

„If the wine is sour, throw it out!“

Die Darstellung von Michelangelos Planwechsel in der Cappella Sistina in Kunstgeschichte, Roman und Film

Das Phänomen des Planwechsels kann grundsätzlich aus mindestens zwei Gründen in der Kunstgeschichte interessant sein: Zum einen sind es oft solche Momente, in denen eine bereits erarbeitete Konzeption wieder verworfen wird, die nähere Einblicke in die Motivationen sowohl für die erste, dann abgelehnte, als auch für die stattdessen entwickelte zweite Planung geben. Denn entweder wird der Planwechsel zum Beispiel zur Legitimation des damit nicht selten verbundenen erhöhten Arbeitsaufwands eigens begründet, oder aber anhand der unterschiedlichen Konzeptionen lassen sich, zumal im Kontext einer Gesamtbetrachtung des damit vorbereiteten Projekts, die Argumente für die Ablehnung des einen und die Bevorzugung des anderen Plans erschließen.¹ Zum anderen aber kann es auch sein, dass auf solche Rechtfertigungen verzichtet wird oder diese nicht überliefert werden und angesichts der somit mangelnden Einsicht nur der Versuch bleibt, die sich auftuende Informationslücke durch Spekulation zu schließen – ein Zustand, wie ihn bereits Friedrich Schiller 1789 in seiner akademischen Antrittsrede „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ als Herausforderung beschreibt, wenn er von der Notwendigkeit handelt, im Angesicht von „Lücken“ in der geschichtlichen Überlieferung den „philosophischen Verstand“ zu Hilfe zu nehmen, der die Breschen „durch künstliche Bindungsglieder verkettet.“²

Eine solche Lücke tut sich im Fall der Deckenfresken für die Cappella Sistina auf,

mit deren Ausführung Michelangelo 1508 von Papst Julius II. beauftragt worden war und die am 1. November 1512 enthüllt wurden. Durch Tagebucheinträge, Briefe und Zeichnungen ist bekannt, dass Michelangelo zunächst plante, die Decke mit ornamentalen Malereien aufzugliedern, während die Stichkappen mit zwölf großen Apostelfiguren geschmückt werden sollten.³ Obwohl bereits ein diese Themen und den Umfang der Fresken festlegender Vertrag geschlossen worden war, schlug der Künstler seinem Auftraggeber dann plötzlich eine Änderung des vereinbarten Programms auf eine in seinen Augen bessere Konzeption hin vor, bei der es sich ganz offenbar um die dann auch realisierte und heute zu sehende Lösung mit Prophetinnen- und Prophetendarstellungen in den Stichkappen sowie den Szenen aus dem Alten Testament auf der Decke gehandelt zu haben scheint.⁴

¹ Als ein willkürlich herausgegriffenes Beispiel von vielen anderen kann hier auf den Fall der verworfenen Entwürfe Gian Lorenzo Berninis für die Ostfassade des Louvre verwiesen werden, wo die Motive sowohl für die verschiedenen Konzeptionen als auch für deren letztendliche Ablehnung, trotz sogar bereits erfolgter baulicher Umsetzung, aufgrund der gut dokumentierten Kommunikation zwischen dem französischen Hof und Bernini gut nachverfolgbar sind (Erben 2006, besonders S. 366–373).

² Schiller 2006, S. 24.

³ Zusammenfassend Zöllner 2007, S. 69.

⁴ Diese Vorgänge werden von Michelangelo in einem Brief an Giovanni Francesco Fattucci vom Dezember 1523 retrospektiv geschildert. Frühe Entwurfszeich-

Die konkreten Beweggründe für diesen abrupten Wechsel, der zunächst einen heftigen Disput mit dem sich offenbar dagegen wehrenden Papst provozierte,⁵ sind bis heute unklar, was dementsprechend Spekulationen über die Motive provoziert hat, die den Künstler zu diesem plötzlichen Planwechsel bewogen haben könnten: Mal werden in der kunsthistorischen Forschung sozusagen intrinsische, das „Genie“ des Künstlers bemühende Erklärungen angeboten (Michelangelo habe versucht, „die Aufgabe zu vergrößern, nachdem ihn der schöpferische Impetus gepackt hatte und die herrliche und herrlich bewegte Gestalt Gottvaters sich in seinem Geist zu bilden begann“),⁶ dann wiederum werden eher externe Inspirationsquellen wie der „Text und die Holzschnitte einer damals weitverbreiteten italienischen Bibelübersetzung“ als zu überbietende Vorbilder erwogen.⁷

Allerdings blieben solche spekulativen Erklärungsversuche nicht auf die streng kunsthistorische Forschung beschränkt, sondern wurden auch in populären Genres unternommen: Da Michelangelo aufgrund seines Ruhms zu jenen Personen zählt, deren Lebensläufe auch in fiktionalen Genres wie Romanen oder Film-Biographien (so genannten „Bio-Pics“) interpretiert werden, findet man auch in diesen Genres entsprechende Erklärungsszenarien für Michelangelos abrupten Planwechsel. Die beiden vielleicht prominentesten stehen hierbei in einem direkten Verhältnis zueinander, denn der 1965 von dem amerikanischen Regisseur Carol Reed gedrehte Film „The Agony and the Ecstasy“,⁸ in dessen fast exakter Mitte der von Michelangelo vorgenommene Planwechsel bezüglich der Sistina-Fresken, thematisiert wird,⁹ geht auf den vier Jahre zuvor erschienenen, gleichnamigen Roman des amerikanischen Autors Irving Stone zurück.

