium comparationis" herangezogen.

Andere Quellen aus derselben Zeit bestätigen die durchweg negative Konnotation des sich selbst malenden oder sich selbst ausdrückenden Künstlers. Als Beispiel sei ein Streitgedicht genannt, das Matteo Franco gegen seinen literarischen Rivalen Luigi Pulci richtete. Beide Poeten tauschten zwischen 1474 und 1475 am Hofe Lorenzo de' Medicis in Florenz heftige Polemiken aus, und in einem seiner Streitgedichte wirft Franco seinem Kontrahenten Pulci dessen mühsam ergaunerten Aufstieg vom Habenichts zum mediceischen Hofpoeten vor, den er nur aufgrund seiner Zudringlichkeit erreicht habe. Im Bezug auf dieses armselige Werben und penetrante Streben behauptet Franco schließlich: "Jeder Maler malt sich selbst" - was in diesem Fall soviel heißt wie: Pulci könne gar nicht anders, als sich immer wieder impertinent um die Gunst eines Herrschers bemühen. Ein solches Verhalten läge in seiner Natur, er könne sich dem Ausdruck seines zwanghaften Charakters gar nicht entziehen.lii[52]

Daß mit dem Sprichwort "Ogni pittore dipinge sé" eine ablehnende Haltung gegenüber dem Ausdruck des künstlerischen Selbst gemeint sein konnte, bestätigt auch Leonardo da Vinci (1452-1519) an mehreren Stellen seiner kunsttheoretischen Schriften. In einem um 1508 entstandenen Absatz seines Malereitraktats lesen wir:

"Ich habe Künstler gekannt, bei denen sah es so aus, als hätten sie sich in allen ihren Figuren nach der Natur selbst dargestellt, und man sieht in diesen Figuren die Haltung und die Art ihres Schöpfers. Ist dieser rasch und lebhaft in seiner Rede und in seinen Bewegungen, so sind seine Figuren von ähnlicher Lebhaftigkeit. Ist der Meister fromm, dann sehen die Figuren mit ihren krummen Hälsen ebenso aus; und scheut er Anstrengung, dann scheinen seine Figuren wie die nach der Natur selbst geschaffene Faulheit; und ist er schlecht proportioniert, sind es seine Figuren desgleichen; und ist er verrückt, so zeigt sich das ausgiebig in seinen Bildern [...]."liii[53]

Der 1452 geborene Leonardo stand also dem Ausdruck des künstlerischen Selbst ablehnend gegenüber, er gehörte noch einer Zeit an, die man als Epoche vor dem Zeitalter des Ausdrucks bezeichnen könnte.

Während Leonardo in der unwillentlichen Selbstdarstellung des Künstlers in seinem Werk ein ernstes Problem sah, konnte der zwei Generationen jüngere Vasari über das Sprichwort "Jeder Maler malt sich selbst" schon in scherzhafter Weise reflektieren. So begründet er die oft rundlichen Figuren der mittelalterlichen Skulptur damit, daß deren Schöpfer einen runden Geist sowie eine einfältige und grobe künstlerische Auffassung gehabt hätten.liv[54] Ebenso scherzhaft geht Vasari in der Vita Michelangelos mit demselben Phänomen um, wenn er berichtet: "Ein Maler, ich weiß nicht welcher, hatte ein Bild ausgeführt, in dem ein Ochse besser gemalt war als die anderen Dinge. Man fragte Michelangelo, warum der Maler jenen lebhafter als die anderen Gegenstände gemacht hatte, und der antwortete: 'Weil jeder Maler sich selbst gut darstellt.'"lv[55] Die Auffassung Vasaris ist bezeichnend für einen Paradigmenwechsel, der sich mit der Kunst und der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts in Italien vollzog. Während in der Frührenaissance im Rahmen der Forderung nach Naturnachahmung die künstlerische Praxis in erster Linie auf eine exakte Wiedergabe der gegenständlichen Welt hinauslief, wurde dieses Postulat im Cinquecento um eine wichtige Forderung erweitert: Nicht mehr nur die exakte und damit "richtige" Naturnachahmung stand im Mittelpunkt, sondern gleichzeitig die Thematisierung und Darstellung einer inneren Idee, mochte sie nun im neoplatonischen Sinn Ausdruck einer übergeordneten göttlichen Kraft sein oder in einer eher profanen Variante Ausdruck der persönlichen Ideen und der Befindlichkeit des Künstlers.lvi[56] Ausgehend von diesem Paradigmenwechsel, der das Verhältnis des künstlerischen Subjekts zu den von ihm geschaffenen Objekten radikal veränderte und am Beginn einer Autonomisierung des Kunstwerks stand, konnten sich die Ansichten zum künstlerischen Ausdruck des Selbst im Laufe des 16. Jahrhunderts so weit ins Positive wenden, daß das Sprichwort schließlich lautete: "Ogni buon pittore dipinge sé" (Jeder gute Maler malt sich selbst).lvii[57]

