

Die Zusammenschau ergibt einige interessante Ergebnisse. So ist der titelgebende ‚Wandel der Strukturen‘ eher die Ausnahme als die Regel: In nur zwei (daher besonders ausführlich diskutierten) Fällen – Geseke und Vreden – wurde im Rahmen der Barockisierung die Empore tatsächlich verlegt, in den anderen blieben die Kontinuitäten der mittelalterlichen Raumtraditionen dominant (334, 338, 363). Lettner waren zuvor durchaus nicht die Regel, sondern bestanden vor allem dann, wenn sich verschiedene Besuchergruppen – Laien, Kanoniker, Stiftsdamen – beim Gottesdienst regelmäßig begegneten (342). Zwölf von fünfzehn Klosterkirchen dienten zugleich auch den Pfarreien (30). Die Orgeln wurden nicht durchgehend auf die Westempore transferiert, wo sie dem Damenchor den Platz streitig gemacht hätten, sondern verblieben auch weiterhin an einer Langhauswand. Die Äbtissin besaß oft eine eigene, räumlich vom Konvent separierte Loge, die Frauenchöre einen eigenen Altar; Stiftsdamen und Pröpste konkurrierten je nach institutioneller Verfassung um die Gestaltungshoheit im Kirchenraum; schließlich lassen sich in der Region kaum signifikante gestalterische Unterschiede zwischen den monastischen Frauenklöstern und adeligen Damenstiften feststellen (353).

Zusammenfassend kann man die Arbeit mit Fug und Recht als sorgfältige Lokal- und Spezialstudie bezeichnen, die einen räumlich und inhaltlich eng fokussierten Gegenstand sehr genau beleuchtet. Den untersuchten Kirchen fehlt es freilich an überregionaler Strahlkraft und exemplarischer ästhetischer Qualität: Es handelt sich somit um eine Tiefenbohrung, deren Breitenwirkung fraglich bleibt. Der methodische Ansatz ist imponierend und vorbildlich, aber die Ergebnisse bleiben weitgehend überraschungsfrei im Rahmen des Erwartbaren. Ob sie auf andere Kontexte übertragbar sind, und das Modell des ‚Strukturwandels‘ den Blick auf die ‚Barockisierungen‘ essenziell verändert, müssen weitere Untersuchungen zu anderen Kunstlandschaften und Auftraggebergruppen zeigen.

MEINRAD V. ENGELBERG
TU Darmstadt



Volker Herzner; Die Sixtinische Kapelle. Warum Michelangelo malen durfte, was er wollte (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 205); Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015; 354 S., 60 s/w-Abb., 4 Farbtafeln; ISBN 978-3-487-15119-5; € 58

Das dem Vorwort vorangestellte Motto aus Georg Christoph Lichtenbergs Sudelbüchern „Philosophieren können sie alle, sehen keiner“ macht Ziel und Anspruch des Buches deutlich, nämlich keine neuen Forschungen zur Sixtinischen Kapelle vorzustellen, sondern die Kollegen zurechtzuweisen und ihre Arbeiten durch die eigene,

Herzners, Sichtweise zu korrigieren. Der angeblich „unvoreingenommene Blick“, so ein Rezensent, wird dabei genauso unkritisch begrüßt, wie in den 1980er Jahren die Kritik James Becks an der Restaurierung der Decke. Den vermeintlichen Befreiungsschlag zu postulieren, der Künstler habe die päpstliche Palastkapelle mit „selbstgewählten Darstellungen“ ausgemalt (253), die von den Predigten des in Florenz wirksamen Bußpredigers Girolamo Savonarola geprägt sein sollen, geht jedoch auf ältere Thesen zurück, etwa auf die Monografie Herman Grimms aus dem Jahre 1868. Er hatte Savonarola ein längeres Unterkapitel gewidmet und gesagt: „Der Gedanke drängt sich uns auf, daß sein Leiden und sein Tod auf den schaffenden Künstlergeist nicht ohne Einwirkung geblieben sei.“¹ Das Anliegen, den Künstler wieder stärker zu fokussieren – anstelle des Auftraggebers oder spekulativer Programmgestalter –, ist naheliegend, doch bleibt in Herzners umfangreichem und umfassend recherchiertem Buch die Kunst Michelangelos hinter der persönlichen Motivation der Richtigstellung des vermeintlichen Programminhalts durch den Autor zurück. Diese Intention wird bereits in der Gliederung deutlich, da an fünf Kapiteln zur Sixtinischen Decke mit bis zu 35 Unterkapiteln unvermittelt ein Appendix zum bildhauerischen Werk Michelangelos, darunter wird eine Abschreibung angekündigt, anschließt.