Wie bewusst die zentrale Positionierung der Sistina-Episode in der filmischen Adaption vorgenommen wurde, kann daran ersehen werden, dass sie in der Romanvorlage noch keineswegs eine solch bedeutende Stellung aufweist. Dies hat natürlich auch damit zu tun, dass zeitlicher Radius und die Fülle der darin erzählten

Lebensereignisse in Stones Buch sehr viel umfangreicher sind als in Reeds Interpretation: Mit mehr als 700 Seiten lässt sich in dem Roman ein ganz anderer, narrativer Bogen spannen als in dem 138-minütigen Film. Indem Stone seinen Roman mit dem 13-jährigen Michelangelo im Jahr 1488 beginnen und mit dessen Tod 1564 enden lässt, konnte er auch ganz andere thematische Schwerpunkte setzen als Reed, dessen Film nur jene Ereignisse aufgreift, welche im letzten Drittel von Stones Buch erzählt werden.¹⁰ Steht

nungen wie zum Beispiel ein im Londoner British Museum aufbewahrtes Blatt (1859-6-25-567r) mit vorbereitenden Skizzen für die vorangegangene Konzeption bestätigen den Wechsel (Zöllner 2007, S. 68).

⁵ Zum Beispiel Koch 1966, S. 73.

⁶ Koch 1966, S. 73.

⁷ Zöllner 2007, S. 69.

⁸ Zur Stellung des Films innerhalb von Reeds Karriere siehe Moss 1987, S. 244–245. Zu den Entstehungs- und Drehbedingungen siehe Walker 1993, S. 48–58; Casini 2019, S. 288; Casini 2020, S. 234; Galluzzi 2020, S. 118 f.

⁹ Die eigentliche Spielhandlung von Reeds Film nimmt – ohne den dokumentarischen Vorfilm und ohne Titelvorspann – 120 Minuten ein; die Episode mit Michelangelos Findung des alternativen Konzepts für die Sistina ereignet sich in Minute 58. Zur Markierung dieses Zentrums schließt sich auch in Reeds Film eine bei amerikanischen Kino-Vorführungen bis in die frühen 1980er Jahre übliche Intermission an. Diese wurde von einer der zahlreichen negativen Rezensionen des Films als Angriffspunkt genutzt; so schrieb Gill 1965 in seiner Kritik, dass während der Pause „sleeping patrons can be roused with little or no inconvenience to the rest of the audience.“ Zu diesen und weiteren negativen Rezensionen des Films siehe Moss 1987, S. 245.

¹⁰ Die im Film erzählte Handlung setzt erst mit Kapitel 9 von Buch 7 („The Pope“) des Romans ein (vergleiche Stone 1987, S. 499–758), wobei der auf den Petersdom bezogene Schluss – aus in diesem Beitrag dargelegten Gründen – keine Aufnahme in den Film fand. Trotz des Fokus auf diese Partien des Romans bezieht der Film dennoch immer wieder einzelne Elemente aus früheren Kapiteln des Buchs wie Dialoge (zum Beispiel der S. 452 nach der Ausführungsdauer einzelner Werke Michelangelos – im Film: Reed 2005, 0:20:31–0:20:42) oder zitierte Gedichte (wie zum Beispiel Michelangelos Sonett „Auf Rom im Pontifikat Julius II.“, das im Roman auf S. 318 zitiert wird und im Film 0:26:41–0:27:06 erscheint) mit ein.

bei diesem das Thema der Einsamkeit im Zentrum, so nimmt sich der Film demgegenüber eine Zeile aus dem Roman zum Handlungsfa- den: Stone charakterisiert das Projekt der Sistine-Deckenfresken als „a private duel between Michelangelo, God and Julius II.“¹¹

Damit verschiebt der Film nicht nur den Blickwinkel, unter dem das Leben des Künstlers gesehen wird, indem nun die Episode der Male- reien zum zentralen Schlüsselmoment gemacht wird, sondern auch den Fokus auf bestimm- te künstlerische Gattungen – im Roman steht die Architektur im Mittelpunkt, der gegenüber die Sistine-Episode nur eine Station auf dem Weg des Künstlers hin zu seiner Vollendung im Medium der Baukunst ist. Alle anderen Gattungen wie Skulptur und Malerei fungie- ren hier lediglich als Stufen, die zwar mittelbar immer mehr oder weniger mit Architektur zu tun haben – im Fall der Medici-Gräber zum Beispiel umfängt letzten Endes eine gegliederte Wandgestaltung die Statuen Michelangels als Rahmen, die Sistine-Fresken haben die Auf- gabe, den Deckenabschluss des Kapellenraums zu schmücken –, aber ihnen fehlt jene einende Kraft, die Stone der Architektur bescheinigt. Nicht umsonst erlebt der Künstler bei ihm im Moment seines Todes eine Art Rückschau auf sein eigenes Werk,¹² das in der Krönung seines Schaffens – der Kuppel von St.Peter als Syn- these aller Künste („compounded of all his arts“¹³) – mündet und zugleich veranschaulicht, dass Michelangelo sich von Werk zu Werk dahingehend weiterentwickelte, dass er zu- letzt der Aufgabe der Peterskuppel gewachsen war. Die alles einende Qualität der Architektur wird dabei anhand eines Kontrasts zu den frü- heren Werken des Künstlers verdeutlicht, denn während seine früheren Skulpturen wie die be- rühmte Pietà im Vatikan isolierte Einzelstücke, ja: „alone in the universe“¹⁴ oder „the most alone human being God ever put on earth“ sind,¹⁵ ver- mag er es dann bereits später, seinen „Bacchus“ dank des ihn begleitenden Satyrs bereits weni- ger einsam erscheinen zu lassen,¹⁶ während ihm die Architektur der Medici-Kapelle dann sogar die Möglichkeit gab, seine einzelnen Statuen zu

so etwas wie einer einem „unified theme“¹⁷ fol- genden Szene zu verbinden. Solchen Bestrebun- gen gegenüber ist die Kuppel von St.Peter dann die letztmögliche Steigerung der Vereinigung der Künste, mit der die Erzählung des Lebens von Michelangelo dann auch endet.