In der Entwicklungsgeschichte des Ausdrucks Künstlers stand Michelangelo an zentraler Stelle, denn kein Maler oder Bildhauer vor ihm war durch eine vergleichbar enge Verknüpfung zwischen seiner Person und seinem künstlerischen Werk aufgefallen.<sup>lviii</sup>[58] Diese Verknüpfung von Person und Werk tritt deutlich in den sogenannten Geschenk- oder Präsentations-Zeichnungen zutage, in denen Michelangelo sich mit seinem Darstellungsgegenstand weitgehend identifizierte und dabei selbst intimste Anliegen, wie beispielsweise sein homoerotisches Begehren, zum Ausdruck brachte. Aber auch in monumentalen, für eine große Öffentlichkeit bestimmten Werken stellte Michelangelo Facetten seiner Persönlichkeit dar. Genannt sei hier der Marmordavid, in dem Michelangelo nicht nur die Auseinandersetzung des jugendlichen Helden mit dem Riesen Goliath thematisierte, sondern auch den Kampf seiner eigenen Geschicklichkeit als Künstler mit der widrigen Materie des harten Marmors.<sup>lix</sup>[59] Neben diese Art der Selbstdarstellung trat das physiognomisch wieder erkennbare Rollenporträt, wie beispielsweise Michelangelos Selbstbildnis in der abgezogenen Haut des hl. Bartolomäus im "Jüngsten Gericht", in der der Künstler sein persönliches Leiden als Mensch und Künstler zum Ausdruck brachte.<sup>lx</sup>[60] Vermutlich gehört in die Reihe dieser Selbstdarstellungen auch der Kopf des Holofernes im südöstlichen Gewölbezwickel der Sixtinischen Decke (Abb. 18), der erkennbar die Züge des Künstlers trägt.

Noch sehr viel deutlicher als in den Geschenkzeichnungen und in den Rollenporträts thematisierte Michelangelo sein künstlerisches Ich in seinen Gedichten. Als Beispiel mag ein Madrigal aus den frühen 40er Jahren des 16. Jahrhunderts gelten, in dem Michelangelo erklärt, daß er in seiner Skulptur jenes Ich, jenen gequälten Aspekt seiner Selbst, darstelle, dessen Leiden die ihn abweisende Geliebte verursacht habe:

"S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli

Talor l'immagin d'ogni altri a se stesso,

Squallido e smorto spesso

Il fo, com'i' son fatto da costei;

E par ch'esempio pigli

Ogni or da me, ch'i' penso di far lei.

Ben la pietra potrei

Per l'aspra sua durezza,  
In ch'io l'esempio, dir c'a lei s'assembra;  
Del resto non saprei,  
Mentre mi strugge e sprezza,  
Altro scolpir che le mie afflite membra.  
Ma se l'arte rimembra  
Agli anni la beltà, per durare ella,  
Farà me lieto, ond'io la farò bella."