Das einleitende Kapitel beginnt logischerweise mit der Auftragsvergabe, der Ablehnung der ersten Idee, die Decke mit den zwölf Aposteln als ‚Garanten der Legitimität des Papsttums‘ vorzustellen, die Michelangelo zu armselig erschien und dem neuen Entwurf mit dem neuartigen Gliederungssystem, das die Decke in größere und kleinere Bildfelder unterteilt. Dass Michelangelo schrieb, Papst Julius II. habe ihm die Freiheit gegeben, zu machen, was er wolle, kann sich wie im Falle von Ghibertis Paradiestür zunächst auf die formalen Lösungen beziehen. Auch solle er anschließend an die ‚storie di socto‘, also die unter der Leitung Peruginos gemalten Fresken. Michelangelo genoss künstlerische Freiheit in vielen Fällen aus unterschiedlichen Gründen, so wünschte Leo X. mit der Medici-Kapelle ein Zeichen der Präsenz der Familie in Florenz, an dem skulpturalen Programm hatte er kein Interesse. Andererseits kann kein bestimmter Theologe eindeutig als Berater für die Gestaltung des Programmes der Decke identifiziert werden. Das ist auch nicht notwendig, denn es ergibt sich aus dem Hinweis auf die ‚storie di socto‘, dort sind mit der Geschichte des Moses und der Vita Christi die heilsgeschichtlichen Epochen *sub lege* und *sub grazia* dargestellt, also blieb die Epoche *ante legem* und damit die Genesis.

In der Schöpfungsgeschichte zeigt Michelangelo einen energischen Gott in dynamischer Wendung, wobei er sich nicht scheute, seine muskulöse Kehrseite zu zeigen. Diese bis dato beispiellose, weil unerhörte Darstellungsweise verbildlicht die schier unfassbare göttliche Energie des Schöpfergottes. Mit einer Berührung verleiht er Adam die Energie, sich zu erheben und selbstbestimmt sein Leben zu führen, wie es u. a. der Humanist Giovanni Pico della Mirandola formulierte. Der Humanismus ist eine herausragende Bewegung der Renaissance und keineswegs auf Florenz be-

1 Herman Grimm, *Das Leben Michelangelos*, Wien u. Leipzig 1963, S. 167.

schränkt. Man fragt daher, warum Herzners Polemik: „Allen Ernstes hat man geglaubt, es seien die Ideen Pico della Mirandas von der angestrebten Göttlichkeit des Menschen, denen Michelangelo in der ‚Erschaffung Adams‘ anschauliche Gestalt verliehen hätte.“ (73) Warum denn nicht? Für „eine nicht zu übersehende, entschiedene Absage an die Hoffnungen und Bestrebungen der Menschheit [...] die Sphäre des Göttlichen zu erreichen“ (73), gibt es keine Evidenz, schließlich ist Adam gerade erst geschaffen worden, richtet sich bereits auf. Auch Eva, die sich mit sehr muskulöser Gestalt im Zentrum des Freskos ihrer Erschaffung betend zu Gott aufrichtet, spricht Herzner jede eigene Kraft ab. Schließlich betont er Michelangelos Darstellung des ‚Sündenfalls‘, die er mit der Theologie Savonarolas in Verbindung bringt. Auch die Geschichte des Noah rücke die Sündhaftigkeit des Menschen in den Vordergrund, die ebenfalls Inhalt einer Predigt Savonarolas war. Fraglich ist jedoch, ob Savonarola tatsächlich eine grundsätzliche Bedeutung für Michelangelo gehabt hatte, denn als dieser politisch auftrat, musste Michelangelo aus Florenz fliehen. Dass er sich mit dessen Schriften befasst habe, belegt Herzner en passant mit einem Verweis aus Condivis Biografie. Die Werke sprächen schließlich für den unerschütterlichen christlichen Glauben Michelangelos.