Reeds Film klingt hingegen mit den Male- reien der Sistine-Fresken als triumphalem Ende und nicht mit Architektur aus – die Kuppel des Petersdoms ist dort zwar zu Beginn auch zu sehen, dann allerdings aus anderen, gleich zu er- örternden Gründen. Auch das im Roman zen- trale Thema der Einsamkeit wird im Film zwar kurz thematisiert, dann allerdings mit einer anderen Wendung: Die Erfahrung des letzten Endes allen Widerständen zum Trotz gemeis- terten Sistine-Projekts hat Michelangelo ge- lehrt, dass er nicht allein ist (Gott hat ihm bei- gestanden), während sie dem Papst nach dessen

¹¹ Stone 1987, S.537.

¹² Stone 1987, S.757.

¹³ Stone 1987, S.750.

¹⁴ Stone 1987, S.340.

¹⁵ Stone 1987, S.359. Bezeichnenderweise findet der Maler sich dann in einer analogen Situation selbst wieder, während er alleine an den Sistine-Fresken ar- beitet (ebenda, S.515 und 521) und sich dort „more alone in Rome than ever“ fühlt (ebenda, S.524). Die mit der Medici-Kapelle angedeutete Entwicklung erfährt freilich auch „Rückschläge“, indem Michelan- gelo zuweilen Themen gestalten muss, die eine Ein- samkeit der Figur geradezu verlangen, so zum Beispiel im Fall des David, von dem der Bildhauer nach dem Gespräch mit Beppe begreift, dass sein David isoliert bleiben muss (ebenda, S.390 f.). Selbst hier aber wird eine Überwindung dieser Vereinzelung angedeutet, wenn dargelegt wird, dass der David so letzten Endes zu einem Repräsentanten aller Menschen wird, die je nach Freiheit gestrebt haben (ebenda, S.392) und unabhängig sind (ebenda, S.400). Dass diese Dichotomien zwischen Einsamkeit, Freiheit und Vergesell- schaftung auch auf den Künstler zutreffen und aus der Sicht Stones zur Schaffung solcher Werke vielleicht sogar notwendigerweise von ihm erst selbst durch- lebt werden müssen, wird angedeutet, wenn betont wird, dass auch Michelangelo sich mit sich und jenem Steinblock alleine vorfindet, aus dem der David ent- stehen soll (ebenda, S.389).

¹⁶ Stone 1987, S.345.

¹⁷ Stone 1987, S.630.

Aussage gezeigt hat, dass die Welt nicht alleine ist, da Gott ihr beigestanden hat und sie zudem den von Gott unterstützten Michelangelo hat.¹⁸

In seinem Buch ersinnt Stone nun eine Erklärung für die abrupte Planänderung bei Michelangelos Sistina-Projekt, wobei er deutlich macht, dass diese zwar im Rahmen eines fiktionalen Formats wie einem Roman präsentiert werden mag, des ungeachtet aber dennoch insofern eine gewisse Autorität für sich reklamieren kann, als das ganze Buch sich dezidiert wissenschaftlich fundiert gibt: An die eigentliche Romanhandlung schließen sich zum Ende des Buchs noch fast 20 Seiten an, auf denen neben einer umfangreichen Bibliographie, einem Glossar sowie einem chronologischen Verzeichnis der Werke Michelangelos¹⁹ insbesondere ein „Note“ überschriebener Text Stones fachliche Akkuratess reklamiert. Der Verfasser erwähnt dort nicht nur, dass er das „source material“ zu seinem Buch über mehrere Jahre hinweg in Florenz, Rom, Carrara und Bologna recherchiert habe, sondern sich in seinem Buch auch „a considerable amount of material“ zum ersten Mal publiziert finde, das sich nun unter den Akten der Bibliothek der University of California befinde.²⁰ Ein an das Vorhaben unterstützende Michelangelo-Spezialisten, Archivare und Kunsthistoriker wie Bernard Berenson, Aldo Fortuna, Giovanni Poggi, Ulrich Middeldorf sowie die Direktoren der Bibliotheca Hertziana in Rom gerichteter Dank, wie man ihn im Vorwort zu einer wissenschaftlichen Monographie erwarten würde, tut schließlich sein Übriges, um jene Expertise zu suggerieren, vor deren Hintergrund Stones Erklärungsmodell für den Sistina-Planwechsel offenbar gelesen werden will. Dass dabei direkt in die Gedanken des Künstlers eingetaucht wird, findet sich indirekt durch Stones in der „Note“ zu Protokoll gegebene intensive Lektüre sämtlicher „four hundred and ninety-five letters, as well as his records and art contracts“ legitimiert.²¹

Die im Buch angebotene Begründung für Michelangelos neue Konzeption der Fresken ist dabei im Kontext der zuvor nachgezeichneten idealen Entwicklung des Künstlers zu lesen, die mit dem Petersdom und seiner Kuppel

endet, denn Michelangelo denkt zur Zeit seiner künstlerischen Anfänge noch, Gott sei ein Bildhauer: „God was the first sculptor. He made the first figure: man.“²² Dies bestätigt sich etwas später nicht nur im Anblick der natürlichen Schöpfung Gottes wie dem Arno-Tal – „it was a sculptured landscape. God was the supreme carver“²³ –, sondern passt auch zu den einem Bildhauer zugewiesenen, eben gottgleichen Qualitäten: „The sculptor is not a copyist“,²⁴ sondern er erschafft, wie Gott, Neues, und: „The sculptor is master of time: he can age his subjects forward or back.“²⁵ Eben diese Befähigung als „master of time“ kommt Michelangelo nun zu Hilfe, als er – unzufrieden mit der ersten Konzeption der Sistina-Fresken – während einer Arbeitspause am Neujahrmorgen 1509 einen Spaziergang in den römischen Albaner Bergen unternimmt und auf diesen Resten eines ehemals vulkanischen Ringgebirges eine