(Geschieht es wohl, daß in dem Block ein Bildner  
Sich selber ähnlich macht des andern Bildnis,  
So bild' ich meine Herrin totenbleich  
Und düster, so, wie sie mich selber machte:  
Und glaub' ich sie zu formen,  
Nehm' ich mein eignes Angesicht zum Vorbild.  
Vom Stein wohl könnt' ich sagen,  
In dem ich sie gestalte,  
Daß er an rauher Härte gleicht ihrer selber;  
Und d'rum, so lang sie mich  
Verachtend tötet, kann ich  
Nichts andres meißeln, als mein eignes Leid.  
Doch rettet Kunst die Schönheit  
Für spät're Zeiten - Ihr Dauer zu verschaffen,  
Das macht mich froh, und schön wird d'rum ihr Bildnis.lxi[61])

Verbunden mit dem Drang oder sogar mit dem Zwang zur Darstellung des Selbst ist hier wie auch in anderen Fällen der Leidensgestus Michelangelos, der sich wie ein Leitmotiv durch

sein Denken und Schaffen zieht. Einen vergleichbaren Gestus kennen wir auch aus jenem berühmten Sonett, in dem Michelangelo im Stil einer Burleske seine körperlichen Qualen bei der Ausmalung der Sixtinischen Decke beschreibt und zudem beklagt, daß er eigentlich gar kein Maler sei und in der Sixtinischen Kapelle nichts zu suchen habe. Das Sonett, einem bislang nicht identifizierten Giovanni da Pistoia gewidmet, lautet folgendermaßen:

"Tho già fatto un gozzo in questo stento,  
come fa l'aqua a' gatti in Lombardia  
ovver d'altro paese che si sia,  
ch'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.

La barba al cielo e la memoria sento  
in sullo scrigno e 'l pecto fo d'arpia,  
e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia  
mel fa, gocciando, un richo pavimento.

E' lombi entrati mi son nella peccia,  
e fo del cul per contrapeso groppa,  
e' passi senza gli occhi muovo invano.

Dinanzi mi s'allunga la corteccia  
e per piegarsi adietro si raggroppa,  
e tendomi com'arco soriano.

Però fallace e strano  
sorge il giudizio, che la mente porta,  
chè mal si tra' per cerbottana torta.

La mia pittura morta

difendi orma', Giouanni, e 'l mio onore,

Non sendo in loco bon nè io pittore."

(Bei dieser Mühsal wuchs ein Kropf mir, dick,

wie er vom Wasser in der Lombardei

den Katzen wächst, dort, oder wo es sei;

den Bauch sieht kleben unterm Kinn mein Blick.

Der Bart starrt Himmelwärts, und das Genick

fühl ich am Buckel und die Brust wie bei

Harpy'n. Mein Pinsel tropft, die Kleckserei

macht mir aus dem Gesicht ein Mosaik.

Die Nieren traten in den Bauch, das Becken

drück ich heraus, das Gleichgewicht zu finden,

und blindlings hat mein Fuß den Schritt erwogen.

Vorn dehnt die Haut sich immer mehr vom Strecken,

und vom Mich-biegen wird sie runzlig hinten;

ich krümme mich so wie ein Syrerbogen.

Und fälschlich und verlogen

wird auch mein Urteil, das jetzt fällt mein Geist;

mit krummem Blasrohr zielt man schlecht zumeist.



Doch du, Giovanni, weißt

mir zu verteid'gen Werk und Ehre recht;

ich bin kein Maler, und mein Platz ist schlecht.lxii[62])