Michelangelo war bestimmt ein guter Christ, aber er verstand sich doch in erster Linie als Künstler. Von daher ist Herzners Überlegung, die römische Pietà sei von Savonarola ebenso beeinflusst, da Michelangelo der Auftrag interessiert habe, um die Bedeutung des Opfertodes im Sinne des Bußpredigers darzustellen, und Maria sei „in ihrer Jungfräulichkeit dargestellt, wie ein Abschnitt aus einer Predigt Savonarolas“ (121), nicht zwingend. Es ist gänzlich unbekannt, wie es zu dem Kontakt zwischen dem Auftraggeber, dem französischen Kardinal Lagrulas und dem 23-jährigen Künstler kam. Doch der Garant für das Werk war Jacopo Galli, der erklärte, Michelangelo werde das schönste Marmorwerk in Rom schaffen. Es ging dem Vermittler, dem Kardinal und dem Künstler also um Schönheit, um Kunst, die selbst in Sankt Peter das vorrangige Argument für die Ausführung eines Werkes war. Stolz signierte der Künstler ein Jahr später sein Werk und wurde schlagartig berühmt. Zum Genesis-Programm der Decke ventiliert Herzner viele kluge Interpretationen. Warum wehrt er sich so sehr gegen eine ekklesiologische Bedeutung der ‚Erschaffung Evas‘, die im Zentrum der Decke der päpstlichen Palastkapelle angebracht ist und zwar keineswegs „eng und eingezwängt“? (141) Eva machte den Sündenfall ja erst möglich, damit sowohl die Heilsgeschichte als auch die Institution des Papsttums, denn so folgte es auch die Theologie der Renaissance. Die Bedeutung Evas muss also nicht im Kontrast zum ‚Sündenfall‘ gesehen werden, sondern als Overtüre, und das rechtfertigt ihren Platz im Zentrum der Decke.

Das anschließende Kapitel ist den Propheten und Sibyllen gewidmet. Herzner leitet ausführlich das Aufkommen und die Bedeutung der Sibyllen in der Theologie und der Kunst der Renaissance ein, um dann unvermittelt zu folgern, dass sie für Michelangelo eine geringere Rolle spielten als die Propheten, seien doch sieben Propheten und fünf Sibyllen an der Decke gezeigt. Damit breche Michelangelo die ‚Monopolstellung‘ der Sibyllen, da er die von ihnen verkündete Inkarnationstheologie,

die in der Menschwerdung Christi die Erlösung vertrete, strikt abgelehnt habe. Das zunehmende Interesse an den Sibyllen während des Humanismus verschaffte ihnen zwar eine größere Bedeutung in der Kunst, aber nicht eine Monopolstellung vor den Propheten, daher überrascht die Schlussfolgerung: „Woher sein Interesse an den Propheten kommt, kann keinen Moment zweifelhaft sein: das ist Savonarola.“ (174) Die Darstellung der Sibyllen sei bestimmt als „ein künstlerisch ansprechender Wechsel von männlichen und weiblichen Gestalten“ (176). Der Verzicht auf Spruchbänder mit den Orakeln wird aus künstlerischen Gründen erfolgt sein, weil sie altmodisch und überholt waren. Michelangelo aber habe diese Entscheidung zum Verzicht ganz alleine getroffen, ein theologischer Ratgeber wäre nicht auf die Idee gekommen, die Orakel auszulassen. Bei der von Herzner selbst angeführten Verbreitung des Themas der Propheten und Sibyllen war der Betrachter vertraut mit deren heilsgeschichtlichen Botschaften (178). Die Aufnahme Joels in die Reihe der Propheten sei für Michelangelo unumgänglich gewesen, da Savonarola ihn geschätzt habe. Die Aufrufe zur Buße, für die Joel bekannt ist, sind in dem den Laien vorbehaltenem Teil der Kapelle durchaus politisch zu verstehen, bei Savonarola ebenso wie bei Julius II. Abwegig ist allerdings die Identifikation der Porträtsüge Bramantes für Joel. Die ‚Identifikation‘ des Euklid als Bramante in Raffaels Schule von Athen ist 1983 von Matthias Winner mit Verweis auf eine vergleichbare Figur Pinturicchios im Appartamento Borgia zurückgewiesen worden.² Auch ist es höchst umstritten, ob Raffael Michelangelo in den Stanzen porträtiert hat. Und warum muss die großartige Schöpfung des trauernden Jeremias durch die Predigten Savonarolas inspiriert sein und nicht aus Michelangelos Geist? Einen Zusammenhang der Ahnen Christi mit der ‚Geburt Christi‘, die sich ursprünglich an der Altarwand der Kapelle befand, zu sehen, wie die Verfasserin es getan hat, muss nicht unbedingt kritisiert werden, denn das ursprüngliche Fresko entwertet die großformatigen Ahnen Christi nicht zur bloßen Dekoration (S. 228f.).³

