

Rudolf Kuhn

Michelangelo  
Die Sixtinische Decke  
Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung.

(Beiträge zur Kunstgeschichte  
herausgegeben von Günter Bandmann, Erich Hubala, Wolfgang Schöne, Band 10)

Walter de Gruyter Berlin New York 1975

**Zu dieser Online-Ausgabe: Die Seitenumbrüche der Druckausgabe sind in Klammern angegeben. Einige Korrekturen sind eingefügt, gewichtigere Korrekturen oder Ergänzungen als solche genannt.**

Meiner Frau

## Vorwort

Die Gestalten an der Sixtinischen Decke sind so gewaltig gebildet, deren Komposition ist so dicht zu allgemeiner Mächtigkeit gefügt, deren Anblick beeindruckt so sehr, daß die älteren Teile der Dekoration der Kapelle, auch die Parallelviten Christi und Mosis an den Wänden, für lange Zeit nur eine flüchtige Teilnahme fanden: Michelangelos Wirken war eine Epoché: es gibt ein Davor und ein Darnach. Demonstrativ hat Leopold D. Ettlinger seinem den Parallelviten an den Wänden u.a. geltenden Buche einen für diese Zyklen zunächst negativen, doch den Leser aufmerken lassenden Titel gegeben: *The Sistine Chapel before Michelangelo* (Oxford 1965).

In der Tat, seit Michelangelos Tätigkeit erscheint die Dekoration der Kapelle (soweit sie 1512 schon bestanden) anders und neu gewichtet: das später Hinzugekommene erscheint als das *anschaulich* Erste, das früher Vorhandene als das *anschaulich* Überstiegene und unter der Wölbung Zurückgebliebene. Ich will kaum erinnern, wie herabsetzend, vernichtend Michelangelo, um ein je Neues durchzusetzen, verfuhr, als er in späteren Jahren die Altarwand dekorierte und dabei die Eröffnungsbilder der beiden Zyklen seiner Vorgänger und die ersten seiner eigenen Ahnen Christi abarbeiten ließ. Jedenfalls, bei einer Analyse des (1512) dargestellten Gesamten, bei welcher das *Anschauliche* beachtet werden sollte, wäre als deren zentrales Stück zu bestimmen, wie sich die Decke des Raums zur Kapelle verhalte; das Ältere möchte dann - hinzuaddiert werden.

"Hinzuaddiert": denn Michelangelo hat es, wie sichtlich, nicht angelegen, das Ältere mit einem Neuen anschaulich in ein Ganzes zu einen, wie es, einige Jahre später, Raffael bei der Komposition seiner Teppiche anlag, worin deren Bedeutung für eine Geschichte der Kapelle besteht.

Hier beschränke ich mich auf das genannte Kernstück einer Auslegung, um das Besondere der Konzeption des *Michelangelo* zu fassen, und ziehe um deswillen vorübergehend das Jüngste Gericht herzu, verzichte aber darauf, die Parallelviten zu 'addieren', wozu für mich erst bei einer Erörterung des Zustandes von 1520 Anlaß bestünde.

Dieser Entscheid wird Kritik hervorrufen, besonders derjenigen Kollegen, welche die im Laufe der Zeit entstandenen ikonologischen Groseinheiten, wie die Sixtinische Kapelle, durch Mehrung aufgehäuft sehen, Michelangelos Macht, bei der Setzung neuer Bilder auch um-, von Grund auf neu zu ordnen und Bestehendes bei Seit' zu setzen, nicht gelten lassen und als eine Macht, die ikonologische Grundfakten schafft, bewahren wollen. (pp. VII/VIII)

Die gewaltige Formung und mächtige Fügung der Gestalten, ihr das Bewußtsein eines Betrachters durchbildender Anblick hat für die Auslegung noch eine schwierigere Folge. Burckhardt (*Cicerone*) hat geschrieben: „Die ganze spätere Kunst hat sich von dieser Auffassung Gottes des Vaters beherrscht gefühlt. . .“; doch nicht nur die Kunst: seit die Darstellung allgemein bekannt, wird, wer den Welt erschaffenden Gott sich nach seiner Größe und Mächtigkeit vorstellt, Jahwe in der Konzeption und nach dem Maße des Michelangelo vor sich sehen: für einen Freund der Kunst des Rühmens nicht genug, denn wo, wie hier, vermöchte man zu erfahren, welche Bewußtsein erfüllende Macht Kunst

sein kann; für einen Auslegenden neue Schwierigkeit, denn - so die Rückwirkung - des Michelangelo Darstellungen scheinen, bewegend im unmittelbaren Anblick, sich auch wie von selbst zu verstehen: wie sollten sie anders sein ? -: das Besondere ist in Gefahr ins Selbstverständliche zu entgleiten. Vielleicht liegt darin eine Ursache, warum Auslegende, die, ein Besonderes zu fassen, nicht aufgeben, wie de Tolnay und Wind, gern manieristisch auslegen.

Ich habe hier und für diesen Gegenstand einen anderen Weg gewählt: indem ich als Kontrastkapitel dem ersten Kapitel eine Reihe BEILAGEN<sup>1</sup> beigab, die meist Urteile und Meinungen uns zeitgenössischer Autoren zur Auslegung der Hl. Schrift enthalten und uns an der Problematik eines angemessenen Verständnisses der Schrift teilnehmen lassen; das Selbstverständliche erscheint, wie ich hoffe, nicht mehr als das von Jederman doch so Gesehene, sondern als das auf Jederman äußerst Wirkende, evident Dargestellte, als Schein innerer Sachklarheit. Dieses Verfahren läßt leichter wieder fragen, wie Michelangelos Deutung der Bibel in seiner Darstellung denn zur Bibel passe, ob sie ihr, d.h. einem (nach unserem Urteil, wovon uns niemand befreit hat) als wesentlich möglichen Verständnis entspreche.

Ob dieses didaktische Verfahren, bei welchem ich die Manier lieber in die Methode genommen als in der Sache gesehen habe, sich bewährt, ob es einem Verständnis nützt, wird der Leser beurteilen müssen.

Noch zu einem dritten Punkte habe ich mich sofort zu erklären: Bei einer reichen Darstellung, wie sie an der Sixtinischen Decke zu sehen, ist nach dem *ikonographischen Programm* zu fragen, d.i. einer von der Darstellung selbst abgespaltenen Vorschrift, was darzustellen sei, einer Art detaillierten Inhaltsverzeichnisses. Dies Programm könnte dem Künstler vorgelegt worden sein, er könnte es sich selbst überlegt haben. Wäre uns eine solche Vorschrift bekannt, stünde sie mit der Decke zu vergleichen. Die Frage nun, *ob* ein Programm vorgelegen hat, ist heute noch dahin zu beantworten: Dafür, *daß* ein Programm vorgelegen, haben wir kein einzig Dokument und kein Zeugnis; dafür *daß keines* vorgelegen, haben wir ebenfalls kein Dokument, aber ein Zeugnis in Michelangelos Brief an Giovanfrancesco Fattucci (Tolnay II, Appendix Nr. 90), nach welchem Papst Julius II. Rovere Michelangelo nach ersten, vom Künstler als "ärmlich" abgelehnten Vorschlägen hat "machen lassen, was er wolle". Dieser Brief bezeugt, daß Michelangelo es so (pp. VIII/IX) angesehen hat, daß die gesamte Verantwortung für die Ausmalung der Decke, einschließlich der Ikonographie, bei ihm selbst gelegen habe. Dies schließt nicht aus, daß Michelangelo theologischen Rat gesucht oder, wenn angetragen, nicht abgelehnt hat. Es besagt aber, daß Michelangelo sich solchem möglichen Rate gegenüber immer als verantwortlich, d.h. erwägend, wählend, verwerfend gefühlt hat; und schließt nur aus, dies aber entschieden, daß Michelangelo sich als einen Maler betrachtet hat, der ein vorher feststehendes, ihm zur Ausführung übertragenes Programm, folgsam und möglichst gut, hätte ausführen sollen.

Die Untersuchung der Darstellungen an der Sixtinischen Decke, die ich im Folgenden vorlege, gibt (wenn ich sie für diese Frage vorab zu einem Ergebnis bringe) keinen Anlaß, Michelangelos Zeugnis in Zweifel zu ziehen. Das wird gewichtiger wiegen, wenn

---

<sup>1</sup> Diese Beilagen waren in der Buchausgabe unter den Text wie Anmerkungen gesetzt und fortlaufend mit Ziffern gezählt, die Anmerkungen waren dort zur Unterscheidung fortlaufend mit Buchstaben „nummeriert“ und dadurch abgehoben. Das mußte hier vereinfacht werden, beide zusammen erscheinen jetzt als durchnummerierte Anmerkungen.

man nicht ganz außer der Acht läßt, daß gegenwärtig unter uns Schriftgelehrten eine Vorliebe dafür besteht, am Ursprung jeder komplexeren künstlerischen Leistung sich nach Möglichkeit einen Zunftgenossen zu denken.

Doch ist diese Frage, um ihrer selbst willen, nur von relativer Wichtigkeit: denn die Kunst, wenn das Wort gestattet, ist nach ihrer historischen Seite ein Vergangenes, als Darstellung unserem Anschauen aber gegenwärtig.

Die vorliegende Arbeit ist 1965 begonnen, 1969 abgeschlossen, seither sprachlich und in einigen Paragraphen des 2. Kapitels sachlich innerlich geklärt worden. Es ist mir eine Freude, sie nun im Jahre des fünfhundertsten Geburtstages Michelangelos (1975) öffentlich vorlegen zu können.

[Späterer Zusatz: Eine knappe Behandlung der Sixtinischen Decke, inhaltlich auch erweitert, findet sich in Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000, Zweite durchgesehene Ausgabe, online 2005, pp. 619-627, online: Universitätsbibliothek München, open access, z.Zt: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4691/>]

München

Rudolf Kuhn

(pp. IX/XI)

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1. Kapitel: Michelangelo – Bibel	9
Vorbemerkung	9
Einleitung	15
Kommentar	21
Historien am Deckenspiegel	21
I. Gott erschafft die Urmaterie	21
II. Gott ordnet Raum und Zeit durch Gestirne und Pflanzen	23
III. Gott segnet und erhält die Welt	26
IV. Gott erschafft Adam	28
V. Gott erschafft Eva	34
VI. Sündenfall und Vertreibung	35
VII. Noachs Gerechtigkeit und Rettung in seinem Opfer	37
VIII. Der Menschen Ungerechtigkeit und Untergang in der Sintflut	39
IX. Die Ungeschiedenheit der Gerechten und Ungerechten in der	
Verspottung Noachs	41
Zusammenfassung.	42
Zwickelbilder in den Gewölbeecken	42
A. Judit und Holofernes, Klugheit	43
B. David und Goljat, Tapferkeit	44
C. Die Hinrichtung Hamans, Gerechtigkeit	45
D. Die eherne Schlange, Mäßigkeit.	47
Zusammenfassung.	47
Propheten und Sibyllen	48
Die Ignudi-Kerube	53
Tondi, Die Gesetzes- und Verheißungsschilde:	58
1. König Joram von Israel wird aus dem Wagen geworfen,	
Erstes Gebot	58
2. König Jehu von Israel läßt die Statue des Baal zerstören,	
Zweites Gebot	59
3. Niederlage und Schmach des Feldherrn Nikanor, Drittes Gebot	60
4. unausgeführt geblieben, wahrscheinlich Viertes Gebot	61
5. Die Himmelfahrt des Propheten Elija, Verheißung der	
Auferstehungshimmelfahrt Christi	61
6. Abraham opfert Isaak, Verheißung des Opfertodes Christi	62
7. Die Ermordung des Sohnes Davids Absalom, Fünftes Gebot	62
8. Der Prophet Natan absolviert König David,	
Sechstes/Neuntes Gebot	62
9. Niederschlagung des königlichen Beauftragten Heliodor,	
Siebtes/Zehntes Gebot	64

10. Ermordung des Feldherrn Abner, Achtes Gebot	64
Zusammenfassung.	65
Die Vorfahren Christi in den Lunetten und das Volk Israel in den Stichkappen	67
Abschluß	70
1. Die besondere Begrenzung der Heilsgeschichte	70
2. Die besondere Ordnung und Proportionierung der Heilsgeschichte und das Gefälle ihrer Teile	71
3. Das einseitige Gesamtgefälle der Heilsgeschichte, dessen Aufhebung im anschaulichen Ganzen der Decke, die Frage nach der Einheit der Heilsgeschichte	72
4. Wirklichkeit und Funktion der Propheten und Sibyllen; Gesetz und Verheißung, deren Verhältnis zum Gefälle der Heilsgeschichte; die Wirklichkeit des Alten Bundes	73
5. Die Messe und der Neue Bundesschluß, Ort und Zeit I	74
6. Das Jüngste Gericht, Ort und Zeit II	76
7. Die Bedeutung der Bibel für Michelangelo, die Theophanien Jahwes	76
8. Der Umfang der Bibellektüre des Michelangelo	78
9. Die Art der Bibellektüre des Michelangelo	79
10. Die Zeit der Bibellektüre des Michelangelo	80
2. Kapitel: Michelangelo – Ficino	82
Vorbemerkung	82
1. Wesensstufen der Gestalten	88
1. Die Vorfahren Christi und deren Tätigkeit	88
2. Das Volk Israel und dessen Ruhe; Unterschied zu den Vorfahren	89
3. Die Rangordnung zwischen der vita activa, der vita voluptuosa und der vita contemplativa	90
4. Die Propheten und die Sibyllen und deren Bewegtheit; Unterschied zu den Vorfahren; einheitliche, zweiheitliche Figuren	91
5. Die Engel und deren Wirklichkeit; Unterschied zu den Vorfahren, Volk, Propheten; Akt- und Gewandfiguren; das Anlehnen, das Beruhen, das Über-sich-hinaus-Sein, das Bei-sich-Sein	93
6. Gott	97
7. Die örtlich-zeitliche Bewegung, der Zustand	99
8. Die Wirklichkeit, die Möglichkeit; Funktion der Figur	101
9. Die Gestaltfigur	106
10. Virtus, innere Bewegung der Gestaltfigur	110
11. Der Hohe Stil	121
12. Die hierarchische Ordnung und deren unerfragte Begründung	124
13. Stufen der hierarchischen Ordnung	126
14. Phantasie und Philosophie	127
15. Anhang zur Urmaterie.	129

2. Verfall der Liebe (die Gerechtigkeit)	129
1. Unterschiede der Liebe	129
2. Verhältnis zu Ficino	133
3. Liebesberührung	134
4. Sünde	134
5. Geschichte	135
 Abschluß	 136
 Exkurse	 139
1. Exkurs: Die Lesung der Tondi	139
2. Exkurs: Zur Deutung der Propheten und Sibyllen	142
3. Exkurs: Zur Deutung des Gesamtsinnes der Sixtinischen Decke	147
 Literaturverzeichnis	 156
 (pp. XIII/1)	



# 1. Kapitel

## Michelangelo's Verhältnis zur Bibel

### Vorbemerkung

1. Michelangelo hat schon seinen *Zeitgenossen* als bibelfest und in der Bibel gegründet religiös gegolten.

1568, vier Jahre nach Michelangelos Tod, hat Giorgio Vasari geschrieben: er fand viel Freude an der Heiligen Schrift als guter Christ, der er war. Und 1553, fünfzehn Jahre früher, als Michelangelo noch lebte, hatte Ascanio Condivi geschrieben: mit viel Fleiß und Nachdenken las er die Heiligen Schriften, sowohl des Alten Testaments als auch des Neuen, *si del testamento vecchio come del nuovo*, ja, sogar die über sie gearbeitet haben... .

Justi wird recht gesehen haben: daß Vasari die Angabe Condivis in veränderter Fassung wiederholte, und daß das erbauliche Bibellesen, von dem Vasari berichtete, an die Stimmung des Alters des Künstlers erinnere und an seine letzten Sonette, zu welchem späteren Ideenkreis der Nachdruck weniger passe, den Condivi auf das Alte Testament legte (Justi I, 75f). In der Tat, soweit sich die Lektüre und das Studium der Bibel in Michelangelos Werken niedergeschlagen haben, beziehen sich Studium und Lektüre des Alten Testaments vor anderem auf die Sixtinische Decke.

Soweit die Zeitgenossen. Auch die *kunsthistorische Forschung* hat die Fresken der Sixtinischen Decke nach ihrem religiösen Sinn behandelt und in verschiedener Weise auf die Bibel rückbezogen; ich nenne den Ansatz, die Einsichten und Urteile *Karl Justi's*, auf die in dieser Vorbemerkung einzugehen ist.

2. Wenn es, hat Justi geschrieben, in Michelangelos Leben etwas gäbe, das auch ohne Zeugnis zweifellos, dann seine Vorliebe (für die Bibel), für das Alte Testament; auch sein Interesse an den Gestalten der Propheten stamme aus der Lektüre ihrer Schriften (I, 76).

Justi hat es bekräftigt, daß Michelangelos Konzeptionen in engen Beziehungen zum Bibeltext stünden; und hat es verwiesen, daß entsprechende Winke in älterer Forschung nicht beachtet, ja verhöhnt worden seien und man entsprechende Deutungen selbst da, wo sie handgreiflich, durch Einfälle eigenen Geschmacks zu beseitigen versucht habe (I, 70).

Was nun hat Justi unter Michelangelos Nähe zur Bibel verstanden? wie dessen Interpretationen der Schrift? (pp. 1/2)

Justi hat des Michelangelo Weise, die Bibel auszulegen, geschieden von derjenigen eines Theologen: Michelangelo hat... gewiß nicht mehr herausstudiert, als was der Laie herauslesen kann, aber etwas ganz anderes als die Theologen (I, 77); und sie von derjenigen vorhergehender Künstler, insbesondere der Maler der Viten Christi und des Moses an den Wänden der Sixtinischen Kapelle, abgehoben: Nun, er (Michelangelo) konnte zeigen, wie man die Schrift auslegen müsse, gewaltig, nicht wie die Schriftgelehrten, nicht wie diese Umbrier und Toskaner mit ihren schönen Bäumen, Palästen und Garderobeschätzen und dem Getümmel der von jener Vorweltgröße so weit abgekommenen Durchschnittsmenschen der Gegenwart (I, 15); Justi hat geurteilt:

Michelangelos Interpretation der heiligen Urkunde ist wie immer nach dem Geiste, nicht nach dem Buchstaben (I, 36)

Diesen Geist der heiligen Urkunde, so ist Justi weiter zu verstehen, hat Michelangelo dadurch gestalten können, daß er den Stoff, die Sache ernst nahm.

Justi selbst ist dieses Sachernstes des Michelangelo und des Geistes des Alten Testaments in seinen Darstellungen wieder ansichtig geworden, indem er drei Weisen, die Decke zu beurteilen, mit folgenden Worten abwies und in Schranken hielt: a) Dem genialen Künstler (Michelangelo), dem man zuweilen die Ehre erweist, ihn für einen besonders modernen Geist zu erklären, galten diese Erzählungen (der Bibel) ohne allen Zweifel für mehr als bloße Allegorie (I, 32); b) Man stellt sich ihn vor in der Haltung souveräner Geringschätzung, nicht bloß den überlieferten Darstellungsformen, sondern auch, was etwas ganz anderes ist, dem Stoff gegenüber... (I, 70); welche Ausstellung Justi bestechender und in feinerer Fassung auch in Burckhardt's Cicerone begegnet war (I, 71); und c) (Michelangelo) hat, bei aller Ehrerbietung vor dem Gegenstande, sich doch in Betreff der ikonographischen Überlieferung nie Schranken auferlegt (I, 73). Durch die Abweisung der allegorischen Nutzung der Bibel, die Einschränkung der figural-formalen und ikonographischen Traditionen hat Justi inmitten das Feld frei gewonnen, Michelangelo wieder in seiner Verpflichtung auf und an die Sache, was immer das sei, zu erkennen, vor welcher Bindung jede andere Rücksicht im Zweifel zurückgetreten war.

3. Die streng sachliche Durchführung des Themas, wie Justi es genannt, hat er an der Decke der Sixtinischen Kapelle nicht anders erkannt als im Jüngsten Gericht an der Altarwand: es dürfte schwer sein, eine leere Attitüde zu entdecken, eine Figur, deren Motive nicht aus Situation, Bestimmung und Charakter abzuleiten wären (I, 73 ). Justi meinte: jeder ehrliche Künstler, wenn er einen Auftrag übernehme, fühle sich angetrieben, zu ihm ein Verhältnis zu gewinnen, ihn sich anzuempfinden, ihm so nahe wie möglich auf den Leib zu rücken; wie jeder Übersetzer habe er sein Original nach Sinn und Stimmung treu wiederzugeben; die Treue und Präzision, die Klarheit, mit der er sein Thema interpretiere, dessen Wesen nach außen bringe, mit Leben durchdringe, sei der Maßstab seines Vermögens, seiner Delikatesse, wenn man wolle, vielleicht seiner normalen Geistes(pp. 2/3)beschaffenheit, - und des Wertes seiner Arbeit (I, 72).

Michelangelo, so hat er geschrieben, besaß mehr als irgendeiner jener großen Zeit den starken Sinn der Objektivität; er pflegt sich auf sein Problem zu konzentrieren, als ob er die Kunst mit ihm anfinge... er wird der Schöpfer seiner Personen, sie scheinen vor ihm nicht existiert zu haben: Jahwe, Mose, Jeremia - sie sind ohne Zusammenhang (sc. in wesentlicher und durchschlagender Hinsicht) mit früherem, sie waren ihm zum erstenmal erschienen und dann für immer verschwunden (II, 406f.).

Was schien Justi zu dieser Sache inhaltlich zu gehören? Ich erwähne drei Momente, welche zugleich Bedeutung wie innere Lebendigkeit seiner Urteile und Einsichten hervortreten lassen:

a) Die polare Charakterisierung Jahwes:

Einerseits: Michelangelo habe der Vorstellung des Gottes der Propheten und Psalmen, des zornigen Herrn der himmlischen Heerscharen, zuerst überzeugende Gestalt gegeben, wie niemand vor und nach ihm, sein Gott sei auch ein Donnerer, wie der Olympier, dieser scheinbare Elementargott aber sei Geist (I, 35). Andererseits: Nach der christlichen Idee sei die Schöpfung ein Werk Gottes, d.h. des Ideals der Güte, Wahrheit und Schönheit, ein Entschluß seines Willens; in Darstellungen des letzten Jahrhunderts erscheine sie demgemäß als ein feierlicher Akt, von

religiöser Weihe, ein Geschlecht höherer Geistwesen lasse sich zur Erde herab, als anbetender Chor und Zeuge der Ausführung; dieser Zug trete in der Sistina zurück; selbst der Weltbaumeister Platos, der als denkender Künstler ein hohes Ideal nach Möglichkeit der Materie aufpräge, stehe dem Christengott näher als der ungestüme Greis Michelangelos; der Hauptakzent liege auf der körperlichen Kraftäußerung, der räumlichen Bewegung und dem sinnlichen Erstaunen (I, 46). Nicht durch Schönheit der Gestalt und der Züge, nicht durch Würde und Majestät habe Michelangelo den Eindruck des Göttlichen hervorgebracht; ja, er habe kaum eigentlich ein Bildnis der Gottheit, er habe das Schaffen malen wollen, den Willen und die Tat, das Temperament und den Affekt des Schaffens; sein Jahwe sei ganz aufgegangen in Gebärde und Bewegung; er opfere selbst die aufrechte Haltung; ein Grieche würde diesen Alten der Tage, mit dem weißen Bart und den wallenden Locken, eher für einen Elementargott, der Fluten und Stürme, gehalten haben (I, 34).

b) Die komplementäre Charakterisierung der Historien (I-IX, A-D):

Einerseits: Michelangelo eröffne seine Bilderbibel mit der Illustration jener uralten Geschichten (I-VI), in denen einst das Morgenland seine Vorstellungen von der Entstehung der Welt und dem Ursprung des Übels und des Bösen niedergelegt hätte; in den frühesten Kulturstaaten des Zweistromlandes entstanden, seien sie nach läuternden Wanderungen endlich der reinen Gotteslehre des Prophetismus angepaßt, in der Folge mit dem Evangelium der Erlösung verwoben worden (I, 32). Andererseits: In seiner weltgeschichtlichen Epopöe hätte aber auch die dunkle Seite dieses Teils alttümlicher Überlieferungen nicht fehlen sollen, die ihm beim Lesen seiner Bibelübersetzung keineswegs entgangen; daher ziehe sich durch diese Szenen (VII-IX, A-D) der Strafgerichte, der Empörungen gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung, ein schrecklicher blutiger Klang, ein Hauch altsemitischer Grausamkeit und Rachegeistes, sogar der obszöne Zug fehle nicht (I, 50).

c) Die Einschätzung der Wichtigkeit und die individuelle Charakterisierung der Propheten:

Justi hat die Propheten für den wichtigsten Teil der gesamten Darstellung gehalten (im Kapitel über den Künstler und Menschen Michelangelo in den Neuen Beiträgen hat (pp. 3/4) er gegenüber den Historien die Reihen der Propheten, wie der Vorfahren, des Volkes überhaupt hervorge stellt). Justi hat den Propheten, äußerlich gesehen, nach Kapiteln und Umfang die Hälfte seiner Darlegung gewidmet und deren Deutung mittels dreier Einleitungen (zu früheren Darstellungen, zum Prophetischen in Michelangelo und zu den Pfaden der Deutung nebst Bibelkunde) vielseitig vorbereitet. Justi hat geschrieben: die Propheten hat (Michelangelo) schon durch ihre Dimensionen ausgezeichnet vor allem; sie erscheinen hier zum erstenmal als dominierende Figuren dieser Weltepopöe... Hier... spürt man die Passion mit der er gearbeitet hat (I, 66f.). Sein Weg war, sich die Propheten als Menschen und Kämpfer zu beleben; und einem solchen Geiste darf man wohl zutrauen, mehr als gewöhnliche Sterbliche in den Kern der Dinge zu dringen (I, 78). Unergründlich in der Tiefe der Konzeption ist zugleich der letzte Grad malerischer Realisierung gewollt und erreicht: bis zum Momentanen (im Bewegungsmotiv) und zum Individuellen (in der Charakteristik) (I, 67).

In solchen Urteilen über das gestaltete Inhaltliche, in dieser Charakterisierung Jahwes, dieser Scheidung und Bindung der Historien, in seiner Schätzung und Deutung der Propheten erscheint Justis, ihrerseits auf das Momentane und Individuelle dringende Kraft, in der er Michelangelo sachliche Objektivität auch wahrhaft zugetraut und ihn darnach beurteilt hat.

4. Doch: was hieß Justi dem Stoffe gegenüber sachlich objektiv sein?

Die Auslegung der einzelnen Propheten (I, 90ff.) läßt es nach Bedeutung und Grenze erkennen: Justi legt die Propheten Michelangelos aus als Gestalten jener Propheten des Alten Testaments, nach ihrem richtigen (d.i. schriftüberlieferten) historischen Charakter

(als Menschen und Kämpfer), welcher Versuch bei Jona, Jeremia und Daniel überzeugt, m. E. als Totalunternehmen aber gescheitert ist. Doch hier geht uns nur die Grundanschauung an, das vorgängige Grundurteil: daß Justi den richtigen historischen Charakter überhaupt zur Leitlinie seiner Auslegung nimmt.

Justi sind die Aufgabe des Künstlers und des Historikers verwandt, fast gleich: die Bibel dem Maler nicht Offenbarung, sondern historische Urkunde; die Propheten, Gott usf. Michelangelo keine Mächte, die er nach seinem Vermögen wahrheitsgemäß sichtbar machte und darstellte, sondern Überlieferungen, die er aus verwandter Seele, einem prophetischen Zug seines Wesens, einem Prophetischen in seiner psychischen Struktur (I, 68) mit Leben durchdringe und machtvoll gestalte, eigentlich nicht anders als Mommsen den Caesar: so geht der unmittelbar an die Wahrheit gebundene religiöse Impetus des Künstlers verloren, wird nicht wahr genommen und wahr gehabt; und es tritt in Justis Sicht an dessen Stelle ein theologisch-historischer Impetus, der infolge der Lizenzen und Bizarrerien des Michelangelo und dank seiner Interpretation dem Geiste nach sich vom bloß antiquarisch Richtigen frei halte und sich darüber hinaus hebe.

Justi selbst nennt die von ihm geforderte und für angemessen erachtete Deutung die historische, die positiv-historische, ich ergänze: die positiv-theologisch-historische. So wehrt Justi ab: nicht nur die Wahrscheinlichkeit, auch der Wert einer historischen Deutung (sc. einer Vergleichung der gestalteten Charaktere der Propheten mit ihren biblischen Schriften) wird bestritten; dergleichen Unter(pp. 4/5)suchungen (sagten ihre Gegner) führten ab von der Kunst, die uns doch allein bei diesem Werke interessiere; solche Rücksichten (meinten sie) seien überdies bei niemandem unwahrscheinlicher als bei Michelangelo (I, 70). Später folgt: Schwerer mitgehen kann man dagegen mit... der gründlichen Verachtung des positiv-historischen Inhaltes; (der Gegner)... will nur als künstlerisch gelten lassen, was auch der historisch-theologische Know-nothing etwa herauslesen kann (I, 74). Und, zu unserem Erstaunen, fährt Justi fort: dann wäre es freilich mit der Historienmalerei überhaupt vorbei, als einziges Wertelement bliebe nur das durch ihr Thema etwa veranlaßte Genrebild; aber man stelle sich vor, was für Interpretationen herauskommen würden... (I, 74) Demgegenüber möchte ich sagen, daß die Historienmalerei (am Deckenspiegel, I-IX, und in den Gewölbezwicken, A-D) wie die Genremalerei (in den Lunetten, a<sub>1</sub>-a<sub>16</sub>, und Stuckkappen, b<sub>5</sub>-b<sub>12</sub>) an der Sixtinischen Decke Ausgliederungen der Religiösen Malerei sind und darin gebunden.

Hat man die Prävalenz der positiv-historischen Auslegung bei Justi erkannt, wird man geschärfterer Aufmerksamkeit einige Worte in den angeführten Zitaten wiederhören, so: von der Schrift als heiliger Urkunde (I, 36); von der Eröffnung der Bilderbibel (an der Decke) mit der Illustration (jener Geschichten...) (I, 32); überhaupt die Forderung, ein Original treu nach Sinn und Stimmung wiederzugeben (I, 72); mit Leben zu durchdringen (I, 72); die Propheten sich als Menschen usf. zu beleben (I, 78); auch Worte wie Treue und Präzision (I, 72) haben einen eigenen Ton; vielleicht tue ich gut, auch den Begriff vom Gott der Propheten und Psalmen (I, 35) konzis als ausgewählte und vorgesetzte Aufgabe des Malers zu verstehen.

Michelangelo aber wird es wohl nicht um die Verlebendigung eines Vergangenen, sondern um die Darstellung eines zugleich Gewesenen und Gegenwärtigen gegangen sein.

5. Für Justi nahmen Präzision, Richtigkeit, Sachlichkeit, Objektivität, ja Treue eine besondere Färbung an. Da er Richtigkeit und Lizenzen in der Verpflichtung und Treue

zur Sache gebunden sah und ernst nahm, hatte die Auslegung dem Geiste und nicht dem Buchstaben nach (I, 36) einen besonderen Akzent: denn es ging Justi um die theologisch-historische Sachverpflichtung des Künstlers bei Bewahrung gewaltiger und sachverwandter Gesinnung. Weil es um den Geist solcherart des Ganzen ging, weil jenes Ganze dem Geiste, nicht dem Buchstaben nach getroffen sein sollte, hat die genaue Nachweisung einzelner wörtlicher Übereinstimmungen der Fresken mit der Bibel keine sonderliche Rolle gespielt.

Der Ausgangspunkt vorliegender Untersuchung ist anders: ich gehe von dem Vorurteil aus: 1. daß Michelangelo nur von Seinem Gott und Seinen Propheten ergriffen sein konnte; und 2. daß Michelangelo von Seinem Gott, Seinen Menschen, deren Geschichte, von Seinen Propheten und deren Stellung zu Gott, usf. gehandelt, diese prägnant dargestellt und uns sichtbar gemacht hat als die, welche (pp. 5/6) sie Ihm waren. Von der Bibel ausgehend, wird immer vermutet, daß Auslegung, vielleicht Abweichung, jedenfalls Auslegung eigenständiger Herkunft vorliegt und nicht, im extremen Sinn, treue Spiegelung, Illustration, wie auch nicht, in Justis Verstande, treue Übersetzung, Interpretation: auch partielle Übereinstimmung kann nur entdeckt, deren Momente können nur gesammelt werden.

So frage ich: welche Teile des biblischen Gesamtstoffes hat Michelangelo ausgewählt, wie gegliedert, verbunden, geordnet: Ponderationen, Konzentrationen, Akzentuierungen, Abweichungen und darin Wertungen lassen finden, wie Michelangelo den Stoff thematisch aufgefaßt, thematisiert hat.

Und so suche ich im Ganzen der Schrift Stellen, Inspirationsanlässe für Einzelerfindungen, um zu finden, welche Momente der Gestaltung Michelangelos biblisch sind und ihm vielleicht dank der Bibel zu Gestaltmomenten geworden sind. Wird die Bibel nicht allein als Stoff und Gegenstand genommen, sondern auch als Anlaß für Michelangelo, seine Auffassung zu klären, und als Anlaß zu darstellender Erfindung, so braucht es genauere Nachweisungen dessen, was ihm und dank seiner Bild geworden. Nochmals zum Vorurteil dieser Untersuchung: In Fortsetzung der Beiträge Justis ließe sich die Treue einem Überlieferten gegenüber und wie in solcher Treue Treffrichtig-, -genauigkeit und Lizenz gebunden seien, als Problem entwickeln; hier aber wäre eher Problem die bei Michelangelo immer originäre Wahrhaftigkeit in der Aufnahme und Entwicklung ihm autoritativer Tradition, der Offenbarung.

Diesem Vorurteil über die Situation Michelangelos entspricht: a) da hier nicht von der Auffassungsgeschichte eines Stoffes oder der Entwicklung der Kunst, sondern von Michelangelo in seinem Werk gehandelt wird, ist, Justi folgend, der ikonographischen und figuralformalen Tradition mindere Wichtigkeit beigemessen: Michelangelo hatte sich als Werk schaffende Person vor der Bibel zu verantworten, was gründlich eine andere Aufgabe ist, als die Frage, ob, von wem und was er geborgt. b) Und vor allem: um das Geschäft des Historikers, so beschränkt es uns immer anliegt, tätigen zu können, ist Michelangelos eigenartige Situation (meinethalben in innerer Distanz und Fremdheit) anzuerkennen, daß er in der Bewährung ursprünglicher Religiosität vor der Offenbarung und deren anerkannter Autorität gewesen: vielleicht ist, das zu versuchen, einfach historische Pflicht. Es bleibt aber jeder Versuch beiseite, zu erforschen, ob eine Spannung und welcher Art durchlebt wurde, da keine innere Biographie rekonstruiert werden soll, welche Aufgabe mit der Kunst, mit dem Kunstwerk wenig zu tun hätte: es ist nicht herauszutreten aus dem Anschauen, Verstehen und Deuten des

Sichtbargemachten, der Würdigung eines gelungenen Werkes, in dem kein Konflikt solcher Herkunft mehr zu spüren.

Justi, das ist schließlich, auch gegenüber Henry Thodes mangelnder Festigkeit und Entschiedenheit wie dessen Auflösung des Individuellen und jedes Seeli(pp. 6/7)schen, hervorzustellen, packt seinen Gegenstand, faßt das Momentane und Individuelle im Werk und stößt mit Kraft durch bis zum persönlichen Kern jenes herben, fremden Mannes, der einstmals unter seinen Zeitgenossen gelebt; und zu Teilen gilt von ihm selbst, was er von Michelangelo geschrieben: So hat eine unerschöpfliche Phantasie den... geheiligten Bericht durch geistvolle und tiefsinnige, bisweilen bizarre Einfälle, mehr noch durch eine so neue wie unwiderstehliche... Sprache belebt... (I, 46).

Die Untersuchung des Verhältnisses des Michelangelo zur Bibel wird als fortlaufender *Kommentar* vorgelegt:  
(pp. 7/8)

Ohne die sixtinische Kapelle  
gesehen zu haben, kann man sich  
keinen anschauenden Begriff  
machen, was ein Mensch  
vermag.

## Einleitung

In den neun Deckenbildern (I-IX) hat Michelangelo die *Urgeschichte<sup>2</sup> der Menschheit* dargestellt, soweit sie in der Bibel überliefert ist. Sieht man zunächst von allen anderen Fresken der Gesamtdekoration ab, so hat er alle Begebenheiten ausgeschlossen, die zur *Geschichte des Volkes Israel<sup>3</sup>* gehören, d.h. die Begebenheiten von der Zeit des Abraham an.

Auch die menschliche Urgeschichte ist um einige Begebenheiten gekürzt. Ausgelassen sind der Mord Kains samt den Folgen für ihn und seinen Stamm; der Hochmut der Menschen beim Turmbau von Babel samt den Folgen, ihrer Zerstreuung und Sprachenverwirrung. Sodann sind die Erzählungen von der Sintflut und der Sittenverderbnis der Menschen gekürzt und in das bloße Ereignis der Flut zusammengezogen.