Mit seiner metaphernreichen Umschreibung der körperlichen Qualen spielt Michelangelo in der zweiten Quartine auf die Harpyen aus Vergils "Aeneis" und damit auf die Leiden ihres Protagonisten an. Die Harpyen, bösertige Vögel mit Mädchenköpfen, waren über die Speisen des Aeneas und seiner Gefährten hergefallen und hatten sie zum Hohn auch noch mit ihren Exkrementen bombardiert (Vergil, Aeneis, 3, 193-269). Michelangelo setzt nun den Vogelkot aus der "Aeneis" mit den Farbklecksen in Beziehung, die ihm während der Arbeit am Deckenfresko auf das Gesicht tropften; er schlüpfte damit in die Rolle des antiken Helden Aeneas, der unter dem Kot der Harpyen ebenso zu leiden gehabt hatte wie der Maler unter seinem Auftrag in der Sixtinischen Kapelle. Doch das Gedicht thematisiert nicht nur das Leiden, sondern ebenso den heroischen Kampf des Künstlers gegen deren Verursacher: Die Harpyen wurden gelegentlich mit den stymphalischen Vögeln gleichgesetzt, einer besonders aggressiven Spezies, die der listenreiche Herkules besiegte, indem er sie zuerst durch Rasseln aufscheuchte, um sie dann mit Pfeil und Bogen ("arco soriano") abzuschießen.lxiii[63] Auf diesen Kampf des Tugendhelden Herkules und auf dessen Waffe spielt Michelangelo in seinem Sonett ebenfalls an, wenn er vom "arco soriano" (dem syrischen Bogen) spricht. Hierbei ist der unter unsäglicher Anstrengung wie ein Bogen gespannte eigene Körper des Künstlers nun die "Waffe" gegen das Böse: Selbst das reale körperliche Martyrium des Malers wird zum Medium des künstlerischen Seins.

Ob in Gemälden, Zeichnungen oder Gedichten, Michelangelo wußte seine Leiden in unterschiedlichste Ausdrucksformen zu kleiden, sie waren zentraler Bestandteil seines Selbstverständnisses als Künstler. Dieses Selbstverständnis korrespondiert direkt mit den Umständen, die der Legende nach zur Freskierung der Sixtinischen Decke führten, denn die Biographen beschreiben die Genese des Werks nicht als Triumph Michelangelos, wie man es angesichts der Prominenz des Auftrages erwarten würde, sondern als Leidensgeschichte in der Art eines Martyriums, das mit den Intrigen Bramantes und Raffaels begonnen habe.lxiv[64] Die bei Condivi und Vasari überlieferte Geschichte dieses Martyriums spiegelt also unabhängig von

ihrer faktischen Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit eine Wahrheit ganz anderer Art wider: Angesichts seiner Qualen konnte Michelangelo in die Nähe des Heiligen und Göttlichen gerückt werden, denn er litt unter den Widrigkeiten des Künstleralltags ebenso wie einst die Märtyrer unter den Verfolgungen durch die Heiden. Diese Heiligkeit "bewahrheitete" sich bereits unmittelbar nach Michelangelos Tod, als sein Leichnam selbst nach 25 Tagen weder zu verwesen noch zu stinken begann - so die Überlieferung, die hier an Heiligenlegenden des Mittelalters anknüpfte und dem Künstler eine sakrale Aura verlieh.lxv[65] Doch auch schon vor seinem Tod hatte die Sakralisierung Michelangelos begonnen, denn er galt als der göttliche Künstler schlechthin, beispielsweise im "Rasenden Roland" (Orlando furioso, 33.2) Ariosts von 1516 und natürlich bei Vasari, der die Fresken der Sixtinischen Kapelle euphorisch als das erlösende Licht bezeichnete, das auf die bis dahin im Dunkeln wandelnden Künstler der eigenen Epoche scheine (§ 9 und 18). Mit dieser Metaphorik spielte der Biograph auf Christus als Licht der Welt und als Erlöser an, auf einen biblischen Allgemeinplatz, mit dem er bekanntlich die Vita Michelangelos eingeleitet hatte.lxvi[66] In direkter Analogie zu Christus galt Michelangelo somit als gottgleicher Erlöser der Kunst, und diese Erlösung ging in erster Linie vom Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle aus.