¹⁸ Auf die Frage des Papstes, was Michelangelo die Bewältigung der Sistina-Aufgabe gelehrt habe, antwortet dieser: „That I'm not alone“ (Reed 2005, 2:08:13) – woraufhin der Papst ergänzt: „And it has taught me that the world is not alone“ (Reed 2005, 2:09:16). Der Film trimmt einzelne Themen des Romans letzten Endes auf die beiden fasslichen Botschaften zurück, dass erstens Liebe (wie die des Papstes zu Michelangelo) nur Extreme wie „agony or ecstasy“ kenne: „Love takes us in strange ways“, lässt der Film Contessina Antonia Romola de' Medici, die Tochter Lorenzo de' Medicis, welche unerwiderte Gefühle Michelangelo gegenüber hegt, zu diesem sagen: „It's either agony or ecstasy, sometimes both at once“ (Reed 2005, 1:44:42–1:44:54), und zweitens, dass der Kampf zwischen Michelangelo und dem Papst die Auseinandersetzung zwischen Gott und dessen Geschöpf (das heißt dem Menschen beziehungsweise Adam) widerspiegeln (Reed 2005, 2:08:01–2:08:16).

¹⁹ Stone 1987, S. 761–776.

²⁰ Stone 1987, S. 759.

²¹ Stone 1987, S. 759.

²² Stone 1987, S. 39.

²³ Stone 1987, S. 43.

²⁴ Stone 1987, S. 100.

²⁵ Stone 1987, S. 101. Vergleiche dazu auch die S. 620 geschilderte Erfahrung Michelangelos, anscheinend außerhalb von Zeit und Raum zu leben, während er an den Sklaven-Figuren arbeitet.

Art von Zeitreise zu den Anfängen der Schöpfung unternimmt: Je mehr er sich den Gipfeln dieser erloschenen Vulkane nähert, umso klarer kann er sich auch mit dem Problem auseinandersetzen, das die Gestaltung der Fresken für ihn darstellt. Er findet schließlich die Lösung, als er erkennt, dass Gott eben nicht, wie zuvor angenommen, nur ein Bildhauer, sondern, als „magnificent artist“, alles in einem, „sculptor, architect, painter“ ist: „He created the universe [...]. He who originally conceived space, filled it with His wonders.“²⁶

Damit wird das weitere Programm der künstlerischen Entwicklung Michelangelos umrissen, der sich zuvor selbst nur als Bildhauer, nicht jedoch als Maler und Architekt verstanden hatte,²⁷ nun jedoch „space“ in Form von Architektur schaffen wird, welchen er sodann „with [h]is wonders,“ das heißt mit Skulptur und Malerei, füllen kann.²⁸ Wie sehr er dabei nun zugleich von der somit begriffenen Verbindung der Künste miteinander durchdrungen ist, wird dadurch deutlich, dass er zugleich erkannt hat, dass er die Sistina-Fresken so konzipieren muss, dass die gebaute Architektur der Decke im Medium der Malerei neu erschaffen wird: „Serving as his own architect, he would have to rebuild the tremendous vault with the sole material available to him: *Paint*.“²⁹ Und Hand in Hand mit dieser Neu-Schöpfung geht auch die Entdeckung des adäquaten Themas für die Sistina-Decke einher – die Schöpfungsgeschichte: „nothing would suffice for his vault but Genesis itself, a re-creation of the universe.“³⁰ Deren erfolgreiche Umsetzung ist dann der Ausweis, dass Michelangelo letzten Endes – wie Gott – „sculptor, architect, painter“ und „engineer“³¹ in Personalunion wird und damit fähig ist, sein Werk gegen Ende des Romans mit der Kuppel des Petersdoms zu beschließen und zu krönen.

Interessanterweise eröffnet Reeds vier Jahre später gedrehter Film mit einem Blick auf eben diese Kuppel – allerdings ist diese Sequenz Teil einer rund zwölfminütigen chronologischen Werkschau, die der eigentlichen Handlung vorangestellt wird. Sie erfüllt dabei gleich mehrere Funktionen: Zum einen sind die Auf-

nahmen der Architekturen Michelangelos nicht darum bemüht, die Spuren der konkreten zeitlichen Gegenwart, zu der sie gefilmt wurden, zu verbergen: Hinter der Kuppel von St. Peter sind moderne Bauten auszumachen und auf dem Kapitolsplatz parken Autos der 60er Jahre. Gerade dieser Kontrast zwischen alt und neu ist hier dazu angelegt, die Überzeitlichkeit dieser Bauten anzudeuten,³² was gut zum Jubiläum passt, das im Entstehungsjahr von Reeds Film gefeiert wurde und an das die vorangestellte Werkschau erinnert: 1964 wurde Michelangelos 400. Todestag begangen.³³ Zum anderen aber stellt diese dokumentarische Einführung vor allem sozusagen das Pendant zu Stones wissenschaftlichem Anhang, das heißt der chronologischen *Cœuvre-Liste*, der „Note“ und der Bibliographie dar – auch die filmische Adaption von „*The Agony and the Ecstasy*“ beansprucht damit ein Stück weit wissenschaftliche Korrektheit für sich.

Allerdings stellt dies den Film vor ganz andere Herausforderungen als Stones Buch, denn wo dieser zu keinem Moment gezwungen ist, die sodann von Michelangelo verworfenen Erstentwürfe zu zeigen, kommt Reeds Interpretation um diese nicht herum. Passend zur Charakterisierung der Deckenstruktur in der Sistina

²⁶ Stone 1987, S. 515.

²⁷ Vergleiche zum Beispiel die Aussage Michelangelos: „I am sculptor, not a painter“ (Stone 1987, S. 500). Nach dem erkenntnistiftenden Moment in den Albaner Bergen hingegen versteht Michelangelo, dass die einzelnen Berufsfelder sich nicht ausschließen, sondern miteinander verbunden sind. Auf die Frage „Bunarroti, are you an architect?“ vermag er daher dann selbstbewusst zu antworten: „To the extent that every good sculptor is an architect“ (ebenda, S. 543).