Dieses rigorose Auslassen partikularer Begebenheiten und dieser Mangel an erzählerischer Breite zeigen, daß eine andere ordnende Konzeption Michelangelo geleitet haben muß.

Die neun Deckenbilder sind, nach verbreiteter Auffassung, in Dreiergruppen geordnet: drei Bilder von der Erschaffung der Welt (I-III), drei Bilder mit Adam und Eva (IV-VI) und drei Bilder mit Noach (VII-IX)<sup>4</sup>: durch diese Ordnung (pp. 8/9) hat Michelangelo die Proportionen des biblischen Textes von Grund auf umgestaltet: welche Konzeption aber hat ihn geleitet?

Häufig bemerkte, ungelöste Schwierigkeiten ergeben sich bei jeder genaueren Zuordnung der neun Szenen zum Text der Bibel: unbekannt geblieben sind die Gesichtspunkte für

---

<sup>2</sup> v.Rad, I, 149: "So ergibt sich also folgende Periodisierung des geschichtlichen Überlieferungsmaterials im Endstadium des Hexateuch: Gott hat die Welt und die Menschen geschaffen. Nach der Vernichtung der verderbten Menschheit in der Sintflut hat Gott einer neuen Menschheit Erhaltungsordnungen gegeben und ihr im Noachbund den äußeren Bestand der Welt und ihrer Ordnungen garantiert. Dann hat er Abraham berufen und ihm in einem Bundesschluß große Nachkommenschaft, ein besonderes Gottesverhältnis und das Land Kanan verheißen. Die erste Zusage hat sich in Ägypten erfüllt, als aus den Vätern ein Volk geworden war, die zweite am Sinai, als Israel in einem neuen Bundesschluß die Ordnungen für sein Zusammenleben und seinen Verkehr mit Gott empfangen, die dritte, als Israel unter Josua das Land Kanaan in Besitz genommen hatte... Am Anfang waren nur die Väter da; sie sind noch kein Volk, sie sind noch nicht in das verheißene besondere Gottesverhältnis eingetreten und besitzen noch kein Land."

<sup>3</sup> Vgl. Jer.Bib. p. 3; u. z.St. Gn. 9,9. Vgl. Gn. 9, 17 Gottes Aussage über den Bund mit allem Fleisch.

<sup>4</sup> So schon Steinmann. Thode faßte I-V als Vorspiel, VI-IX als Inhalt der Tagödie einer in Sünde und damit Leiden verfallenen Menschheit thematisch und I-III, IV-VI, VII-IX künstlerisch zusammen (IV,428), ohne den Unterschied zu verarbeiten. Tolnay zog (II,20) ebenfalls die Fresken I-V und VI-IX zusammen, wodurch er sinnvolle Einheiten über Presbyterium wie Laienraum erhielt, und gab diese Gliederung (II,42) auf zu Gunsten der üblichen, sobald er die compositional patterns behandelte. Beide Autoren sparten die Vermittlung des Künstlerischen und des Thematischen.

die Auswahl der Schöpfungswerke, für die Reihenfolge der Schöpfungstaten und für die ungewöhnliche Reihenfolge der Noachszenen: sollte man gar Willkür vermuten?

Diese Schwierigkeiten müssen gelöst werden, wenn eine neue Untersuchung, wie sich Michelangelo zur Bibel verhalte, überhaupt angefangen werden soll.

Die sieben Tagewerke der Bibel sind: 1. Erschaffung des Lichtes (Gn. 1,3-5 ); 2. Erschaffung des Firmamentes (Gn. 1,6-8 ); 3. Scheidung von Wasser und Erde und Erschaffung der Pflanzenwelt (Gn. 1,9-13 ); 4. Erschaffung der Gestirne (Gn. 1,14-19); 5. Erschaffung der Wasser- und Lufttiere (Gn. 1,20-23); 6. Erschaffung der Landtiere und der Menschen (Gn. 1,24-31); 7. Ende der Schöpfungswoche, Gottes Ruhe (Gn. 2, 1-3). Gott hat an sechs Schöpfungstagen acht Schöpfungswerke gewirkt. Ein Ausgleich mit Michelangelos Fresken ist nicht möglich: die Schöpfungswerke hat Michelangelo in jedem Fall um eines vermehrt, indem er die Erschaffung Adams und die Evas (in Übereinstimmung mit dem zweiten Schöpfungsbericht) voneinander trennte; trotzdem erscheint Gott für nunmehr neun Werke nur sechsmal. Auch nach Schöpfungstagen gezählt, geht die Rechnung nicht auf: obgleich die Erschaffung Adams und Evas zwei Fresken in Anspruch nimmt, sind für insgesamt sechs oder sieben Tage der Schöpfungswoche nur fünf Fresken benützt. (pp. 9/10) Wenn man beachtet, wieviel Sorgfalt der Verfasser dieses biblischen Schöpfungsberichtes auf die Ordnung gelegt hat<sup>5</sup>, könnte es ungeheuerlich dünken, daß Michelangelo sich nicht an dessen Ordnung gehalten.

Sollte ihm jedoch ein anderer Gesichtspunkt bedeutend genug erschienen sein, von der genannten Ordnung abzuweichen, so mochte Michelangelo - er konnte die von der modernen Bibelforschung unterschiedenen vier Verfasser letzten Endes auf Moses zurückgehender Traditionen aus dem 10. Jahrhundert (Jahwist), 8. Jahrhundert (Elohist), 7. Jahrhundert (Deuteronomium), 6. Jahrhundert (Priesterschrift) nicht unterscheiden<sup>6</sup> - sich dazu berechtigt glauben, weil der auf den ersten priesterschriftlichen Schöpfungsbericht unmittelbar folgende zweite jahwistische (Gn. 2,4-25) des ersteren Ordnung nicht aufweist, ja teilweise umkehrt: so daß Adam und Eva getrennt und die Landtiere zwischen ihnen geschaffen werden.

---

<sup>5</sup> Skinner, p. 8 sq.: "it must be pointed out that the adjustment of days to works proceeds upon a clear principle, and results in a symmetrical arrangement. Its effect is to divide the creative process into two stages, each embracing four works and occupying three days, the last day of each series having two works assigned to it. There is, moreover, a remarkable, though not perfect, parallelism between the two great divisions. Thus the first day is marked by the creation of light, and the fourth by the creation of the heavenly bodies, which are expressly designated 'light-bearers'; on the second day the waters which afterwards formed the seas are isolated and the space between heaven and earth is formed, and so the fifth day witnesses the peopling of these regions with their living denizens (fishes and fowls); on the third day the dry land emerges, and on the sixth terrestrial animals and man are created. And it is hardly accidental that the second work of the third day (trees and grasses) corresponds to the last appointment of the sixth day, by which these products are assigned as the food of men and animals. Broadly speaking, therefore, we may say that 'the first three days are days of preparation, the next three are days of accomplishment' (Driver)".

<sup>6</sup> Zum Problem der Erzählerquellen der Bücher Mosis vgl. v.Rad, Gn., p. 16 sq., der den Jahwisten um 950, den Elohisten um 850 bis 750, die Priesterschrift um 538 bis 450 datiert hat; zur Komposition der Genesiserzählung, ebenda p. 7 sqq. u. p. 28; zu den Erzählerquellen ferner die Entscheidung der päpstlichen Bibelkommission v. 27.6.1906 über die wesentliche Autorität des Moses, und dazu Heinisch, Gn., p. 43; u. Jer.Bib. p. 5.



In den Reihen der Schöpfungswerke und Schöpfungstage hat die kunsthistorische Forschung Michelangelos Ordnungsgesichtspunkt nicht finden können; in Übereinstimmung mit der Anschauung: denn die Anschauung der ersten drei Fresken zeigt, daß auf die *Werke* der Akzent nicht gesetzt ist: was diese Fresken bestimmt und beherrscht, sind *Weisen Gottes tätig zu sein*.

Auf dem ersten Fresko sieht man Gott, sich drehend, mit seinen Händen in eine ungegliederte, wolken-und-nebelartige Masse greifend, sei es sie bildend, sei es wohl eher sie aus seinen Händen hervorquellen lassend; er schafft.

Auf dem zweiten Fresko fliegt Gott rechts heran, mit ausgestreckten Armen und Fingern der großen und der kleinen Leuchte hinten und vorne den Platz anweisend, und läßt links, wieder in die Tiefe fliegend, auf der Erde die Pflanzen an ihrer Statt aufgehen; Gott ordnet.

Auf dem dritten Fresko schwebt Gott über dem Meere, beide Arme mit offenen Händen ausbreitend, Segen und Gedeihen gewährend.

In Michelangelos Werken, auch seinen Skulpturen, sind Arme und Hände vorzügliche Darstellungsmittel.

Es ist bemerklich: Gott ist auf den drei Fresken in je einer anderen Weise tätig und Michelangelo hat die Schöpfertätigkeit Gottes nach drei Seiten differenziert dargestellt, die hier näherungsweise bestimmt werden als: Schaffen, Ordnen, Segnen.

Ist das ein willkürlicher Einfall des Michelangelo: Oder ließe er sich aus der Schrift legitimieren?

Gottes Tätigkeiten nach dem ersten Schöpfungsbericht sind: (pp. 10/11)

Gottes Tätigkeiten als Schöpfer (Vulgata)

Text	Tag	Werk	Intention	Faktum	Tätigkeit / Schaffen	Ordnen	Segnen
Gn. 1,1					creavit		
Gn. 1,3	1.	1.	dixit: fiat	factum		divisit appellavit	vidit, quod esset bonum
Gn. 1,6	2.	2.	dixit: fiat et dividat	factum	fecit	divisit vocavit	
Gn. 1,9	3.	3.	dixit: congregentur et appareat	factum		vocavit appellavit	vidit, quod esset bonum
		4.	ait: germinet	factum	(terra protulit)		vidit, quod esset bonum
Gn. 1,14	4.	5.	dixit: fiant et dividant et sint	factum	fecit	posuit	vidit, quod esset bonum
Gn. 1,20	5.	6.	dixit: producant		creavit		vidit, quod esset bonum et benedixit
Gn. 1,24	6.	7.	dixit: producat	factum	fecit		vidit, quod esset bonum
		8.	ait: faciamus et praesit	factum	creavit creavit creavit	(masculum et feminam)	benedixit
Gn. 1,31							vidit: valde bona

(pp. 11/12) Ungeachtet der Möglichkeit, daß ein Wort- und ein Tatbericht ineinander gearbeitet sein könnten<sup>7</sup>, wovon Michelangelo nichts gewußt hätte, sagt der Schöpfungsbericht fünferlei aus: zunächst die Intentionen Gottes (dixit: fiat u.ä.), sodann das Faktum selbst (factum est u.ä.) und drittens drei verschiedene Tätigkeiten Gottes: Gott creavit oder fecit: er schaffte; dann Gott divisit, posuit: er ordnete lokal, oder vocavit, appellavit: gab ordnend unterscheidende Namen<sup>8</sup>; und Gott vidit, quod esset bona: er sah das Geschaffene in seiner Güte, billigte es, bei Tier und Mensch gesteigert: bene-dixit, er segnete. Dem erhaltenden Schweben Gottes kommt besondere Bedeutung zu, insofern die Welt als von Gott gut gesagte, in seinem Gewähren und Segnen bleibende nur in Ordnung sein kann<sup>9</sup>. Verkehrt Gott das gut Sagen (bene-dicere) ins Fluchen (male-dicere), so kehrt das anfängliche Tohuwabohu (vgl. Sintflut und Jeremia) zurück.

Man bemerkt, mit der eingeschränkten Frage nach dem jeweiligen Schöpfungsgegenstand oder dem jeweiligen Schöpfungstage blieben wir unter der Konzeption Michelangelos zurück, so wichtig diese Frage ist und in den Einzelkommentaren erörtert werden muß. Der Grundordnung nach kam es Michelangelo darauf an, den Schöpfergott seinen wesentlichen Äußerungen nach so, wie die Bibel sie enthält, zu zeigen. Die Dreiheit der Fresken, die den Schöpfergott darstellen, zeigt im großen mittleren Fresko, als das wichtigst genommene, das Ordnen, eingereiht zwischen das "creavit", von dem allein der erste, Überschriftsatz des Schöpfungsberichtes handelt (Gn. 1,1: *In principio creavit Deus caelum et terram*), und das "benedixit", mit dem als sehr-gut-Sagen (Gn. 1,31) und Segnen des letzten Werkes (Gn. 1,28) der Schöpfungsbericht doppelt schließt; jenes "creavit" von Michelangelo als Anfang genommen, dieses "benedixit" als Überleitung zum folgenden.

Verhält es sich in den ersten drei Fresken aber so, daß in ihnen Gott seinem Wesen nach dargestellt ist, dann ist bei den Adam- und Eva-Szenen zu erwägen, ob in ihnen ebenfalls die einfache Historie überschritten und das Wesen des Verhältnisses der Menschen zu Gott und Gottes zu den Menschen zum Thema genommen ist. Dazu die Einzelkommentare.

Bei den letzten drei Noachszenen erhob sich wieder ein Problem der rechten Reihenfolge. Es ist bemerkt worden, daß in der Schrift ein Opfer Noachs auf (pp. 12/13) die Sintflut folgt, vor ihr aber kein anderes geschildert ist. Daß Michelangelo willkürlich vorging, möchte unwahrscheinlich sein. Um so erstaunlicher die Änderung: das Opfer Noachs, welches die Bibel schildert, ist das Opfer des Dankes für die Errettung aus der Sintflut, aber auch der Anlaß für Jahwe, einen neuen Bund zu schließen: *Als Jahwe den*

---

<sup>7</sup> Philologisch-historisch zur Entstehung eines in einander gearbeiteten Wort- und Tatberichtes, vgl. Westermann, p. 115 sqq. (nicht ohne Gesamtauffassung, p. 238 sq.). Dem gegenüber ist die hier aufgestellte Tabelle aus der endgültigen Fassung erstellt, weil für Michelangelo die unterschiedenen Tätigkeiten Gottes nicht vom Geschehensbericht abzuheben waren.

<sup>8</sup> Über die auch biblische Zusammengehörigkeit von Scheidung und Benennung, vgl. Westermann, p. 169.

<sup>9</sup> Westermann, p. 156: "Wenn nun hier . . . diese Anerkennung ein Teil der Struktur des Schöpfungsvorganges ist, so ist damit gesagt, daß zum Erschaffen solche Anerkennung gehört. Während des Erschaffens bleibt sie im Ansehen Gottes beruhend; nach Abschluß der Schöpfung wird sie zum Lob des Schöpfers, das von den Kreaturen widerhallt."

*lieblichen Duft roch, sprach er bei sich selbst: Ich will die Erde nicht wieder um des Menschen willen verfluchen* (Gn. 8,21 ). Noachs Dank und dieser besondere Bundesschluß scheinen für Michelangelo bei der Auswahl und Ordnung der Szenen nicht vordringend gewesen zu sein.

Was aber soll das Opfer vor der Sintflut dann?

Es ist aufgefallen: auf jenem Fresko, das die Sintflut zeigt, ist den zum Untergang Bestimmten, biblisch: den Ungerechten, der meiste Raum eingeräumt, die Arche ist nur im Hintergrund zu sehen. So sehr nach Klarheit bei Michelangelo zu fordern ist, warum gerade solche Menschen zugrunde gehen, die auch ihre Frauen, ihre Kinder und die Leichname ihrer Toten mit eigenen Händen retten, so wird doch von der Seinsweise der Ungerechten in der Stunde ihres Unterganges gehandelt<sup>10</sup> Vom Wesen der Gerechten aber - und dieses ist das Noach in der Bibel Zugeschriebene, ist der Grund seiner Rettung - handelt jenes Bild, welches sein Opfern zeigt: Noach übt exemplarisch Gerechtigkeit, indem er in seinem Verhältnis zu Gott ein Gerechter ist. An dieser seiner Gerechtigkeit nehmen die Seinen Anteil. In seinem Opfer ist die Bedingung, nach der Anordnung sinnfällig die vorgängige Bedingung seiner Rettung gezeigt. Das Nähere in den Einzelanalysen.

In der gesamten Folge der neun Fresken zeigt Michelangelo ein ihm Wesentliches in folgender Ordnung:

Erstens, das Wesen des Schöpfergottes, nach seinen drei Tätigkeiten als Schaffender, Ordner, Segnender.

Zweitens, zwei ursprüngliche Weisen des Seins zu Gott in Adam und Eva, und deren Verfall.

Drittens, das Sein der Gerechten und der Ungerechten vor Gott, im Zeitalter nach dem Sündenfall, gefolgt von einem letzten Bild, in welchem merkwürdigerweise der Unterschied zwischen Gerechten und Ungerechten zu ihrer Auseinandersetzung nicht führt. (pp. 13/14)

---

<sup>10</sup> Dieses eigentümliche Faktum ist schon von Justi (z.St.), von Steinmann (II,305), u.a. bemerkt. Steinmann meinte in Michelangelos eigener, edler Natur, der getreu er die besseren menschlichen Regungen vorwalten ließ, einen Grund zu finden; Justi dagegen hat das Problem notiert, sich auf den Zusatz beschränkend: "hier begreifen wir nicht recht, warum es den Herrn gereute, den Menschen geschaffen zu haben."

## Kommentar:

### *Historien am Deckenspiegel*

#### I.

Das erste Fresko<sup>11</sup> gibt nicht geringe Probleme.

Gott läßt mit den Fingern seiner Hände, nicht knetend und modellierend, eher als schöbe er Wolken, eine nebelartige, wolkige Masse entstehen<sup>12</sup>

Gottes Tätigkeit<sup>13</sup>, als mit den Fingern bildende<sup>14</sup> geht zurück auf Ps. 8,4: *Ich schaue den Himmel, das Werk Deiner Finger: quoniam videbo caelos tuos, opera digitorum tuorum*. Schwieriger zu verstehen ist, was Gott hier schafft: eine nebelartige, wolkenartige Masse, die noch keine Gestalt hat. Weish. 11,18 hat den Vers: *Deine allmächtige Hand, die doch die Welt aus gestaltlosem Stoff gebildet hat*; in der Vulgata wird diese "Gestaltlosigkeit" als "Unsichtbarkeit" übersetzt: *omnipotens manus tua, quae creavit orbem terrarum ex materia invisā*.

Michelangelo hat unter der *materia invisā*, die, weil noch ungeformt, unsichtbar ist, eine Urmaterie verstanden und als gestaltlosen Wolkennebel dargestellt. (pp. 14/15)

Der neuplatonische Gedanke einer Urmaterie ist in die Auslegung der Bibel gekommen<sup>15</sup>, um mit einer Schwierigkeit des Textes im ersten Kapitel der Genesis fertig zu werden<sup>16</sup>: Gn. 1,1 berichtet, daß Gott am Anfang Himmel und Erde schuf; bei der dann folgenden

<sup>11</sup> Thode nennt (III,310; IV,295): Ps. 8,4; 33,6; 102,26; 104,1; Spr. 8,27; Weish. 11,18; Sir. 43,13; Jo. 1,41-45; 2.Kor. 4,6.

<sup>12</sup> Die Trennung von Licht und Finsternis ist nicht dargestellt. Denn wenn Gottes Hände auseinanderschöben (trennten), schöben sie Wolken auseinander, zur einen Seite, zur anderen Ecke, nicht Licht und Finsternis; schöben aber Wolken auch nicht auseinander, damit Licht durchbreche: denn von einem Licht jenseits der Wolken ist nichts zu sehen.

<sup>13</sup> Auf einem davon unabhängigen Wege ist Michelangelo wieder in die Nähe der Einzigartigkeit der Schöpfertätigkeit Gottes gekommen, von der die hebräische Bibel spricht: vgl. v.Rad, Gen., p. 37: "Für den Begriff des göttlichen Schaffens hat die hebräische Sprache ein Zeitwort bereit gestellt, das, wie das Phönikische zeigt, das künstlerische Schaffen bezeichnen konnte; aber auch diesen Vergleich verweigert der alttestamentliche Sprachgebrauch: das Verbum ist ausschließlich zur Bezeichnung des göttlichen Schaffens aufbehalten. Dieser bis in die Sprache hinein wirksame theologische Zwang ist bedeutsam. Es ist die Rede von einem Schaffen grundsätzlich analogielloser Art."

<sup>14</sup> Die Assoziation, Gott bilde hier, einem Künstler ähnlich, ist eine Pseudo-Annäherung; mittels solcher Hand- und Fingerbewegungen ist sachlich kein künstlerisches Werk hervorzubringen, auch nicht in Ton zu bilden.

<sup>15</sup> Westermann p. 152: "Dieser Begriff der 'formlosen Materie' ist von Augustin aufgenommen worden und durch ihn in die abendländische Theologiegeschichte hineingekommen: '... die Weltstruktur der aristotelischen Physik, die Augustin, allerdings schon im Klima des Neuplatonismus, dergestalt aufnahm, daß auch ihm die Seinspyramide mit der stofflosen Form an der Spitze und dem formlosen Stoff an der Basis zeitlebens wichtig blieb' (Ritschl) ... Beide Formulierungen, daß Gott die Welt aus dem Nichts geschaffen habe und daß vor der Schöpfung eine gestaltlose Materie dagewesen sei, treffen wir zuerst dort, wo griechisches Denken und griechische Begriffe in das Judentum aufgenommen werden."

[Späterer Zusatz:] Die Erschaffung einer 'materia celi et terre sine distinctione' als Titulus schon im Tractatus de creatione mundi in einer Handschrift in Siena, Biblioteca Comunale Ms. H. VI.31, f. 126 (1.V.14.Jh.), s. Bernhard Degenhart, Annegret Schmitt, Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300 – 1450, Teil I, Band 1, S. 21 (Cat. Nr. 9).

<sup>16</sup> Zu philologischen Lösungsversuchen, vgl. Westermann, p. 108 sq. u. p. 130 sq.; zur hier benützten Deutung und deren neuere und heutige Vertreter, ebda p. 151 sq.

Aufzählung der Tagewerke wird die Erschaffung des Himmels als zweites und die der Erde als drittes wiederum aufgeführt: der erste Vers, heute als Überschrift des Schöpfungsberichtes geltend, wurde nicht als solche erkannt und schien die anfängliche Erschaffung einer Urmaterie auszusagen, aus welcher Gott in der Folge alles gebildet. Die Urmaterie ist das Ganze der Dinge, aber nur potentiell, ist dasjenige, das ist, auf daß das Ganze der Dinge daraus werde; die Dinge werden daraus, indem sie durch die folgenden Schöpfungsakte Gestalt gewinnen. Die Gestaltlosigkeit ist also ein positives Charakteristikum der Urmaterie. Dieses Unförmige, Gestaltlose hat Michelangelo als Wolkennebel dargestellt.

Die Urmaterie ist nicht nur ihrer Konsistenz nach, als Wolkennebel, geschildert, sondern auch als richtungslos. Dieses Fresko ist das einzige des Zyklus, in dem die handelnde Person in keinem klaren Bezug zum Rahmen des Bildes gegeben ist, weder senkrecht zu ihm steht, noch waagrecht zu ihm liegt, usw. Vielmehr dreht sich Gott richtungslos in diesem Wolkennebel, wodurch anschaulich dargestellt ist, daß zu der Zeit, als nur Gott, die Urmaterie schaffend, war, welche keine Gestalt und demnach keine Richtung hatte und in Relationen geben konnte, nur Richtungsloses war. Die Richtungslosigkeit ist wie die Gestaltlosigkeit ein positives Charakteristikum<sup>17</sup>. (pp.15/16)

Gott, von dessen drei Schöpfungstätigkeiten: Schaffen, Ordnen, Segnen, Michelangelo in diesem Fresko das Schaffen zeigt, ist nicht so dargestellt, daß er ein Irgendetwas dieser Schöpfung, auch nicht den Menschen, schafft, sondern jenes materiale Substrat, welches potentiell das Ganze der Schöpfung ist.

---

<sup>17</sup> Es ist nicht zu übersehen, daß die Urmaterie, wie Michelangelo sie konzipiert hat, eine partielle Übereinstimmung mit dem Tohuwabohu aufweist, so sehr sie auf der anderen Seite sich von diesem schon durch das Gleimäßige ihrer materiellen Konsistenz, wenn auch noch ungeformt und richtungslos, unterscheidet. - v.Rad, Gen., p. 38: "Tohuwabohu bedeutet das Gestaltlose; die von Finsternis überlagerte Urflut bezeichnet das Chaos nach seiner stofflichen Seite als ein wäßriges Urelement, vermittelt zugleich eine Assoziation nach der Seite des Dimensionalen hin: das kosmisch Abgründige. Dieses feuchte Urelement war aber erregt von einem Gottessturm." - Skinner, p. 14 sqq.: "The appropriate name for chaos is 'the earth' (Gn. 1,2); the representation being a chaotic earth from which the heavens were afterwards made (Gn. 1,6 f.) . . . the constitutive elements of the notion of chaos appear to be Confusion, Darkness and Water. The weird effect of the language is very impressive . . . The exact meaning of this alliterative phrase - TohuwaBohu - is difficult to make out. The words are nouns; the connotation of Tohu ranges from concrete 'desert' to the abstract 'non-entity'; while 'Bohu' possibly means 'emptiness'. The exegetical tendency has been to emphasize the latter aspect, and approximate to the Greek notion of Chaos as empty space. But our safest guide is perhaps Jeremiah's vision of Chaos-come-again (Jr. 4,23-26), which is simply that of a darkened and devastated earth, from which life and order have fled. The idea here is probably similar, with this difference, that the distinction of land and sea is effaced, and the earth, which is the subject of the sentence, must be understood as the amorphous watery mass in which the elements of the future land and sea were commingled." - Vor allem läßt die Urmaterie Michelangelos alles andere denn Leere empfinden: sie füllt völlig aus, wenn auch zu nichts ausgeformt.

Gott, indem er die Nebelwolke der Urmaterie schafft<sup>18,19</sup>, welche weiß und grau und gegen die Ränder wie im Feuerschein gerötet ist, erschafft nicht nur, sondern ist sichtbar, in einer der ihm eigentümlichen Weisen zu erscheinen: er zeigt sich in der Wolke: Ex. 24,15f.: *Die Wolke verhüllte den Berg, und die Herrlichkeit Jahwes ließ sich auf dem Berg Sinai nieder, und die Wolke hüllte ihn sechs Tage lang ein: operuit nubes montem, et habitavit gloria Domini super Sinai tegens illum nube sex diebus*; ferner Ex. 16,10: *et ecce gloria Domini apparuit in nube*; u. a. (pp. 16/17)

## II.

Auf dem zweiten Fresko<sup>20</sup> ist dargestellt, daß Gott die Welt ordnet: er weist der großen und der kleinen Leuchte zu seiner Linken hinter sich, zu seiner Rechten vor sich ihre distinkten Plätze und läßt, nach links davonbrausend, im Vorbeiflug die Pflanzen auf der Erde sich erheben<sup>21</sup> Gn.1,14ff.: *Nun sprach Gott Es sollen Leuchten werden am Firmament des Himmels, damit sie scheiden zwischen dem Tag und der Nacht... Sie sollen Leuchten sein am Firmament des Himmels, um über die Erde zu leuchten. Und es geschah so. Gott machte die beiden großen Leuchten ... Gott setzte sie an das Firmament des Himmels.*

Das Platzweisen ist eine vorzügliche Weise des Ordnen; der biblische Verfasser sagt allein hier 'posuit': er setzte sie an ihren Punkt. In Ps. 8,4 heißt es: *quoniam videbo caelos tuos, opera digitorum tuorum, lunam et stellas, quae tu fundasti*: die Du gegründet, befestigt und denen Du Halt, Sicherheit, Dauer gegeben hast.

<sup>18</sup> Die Deutung, Michelangelo stelle Gott als sich selbst zur Form bildend oder the autocreation of God from Chaos dar, ist absurd: Gott hat für Michelangelo keinen Anfang, auch nicht nach irgendeiner Seite seines Wesens. Eine solche Behauptung sollte man nicht aufstellen, ohne die Beweis- oder Erweislast abgetragen zu haben. Obendrein widerspräche sie der Bemühung der biblischen Autoren, die Schöpfungsgeschichte von Kosmo- und Theogonien abzusetzen.

<sup>19</sup> v.Rad, Gen., p. 37: "Hier ist nicht die Rede von einem urweltlichen Zeugungsmysterium, dem die Gottheit entstammt noch von einem 'schöpferischen' Kampf mythisch personifizierter Kräfte, dem der Kosmos entstammt, sondern von dem, der nicht Kämpfer und Erzeuger ist, dem vielmehr allein das Prädikat des Schöpfers zukommt." - Skinner p. 6 sq.: "The religious significance of this cosmogony lies, therefore, in the fact that in it the monotheistic principle of the Old Testament has obtained classical expression. The great idea of God . . . is here embodied in a detailed account of the genesis of the universe, which lays hold of the imagination as no abstract statement of the principle could ever do. The central doctrine is that the world is created, - that it originates in the will of God, a personal Being transcending the universe and existing independently of it. The pagan notion of a Theogony - a generation of the gods from the elementary world-matter - is entirely banished. It is, indeed, doubtful if the representation goes so far as a creatio ex nihilo, or whether a pre-existent chaotic material is postulated; it is certain at least that the kosmos, the ordered world with which alone man has to do, is wholly the product of divine intelligence and volition."

<sup>20</sup> Thode nennt (III,312 ff.; IV, 300): Gn. 1,14-19; Ps. 8,5: 99,2 f., 6; 104,3 f., 7, 19; Ib. 9,10; Sir 43,1 f., 5 f., 10 f. für die rechte Hälfte des Freskos. Für die linke Hälfte des Freskos: Gn. 1,9-13; PS. 104, 8, 13, 14; Sir. 24,4 f.

<sup>21</sup> In dieser Reihenfolge nach allgemeiner Auffassung. Entgegen der Reihenfolge der Tagewerke, nach der die Pflanzen (links) zuerst, dann die Gestirne (rechts) geschaffen sind; es läge ein Zeichen dafür vor, daß Michelangelo in der Folge der Werke in der Bibel kein wesentliches Prinzip sah. Aber der davonbrausende Jawe hat keineswegs deutlich Engel bei sich, wie der heranbrausende, und schiene darum eher an den Gott des ersten Bildes anzuschließen zu sein als an den des dritten.

Die Frage wäre durch eine Erörterung des Motus-Status-Problems aufzuheben, s. hier 2.Kap., 1. Hälfte, §7: die Bewegung wäre Allgegenwart.

Gott aber ordnet nicht nur die Gestirne, sondern dasjenige in ihnen, welches Ordnung gibt: Gn. 1,14: *sie sollen als Zeichen dienen, für Festzeiten und Tage und Jahre*: Mit ihnen ist der chaotischen 'Welt' zeitliche Bestimmtheit verliehen<sup>22</sup>.

Michelangelo hat unter dem Lebendigen, dem Gott Platz gibt, die Pflanzen ausgewählt. Durch die Pflanzen erhält die Erde örtliche Bestimmtheit.

An dieser Wahl zeigt sich nicht nur Groß-Disponierendes, eher noch geduldiges Hinhören auf die Schrift. Die Pflanzen sind Schmuck der Erde, wie die Leuchten Schmuck des Himmels; unter dem Lebendigen, das sich selbst vermehrt und Samen hat, sind die Pflanzen das erste, welches geschaffen ist, unmittelbar nach der Scheidung von Erde und Meer; Gn. 1,9ff.: *Nun sprach Gott: es sammle sich das Wasser, das unter dem Himmel ist, zu einer Ansammlung, und es erscheine das trockene Land... Dann sprach Gott: es lasse grünen die Erde Grünes*, (pp. 17/18) *Kraut, das Samen bringt, und Fruchtbäume, die Früchte auf Erden tragen, in denen ihr Same ist*. Und im zweiten jahwistischen Schöpfungsbericht wird außer der Erschaffung von Mensch und Tier und vor derjenigen Adams nur die Erschaffung der Pflanzen erwähnt, welchen die Überlieferungen Rang und Erlesenheit einräumen, indem sie das Paradies ausmachen. Gn. 2,4f.: *Am Tage, da Jahwe Gott Erde und Himmel machte, gab es auf der Erde noch kein Gesträuch des Feldes und wuchs noch keinerlei Kraut des Feldes*. Gn. 2,8f.: *Jahwe Gott pflanzte einen Garten in Eden ... Und Jahwe Gott ließ aus dem Erdboden allerlei Bäume hervorwachsen, lieblich anzusehen und gut zu essen ...* Letztlich sind (zum Unterschied von den Tieren) die Pflanzen, wie das Licht der Leuchten, Voraussetzung für die Erschaffung des Menschen, denn von ihnen wird er sich nähren. Gn. 1,29f. (Die Tiernahrung wird den Menschen erst nach der Sintflut gewährt: Gn. 9,2f.)<sup>23</sup>.

Gott erschafft die Pflanzen, er bildet sie nicht, weist ihnen keinen Platz an, sondern läßt sie unter seiner ausgestreckten Hand an ihrem Orte aufgehen. Die Bibel schildert hier in der Tat zum ersten Mal kein unmittelbares Eingreifen Gottes, sondern ein mittelbares: er weist die Erde an, zu grünen: *germinet terra herbam virentem ...* Gn. 1,11<sup>24</sup>.

Also ordnet Gott die Gestirne und Pflanzen und ordnet in ihnen die zeitlich-räumliche Ordnung überhaupt.

---

<sup>22</sup> Westermann p. 180: "Die Bedeutung der Gestirne für die Zeiteinteilung und die Zeitbestimmung der Jahresfeste ist auf der ganzen Erde und in allen uns zugänglichen Kulturstufen bekannt. Die vom Lauf der Gestirne abgeleitete Zeitrechnung gehört zu den frühesten und bedeutsamsten Errungenschaften der Menschheit. Wie tief sie in der Menschheitsgeschichte wurzelt, läßt sich daran erkennen, daß bis in die Gegenwart der Festkalender zum Teil noch immer vom statischen Kalender abweicht, weil die Feste sich noch nach den Gestirnen richten, obwohl der Inhalt der Feste mit ihnen nichts mehr zu tun hat."

<sup>23</sup> Vgl. Jer.Bib. z.St.

<sup>24</sup> Westermann, p. 172: "„Und Gott sprach: Es grüne die Erde in Grünem!“ Das vierte Schöpfungswerk weicht auch in der Formulierung stark von dem vorangegangenen ab. „Gottes Wort ... gibt jetzt die Schöpfermacht ab, d.h. das Wort wird zur Anordnung an das zuvor Geschaffene, selbst das weitere Neue entstehen zu lassen.“ (W. H. Schmidt) ... Gott gebietet der Erde, daß sie die Pflanzen hervorbringe." - Michelangelos Geste Gottes ist solchem Gebieten und Anordnen fern; sie läßt die Pflanzen aufgehen unter ihrer Hand; gewährt Aufgehen.



Gott begleiten im Heranflug Engel<sup>25</sup> und zwar Kinderengel. Dazu Ps. 102,20f.: *Benedicite Domino, omnes angeli eius, potentes virtute, facientes verbum illius, ad audiendam vocem sermonum eius, benedicite Domino, omnes virtutes eius, ministri eius qui facitis voluntatem eius*. Ferner Ps. 148,2: *laudate eum omnes angeli eius, laudate eum omnes virtutes eius*. Die Engel umgeben ihn als seine Virtutes und sind im Bausch seines Mantels. Sie begleiten, schauen ihn, seine (pp. 18/19) Taten, seine Werke, das ist: sie künden sein Lob. Dazu Mt. 21,16: *Nunquam legistis* - sagt Jesus -: *quia ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem*, damit zitierend Ps. 8,3: *ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem*, was auf das Alter der Engel gewendet sein mag.

Gottes Erscheinungsweise<sup>26</sup>: Gott braust sturmartig heran, braust im Sturme davon, in welchem die Engel mitgenommen werden; das ist ein biblisches Bild: Ps. 103,3f.: *qui ambulas super pennas ventorum, qui facis angelos tuos spiritus: auf Sturmesfittichen fährst Du dahin, zu Deinen Boten bestellst Du die Winde*; Ps. 49,3: *Deus manifeste veniet, Deus noster, ... et in circuitu eius tempestas valida: unser Gott ist gekommen, ... rings um ihn erbrausen die Stürme*. Dies ist Gottes Erscheinungsweise, wenn er sich nach seiner allgemeinen Mächtigkeit manifestiert. Die Schnelligkeit wird besonders unterstrichen in Jr. 4,13: *Schau doch, den Wolken gleich zieht er herauf, wie der Sturmwind sind seine Wagen, schneller als Adler sind seine Pferde. Weh uns, wir sind verloren: ecce quasi nubes ascendet et quasi tempestas currus eius, velociores aquilis equi illius*.