Mit seiner Idee vom göttlichen Künstler knüpfte Vasari an den bekannten Topos vom "deus artifex", vom Gott als Künstler an, an jenen Gemeinplatz also, der im Mittelalter dazu diente, das Wesen göttlichen Schaffens zu veranschaulichen und in der Kunsttheorie der Renaissance dazu umfunktioniert wurde, den Künstler zu heroisieren und damit über seine reale, oft profane Existenz zu erheben.lxvii[67] Heute mutet dieser Topos des "artista divino" natürlich wie eine rhetorische Übertreibung an, doch sollte man nicht vergessen, daß die Vergöttlichung Michelangelos und die Heroisierung seiner Leiden der Schaffung eines neuen, bis heute gültigen Ideals dienten: der Konstituierung des emanzipierten Künstlers, der seinem Auftraggeber selbstbewußt entgegentritt und der sowohl ein komplexes Sujet als auch seine eigene Persönlichkeit, letztlich also den Ausdruck seiner selbst, zum Gegenstand seiner Kunst zu machen vermag. Erst mit der Heroisierung Michelangelos durch Giorgio Vasari und andere Literaten, erst mit der uneingeschränkten Anerkennung seiner Leidensgesten, darf das Sprichwort vom sich selbst malenden Maler lauten: "Ogni buon pittore dipinge sé" - "Jeder gute Maler malt sich selbst".

Für die nötige Ermunterung und Hilfe bei meinem Ausflug in die Welt Michelangelos danke ich Angela Herr, Anja Himmel, Charles Hope, Georg Kamp, Alexandra Koch, Charles Robertson und Frederike Timm.

## Anmerkungen

---

i[1]. Lomazzo, 1974, I, S. 291 (d.i. Idea del tempio della pittura, 1590, Kap. 17); Steinmann, 1930, S. 9.

ii[2]. Frey, 1887, S. XXIV-XXVI; Procacci, 1964; Echinger-Maurach, 1991, S. 7-15; Hirst, 1996 und 1998; Condivi, 1998, S. 3 und 5; Elam, 1998.

iii[3]. Echinger-Maurach, 1991; Satzinger, 2001.

iv[4]. Zit. von Ilg in Condivi, 1874, S. 113.

v[5]. Sandström, 1963; Weil Garris Brandt, 1992; Fastenrath, 2000.

vi[6]. Wilde, 1958, S. 70; Roettgen, 1997, I, S. 82-100.

vii[7]. Tolnay, II, S. 21; Hartt, 1950, S. 135.

viii[8]. Kuhn, 1975, S. 14-40; Rohlmann, 1995, S. 21; Lexikon der christlichen Ikonographie, IV, S. 122.

ix[9]. Poeschel, 2000, S. 197-201.

x[10]. Rohlmann, 1995, S. 13.

xi[11]. Hartt, 1950, S. 133-134, Stinger, 1985, S. 296-299.

---

xii[12]. Kris/ Kurz, 1980, S. 154 und 162; Goldthwaite, 1980, S. 372, 408 und passim; Warnke, 1980, passim; Clifton, 1996, S. 26.

xiii[13]. Seymour, 1972, S. 75-77; Robertson, 1986, S. 98-99.

xiv[14]. "Era già tornato il Papa in Roma e, mosso dall'amore che portava alla memoria del zio, sendo la volta della cappella di Sisto non dipinta, ordinò che ella si dipignesse. E si stimava, per l'amicizia e parentela che era fra Raffaello e Bramante, ch'ella non si dovesse allogare a Michelangelo. Ma pure per commissione del Papa et ordine di Giuliano da San Gallo fu mandato a Bologna per esso; e venuto ch' e' fu, ordinò il Papa che tal cappella facesse, e tutte le facciate con la volta si rifacessero; e per prezzo d'ogni cosa vi misero il numero di XV mila ducati." Frey, 1887, S. 82-84; Barocchi, 1962, I, S. 35-36; Vasari [1550], 1986, S. 962. Vgl. ebd., S. 648-649; Vasari [1568], 1906, IV, S. 339.

xv[15]. Clifton, 1996, S. 26-29.

xvi[16]. Borsi, 1989, S. 25-32 (Der Ausspruch "Bramante ruinante" stammt aus dem Tagebuch des päpstlichen Zeremonienmeisters Paris de Grassis). - Vgl. auch Condivi, 1998, S. 34; Condivi, 1874, § 38.