²⁸ Vergleiche explizit Michelangelos Äußerung: „time is empty as space unless I can fill it with figures“ (Stone 1987, S. 305).

²⁹ Stone 1987, S. 518 (Hervorhebung im Original).

³⁰ Stone 1987, S. 516.

³¹ Stone 1987, S. 542 sowie 543 („architect“).

³² Vergleiche in diesem Sinn auch Metivier 2012, S. 20.

³³ „A focus of admiration for those who, this past year, gathered in Rome from all over the world to commemorate the 400th anniversary of its [der Petersdom] designer's death“ (Reed 2005, 0:01:16).



1 Michelangelo führt, unterstützt von seiner Werkstatt, die sodann verworfenen Apostel in den Stichkappen der Cappella Sistina aus.

als „clumsy“, deren ungünstiges Erscheinungsbild der Künstler im Film dem Papst zufolge eigentlich korrigieren soll,³⁴ entwirft Michelangelo zunächst massive und sich etwas plump ausnehmende Apostelfiguren, die von seinen Werkstattgehilfen mit Hilfe von punktierten Kartons auf die Deckenwände übertragen und farbig gefasst werden (Abb.1). Diese im Film akribisch gezeigte (und wohl auch wieder dessen wissenschaftliche Genauigkeit betonende) Werkstattpraxis³⁵ sowie die Unbeholfenheit der aufgemalten Gestalten sollen offenbar die Selbsteinschätzung des Künstlers belegen, der seinem Auftraggeber bei der Projektvergabe ebenso trotzig wie vergeblich die Aussage „I am a sculptor, not a painter“ entgegenhält.³⁶

Der Film zieht sodann mehrere im Buch hintereinander erzählte Episoden zusammen, wenn er die Flucht Michelangelos vor dem päpstlichen Zugriff in die Berge mit dem Inspirationsmoment für die Sistina in eins fallen lässt; im Buch ereignet sich die Bergwanderung – historisch korrekter, da Michelangelo im April 1506, das heißt zwei Jahre vor der Erteilung

des Sistina-Auftrags in einem völlig anderen Zusammenhang aus Rom geflohen war – ganz friedlich während der Weihnachts- und Neujahrspause. Der Künstler hat im Film nicht zufällig die Nacht zuvor in einer Höhle verbracht, aus der er nun vor den majestätischen Ausblick einer morgendlichen Berglandschaft hinaustritt (Abb.2) und, wie der die Wahrheit Erkennende aus Platons Höhlengleichnis, sehend wird, denn

³⁴ Papst Julius II., gespielt von Rex Harrison, sagt hier zu dem von Charlton Heston verkörperten Michelangelo: „You will correct the clumsiness of my uncle’s architects“ (Reed 2005, 0:31:12). Mit diesem Onkel ist Papst Sixtus IV. (Francesco della Rovere) gemeint, unter dem die nach ihm benannte, dann von seinem Neffen Giuliano della Rovere (Julius II.) weiter ausgestattete Capella Sistina errichtet wurde. Im Buch wird die „clumsiness“ der Deckenarchitektur etwas vermittelter artikuliert, wenn Michelangelo sich zunächst darauf reduziert fühlt, mit seinen Apostelfiguren als „obliterator of other men’s clumsiness“ tätig zu werden (Stone 1987, S. 503).

³⁵ Reed 2005, 0:41:58–0:43:45.

³⁶ Reed 2005, 0:31:43.



2 Michelangelo tritt aus einer Höhle heraus und blickt auf die sich vor ihm ausbreitende morgendliche Berglandschaft.

der im Buch vermittelt der gedanklichen Zeitreise zurück an den Anfang der Schöpfung ermöglichte Erkenntnisprozess wird hier genuin filmisch, das heißt visuell übersetzt, indem die Michelangelo umgebende Natur selbst ihm eine Vision zu gewähren scheint: In einer Schau, die Malerei und Skulptur übergreift, formen sich die Wolken am morgendlichen Himmel zu den Umrissen der Figuren von Michelangelos „Schöpfung Adams“ (Abb. 3 und 4). Ergriffen von dem Schauspiel, bei dem die Phänomene für ihn sozusagen die Erschaffung des Menschen durch Gott nachspielen, rezitiert der Künstler, passend zu dem sich gerade vor seinem Auge entfaltenden Wolken-Schauspiel, spontan den Text der Genesis.³⁷ Indem er das von ihm Wahrgenommene somit benennt, wiederholt er zugleich jenen sprachlichen Ermächtigungsakt, mit dem der Mensch im ersten Buch Mose die Herrschaft über die Tiere annimmt, indem er ihnen Namen gibt.³⁸

Hierauf kehrt Michelangelo nach Rom zurück, wo er zuvor die bereits ausgeführten Apostelfiguren mit dem Kommentar „If the wine is

sour, throw it out!“ eigenhändig von der Decke geschlagen oder sie mit darübergeschleuderter Farbe verdorben und den Gesamtplan für die

³⁷ Michelangelo zitiert hier (Reed 2005, 0:57:18–0:58:05) zunächst 1. Mose 1, 27: „Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf der ihn; und sie als Mann und Weib“ und sodann 1. Mose 1, 20: „Und Gott sprach: Es wimmle das Wasser von lebendigem Getier, und Vögel sollen fliegen auf Erden unter der Feste des Himmels.“ Durch die Anordnung dieser eigentlich in genau umgekehrter Abfolge überlieferten Zeilen wird angedeutet, dass der Künstler sich von der Vision der Erschaffung Adams zurück zum Beginn der Schöpfung denkt. Walker hat richtig bemerkt, dass derartige Momente (damit zu dem in der Szene interpretierten Sujet passend) aus jenen filmischen Bibel-Adaptionen bekannt sind, in denen der in Reeds Film den Michelangelo verkörpernde Heston häufig mitspielte (Walker 1993, S. 54f.).