Gott streckt die Arme aus: das *bracchium domini* spielt eine große Rolle insbesondere bei Jesaja, es ist Symbol für Gottes durchsetzende Macht, z.B. Js. 40,9f.: *Ecce Deus vester, ecce Dominus Deus in fortitudine veniet, et bracchium eius dominabitur*; oder Js. 51,9: *Erhebe Dich, erhebe Dich, umkleide Dich mit Kraft, Du Arm Jahwes: consurge, consurge, induere fortitudinem, bracchium domini: consurge sicut in diebus antiquis, in generationibus saeculorum*. Auch z.B. im Siegeslied des Moses, Ex. 15,16: *magnitudo brachii tui*.

Bei der Erschaffung der Pflanzen liegt der Segen in Gottes Hand; von Gottes Verderben und Segen gebender Hand spricht die Bibel ebenfalls, hier zwei Stellen: verderbend: Ex. 3,20: *Extendam enim manum meam et percutiam Aegyptum*; heilgewährend: Ex. 7,5: *quia ego sum Dominus, qui extenderim manum meam super Aegyptum et eduxerim filios Israel de medio eorum*.

---

<sup>25</sup> Thode (III,314; IV,299 f.) bezog die rechten Engel auf die Nacht, die linken auf den Tag; hielt sie für Ideen, oder, schärfer gesagt, für die aus der intelligiblen Welt der Formen hervorgehenden Seelen himmlischer Sphären und Gestirne, und sah in ihnen Tag, Morgendämmerung, Abend und Nacht. Dagegen: unter dem Wink Gottes ‚leben‘ die Gestirne und Sphären schon, sind ihre ‚Ideen‘ schon verkörpert, haben sie ihre ‚Form‘ schon gewonnen, leuchten sie schon kraft ihrer ‚Seelen‘ nach Maßgabe ihres Unterschiedes; so müßten die Putten als Ausgliederungen oder Personifikationen schon bei ihnen sein.

Justi I,42, davon ausgehend, daß die Engel im vorigen Bilde noch nicht auftreten, hielt sie für jetzt geschaffen: "Es ist die Geburt der Sonne, der Augenblick ihres Aufleuchtens, wo *sie* aus dem Dunkel jener göttlichen Hülle hervortreten."

<sup>26</sup> Daß Gott zugleich zwischen Sonne und Mond erscheint, sei nur angemerkt. Während es der Heiligen Schrift darum geht, im Gegensatz zu den zeitgenössischen heidnischen Kulte festzustellen, daß auch Sonne und Mond Geschöpfe und nicht Götter sind, und sie darum expressis verbis zu Leuchten degradiert werden, dient bei Michelangelo die Anordnung, Gott auch dadurch herrlich erscheinen zu lassen, daß er sich zwischen Sonne und Mond zeigt.

Befremdlich ist, daß Gott *von hinten* zu sehen ist<sup>27</sup>, als er die Pflanzen schafft; Michelangelo hat dies Befremdende gewagt, um das Vorbeibrausen des Gottes (pp. 19/20) sturmes darzustellen. Dazu sei an folgende Stelle<sup>28</sup> erinnert: Mose, mit dem Gott Umgang hatte, wie mit einem Freunde, bittet Gott, seine Herrlichkeit sehen zu dürfen; Gott gewährt ihm, ihn von hinten zu sehen, damit sein Anblick ihn nicht verderbe. Das Vorübergehen Gottes endet also nicht, wenn Gott bei Mose ist, im Verschwinden Gottes, um den Menschen nicht zu vernichten: vielmehr kann zur Gnade eines Vorüberganges Gottes der Anblick seiner Rückseite gehören.

Die Mosegeschichte lautet: Ex. 33,18ff.: *Da bat er: Laß mich doch Deine Herrlichkeit schauen! (Ostende mihi gloriam tuam!) Er antwortete: Ich will alle meine Schönheit (omne bonum) an Dir vorüberziehen lassen und den Namen Jahwes vor Dir ausrufen. Ich werde gnädig sein, wem ich gnädig sein will, und werde mich erbarmen, wessen ich mich erbarmen will. Weiter sprach er: Mein Angesicht (faciem meam) kannst Du nicht schauen, denn kein Mensch sieht mich und bleibt am Leben. Jahwe sprach: Siehe, bei mir ist ein Platz, da magst Du Dich auf den Felsen stellen. Wenn dann meine Herrlichkeit vorübergeht (transibit gloria mea), will ich Dich in die Höhlung des Felsens stellen und meine Hand über Dich decken, bis ich vorübergegangen bin (donec transeam). Wenn ich meine Hand zurückziehe, wirst Du meine Rückseite schauen (videbis posteriora mea). Aber mein Angesicht darf man nicht schauen.* Michelangelo hat nicht ein Leben vernichtendes Anschauen des Angesichtes Jahwes darstellen wollen, aber das Ganze eines Vorübergangs der Herrlichkeit des Herrn (transitus gloriae Domini).

### III.

Auf dem dritten<sup>29</sup> Fresko ist dargestellt: Gott schwebt über dem Meer und breitet in der Fülle des Segnens seine Arme aus<sup>30</sup>

Warum schwebt Gott über dem *Meere*<sup>31</sup>? Gottes Segnungsakt, daß heißt, sein Gut-Sagen, bei Lebewesen sein Lebensgeheiß, wird zunächst in dem Satz berichtet: Er *sah*, daß alles gut war. In diesem *Sehen* seiner Güte hat das Erschaffene Bestand. So noch auch die samensfähigen Pflanzen. Sobald aber von der Erschaffung des Meergetieres und des Luftgetieres, von Wesen mit Lebensodem, berichtet wird, tritt die Steigerung 'benedixit' ein. (Über das Landgetier ergeht, nach dem Bericht, kein solcher Segen; doch, wie

---

<sup>27</sup> Religiöse Bedenken, daß Gott von hinten zu geben nicht angemessen, führten jüngst noch einmal zur Aufnahme der Deutung der linken Figur als Luzifer, der vor Gott fliehe (Mingazzini). Der Rekurs auf die Bibel als Quelle der Anschauung des Gottes von hinten als Teilmoment eines Vorüberganges der Herrlichkeit Gottes sollte das Bedenken aufheben. Auch wäre, im Gegenteil, die Deutung der linken Figur als Luzifer, der Stillage nach, religiös bedenklicher, indem Michelangelo dann Luzifer anschaulich zu einem Äquivalent Gottes gestaltet hätte: von diesen anschaulichen Gewichten aber ist in der Auslegung eines Werkes der Bildenden Kunst vorzüglich auszugehen.

<sup>28</sup> Schon von Justi, allerdings nur als Realienklärung, herangezogen (I,39); ihm folgte Steinmann (II,336); ein Versuch zu anderer Erklärung aus der italienischen Sprache, bei Borinski p. 210f.

<sup>29</sup> s. Referate bei Barocchi, Nr. 388.

<sup>30</sup> Die Trennung von Himmel und Wasser ist nicht dargestellt; Gott trennt, sondert auf dem Fresko nicht; er hält Arme und Hände ruhig ausgebreitet. Wölfflin 59: "das unübertroffene Bild des alldurchwaltenden Segnens."

<sup>31</sup> Die Würde des Wassers ist in der Vulgata gegenüber der hebräischen Bibel erhöht, indem es von den Wassern heißt: *producant*. Vgl. v.Rad, Gen., p. 44. "In der Vulgata ist das Wasser der Erde ranggleich, nicht wie in der hebräischen ihr untergeordnet." Für Michelangelo hat dieselbe Veränderung gegolten.

vermutet wird, weil der Verfasser zur Erschaffung der Menschen eilends übergeht.)<sup>32</sup> Bei dem Meer- und Luftgetier heißt es: Gn. (pp. 20/21) 1,20ff.: *Dixit etiam Deus: producant aquae reptile animae viventis, et volatile super terram sub firmamento caeli...Et vidit Deus quod esset bonum, benedixitque eis dicens: crescite et multiplicamini et replete aquas maris, avesque multiplicentur super terram: Nun sprach Gott: es sollen die Wasser wimmeln vom Gewimmel lebendiger Wesen, und Vögel sollen über die Erde am Firmament des Himmels hinfliegen...Und Gott sah, daß es gut war. Gott segnete sie und sprach: Seid fruchtbar und mehret euch und erfüllet das Wasser in den Meeren, und die Vögel sollen sich vermehren auf Erden.*

Doch hat Michelangelo die Werke unter und in Gottes Erschaffen stets als schon vorhanden gezeigt: so die Urmaterie, die Gestirne, die Pflanzen an ihrem Ort, hier aber sind keine Fische und keine Vögel<sup>33</sup> Das Segnen ist von Einzelfällen unabhängig genommen, ist allgemein. Wie Gott, bei Michelangelo, wenn er schafft, die materiale Ermöglichung alles Geschaffenen erschafft, wenn er ordnet, die zeiträumliche Ordnung schlechthin ordnet, so segnet Gott, indem er den Bestand selbst wirkt: durch sein Bewahren<sup>34</sup> schützt, durch sein Anwesen, sein blickloses (nicht auf ein bestimmtes Ziel gerichtetes), stilles Dasein<sup>35</sup> erhält. (pp. 21/22)

Daß Gott über dem *Meere* schwebt, ist anders aufzufassen: vielleicht ist, auf dem ersten Fresko, der Wolkennebel mit dem Element Luft zu verbinden, Sonne und Mond auf dem zweiten mit Feuer, die Pflanze mit Erde, und hier das Meer mit dem Wasser als viertem<sup>36</sup>. Wahrscheinlicher aber ging Michelangelo davon aus, daß in der Bibel die erste Manifestation Gottes ein Schweben über den Wassern ist: Gn. 1,2: *und der Geist Gottes*

<sup>32</sup> Vgl. Westermann, p. 187, p. 196.

<sup>33</sup> Justus Bedenken I,39, die Vorführung der Tiere wäre Michelangelo kindisch vorgekommen, ist kein Grund und selbst unbegründet: auf der "Sintflut", unerfordert, ist ein Esel dargestellt; und erforderlich, wie bei Noachs Opfer, waren die Tiere bei ihrer Erschaffung auch.

<sup>34</sup> Westermann, p. 194: "Der Segen, den Gott den von ihm geschaffenen Lebewesen verleiht, ist die Kraft, welche Fruchtbarkeit, Mehrung und Fülle verleiht...Wenn der Verf. der Priesterschrift in Gn. 1,22 Segen im ursprünglichen Sinn als Kraft der Fruchtbarkeit gebraucht, so weiß er sich hierin als Erbe einer Tradition, in der das Segnen Gottes in diesem Sinn unmittelbar und unablässig zur Schöpfung gehörte, in der der Schöpfer der Segnende ist und das lebende Wesen als Geschöpf kraft dieses Segnens sich fortpflanzendes Lebewesen ist." - Auch für Michelangelo ist Segnen eine der (für ihn drei) wesentlichen Tätigkeiten Gottes als Schöpfer gewesen; doch hat das Segnen für ihn eher die Bedeutung von Schützen durch Bewahren, genauer von Erhalten durch Anwesen gehabt. Westermann hat bes. p. 222 anlässlich Gn. 1,28 mit Nachdruck die biblische Auffassung betont, daß „nicht Erhalten eines Status gemeint ist, sondern vorwärtsdrängende, in die Zukunft wirkende Kraft“. Michelangelos Gott ist zum Unterschied davon, so bewegt er in I, so dahinbrausend er in II schien, hier ruhig, über den Wassern schwebend; Michelangelo ist es beim Segnen nicht akzentuiert um ein Wirkverhältnis, sondern um ein Seinsverhältnis gegangen. Noch einmal: Gott ist hier, der durch sein Anwesen erhält.

<sup>35</sup> Mit Nachdruck ist auch für Michelangelo zu unterstreichen: Westermann, p. 166: "Zum Verständnis dieses Schöpfungswerkes ist es nötig, von unserer Auffassung freizukommen, als wolle der Schöpfungsbericht uns eine ‚Anschauung‘ vermitteln, wie es bei der Schöpfung (wir dürfen einfügen: nach Michelangelo) zugegangen sei. Diese Auffassung verkennt grundlegend den Sinn und die Absicht der Kosmogonien überhaupt. Ihr Ziel ist niemals, eine Anschauung vom Schöpfungsvorgang oder eine Vorstellung vom Ablauf der Schöpfung zu vermitteln. Ihr Ziel ist vielmehr, geltende Wirklichkeit zu setzen, die das gegenwärtige Dasein bestimmt; das in der Kosmogonie Erzählte ist nicht auf den die Schöpfung sich Vorstellenden, sondern auf den auf Grund dieser Schöpfung Existierenden bezogen" (Verweis auf M. Eliade).

<sup>36</sup> So Thode III,318; IV,304.

*schwebte über den Wassern*; doch läßt sich gegenwärtig nicht eindeutig klären, warum Himmel und Meer gewählt sind, um die Bestand verleihende Segenskraft Gottes zu demonstrieren.

Die Erscheinungsweise Gottes: Gott schwebt über den geordneten Wassern des Meeres, wie anfänglich der Geist Gottes über den chaotischen. Gott breitet segnend seine Arme aus: Dt. 32,11: *einem Adler gleich, der sein Nest aufstört, und über seinen Jungen schwebt, breitet er aus seine Schwingen: sicut aquila provocans ad volandum pullos suos et super eos volitans expandit alas suas, so heißt es im Abschiedslied des Moses von Gott, dem Schützer Israels. Ferner Ps. 35,8: Wie kostbar ist, o Gott, Deine Gnade! Zuflucht finden die Menschen in Deiner Fittiche Schatten: quemadmodum multiplicasti misericordiam tuam, Deus: filii autem hominum in tegmine alarum tuarum sperabunt. Der Arm Jahwes gibt Segen und Heil über die Erde hin: Js. 52,10: Jahwe hat seinen heiligen Arm vor den Augen aller Völker enthüllt, und alle Enden der Erde schauen das Heil unseres Gottes. Wie die Vorstellung des Segen-Bringens mit der Vorstellung ausgebreiteter Arme in der Bibel verbunden sein kann, läßt wieder eine Mose-Begebenheit erkennen, eine Begebenheit aus Jahwes Krieg mit Amalek (Ex. 17,16), in welcher der Sieg des Volkes Israel von den gebreiteten Armen des Mose abhängt, als des Vertreters des Jahwe: Ex. 17,10ff.: *Josua tat, wie ihm Mose befohlen hatte, und zog aus zum Kampf mit den Amalekitem. Mose aber stieg mit Aaron und Hur auf den Gipfel des Hügels. Solange Mose seine Arme erhob, behielten die Israeliten die Oberhand; wenn er aber seine Arme sinken ließ, gewannen die Amalekiter die Oberhand. Schließlich aber wurden die Arme des Mose zu schwer. Da nahmen sie einen Stein und legten den unter ihn, und er setzte sich darauf. Aaron und Hur stützten seine Arme, der eine auf dieser, der andere auf der anderen Seite. So blieben seine Arme erhoben bis zum Sonnenuntergang.**

Gottes Mantel<sup>37</sup> bildet Dunkelheit um ihn und umkleidet ihn wie eine Wolke, wie ein Zelt: Ps. 17,12: *Sein Mantel: Finsternis rings um ihn her; seine Hülle: schwarzes Wasser, dichtes Gewölk: et posuit tenebras latibulum suum, in circuitu eius tabernaculum eius, tenebrosa aqua in nubibus aeris.* Dabei sind Gegenstände und Metaphern vertauscht, im Psalm ist die Finsternis ein Mantel und das Gewölk eine Hülle; hier umkleidet ihn der Mantel mit Finsternis und ist die Hülle (pp. 22/23) wie eine Wolke. So auch Ib. 36,29f.: *Wer kann denn schon die Weiten seiner Wolke fassen, den lauten Donnerschlag in seinem Zelt? Er breitet aus die Wolke, die er um sich gehüllt: si voluerit extendere nubes quasi tentorium suum.*

#### IV.

Das vierte bis sechste Fresko<sup>38</sup> zeigt die Erschaffung der ersten beiden Menschen und den Sündenfall, so thematisiert, daß wir die Erschaffung der ersten Menschen in das ihnen

---

<sup>37</sup> Thode III,316 hielt die drei Engel für intelligible Kreaturen, für die Ideen der Tierwelt des Wassers, der Luft und der Erde. Diese Engel spielen in Nichts auf solche Arten der Tiere an; könnten, da solche Tiere nicht da sind, in kein Verhältnis zu ihnen treten und sich als, was sie wären, erweisen.

<sup>38</sup> Die zweite Dreieit der Fresken ist der ersten gegenüber formal und inhaltlich abgesetzt; inhaltlich handelt die erste von Gottes Schöpfertätigkeit; die zweite von der Erschaffung der Menschen und dem Sündenfall. So darf daran erinnert werden, daß, während der erste Schöpfungsbericht die Erschaffung des Menschen zwar akzentuiert, sie aber doch nur unter anderem und den Sündenfall nicht enthält, im folgenden zweiten Schöpfungsbericht die Erschaffung der Menschen und deren Sündenfall fast

ursprüngliche Verhältnis<sup>39</sup> zu ihrem Gott und Schöpfer sehen, und den Verfall dieses Verhältnisses.

Auf dem vierten Fresko ist zunächst die Erschaffung Adams in sein Verhältnis zu Gott dargestellt.

Adam, Herr der Erde, lagert auf dem Ganzen der sichtbaren Erde, es erfüllend und bedeckend. Gn. 1,28: *replete terram et subicite eam*. Der Mensch sitzt-lagert auf der Erde, wie es, im zweiten Schöpfungsbericht, in der ersten Aussage über seine körperlich-örtliche Befindlichkeit heißt: Gn. 2,8 Gott *posuit hominem*, setzte den Menschen; ebenso später Gn 2,15: *tulit ergo Dominus Deus hominem et posuit eum*.

Die Erde<sup>40</sup> ist umrandet von dem blauen Gürtel des Randmeeres, jenseits dessen der Weltraum, in diesem Gott und dorthin, zu Gott, erhebt Adam seinen Arm. (pp. 23/24) Hände und Arme als vorzügliche Ausdrucksmittel<sup>41</sup> Michelangelos verdienen wieder Aufmerksamkeit.

Gott erschafft durch seinen ausgereckten Arm: Jr. 27,5: *Ich habe die Erde erschaffen, Mensch und Vieh, was auf der ganzen Erde lebt, durch meine große Kraft und durch meinen ausgespannten Arm: ego feci terram et homines et iumenta, quae sunt super faciem terrae, in fortitudine mea magna et in brachio meo extento*. Ferner: Jr. 32,17: *Ach, Herr Jahwe, siehe, Du hast den Himmel und die Erde mit Deiner großen Kraft und mit Deinem ausgereckten Arm gemacht: heu, heu, heu, Domine Deus, ecce tu fecisti caelum et terram in fortitudine tua magna et in brachio tuo extento*. Nm. 11,23: *Da sprach Jahwe zu Mose: ist etwa Jahwes Hand zu schwach?: nunquid manus Domini invalida est?*

Zur Ebenbildlichkeit und Ähnlichkeit beider Gestalten<sup>42</sup>

Für die Zuwendung der Gesichter mag der Ausgangspunkt gewesen sein Gn. 2,7: *inspiravit in faciem eius spiraculum vitae*; aus diesem Vers wäre dann die Zuwendung der Gesichter, nicht das Einhauchen eines Lebensodemus übernommen.

---

ausschließlicher und ausgebreiteter Inhalt ist. Trotzdem aber ist festzustellen, daß Michelangelo sich, der Würde der Auffassung nach, an den ersten, priesterschriftlichen auch hier gehalten hat.

<sup>39</sup> Die Betonung einer Erschaffung als Erschaffung in ein Gottesverhältnis hinein, ist durchaus der Bibel gemäß. Westermann, p. 198: "Dem ‚Gott sprach - und es geschah . . .‘ der anderen Werke entspricht hier ‚Laßt uns machen . . . und Gott schuf‘. Der Ton aber liegt nicht darauf, sondern auf den vielen näheren Bestimmungen, die sowohl dem Entschluß wie der Ausführung beigelegt werden; der Nachdruck ist von der Erschaffung des Menschen als solcher darauf verlegt, wie und wozu Gott den Menschen erschuf. Dabei hat man den Eindruck, daß dies eigentlich nicht fließend erzählt, sondern eher zusammengesetzt wirkt; die Elemente des Wie und Wozu der Menschenschöpfung erhalten eine relative Selbständigkeit. Dies soll wohl auch durch die Wiederholungen hervorgehoben werden: Die näheren Bestimmungen ‚nach unserem Bilde gemäß unserer Ähnlichkeit‘ bei dem Entschluß Gottes kehren bei der Ausführung mit nochmaliger Doppelung wieder ‚nach seinem Bilde nach dem Bilde Gottes‘."

<sup>40</sup> Heinisch, p. 113: "Nachdem der Mangel an Feuchtigkeit beseitigt ist (Gn. 2,6), schafft Gott auch den Menschen (Gn. 2,7) . . . Doch noch gibt es auf der Erde keine Pflanzen . . . Der Mensch befindet sich mithin zuerst auf einem Boden, der ihm keine Nahrung bietet. Er soll sehen, daß er zu Grunde gehen muß, wenn Jahwe ihm nicht hilft." So, falls diese Deutung der Schrift gemäß, welche mir an dieser Stelle eher von der Fürsorglichkeit Gottes für den Menschen zu sprechen, als die Ausgeliefertheit des Menschen auf Gedeih und Verderb zu demonstrieren scheint, hat Michelangelo die Abhängigkeit nicht konzipiert. Zur Pflanzenlosigkeit vgl. Kommentar zu Fresko V.

<sup>41</sup> Justi I,45 hat dem Ausdruck der Arme einen eigenen, allgemeinen Abschnitt gewidmet.

<sup>42</sup> Zu anderen Deutungen Adams, s. Zusammenstellung bei Barocchi, Nr. 393.

Für die Ähnlichkeit: Gn. 5,1: *in die qua creavit Deus hominem, ad similitudinem Dei fecit illum*; Michelangelo hat die Ähnlichkeit des Menschen mit Gott in der Entsprechung<sup>43</sup> ihres Lagers sichtbar gemacht.

Zur Ähnlichkeit gibt Gn. 1,26 noch die Ebenbildlichkeit: *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*; Gn. 1,27 spricht von der Ebenbildlichkeit allein: *et creavit Deus hominem ad imaginem suam, ad imaginem Dei creavit illum*. Diese Ebenbildlichkeit ist von Michelangelo eindeutig als Ebenbildlichkeit der leiblichen Gestalt aufgefaßt<sup>44</sup>, sie besteht dann in der geistig-seelischen Fähigkeit<sup>45</sup>, sich auf einander zu richten. (pp. 24/25)

Adam lagert auf der Erde als einer ihn tragenden Basis; Gott aber schwebt auf und inmitten der Engel, die er selbst mitnimmt und derart schweben macht: Ähnlichkeit und

---

<sup>43</sup> Thode II,320 bezog die Parallelität auf die Ebenbildlichkeit (von welcher er die Ähnlichkeit nicht eigens abhob). Justi I,41 zog den älteren Vergleich des Spiegels heran.

<sup>44</sup> v.Rad, Gn., p. 45: "Es sind also die Deutungen abzulehnen, die von einer dem Alten Testament fremden Anthropologie ausgehen und die Gottesebenbildlichkeit einseitig auf das geistige Wesen des Menschen beschränken und es auf die ‚Würde‘ des Menschen, seine ‚Persönlichkeit‘ oder ‚sittliche Entscheidungsfähigkeit‘ usw. beziehen. Das Wunder der leiblichen Erscheinung des Menschen ist von dem Bereich der Gottesbildlichkeit keinesfalls auszunehmen." Ferner: v.Rad, Gn., p. 45sq.: "Auch Ps. 8, der sich geradezu an Gn. 1,26ff. anlehnt, weist entschieden auf das Leibliche. Es ist das neben Gn. 1, 26ff. der einzige Text, der noch eine Aussage über die Gottesbildlichkeit des Menschen macht. Ps. 8 gibt uns nun noch eine wichtige Vervollständigung der Vorstellung. Angeredet in ihm ist Jahwe; trotzdem heißt es vom Menschen, er sei wenig geringer gemacht als ‚Elohim‘. Das heißt doch, daß sich die Gottesbildlichkeit nicht direkt auf Jahwe, sondern die ‚Engel‘ bezieht." (So versteht auch die Vulgata den Psalmvers.) "So ist es nun auch Vers 26: Der merkwürdige Plural (‚Laßt uns‘) soll verwehren, die Ebenbildlichkeit allzu direkt auf Gott, den Herrn zu beziehen. Gott schließt sich mit den himmlischen Wesen seines Hofstaates zusammen und verbirgt sich damit doch auch wieder in dieser Mehrzahl. Das ist unseres Erachtens die einzig mögliche Erklärung dieser auffallenden Stilform. Ein Beweis für die Richtigkeit dieser Deutung liegt in der Stelle Gn. 3,22, wo dieser Plural wieder so unvermittelt und doch sichtlich aus dem gleichen Grunde wiederkehrt. Die Vorstellung von dem himmlischen Hofstaat ist an sich dem Alten Testament ganz geläufig (1.Kg. 22,19f.; Ib. 1; Js. 6); nur muß erklärt werden, warum sie hier so abrupt anklingt. Die Aussage von der Gottesbildlichkeit greift zwar sehr hoch, aber sie bleibt dann auch absichtlich in einer gewissen Schwebel. Alttestamentlich ausgedrückt ist der Sinn von Vers 26f.: Der Mensch ist von Gott elohimgestaltig und elohimartig geschaffen. Wollte man diese Aussage nach der inhaltlichen Seite näher bestimmen, so müßte man fragen, wie sich das alte Israel diese Elohimwesen des Näheren vorgestellt hat. Da sind nur zwei Prädikate bedeutsam: ‚weise‘ 2.Sm. 14,17-20 und ‚gut‘ 1.Sm. 29,9 . . . Trotzdem soll nicht verschwiegen werden, daß im weiteren Hintergrund unseres priesterschriftlichen Satzes von der Gottesbildlichkeit des Menschen die Vorstellung von Jahwes Menschengestalt steht. Haben denn die großen Propheten je anders von Gott geredet? (Am. 4,13; 9,1; Js. 6,1; usw.)?" - Auch Michelangelo hat entschieden Wert darauf gelegt, nicht nur ein abgezogenes Geistiges als Gott ebenbildlich darzustellen, sondern auch den Leib; er hat diese Ebenbildlichkeit aber auf Jahwe selbst, nicht nur die Engel bezogen, auf einen Jahwe, den er, wie die zahlreichen Schriftzitate, die hier angeführt sind, erkennen lassen, wie die Propheten, konzipiert hat, als menschengestaltig erscheinen könnend.

<sup>45</sup> Die verschiedenen Deutungen, die der Gottesbildlichkeit gegeben worden sind, erörternd, hat Westermann zu der auch für Michelangelo zutreffenden folgenden bemerkt: p. 206: "Die Gottesebenbildlichkeit besteht in geistigen Vorzügen oder geistigen Fähigkeiten. Hierher gehört zunächst die ganze Linie der eine natürliche von einer übernatürlichen Gottesebenbildlichkeit unterscheidenden Auslegung, sofern die natürliche eben in geistigen Fähigkeiten oder Vorzügen besteht. Diese Auffassung begegnet voll ausgeprägt zuerst bei Philo: . . . Die von Philo gegebene Erklärung wurde in der alten Kirche aufgenommen und als ‚natürliche Gottesebenbildlichkeit‘ in der Kirche des Ostens und Westens vertreten, hier wie dort unter Mitwirkung philosophischer Einflüsse. Sie . . . ist wohl die am häufigsten vertretene Deutung unserer Stelle. Wenn sie nach Augustin in den Seelenkräften der memoria, des intellectus und des amor besteht, . . ."

Ebenbildlichkeit des Menschen zu Gott besteht für Michelangelo neben diesem Unterschied und besteht darin, daß der Mensch und Gott sich aus (pp. 25/26) einer entsprechenden Lage heraus in ein Gegenüber<sup>46</sup> wenden, welches Begegnung<sup>47</sup> ermöglicht und Begegnung ist, die sich in Näherung und wechselseitiger Liebe erfüllt. Für Michelangelo ist der Mensch gerade solcher Art ursprünglich beseelt. Beider Liebe besteht in der Näherung: wie Gott, heranschwebend, Adam, mit zu ihm erhobener Hand, naht, wie Adam, zu Gott sich aufrichtend, Blick und Arm zu Gott erhebt: Beider Liebe erfüllt sich aber *im Verweilen* in solcher Näherung, *ohne* jede *Berührung*<sup>48</sup> in ganzer Nähe, *ausgehalten* und im gesenkten Blick Gottes und dem erhobenen Adams *ruhend*<sup>49</sup>. (pp. 26/27)  
Die Erscheinungsweise Gottes:

<sup>46</sup> Westermann hat dann die Schöpfung zu Recht vom Schaffen Gottes her betrachtet (p. 214), den Bericht nicht nur als Aussage über menschliche Qualitäten genommen; er hat geschrieben p. 218: "Alle Menschen hat Gott ‚zu seinem Entsprechen‘, d.h. so geschaffen, daß etwas zwischen dem Schöpfer und diesem Geschöpf geschehen kann." Und ebenda p. 218 ferner: "Der Satz bedeutet dann andererseits, daß die Eigentlichkeit des Menschen in dem Gegenüber zu Gott gesehen wird. Die Gottesbeziehung ist nicht etwas zum Menschsein Hinzukommendes, der Mensch ist vielmehr so geschaffen, daß sein Menschsein in der Beziehung zu Gott gemeint ist."

<sup>47</sup> Westermann, p. 207: "Die Diskussion der Frage, ob die Gottesebenbildlichkeit die leibliche oder geistige Seite des Menschen meine, hat zu dem Ergebnis geführt, daß diese Fragestellung im Ansatz falsch ist. Es können in Gn. 1,26f. weder körperliche noch geistige Eigenschaften des Menschen, es kann nur der ganze Mensch gemeint sein. Und eben darin trifft die Debatte der das Alte Testament Auslegenden mit einer Hauptthese des Systematikers Karl Barth zusammen: ‚Sie besteht nicht in irgendetwas, was der Mensch ist oder tut. Sie besteht, indem der Mensch selber und als solcher als Gottes Geschöpf besteht. Er wäre nicht Mensch, wenn er nicht Gottes Ebenbild wäre. Er ist Gottes Ebenbild, indem er Mensch ist‘ . . . Bei Karl Barth ist diese Richtigstellung mit einer Deutung von Gn. 1,26f. verbunden, die zwar schon vorher begegnete, die aber auf dem Hintergrund jener Korrektur mehr Gewicht bekommt. Mit der Gottesebenbildlichkeit des Menschen soll beschrieben werden der ‚besondere Charakter der menschlichen Existenz, kraft dessen der Mensch Gott gegenüber verhandlungsfähig wird‘, der ‚Charakter als von Gott anzuredendes Du und als ein vor Gott verantwortliches Ich‘ . . . J.J. Stamm folgt ihm hierin: Er konstatiert, daß das sonstige Reden vom Menschen im Alten Testament mit dieser Erklärung übereinstimme: ‚Das ist der Fall, wird doch der Mensch wirklich als Gottes Gegenüber gesehen...‘."

<sup>48</sup> Auch Thode legte aus anderem Grunde Wert darauf, daß beide Gestalten sich nicht berühren: "Nicht mehr durch eine handgreifliche Berührung aber findet die Belebung statt, die bloße Annäherung genügt. Nur auf diese Weise konnte die Wunderkraft Gottes verdeutlicht werden." III,320. In IV,308 faßte er das Verhältnis als Vergeistigung einer realen, als ideale Berührung auf; enthielt sich allerdings nicht der Metapher funkenartiger Lebensübertragung (Füssli) und nannte sie ein Motiv. Der Funke ist nicht zu sehen; und um einen Arm auf Gott hin zu heben, bedarf es des Lebens, auch des geistig-geistlichen Lebens.

<sup>49</sup> Zur Übersichtlichkeit seien die Absätze, in denen Westermann die bisherigen Deutungen der Gottesebenbildlichkeit zusammengefaßt hat, wiedergegeben: 1. natürliche und übernatürliche Gottesebenbildlichkeit; 2. Gottesebenbildlichkeit besteht in geistigen Vorzügen; 3. Gottesebenbildlichkeit wird in der äußeren Gestalt gesehen; 4. das Alte Testament kennt in seinem Reden vom Menschen eine Trennung und Isolierung von Körperlichem und Geistigem nicht; 5. der Mensch als Gottes Gegenüber; 6. der Mensch als Gottes Stellvertreter auf Erden. Für Michelangelo ist besonders Nr. 5 wichtig und tragend, in jedem Fall aber auszulegen nach einem Hervorwachsen des unter Nr. 2 Genannten aus dem in Nr. 3 Genannten, wodurch dieses erst erfüllt: für Michelangelo hat diese Erfüllung in der Gottesliebe, die im Blick lebt, bestanden, wovon die Kommentatoren, dem Pentateuch entsprechend, kaum zu sprechen Anlaß hatten.

Der Mantel umgibt Jahwe wiederum wolkengleich und ist sein Zelt: Ib. 36,29f. und Ps. 17,12 (s. Bild III). Engel umgeben ihn wiederum, die als seine virtutes bei ihm auftreten: Ps. 102,20f. und Ps. 148,2 (s. Bild II)<sup>50</sup>.

Doch ist zu beachten, daß in der priesterschriftlichen Fassung des Schöpfungsberichtes der Begriff der Elohim an dieser Stelle deutlich durchgesetzt ist: Gn. 1,26: *et ait, faciamus hominem, laßt uns den Menschen machen*<sup>51</sup>.

Michelangelo hat die Konzeption Gottes, die in dem plurale tantum ‚die Elohim‘ zum Ausdruck kommt, mit der Konzeption Gottes, die in dem Singular Jahwe liegt, dahin vereinigt dargestellt: daß es, deutlich abgehoben, immer Jahwe ist, der wirkt; der bei der Erschaffung der Urmaterie allein auftritt, welche nach Michelangelo vielleicht auch erst die Engelgeschöpfe ermöglicht; und ebenfalls allein auftritt, wenn er im Paradies väterlich der Eva naht (s. Bild V); der sonst aber, mit zunehmender Schöpferherrlichkeit vermehrt, mit den Engelgeschöpfen als Erstlingen seiner Taten zusammen, als Elohim, auftritt, ja, in einem einzigen figuralen Verbund<sup>52</sup>. Diesen ganzen Verbund, der sich als Figur, als Einheit darstellt, fasse ich als die Elohim auf, in deren Mitte, nach Michelangelo, Jahwe handelt<sup>53</sup>. Ich behaupte nicht, Michelangelo habe dargestellt, Gott plus Engel seien Elohim, was der Anschauung widerspräche, sondern: Gott (Jahwe) inmitten der (pp. 27/28) Engel, sofern sie im Moment seines Handelns als seine virtutes im Verbund mit ihm auftreten, ist die Elohim<sup>54</sup>.

Gott fährt, auf einem der Engel gelagert<sup>55</sup> dahin: Sir. 49,10: *Ezechiel schaute ein herrliches Gesicht, das Gott ihm zeigte auf dem Wagen der Kerube: Ezechiel qui vidit*

---

<sup>50</sup> Thode III,322: Die Engelschar sei die präexistente Bevölkerung der Erde aus Adams Geschlecht, darunter Eva.

<sup>51</sup> Heinisch, Gn., p. 129: "Der Plural faßt alle höheren Mächte zusammen, wie Elohim, Gn. 1,26, und es steht nichts im Wege, den Plural auf Grund des Plurals Elohim zu erklären. Dabei kann indes schon auf die himmlischen, aber geschöpflichen Mächte hingewiesen sein, die sich im Gefolge Jahwes befinden."

Westermann, p. 200, hat die Erklärungsversuche zusammengetragen; und zwar als 1. Trinität; 2. Gott und Hofstaat; 3 plural maiestatis; 4. plural deliberationis. Er hat sich der letzten angeschlossen. Michelangelo, in der besonderen Auslegung, der zweiten Deutung.

<sup>52</sup> Die Engel in einen solchen Verbund aufzunehmen, der ja auch eine (wenn auch dominierte) Einheit ist, mochte Folgendes erlaubt haben: Heinisch, Gn., p. 323: "Elohim konnte auch ein Engel genannt werden." - Jer.Bib. z. Gn. 16,7: "In den alten Texten ist der Engel Jahwes (Gn. 22,11; Ex. 3,2; Ri. 2,1 usw.) oder der Engel Gottes (Gn. 21,17; 31,11; Ex. 14,19; usw.) nicht ein geschaffener, von Gott verschiedener Engel, Ex. 23,20, sondern Gott selbst in der sichtbaren Gestalt, in der er den Menschen erscheint."

<sup>53</sup> Jer.Bib. z. Gn. 1,26: "als Hofstaat oder als Herrlichkeit und innerer Reichtum Gottes, dessen Name Elohim."