xvii[17]. "[...] e sia sempre l'Architetto piu presto timido che animoso: [...] se sarà troppo animoso [...] le sue cose gli riusciranno male." Serlio, Terzo libro, 1540, S. 144; Ackermann, 1974, S. 340; Borsi, 1989, S. 25-32.

xviii[18]. Carteggio, I, S. 75 (Michelangelo an seinen Bruder Buonarroto, 29. Juli 1508.); S. 88-89 (an seinen Vater, 27. Januar 1509); S. 91-92 (an seinen Vater, Mai oder Juni 1509); S. 93 (an seinen Vater, Juni oder Juli 1509); S. 95-96 (an seinen Bruder Giovan Simone, Juni oder Juli 1509); S. 106 (an Buonarroto, Juli oder August 1510); S. 108 (an seinen Vater, 7. September 1510); S. 133 (an Buonarroto, 24. Juli 1512); S. 137 (an seinen Vater, Anfang Oktober 1512).

xix[19]. Vgl. hierzu Wittkower, 1989, S. 88-92.

xx[20]. Carteggio, I, S. 243 (Leonardo Sellaio aus Rom an Michelangelo, 19. Januar 1517); S. 274 (Buonarroti Buonarroto aus Florenz, 25. April 1517); Carteggio, II, S. 32-33 (Sebastiano aus Rom, 2. Juli 1518); S. 38 (Domenico di Terranuova aus Terranuova, 20. Juli 1518); S. 138 (Leonardo Sellaio aus Rom, 1. Januar 1519); S. 227 (Sebastiano aus Rom, 12. April 1520); S. 242-243 (Sebastiano aus Rom, 7. September 1520); S. 233 (Sebastiano aus Rom, 3. Juli 1520); Dussler, 1942, S. 12, 41 und 203-205. Vgl. auch Steinmann, 1930, S. 5.

xxi[21]. Carteggio, II, S. 232 (Michelangelo aus Florenz an Kardinal Bernardo Dovizi in Rom, Juni 1520).

xxii[22]. Milanese, 1875, S. 715-716 (endgültiger Vertrag mit den Erben Julius' II.).

xxiii[23]. "Prego Vostra Signoria per l'amor di Dio e della verità, quando à tempo, legha queste cose, acciò, quando achadessi, mi possa col Papa difendermi da questi che dico' mal di me senza notitia di cosa alcuna e che m'anno messo nel ciervello del Duca per un gran ribaldo, con le false informazioni. Tutte le discordie che naquono tra papa Iulio e me fu la invidia di Bramante et di Raffaello da Urbino; et questa fu causa che non e' seguito la sua sepultura in vita sua, per rovinarmi. Et avevane bene cagione Raffaello, ché ciò che aveva dell'arte, l'aveva da me." Carteggio, IV, S. 150-155, 155; Hindenberger, 1947, S. 251-261. Vgl. hierzu auch Condivi, 1998, S. 38 und 44 (Condivi, 1874, § XL und XLVIII); Vasari [1568], 1906, VII, S. 192.

xxiv[24]. Echinger-Maurach, 1991, S. 140 und passim; Frommel, 1976; Satzinger, 2001.

---

xxv[25]. Springer, 1883, S. 146-147; Frommel, 1976; Echinger-Maurach, 1991, S. 131-142; Bredekamp, 2000, S. 25-40.

xxvi[26]. Carteggio, IV, S. 82-84 (Aretino am 16. September 1537); S. 87-88 (Michelangelo am 20. November 1537); S. 90-91 (Aretino am 20. Januar 1538); S. 181-182 (Aretino im April 1544); S. 208-209 (Aretino im April 1545).

xxvii[27]. "Nel rivedere lo schizzo intiero di tutto il vostro di del Giudicio, ho fornito di conoscere la illustre gratia di Rafaello ne la grata bellezza de la inventione. Intanto io, come battezzato, mi vergogno de la licentia, sì illecita a lo spirito, che avete preso ne lo isprimere i concetti u' si risolve il fine al quale aspira ogni senso de la veracissima credenza nostra." Ebd., S. 215-217, 215.