³⁸ 1. Mose 2, 19–20: „Gott, der HERR, machte aus Erde alle die Tiere auf dem Felde und alle die Vögel unter dem Himmel und brachte sie zu dem Menschen, daß er sähe, wie er sie nannte; denn wie der Mensch jedes Tier nennen würde, so sollte es heißen. Und der Mensch gab Namen einem jeden Vieh und Vogel unter dem Himmel und Tier auf dem Felde seinen Namen.“



3 Die Natur spielt für Michelangelo die Schöpfung des Menschen nach und inspiriert ihn zu seiner Darstellung des Themas in der Cappella Sistina.

Fresken zerrissen hat,³⁹ und entwirft ein komplett neues Konzept für die Sistina. Dessen Entstehung und Ausführung wird dabei genau gegensätzlich zu den zuvor konzipierten und umgesetzten Apostelfiguren dargestellt: Würde hier kleinlich an einzelnen Gestalten herumgezeichnet, die dann auch je für sich von den Werkstattgehilfen an die Wand übertragen und farbig ausgemalt wurden,⁴⁰ so hat Michelangelo nun nicht nur eine die ganze Komposition übergreifende Gesamtvision, bei der jedes einzelne Element immer im Kontext des es umgebenden größeren Zusammenhangs gezeigt wird, sondern nun auch alles in der Hand Michelangelos bleibt, der sich bei Entwurf und Umsetzung ganz alleine betätigt. Damit gibt der Künstler der Decke, was ihr zuvor gefehlt hat: „There’s no inspiration in this ceiling,“ hat er diese zuvor kritisiert.⁴¹

Vergleicht man abschließend die beiden Legitimationen, die in Buch und Film für den plötzlichen Planwechsel der Sistina-Fresken angeboten werden, so stellt man fest, dass sie sich – bei aller Unterschiedlichkeit in der Dar-

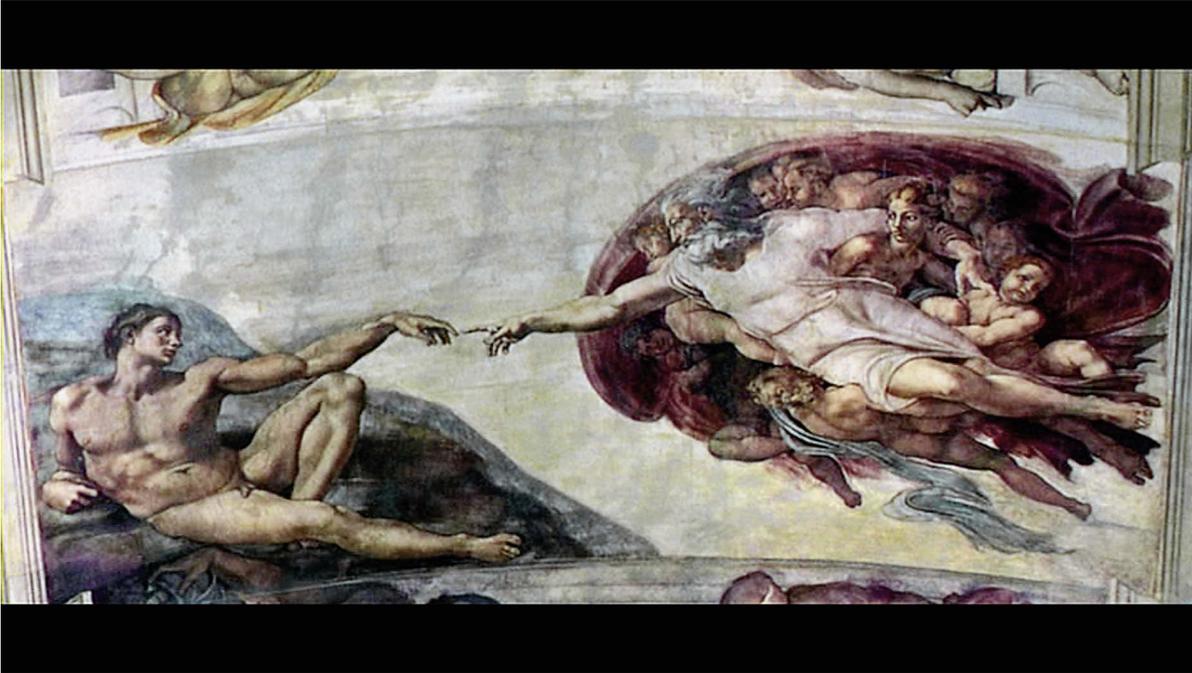
bietung – im Kern nicht wesentlich unterscheiden: Bei Stone wie bei Reed wird Michelangelo als ein Künstler inszeniert, der dem „deus artifex“ nacheifert und sich so zuletzt zu einem „divino artista“ entwickelt.⁴² Dass die jeweilige Inspiration im Buch Ergebnis eines imaginativen Denkprozesses (der Künstler versetzt sich intellektuell an den Anfang der Schöpfung zurück) ist, im Film hingegen visuell vermittelt wird, ist den jeweiligen, entweder primär auf Schrift oder Bild basierenden Medien geschuldet: Eine direkte Übertragung der im Buch geschilderten

³⁹ Reed 2005, 0:46:39–0:47:34. Die Episode ist eine gegenüber dem Buch frei erfundene Zutat – Michelangelo hört im Film zuvor in einer Taverne (ebenda, 0:46:05), wie deren Besitzer entschieden ein Fass mit saurem Wein vernichtet und dabei diesen Satz sagt, den der Künstler sodann auf seine missratenen Apostel-Figuren anwendet.

⁴⁰ Siehe Anm. 35.

⁴¹ Reed 2005, 0:37:33.

⁴² Zu dem Topos siehe Kris/Kurz 1980, S. 64–86 sowie Emison 2004.