<sup>54</sup> Für Michelangelos Einheit eines Jahwe als Elohim ist die seltsame Verbindung beider Gottesnamen nicht unbeachtlich, die im zweiten Schöpfungsbericht verwendet ist: v.Rad, Gn., 62: "Die Verbindung der beiden Gottesbezeichnungen ‚Jahwe-Elohim‘ ist ebenso rätselhaft in syntaktischer Hinsicht. . . wie hinsichtlich ihrer Verwendung, denn im Buch Genesis wird sie nur in der Paradieses- und Sündenfallgeschichte (Gn. 2,4B - 3,24) gebraucht; da aber konsequent. (Außerhalb der Gn. im Pentateuch nur einmal!)" Ferner: Heinisch, Gn., p. 112: "In Gn. 2,4B - 3,24 begegnen wir dem Doppelnamen Jahwe Elohim . . . Die wahrscheinlichste Erklärung ist die, daß ein Redaktor zu dem ursprünglichen Text, der nur Jahwe bot, Elohim hinzugefügt hat, um den Gedanken fern zu halten, daß Jahwe ein Gott neben anderen Göttern sei. . . und um die Identität Jahwes mit Elohim, Gn. 1, zu bezeugen."

<sup>55</sup> Thode III,322 meinte "die Konzentration im geistigen Wirken, im Ausstrahlen der Seele ... setzt den Leib (sc. Gottes) außer Aktion. Die ihm entzogene Kraft, die ihn sonst durch die Lüfte hob, muß durch andere Kräfte ersetzt werden." Wickhoff eröffnete die Kunstgeschichtlichen Anzeigen mit einer Rezension der ‚Beiträge‘ Justis und forderte Justi auf, auch die Jugendzeit Michelangelos zu bearbeiten, was "um so



*conspectum gloriae, quam ostendit illi in curru cherubim*; wörtlich: Ps. 17,11: *et ascendit super cherubim et volavit: vom Kerub getragen, flog er dahin.*

Unter den anderen Gestalten des Elohimverbundes verdient diejenige Aufmerksamkeit, die unter Gottes linkem Arm hervor auf Adam schaut. Die Deutung, daß sie die Seele Adams sei, ist auszuschließen: Adam ist beseelt und als beseelter lebt er im Hinblick auf Gott. Die Deutung, daß sie die Verkörperung einer praeexistenten Seele der Eva sei<sup>56</sup> ist ebenfalls auszuschließen: im christlichen Glauben gibt es keine praeexistenten Seelen, eine solche Lehre ist bereits im 6Jh. verurteilt worden<sup>57</sup> (praeexistent ist allein Jesus vor der Inkarnation, vgl. Phil. 2,6).

Angemessen ist nach wie vor die Deutung Klaczko's<sup>58</sup> die Gestalt sei die Sophia. Die Sophia ruft Spr. 8,22ff.: *Mich hat Jahwe geschaffen als Erstling seines Waltens (Dominus possedit me in initio viarum suarum), als frühestes seiner Werke von urher. Ich ward vor aller Zeit gebildet (ab aeterno ordinata sum), (pp. 28/29) von Anbeginn, vor den Uranfängen der Erde, ward hervorgebracht (ego iam concepta eram), als die Urfluten noch nicht waren, noch nicht die Quellen wasserreich. Bevor die Berge gegründet waren, vor den Hügeln ward ich hervor gebracht (ego parturiebar), als er das Land und die Fluren noch nicht gemacht, nicht die ersten Schollen der Erde. Ich war dabei - das hat Michelangelo dargestellt: *aderam - als er den Himmel erstellte, einen Kreis in die Fläche der Urflut zeichnete. Als er oben die Wolken befestigte, die Kraft der Urflutquellen bestimmte, als er dem Meer seine Grenze setzte, daß die Wasser nicht sein Geheiß übertraten; als er die Festen der Erde umriß: da war ich der Liebling an seiner Seite, war Tag für Tag das Ergötzen, indem ich die ganze Zeit vor ihm spielte (cum eo eram cuncta componens et delectabar per singulos dies ludens coram eo omni tempore). Da spielte ich auf dem weiten Rund seiner Erde und hatte mein Ergötzen mit den Menschenkindern* - Michelangelo läßt sie auf Adam blicken, an dessen Aufgang sie ihr Ergötzen hat (*ludens in orbe terrarum et deliciae meae esse cum filiis hominum*). Dieser Passage entsprechend ist Michelangelos Sophia ein eigenes Wesen (welches vor Gott spielen kann), ist (demnach) jung, ist bei Gottes Schöpfung in besonderer Weise mit ihm und dabei und hat vorzüglich an den Menschen ein Ergötzen. Neutestamentlichen Übertragungen dieser Verse auf Christus ist Michelangelo nicht gefolgt, denn die Weisheit bleibt Gott sichtlich wie ein Engel unter geordnet, und ist ihm nicht, wie Christus, im Unterschied der Personen doch wesensgleich<sup>59</sup> (Weiteres zu Charakterisierung der Weisheit, für Michelangelo unerheblich, Weish. 7,22-8,1). Zur Gottesnähe der Sophia und ihrer erwählenden Funktion noch: Weish. 8,3f.: *Einer edlen Abkunft kann sie sich rühmen, da sie mit Gott zusammenlebt und der Herr des Alls**

---

nötiger wäre, als inzwischen der Versuch gemacht wurde, diese harte, herbe, übermenschliche Gestalt in Sirup weich zu kochen" (II,336)

<sup>56</sup> So Thode III,323, J. P. Richter folgend.

<sup>57</sup> Denzinger 203. Die Gestalt ist auch nicht Idee der Eva: es gäbe keinen anschaulichen Unterschied zwischen dieser Idee Jahwes und Gott selbst, oder zwischen beiden als Unsichtbaren ("Ideen") und Adam als Realität, wo immer und wie immer die Trennung bestehen sollte. Aus denselben Gründen fällt die Deutung der Gestalt als Maria. Vgl. die Anführungen bei Barocchi, Nr. 391.

<sup>58</sup> Justi I,42 nahm diese Deutung wieder ins Schweben zurück und zu anmutigen Bemerkungen Zuflucht. Barocchi Nr. 391 wies einen älteren Beleg nach.

<sup>59</sup> Auch Christus ist nicht in jenem Engel, auf dem Gottes Finger ruht, zu erkennen; noch dessen Idee. J. P. Richter folgend, deutete so Thode III,323, wenn auch, nach IV,313 nicht ganz entschieden. Tolnay II,35 schloß sich Thode an.

sie liebt. Denn sie ist eingeweiht in Gottes Wissen und wählt seine Werke aus: *Generositatem illius glorificat contubernium habens Dei...* - so Michelangelo -. *Doctrix enim est disciplinae Dei et* - dies wieder bei Michelangelo -: *electrix operum illius*. Weish. 9,2: *und durch deine Weisheit den Menschen gebildet hast: et sapientia tua constituisti hominem*. Weish. 9,4 wird sie *adsistrix sedium tuarum, Deines Thrones Beisitzerin* genannt. Weish. 10,1 gilt sie als Beschützerin Adams, dessen Erschaffung sie hier beiwohnt: *Sie beschirmte den erstgebildeten Vater der Welt, als er allein erschaffen war: haec illum qui primus formatus est a Deo pater orbis terrarum cum solus esset creatus custodivit*.

## V

Das fünfte Fresko zeigt die Erschaffung Evas in deren ursprüngliches Verhältnis zu Gott. (pp. 29/30)

Links Adam schlafend: Gn. 2,21: *Immisit ergo Dominus Deus soporem in Adam; cumque obdormisset...* Während dessen wird Eva erschaffen. Michelangelo zeigte Adam als einen, der im Moment seiner Erschaffung in Liebe aufschaut, im Anblick Gottes und darin beseelt ist; nicht anders zeigt Michelangelo jetzt Eva als eine, die im Moment, da Gott sie aus und an der Seite Adams ins Leben emporwinkt, in Anbetung zu Gott aufgeht<sup>60</sup> und darin ihr Leben hat. Wie sich die Gottesliebe Adams im Anblick Gottes äußert, so die Gottesliebe Evas in der Anbetung Jahwes. Das zweite ist um so erstaunlicher, als in der Bibel davon nichts steht: es wird zwar von Adam gesagt, daß er zur Ähnlichkeit und zum Bilde *Gottes* (ad imaginem et similitudinem nostram, Gn. 1,26), in ein bestimmtes Verhältnis zu Gott, dem einer Entsprechung, hinein erschaffen sei, von Eva aber, daß sie dem *Manne* zur Ähnlichkeit in ein anderes Verhältnis hinein erschaffen sei, woraus noch Paulus für die frühchristliche Gemeinde Folgerungen zog ( 1.Kor. 11,7ff.). Der jahwistische Schöpfungsbericht, der sich detailliert äußert, nennt als Intention der Erschaffung Evas: Gn. 2,18: *Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei. Ich will ihm eine Hilfe machen, die ihm entspricht: non est bonum esse hominem solum; faciamus ei adiutorium simile sibi*. Dann nochmals Gn. 2,20: *Adae vero non inveniatur adiutor similis eius*. Obwohl Gott also Eva dem Menschen zur Hilfe und zu dessen Ähnlichkeit erschuf und obwohl Gott Gn. 2,22 ausdrücklich *adduxit eam ad Adam*, sie auf Adam zuführte, zeigt Michelangelo sie nicht Adam zugewendet, sondern im Gebet, zwar in ihrem Aufgang an der Seite Adams, auf ihm beruhend, aus ihm emporwachsend, aber von ihm weg und selbständig Gott zugewendet.

Michelangelo war es wesentlich, Eva wie Adam in ihrem Ursprung in Liebe zu Gott, im Anblick den Mann, in Anbetung die Frau, darzustellen und unmißverständlich ein Dasein um Gottes willen als ihr ursprüngliches Wesen sichtbar zu machen<sup>61</sup>. (pp. 30/31)

<sup>60</sup> Vgl. Wölfflin, p. 58. Man erinnert sich Justis Humor z.St.

<sup>61</sup> Westermann, p. 221: "Es bleibt jedoch wichtig, daß auch für P (Verfasser der Priesterschrift) (zu Gn. 1,27B) noch die Zweigeschlechtigkeit unmittelbar zur Erschaffung des Menschen gehört. Daraus folgt, daß es nach dieser Auffassung ein ‚Wesen des Menschen‘, eine Bestimmung der Menschen abgesehen von seiner Existenz in zwei Geschlechtern nicht geben kann. Der Mensch ist hier als Gemeinschaftswesen, als ein zu zweit Existierender gesehen, und so etwas wie Menschlichkeit kann es dann nur bezogen auf den zu zweit existierenden Menschen geben." Michelangelo hat das nicht gesehen. Da es ihm wesentlich gewesen ist, Eva, zwar auf Adam als Figur beruhend, doch von ihm weg, allein auf Gott zu, ins Leben treten zu lassen, muß wohl gesagt werden, daß er es nicht übersehen hat, sondern anderer Meinung gewesen ist,

Wiederum fällt auf: Eva, auch wenn auf Gott zu gerichtet und in ihrer Anbetung in nächster Nähe zu ihm, *berührt ihn nicht*, nicht den Saum seines Mantels; wie Adam Gott nicht berührte; obgleich der jahwistische Schöpfungsbericht mehrfach vom Anfassen spricht: *Gott nahm eine der Rippen, tulit unam de costis eius* (Gn. 2,21); *Gott baute die Rippe zum Weibe um, aedificavit costam in mulierem* (Gn. 2,22); und *Gott führte sie zu Adam heran* (Gn. 2,22); ganz zu schweigen, daß die künstlerische Tradition das Fassen bei Schulter und Hand ausgebildet hatte.

Es kam Michelangelo darauf an zu zeigen, daß die Liebesannäherungen nicht in verehrenden *Berührungen sich vollenden*, sondern *im Anblicken und im Anbeten verweilen*, daß die Liebe darin ruht.

Gott steht am Rande der Erde, würdig, ernst, gütig, väterlich und winkt so Eva ins Leben empor. Daß Gott auf Erden wandelt, ist in Gn. 3,8 zu lesen: *Da vernahmen sie den Schritt Jahwes Gottes, der sich beim Tagwind im Garten erging.*

Am Rande sieht man das Blau des Meeres (vgl. IV).

Das Paradies ist auch hier kein blühender Garten (ebenso in IV und VI)<sup>62</sup>. Zwar schildert der zweite Schöpfungsbericht: Gn. 2,8: *Jahwe Gott pflanzte einen Garten in Eden*; und Gn. 2,9: *Jahwe Gott ließ aus dem Erdboden allerlei Bäume hervorwachsen, lieblich anzusehen und gut zu essen*; doch war für die vorherige Pflanzenlosigkeit der Erde auch ein Grund, daß die Arbeit des Menschen fehlte: Gn. 2,4f.: *Am Tage, da Jahwe Gott Erde und Himmel machte, gab es auf der Erde noch kein Gesträuch des Feldes und wuchs noch keinerlei Kraut des Feldes. Denn - so fährt der Text fort - Jahwe Gott hatte noch nicht auf die Erde regnen lassen, und - dies mochte Michelangelo aufgefallen sein - der Mensch war noch nicht da, um den Erdboden zu bebauen: et homo non erat, qui operaretur terram.* Und Gn. 2,15 wird es als Bestimmung des Menschen angegeben, den Garten Eden zu bewachen und zu bebauen: *Jahwe Gott nahm den Menschen und setzte ihn in den Garten Eden, damit er ihn bebaue und bewache: ut operaretur et custodiret illum.* So entschied sich Michelangelo, das Paradies nicht als Garten, sondern als unbebautes, doch bebauungsfähiges Land anzusehen<sup>63</sup>. (Die Schilderung der Vertreibung spricht von der Mühsal, Gn. 3,17; von den Dornen und Disteln, Gn. 3,18; und dem Schweiß des Angesichtes, die zur Arbeit hinzutreten, Gn. 3,19, als Inhalt der Verfluchung<sup>64</sup>.) (pp. 31/32)

## VI.

Das sechste Fresko zeigt den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese.

---

insbesondere wenn man sieht, wie sehr Mann und Frau auf Fresko VI aufeinander zugerichtet sind, gerade darin aber wohl auch Überhebung, ein Zuviel, jedenfalls der Anlaß der Vertreibung liegt.

<sup>62</sup> Wie die Schrift hat auch Michelangelo keine Natur geschildert. Vgl. Justi (II,373): er meidet sie selbst im Bilde; und über die späteren Dichtungen Michelangelos Friedrich, p. 336: die abstrakte Idealität... schenkt der sinnhaften Welt keine Beachtung, oder allenfalls nur ihren kosmischen Mächten (Sonne, Nacht usw.)...

<sup>63</sup> Vgl. Heinisch, Gn., p. 117; bes. v.Rad, Gn., p. 64.

<sup>64</sup> Vgl. v.Rad, Gn., p. 76.

Für das Paradies, das einen belaubten Baum<sup>65</sup> und das Grün von Wiesen, aber auch den bloßen Stumpf eines Baumes zeigt, welcher für Michelangelo nicht erst Folge des Falles der gesamten Schöpfung durch die Sünde des Menschen war, vgl. Fresko V.

Dieses Bild ist in der historischen Folge der Szenen das erste, in dem *Gott nicht mehr sichtbar*<sup>66</sup> entgegen Gn. 3,8: *da vernahmen sie den Schritt Jahwes Gottes, der sich beim Tagwind im Garten erging*, und entgegen Gn. 3,23: *Darum entfernte ihn Jahwe Gott aus dem Garten Eden*.

Das Bild und das Tun der Menschen ist vorgängig durch die Abwesenheit Gottes charakterisiert. Jr. 33,5: *Menschen... vor denen ich mein Angesicht verborgen habe wegen all ihrer Bosheit: et in indignatione mea abscondens faciem meam... propter omnem malitiam eorum*.

Adam und Eva: Für die Betonung ihrer Nacktheit durch Michelangelo: Gn. 2,25: *beide waren nackt, der Mensch und sein Weib. Aber sie schämten sich nicht vor einander; erat autem uterque nudus, Adam scilicet et uxor eius, et non erubescabant*. Für ihre Situation bei einander: Gn. 3,6: *... und gab davon auch ihrem Manne, der bei ihr war...: die Situation ist vorbereitet für Gn. 3,7: nun gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, daß sie nackt waren: et aperti sunt oculi amborum; cumque cognovissent se esse nudos...* Bei den vorigen Fresken (IV und V) war zu betonen, daß in der Annäherung Adams und Evas an Gott keine Berührung zwischen ihnen stattfand, so nahe sie in der ikonographischen Tradition oft gelegen; hier fällt auf: Adam und Eva greifen beide nach den Früchten<sup>67</sup>: eine einschneidende Änderung gegenüber dem Text der Bibel. Eva, am Boden zwischen Adams Beinen lagernd, ihm nahe, wendet sich, in Wohlbehagen sich entfaltend, zurück, läßt sich von der Schlange (pp. 32/33) die Früchte einhändigen; Adam, von dem Felssitz sich ein wenig erhebend, in Freude und Kraft mit beiden Armen vorwärtslangend, ergreift mit der Linken den Ast des Baumes und mit der Rechten weit hinein, die Früchte pflückend. Gn. 3,6 dagegen berichtet: *und sie nahm von seiner Frucht und aß und gab davon auch ihrem Manne: et tulit de fructu illius et comedit deditque viro suo*. Gn. 3,12 sagt Adam: *Das Weib, das Du mir beigesellt hast, gab mir von dem Baum und ich aß: mulier, quam dedisti mihi sociam, dedit mihi de ligno et comedi*. Und noch Paulus schärft ein: 1.Tim. 2,14: *und nicht Adam ließ sich verführen, sondern das Weib ließ sich betrügen und kam zu Fall: et Adam non est seductus, mulier autem seducta in praevaricatione fuit*.

Noch über die Bedeutung, die schon die Bibel dem ‚tangere‘ hier einräumt: Gn. 3,3: *de fructu vero ligni, quod esset in medio paradisi, praecepit nobis Deus ne comederemus et ne tangeremus illud, ne forte moriamur*; noch über die Bedeutung, die das ‚mittere manum suam‘ und das ‚sumere‘ in der Sorge Gottes um die Unberührtheit des Lebensbaumes hat: Gn. 3,22f.: *nunc ergo, ne forte mittat manum suam etumat etiam de ligno vitae et comedat et vivat in aeternum, et emisit eum Dominus Deus*; noch darüber hinaus hat Michelangelo das Greifen und Berühren durch die von der Bibel abweichende

---

<sup>65</sup> Heinisch, Gn., p. 114: "Die jüdische Tradition dachte bei dem Baum an den Weinstock oder an den Ölbaum oder an den Weizen, der im Paradies ein Baum gewesen sein soll, die Griechen dachten an den Feigenbaum, erst die Lateiner an den Apfelbaum (vgl. malus und malum)."

<sup>66</sup> So auch Justi I,33.

<sup>67</sup> Gleichzeitig ist die Rolle der Schlange dadurch weniger betont, welche in der Exegese oft mit dem Teufel gleich gesetzt wird; die Tat des Menschen wird betonter; wie sehr das mit der Schrift übereinstimmt, dazu vgl. v.Rad, Gn., p. 70.

Ausdehnung auf Adam und den von der Bibel abweichenden Gegensatz zu den beiden vorigen Fresken (IV und V) betont: dem zulängenden Greifen und dem eigenmächtigen Berühren der Früchte als Ausdruck der Begierlichkeit gehört hier darstellend der Akzent, wie in den vorigen Bildern nicht minder prägnant das rein anschauende und rein anbetende, ebenfalls je den ganzen Menschen ausmachende Verhältnis zur Anschauung gelangt ist. Dem entsprechend findet hier auch von Seiten des Himmels die erste Berührung statt: der Engel fährt nieder, schlägt Adam mit der Spitze der Schwertesschneide, trifft ihn im Nacken. Während die Bibel von Gott erzählt: Gn. 3,23: *darum entfernte ihn Jahwe Gott aus dem Garten Eden*; und den Engel erst darnach neben dem selbständigen Schwert erwähnt: Gn. 3,24: *und als er den Menschen vertrieben hatte, stellte er östlich von dem Garten Eden die Kerube auf und das zuckende Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens* (NB. nicht dem der Erkenntnis, was fürderhin sinnlos) *bewachen*<sup>68</sup>; fährt hier der Engel hinter demselben Baum, der Anlaß zur Sünde war, hervor, an derselben Stelle von hinten her, wo sich nach vorne die weibliche, mit ihren Beinschwänzen den Baum emporgeringelte Schlange abbeugt, dartuend<sup>69</sup> wie aus dem identischen Punkt Sünde und Vertreibung erwächst: Schuld und Strafe, sagt Justi<sup>70</sup> sind Zweige eines Stammes. (pp. 33/34) Die Schlange ringelt sich an dem Baum empor; denn an der Erde zu kriechen ist sie erst hinterher verurteilt worden: Gn. 3,14: *auf Deinem Bauche sollst Du kriechen und Staub fressen alle Tage Deines Lebens*<sup>71</sup>. Die beiden vertriebenen Fliehenden charakterisiert: Klage, Schmerz, Furcht, und daß sie, bisher lagernd, nun eilend und auf der Wanderung sind.

## VII.

Das siebte<sup>72</sup> Fresko zeigt das Opfer Noachs.

Die Personen, die sich an diesem Opfer beteiligen, sind: Noach, opfernd; weiter rechts seine Frau, auf seine Augen und sein Gebet gerichtet. Vorne seine drei Söhne, der eine links, zwischen seinen Beinen ein Schaf herbeiziehend, der zweite, weiter rechts, auf der Erde kniend, am Altar sich stützend, und durch die Esse ins Feuer blasend, der dritte und älteste noch weiter rechts, auf dem geschlachteten Schaf sitzend, und, nach links zurück, vorsichtig das Opferfleisch der einen der jungen Frauen in ihren Händen zurechtrückend, damit es nicht falle. Wie ihr Mann das Opfertier herbeibringt, nimmt sie das Opferfleisch, dem ältesten es aus den Händen hebend, an; weiter rechts trägt die zweite der Frauen ein Bündel Holz im Arm herbei, ihrem Mann, der ins Feuer bläst, zusehend; die dritte, älteste der jungen Frauen, steht jenseits des Altares neben Noach, als Hüterin des Feuers, drückt mit der Linken, das Opfer entzündend, die Fackel auf den Altar, birgt mit der Rechten, vor Opfer, Opferndem und Gott, scheu den zur Seite gesenkten Kopf.

<sup>68</sup> Heinisch, Gn., p. 131: "Auf Abbildungen wird dem Kerub das Flammenschwert in die Hand gegeben, in den Texten jedoch tragen die Kerube nie ein Schwert, und auch an unserer Stelle ist das zuckende Schwert selbständig, wie die Kerube, wenn es auch die gleiche Aufgabe hat."

<sup>69</sup> So auch Thode IV,324, nach Kugler.

<sup>70</sup> Justi I,45

<sup>71</sup> Procksch, p. 31: "Da sie erst später auf dem Bauche kriecht und Staub ißt (Gn. 3,14), wohnt sie ursprünglich wohl auf dem verbotenen Baum und ißt von seinen Früchten, wie die bildende Kunst es annimmt." - Ferner ebenda, p. 34

<sup>72</sup> Thode zitiert, Justi folgend, Lv. 1,10ff.; ferner Gn. 8,20f.; 9,9f.; 1.Petr. 3,20; 2.Petr. 2,5 (IV,328).

Diesen Personen nach wird die Familie Noachs in der Bibel gezählt: Gn. 6,10: *Und Noach zeugte drei Söhne: Sem, Cham und Japhet*; Gn. 6,18: *mit Dir aber will ich meinen Bund schließen! Du sollst in die Arche gehen, Du und mit Dir Deine Söhne, Deine Frau und die Frauen Deiner Söhne*; Gn. 7,13: *an diesem Tag gingen Noach und Sem, Cham und Japhet, die Söhne Noachs, mit der Frau Noachs und den drei Frauen seiner Söhne in die Arche*.

Einzelheiten des Opferritus könnten aus Lv. 1 gezogen sein<sup>73</sup> daß das Schaf am Altar geschlachtet werden (Lv. 1,11); daß der Priester das Opfer in die Flammen drücken (Lv. 1,12f.); daß die Söhne des Priesters das Opfer herbeibringen, auf den Altar legen (Lv. 1,8); und daß die Söhne das Feuer besorgen und das Holz schichten sollen (Lv. 1,7). Michelangelo läßt vor der Einrichtung eines Priestertums den Patriarchen Noach ein solches Opfer bringen und seine ganze Familie, einschließlich Frau und Schwiegertöchtern, daran teilnehmen. (pp. 34/35)

Das Opfer: Gn. 8,20; dort heißt es von Noach, doch nach der Sintflut: *Noach baute Jahwe einen Altar. Dann nahm er von allen reinen Tieren und von allen reinen Vögeln und brachte auf dem Altar Brandopfer dar*.

Tiere: zwei geschlachtete bzw. zum Opfer herbeigeschleppte Schafe, und links ein Rind, zwei Pferde.

Örtlich findet das Opfer vor einem Holzgebäude, dessen Eingang rechts am Rande des Bildes zu sehen ist, statt, wohl der Arche. Zeitlich findet dieses Opfer Noachs vor der Sintflut statt, die evident bis Fresko VII noch nicht erzählt ist, und auf Fresko VIII eintritt. Es ist also ein Opfer Noachs vor dem Einzug in die Arche dargestellt; ein Opfer, das ihn gerade jetzt als den noch einmal erweist, als der er in der Bibel geschildert.

Es heißt von Noach: Gn. 6,8: *Noach aber hatte in den Augen Jahwes Gnade gefunden: Noe vero invenit gratiam coram Domino*; ferner: Gn. 6,9: *Noach war ein gerechter Mann, untadelhaft unter seinen Zeitgenossen*, - und was ihn als gerechten charakterisiert: -, *es wandelte Noach mit Gott: Noe vir iustus atque perfectus fuit in generationibus suis, cum Deo ambulavit*<sup>74</sup>. Sein Wandel mit Gott, in dem er seine Untadelhaftigkeit und seine Gerechtigkeit erweist, ist von Michelangelo als Opfern dargestellt, der gerechtesten,

---

<sup>73</sup> Vgl. Justi I,54.

<sup>74</sup> Zu ‚gerecht‘: v.Rad, Gn., p. 98: „Leider haben wir für das theologisch so überaus bedeutsame Wort ‚gerecht‘ (hebr.) im Deutschen keine ausreichende Entsprechung. ‚Gerecht‘ (hebr.) ist nach alttestamentlicher Anschauung derjenige, der einem Verhältnis, in dem er steht, gerecht wird. Steht Gott zu seinem Bund, handelt er bundesgemäß, so ist er ‚gerecht‘, d.h. gnädig. Steht der Mensch im rechten Verhältnis zu Gott, d.h. glaubt er, vertraut er Gott, so ist er ‚gerecht‘. Gerechtigkeit in diesem Sinn ist kein juristischer, sondern ein theologischer Verhältnisbegriff.“ Zu ‚untadelhaft‘: v.Rad, Gn., p. 104, als ‚vollkommen‘: „‚Vollkommen‘ (hebr.) bedeutet nicht ‚vollkommen‘ in einem absoluten (etwa sittlichen) Sinn; es ist ein Begriff der Sakralsprache und meint den kultgerechten und damit Gott wohlgefälligen Zustand eines Menschen (oder Opfers) Unser ‚fromm‘ ist nur eine unvollkommene Entsprechung. Während die Begriffe ‚gerecht und fromm‘ als theologische Leitworte das ganze Alte Testament durchziehen, steht die Aussage von dem ‚Wandel mit Gott‘ ganz vereinzelt da. Noach, als der letzte der ersten Weltzeit und der Anfänger einer neuen, ist der letzte, von dem theologisch solches ausgesagt werden konnte. Abraham hat nurmehr die Möglichkeit eines Wandels v o r Gott (Gn. 17,1).“ - Michelangelo wird von dem Begriff ‚vollkommen‘, Vulgata: perfectus, aus kaum zu seiner Anschauung gelangt sein, die dem hier herausgehobenen Begriff des ‚Vollkommenen‘ so gemäß ist; er wird über den Begriff der Gerechtigkeit, Vulgata: iustus, gegangen sein, die bekanntlich, römisch genommen und auf die Gottheit gewendet, in denselben Bereich führt wie pietas (Cicero, nat. deor. I,116, Pietas als Gerechtigkeit den Göttern gegenüber).

untadeligsten Weise mit Gott Verkehr zu haben, seiner auch ersten Tat nach dem Auszug aus der Arche.

Noachs Gerechtigkeit ist nicht nur, was ihn charakterisiert, sondern ist seine Rettung: Gn. 7,1: *Gehe Du mit Deiner ganzen Familie in die Arche; denn ich habe Dich allein unter diesem Geschlecht als gerecht vor mir befunden.* (pp. 35/36)

An dieser Gerechtigkeit vor Gott, die sich im Opfern zeigt, läßt Noach seine ganze Familie teilhaben: die als Teilhaber seiner Gerechtigkeit Teilnehmer seiner Rettung sind. Michelangelo stellt diese Gerechtigkeit des Noach dar als gemeinsames Wandeln Noachs und seiner Familie vor Gott, bei einem Opfer, das sie mit ganzer, und alles andere ausschließender Hingabe wirken.

In diesem Opfern, vor ihrer Arche, von den Rändern sich aufeinander zu bewegend, haben sie, im (formalen) Ring<sup>75</sup> ihres Beisammenseins, (symbolisch) schon Bestand und Rettung gewonnen: die Gerechtigkeit Noachs *ist* seine und der Seinen Rettung.

## VIII.

Das achte Fresko zeigt die Sintflut<sup>76</sup>.

Im Hintergrund die Arche. Dazu Gn. 6,14: *Baue Dir eine Arche aus harzigem Holz.*

Zu ihrer Gestalt: nach Gn. 6,16 hat sie drei Stockwerke; nach Gn. 8,6 kann Noach, wenn Jahwe hinter ihm zuschließt (Gn. 7,16), nicht sehen, ob die Flut draußen steigt, steht oder sinkt, und sendet darum Tauben und Raben aus. Die Öffnungen, durch die er Raben und Tauben aussandte, müssen, so mag Michelangelo gefolgert haben, derart angebracht gewesen sein, daß Noach daraus nicht auf die Erde, auf der sie stehen mochte, sehen konnte: so konstruierte Michelangelo das dritte Stockwerk, das auf dem zweiten aufruht, als über dem Dach zurückgezogen. Diese Arche hat Michelangelo von ihrer Breitseite gezeigt.

Auf ihrer Langseite schaut gegenwärtig Noach im zweiten Stock heraus: ob mit dem nunmehr *unsichtbaren* Jahwe redend, vgl. Jona? oder über die Flut, wie Mose über das Schilfmeer, seine Hand ausstreckend (Ex. 14,21, bzw. 26ff.: *Nun sprach Jahwe zu Mose: Strecke Deine Hand über das Meer aus, damit die Wasser auf die Ägypter, auf ihre Wagen und Reiter zurückfluten! Mose streckte seine Hand über das Meer aus. Da fluteten die Wasser bei Tagesanbruch zu ihrem alten Ort zurück, während die Ägypter ihnen entgegenflohen. So schüttelte Jahwe die Ägypter mitten in das Meer hinein...*)?

Die Arche, die gebaut ist, auf der Sintflut zu schwimmen, liegt nicht auf einem Berggipfel, sondern schwimmt: Gn. 7,17: *das Wasser schwoll an und hob die Arche empor, so daß sie über der Erde schwamm.* Gn. 7,18: *und mächtig wurde* (pp. 36/37) *das Wasser und wuchs gewaltig über der Erde. Die Arche aber fuhr auf dem Wasser dahin.* Die Taube, die durch Wiederkehr oder Fernbleiben ein Zeichen der Rettung geben soll (Gn. 8,8ff.), entfliegt gegenwärtig der Arche.

---

<sup>75</sup> Salvini betonte die Ringform ihres Zusammenschlusses, in Salmi 206 und in Salvini 90.

<sup>76</sup> Gutman meinte, die Menschen links seien Heiden, die rechts Juden, die in der Mitte um das Boot Häretiker, und Noach und die Seinen in der Arche die Kirche. Es käme auf die Differenzen an, die bei jeder Gruppe erkennen ließen, was sie allegorisch meine. Gutman nannte als Differenz nur das Zelt rechts, welches allegorisch das Zelt Jahwes sei; als Zelt Jahwes aber ist es nicht auszumachen, nicht nach Form, noch nach Bewohnern (die Juden durften das Zelt nicht betreten). Die allegorischen Gruppen bedürften um so mehr deutlicher Kennzeichen und Hinweise, als man, historisch genommen, bei der Sintflut (vor dem Turmbau von Babel) diese Glaubens- und Völkerunterschiede nicht erwartet.

Und die Flut steigt, und die zugrunde Gehenden gehen unter.

Michelangelo hat die biblische Schilderung nur zum Teil übernommen und die zugrunde Gehenden bedeutsam ergänzt und ausgelegt.

Gn. 6,17: *Denn ich will die Flut, das Wasser über die Erde kommen lassen, um alles Fleisch, in dem Lebensodem ist, unter dem Himmel zu vertilgen. Alles, was auf der Erde ist, soll umkommen.*

Ferner Gn. 7,11: *an diesem Tage brachen alle Quellen der großen Tiefe auf - soweit Michelangelo, denn Regen ist nicht dargestellt - und die Schleusen des Himmels öffneten sich.*

Sodann Gn. 7,17ff.: *Nun ergoß sich die Flut... über die Erde. Das Wasser schwoll an ... Und mächtig wurde das Wasser und wuchs gewaltig über der Erde... Und immer noch mächtiger wurde das Wasser über der Erde, so daß alle hohen Berge unter dem ganzen Himmel bedeckt wurden ... Da kam alles Fleisch um, das sich auf der Erde regt, Vögel, Vieh, Wild - von dem Michelangelo außer einem Esel links, auf den ein Mann und eine Frau ihr Kind retten, nichts gibt - alles, was auf Erden wimmelt, und alle Menschen. Alles, was Lebensodem in seiner Nase hatte, alles, was auf dem Festland lebte, starb. So vertilgte er alles Bestehende, das auf der Erde war, vom Menschen bis zum Vieh, bis zum Gewürm und bis zu den Vögeln des Himmels. Sie wurden von der Erde vertilgt. Nur Noach blieb übrig und was mit ihm in der Arche war.*

Die radikale Vernichtung, die in der Unerbittlichkeit der Wiederholungen in den letzten der zitierten Sätze zu Gehör kommt (Gn. 7,21-23), hat Michelangelo anders dargestellt: durch die Vergeblichkeit aller scheinbaren Rettungen: wie sich in der Tiefe einige auf das Podest der Arche retten, das zu klein ist, von dem sie, mit der Axt drohend, sich wieder hinunterjagen; wie sich in der Mitte einige in ein Boot retten, das zu schwach ist, aus dem sie, mit der Keule drohend, sich wieder an den Haaren hinausziehen; wie rechts sich weitere auf einen Felsen unter eine Plane retten, wo wenig Platz, viel Überfüllung ist, und wohin ihnen das Wasser nachsteigt; und wie auch links Leute Hab und Gut aus der Tiefe herauf retten<sup>77</sup> und ihnen oben kein Weg bleibt, nur ein Baum, den einer besteigt, der zurück über das Wasser hin seine Äste streckt, an deren Enden, fern, die Arche auftaucht und emporsteigend die Taube.

Warum geht dieses Volk unter:

Gn. 6,5ff.: *Als Jahwe sah, daß die Bosheit der Menschen auf Erden groß war und alles Gedankengebilde ihres Herzens allezeit nur auf das Böse gerichtet war, da reute es Jahwe, daß er die Menschen auf Erden gemacht hatte, und er (pp. 37/38) grämte sich in seinem Herzen. Und Jahwe sprach: Ich will die Menschen, die ich auf Erden geschaffen habe, vom Erdboden hinweg vertilgen, die Menschen samt dem Vieh, dem Gewürm und den Vögeln des Himmels. Denn es reut mich, daß ich sie gemacht habe.* Ferner Gn.

6,11ff.: *Corrupta* (von Noach hieß es dagegen: *perfectus* Gn. 6,9) *est autem terra coram Deo, et repleta est iniquitate* (von Noach hieß es: *iustus*, Gn. 6,9; die Erde, die vernichtet wird, ist das Gegenteil von Noach): *die Erde aber war vor Gott verderbt, und die Erde füllte sich mit Gewalttat. Gott sah die Erde: verderbt war sie, denn alles Fleisch hatte seinen Wandel auf Erden verderbt. Da sprach Gott zu Noach: Das Ende alles Fleisches ist bei mir beschlossen: denn die Erde ist voller Gewalttat wegen der Menschen. So will ich sie denn von der Erde vertilgen.*

---

<sup>77</sup> Zur Mitnahme der Habe vgl. die Auszüge, welche die Bibel schildert; deren erster Gn. 12,5.