xxviii[28]. "Ma se il thesoro lasciatovi da Giulio acciò si collocassero le sue reliquie nel vaso dei vostri intagli non è stato bastante a far che gli osserviate la promessa, che posso però isperar io? Benchè non la ingratitudine, non l'avaritia di voi, pittor magno, ma la gratia et il merito del Pastor massimo è di ciò cagione; avvengachè Iddio vuole che la eterna fama di lui viva in semplice fattura di deposito in l'essere di se stesso, et non in altiera machina di sepoltura in virtù del vostro stile. In questo mezzo il mancar voi del debito vi si attribuisce per furto." Ebd., S. 216-217. Angesichts der Schwere der Vorwürfe publizierte Aretino diesen Teil des Briefes allerdings dann doch nicht. Vgl. ebd. S. 218-219.

xxix[29]. "[...] le nostre anime han più bisogno de lo affetto de la devotione che de la vivacità del disegno, inspiri Iddio la Santità di Paolo come ispirò la Beatitudine di Gregorio, il quale volse imprima disornar Roma de le superbe statue degli idole che torre, bontà loro, la riverentia a l'humili imagini dei santi." Carteggio, IV, S. 217; Hinderberger, 1947, S. 267; Buddensieg, 1965, S. 60-61.

xxx[30]. Vgl. hierzu auch Echinger-Maurach, 1991, S. 156.

xxxi[31]. Vgl. auch Condivi, 1998, S. 48-49; Condivi, 1874, § LII.

xxxii[32]. Condivi, 1998, S. XXXVIII (d.i. Elam, 1998), XXI-XXII, 24 und 34.

xxxiii[33]. Metternich, 1975, S. 179-221; Robertson, 1986, S. 99-100.

xxxiv[34]. Vasari [1550], 1986, S. 963-964. - Vgl. auch ebd. S. 648.

xxxv[35]. "[...] & detto Bramante veramente fù quello che con animo nobile & benigno, fece conoscere quanta fusse la virtù, & l'Artifizio del Buonarroti proponendolo nel dipignere che si haueua da fare la Cappella Papale à detto Giulio ij." Cellini, 1568, c. 45v.

xxxvi[36]. "Questo Bramante, veduto quanto il buon papa Giulio si dilettaua delle buone virtù e perché gli aveva volontà il detto Papa di fare dipignere quella gran volta della gran cappella papale, questo Bramante messe innanzi al detto papa Giulio Michelagnolo Buonaroti, il quale era a Roma senza un credito al mondo e non conosciuto le sue gran virtù." Cellini, 1968, S. 711. Vgl. hierzu Robertson, 1986, S. 99.

xxxvii[37]. Alberti, 2000; Leonardo, 1882; Frey, 1892; Baxandall, 1984; Kemp, 1997, S. 297-330.

xxxviii[38]. Echinger-Maurach, 1991, S. 13-14 und 471-474.

xxxix[39]. Vgl. auch Barocchi, 1962, II, S. 492.

xl[40]. Summers, 1981, S. 177-185.

xli[41]. Frey, 1892, S. 98-99 und 120.

---

xlii[42]. Vasari [1550], 1986, S. 286, 290-291 (Masaccio), 410 und 415 (Castagno).

xliii[43]. Barocchi, 1962, II, S. 472-479; Summers, 1981, S. 234-241; Battaglia, 1961ff, XX, 2000, S. 957-958.

xliv[44]. "'Guarda l'opere di Rafaelo, che come vide le hopere de Michelagnuolo, subito lassò la Maniera del Perosino et quanto più poteva si acostava a quella di Michelagnolo. Ma è terribile, come tu vedi; non si pol praticar con lui'. Et io resposi a Sua Santità che la teribelità vostra non noceva a persona, et vui parete terribile per amor de l'importantia de l'opere grande havete [...]." Carteggio, II, S. 247 (15. Oktober 1520); ebd., S. 255-256 (9. November 1520).

xliv[45]. Holanda, 1955, S. 23.

xlvi[46]. Serlio, 1537, S. ii (Widmungsbrief Pietro Aretinos).