4 Michelangelos sozusagen „nach der Natur“ geschaut und umgesetzte Darstellung der Schöpfung des Menschen, die nun Teil des neu entworfenen Bildprogramms der Sistine ist.

gedanklichen Zeitreise in den Film wäre diesem bildbasiertem Medium wenig adäquat gewesen, während sich umgekehrt die ekphrastisch in Worten geschilderte Schau der später real gemalten Figuren im Buch kaum glaubwürdig ausgenommen hätte, und dies zudem umso weniger, als Stone sonst ohnehin vor extensiven Bildbeschreibungen zurückscheut und das Aussehen von Kunstwerken stattdessen bevorzugt in Handlung und Dialoge aufgelöst vermittelt.⁴³

Interessanterweise lassen sich beide Darstellungsmodi von Michelangelos Inspiration auf gängigerweise mit der Renaissance assoziierte Inspirationsweisen zurückführen: Während die auf gedanklichem Weg erreichte Erleuchtung zu dem humanistischen Ideal der Epoche passt, lässt sich auch der Gedanke einer visuellen Inspiration, bei der in Naturformen Gestalten entdeckt werden, ebenfalls auf die Renaissance zurückführen: Leonardo da Vinci empfiehlt in seinem Malereitratat, sich von Flecken auf Mauern oder Wolkenformationen zu neuen Bildideen anregen zu lassen⁴⁴ – eine Idee, die dann auch in zahlreichen Gemälden

ab der Renaissance (man denke zum Beispiel an Andrea Mantegna) einen entsprechenden Widerhall fand, indem man dort in Wolken-

⁴³ Vergleiche zum Beispiel die Skulptur des Bacchus bei Stone 1987, S. 320 f., die mehr über die Beschreibung der dem Künstler hierfür Modell stehenden Personen als über die Figur selbst vermittelt wird, oder auch des David (ebenda, S. 390 f.), der eine Charakterisierung nur anhand von Michelangelos Nachdenken über an dem Werk vorzunehmenden Änderungen erfährt. Dass dem Genre des Künstlerromans „die Darstellung von Vorgängen näher liegt als die bloße Beschreibung insbesondere von Kunstwerken“, hat Müller 2009, S. 14 gezeigt.

⁴⁴ Trattato della pittura di Leonardo da Vinci 1890, S. 41, Art. 63 = Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni: „Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perchè

formen verborgene Figuren beobachten kann.⁴⁵ Im weiteren Verlauf charakterisierten Wolken den Himmel als „Erscheinungsort Gottes und der himmlischen Heerscharen, schon deswegen, weil er nicht zugänglich und vor allem weil er unendlich ist, nicht mess- und begreifbar. Das entsprach dem Göttlichen.“⁴⁶ Danach allerdings wurde die Erscheinung von Wolken in der Kunst zunehmend säkularisiert: Erst noch als auch zu beachtendes Element einer akkuraten Wirklichkeitserfassung verstanden, werden sie im 18. Jahrhundert zu Bestandteilen einer auf Stimmungsvermittlung abzielenden Wahrnehmungs- und Wirkungsästhetik und schließlich zu naturwissenschaftlich analysier- und beschreibbaren Objekten. Wenn ihnen im Medium der Kunst ab dem 20. Jahrhundert noch eine tiefere Bedeutung zuerkannt wird, dann nur insofern, als die in ihnen erscheinenden Gestalten als subjektive Projektionen innerer Bilder verstanden werden sollen: „Die Wolkengestalten sind nicht mehr Bildzeichen, die einem verbindlichen Text des Bildes zuarbeiten,“⁴⁷ eine „Entbergung Gottes aus den Wolken“⁴⁸ gar ist hier nicht mehr intendiert. Reeds Film kehrt zu eben einer solchen „Entbergung [...] aus den Wolken“ zurück, wenn er die Michelangelo gewährte Vision der göttlichen Schöpfung des Menschen sich aus Wolken formen lässt.

Diesen unterschiedlichen Vermittlungsformen in Buch und Film zum Trotz schreiben sich beide letzten Endes in eine intrinsische Erklärungsstradition des Sistina-Planwechsels ein, der zufolge der Künstler, von schöpferischen Impulsen ergriffen, die bereits entwickelten Planungen abrupt umwarf, um eine neue und (damit fast synonym verstanden) bessere Konzeption zu verfolgen. Auch diese Wahl mag den medialen Voraussetzungen von Roman und Film geschuldet sein, denn die Schilderung eines Michelangelo, der sich nicht durch innere, sondern durch äußere Notwendigkeiten von bereits teilweise umgesetzten Entwürfen abbringen lässt, wäre dramaturgisch weniger ergiebig gewesen.⁴⁹ Es ist jedoch vielleicht bezeichnend, dass eine Erklärung rein durch externe Faktoren auch zu stark vom gängigen Künstler-Bild

abgewichen wäre, wie es auch noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts gepflegt wurde: Der eingangs zitierte Passus mit dem Erklärungsmodell von Michelangelos „schöpferischem Impetus“ stammt aus einem 1966 erschienenen Buch.⁵⁰ Schon Schiller sah die Aufgabe des „philosophischen Verstandes“, Lücken in der Überlieferungsgeschichte zu schließen, als eine an, bei der „mit eben soviel Vorsicht als Beurtheilung“⁵¹ zur Werke zu gehen sei, um nicht „den Begebenheiten Gewalt anzuthun.“⁵²

Vor diesem Hintergrund kann es vielleicht für die Geschichtsdiziplin als ein aufschlussreiches und mahnendes Signal verstanden werden, wenn sich in einem biographischen Roman und dessen Verfilmung die gleichen Erklärungsmodelle verwendet finden wie in der jeweils zeitgenössischen kunsthistorischen Forschung. Es nimmt angesichts dessen nicht Wunder, dass der amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White in den späten 60er Jahren begann, historische Darstellungen unter Zuhilfenahme von poetologischen Kategorien der Literaturtheorie auf die ihnen impliziten stilistischen wie ideologischen Implikationen hin zu prüfen und diese kritisch offenzulegen:

saranno causa di fatti onore; perchè nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni.“ Zu weiteren Beispielen (etwa Piero di Cosimo) sowie zur Topik dieser Idee siehe Kris/Kurz 1980, S. 71–73.