Von der Gewalttat sehen wir einiges: bei denen, die sich auf die Arche retten, hebt einer ein Beil, um andere hinunter zu treiben; doch einige helfen sich in der Not. Und bei denen, die sich mit dem Boot retten, schlägt eine Frau mit einer Keule zu, und zieht ein Mann einen anderen, damit er das Boot nicht überfülle, an den Haaren hinaus. Doch wenn es in der Bibel heißt, Gn. 6,5, daß *alles* Gedankengebilde ihres Herzens *allezeit* nur auf das Böse gerichtet war, so scheint Michelangelo davon erheblich abzuweichen. Bei der Arche helfen sich einige in der Not. Vorne links retten sie ihre Habe, aber auch zwei Männer ihre Frauen, eine Mutter zwei Kinder, und nochmals Frau und Mann ihr Kind. Und rechts rettet ein Mann den toten Sohn, während Frau und Ahn ihre Arme ihm hilfreich entgegen strecken. Aber auch, indem sie Frauen, Kinder und die Leichname ihrer Toten retten, gehen sie unter<sup>78</sup>: Wie Noachs und seiner Familie Opfer Noachs Gerechtigkeit und seine Rettung ist, bleibt zu fragen, wie hier diejenigen, die auch Taten der Liebe tun, als solche zugrunde Gehende und Ungerechte sind.

## IX.

Das neunte Fresko zeigt Noachs Trunkenheit.

Links sieht man Noach mit dem Spaten die Erde brechen. Gn. 9,20: *Noach, der Landmann, begann die Weinrebe zu pflanzen.* In Gn. 5,29 hatte sein Vater Lamech dies bei der Namensgebung prophezeit: *Er gab ihm den Namen Noach; denn, sagte er, dieser wird uns Trost verschaffen in unserer Arbeit und der Mühsal unserer Hände aus dem Ackerboden, den Jahwe verflucht hat.*

Vorne lagert er, als der erste der Weinbauern der Wirkung des Weins noch nicht kundig, vor dem Weinbottich, den Krug hinter sich, die Schale neben sich, und entblößt. Gn. 9,21: *Als er vom Weine trank, wurde er berauscht und lag entblößt im Inneren seines Zeltes.*

Rechts steht, als mittlerer, der jüngste der Söhne, Cham, dreht sich zu seinem Bruder Sem um, und weist auf die Blöße des Vaters. Gn. 9,22: *Cham, der Vater Kanaans, betrachtete die Blöße seines Vaters und erzählte es draußen seinen (pp. 38/39) Brüdern.* Michelangelo hat das Betrachten und Erzählen in das Zeigen zusammengenommen. Gn. 9,23: *Da nahmen Sem und Japhet den Mantel, legten ihn beide auf ihre Schultern, gingen rückwärts hinein - dies beides ist nicht dargestellt - und bedeckten die Blöße ihres Vaters. Ihr Gesicht war abgewandt, so daß sie die Blöße ihres Vaters nicht sahen.* Bei Michelangelo bedeckt der mittlere den Vater mit zurückgewandtem Kopf, und schiebt der ältere ihn, ohne auf die Blöße des Vaters zu schauen, an der Schulter dazu vorwärts. Verglichen mit dem Geschehen auf dem vorigen (VIII.) Fresko besteht der wesentliche Unterschied: daß die Gestalten dort so, wie sie handelten, untergingen; ihr Handeln, das ungerecht sein sollte, war schon ihr Untergang; ebenso war in der Darstellung des Opfers des Noach dessen Gerechtigkeit seine Rettung. Hier aber steht der Ungerechte zwischen den Gerechten, frevelnd, ohne daß sich ihre Gerechtigkeit und seine Ungerechtigkeit unmittelbar an ihnen erweise: der Untergang bleibt ausgesetzt. Das ist die Frucht des neuen Bundes, den Jahwe mit Noach schloß: Gn. 8,21: *Als Jahwe den lieblichen Duft roch, sprach er bei sich selbst: ich will die Erde nicht wieder um des Menschen willen verfluchen, denn das Gedankengebilde des Menschenherzens ist böse von Jugend an. Nicht noch einmal will ich alle Lebewesen vertilgen, wie ich es getan habe.* Sodann Gn.

---

<sup>78</sup> Vgl. Justi I,53.

9,9f.: *Seht, ich schließe meinen Bund mit Euch und mit Euren Nachkommen nach Euch, und mit allen Lebewesen, die bei Euch sind...Gn. 9,15: dann will ich meines Bundes zwischen mir und euch und allen lebenden Wesen, allem Fleisch, gedenken.*

## I-IX

Vorläufig ist festzustellen:

Die Ordnung der Mittelfresken (I-IX) wird durch eine Abteilung in dreimal drei Fresken hergestellt:

Die ersten drei Fresken (I-III) künden von der Schöpfertätigkeit Gottes: von Gottes Erschaffen, als dem Erschaffen der Urmaterie; von Gottes Ordnen, als Ordnen der raumzeitlichen Ordnung, indem Sonne und Mond ihre Plätze gewiesen erhalten und die Pflanzen an ihrem Ort aufgehen; und letztlich von Gottes Segnen, als erhaltendem Schweben Gottes zwischen Himmel und Meer.

Die nächsten drei Fresken (IV-VI) künden vom ursprünglichen Verhältnis der Menschen zu Gott, wohinein sie geschaffen, und von dessen Verfall; zunächst vom liebenden Aufblick Adams zu Gott und vom Weilen in der liebenden Näherung, worin er beseelt; sodann von der liebenden Anbetung Evas und vom Weilen in der anbetenden Näherung, wohinein sie, als in ihr Leben, empor gewunken; und zuletzt davon, wie Adam und Eva, aus der anschauenden und anbetenden Liebe, die in der Näherung bleibt, herausgetreten, in Begierlichkeit greifen, um sich des Erstrebten zu versichern, und wie der Engel sie, von der Stelle der Verführung aus, mit Schwertesschärfe schlägt. (pp. 39/40)

Auf dieses Zeitalter einer unmittelbaren Gottesliebe und deren Verfalls durch die Sünde der Menschen, folgt in den nächsten drei Fresken (VII-IX) ein drittes Zeitalter jetzt heroischer Gottesliebe und wiederum deren Verfalls, nochmals in zwei parallelen Bildern und einem abschließenden.

Zunächst die Gerechtigkeit Noachs, dessen Liebe darin besteht, daß er und die Seinen alles, was sie tun und greifen, unmittelbar, wie es für gerecht gilt, in den Gottesdienst und das Opfer überführen: darin haben sie Gerechtigkeit und Rettung zugleich: das ist die in diesem entfernten Zeitalter mögliche Gottesliebe. Sodann, parallel, die Ungerechtigkeit seiner Zeitgenossen, die, wie man sieht, darin besteht, daß sie ihre Nächsten in den Untergang schicken, darin aber auch, daß sie Gut und Hab retten, und endlich, daß sie Frauen, Kinder und die Leichname ihrer Toten retten (wovon im nächsten Kapitel noch zu handeln): jedenfalls, darin liegt ihre Ungerechtigkeit und haben sie unmittelbaren Untergang.

Letzlich wird gezeigt, daß dieses heroische Zeitalter, in dem Gerechtigkeit Rettung und Ungerechtigkeit Untergang mit sich führen, endet, indem die vorläufige Unentschiedenheit eines moralischen Zeitalters es ablöst, in welchem der unmittelbare Untergang der Ungerechten, die manifeste Rettung der Gerechten ausgesetzt bleiben, bis zum Jüngsten Tag, den Michelangelo ergänzend später an der Altarwand der Kapelle dargestellt hat: vorerst aber weilt der Ungerechte mit dem Gerechten ohne solchen Unterschied.

### *Die Zwickelbilder in den Gewölbeecken*

Die vier Eckfresken der sixtinischen Decke sind nicht in das gemalte architektonische Gerüst, welches die Throne der Propheten und Sibyllen verbindet, eingeordnet, sondern

in bezug auf dieses Gerüst selbständig. Sie stellen keine Begebenheiten, die in einer historischen Folge zueinander stünden, dar. Sie sind untereinander gleichen Ranges. Räumlich sind sie im Dekorationsganzen am weitesten auseinandergesetzt, an die Ecken der Decke: wo sie die Ecken der Kapelle überwölben und befestigen.

Was stellen sie dar?

A.

Judit und Holophernes.

Rechts liegt in seiner Feldhütte auf einem Bett unter dem Fliegennetz die Leiche des Holophernes.

Zu diesem Lager heißt es: Jdt. 10,19: *Holophernes aber ruhte gerade auf seinem Lager unter dem Fliegennetz, das aus Purpur, Gold, Smaragd und eingewebten, kostbaren Steinen bestand.*- Michelangelo hat die Fliegenschutztücher purpurn gegeben, die anderen Farben, Gold, Smaragd, für Judits und ihrer Dienerin Kleider benützt. (pp. 40/41)

Zu Judits prächtiger Kleidung: Jdt. 10,2ff.: *Sie legte das Bußgewand ab, mit dem sie bekleidet war, zog ihre Witwenkleidung aus, badete den Körper mit Wasser und salbte sich mit kostbarer Salbe. Sie ordnete die Haare ihres Hauptes und setzte ein Diadem darauf (imposuit mitram super caput suum - von Michelangelo als kostbare Haube dargestellt). Dann legte sie ihre Freudenkleider an, mit denen sie sich zu Lebzeiten ihres Mannes Manasse geschmückt hatte. Sie zog Sandalen an ihre Füße, legte ihre Schrittkettchen, Armbänder, Fingerringe, Ohrgehänge und ihren ganzen Schmuck an* (bei Michelangelo ist sie barfuß und ohne solchen Schmuck, nur durch den Stoff und den Wurf ihrer Kleider geschmückt). *Sie schmückte sich so sehr, um die Augen der Männer zu bestricken, die sie sehen würden.* (In der Vulgata gekürzt).

Die Magd, die sie begleitet, ist die Schaffnerin ihres Hauses: Jdt. 8,7: *Ihr Mann Manasse hatte ihr Gold und Silber, Sklaven und Sklavinnen, Vieh und Äcker hinterlassen, in deren Besitz sie blieb.* Dazu Jdt. 8,9: *Da sandte sie ihre Magd, die all ihrem Besitz vorstand.* (In der Vulgata leicht geändert, von Michelangelo nicht benützt.)

Zum Wächter links: Jdt. 13,12: *Dann gingen beide nach ihrer Gewohnheit zum Gebete hinaus. Sie durchschritten das Lager. . .*

Die Ermordung des Holophernes ist bei Michelangelo bereits geschehen, auch das Werkzeug ist nicht mehr zu sehen; die Bibel schildert die Begebenheit so: Jdt.13,8ff.: *Dann trat sie zur Säule des Bettes hin, die sich zu Häupten des Holophernes befand, und nahm sein kleines Schwert von ihr. Sie näherte sich dem Bett, ergriff das Haar seines Hauptes und sprach: Stärke mich, Herr, Gott Israels, am heutigen Tage. Dann schlug sie zweimal mit all ihrer Kraft in seinen Nacken und trennte ihm das Haupt davon ab. Seinen Leichnam wälzte sie vom Lager fort und nahm das Mückennetz von der Säule.* (Auch diesen Satz hat Michelangelo nicht dargestellt.) *Bald darauf trat sie hinaus und übergab ihrer Dienerin das Haupt des Holophernes.* (Das ist gezeigt.) *Diese legte es in ihren Reisesack.* (Statt dessen hat Michelangelo traditionsgemäß gezeigt, wie das Haupt, auf einer Schale, verhüllt, auf dem Kopf getragen wird - Tragen auf dem Kopf überhaupt: Jdt. 10,5.) Michelangelo ist in manchen Punkten von der Schrift abgewichen. Noch weniger als der Vulgataredaktion kam es ihm darauf an, den Kleiderreichtum und das Verführungsvermögen der Judit vorzuführen; aber auch nicht darauf, die Tat, so das Überwältigen eines Mannes durch eine Frau, zu zeigen. Er ließ alle Schmähung und das

Beiseiterollen der Leiche fort. Er zeigte das Ende des Geschehens, die Verhüllung des Hauptes, und darin den Triumph listiger Klugheit.

Judit um ihrer Klugheit willen gerühmt: Jdt. 11,18f.: *Ihre Worte fanden Beifall bei Holophernes und all seinen Dienern. Sie staunten über ihre Weisheit und sprachen: Von einem Ende der Erde bis zum anderen gibt es keine solche Frau mehr von so schönem Antlitz und so verständiger Rede.* (In der hebräischen Bibel weitere Stelle: Jdt8,29.) (pp. 41/42)

Diese Tat ihrer Prudentia galt als Tat ihres Gottes: Jdt. 13,23f.: *Gepriesen seist Du, Tochter, bei Gott, dem Höchsten, vor allen Frauen auf Erden. Gepriesen sei Gott der Herr, der die Himmel und die Erde erschaffen hat, der Dich geführt hat, das Haupt des Anführers unserer Feinde zu zerschmettern.*

B.

David und Goljat.

Zum Ort: In 1.Sm. 17,3 heißt es: *et Philistiim stabant super montem ex parte hac, et Israel stabat supra montem ex altera parte, vallisque erat inter eos.* Daraus mag Michelangelo entwickelt haben, daß die Philister auf der einen, die Israeliten auf der anderen Seite eines Zelttes liegen, in deren Mitte die Ebene, in der David und Goljat gekämpft haben.

Schilderung Goljats: 1.Sm. 17,4ff.: *Sechs Ellen und eine Spanne war er hoch, hatte einen ehernen Helm auf seinem Haupt und trug einen Schuppenpanzer; und zwar hatte der Panzer ein Gewicht von fünftausend Schekel Erz. An seinen Beinen waren eherner Schienen und ein eherner Wurfspieß zwischen seinen Schultern. Der Schaft seiner Lanze war wie ein Weberbaum und die Spitze seiner Lanze bestand aus sechshundert Schekel Eisen.* - Daran, wie an Schilderungen stets, hat Michelangelo sich nur allgemein gehalten. David als Jüngling. Die Vulgata bezeichnet ihn: 1.Sm. 17,33: als puer (quia puer es), und 1.Sm. 17,42: als adulescens (erat enim adulescens rufus et pulcher adspectu), woraus sich zwei verschiedene Traditionen in der bildenden Kunst ergeben haben; Michelangelo hielt sich an die zweite, gab ihn als Jüngling.

Vornean liegt die Schleuder: 1Sm. 17,40: Dann nahm er seine Schleuder in die Hand und ging dem Philister entgegen.

Vom Geschehen zeigt Michelangelo den zweiten Teil, wiederum ins Triumphale gewendet, zeigt, wie der Jüngling über den Riesenleib des auf dem Bauche liegenden Philisters springt, und hoch das Kurzsword schwingt, ihm den Kopf vom Rumpf zu trennen. Die Schilderung der Bibel lautet: 1Sm. 17,49ff.: *und der Stein drang in die Stirn ein, so daß er aufs Gesicht zu Boden stürzte (et cecidit in faciem suam super terram). So überwand David den Philister mit Schleuder und Stein, traf ihn und tötete ihn, obwohl kein Schwert in Davids Hand war* (darin liegt der Sieg, das folgende ist der Triumph über den Riesen). *Dann lief David hinzu, trat an den Philister heran* - Michelangelo hielt sich an den Wortlaut der Vulgata: *et stetit super Pilistaeum* - *griff nach dessen Schwert, zog es aus der Scheide* (alle Schilderungen werden wieder beiseite gelassen) *und tötete ihn, indem er ihm damit den Kopf abschlug.* (Auch nach Michelangelo lebte Goljat, ein wenig sich auf den linken Arm stützend, noch, wenn auch benommen und besiegt).

Michelangelo zeigt den Triumph der Tapferkeit des jungen David über den Riesen Goljat, trotz des Mißverhältnisses der beiden Gegner, welches Saul ausgesprochen hatte:

1Sm. 17,33: *Non vales resistere Philistaeo(pp. 42/43) isti nec pugnare adversus eum, quia puer es, hic autem vir bellator est ab adulescentia sua.*  
 Auch hier hat Gott die Fortitudo Davids gewirkt<sup>79</sup>. Sagte David auch 1.Sm. 17,46: *Ich werde dich erschlagen und dir den Kopf abhauen*; so sagte er zuvor: *heute wird Jahwe dich in meine Hand geben*. Oder 1Sm. 17,45: *Du kommst zu mir mit Schwert, Lanze und Wurfspieß. Ich aber komme zu dir im Namen Jahwes Zebaot, des Gottes der Schlachtreihen Israels, die du beschimpft hast*. Entsprechend zu Saul: 1.Sm. 17,37: *Jahwe, der mich aus den Tatzen des Löwen und des Bären errettet hat, wird mich auch aus der Hand dieses Philisters erretten*. Denn David sah in der Herausforderung dieses Philisters ( 1.Sm. 17,8) eine Beleidigung Gottes: 1.Sm. 17,26: *Wer ist denn dieser unbeschnittene Philister, daß er die Schlachtreihen des lebendigen Gottes herausfordert?* und setzte dahinein den Grund seines Unterganges: 1.Sm. 17,36: *und diesem unbeschnittenen Philister soll es ergehen, wie einem von ihnen, weil er die Schlachtreihen des lebendigen Gottes herausgefordert hat*.

### C.

#### Hinrichtung Hamans.

Es sind drei Szenen zu sehen.

Links das Mahl der Ester. Es ist das zweite Mahl, das Ester dem König und Haman gibt: Est. 7,1ff.: *So kamen der König und Haman, um mit der Königin Ester ein Gelage zu halten. Auch an diesem zweiten Tage sprach der König beim Weingelage zu Ester: Was ist deine Bitte, Königin Ester? Sie sei dir erfüllt. Was ist dein Begehren? Bis zur Hälfte des Reiches sei es gewährt! Da antwortete Königin Ester und sprach: Wenn ich Gnade vor dir gefunden habe, o König, und wenn es dem König gut scheint, werde mir auf meine Bitte hin mein Leben geschenkt und mein Volk nach meinem Begehren! Denn wir wurden verkauft, ich und mein Volk, zur Vernichtung, Ermordung und Ausrottung. Wenn wir nur als Sklaven und Sklavinnen verkauft würden, hätte ich geschwiegen. Denn die Bedrängnis wäre nicht wert zur Belästigung des Königs. Da sprach König Achaschwerosch voll Ungestüm zur Königin Ester: Wer ist der Mensch und wo ist er, der seinen Sinn mit solcher Tat erfüllte? Da sprach Ester: Der Widersacher und Feind ist dieser Übeltäter Haman! Haman wurde vor dem König und der(pp. 43/44) Königin von einem plötzlichen Schrecken erfaßt. Michelangelo hat die drei Personen gemalt, wie der König zwischen den Widersachern, zwischen Ester und Haman, sitzt, sich Ester neigt und finster auf Haman blickt. (Est. 7,7: *in seinem Zorn erhob sich der König . . . Haman erkannte, daß das Unheil über ihn beim König beschlossene Sache war.*) Haman fährt entsetzt zurück.*

In der mittleren Szene sieht man Haman ans Holz geschlagen. Das Holz hatte Haman für Mordechai, den unerkannten Vormund Esters errichten lassen: Est. 5,14: *Da sprachen*

<sup>79</sup> Hertzberg, p. 118: "Das Gespräch der beiden (sc. David und Goljat) erinnert von fern an die dem Kampf vorausgehenden Äußerungen homerischer Helden, obwohl Davids Worte gerade hier besonders stark das theologische Anliegen des Kapitels hervortreten lassen. Daß die unbeschnittenen Philister, ja daß 'alle Welt' merken soll, daß Israel einen Gott hat, dessen Name allein ausreichend ist, um den stärksten Mann zu Boden zu zwingen, das zu bezeugen, ist der Sinn des Gesamtberichtes. In dem, was David von ihm aussagt, nämlich daß er nicht Schwert und Lanze benötige, um zu helfen daß er also durch das, was schwach ist, das Starke zu schanden macht, wird ein Grundgesetz des Reiches Gottes deutlich." Vgl. auch Schulz, I, p. 273sq.

*seine Frau Seresch und all seine Freunde zu ihm: Man errichte einen Pfahl (die Vulgata sagt: trabes) von fünfzig Ellen Höhe! Sprich dann morgen früh mit dem König, daß man Mordechai an ihm aufhängen soll! So kannst du fröhlich mit dem König zum Gelage gehen! Haman gefiel der Plan und er ließ den Pfahl (hier sagt die Vulgata: crux) aufrichten. An dieses Kreuz wurde Haman selbst gehängt: Est. 7,9f.: Harbona, einer der Eunuchen, sagte vor dem König: Siehe, schon steht im Hause Hamans der fünfzig Ellen hohe Pfahl, den Haman für Mordechai aufstellen ließ (die vulgata sagt: lignum), der ein gutes Werk für den König vollbracht hatte! Da befahl der König: Hängt ihn daran auf (appendite eum in eo)! Da hängte man Haman an den Pfahl (suspensus est itaque Aman in patibulo), den er für Mordechai errichtet hatte.*

Michelangelo hat Haman mit Nägeln angeheftet gegeben, an ein Kreuz und in einer Haltung, verrenkt und verquält, die aus der Tradition der Schächerkreuzigung<sup>80</sup> kommt. In der rechten Szene sieht man den König, auf seinem Lager, jenseits dessen Ester und einen Vorleser; der König gibt einem Diener<sup>81</sup> Befehl, Mordechai, der im Tore des Palastes sitzt, hereinzuführen.

Zu Mordechai im Tore: Est. 2,21: *In jenen Tagen, da Mordechai an der Königspforte saß,...*

Die Hereinführung Mordechais ist die von Est. 8,1: *Am gleichen Tage (des zweiten Gastmahles und der Hinrichtung) schenkte König Achaschweresch der Königin Ester das Haus des Judenfeindes Haman. Mordechai erhielt Zutritt zum(pp. 44/45) König. Denn Ester hatte bekannt, was er ihr bedeutete.* Es heißt zu dieser Hereinführung in den Palast später noch: Est. 8,2: *Der König streifte den Siegelring ab, den er Haman abgenommen hatte, und gab ihn Mordechai.* Michelangelo hat diesen Vorgang durch die Anwesenheit des Vorlesers noch anders begründet: Est. 6,1ff.: *In dieser Nacht (einer früheren) blieb der Schlaf vom König fern. Da befahl er, das Buch der denkwürdigen Tagesgeschehnisse zu bringen. Sie wurden dem König vorgelesen. Es fand sich aufgezeichnet, daß Mordechai die beiden königlichen Eunuchen Bigtan und Teresch von den Schwellenwächtern angezeigt hatte, die danach getrachtet hatten, Hand an König Achaschweresch zu legen. Da sprach der König: Was hat Mordechai als Ehre und Anerkennung dafür erhalten? Da antworteten die Diener, die seinen Dienst versahen: Ihm ist gar nichts geschehen.*

---

<sup>80</sup> Diese Darstellung fällt darum, nach anschaulicher Gegebenheit, als Typus der Kreuzigung Christi aus: worauf sie Steinmann II,217 u.a. seither bezogen, entsprechend häufiger typologischer Beziehung, für welche die Vulgataredaktion durch besonderen Wechsel der Wörter für ‚Kreuz‘ den Grund gelegt hat. In der Bildenden Kunst aber können anschauliche Gegebenheiten nicht außer acht gelassen werden, sofern gelten soll, daß eine typologische Beziehung auch vermieden werden konnte, und man keinen typologischen Automatismus solcherart lehren möchte, daß, wann immer die Kreuzigung Hamans o.a. aufträte, auch immer der Antitypus gemeint sei. Von diesem Zustand sind wir in praxi nicht weit entfernt.

<sup>81</sup> Diese Gestalt ist nicht, wie seit Steinmann II,294 angenommen, Haman: sie trägt ein kurzes, kein langes Kleid.

Darnach wiederum ist anzunehmen, daß die rechte Szene nach der Hinrichtung spielt, wie die biblische Geschichte sie erzählt, und in der angegebenen Weise mit Motiven vorhergehender Begebenheiten verbunden ist.

Darüber aber darf nicht außer Acht bleiben, daß die Szenen zeitunabhängig, wesentlich, wie Schalen der Waage der Gerechtigkeit, korrespondieren.

So gibt Michelangelo in der Mitte die Bestrafung des Bösewichtes und auf der einen Seite, wie der gute Mann aus der Erniedrigung in die Nähe des Königs gerufen wird, und auf der anderen Seite, wie der Böse aus der Nähe des Königs zurückfährt.

Dieser Triumph der Iustitia galt als Tat Gottes: so heißt es in Esters Bittgebet: Est. 14,7: *iustus es Domine*, und ferner: Est. 14,19: *libera nos de manu iniquorum*.

D.

Die Eherne Schlange.

In der Mitte, doch nach links gerückt, ist aufgerichtet die Eherne Schlange dargestellt; links davon, auf beiden der Ehernen Schlange, sieht man Leute, die die Schlange anschauen, und einen Mann, der den gebissenen Arm seiner Frau zu ihr hin hält; in der rechten Hälfte des Bildes sieht man ein Gewühl verzweifelter Menschen, über die hin und um die herum sich Schlangen winden.

Nm. 21,4ff.: *Vom Berge Hor zogen sie den Weg nach dem Meer von Suph weiter, um das Land Edom zu umgehen. Das Volk aber wurde der Wanderung überdrüssig. Das Volk redete gegen Gott und Mose. . . . Da ließ Jahwe die Feuerschlangen gegen das Volk los, die bissen das Volk, so daß viele Leute aus Israel starben. Daraufhin kam das Volk zu Mose, und sie sprachen: Wir haben gesündigt, daß wir gegen Jahwe und gegen dich redeten. Lege Fürsprache bei Jahwe ein, daß er die Schlangen von uns wende! Mose legte denn Fürsprache für das Volk ein. Und Jahwe antwortete Mose: Fertige dir eine Feuerschlange an (die Vulgata unterscheidet und nennt jene, die Jahwe schickte: igniti serpentes; und diese, die Mose anfertigen sollte: serpens aeneus. Michelangelo gibt jene als fliegende und diese als eherne Schlange) und befestige sie an einer Stange! Jeder aber, der gebissen ist und sie anschaut (das zeigt Michelangelo), soll am Leben bleiben! Mose verfertigte also eine eherne Schlange und brachte sie an der Stange an. Wenn nun die Schlangen einen gebissen hatten und dieser dann auf die eherne Schlange hinblickte, so blieb er am Leben.* (pp. 45/46)

So übte Gott bei einer von ihm geschickten Strafe doch Temperantia. Dazu: Weish.

16,5f.: *Auch damals, als über sie die grimme Wut der wilden Tiere kam (das zeigt Michelangelo rechts) und sie durch die Bisse der sich ringelnden Schlangen umzukommen drohten, währte Dein Zorn nicht bis zum Ende: sed non in perpetuum ira tua permansit. Vielmehr wurden sie nur zur Warnung auf kurze Zeit in Schrecken gesetzt . . .*

Ferner: Weish. 16,10: *Deinen Söhnen aber konnten nicht einmal die Zähne giftigspritzender Schlangen schaden: denn dein Erbarmen trat dagegen auf und heilte sie: misericordia enim tua adveniens sanabat illos.*

A-D.

Die Kardinaltugenden Prudentia, Fortitudo, Iustitia und Temperantia sind in den Paradigmata: Judit und Holofernes; David und Goliath; Hinrichtung Hamans und Errichtung der Ehernen Schlange, als triumphale Taten, dargestellt<sup>82</sup>. Jede selbständig, untereinander gleichrangig (doch Iustitia und Temperantia zu Seiten des Altares), sind sie

---

<sup>82</sup> Die Gesamtdeutung der Bilder A-D lautete bei Justi und Thode Wunderbare Rettungen des Volkes Israel; bei Steinmann II,217 ebenso und außerdem Typen der Erlösung durch den Kreuzestod Christi; bei Tolnay ebenso und außerdem tragedies of destiny. Justi (I,55) ferner: Triumphbilder der alttestamentlichen Geschichte, obwohl weniger Siege als Hinrichtungen.

im Uhrzeigersinn einander folgend so an das Gewölbe gemalt, daß sie die Ecken der Sixtinischen Kapelle überwölben: Die Beispiele durch Gott gewirkter Kardinaltugenden werden anschaulich zu Eckbefestigungen des in dem dekorativen Ganzen dargelegten Sinnes. Die Kardinaltugenden kommen, unter teilweise anderen Namen, vor: Weish. 8,7: *sobrietatem enim et prudentiam docet et iustitiam et virtutem, quibus utilius nihil est in vita hominibus*.

### *Propheten und Sibyllen*<sup>83</sup>

Michelangelo hat zwölf Throne freskiert, die oben auf den Wänden der Kapelle aufgehen und das untere Stück ihrer Wölbung bilden. Die Throne sind miteinander verbunden, indem um die Kapelle herum über die Throne hinweg Gesimse führen, bei jedem der Throne zweimal verkröpft, und über das Gewölbe hinüber architektonische Gurte, welche auf den Thronen als Sockeln ruhen und zwischen sich die Hauptbilder (I-IX) sehen lassen<sup>84</sup>

Auf den Thronen sitzen hoch oben Propheten und Sibyllen; sie sitzen als einzelner jeder auf seinem Thron und sitzen Thron bei Thron gereiht; sie sitzen an ihrem gemeinsamen Orte, welcher in dieser gemalten Thron- und Gewölbearchitektur, einschließlich der zwischen die Gewölbegurte eingelassenen Hauptbil(pp. 46/47)der, besteht. Von den Propheten und Sibyllen her ist das gemalte Gewölbe zu verstehen; als der von ihnen bewohnte und ihnen bereitete Ort.

Propheten und Sibyllen sitzen einander im Wechsel gegenüber, doch so, daß über Eingang und Altar der Kapelle Propheten thronen: dadurch ist die Zahl der Propheten um zwei auf sieben (P<sub>1</sub>-P<sub>7</sub>) gegenüber fünf Sibyllen (S<sub>1</sub>-S<sub>5</sub>) erhöht.

#### **S<sub>1</sub>-S<sub>5</sub>.**

Die Sibyllen<sup>85</sup> (durch Namensschilde unter ihren Thronen: Delphica, Erithraea, Cumaea, Persicha, Libica genannt) sind unbiblisch.

Doch ist festzuhalten, daß die Bibel weibliche Propheten kennt.

Als Frau des Propheten: Js. 8,3: *Darauf nahte ich der Prophetin: prophetissa*.

Aber auch als eigenständige Prophetin: Ri. 4,4: *In jener Zeit richtete Debora, eine Prophetin, die Frau des Lappidot, Israel*; Ex. 15,20: *da nahm die Prophetin Mirjam, die Schwester Aarons, die Pauke zur Hand, und alle Frauen zogen mit Pauken im Reigen hinter ihr drein*.

Und weissagend: 2.Kg. 22,14ff.: *Da begaben sich der Priester Hilkija . . . zu der Prophetin Hulda . . ., und sprachen mit ihr. Sie aber sagte ihnen: Also spricht Jahwe, Israels Gott: Meldet dem Manne, der euch hergeschickt hat zu mir. So spricht Jahwe: . . .* (dazu Parallelbericht in 2.Chr. 34,22f.)

Im Neuen Testament tritt die Prophetin Hanna auf, Lk. 2,36.

#### **P<sub>1</sub>-P<sub>7</sub>.**

Michelangelos Propheten (durch Namensschilde unter ihren Thronen: Zacarias, Ioel, Esaias, Ezechiel, Daniel, Hieremias und Ionas genannt) treten nicht im

<sup>83</sup> Siehe Exkurs II zur Deutung der Propheten und Sibyllen (im Anhang).

<sup>84</sup> Vgl. Barocchi Nr. 353.

<sup>85</sup> Für deren Auswahl s. Justi I,83f. und Borinskis nüchterne These, p. 187.



Prophetenschwarm auf; wie ihn die Bibel als illegitime Propheten Baals (1.Kg. 18,19ff.) oder illegitime Jahwes (1.Kg. 22,5ff.) kennt, aber auch als legitime Propheten Jahwes: 1.Sm. 10,5f.; 1.Sm. 19,20ff.; 1.Kg. 18,4; 2.Kg. 2,3ff.; u.a. (s. Jer.Bib. p. 1007). Jeder ist für sich allein, als einzelner auf seinem Thron.

Michelangelo wählte als Propheten nicht die größten und bedeutendsten Propheten Jahwes überhaupt, so etwa Mose, Josua, auch nicht die Samuel, Natan, nicht Elija, oder andere, die in den historischen Büchern der Bibel hervortreten, sondern ausschließlich solche, denen eigene Bücher der Bibel zugeschrieben werden oder die in besonderen Büchern auftreten<sup>86</sup> Michelangelo hat, wie im einzelnen zu sehen sein wird, auch in der Darstellung den prophetischen Schriften gegenüber dem prophetischen Wort den Vorrang gegeben. Unter den Schriftpropheten, deren Lebenszeiten bzw. Wirkzeiten nur näherungsweise bestimmbar sind, treten die ausgewählten: Jesaja (ca. 765 - nach 700), Jeremia (ca. 645 - nach 587), Ezechiel (ca. 593 - 571), Sacharja (520/18), Jona (5.Jh.), Joel (ca. 400), Daniel (ca. 167/4) den anderen zehn gegenüber als messianischen Propheten her(pp. 47/48)vor. Diese Zusammenstellung hat Michelangelo auch der kanonischen nach fünf großen, von denen Baruch fehlte, und zwölf kleinen Propheten vorgezogen.

Die Zusammenstellung über die unterschiedenen messianischen Tendenzen ihrer Prophetie ziehe ich aus den Einleitungen der ‚Jerusalemmer Bibel‘ (p. 1007sqq.):

*Sacharja*: ‚Kapitel 8 öffnet den Blick auf das messianische Heil.‘ ‚Der zweite Teil des Buches Sacharja (Ende 4. Jh.) ist vor allem bedeutsam durch seine messianische Lehre...: Wiederaufstieg des Hauses David (Sach. 12 öfter), Erwartung eines milden und demütigen Messias (Sach. 9,9f.), geheimnisvolle Ankündigung des Durchbohrten (Sach. 12,10), eine kriegerische (Sach. 10,3-11,3), aber ebenso kultische Gottesherrschaft nach der Art des Ezechiel (Sach. 14).‘

*Joel*: ‚Das Neue, das Joel bringt, ist die Ankündigung einer Ausgießung des Geistes über das ganze Gottesvolk in der messianischen Zeit (Joel 3,1ff.). Sie geht bei der Herabkunft des Geistes über die Apostel Jesu in Erfüllung.‘

*Jesaja*: ‚...als Unterpfand des göttlichen Willens sagte er die geheimnisvolle Geburt des Immanuel an und verkündete die erste seiner messianischen Verheißungen. Aus dieser Zeit stammt die Mehrzahl der Sprüche, die im ‚Immanuelbuch‘ (Js. 6-12) enthalten sind.‘

*Ezechiel*: ‚Die... Messiaserwartung bei Ezechiel ist nicht die Erwartung eines Messias Königs voll Herrlichkeit; er kündigt zwar einen künftigen David an, aber dieser wird nur der ‚Hirt‘ seines Volkes sein (Ez. 34,23; 37,24); ein ‚Fürst‘ (Ez. 34,24); und kein König mehr, für den in seiner theokratischen Schau der Zukunft kein Platz ist (Ez. 45,7f.).‘

*Daniel*: ‚... aber wenn der Zorn Gottes sein Vollmaß erreicht hat (Dn. 8,19; 11,36), bricht die Zeit des Endes an (Dn. 8,17; 11,40), in der der Verfolger gestürzt wird (Dn. 8,25; 11,45). Das wird das Ende der Übel und der Sünde sein und das Kommen des Reiches der Heiligen; es wird von einem ‚Menschensohn‘ regiert, dessen Herrschaft ewig dauern wird (Dn. 7).‘

*Jeremia*: ‚Eine Religion der Innerlichkeit und des Herzens, die er lebte, bevor er sie in der Verheißung des neuen Bundes aussprach (Jr. 31,31ff.). . .‘

*Jona*: Er ist der einzige unter den gewählten Propheten, der Messianisches nicht geweissagt hat; im Sinne prophetischer Zeichenhandlung gilt er aber im Neuen Testament als gelebte messianische Prophetie; wodurch er als der geringste der erste wird: Lk. 11,29ff.: *Als aber die Volksscharen zusammenströmten, begann er zu sprechen: Dieses Geschlecht ist ein böses Geschlecht; es fordert ein Zeichen (signum), aber es wird ihm kein Zeichen gegeben werden als das Zeichen des Jona. Denn wie Jona den Niniviten ein Zeichen war, so wird es auch der Menschensohn diesem Geschlechte sein. . . Die Männer von Ninive werden im Gerichte mit*

---

<sup>86</sup> Vgl. Justi I,76f.

*diesem Geschlecht auftreten und es verurteilen; denn sie haben sich auf die Predigt des Jona hin bekehrt, und siehe, hier ist mehr als Jona. Dasselbe bei Matthäus mit einer besonderen Wendung: Mt. 12,39f.: Er aber erwiderte ihnen: Ein böses und ehebrecherisches Geschlecht fordert ein Zeichen, aber es wird ihm kein Zeichen gegeben werden als das Zeichen des Propheten Jona. Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Seeungeheuers war, so wird der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Herzen der Erde sein.*

Nun darf nicht übersehen werden: die messianische Prophetie, die bei den anderen Propheten nicht oder nur am Rande auftaucht (so z.B. Micha ca. 721 über Bethlehem; Maleachi ca. 516 bis 445 über Johannes den Täufer), ist zwar, was die ausgewählten Propheten auszeichnet; von der messianischen Pro(pp. 48/49)phetie selbst aber ist nichts dargestellt und auf sie nichts bezogen. Die messianische Prophetie bestimmt ihren Rang, nicht aber ihre Erscheinung bei Michelangelo.