Das fünfte Kapitel stellt die ‚Ignudi‘ vor, die mächtigen Girlanden mit Eicheln und Eichenlaub als Verweis auf den Papst aus der Familie della Rovere (ital. ‚Eiche‘), wie bereits im Quattrocento-Zyklus unter dessen Onkel Sixtus IV. häufig Eicheln auftauchen. Diese Selbstdarstellung des Papstes, ob nun als Begründer eines Goldenen Zeitalters oder nicht, ist seit genanntem Sixtus IV. in Rom üblich, um Kunstwerke und Architekturen als päpstliche Stiftungen auszuweisen. So war der Papst auf dem Fresko der ‚Himmelfahrt Mariens‘, das sich ursprünglich über dem Altar befand, porträtiert. Problematisch erscheint es aber, die ‚Ignudi‘ als Bekenntnis zu manifester Homosexualität sowohl des Künstlers als auch des Papstes auszuweisen (260). Die homosexuellen Neigungen Julius II. waren kein Geheimnis, wie Herzner ausführlich darlegt, doch ist es fragwürdig, deswegen die Darstellungen schöner nackter Jünglinge, nicht als Kunstschöpfungen, sondern als Bekenntnisse zur Lust zu deuten. Erasmus von Rotterdam hat in seiner Satire Julius vor der verschlossenen Himmels-

2 Matthias Winner, „Disputa und Schule von Athen“, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, hrsg. von Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner, Rom 1986, S. 29–45, S. 37.

3 Sabine Poeschel, „Capricchi straordinari e nuovi“, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hrsg. von Michael Rohlmann und Andreas Thielemann, Berlin 2000, S. 201.

tür zwar die Homosexualität erwähnt, doch nach dieser Schrift lässt Petrus den Papst vor allem wegen seiner Gewalt und der Kriege nicht passieren, nicht allein wegen seiner Neigung zu schönen Knaben. Auch heirateten Männer erst mit etwa 30 Jahren, da sie vorher nicht die Mittel hatten, eine Familie zu ernähren, nicht um ihre Homosexualität auszuleben. Michelangelo schuf männliche Akte nach dem Vorbild der Antike, wie Herzner präzise nachweist. Der männliche Akt war die Norm des schönen Menschen in der Kunst, allerdings waren nur wenige Werke aus der Antike bekannt. Der ‚Kanon‘ des Polyklet war nur in der Literatur als nackter Jüngling im Kontrapost stehend überliefert und die Kopien des Doryphoros wurden erst im 19. Jahrhundert als ‚Kanon‘ identifiziert. Was Michelangelo gesehen hatte und nachahmte, waren die Dioskuren vom Esquilin, die im 16. Jahrhundert als Werke des Phidias und Polyklet galten. Dass nicht Kunst, sondern Michelangelos Homosexualität die Grundlage der ‚Ignudi‘ in der päpstlichen Palastkapelle bilden soll, ist somit schwer vorstellbar. Der Kampf des ebenso charismatischen wie despotischen Savonarola gegen die Homosexualität wie gegen Haarteile und Spielkarten führte nicht zu dessen Sturz, sondern die Exkommunikation durch Papst Alexander VI. Religion spielte erst für den alternen Michelangelo eine überragende Rolle, belegt in den Gedichten des ‚terzo periodo‘ ab 1547 bis zu seinem Tod. Auch sein angebliches Selbstporträt in der Haut des Bartholomäus im ‚Jüngsten Gericht‘ entstand Jahrzehnte nach der Decke. Es wurde erst 1925 von Francesco La Cava erkannt, selbst Pietro Aretino wusste in seiner heftigen Kritik des Freskos nichts davon.⁴ Die Figur ist so prominent, da sich Reliquien des Apostels in der Kapelle befinden. Insgesamt ist es zu eng und negativ, die grandiose künstlerische Schöpfung der Decke der Sixtinischen Kapelle auf ‚eine Art Sühneleistung für die eigene Sündhaftigkeit‘ einzuschränken, angesichts der Fülle der Themen und dem schier unglaublichen Formenreichtum.