xlvii[47]. Aretino, Lettere, V (1550), S. 29r (November 1548); Lettere, III (1546), S. 85r (Januar 1545).

xlviii[48]. Vasari [1550], 1986, S. 276-277 [S. 599-600]; Vasari [1568], 1906 IV, S. 160-162.

xlix[49]. "[...] et inoltre alla bellezza della faccia, che ha certo aria di vero santo e terribilissimo principe [...]." Vasari [1550], 1986, S. 960-961; Vasari [1568], 1906, VII, S. 166.

l[50]. Barolsky, 1990, S. 122-127, 141-143.

li[51]. "Diceva Cosmo che si dimenticano prima cento benefici che una ingiuria, e chi ingiuria non perdona mai, e che ogni dipintore dipinge sé." Zitiert nach Battaglia, 1961ff, IV, 1966, S. 512, Nr. 20; deutsche Übersetzung nach Wesselski, 1929, S. 72, Nr. 150. - Vgl. hierzu Schlosser, 1924, S. 74-75; Kemp, 1976; Zöllner, 1992; Arasse, 1997, S. 7-9.

lii[52]. Pulci/ Franco, 1933, S. 24.

liii[53]. "[...] perche n'ho [i.e. degli artisti] cognociuti alcuni, che in tutte le sue figure pare haueruisi ritratto al naturale, et in quelle si uede li atti e li modi del loro fattore. e s'egli è pronto nel parlare e n' moti, le sue figure sonno il simile in prontitudine; e s' el maestro è diuotto, il simile paiano le figure con lor colli torti; e se'l maestro è da poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale; e s' el maestro è sproportionato, le figure sue son simili, e s'egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente [...]." Leonardo, 1882, § 108.

liv[54]. "[...] avevano essi ancora tondi gli spiriti e gli ingegni stupidi e grossi." Vasari [1550], 1986, S. 333/310.

lv[55]. "Aveva non so che pittore un'opera, dove era un bue che stava meglio dell'altre cose; fu dimandato, perchè il pittore aveva fatto più vivo quello che l'altre cose; disse: 'Ogni pittore ritrae se medesimo bene.'" Vasari [1906], 1906, VII, S. 280.

lvi[56]. Panofsky, 1982; Lee, 1967; Kemp, 1974.

lvii[57]. Pescetti, 1603, S. 283 (Pescetti lebte ca. 1556 bis 1624).

lviii[58]. Heimeran, 1925; Testa, 1979; Paoletti, 1992; Winner, 1992b; Rohlmann, 1999, S. 186-187, 195.

lix[59]. Lavin, 1992.

---

lx[60]. Wyss, 1996, S. 12-13; Rohlmann, 1999, S. 186-187, 195, mit älterer Literatur.

lxi[61]. Frey, 1964, CIX.53 (Orthographie modernisiert); vgl. auch ebd., LXXIII.15; CIX.68; CIX.89 (S. 67, 173, 191), und S. 434; Thode, 1903, II, S. 234; Heimeran, 1925, S. 73-76; Hartlaub, 1956, S. 106.

lxii[62]. Frey, 1964, Nr. IX. Modernisierte Orthographie und Übersetzung von Hinderberger, 1947, S. 380-381.

lxiii[63]. Lavin, 1992.

lxiv[64]. Thode, III, S. 727; Echinger-Maurach, 1991, S. 49 und 59.

lxv[65]. Vasari [1568], 1906, S. 285; Barolsky, 1990, S. 55; Pon, 1996.

lxvi[66]. Vasari [1550], 1986, S. 880-881; Vasari [1568], 1906, VII, S. 135-136; Mt. 4,16; Lk. 1,78; 2, 32; Apg. 13, 47; 26, 18 und 23; Lexikon der christlichen Ikonographie, III, Sp. 95-99; Barolsky, 1990, S. 67-72 und passim.

lxvii[67]. Panofsky, 1982, S. 71; Riccò, 1979, S. 150-172; Kris/ Kurz, 1980, S. 64-86; Neumann, 1986, S. 82-86.