Statt dessen hat Michelangelo allgemeine Seiten des prophetischen Wesens dargestellt; und dabei der Schrift gegenüber bestimmte Verkürzungen und selbständige Auslegungen vorgenommen.

Um das zu erkennen, sei zunächst die Grundvorstellung zitiert, die sich z.B. den Herausgebern der genannten ‚Jerusalem Bibel‘ aus den Fakten und Texten über das Prophetentum ergab: ‚Der Prophet ist ein Mensch, der eine unmittelbare Gotteserfahrung besitzt, der die Offenbarung des Heiligkeitwillens Gottes empfangen hat, der im Lichte Gottes das Gegenwärtige richtet und das Zukünftige schaut und der von Gott gesandt ist, die Menschen an seine Forderungen zu erinnern und sie auf den Weg des Gehorsams und der Liebe zu ihm zu führen.‘(p. 1010)

Davon ist bei Michelangelo - wenn man die besondere Gestalt ihrer Throne vorerst nicht näher betrachtet - wenig oder nichts zu sehen. In einem Verhältnis zu Gott treffen wir nur Jona, diesen allerdings im Enthusiasmus.

Der Unterschied fällt noch deutlicher auf, wenn man sich der prophetischen Erfahrung zuwendet.

Ihr Name sagt, daß sie berufene Rufer sind, Boten und Sprecher Gottes. Jona aber, der Gott begegnet, steht nicht vor Gott, als Stimme und Rufer, sondern hat ihn gegenüber als den, mit dem er, entzückt, spricht. Von den prophetischen Erfahrungsweisen hat Michelangelo, außer Jona's Gespräch, keine *von außen her treffende dargestellt*: keine Audition allein, wie Jr. 1; keine Audition mit verbundener Vision, wie Js. 6; Ez. 1; 2; 8; usw. Dn. 8-12; Sach. 1-6. Auch die Sibylla Delphica, die als einzige schaut, ist dabei nicht von einer Vision beeindruckt, getroffen, überwältigt, sondern sitzt ruhig, stark, bildet wohl, was sie schaut, mit tätiger Phantasie auf, es anzuschauen. Wie Jesaja nach rückwärts, Ezechiel nach oben gewiesen werden, macht deutlich, daß sich von dort nichts Göttliches, sie überwältigend, zurückwerfend, Bahn bricht.

Michelangelos Propheten und Sibyllen, sofern sie nicht ins Gespräch mit Gott hingerissen sind, wie Jona, leben von *inneren Eingebungen*, meist mit Büchern beschäftigt. In Büchern wollen sie nachschlagen (Libica), schlagen darin nach (Sacharja, Erithraea), lesen darin (Joel, Cumaea, Persica), schreiben daraus ab (Daniel), schauen über Gelesenes nachdenkend (Delphica), reden Gelesenes (Ezechiel) oder denken und sinnen nach (Jeremia). Bei ihnen ist Sehen und Hören nicht dominant, sondern lesendes Forschen<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Vgl. Justi I,17.

So sind die Propheten des Neuen Testamentes geschildert: 1.Petr. 1,10f.: *Nach diesem Heil suchten (exquirere) und forschten (scrutari) die Propheten, die über die euch zugesagte Gnade weissagten. Sie forschten nach, auf welche Zeit oder auf was für eine Zeitlage der Geist Christi in ihnen hinweise, indem er die (pp. 49/50) für Christus bestimmten Leiden und die darauf folgenden Verherrlichungen im voraus bezeugte.* Michelangelos Propheten und seine Sibyllen, welche prophetischen Geistes, sind auch insoweit Schriftpropheten, als sie nicht auf Grund einer Vision und Audition den Messias verkünden, sondern suchen, finden, vergleichen.

Zu den Propheten und den ihnen gleichen Sibyllen gehören für Michelangelo zwei Assistenten, die sich bei ihnen auf ihrem Thron befinden. Diese Wesen haben in der Darstellung der inneren Tätigkeit der Propheten und Sibyllen Bedeutung: es sind die Prophetengeister<sup>88</sup> von denen Paulus lehrt: 1.Kor. 14,29ff.<sup>89</sup> *Propheten sollen zwei oder drei reden, die übrigen sollen ein Urteil darüber abgeben. Wenn jedoch einem anderen, der noch dasitzt, eine Offenbarung zuteil wird, so soll der erste schweigen. Ihr könnt ja alle der Reihe nach prophetisch reden, damit alle etwas lernen und alle ermahnt werden. Und die Prophetengeister sind den Propheten unterstellt; denn Gott ist kein Gott der Unordnung, sondern des Friedens.*

Michelangelo hat diese Prophetengeister, die der Prophet, nach Paulus, gegebenenfalls zügeln und deren er Herr sein soll, benützt, die innere Tätigkeit der Propheten und Sibyllen sichtbar zu machen: er teilte jedem Propheten und jeder Sibylle zwei Geister zu, deren Grundfunktion man am deutlichsten bei Joel sehen und als Geist der Rede und Geist der Widerrede beschreiben kann, die sich im Inneren der nachschlagenden, lesenden, vergleichenden, erwägenden Propheten und Prophetinnen erheben.

Bestimmen kann ich diese Geister, wenn ich sie der Reihe nach durchgehe, nur annähernd; sie leben mit den Propheten und Prophetinnen auf deren Thronen, dafür erinnere ich an Weish. 9,4f., wo auch Gottes Weisheit seines Thrones Beisitzerin heißt (adsistrix sedium tuarum).

*Sacharja*, durchblättert gesammelt ein Buch, sucht, die Brauen hochgezogen, eine Stelle. Seine beiden Geister suchen mit; der der Rede ist vorgebeugt und der des Widerspruches, aufgerichtet, wartet auf seinen Einsatz.

*Joel*: der Geist des Einspruchs hat die Rede gehabt, ist noch bestimmt und im Triumph; der andere liest mit dem Propheten mit; und Joel, mit fliegendem Haar und

zusammengezogenen Brauen, überliest seine Rolle: ob die Einrede richtig. (pp. 50/51)

*Delphica*: der Geist der Rede liest in einem Buch; der andere hält es diesem vor, hört, schaut über dessen Rand empor, das Gehörte sich vorzustellen. Die Sibylle hat die Rolle, in welcher sie las, noch gehoben, wendet sich und schaut die gebildete Vorstellung an.

---

<sup>88</sup> Andere Deutungen, s. Barocchi, Nr. 404 (p. 554f.). Sie sind nicht die genii, von denen ein Benedetto Varchi spricht (Tolnay II,48): "And these two . . . genii . . . can be understood as the two contrary souls that are in us: the spiritual which is immortal and celestial, and the sensual which is mortal and terrestrial". Denn sie erscheinen, anschaulich, auch in ihren Tätigkeiten nicht nach Geistigem (oder Geistlichem) und Sinnlichem differenziert. Tolnays Erklärung, Michelangelo "accentuated the difference still more by characterizing in the case of all twelve seers one of the Genii in action and the other in contemplation", und seine Folgerung, "one is expressive to the will and the other of knowledge", läßt sich nicht verifizieren: Tolnay selbst hat durch keine Notiz angegeben, welchen Genius wir jeweils wie zu verstehen hätten und gab für Jeremia und Jona diese Aufteilung letztlich wieder auf.

Tolnay aber hat erkannt, daß diese Genii Ausgliederungen des Wesens der Propheten sind.

<sup>89</sup> Von Thode schon, ohne weitere Auslegung, zitiert.

*Jesaja*: Wie der Geist der Rede in der Tiefe hatte der Prophet nach vorn geschaut, die eine Hand zwischen den Seiten seines Buches, an die andere den Kopf gelehnt: da überfiel ihn der Geist des Widerspruchs, von hinten, mit fliegendem Gewand, weist ihn heftig zurück, so daß der Prophet seinen Kopf hebt.

*Erithraea* läßt den rechten Arm noch hängen, greift mit ihrem linken vor und schlägt in ihrem aufgestellten Buch zwei Lagen um. Was das meine, deuten die Geister: deren einer, als Geist des Einfalls, ihr ein Licht anzündet, indes der andere und kritische, noch halb benommen, die Müdigkeit sich aus den Augen reibt.

*Ezechiel*: leidend, klagend schaut der Geist der Rede nach vorn, dorthin hatte sich der Prophet gewandt und ungestüm mit der Rechten dargelegt: seine Rolle weht in der Linken: jetzt aber wendet Ezechiel sich dem Geist der Einrede zu, der den Heftigen unbeirrt mit seiner Rechten und seiner Linken zugleich nach oben weist.

*Cumaea*: sie liest ruhig und aufmerksam; von der Seite schauen ihre Geister mit in ihr Buch, miteinander einig, auch der Geist der Einrede hält sein Buch geschlossen unter dem Arm und Ruhe.

*Daniel* hat ein Buch auf seinen Schoß gestemmt und eine Rolle seitlich über ein Pult gehängt; er überträgt aus dem Buche einen Text auf das Blatt: der eine Teil seiner Geister stimmt mit dem Buche überein, trägt es auf seinem Rücken wie auf einem Pulte; der andere richtet sich, nicht hervorgetreten, unter seinem Mantel noch versteckt, schauend leicht auf.

*Persicha*: hier bleibt die Funktion der Geister unklar, ihre Darstellung ist wenig gut erhalten: der eine, so sieht man, schaut geradeaus nach vorn, wie die Prophetin es tat; diese aber wendet sich jetzt zurück und liest in einem Buche.

*Libica*: der Geist der Rede, nach links gewandt, dreht sich seinem Nachbarn aufmerksam zu, der zu einem Buche rät: Libica, wie der Geist der Rede gewandt, dreht sich zurück und hebt, dem Rate zu entsprechen, das Buch vom Bord.

*Jeremia*, den Kopf in die Rechte gestützt, den Mund in die Hand vergraben, sitzt und grübelt vor sich hin: der eine Geist schaut schmerzvoll in die Ferne und klagend beugt der andere seinen Kopf über die Schulter.

*Jona* zeigt, den einen Arm aufgestützt, in die eine Richtung, wohin er wollte (sc. Tarschisch): nach links voraus, und zeigt, den andern Arm querüber, in die andere Richtung, wohin Jahwe ihn schicke (sc. Ninive): nach links zurück; und zeigt, sie ergreifend, die neue Richtung, zurückzukehren: nach links zurück und hinab, und schaut fragend auf, sich zu Jahwe zu wenden: nach rechts voraus und hinauf: sich ergebend hintüber niedergegangen wird er des Gottes voll; im Enthu(pp. 51/52)siasmus (nach der andern Maß) so wenig er selbst, daß seine Geister erschreckt und in Furcht zur Seite fahren, Platz gebend, und ihn Jahwe überlassen.

Aus diesem letzten Beispiel ersieht man, daß die Geister der Propheten und Sibyllen, die deren Suchen und Forschen beiwohnen, deren eigene und natürliche (kritische) Geister sind: wenn Jona, von Gott angeredet, zurückgefahren, ins Gespräch mit Gott hingerissen, sich Gott ergibt, verlassen ihn der Geist der Rede und der der Einrede.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> [Späterer Zusatz:] Gerade hier denkt man an „die inneren dialogischen Szenen zwischen den Kräften (den *spiriti*) des Ich“ im Dolce Stil Novo, die Guido Cavalcanti in die Lyrik eingeführt hatte, dem „Das Nahen der Herrin [sc. des Gegenstandes seiner Liebesdichtung] ... zum Drama der weinenden, fliehenden, geschlagenen ‚Geister‘“ wird. Siehe Friedrich, Zitate pp. 56 und 73.

Bei der Darstellung der Propheten hat es Michelangelo wenig interessiert, sie nach historisch überlieferten Eigenheiten kenntlich zu machen<sup>91</sup> Wenn, dann<sup>92</sup> in dem als zweiten gemalten Teil seiner Decke:

Jona durch Walfisch (vgl. Jon. 2,1ff.) und Rizinusstaude (vgl. Jon. 4,6ff.).

Jeremias Haltung: Jer. 15,17f.: *Nie saß ich fröhlich im Kreise der Lacher. Unter der Wucht Deiner Hand saß ich einsam da, weil Du mich mit Grimm gefüllt hast. Warum bohrt mein Schmerz ohne Unterlaß? Warum ist meine Wunde hoffnungslos, will nicht heilen?* - Neben Jeremia hängt eine Rolle, auf der ALEF noch zu lesen ist: Alef, der erste Buchstabe des hebräischen Alphabetes, ist bei vier der fünf Klagelieder, die nach dem Propheten heißen, die Überschrift der ersten unter den (nach Buchstaben gezählten) Strophen.

Daniels Tätigkeit: Dn. 7,1: *er schrieb alsbald das Traumgesicht auf*; genauer noch: Dn. 9,2: *in seinem ersten Regierungsjahr, da überdachte ich, Daniel, in den Büchern die Zahl der Jahre, über welche das Wort Jahwes an den Propheten Jeremia ergangen war.* - Dann schriebe er, überdenkend, aus dem Buch des Jeremia Passagen ab<sup>93</sup>

Ezechiels Turban: Ez. 24,16f.: *Menschensohn, siehe, ich nehme Dir Deiner Augen Lust durch plötzlichen Tod, und nicht darfst Du klagen noch weinen, es darf Dir keine Träne kommen. Seufze schweigend, halte keine Totenklage, binde Dir den Turban um den Kopf (Vulgata: corona), lege Deine Sandalen an die Füße, verhülle nicht Deinen Bart und iß kein Menschenbrot.*

### *Die Ignudi-Kerube*

Über den Thronen der seitlich thronenden Propheten und Sibyllen sitzen hoch oben Ignudi. Michelangelo hat gemalt, daß sie für die Propheten und Sibyllen die Throne mit Eichenlaubfestons schmücken<sup>94</sup> und mit bronzenen, gerahmten Rundbildern, welche sie mit breiten Stoffbändern, die durch deren Rahmen gezogen sind, an den Thronarchitekturen vor den Festons schon befestigt haben (pp. 52/53) oder befestigen Diese Ignudi<sup>95</sup> so hat Wind zuerst ausgesprochen, sind Engel: Lassen sich diese Engel-Ignudi auch biblisch erweisen? und welche Rolle spielen sie für die Propheten:

---

<sup>91</sup> So ist trotz Justis Versuch einer historischen Deutung, der für Jona, Jeremia und Daniel überzeugend, zu sagen, s. hier Exkurs II im Anhang.

<sup>92</sup> So auch Tolnay II,47.

<sup>93</sup> Siehe Justi I,105f.

<sup>94</sup> Vgl. Steinmann II,242f.

<sup>95</sup> Zu den bisherigen Deutungen s. Thode IV,415ff. und Barocchi, Nr. 373. Insbesondere aber Tolnay II,63ff.: sie sind keine genii der anima rationale der Propheten (vgl. hier 2. Kap., Vorbemerkung). Alle diese Deutungen sind durch Wind überholt (1960-2,78ff.). Wind hat seine Deutung durch drei Momente erhärtet: a) die Engel halten Schilde mit den exemplifizierten zehn Geboten, welche traditionell (wo?) durch Engel zu halten seien; auf der Bundeslade jedenfalls, die die Gebotstafeln enthielt, waren Engel dargestellt. b) Skizzen älterer Ideen Michelangelos zur Gestaltung der Throne und Tondi (British Museum, Catalogue Wilde Nr. 7; Detroit, Frey, Handzeichnungen, Nr. 247, hier auch in Gegenwendung) zeigen eindeutig, zunächst als Hermen, dann stehend, Engel, welche Flügel haben. Nun könnte, daß späterhin auf Flügel verzichtet wurde, darauf deuten, daß Michelangelo von dem Einfall, Engel darzustellen, abgekommen wäre. Aber c) Michelangelo kennt, wie z.B. das Jüngste Gericht lehrt, flügellose Engel; und ist, wie man mit Rücksicht auf die genannten Skizzen hinzufügen könnte, gelegentlich seiner Arbeit an der Sixtinischen Decke auf diese Flügellosigkeit der Engel gekommen. Sinding-Larsen nahm Winds Deutung auf, p. 153.

In einigen Schritten:

Die Engel des Alten Testamentes sind flügellos und von Menschengestalt<sup>96</sup>: Gn. 18,1f.: *Jahwe erschien ihm (sc. Abraham) bei der Terebinthe Mamres, als er um die heiße Tageszeit am Eingang des Zeltes saß. Er erhob seine Augen, und siehe, da standen drei Männer (Vulgata: tres viri) vor ihm.* Die Schrift schildert, wie Abraham weder Jahwe noch die Engel erkennen konnte: Jahwe offenbarte sich sukzessive Gn. 18,14; 18,17ff. und wurde zuerst Gn. 18,23 als Jahwe von (pp. 53/54) Abraham angesprochen; die Engel werden erst Gn. 19,1 im Bericht als solche genannt: *Die beiden Engel (Vulgata: duo angeli) kamen am Abend nach Sodom.*

Die Engel des Alten Testamentes sind kraftvoll: Jakobs Kampf mit dem Engel: Gn. 32,24ff.: *Jakob blieb allein zurück. Da rang einer (Vulgata: vir) mit ihm bis zum Anbruch der Morgenröte.* Zwar wird später, Gn. 32,28, berichtet, dieser Mann habe gesagt: *Du sollst nicht mehr Jakob heißen, sondern Israel; denn Du hast Dich Gott* - wie der Text schreibt - *gegenüber als stark erwiesen, und über Menschen wirst Du siegen* (vgl. auch v. 30); doch ist nach Hosea (Hos. 12,3f.), zu verstehen, daß Jakob mit einem Engel kämpfte: *et in fortitudine sua directus est cum angelo et invaluit ad angelum et confortatus est*<sup>97</sup>. Die Engel des Alten Testamentes, flügellos, männergestaltig, kräftig, sind Jünglinge und schön; so schön, daß sie das sinnliche Begehren der Sodomiter erregten<sup>98</sup>. Als die Engel bei Lot eingekehrt waren, heißt es: Gn. 19,3ff.: *So kehrten sie bei ihm ein und kamen in sein Haus. . . Sie hatten sich noch nicht zur Ruhe begeben, als schon die Männer der Stadt, jung und alt, das ganze Volk bis auf den letzten Mann, das Haus umringten. Sie*

---

Salvini, p. 80, als möglich, dann aber seien die Gestalten in antikisch-christlicher Synthese als Engel-Eroten zu verstehen. Salvini's Zögern deutet auf das Problem; Salvini's Entscheid, die Frage für sekundär und eine Frage post-festum (das kann doch nur heißen: als Frage falsch) zu erklären, kann ich nicht übernehmen: so gerne ich seinen methodischen Bedenken (p. 79) zustimme, welche die Einschätzung der allegorischen Bedeutung der sixtinischen Decke betreffen, so kann ich doch die Identifizierung der Gestalten darunter nicht rechnen: wie es für ein Verständnis der Historien wichtig ist, ob dort Gott dargestellt oder wer sonst, so auch hier: sind es Engel oder Menschen: erst in Relation dazu, kann Michelangelos Darstellung verstanden werden.

Aber, was im Anblick der Ignudi, zu Recht, stützen macht, ist deren männliche Nacktheit, die sichtliche Betonung sinnlicher Schönheit und Kräftigkeit.

Es darf auch nicht übersehen werden, daß Michelangelo selbst sich darüber ausgesprochen zu haben scheint, wer die Ignudi seien: zumindest Vasari (belli ignudi) und Condivi (certi ignudi) wußten nichts. Doch ließ Michelangelo die beiden, wenn er ihre Schriften oder Manuskripte überhaupt las, durchaus im Irrtum, vgl. Condivi's irrtümliche Lesung des Opfers des Noach (Fresko VII) als Opfer Kains und Abels, der sich Vasari in der 2. Aufl., die richtige aufgebend, anschloß.

So scheint es dringlich, um zu einer Entscheidung zu kommen, zu untersuchen, welche Momente dieser Ignudi-Engel als biblisch bezeichnet werden könnten, welche nicht (in vorliegendem Kapitel), welchen Stellenwert diese Momente nach Michelangelo im Wesen der Engel und im Gestaltenganz der Decke haben (im nächsten Kapitel). Sodann ist die Funktion der Ignudi-Engel für die Propheten und im Gesamten der Decke zu bestimmen (in diesem Kapitel). Fragen, die Wind nicht erörtert hat, mit Ausnahme der Meinung, die Engel seien Mittler der Prophetien: mit derlei aber geben sie sich sichtlich nicht ab.

<sup>96</sup> Vgl. Zitat aus v.Rad, Gn., p. 45.

<sup>97</sup> Heinisch, Gn., p. 323: "Jakobs Gegner ist nicht Jahwe, da Jakob nicht über Jahwe hätte siegen können. Die Worte Israel und Penuel lassen an El oder Elohim denken. Elohim konnte auch ein Engel genannt werden. Daß Jakob seinen Gegner nach dem Namen fragte, nachdem dieser sich als Elohim zu erkennen gegeben (Gn. 32,29), zeigt, daß er selbst in dem Elohim nicht Jahwe sah."

<sup>98</sup> Vgl. Heinisch, Gn., p. 245sq.; vgl. bes. v.Rad, Gn., p. 185.

*riefen Lot und sagten zu ihm: Wo sind die Männer (Vulgata: viri), die heute abend zu dir gekommen sind? Bringe sie zu uns heraus, damit wir sie erkennen!*

Die Engel sich flügellos, menschengestaltig, als Jünglinge, kräftig und schön vorzustellen, entspricht also der Bibel.

Bei keiner Gelegenheit aber wird in der Bibel nahe gelegt, daß die Engel nackt<sup>99</sup> seien und als Akte zu bilden: das möchte einzuwenden sein. Doch Michel(pp. 54/55)angelo sah es so, wie aus seinem späteren Werk zu belegen ist: auf dem Jüngsten Gericht z.B. an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle sind die das Kreuz und die Säule herbeitragenden Engel nicht minder nackt (Venusti-Kopie)<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Zur Geschlechtlichkeit der Engel: v.Rad, I, 159f.: "Die Elohimwesen waren, wenn sie auf Erden erschienen, so menschengestaltig, daß sie manchmal gar nicht gleich als solche erkannt wurden (Ri. 6,11ff.; Jos. 5,13ff.). Von ihrer Geschlechtlichkeit ist auch einmal die Rede (Gn. 6,2). (Auch an das Verhüllen der Scham der Seraphe mag man denken, Js. 6,2). Jahwe selbst hat man sich zwar als Mann vorgestellt, aber jeder Gedanke an seine Geschlechtlichkeit, an eine geschlechtliche, schöpferische Funktion hat Israel völlig fern gelegen." - So hat Michelangelo Menschen und Engel nackt, ohne Ärgernis um ihrer Geschlechtlichkeit willen, Jahwe aber nur bekleidet, wenn nach Physiognomie und Statur auch als Mann, geben. Ferner, anlässlich Gn. 6,1f.: *Als die Menschen anfangen, sich auf der Erde zu vermehren, und ihnen Töchter geboren wurden, sahen die Gottessöhne (Vulgata: filii dei), daß die Menschentöchter zu ihnen paßten, und sie nahmen sich Frauen aus allen die ihnen gefielen*; Heinisch, Gn., p. 159sq.: "Die atl. Apokryphen verstehen den Ausdruck 'Gottessöhne' von den Engeln; ein Teil derselben habe sich von dem Liebreiz der 'Menschentöchter', d.i. der Jungfrauen betören lassen und mit ihnen Kinder erzeugt . . . Ferner sind für diese Auffassung, nachdem die Septuaginta den Ausdruck 'Gottessöhne' mit 'Engel Gottes' übersetzt hatte, eingetreten Philo, Josephus, sowie viele Kirchenväter und Kirchenschriftsteller: Justin, Athenagoras, Irenäus, Klemens von Alexandrien, Tertullian, Cyprian, Lactantius, Ps. Clemens, Commodian, Eusebius, Ambrosius . . . Julius Africanus will als erster unter den 'Söhnen Gottes' die Sethiten verstehen, die Kainitinnen heirateten, bezeugt aber, daß zu seiner Zeit die Auffassung von Engelehen herrschend war. In den Gottessöhnen werden dann die frommen Sethiten, die sich von den Kainitinnen verführen ließen, erblickt von Chrysostomus, Augustinus, Cyrill von Alexandrien und Theodoret. Hieronymus äußert sich . . . sehr zurückhaltend, aber da er in den Giganten Engel sieht, so hat er die Söhne Gottes sich wohl auch als Engel gedacht." Heinisch selbst (p. 160sq.) versteht dann die Frommen darunter (nicht auf Sethiten eingeschränkt) 'die sich zu Frauen nahmen alle, welche ihnen gefielen' (Gn. 6,2), sich der Polygamie ergaben 'und ihren Lüsten die Zügel schießen ließen'. - Ferner Näheres zu den 'Gottessöhnen' in: Jer.Bib. z.St. und v.Rad, Gn., z.St (p. 92sq.).

<sup>100</sup> Nach dem Sündenfall sind für Michelangelo in den Fresken der Sixtinischen Kapelle auch die Engel bekleidet (vgl. Vertreibung aus dem Paradies, Fresko VI), sofern sie nicht in hoheitlicher Funktion auftreten, wie hier, oder die Revelatio des Jüngsten Gerichtes stattfindet. Durch die Verderbung der menschlichen Unschuld ist die ganze Schöpfung in Mitleidenschaft gezogen, incl. der Engel. Vgl. Röm. 8,18ff.: *Ich schätze, daß die Leiden der gegenwärtigen Zeit in keinem Verhältnis stehen zu der künftigen Herrlichkeit, die sich an uns offenbaren wird. Denn die ungeduldige Sehnsucht der Schöpfung harret auf das Offenbarwerden der Söhne Gottes (hier: der Christen). Wurde doch die Schöpfung der Nichtigkeit nicht mit freiem Willen unterworfen, sondern durch den, der sie unterwarf (wohl Adam, oder sonst der vergeltende Jahwe), mit der Hoffnung, daß auch sie, die Schöpfung, von der Knechtschaft der Vergänglichkeit befreit werde zur Freiheit der Herrlichkeit der Kinder Gottes. Wir wissen ja, daß die gesamte Schöpfung bis zur Stunde seufzt und in Wehen liegt. Und nicht nur das, auch wir, die wir die Erstlingsgabe des Geistes besitzen, auch wir seufzen in uns selbst in der Erwartung der Erlösung unseres Leibes. Denn auf Hoffnung sind wir gerettet.* - Und, wie hier die gesamte Schöpfung ohne jede Ausnahme seufzt, harret und unterworfen ist, so ist die gesamte Schöpfung, was auf Erden und im Himmel ist, nach der Lehre des Paulus, versöhnt worden: Kol. 1,19f.: *Denn (Gott) gefiel es, in ihm (Christus) die ganze Fülle wohnen zu lassen und durch ihn alles auf ihn hin zu versöhnen, indem er Frieden stiftete durch das Blut seines Kreuzes, ja durch in (zu versöhnen) sowohl was auf Erden als auch was im Himmel ist* (vgl. dazu auch Jer.Bib. z.St.).

Auch die Heftigkeit ihrer körperlichen Bewegung kann angesichts dieses späteren Werkes nicht mehr eingewendet werden. Hinzu kommt, was hier zu erwähnen und worauf im nächsten Kapitel einzugehen ist: es besteht von den Bewegungen der liegenden und sitzenden Vorfahren Christi (zu Seiten der Fenster) und des Volkes Israel (über den Fenstern) aus eine Steigerung zu den machtvollen Bewegungen der Propheten und Sibyllen, welche sich in Jona im Enthusiasmus frei lösen: und diese Bewegungen sind nochmals gesteigert in den leicht sich bewegenden und leicht lebenden Engeln, bis sie im sturmwindgleich dahinbrausenden Jahwe (pp. 55/56) eine höchste Stufe erreichen: Die Wesensstufen der Gestalten sind als Stufen eines zunehmend unbeschwerteren, reineren Tätigseins bis zum vollkommenen Aufgehen eigenen Wesens in solchem Tätigsein sinnenfällig gemacht worden.

Die Deutung, daß die Ignudi Engel seien, kann als begründet gelten. Doch welchen Sinn hat es, dort Engel zu sehen?

Für eine Beantwortung dieser Frage ist eine weitere Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen: Michelangelo hat die Engelchöre nicht different ausgebildet; dies geht schon aus dem Fresko der Erschaffung Adams (IV) hervor, in dem Jahwe, auf einem Engel liegend, dahinfährt: denn dieser Engel ist nach Ps. 17,11 (*Vom Kerub getragen, flog er dahin*) ein Kerub, dargestellt ebenfalls als nackter Jüngling. Im Besonderen hat Michelangelo die Charakteristika der Kerube<sup>101</sup> außer acht gelassen.

Nun, welchen Sinn hat es, dort Engel zu sehen?

Der Tempel Salomos<sup>102</sup> war an Wänden und Vorhängen mit Keruben geschmückt: 2.Chr. 3,5ff.: *Die große Halle bekleidete er mit Zypressenholz, überzog es mit gediegenem Gold und brachte darauf Palmen und Blumenketten an . . . So überkleidete er die Halle, die Balken und Schwellen, seine Wände und Türen mit Gold und ließ Kerube auf die Wände schnitzen*; 2.Chr. 3,14: *Den Vorhang ließ er aus blauem und rotem Purpur, aus Karmesin und Byssus anfertigen und auf ihm Kerube anbringen*. Die Kerube<sup>103</sup> wie die Festons, waren dort ein Schmuck. Michelangelo hat die Kerube als Lebendige gegeben, Salomos Tempel zu übertreffen, und hat die Kerube dann ihrerseits die Decke der Kapelle mit Eichen-Guirlanden des päpstlichen Hauses Rovere schmücken lassen. Michelangelo stellt den Schöpfergott nicht dar, wie er ein irgendetwas erschafft, sondern dasjenige, aus dem Alles zu erschaffen ist; und den Gottordner nicht, wie er ein irgendetwas ordnet, sondern die raumzeitliche Ordnung: so gibt er die Kerube nicht nur als Schmuck, sondern als schmückenden Schmuck (Dekoration in actu, sagt Justi<sup>104</sup> in einer Form der Übersteigerung, die den Stil seines Denkens und Bildens bestimmt.

Die Kerube oben auf den Thronen der Propheten und Sibyllen sitzen einander zu zweit gegenüber. So befanden sie sich auf der Bundeslade. Die Sätze, die deren Aussehen beschreiben, sind: Ex. 25,10: *Fertige eine Lade aus Akazienholz an*. Ex. 25,17: *Sodann fertige eine Versöhnungsplatte an*. Ex. 25,20: *Die Versöhnungsplatte sollst Du oben auf die Lade legen*. Ex. 25,18ff.: *Du sollst ferner zwei goldene Kerube anfertigen; in getriebener Arbeit sollst Du sie an den beiden Enden der Versöhnungsplatte herstellen. Mache den einen Kerub an dem einen, den anderen an dem anderen Ende. An den beiden*

---

<sup>101</sup> Warum hielt Wind die Ignudi-Engel für Seraphe a.a.O.?

<sup>102</sup> Auch Battisti, p. 102f.; Wilde, p. 64 wiesen bei Überlegungen über die Proportionen der Sixtinischen Kapelle auf den Tempel des Salomo.

<sup>103</sup> Zu ihren Sieger- und Königsbinden s. Steinmann II,242.

<sup>104</sup> Justi I,24.



*Enden der Versöhnungs(pp. 56/57)platte sollst Du die Kerube anbringen. Die Kerube sollen die Flügel nach obenhin ausgebreitet halten. . . während ihre Gesichter einander zugekehrt sind; gegen die Versöhnungsplatte sollen die Gesichter der Kerube gerichtet sein. Michelangelo hat die besondere Gestalt der Kerube aufgegeben: die paarweise Gegenwendung aber beibehalten.*

In der Bundeslade, woran vorerst nur zu erinnern, befanden sich die Gesetzestafeln<sup>105</sup> Ex. 25,21: *in die Lade aber lege das Zeugnis, das ich Dir übergeben werde*; 2.Chr 5,10: *in der Lade befand sich nichts außer den zwei Tafeln, die Mose am Horeb hineingelegt hatte, den Tafeln des Bundes, den Jahwe mit den Söhnen Israels bei ihrem Auszug aus Ägypten geschlossen hatte.*

Also waren die Kerube im Tempel des Salomo Schmuck, wie sie hier schmückender Schmuck sind; und zwei befanden sich auf der Bundeslade, einander gegenüber, wie sie hier einander mehrfach gegenüber sitzen. Die Kerube befanden sich in Salomos Tempel auf keinem geringeren Ort als eben der Bundeslade und sitzen hier auf den Thronen der Sibyllen und Propheten. Ex. 25,22 bestimmt ihren Ort im höchsten Sinne: *Dort will ich Dir begegnen und mit Dir von der Versöhnungsplatte herab zwischen den beiden Keruben, die auf der Gesetzeslade sind, alles reden, was ich Dir an die Israeliten auftragen werde.*

Entsprechend heißt es: Nm. 7,89: *Und wenn Mose in das Offenbarungszelt ging, um mit ihm zu reden, hörte er die Stimme, die zu ihm sprach, von der Stelle über der Versöhnungsplatte her, welche auf der Lade des Zeugnisses liegt, von der Stelle zwischen den beiden Keruben; und er redete zu ihm.*

Gott spricht seine Aufträge zwischen den beiden Keruben; und bei Michelangelo sitzen zwischen den Keruben auf ihren Thronen Propheten und Sibyllen, ihrem Berufe nach Wortkürer Gottes.

Nach Nm. 7,89 spricht Gott zwischen den Keruben zu Mose.

Nach Dt. 5,5 steht Mose zwischen Gott und Israel: ich stand damals zwischen Jahwe und euch, um euch die Worte Jahwes mitzuteilen, da ihr vor dem Feuer Furcht hattet und nicht auf den Berg stieget.

Ja, nach Dt. 5,24ff., ist Mose der erbetene Mittler, damit Gott nicht mehr direkt mit ihnen spreche: Siehe, Jahwe, unser Gott, hat uns seine Herrlichkeit und Größe gezeigt, seine Stimme haben wir mitten aus dem Feuer vernommen, heute haben wir erlebt, daß Gott mit dem Menschen reden kann, und dieser doch am Leben bleibt. Aber warum sollen wir nun doch sterben? Dieses gewaltige Feuer wird uns verzehren. Wenn wir noch weiter die Stimme Jahwes, unseres Gottes, hören, müssen wir sterben. Denn wo gibt es irgendein menschliches Wesen, das wie wir die Stimme des lebendigen Gottes mitten aus dem Feuer hätte hören und am Leben bleiben können? Tritt du hinzu und höre alles was Jahwe, unser Gott, reden wird, und du mögest dann uns all das mitteilen, was Jahwe, unser Gott, zu dir reden wird. Wir wollen es hören und tun!

Wie Mose zwischen Gott und Israel steht und an Gottes Statt Gottes Wort kündigt, so als seine Nachfolger an seiner Statt die Propheten: (pp. 57/58)

Dt. 18,15ff.: Einen Propheten, wie mich, wird dir Jahwe, dein Gott, aus der Mitte deiner Brüder erstehen lassen, auf ihn sollt ihr hören. Das entspricht ganz dem, was du am Horeb, am Versammlungstage von Jahwe, deinem Gotte, verlangtest, als du sprachest: ich möchte nicht weiter die Stimme Jahwes, meines Gottes, hören und dieses große Feuer nicht weiter schauen, damit ich nicht sterbe! Worauf Jahwe zu mir sprach: Sie haben recht geredet. Einen Propheten

---

<sup>105</sup> Schon Wind wies für Gesetzestafeln zwischen Engeln auf die Bundeslade, doch ohne Auslegung.

wie dich werde ich ihnen aus der Mitte ihrer Brüder erstehen lassen; ihm werde ich meine Worte in den Mund legen, und er hat ihnen alles zu verkünden, was ich ihm gebiete.  
Die späteren Propheten ersetzen Mose und können, nach Michelangelo, auf Thronen sitzen, um zwischen Keruben Kündler des Wortes Gottes zu sein.  
Doch, wie das: Das lehren die Tondi.

### *Die Tondi*<sup>106</sup>

Die über den Thronen der seitlich thronenden Propheten und Sibyllen sitzenden Ignudi-Kerube schmücken die Throne außer mit Eichenlaubfestons mit bronzenen Rundschilden, die sie mit breiten Stoffbändern befestigen oder befestigt haben. Die Szenen dieser Rundschilde (1-10) stellen Begebenheiten dar, die, wie Wind zuerst erkannt hat, paradigmatisch die zehn Gebote und zwar, entgegen Winds Meinung, in der rechten Reihenfolge vertreten und, über Winds Meinung hinaus, noch zwei Verheißungen auf Christi Tod und Auferstehung zeigen, welche zuerst Steinmann erkannt.

1.