Mit Sicherheit wird es Vorgaben für die Ausstattung der Kapelle gegeben haben, wie dies bei den Arbeiten am päpstlichen Hof während der Renaissance üblich war, und die maßgeblichen Grundideen stammten von den Päpsten selbst.⁵ Die Künstler liefern ‚invenzioni‘, die besprochen wurden, so im Falle der Sixtinischen Decke wahrscheinlich die Möglichkeiten, die die neuen, großen Bildfelder geben, also die heilsgeschichtliche Epoche ante legem zu malen, die Details konnte Michelangelo mehr oder weniger frei gestalten. Es ist erwiesen, dass Julius II. die Ausführung seiner großen künstlerischen Aufträge genau verfolgte und sich gegebenenfalls energisch einmischte, so bei Raffaels Stanza della Segnatura, wo die Disputation und die Schule von Athen in der Ausführung gegenüber den Entwürfen entscheidend abgeändert wurden, wohl auf Intervention des Papstes.⁶ Auf der Justitia-Wand sollte Julius II. ähnlich betont erscheinen wie Alexander VI. im Appartamento Borgia, doch

4 Francesco La Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale*, Bologna 1925. Es bestehen zwar durchaus Zweifel an der Authentizität des Selbstporträts, doch wird es in der Forschung weitgehend akzeptiert.

5 Ulrich Pfisterer, *Die Sixtinische Kapelle*, München 2013, S. 113f.

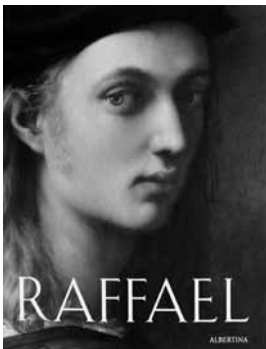
6 Matthias Winner, „Disputa und Schule von Athen“, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, hrsg. von Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner, Rom 1986, S. 29–45.

änderte der Papst seine Absicht und ließ nicht seine Person, sondern die Religion und die Institution des Papsttums als maßgeblich betonen.⁷ Raffael war umgänglicher als Michelangelo und natürlich führte er nicht einfach Aufträge aus, aber Julius wird sich mit Sicherheit von ihm keine persönliche Sühneleistung im Sinne Savonarolas an der Decke seiner Palastkapelle gefallen haben lassen.

Volker Herzners sachliche Studien über Donatello aus den 70er und 80er Jahren hatten als neue Konnotation den Standort eines Kunstwerkes als gewichtiges Argument für die Interpretation angeführt. In der Sixtinischen Kapelle scheint dies für ihn keine Rolle mehr zu spielen. Ohne neue Belege findet sich daher keine Evidenz für seine These, dass Michelangelo malen durfte, was er wollte.

SABINE POESCHEL
Stuttgart

7 Matthias Winner, „Lorbeerbäume auf Raffaels Parnaß“, in: *L'Europa e l'arte italiana*, hrsg. von Max Seidel, Venedig 2000, S. 191.



Achim Gnann (Hrsg.); Raffaël; Ausst.-Kat. Albertina Museum Wien vom 29. September 2017 bis 7. Januar 2018; Wien und München: Hirmer 2017; 448 S.; ISBN 978-3-7774-2987-8; € 29,60

Von September 2017 bis Januar 2018 war in der Wiener Albertina eine große, glänzend inszenierte Ausstellung zum Werk des italienischen Renaissancekünstlers Raffael zu sehen, begleitet von einer opulenten, im Hirmer-Verlag in deutscher und in englischer Sprache erschienenen Katalogpublikation. Zu bewundern waren mehr als 150 Arbeiten, die über das gesamte Lebenswerk des Künstlers einen guten Überblick boten. Viele Hauptwerke Raffaels waren durch Entwürfe und Studien vertreten. Zwar waren auch Werke zu sehen, deren Zuschreibung umstritten ist, jedoch fallen diese angesichts der überwältigenden Fülle eigenhändiger Arbeiten nicht ins Gewicht. Ohnehin waren an den Entwurfszeichnungen seltener Gehilfen beteiligt als an der Ausführung der Gemälde. Insbesondere mit Blick auf das letzte Jahrzehnt seines Lebens dokumentiert die Ausstellung die Fülle von Raffaels zeichnerischem Schaffen. Eindrucksvoll wird vor Augen geführt, dass Raffael nicht nur einer der virtuosesten Zeichner der europäischen Kunstgeschichte war, sondern auch vielfältige zeichnerische und malerische Techniken beherrschte: Oft verwendete er hellbraun oder rosa gefärbtes Papier, auf dem er mit Silberstift, Rötel, Griffel, schwarzer Kreide, Pinsel oder Feder zeichnete. Häufig arbeitete er zusätzlich auch mit malerischen Weißhöhlungen beziehungsweise Lavierungen oder kombinierte mehrere Techniken miteinander. Eindrucksvoll sind auch seine Studien des heftig bewegten