⁴⁵ Vergleiche Busch 2013, S. 18.

⁴⁶ Busch 2013, S. 16.

⁴⁷ Busch 2013, S. 18.

⁴⁸ Busch 2013, S. 19.

⁴⁹ Müller definiert im Rahmen der Gattung der Künstlerromane das hierfür typische Erzählmuster der „Inspirationsszenarien“ (Müller 2009, S. 14f.), dank derer „Vorstellungen im Zusammenhang mit der Entstehung von Kunstwerken in die Form von – erzählbaren – Handlungsverläufen“ gegossen werden können (ebenda, S. 14). Dass Reed das Inspirationsszenarium für die Sistina-Fresken thematisch wie strukturell sogar in die Mitte seines Films versetzt, verdeutlicht, wie stark er damit klassischen Formen des Künstlerromans verpflichtet ist.

⁵⁰ Koch 1966, S. 73.

⁵¹ Schiller 2006, S. 24.

⁵² Schiller 2006, S. 26.

Die Sicht auf Michelangelo als rein aus schöpferischem Impetus heraus den abrupten Planwechsel für die Sistina vornehmendem Künstler ist in dieser Perspektive ganz offensichtlich der narrativen Struktur der „Romanze“ verpflichtet, die White formal mit einem Formativismus in der Geschichtswissenschaft assoziiert. Desse Ansatz rückt die Einzigartigkeit der Handelnden in das Zentrum der Betrachtung und weniger den Hintergrund, vor dem die Handlungen zustande kommen.⁵³ Ein Blick auf die in unterschiedlichen Medien und Formen unterbreiteten Erklärungen auf Planwechsel wie zum Beispiel denjenigen von Michelangelos Sistina-Fresken kann also deutlich machen, wie auf-

schlussreich ein solch kritischer Vergleich zwischen den Gattungen gerade im Hinblick auf eine Überprüfung von in der Kunstgeschichte verfolgten Denkmodellen sein kann.

⁵³ Zum Beispiel das erstmals 1973 veröffentlichte Buch von White 1987, S. 8: „The Romance is fundamentally a drama of self-identification symbolized by the hero’s transcendence of the world of experience, his victory over it, and his final liberation from it“, sowie S. 13: „in Formist conceptions of historical explanation, the uniqueness of the different agents, agencies, and acts which make up the ‘events’ to be explained is central to one’s inquiries, not the ‘ground’ or the ‘scene’ against which these entities arise.“

Literaturverzeichnis

- Busch, Werner: Wolken zwischen Kunst und Wissenschaft; in: Natter, Tobias G./Smola, Franz (Hrsg.): Wolken: Welt des Flüchtigen [Ausstellungskatalog]. Ostfildern 2013, S. 16–26.
- Casini, Tommaso: Filming the Sistine Chapel: The Multiple Michelangelos; in: Dazhen, Shao/Di'an, Fan/Zhu, Lao (Hrsg.): Proceedings of the 34th World Congress of Art History, 34, Vol. 1. Beijing 2019, S. 285–293.
- Casini, Tommaso: Il Cenacolo di Leonardo e la Sistina di Michelangelo: dall'immagine fissa all'immagine in movimento; in: Casini, Tommaso (Hrsg.): Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazioni e diffusione. Rom 2020, S. 223–249.
- Emison, Patricia A.: Creating the „Divine“ Artist. From Dante to Michelangelo. Leiden/Boston 2004.
- Erben, Dietrich: Erfahrung und Erwartung: Bernini und seine Auftraggeber in Paris; in: Schneider, Pablo/Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin 2006, S. 358–375.
- Galluzzi, Francesco: Michelangelo e la Sistina nel cinema; in: Casini, Tommaso (Hrsg.): Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazioni e diffusione. Rom 2020, S. 109–127.
- Gill, Brendon: The Renaissance and After; in: The New Yorker, 41, 16. Oktober 1965, S. 228.
- Koch, Heinrich: Michelangelo. Reinbek bei Hamburg 1966.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt am Main 1980.
- Metivier, Anthony: Scaling Michelangelo; in: Media Fields Journal 4, 2012, S. 1–23 (<http://mediafieldsjournal.org/scaling-michelangelo>; Aufruf am 8.9.2020).
- Moss, Robert F.: The Films of Carol Reed. Houndmills/London 1987.
- Müller, Dominik: Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heineses *Ardinghello* bis Carl Hauptmanns *Einbart der Lächler*. Göttingen 2009.
- Reed, Carol: The Agony and the Ecstasy. USA 1965, DVD: Studio Classics, 2005.
- Schiller, Friedrich: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte. Eine akademische Antrittsrede, hrsg. v. Otto Dann. Stuttgart 2006.
- Stone, Irving: The Agony and the Ecstasy. A Biographical Novel of Michelangelo. New York 1987.
- Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270, hrsg. v. Marco Tabarrini. Rom 1890.
- Walker, John A.: Art and Artists On Screen. Manchester/New York 1993.
- White, Hayden: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore/London 1987.
- Zöllner, Frank: Die Sixtinische Decke; in: Zöllner, Frank/Thoenes, Christof/Pöpper, Thomas: Michelangelo. Das vollständige Werk. Köln 2007, S. 64–197.

Abbildungsnachweis

- Abbildung 1: Reed 1965, Screenshot 0:43:37
Abbildung 2: Reed 1965, Screenshot 0:56:41
Abbildung 3: Reed 1965, Screenshot 0:57:23
Abbildung 4: Reed 1965, Screenshot 2:07:16