Joram, der Sohn Achabs, König von Israel (852-841), wird aus seinem Wagen geworfen<sup>107</sup>. (pp. 58/59)

---

<sup>106</sup> Die Titel der Tondi sind von Steinmann bestimmt und von Wind korrigiert worden. Wind hat auch erklärt, daß die zehn Tondi die zehn Gebote exemplifizieren, meines Erachtens für acht der Tondi zu Recht. Siehe hier Exkurs I im Anhang.

<sup>107</sup> Jehu allerdings berief sich a) auf die Buhlereien und Zaubereien Isebels, der Mutter Jorams (2.Kg. 9,22), an denen Joram nach 2.Kg. 3,2 aber keinen Teil hatte; und b) auf Jahwes Vergeltungsfluch für die Ermordung Nabots durch Jorams Vater Achab (2.Kg. 9,26), an der Joram wiederum keinen Teil hatte. Jorams persönliche Schuld lag in seinem Festhalten an der Sünde Jerobeams, dem Götzendienst (1. Gebot); dieser ist vom Baalsdienst des Achab und der Isebel (2. Gebot) zu unterscheiden. Nicht mit der biblischen Geschichte stimmt überein: a) daß kein Pfeil und Bogen zusehen; allerdings ist Joram von vorne dargestellt und der Pfeil war ihm zwischen den Schulterblättern hindurch ins Herz gedrungen; b) daß nach der Darstellung nicht zu vermuten ist, Joram sei schon tot im Wagen zusammengebrochen gewesen (*corruit in curru suo*), bevor er auf die Erde geworfen wurde; c) daß Joram einen Lenker auf seinem Wagen hat, während *egressus et Ioram . . . et Ochozias . . . singuli in curribus suis* und Ioram selbst umlenkte (*convertit autem Ioram manum suam*); und d) es zumindest unwahrscheinlich ist, daß der Wagen sich noch in eilender Flucht befand. Auffällt ferner, daß sich Jehus Schildträger Bidkar auf Jorams Wagen befindet, doch ist nach der Vulgata nicht ausgeschlossen, daß der Dux Bidkar ein Dux Jorams war, dem Jehu einfach befahl, wie er schon dem Boten Jorams befohlen hatte, ihm sich anzuschließen.

Ich erwähne diese Punkte, weil ein Sturz, allerdings kein Wurf, vom dahinsausenden Wagen, während der Lenker die Pferde noch weiter jagte, von Antiochus IV. Epíphanes (175 - 164) berichtet wird: 2.Makk. 9,1ff.: *Um jene Zeit mußte Antiochus mit Schimpf und Schande aus den persischen Gebieten zurückweichen . . . Auf dem Wege nach Ekbatana erhielt er die Nachricht von der Niederlage Nikanors und der Truppen des Timotheus. Da geriet er in Zorn und wollte die Juden die Schmach entgelten lassen, die ihm von den Leuten widerfahren war, die ihn in die Flucht geschlagen hatten. Deshalb befahl er seinem Wagenlenker, ohne Ruhepause weiterzufahren, um die Reise zu vollenden, während Gottes Strafgericht schon über ihm drohte. Hatte er doch in seinem Übermut gesagt: Jerusalem mache ich zu einem Totenacker für die Juden, sobald ich dort ankomme. Der allsehende Herr, der Gott Israels, schlug in mit einer unheilbaren und unsichtbaren Krankheit. Kaum hatte er das Wort ausgesprochen, erfaßten ihn unerträgliche Schmerzen in den Eingeweiden und heftige innere Qualen . . . Trotzdem stand er in keiner Weise von seinem Übermut ab. Noch war er ganz von Hochmut erfüllt, schnaubte vor Wut Feuer gegen die Juden und befahl die Fahrt zu beschleunigen - Michelangelo hätte den genannten Wagenlenker gegeben, wie er dementsprechend die Pferde jagt -. Da fiel er vom dahinsausenden Wagen (*de curru cadere*) und tat*

2.Kg. 9,21 u. 23ff.: *Nun befahl Joram: ‚Anspannen!’ Man spannte seinen Wagen an, und Joram, der König von Israel, sowie Ahasja, der König von Juda, fuhren hinaus, jeder auf seinem Wagen. Sie fuhren Jehu entgegen und trafen ihn beim Acker Nabots, des Jisreelers. . . Da lenkte Joram um und floh, indem er Ahasja zurief: ‚Verrat, Ahasja!’ Jehu aber spannte den Bogen und schoß den Joram zwischen die Schulterblätter, so daß der Pfeil ihm durchs Herz drang und er in seinem Wagen zusammenbrach. Dann befahl Jehu seinem Schildträger Bidkar: ‚Nimm ihn und wirf ihn auf den Acker Nabots, des Jisreelers! . . (Vulgata: tolle, proice eum in agro Naboth iezrahelitae; später: v. 26: nunc ergo tolle et proice eum in agrum iuxta verbum Domini.) (pp. 59/60)*

Michelangelo zeigt, wie der Schildträger Bidkar, als Soldat gerüstet (Vulgata: dux), Joram aus dem eilig fahrenden Wagen wirft.

Jorams Schuld war, daß (2.Kg. 3,2f.): *er tat, was böse ist in den Augen Jahwes, doch nicht wie sein Vater und seine Mutter; er beseitigte nämlich die Malsteine des Baal, die sein Vater errichtet hatte. Er hielt aber fest an den Sünden Jerobeams, des Sohnes Nebats, zu denen dieser Israel verführt hatte, und ließ nicht davon ab.* Die Sünde Jerobeams, des Sohnes Nebats, König von Israel (931-910) war diese: 1Kg. 12,28ff.: *So ging also der König mit sich zu Rate, ließ zwei goldene Jungstiere herstellen und sprach zum Volk: ‚Nun ist es genug mit dem Pilgern nach Jerusalem hinauf! Siehe, Israel, das ist dein Gott, der dich aus dem Ägypterland herausgeführt hat! Dann stellte er den einen in Betel auf, und das Volk zog in Prozession vor dem anderen bis nach Dan. Er richtete auch Höhenheiligtümer ein und bestellte Priester aus der Masse des Volkes, die keine Leviten waren. . . Er stieg selbst zum Altar hinauf. So tat er in Betel, um den Jungstieren, die er gemacht hatte, zu opfern. . . Joram hielt demnach fest an der Sünde gegen das erste Gebot des Dekalogs: vgl. Ex 20,2ff.; Dt.5,6ff.*

2.

Jehu, der Sohn Joschaphats, König von Israel (841-814), läßt den Baal zerstören.

2.Kg. 10,21ff.: *Dann sandte Jehu in ganz Israel umher, und es kamen alle Baalsverehrer; keiner blieb übrig, der nicht erschienen wäre. Sie begaben sich in den Baalstempel, so daß der Baalstempel voll wurde von einem Ende bis zum anderen. . . Jehu aber hatte sich draußen achtzig Mann bereitgestellt, und befahlen: Wer einen von den Männern, die ich in eure Hände liefere, entrinnen läßt, der soll mit seinem Leben für dessen Leben haften. Als er mit der Darbringung des Brandopfers fertig war, gebot Jehu den Läufern und Schildträgern (Vulgata: militibus et ducibus suis): Geht hinein, schlägt sie nieder, keiner darf entkommen! Da gingen die Läufer und Schildträger hinein, hieben sie mit scharfem Schwerte nieder und drangen bis ins Heiligtum des Baalstempels vor. Sie schafften die*

---

*einen so unglücklichen Fall, daß alle Glieder seines Körpers verrenkt wurden. Der soeben noch in seiner übermenschlichen Prahlerei wähnte, den Wellen des Meeres gebieten zu können, und der mit der Waage die Bergeshöhen abwägen wollte, lag jetzt am Boden . . . , ein allen offenkundiger Beweis der göttlichen Macht. . . . Als er selbst seinen Geruch nicht mehr ertragen konnte, sprach er: Es ist billig, daß ein Sterblicher sich Gott unterwirft und sich keine gottgleiche Macht beilegt. . . . So starb jener Menschenmörder und Gotteslästerer (homicida et blasphemus) unter furchtbaren Qualen in der Fremde im Gebirge auf entsetzliche Art. . .*

Der Frevel des Antiochus, für den er bestraft wurde, bestand darin, daß er allein in der Geschichte des Alten Bundes den Tempel in Jerusalem, seitdem er Jahwe gehörte, entweiht und stattdessen dem olympischen Zeus geweiht hatte (2. Makk. 6,1ff.). Auch er hatte gegen das erste Gebot des Dekalogs gesündigt.

*Aschera aus dem Baalstempel und verbrannten sie. Sie zerstörten den Altar des Baal, ebenfalls zerstörten sie den Tempel des Baal (Vulgata hat für die beiden letzten Sätze: et protulerunt statuam de fano Baal et combusserunt et comminuerunt eam). . . So beseitigte Jehu den Baal aus Israel<sup>108</sup>.*

Zur Statue des Baal ferner: Ez 16,17: *Du nahmst Deine Schmucksachen von meinem Gold und Silber, die ich Dir gegeben hatte, und Du machtest Dir daraus Mannsbilder (imagines masculinas) und triebst Unzucht mit ihnen.* Michelangelo hat Baal als Standbild eines Mannes gegeben. (pp. 60/61)

Michelangelo zeigt: die Soldaten dringen auf die Statue des Baal ein, beginnen, auf sie einzuschlagen; die Baalsdiener suchen in Furcht und Schrecken sich nach rechts zurückzuziehen<sup>109</sup>.

Als was aber wird der Baalsdienst, der Dienst an Molech, biblisch aufgefaßt?

Die Verehrung des Baal ist Entweihung des Namens Jahwes: Jr. 23,27: *Sie gedenken durch ihre Träume, die sie einander erzählen, bei meinem Volk meinen Namen in Vergessenheit zu bringen, so wie ihre Väter meinen Namen über dem Baal vergessen haben.* Lv. 20,3: *Ich selbst werde mein Angesicht gegen einen solchen Menschen wenden und ihn aus der Mitte seiner Volksgenossen austilgen, weil er eines von seinen Kindern dem Molech hingab und so mein Heiligtum verunreinigte und meinen heiligen Namen entweihte.* Lv. 18,21: *Du darfst keines von Deinen Kindern für Molech durchs Feuer gehen lassen und so den Namen Deines Gottes entweihen. Ich bin Jahwe!* Ez. 20,39: *Ihr aber, Haus Israel, so spricht Jahwe, der Herr, ein jeder schaffe seine Götzen fort, und nachher werdet ihr wahrlich auf mich hören und meinen heiligen Namen nicht mehr durch eure Gaben und eure Götzen entweihen.* Js. 42,8: *Ich, Jahwe, das ist mein Name, meine Ehre gebe ich keinem andern, noch meinen Ruhm den Götzenbildern.* Dem entsprechend handelt Jehu.

Baal ist eine Konkurrenz für Jahwes Namen (vgl. auch Jr.10; für die Beschmutzung des Hauses des Namens Jahwes vgl. Jr. 32,34; 7,30), weil Baal ‚Herr‘ heißt und Anrede ist, vgl. Hos. 2,16: *An jenem Tag wird's geschehen, spricht Jahwe, da wird sie (gemeint ist Israel, das treulose, mit Baal buhlende Weib) mich nennen: ‚Mein Mann‘, und nicht mehr ‚Mein Baal‘* (wodurch die ‚Ehe‘ zwischen Israel und Jahwe wieder hergestellt).

Was in Baal und seinen Dienern beseitigt wird, ist eine Verletzung des zweiten Gebotes des Dekalogs: Ex. 20,7; Dt. 5,11.

### 3.

Niederlage des Nikanor, Feldherrn des Antiochus IV. Epiphanes (165 v Chr.)<sup>110</sup>. (pp. 61/62)

<sup>108</sup> Zum Bilderverbot, vgl. v.Rad, I, p. 232 sq.

<sup>109</sup> Andere in der Bibel überlieferte Baalszertrümmerungen, die insofern in Frage kämen: Nach der Erhebung Joasch's zum König von Juda (835 - 796), 2.Kg. 11,18: *Dann zog alles Volk des Landes zum Baalstempel und riß ihn nieder. Sie zertrümmerten seine Bilder vollständig und brachten den Baalspriester Mattan vor den Altären um.* Parallelüberlieferung 2.Chr. 23,17. Aber an dieser Stelle handelt das Volk, auf Michelangelos Tondo das Militär. Ferner Gideons Kampf gegen den Baal (12./11.Jh.): Ri. 6,25ff.: *Gideon mit seinen Knechten (servi) zerstörte den Altar des Baal und den heiligen Pfahl daneben (Vulgata: nemus) bei Nacht, um nicht gesehen zu werden aus Furcht.* Auf Michelangelos Tondo ist aber weder von Pfahl oder Hain, noch von Furcht und Heimlichkeit etwas zu sehen, man sieht rechts zwei Baalsanhänger, und wiederum: alle Angreifer sind Militärs.

1.Makk. 7,43f.: *Am 13. Adar stießen die Heere zum Kampf zusammen* (sc. des Nikanor und des Judas Makkabäus). *Nikanors Heer wurde besiegt, er selbst fiel als erster im Kampf.*

1.Makk. 7,47: *Dann nahmen sie die Beute und den Raub an sich und schlugen das Haupt des Nikanor und seine rechte Hand ab, die er so übermütig ausgestreckt hatte. Sie nahmen sie mit und hängten sie bei Jerusalem auf.* (Parallelüberlieferung: 2.Makk. 15,28ff.)

Michelangelo zeigt den Kampf, an dem auch ein Exote teilnimmt (vielleicht in Erinnerung an 2.Makk. 15,20f., wo Elephanten im fremdländischen Heer des Nikanor erwähnt werden), und stellt darüber, wie eine Fahne am Turm, den Kopf, durch die Schläfen hindurchgesteckt, und beide Hände des Nikanor, aufgehängt, dar.

Nikanors Frevel bestand darin, daß er den Sabbat entweiht und gelästert hatte:

2.Makk. 15,1ff.: *Als Nikanor erfuhr, die Truppen des Judas ständen in den Ortschaften Samarias, faßte er den Plan, sie am Sabbat ohne jede Gefahr anzugreifen. Doch die Juden, die zwangsweise in seinem Heer waren, sprachen: Bringe sie doch nicht so grausam und unmenschlich um! Erweise dem Tag Ehre, den der Allsehende von Anfang an geheiligt hat. Da fragte der Erzschorke: Gibt es denn im Himmel einen Mächtigen, der die Feier des Sabbats angeordnet hat? Sie aber erklärten: der lebendige Herr selbst, der im Himmel herrscht, befahl, den siebten Tag zu feiern. Der andere aber erwiderte: Und ich bin Herrscher auf Erden und gebe den Befehl, die Waffen zu ergreifen und den Dienst des Königs zu versehen.*

Bei der folgenden Schlacht kommt Nikanor um sein Leben: er handelte gegen das dritte Gebot des Dekalogs: Ex. 20,8ff.; Dt. 5,12ff. (auf dessen Bruch die Todesstrafe steht: Ex. 31, 13ff.; Ex. 35,2).

4.

ist unausgeführt geblieben. (pp. 62/63)

5.

Himmelfahrt des Elija (unter Achab, König von Israel, 874-853).

2.Kg. 2,11: *Und es geschah, während sie (sc. Elija und Elischa) weitergingen und redeten, siehe, da kam ein feuriger Wagen mit feurigen Rossen und trennte die beiden voneinander, und Elija fuhr im Sturmwind gen Himmel* (Vulgata: *et ascendit Elias per turbinem in caelum*).

Michelangelo gibt den Elija, der im Wagen zum Himmel aufsteigt, allein.

6.

---

<sup>110</sup> Es ist nicht dargestellt: die Ausrottung des Geschlechtes des Achab (874 - 853) durch Jehu (841 - 814), beide Könige von Israel: 2.Kg. 10,1ff.; Vers 6f.: *Die Söhne des Königs - es waren ihrer siebzig - befanden sich bei den Vornehmen der Stadt, die sie erzogen. Als nun der Brief bei ihnen ankam, ergriffen sie die Söhne des Königs, schlachteten sie alle siebzig ab, legten ihre Köpfe in Körbe und sandten sie an ihn (sc. Jehu) nach Jisreel. Als der Bote kam und ihm meldete: sie haben die Köpfe der Königssöhne gebracht, befahl er: Legt sie in zwei Haufen an den Eingang des Tores bis morgen. . . Darauf rottete Jehu alle aus, die vom Hause Achab in Jisreel waren, alle seine Großen, seine Verwandten und seine Priester; keinen einzigen ließ er davon übrig.* - Bei Michelangelo ist aber nur ein Kopf und dazu zwei Hände am Turme aufgehängt zu sehen und nicht neben dem Tore aufgehäuft; die Vulgata aber sagt: *ponite ea ad duos acervos iuxta introitum portae*.

Abraham opfert Isaak (ca. 1850 v. Chr.).

Gn. 22,9f.: *Als sie an den Ort kamen, den Gott ihm gesagt hatte, baute Abraham den Altar, schichtete Holz auf, band seinen Sohn und legte ihn auf den Altar, oben auf das Holz. Dann streckte Abraham seine Hand aus, nahm das Messer, um seinen Sohn zu schlachten.*

Michelangelo zeigt: Abraham erhebt die Hand mit dem Messer, um Isaak, der auf dem Altarblock hockt und kniet, als Opfer abzustecken. (Vulgata: Abraham ‚posuit‘ Isaak.) Die Intervention des Engels und der Widder sind nicht dargestellt; dies ist der Vorbildlichkeit des Geschehens für das Opfer Christi, welches nicht ausgelöst wurde, dienlich.

7.

Der Tod Absaloms, des Sohnes König Davids (ca. 1010-970).

2.Sm. 18,9ff.: *Absalom aber stieß zufällig auf die Leute Davids. Absalom ritt nämlich auf einem Maultier, und das Maultier kam unter das Geäst einer großen Eiche, so daß er mit dem Kopf an der Eiche hängen blieb und so zwischen Himmel und Erde baumelte, während das Maultier unter ihm durchging. Das sah ein Mann und meldete es dem Joab, indem er berichtete: siehe, ich habe den Absalom an einer Eiche hängen sehen. . . Dann nahm er (sc. Joab) drei Speere in seine Hand und stieß sie dem Absalom in die Brust. Da er aber noch lebend an dem Geäst der Eiche hing, traten zehn junge Männer, die Waffenträger des Joab, heran und schlugen den Absalom tot.*

Michelangelo zeigt: Absalom ist mit den Haaren<sup>111</sup> in einem Baume hängen geblieben und baumelt in der Luft, von links sprengt Joab mit erhobener Lanze auf ihn zu.

Der Frevel Absaloms, für den ihn Vergeltung erreicht, ist ein Mord, ein Mord an Amnon, seinem Halbbruder von David und einer anderen Mutter (der seinerseits Tamar, Absaloms Schwester von Vater und Mutter her, geschändet (pp. 63/64) hatte: 2.Sm. 13,1ff.): 2.Sm. 13,27ff.: *Als aber Absalom in ihn drang, ließ er den Amnon und alle Königssöhne mit ihm gehen. Dann bereitete Absalom ein Gelage wie ein Königsgelage. Nun gab Absalom seinen Dienern folgenden Befehl: Gebt acht! Wenn Amnon vom Wein in fröhlicher Stimmung ist, werde ich euch sagen: Schlagt den Amnon nieder! Dann sollt ihr ihn töten. Habt keine Furcht! Ich habe es euch ja selbst befohlen. Habt also Mut und erweist euch als tüchtige Männer. Die Diener Absaloms taten an Amnon so, wie Absalom befohlen hatte.*

Absalom hat damit gegen das fünfte Gebot des Dekalogs gehandelt: Ex. 20,13; Dt. 5,17.

8.

König David (ca. 1010-970) vor Natan<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Schulz, II, p. 215: "Ziemlich allgemein verbreitet ist die Ansicht, er sei mit seinen Haaren an den Ästen der Eiche hängen geblieben. Nach Jeremias, Das alte Testament im Lichte des Alten Orients, Leipzig<sup>3</sup>, 1916, p. 473, ist sie von Flavius Josephus (Antiquitäten 7,10,2) ‚aufgebracht‘."

<sup>112</sup> Andere Vorkommnisse der Bibel kommen weniger in Frage: 2.Kg. 1,13: berichtet von dem Kniefall eines Princeps vor Elija. Elija aber ist ebenfalls Prophet, nicht Priester; und der Princeps ein Hauptmann, kein König.

Gelegentlich findet sich die Lesung: Alexander vor dem Hohenpriester. Wenn Alexander d. Gr. gemeint ist (Wind), so findet sich eine solche Begebenheit nicht in der Bibel, vgl. hier Exkurs I im Anhang. Wenn Alexander Balas (115 - 145) gemeint ist, so hat dieser in der Tat Jonatan zum Hohenpriester, Feldherrn und Teilherrscher ernannt, ihn vielfältig geehrt (1.Makk. 10,59ff.; und wiederum 1.Makk. 10,88f.), aber durch

2.Sm. 12,10ff.: (Darauf sprach Natan zu David:) *So soll nun das Schwert nimmermehr aus Deinem Hause weichen zur Strafe dafür, daß Du mich verachtet (sc. Jahwe) und das Weib des Hethiters Urija genommen hast, damit es Dein Weib sei. So spricht Jahwe: Siehe, ich werde über Dich Unheil aus Deinem eigenen Hause kommen lassen! Ich werde Deine Frauen vor Deinen Augen wegnehmen und sie einem anderen geben, daß er angesichts dieser Sonne mit Deinen Frauen verkehre. . . Da sagte David zu Natan: Ich habe gegen Jahwe gesündigt. Natan antwortete David: So hat Dir auch Jahwe Deine Sünde vergeben; Du wirst nicht sterben. . .*

Natan hatte David durch eine Parabel dazu gebracht, sich des Todes für schuldig zu erklären<sup>113</sup>; Natan sprach darauf Jahwes Fluch über ihn; David bekannte seine Sünde; Natan sprach Jahwes Vergebung.

Michelangelo zeigt: König David, bekrönt, hat sich vor Natan auf das rechte Knie niedergelassen und im Gebet die Hände gefaltet; Natan nimmt den Bittenden an, faßt ihn bei der Schulter.

Dem Text gegenüber bestehen zwei Änderungen: a) Natan war ein Prophet, doch kein Priester wie bei Michelangelo: Vielleicht übertrug Michelangelo die (pp. 64/65) priesterliche Würde auf Natan nach dem Vorbild des Mose, der als Prophet priesterliche Funktionen ausübte (Ex. 29,10ff.), oder des Aaron, der Prophet (Ex. 7,1) und Hoherpriester (Ex. 29,1) zugleich, oder am ehesten des Ezechiel, der ebenfalls Prophet und Priester war; und übertrug sie wie selbstverständlich, weil Natan David von seiner Sünde absolvierte. b) Das Pferd steht so, als gehöre es David und als habe David Natan aufgesucht: nach der Schrift aber (2. Sm.12,1) suchte Natan den König auf. Michelangelo hob den Priester hervor: er gab den König vor ihm auf den Knien, was die Schrift nicht erwähnt, aber sinngemäß aus der Absolution entwickelt ist; und vielleicht ließ er deshalb auch den König den Priester aufsuchen. Diese Änderungen halten sich im Rahmen einer Auslegung des Vorganges durch Michelangelo; sind aber die einzigen Änderungen gegenüber der Schrift in den Tondarstellungen. Es gibt sonst keinen zur Heiligen Schrift zählenden Vorgang, der mit der Tondarstellung näher übereinstimmte als der herangezogene, so daß die Deutung an Sicherheit grenzend wahrscheinlich ist (vgl. hier Exkurs I Lesung der Tondi, im Anhang).

David's Verfehlung ist:

2.Sm. 11,2ff.: *Da geschah es eines Abends, daß David sich von seinem Lager erhob und auf dem Dach seines Königspalastes sich erging. Dabei sah er vom Dach aus eine Frau sich baden. Die Frau war von sehr schönem Aussehen. David sandte hin, um sich nach der Frau erkundigen zu lassen. Man berichtete ihm: das ist Batscheba, die Tochter des Eliam, die Frau des Hethiters Urija. Darauf schickte David Boten hin, um sie zu holen. Sie kam zu ihm und er wohnte ihr bei.*

2.Sm. 11,27: *Aber die Tat, die David verübt hatte, mißfiel Jahwe.* König David beging einen Ehebruch und verging sich gegen das sechste und neunte Gebot des Dekalogs: Ex. 20,14; Dt. 5,18, und Ex. 20,17; Dt. 5,21.

---

Geschenke, Ehrungen, Beförderungen: ein Knien vor Jonatan wird nicht berichtet und es wäre kein Grund dafür zu sehen. Letztlich wurde der Tempel von Jerusalem noch durch einen anderen König sehr geehrt: Seleukos IV. Philopator (187 - 175): so 2 Makk. 3,3: doch ist dieser König nicht selbst beim Hohen Priester erschienen, sondern bestritt den Aufwand für Opfer.

<sup>113</sup> Vgl. Hertzberg, p. 252 sq., z.St.; vgl. Schulz, II, p. 128 sq., z.St.

9.

Die Niederschlagung des Heliodor, des Beauftragten des Seleukos IV. Philopator (187-175)<sup>114</sup>.

Im Auftrag Seleukos IV. Philopator sucht sich Heliodor unter dem Hohenpriester Onias III. der Schätze des Tempels von Jerusalem zu bemächtigen. (pp. 65/66)

2. Makk. 3,23ff.: *Dort bei der Schatzkammer stand er schon mit seiner Leibwache. Da führte der Herr der Geister und jeglicher Kraft eine große Erscheinung herbei, so daß alle, die gewagt hatten, einzudringen, von Gottes Macht getroffen in Ohnmacht und Schrecken fielen. Es erschien ihnen nämlich ein Pferd mit einem furchtbaren Reiter und mit prächtigem Geschirr geschmückt. Es stürmte gewaltig gegen Heliodor an und schlug mit den Vorderfüßen auf ihn ein. Der Reiter selbst erschien in goldener Rüstung. Außerdem erschienen ihm zwei Jünglinge von großer Stärke und strahlender Schönheit, gekleidet in herrliche Gewänder. Sie traten von beiden Seiten zu ihm heran, geißelten ihn unaufhörlich (Vulgata: qui circumsteterunt eum et ex utraque parte flagellabant) und versetzten ihm viele Schläge. Plötzlich sank er zu Boden (Vulgata: subito autem Heliodorus concidit in terram) und war von dichter Finsternis umhüllt.*

Michelangelo zeigt Heliodor seitlich und von vorn, auf die Erde zusammengestürzt, während rechts die beiden Jünglinge mit ihren Stöcken von beiden Seiten auf ihn einschlagen, und der Reiter aus der Tiefe mit den Vorderhufen seines Pferdes gegen ihn anreitet. Links ist noch schwach ein Betender zu erkennen, entsprechend 2.Makk. 3,15f., wo ‚die Priester‘, also mehrere beten.

Heliodors Verfehlung:

2.Makk. 3,6: *Er* (sc. ein gewisser Tempelvorsteher Simon) *machte ihm* (sc. dem Statthalter von Cölesyrien und Phönizien und dieser dem König Seleukos) *Mitteilung über die unermesslichen Reichtümer, mit denen die Schatzkammer in Jerusalem angefüllt sei.* v. 10: *Der Hohepriester wies darauf hin, daß es sich um hinterlegte Gelder von Witwen und Waisen handele.* v. 13: *Heliodor aber erklärte aufgrund der erhaltenen königlichen Anweisungen, das Geld müsse unter allen Umständen an die königliche Kasse abgegeben werden.* v. 23: *Heliodor dagegen wagte es, seinen Plan auszuführen.* Heliodor bemächtigte sich des Eigentums anderer, obendrein des Eigentums, das Jahwe heilig ist; er verfehlte sich gegen das siebte und zehnte Gebot des Dekalogs: Ex. 20,15; Dt. 5,19; und Ex. 20,17; Dt. 5,21-

10.

Die Ermordung des Feldherrn Abner (unter David, ca. 1010-970, doch vor dessen Krönung).

---

<sup>114</sup> Es ist nicht dargestellt der Tod des Urija.

2.Sm. 11,16f.: *So kam es, daß Joab bei der Belagerung der Stadt den Urija an einer Stelle einsetzte, wo, wie ihm bekannt war, tapfere Männer standen. Als dann die Männer der Stadt einen Ausfall machten und mit Joab in den Kampf gerieten, fielen einige von dem Kriegsvolk, nämlich von den Leuten Davids. Auch der Hethiter Urija fand den Tod.*

Urija erhielt ein ‚Himmelfahrtskommando‘ auf Anordnung König Davids (2.Sm. 11,15), der für sich den Weg zu Urijas Frau Batscheba frei haben wollte. Über die Umstände des Todes des Urija wird weiter nichts berichtet. Von einer Schlacht ist auf dem Tondo nichts zu sehen. Die von Michelangelo dargestellten Verhältnisse passen dagegen zur Niederwerfung Heliodors. Unschuldig kommt in den Tondi keiner um sein Leben.



2.Sm. 3,26f.: *Dann ging Joab von David weg und schickte Boten hinter Abner her. Sie holten ihn vom Brunnen Sira zurück, ohne daß David etwas davon wußte. Als aber Abner nach Hebron zurückkam, führte ihn Joab in der Torecke beiseite (Vulgata: seorsum adduxit eum Ioab ad medium portae ut loqueretur ei in dolo), als wollte er ungestört mit ihm reden. Dort stach er ihn dann in den Unterleib um des Blutes seines Bruders Asahel willen.*

Michelangelo zeigt links, frontal, Abner, und rechts Joab, der, mit einem Dolch in der Hand, durch ein Fenster (wie Michelangelo das Medium portae vergegenständlichte) in der Tür zwischen ihnen, auf Abner schaut und lauert. (pp. 66/67)

Worin liegt des Opfers Schuld: An der Tötung Asahels, derentwegen er ermordet, ist er unschuldig, vgl. 2.Sm. 2,17ff. Worin dann Schuld?

Abners Schuld kann nur in Folgendem gesehen werden:

2 Sm. 3,6ff.: *Während der Krieg zwischen dem Hause Sauls und dem Hause Davids andauerte, stand Abner dem Hause Sauls tatkräftig bei (d.h. seinem angestammten Königshause). Nun hatte aber Saul eine Nebenfrau gehabt (die nach Königsrecht auf den Nachfolger übergeht). . .; die hatte sich Abner geholt. Da fragte Ischbaal (d.i. der Sohn und Erbe Sauls) den Abner: Warum hast du dich der Nebenfrau meines Vaters genahet (d.h. dir ein Stück der königlichen Rechte genommen): Abner geriet in heftigen Zorn über die Worte Ischbaals und rief aus: Bin ich denn ein Hundskopf? Bis heute habe ich dem Hause deines Vaters Saul, seinen Brüdern und seinen Freunden Liebe erwiesen. . .Ich werde nämlich das Königtum dem Hause Sauls abnehmen, um den Thron Davids aufzurichten.*

Darin, daß Abner zwar das Haus Sauls in dem Erben Ischbaal unterstützte, sich aber gegen seinen neuen König ein königliches Recht zulegte<sup>115</sup>; und daran, daß er, entdeckt, zum Verrat überging<sup>116</sup>, möchte Michelangelo Abners Verfehlung gesehen haben: der gegen seinen Nächsten in Falschheit handelte und ihm an der Ehre schadete<sup>117</sup>. Dann hätte sich Abner gegen das achte Gebot des Dekalogs versündigt: Ex. 20,16; Dt. 5,20.

1.-10.

Die Darstellungen in den Tondi, vom Eingang aus auf der rechten Seite gegen den Altar zu und auf der linken zurückgezählt, stellen dar:

1. Köig Joram von Israel wird aus dem Wagen geworfen.

---

<sup>115</sup> Vgl. Leimbach, p. 138sq., z.St.; Schulz, II, 35: "Abners Handlung war etwas ganz anderes als eine Befriedigung seiner Lust: die Übernahme eines königlichen Harems war soviel als die Übernahme der Herrschaft. Wenn also Abner zu Sauls Weib geht, so gibt er dadurch zu erkennen, daß er gerne König werden möchte an Stelle Ischbaals. Ischbaal ist, wie auch hieraus zu ersehen ist, von Anfang an nur ein Werkzeug in Abners Hand gewesen. Alles will er sich aber nicht gefallen lassen, und so nimmt er sich den Mut zu einem Einspruch." - Schulz, II, 34: "Tatsächlich war ja augenblicklich Rizpa (das umstrittene Kebsweib) das Weib des Ischbaal, da nach dem Tode eines Königs das Harem an den Nachfolger übergang, und Ischbaal sich als Nachfolger Sauls betrachtete. Wenn er sie . . . als Kebsweib seines Vaters bezeichnet, so tut er das, um auf Abner größeren Eindruck zu machen."

<sup>116</sup> Schulz, II, 36: "Abners Tat ist natürlich nichts anderes als Hochverrat." - Schulz, II, 38: "Wir sehen den geschäftigen Zwischenträger, der von einem zum anderen geht, um Verbindungen anzuknüpfen, und dabei Verrat übt am eigenen Herrn." [Späterer Zusatz:] Vgl. Giannotti pp. 93 – 96, der Michelangelo ausführliche Überlegungen in den Mund legt, warum Dante die zunächst verdienten Mörder des Tyrannen Caesar, Brutus und Cassius, dennoch und zu Recht als - was schwerer wiege - in dieser Ermordung Verräter am römischen Kaiserreich in den innersten Kreis der Hölle versetze.

<sup>117</sup> So auch Hertzberg, p. 206, z.St.

2. König Jehu von Israel läßt die Statue des Baal zerstören.
3. Niederlage und Schmach des Feldherrn Nikanor.
4. fehlt.
5. Die Himmelfahrt des Propheten Elija. (pp. 67/68)
6. Abraham opfert Isaak.
7. Die Ernennung des Königssohnes Absalom.
8. Der Priesterprophet Natan absolviert König David.
9. Die Niederschlagung des königlichen Beauftragten Heliodor.
10. Die Ermordung des Feldherrn Abner.

Die Himmelfahrt des Elija und die Opferung des Isaak, die zu beiden Seiten dem Altar am nächsten, wurden in der bisherigen Forschung als Vorausdeutungen auf Christus gesehen, auf seine Himmelfahrt und seinen Opfertod, und das wohl zu Recht. Die anderen acht Szenen, wird hier, Winds Erkenntnis aufnehmend und modifizierend, vorgeschlagen, auf die zehn Gebote hin zu deuten, und zwar, unter Überspringung der Tondi 5 und 6, die dem Altar am nächsten die Himmelfahrt des Elija und die Opferung des Isaak darstellen, in der regelmäßigen Folge der Gebote nach der üblichen Zählung, auf der rechten Seite vom Eingang gegen den Altar und auf der linken Seite zurück. Diese Deutung geht davon aus, daß das neunte Gebot: Du sollst nicht begehren Deines Nächsten Weib, im sechsten: Du sollst keinen Ehebruch treiben, als dem stärkeren enthalten ist; und daß ebenfalls das zehnte Gebot: Du sollst nicht begehren Deines Nächsten Hab und Gut etc., im siebten: Du sollst nicht stehlen, als dem stärkeren enthalten ist.

Die sieben Begebenheiten ließen sich den acht Geboten zuteilen: 1. Szene (Götzendienst) dem ersten Gebot; 2. Szene (Verunehrung des Namens Jahwes durch Baalsdienst) dem zweiten Gebot; 3. Szene (Verhöhnung des Sabbat) dem dritten Gebot; 7. Szene (Mord, sogar Brudermord) dem fünften Gebot; 8. Szene (Ehebruch mit der Frau des Nächsten) dem sechsten und neunten Gebot; 9. Szene (Stehlen, sogar von Witwen-, Waisen- und Tempelgut) dem siebten und zehnten Gebot; 10. Szene (Verrat des Nächsten, sogar des Königs) dem achten Gebot.

Die vierte Szene fehlt und hätte, der Gesamtdeutung entsprechend, die Bestrafung eines Frevels gegen das vierte Gebot (Du sollst Vater und Mutter ehren) zu zeigen gehabt.

Alle Szenen, die auf den Dekalog gedeutet werden und ausgeführt sind, zeigen, mit der einen Ausnahme: David vor Natan, Bestrafungen von Übertretungen der Gebote, bzw. die Beseitigung des Ärgernisses (Baalsstatue). Das entspricht der Art der Mitteilung der Gebote; denn mit Ausnahme des dritten, auf dessen Übertretung andernorts der Tod gesetzt ist (vgl. hier z.St.), und des vierten, das nicht dargestellt, sind alle Gebote Verbote, Grenzsetzungen, die sich wirksam zeigen, wenn ihre Übertretung geahndet. Die Interpretation der Verbote als Gebote kommt in späterer Zeit des Alten Bundes auf.

Die Schilde mit den Zehn Geboten und zwei Vorausdeutungen auf Christus werden über den Thronen der Propheten und prophetisch genommenen Sibyllen befestigt, die diejenigen sind, die auf die Einhaltung der Gebote gedrungen, bzw. das Kommen des Messias vorausgesagt haben. (pp. 68/69)

Ihre Sitze werden durch das Aufhängen dieser die Gebote und Vorausdeutungen darstellenden Tondi zu Thronen solcher, die, ihrem Beruf nach, unter diesen Zeichen, in deren Meinung suchen (exquirere) und forschen (scrutari)<sup>118</sup>. Gehalten und aufgehängt werden diese Tondi der Vorausdeutungen und Zehn Gebote von Keruben, die paarweise einander so gegenüber sitzen, wie sie einander auf der Bundeslade gegenüber waren: wie sie dort die Gesetzestafeln zwischen sich hatten, so hier die Vorausdeutungs- und Gesetzesschilde: Propheten und Sibyllen autorisierend als Mittler Jahwes zwischen ihnen hindurch im Sinn der Gesetze und der Messianität zu sprechen<sup>119</sup>

### *Die Vorfahren Christi in den Lunetten und das Volk Israel in den Stichkappen*

a1-a16.

In den Lunetten seitlich der Fenster der Sixtinischen Kapelle und an den entsprechenden Plätzen der Schmalwände (über dem Altar von Michelangelo später für das Jüngste-Gerichts-Fresko beseitigt) sind die Vorfahren Christi dargestellt<sup>120</sup>. Oberhalb der Fenster, bzw. entsprechend an den Schmalwänden, sind Marmortafeln gemalt, die ihre Namen enthalten.

---

<sup>118</sup> Gott hat den Dekalog, Moses als Prophet die Ausführungsbestimmungen gegeben: Dt. 4,13f.: *Er verkündete euch seinen Bund, welchen er euch zu halten gebot, die zehn Worte; und er schrieb sie auf zwei steinerne Tafeln. Mir aber gab damals Jahwe den Auftrag, euch Bestimmungen und Rechtssatzungen zu lehren, damit ihr sie befolgtet in dem Lande, in das ihr hinüberzieht, um es in Besitz zu nehmen.*

<sup>119</sup> Die Propheten sind nicht so gereiht, daß jeder unter ein Gesetz gestellt wäre, auf welches er besonders bezogen werden könnte, etwa Jeremia unter das 2. Gebot (vgl. Brief des Jeremia, vgl. Jer.Bib. p. 1020), Ezechiel unter das 3. Gebot (vgl. wiederholte Klagen wegen Sabbatschändungen, vgl. Jer.Bib. p. 1021), oder Daniel unter das 1. bzw. 2. Gebot (vgl. Dn. 3, Anbetung des goldenen Standbildes - vgl. Jer.Bib. p. 1024 - und die Gefährten im Feuerofen). Feinsinnigkeiten, die keine Gegenstände der Phantasie werden können, interessierten Michelangelo nicht.

<sup>120</sup> Zu ihnen s. Justi I,152ff.; Wind, 1944, 215ff. Gamba nahm (p. XVIII) an, sie, wie die folgenden Gestalten des Volkes Israel, befänden sich im Limbus, und deutete so Justis Verständnis um, sie harren auf den Erlöser.

Michelangelo wählte von den beiden Stammbäumen Christi den nach Mt. 1,1ff., und hielt sich in Zahl und Folge der Namen genau daran<sup>121</sup>. Zur individuellen Charakteristik der

<sup>121</sup> So schon Steinmann II,217.

Der Stammbaum Jesu:

Der Stammbaum Jesu:

Michelangelo, n. Vulgata:

Mt. 1,1 ff.

<i>Altar</i>	Abraham	1,2	1. Abraham
	Isaac		2. Isaak
	Jacob		3. Jakob
<i>Altarwand links</i>	Judas		4. Judas
	Phares	1,3	5. Perez
	Esron		6. Hesrom
<i>Altarwand rechts</i>	Aram		7. Aram
<i>1. Fenster links</i>	Aminadab	1,4	8. Aminadab
<i>1. Fenster rechts</i>	Naason		9. Nachschon
	Salmon		10. Salmon
<i>2. Fenster links</i>	Booz	1,5	11. Boas
	Obeth		12. Jobed
	Iesse		13. Isai
<i>2. Fenster rechts</i>	David	1,6	14. König David
	Salomon		15. Salomo
<i>3. Fenster links</i>	Roboam	1,7	16. Rechabeam
	Abias		17. Abija
	Asa		18. Asa
<i>3. Fenster rechts</i>	Iosaphat	1,8	19. Josaphat
	Ioram		20. Joram
	Ozias		21. Usija
<i>4. Fenster links</i>	Ioatham	1,9	22. Jotam
	Achaz		23. Ahas
	Ezechias		24. Hiskija
<i>4. Fenster rechts</i>	Manasses	1,10	25. Manasse
	Amon		26. Amon
	Iosias		27. Josija
<i>5. Fenster rechts</i>	Iechonias	1,11	28. Jechonja
	Salathiel	1,12	29. Schealtiel
	Zorobabel		30. Serubbabel
<i>5. Fenster links</i>	Abiud	1,13	31. Abihud
	Eliachim		32. Eljakim
	Azor		33. Azor
<i>6. Fenster rechts</i>	Sadoch	1,14	34. Zadok
	Achim		35. Achim
<i>6. Fenster links</i>	Eliud		36. Eliud
	Eleazar	1,15	37. Eleasar
<i>Eingangswand rechts</i>	Mathan		38. Mattan
	Iacob		39. Jakob
<i>Eingangswand links</i>	Joseph	1,16	40. Joseph
<i>Eingang</i>			

Vorfahren und zur Darstellung ihrer allgemeinen Befindlichkeit scheint er nicht auf die Bibel zurückgegriffen zu haben<sup>122</sup>.

b5-b12.

Oberhalb der Darstellung der Vorfahren Christi befinden sich in den Stichkappen der Gewölbe weitere Gruppen, die nach allgemeiner Auffassung das Volk Israel darstellen<sup>123</sup>. Sie sind nicht namentlich bezeichnet. Auch deren allgemeiner Zustand und deren individuelle Erscheinung scheinen nicht auf die Bibel zurückzugehen. (pp. 69/71)

---

<sup>122</sup> Vgl. Justi I, 153.

<sup>123</sup> Zu ihnen s. Justi I, 164ff. Nach Thodes stellten diese Gestalten Heiden dar; und ergänzten die Vorfahren Christi als Juden zum Ganzen einer Welt; entsprechend der Ergänzung der Propheten durch Sibyllen.

Die innere Sicherheit und  
Männlichkeit des Meisters, seine  
Großheit geht über allen  
Ausdruck.

## Abschluß

Die biblischen Kommentare zu den einzelnen Darstellungen an der sixtinischen Decke haben erkennen lassen, wie sehr Michelangelo in Zusammenhängen als auch einer Fülle von Einzelheiten mit der Bibel übereinstimmte, ja oft von ihrem Wortlaut abhing. Im Fortgang dieser Kommentierung aber sind zwei Fragen außer Acht geblieben: was der Gesamtsinn<sup>124</sup> dieser inzwischen als biblisch verstandenen Deckenmalerei sei? und wie insgesamt Michelangelos Verhältnis zur Bibel zu beurteilen stehe? Fragen, denen hier in einigen Schritten nachzugehen ist.

1. Sieht man die neun Hauptfresken (I-IX) der Reihe nach durch, so bemerkt man, daß in ihnen nicht nur als einzelnen etwas vom Wesen Gottes und Wesen der Menschen dargestellt ist, sondern als gesamten, dank der geordneten Aufeinanderfolge historischer Begebnisse, auch so etwas wie Geschichte, und zwar Heilsgeschichte. Vergewahrtigt man sich dies, so erscheint es erstaunlich und befremdend, mit welcher Eigenmächtigkeit und scheinbaren Willkür Michelangelo aus der Geschichte des Alten Bundes nur diese neun Szenen ausgewählt und die übrige Heilsgeschichte von Abraham bis auf Johannes den Täufer beiseite gelassen hat<sup>125</sup>. (pp. 71/72)

Das ist nicht beiläufig zu erledigen: denn, sollte Heilsgeschichte gezeigt werden, so gehöre, könnte man meinen, eine Fülle weiterer Szenen unabdingbar hinzu: die durch die laufende Zeit fortwirkende und an hervorgehobenen Punkten besonders einwirkende Tätigkeit Gottes wirke erst, daß ein geschichtliches Ganzes entstehe und so etwas wie Heilsgeschichte sein kann.

Da wir nun nicht umhinkommen, die Folge der Szenen, dank der Ordnung ihrer auch zeitlichen Folge, als Geschichte zu nehmen, bleibt die Möglichkeit, daß Michelangelo tatsächlich ein Fragment der Heilsgeschichte gegeben hat, wir uns zufrieden geben müssen und nur zu fragen ist: was die ganze Veranstaltung dann bedeute? oder daß

---

<sup>124</sup> Unter den Deutungen des Gesamtssinnes der sixtinischen Decke sind diejenigen Justis, Steinmanns, Thodes, Tolnays, Winds und Hartts im Besonderen zu erwähnen. Siehe hier Exkurs III im Anhang.

<sup>125</sup> Die grundsätzliche Abweichung vom Sinn des Berichtes der Bibel erhellt durch folgendes Zitat: vRad, Gn., p. 34: "...heben wir noch einmal hervor, daß die biblische Urgeschichte, insonderheit das Zeugnis von der Schöpfung, im Zusammenhang des Hexateuch keinerlei Selbständigkeit hat. Die äußere Stellung der Schöpfungsgeschichte am Anfang unserer Bibel hat oft zu dem Mißverständnis geführt, als sei die ‚Lehre‘ von der Schöpfung ein zentraler Gegenstand des alttestamentlichen Glaubens. Das ist aber nicht der Fall. Weder hier, noch bei Deuteriojesaja geschieht die Bezeugung der Schöpfung um ihrer selbst willen. Der Schöpfungsglaube ist weder der Standort noch der Zielpunkt der Aussagen in Gn. 1 und 2. Vielmehr stehen sowohl Jahwist wie Priesterschrift grundsätzlich im Heils- und Erwählungsglauben. Sie unterbauen aber diesen Glauben durch das Zeugnis, daß dieser Jahwe des Abraham- und Sinaibundes auch der Schöpfer der Welt ist. . . es ist der Weg gezeigt, den Gott mit der Welt gegangen ist, bis es zu der Berufung Abrahams und der Bildung der Gemeinde kam und zwar derart, daß Israel im Glauben von dem vorgegebenen Standort der Erwählung zurück bis zur Schöpfung der Welt blickte und von da die Linie auf sich zu, vom äußersten Rand des Protologischen bis zur Mitte des Soteriologischen hin zog."

Michelangelo einen anders gearteten Zusammenhang hergestellt hat, der dieses ‚Fragment‘ als ein Ganzes erscheinen läßt.

Ein solcher Zusammenhang besteht: die neun Fresken sind als Bilder gegeben, die eingelassen sind in das Ganze einer gemalten Architektur, die für Propheten und Sibyllen einen Ort abgibt; sie sind als Stück einer solchen Architektur für deren Benützer da: die Fresken müssen von den Propheten und Sibyllen her erklärt werden.

2. Zuvor ist darüber zu erstaunen, daß (von der Auslassung solcher Begebenheiten wie Kains Mord an seinem Bruder und dem Turmbau zu Babel ganz abgesehen) die Urgeschichte der Welt und der Menschheit gegenüber der Bibel neu proportioniert ist. Der Erschaffung der Menschen und deren Sündenfall ist so viel Platz eingeräumt wie der übrigen Schöpfung. Ja, indem die Erzählung der übrigen Schöpfung, vom Schöpfergott und vom Geschaffenen her, ein Ganzes darstellt (Erschaffen der Urmaterie; Ordnen der raumzeitlichen Ordnung; und Segnen und Erhalten der Welt in ihrem Bestand), ist der Sündenfall und die Erschaffung des Menschen aus diesem Ganzen, in sich Kompletten, wie unmittelbar auch der Eindruck lehrt, heraus gelöst, hat unabhängige, eigene Bedeutung: auf eine erste Dreiheit von Darstellungen Gottes als Schöpfer der Welt folgt eine zweite von Darstellungen der Menschen in ursprünglichem Gottesverhältnis; befremdlicher noch: auch die dritte Dreiheit erhält hohen Rang, ist der Erschaffung ursprünglicher Menschen, sogar der Erschaffung des Universums gleich geordnet. Diese Hochwertung teils eingeschlossener, teils bloß nachfolgender Ereignisse verändert alle Proportion und dadurch den Sinn: es werden Entsprechungen hergestellt, wo Unvergleichliches war. Dadurch werden die Einzelbilder betont; wird deren Ordnung als Parallelisierung aufgefaßt, wie die Gerechtigkeit des Noach und die Ungerechtigkeit der Untergehenden. Demzufolge wieder kann jede Dreiheit der Bilder mit dem Gewicht ihres Sinnes auf die Schöpfung be(pp. 72/73)zogen; kann von einer Darstellung nach Epochen geredet werden. Das anschaulich Gegebene zeigt diesen Sinn: auf drei Bildern Gott (Jahwe-Elohim) allein, auf drei Bildern ihn und die Menschen beisammen, auf drei Bildern die Menschen allein.

Die Schöpfungs- und Urgeschichte ist dadurch verwandelt, daß beide Partner (Gott und Menschen) an ihrem einen und anderen Ende je allein sind, in der Mitte aber beisammen<sup>126</sup>. Die Schöpfungs- und Urgeschichte wird um diese Mitte zentriert; nicht als

---

<sup>126</sup> Daß die Erschaffung der Welt geschichtlich genommen wird, ist biblisch; daß aber der Aspekt der Hauptordnung das uranfängliche Alleinsein Gottes ist, das später gefolgt ist vom Beieinander von Menschen und Gott, und dem Alleinsein der Menschen ist Michelangelos eigene Deutung: vgl. v.Rad, I, p. 150: " . . . Wahrscheinlich lag der Grund nur darin, daß Israel verhältnismäßig lange gebraucht hat, den tatsächlich vorhandenen älteren Schöpfungsglauben mit der Überlieferung von dem eigentlichen, d.h. den geschichtlichen Heilstaten Jahwes, theologisch ins rechte Verhältnis zu bringen. . . Ihm wuchs . . . nicht wie den Kanaanäern der göttliche Unterhalt, Segen und Schutz aus einer mythisch verstandenen Umwelt zu; durch Jahwes Offenbarung war ihm der Bereich der Geschichte aufgerissen, und von da aus mußte der Begriff der Schöpfung erst bestimmt werden. . . "; ebenda p. 152sq.: "Die Schöpfung wird als ein Geschichtswerk Jahwes, als ein Werk in der Zeitstrecke angesehen. Mit ihr wird der Prospekt der Geschichte recht eigentlich eröffnet. . . Besonders der priesterschriftliche Schöpfungsbericht betont dieses Stehen in der Zeit, denn er hat die Schöpfung in das . . . große genealogische Gerüst der Priesterschrift einbezogen, ja die Schöpfung selbst hat einen zeitlichen Ablauf, der genau nach Tagen vermerkt wird. Steht die Schöpfungsgeschichte aber in der Zeit, so hat sie endgültig aufgehört, ein Mythos zu sein, eine zeitlose, sich im Kreislauf der Natur ereignende Offenbarung."

verliehe diese Mitte den anderen Dreiheiten Sinn; aber nach ihr bestimmen sich die proportionalen Gewichte. Ihr anschauliches Gewicht mehrt Michelangelo dadurch, daß sie aus zwei großen Bildern und einem kleinen Bilde inmitten gleichgewichtig besteht, und Dreiheiten aus einem großen und zwei kleinen Bildern zur Seite hat. So sind zu Seiten der Bilder inniger Verbindung von Mensch und Gott, die Szenen der Erschaffung des Universums als Darstellung Gottes allein den Noachszenen als Darstellung der Menschen allein entgegengesetzt.

Bei dieser Rechnung ist noch nicht berücksichtigt, daß die Dreiheiten in sich ein Gefälle haben, welches durch die Parallelisierung in die Ordnung gemildert ist: auf den Darstellungen der mittleren Dreiheit west Gott ja nur auf den zwei ersten Fresken an, auf dem dritten, der Darstellung des Sündenfalls, aber ab. In den Dreiheiten sind keine statischen Verhältnisse gezeigt, sondern Entwicklungen: so zeigen zwei Bilder das ursprüngliche Verhältnis der Menschen zu Gott, ein drittes dessen Verfall; zeigen zwei Bilder eine heroische Gerechtigkeit der Menschen, die Rettung, und eine heroische Ungerechtigkeit, die Untergang ist, und ein drittes Bild die vorläufige Indifferenz eines moralischen Zeitalters. Welche Bedeutung kommt entsprechend dem dritten Bilde der ersten Dreiheit zu, (pp. 73/74) in dem kein Verfall dargestellt ist, sondern von Gott gewollt, durch sein segnendes Anwesen bewirkt, ein Erhalten im Bestand!

Michelangelo hat, wie man sieht, der Bibel gegenüber Beträchtliches geändert. Erst, wenn man sich Einzeldarstellung für Einzeldarstellung vergegenwärtigt und darin erfahren hat, wie dicht an der Bibel er gestaltet hat, versteht man diese Änderungen als bedeutend einzuschätzen und als intendierte Auslegung zu sehen, deren Grund uns in seiner Tragweite noch unbekannt: er muß in den Propheten liegen.

3. Zuvor ist mit Befremden eine weitere Änderung gegenüber der Schrift zu vermerken, die dem Geist der Bibel überhaupt zu widersprechen scheint: ein Gefälle liegt bei Michelangelo nicht nur in der zweiten und dritten Dreiheit je vom zweiten zum dritten Bilde vor, sondern in der ganzen Darstellung ein Abfall von jenen Bildern des erschaffenden, ordnenden, erhaltenden Gottes bis hin zur Abwesenheit Gottes und Unentschiedenheit eines moralischen Daseins.

Von solcherart Abfall redet die Bibel<sup>127</sup>; sie zeigt aber daneben ein anderes: wie den zunehmenden Verfall eines gottnahen, ursprünglichen Zustandes die zunehmende Gnade in der Folge der Bundesschlüsse begleitet; nicht nur begleitet, sondern in bedingtem Zusammenhang dazu steht: *weil* die Sündigkeit des Menschen ihn mehr und mehr aus der Gottesnähe entfernt, nimmt die Gnade Gottes und seine Bemühung um sein Volks mehr und mehr zu<sup>128</sup>. Ein Mächtigwerden der Gnade aber findet man nicht dargestellt. Die Spannung zwischen Verfall in Sünde und Wachsen der Gnade, die Heilsgeschichte überhaupt erst ist, weglassen, hieße aber, die Heilsgeschichte ihres Sinnes entleert zu

---

<sup>127</sup> v.Rad, Gn., p. 28: "Wie der Jahwist in der Urgeschichte (Gn. 2-11) aus den verschiedenartigsten Baustoffen eine Geschichte der wachsenden Gottentfremdung der Menschheit gestaltet hat, war schon angedeutet."

<sup>128</sup> v.Rad, Gn., p. 15: "Die Komposition der Urgeschichte . . . verkündet zunächst in erhabener Einseitigkeit, daß alles Verderben, alle Wirnis in der Welt von der Sünde kommt; dann aber bezeugt sie auch, wie der sich ständig erweiternden Kluft zwischen Gott und Menschen ein heimliches Mächtigwerden der Gnade entspricht."



haben. Was sollte ein Abfall, ein weiterführender Abfall aus ursprünglicher Nähe? was hätte das mit Heilsgeschichte noch zu tun?

Eingewendet muß werden: Die Abwesenheit Gottes auf den letzten der Bilder, auch der Untergang der Ungerechten und die Unentschiedenheit im Beieinander der Söhne Noachs sei zwar zu beobachten: der anschauliche Charakter des Deckengesamtes aber entspräche einer Deutung nicht, die sagte, Michelangelo sei es um dieses Absinken allein gegangen. Im Gegenteil, der anschauliche Charakter der Decke lehrt, daß das Herabsinken aus der Gottesnähe aufgenommen, im Doppelsinn des Wortes aufgehoben ist in etwas Feierliches, Festliches, Majestätisches: diesen anschaulichen Charakter ruft hervor, daß die Bilder in Dreiergruppen gruppiert, gleichgewichtig geordnet und in ein architektonisches Gerüst, welches Ordnung, (pp. 74/75) eingefügt sind, und daß die farbliche Erscheinung der Decke durch die Inkarnatfarbe insbesondere der Ignudi-Kerube und das Purpur und Gold insbesondere der Tondi, ihrer Rahmen und architektonischer Details bestimmt wird<sup>129</sup>. Auch wenn das Purpur gegen die Noach-Seite zurücktritt, weil der purpurgewandete Gott abwesend, bleibt der Gesamtcharakter doch gleichermaßen festlich.

Es gilt aber: erst die Gesamtordnung hebt das als Stufung erscheinende Gefälle wirkungsvoll auf; wiederum werden wir darauf gewiesen, uns der Aufgehobenheit der Hauptbilder im freskierten architektonischen Ganzen als dem Insgesamt des Orts der Propheten zuzuwenden.

4. Denn ängstlich geworden könnte man fragen: wenn in den neun Hauptbildern durch die Darstellung Gottes allein, Gottes und der Menschen beieinander, der Menschen allein, und durch die Anhebung dieser drei Momente in ein gleiches Gewicht Sinn und alle Proportionen der biblischen Urgeschichte verschoben sind, was stimmt dann mit der Bibel im Ganzen überein? vielleicht nur Details? - Übereinstimmt: Wirklichkeit und Funktion der Propheten<sup>130</sup> zu denen die Sibyllen gerechnet sind: Daß sie unter den Schilden der Gesetze, bzw. der exemplarischen Bestrafungen und der Absolution von Übertretungen, und unter den Schilden der Vorausdeutungen, als Vertreter Gottes auf Thronen unter Keruben sitzen, ist biblische Wirklichkeit: Sie haben die Funktion, solcherart forschende und suchende zu sein.

a) Auch hier nicht ohne Änderung: in der Bibel treten die dargestellten Propheten als einzelne auf, nacheinander, ist jeder von ihnen allein berufener Rufer Gottes oder in Michelangelos Sinn, Forscher und Sucher unter Gesetz und Verheißung; Michelangelo aber gibt sie gereiht, beieinander, als lebten sie gleichzeitig.

b) Ihre Throne nun sind ein Gürtel, der die Decke umspannt, faßt und regelmäßig gliedert; die Throne zusammen mit den auf ihnen beruhenden Architektur-Gurten stellen ein Gebäude dar, in welches auch die neun Historien wie Deckenbilder eingelassen sind; dieses Gebäude mitsamt den eingelassenen Gemälden bildet den Ort, an dem die Propheten und Sibyllen mit den Keruben weilen.

Die Propheten und Sibyllen werden durch den ihnen bereiteten und angemessenen Ort, d.h. zugleich durch die an diesem Ort eingelassenen Bilder in ihrer besonderen

---

<sup>129</sup> Vgl. Justi I,33. Für die Einführung des kaiserlichen Purpures vgl. Steinmann II,328.

<sup>130</sup> Zum Prophetischen in Michelangelo, s. Justi I,66ff.

Wirklichkeit und einem besonderen Sinn bestimmt, und sie ihrerseits geben diesem Ort als ihrerwegen vorhanden die Sinnrichtung.

*Die Bilder* von den uranfänglichen Taten Gottes und den anfänglichen Taten der Menschen vergegenwärtigen an diesem Orte der Propheten, was den Propheten der Erinnerung wert<sup>131</sup> (pp. 75/76)

*Die Propheten und Sibyllen* wohnen und leben unter dieser vergegenwärtigten besonderen Erinnerung der Urgeschichte, die des Alleinseins des schaffenden Gottes, des Beisammenseins des Gottes und der Menschen, des endlichen Alleinseins der Menschen, und d.i. des Verfalles eines ursprünglichen Verhältnisses zwischen Menschen und Gott: so gesonnen forschen und suchen sie als Vertreter Gottes unter Gesetzes- und Verheißungsschilden.

,Wir', in der Kapelle, finden die Propheten und Sibyllen an ihrem Ort als gegenwärtig gemalt; wir sehen die Urgeschichte und jenes verfallende gottmenschliche Verhältnis dargestellt, durchaus in historischer Sukzession als Geschichte eines Falls und Verfalls, aber nicht ins Sinnlose verfallend, sondern als in Gesetz und Verheißung gegürtet, in der unter Gesetz und Verheißung bleibenden Gegenwart der Propheten zusammengehalten und aufgehoben. Wir sehen: was in dem letzten der neun Hauptbilder hervortrat: das Ausgesetztbleiben der Entscheidung, läßt uns nicht im Unverbindlichen und Ungewissen zurück.

Der Mangel der wachsenden Gnade in Michelangelos Darstellung war scheinbar: die Gegenwart der Propheten ist Mittel und Weise Gottes ‚jetzt‘ zu sprechen.

Die Geschichte ist nicht, wie es schien, Fragment einer Heilsgeschichte, sondern von der Wirklichkeit der Propheten her als wesentlich, komplett entworfen: es gibt nur diese geschichtlichen Wesensstufen: Alleinsein Gottes, Beieinandersein Gottes und der Menschen, Alleinsein der Menschen und Wirken Gottes mittels Verheißung und Gesetz durch Propheten.

5. Die Urgeschichte ist ein Teil der vergegenwärtigten Wirklichkeit der Propheten und der, von Michelangelo zugezogenen, Sibyllen, ist deren Vorgeschichte: die Propheten und Sibyllen selbst sind als präsent vergegenwärtigt.

Dargestellt ist die Präsenz des Alten Bundes in den Propheten, die in ihrer Erinnerung die ursprünglichen Verhältnisse wissen und als solche an demgemäß hergerichteten Ort leben.

Eine genauere Bestimmung des Zeitmoments der Darstellung ist nicht möglich, ohne den Raum, in welchem sich die Fresken befinden, zu berücksichtigen:

Der Raum ist keine Wandelhalle, wo man, in milder Luft, durch Grotesken erheitert, lustwandelt, und, den Blick nach oben gelenkt, sich durch Geschichten des Alten Bundes erinnert, erweitert fühlt, und sich rundum erholt, sondern eine Kapelle: diese Kapelle wird durch die Gegenwart der Propheten bestimmt.

Das Gesetz aber ist durch Christus erfüllt<sup>132</sup>, die Aufgabe der Propheten zu Ende<sup>133</sup>. Was soll die Malerei? ist sie müßige Dekoration:

---

<sup>131</sup> Es handelt sich nicht um Visionen der Propheten und Sibyllen: keiner von ihnen, außer dem einen Jona, sieht empor und jeder, außer dem einen Sacharja, sähe die Bilder auf dem Kopf oder von der Seite.

<sup>132</sup> Vgl. Gal. 3; Röm. 7.

Die Frage ist zu beantworten, wenn man beachtet, was an diesem Ort jeweils stattfindet: die Feier der Messe. Wieder gibt, was an diesem Ort stattfindet, die (pp. 76/77) allgemeine Sinnrichtung für den Ort und, darin eingeschlossen, die Decke des Raums; und die Durchgestaltung des Ortes einen besonderen Sinn dem, was an ihm geschieht. Es findet eine wechselseitige Interpretation statt. Das an der Decke Gemalte ist auf seinen Heilsbezug zur Messe zu befragen; und läßt nach dem Speziellen in der Messe wieder fragen, das von Gesetz, Verheißung, Bund redet. Sollte letzteres ein zentrales Moment der Messe sein, so kann die Decke, und damit Arbeit und Tätigkeit Michelangelos als relevant für den Ort und sachgemäß gelten; andernfalls ist sie beiläufig.

In der Messe wird durch den Akt der Wandlung der neue Bundesschluß getätigt: wie es im Canon Missae heißt: *hic est enim calix sanguinis mei, novi et aeterni testamenti*. Durchaus im Unterschied zu anderen Kapellen, in denen ein anderes Moment der Messe interpretatorisch akzentuiert sein mag<sup>134</sup>, ist dieser Ort Kapelle durch Michelangelos Decke als Ort des neuen Bundesschlusses erklärt. Dies wirkt auf das Zeitmoment, welches wir dargestellt finden, zurück: der Ort der Wiederholung der Stiftung des Neuen Bundes kann verstanden werden als der Ort der Wiederholung der Ablösung des Alten: und der Alte Bund ist vergegenwärtigt.

Ort- und Zeitmoment sind von Michelangelo also derart gestaltet, daß wir Messe für Messe dabei sind, wenn an dem Ort vergegenwärtigter Wirklichkeit des Alten Bundes, in dem Moment, wenn der Priester die Wandlungsworte spricht, sich dadurch der Schluß des Neuen Bundes vollzieht; sowie er sich vollzog, als diese Worte erstmals gesprochen, treu dem jedesmal zugefügten Satze: *Haec quotiescumque feceritis, in mei memoriam facietis*.

Erklärt man die sixtinische Decke von der Messe als interpretatorischem Bezugspunkt aus, wird sie als die ikonographische Gesamtwirklichkeit Kapellendecke verständlich: Die Stiftung des Neuen Bundes erfolgt in die vergegenwärtigte Wirklichkeit der Propheten und Sibyllen hinein, die als Vertreter Gottes unter den von Keruben gehaltenen Schilden der Verheißung und des Gesetzes, welche durch Christus erfüllt, suchend und forschend thronen: diese Stiftung des Neuen Bundes stellt jenen ausgewogenen, mittleren Zustand der Urgeschichte wieder her, da die Menschen, in Liebe zu Gott, anbetend (Eva) und schauend (Adam), und Gott beieinander waren. Auch scheint jetzt recht, daß Michelangelo die Partikulargeschichte des Volkes Israel ausgelassen: der Schluß des Neuen Bundes durch Christus betrifft, nach Auffassung dieses Bundes, die Menschheit, in welche die Differenz der Völker (pp. 77/78) wieder aufgehoben: von derselben Menschheit, bevor sie in jene Differenz der Völker auseinandertrat (Turmbau zu Babel, von Michelangelo nicht mehr dargestellt), handelt auch die Urgeschichte, so wie sie Michelangelo begrenzt hat.

---

<sup>133</sup> Hebr. 1,1f.: *Viemals und auf mancherlei Art hatte Gott von alters her zu den Vätern gesprochen durch die Propheten. In der Endzeit dieser Tage hat er zu uns gesprochen durch den Sohn, den er zum Erben des Alls eingesetzt, durch den er auch die Welten geschaffen hat.*

<sup>134</sup> Michelangelo hat durch die Beziehung der Darstellungen der Decke auf die am Ort stattfindende Messe als Ereignis eine wesentliche Grundlage für barocke Architekturen geschaffen. Siehe meine Versuche, Bernini's Cornarokapelle (Rom, Sta. Maria della Vittoria) in: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 94, 1967, p. 2sq., und Bernini's Altierikapelle (Rom, S. Francesco a Ripa) in: *Argo*, Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, p. 297sq., bes. p. 311sq., 315sq., auszulegen [inzwischen in: Rudolf Kuhn, Gian Lorenzo Bernini, *Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen*, Frankfurt 1993, jetzt auch online Universitätsbibliothek München oper access: [online](http://epub.ub.uni-muenchen.de/4692/) z.Zt. <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4692/>]

Auch scheint jetzt billig, vielleicht notwendig, daß Michelangelo den Propheten die Sibyllen zugerechnet: in diesen Frauen und Männern des Juden- und Heidentums ist erst die Menschheit des ganzen Altertums gegenwärtig: in deren gemeinsame Gegenwart hinein erfolgt die Stiftung eines Neuen Bundes mit dieser ganzen Menschheit. Dabei sind die Sibyllen unter Gesetz und Verheißung aufgenommen, diesen unterstellt worden: so bezieht sich der Neue Bund auf einen erweiterten Alten, erfüllt ihn und hebt ihn auf (vgl. Ps. 46,8ff.: *Denn König der ganzen Erde ist Gott! . . . Gott regiert als König die Völker. . . Die Fürsten der Völker treten zusammen mit dem Volke des Gottes Abrahams. . .*) Auf das Problem einer solchen Erweiterung des Alten Bundes durch die Aufnahme der Sibyllen unter Gesetz und Verheißung und auf die Tradition, den Komplex neuplatonischer Theologie mit der christlichen zu harmonisieren, ist nur hinzuweisen.

6. Michelangelo hat später, worauf ebenfalls nur ein Blick zu werfen<sup>135</sup> ist, den Zeit-Ort-Moment durch die Darstellung des Jüngsten Gerichtes, der endlichen Theophanie, bereichert. Warum das Jüngste Gericht dargestellt, und nicht über dem Ausgang als eine Mahnung für den, der die Kapelle verläßt, sondern über dem Altare, wird man ebenfalls mit einem Hinweis auf die Messe klären. Das Jüngste Gericht gehört zur Messe: Paulus lehrt: 1.Kor. 11,26ff.: *Denn sooft ihr dieses Brot esset und den Kelch trinket, verkündet ihr den Tod des Herrn, bis er wiederkommt (donec veniat). Wer also unwürdig das Brot ißt oder den Kelch des Herrn trinkt, macht sich schuldig am Leib und Blut des Herrn. Jeder prüfe sich aber selbst und esse dann von dem Brot und trinke aus dem Kelch. Denn wer ißt und trinkt, der ißt und trinkt sich das Gericht, wenn er den Leib nicht unterscheidet (qui enim manducat et bibit indigne iudicium sibi manducat et bibit non diiudicans corpus Domini)*<sup>136</sup>.

Die Messe als Bundesstiftung ist Erfüllung des Alten Bundes und Anbruch des Jüngsten Gerichtes.

Michelangelo hat das Jüngste Gericht nicht zu einer Relativierung seiner Wirklichkeit wie ein Bild gerahmt und nicht wie die Historien der Decke in eine Scheinarchitektur eingelassen, sondern ihm jene Wirklichkeit gegeben, die auch die Propheten und Sibyllen haben, die den Zeit-Ort unmittelbar bestimmen.

In der Sixtinischen Kapelle ist der Ort der Messe durch Michelangelo ausgelegt worden als Zeit-Ort der Stiftung eines Neuen Bundes, verstanden als Aufhebung der noch wirkenden Wirklichkeit des Alten Bundes und als Einbruch der schon wirkenden Wirklichkeit des Gerichtes. (pp 78/79)

7. Doch, beschränken wir uns auf die Deckenmalerei.

In Michelangelos Auffassung war die Urgeschichte der Menschheit für die Stiftung des Neuen Bundes von Bedeutung, vorzüglich das schauende und anbetende Verhältnis der Menschen zu Gott. Damit der sichtbar zu machende Sinn sich kund tat, mußten die Begebenheiten der Urgeschichte neu ausgewählt, zusammengestellt, durchgliedert, neu proportioniert werden. Sollte die neue Ordnung nicht willkürlich scheinen, war sie aus der Schrift zu legitimieren. Michelangelo dachte sicherlich in dieser Folge nicht, ging so nicht vor; er konnte, zu einem Teil, unmittelbar aus Wissen und Glauben handeln,

<sup>135</sup> Siehe auch Feldhusen, p. 29ff., bes. p. 38ff.

<sup>136</sup> Hierauf sind die von Feldhusen, p. 38 zitierten Gebete zurückzubeziehen.

benötigte keine Stellen zu Beweisen und Anmerkungen. Zu einem anderen Teil aber war Michelangelo auf das neuerlich gelesene Wort der Schrift angewiesen.

Die Menge der wörtlichen Übereinstimmungen mit der Bibel war bei den einzelnen Darstellungen unterschiedlich groß; die größte Menge, auch gewichtigere Zitate waren zu den vier ersten Hauptbildern beizubringen.

Zugleich lehrt ein Eindruck unmittelbar, die vier ersten der Hauptbilder seien besonderer Art: man vergleiche sich die Darstellungen Gottes: die Gestalt des Gottes, welcher Eva erschafft, läßt sich als Variation einer Gestalt Gottes beschreiben, die in der künstlerischen Tradition bereits lebte; die Gestalt des Gottes, der Adam erschafft, die Gestirne ordnet, die Urmaterie erschafft, ist aber neu, dieser Gott bis dahin ungesehen. Jedes einzelne neue Moment aber ließ sich als schriftgemäß und vorzüglich in Psalmen und Propheten nachweisen. Man wird ausscheiden, Michelangelo habe Gott, weil er die Bundeswirklichkeit von den Propheten her auffaßte und darzustellen gewillt war, im Geiste dieser Propheten und darum nach ihrem Worte geschildert: eine Aufteilung alttestamentarischer Überlieferung nach unterschiedenen Epochen nachmosaischer, israelitischer Religionsgeschichte lag außerhalb seines Gesichtskreises. Vielmehr fand er in Psalmen und Propheten etwas, was er brauchte. Doch, was?

Berücksichtigend, daß Michelangelo über dem Eingang der Kapelle, d.h. mit den Noachszenen zu malen begonnen hatte und dem Altar zu malte, kann man aus der anderen Art der Gestalt Gottes von der Erschaffung Adams bis zu der der Urmaterie, verglichen mit derjenigen in der Erschaffung Evas, zureichend sicher schließen, daß die Gestalt des Schöpfers der Eva Michelangelo im Fortgang der Arbeit nicht mehr genügte. Er stieß damit an das allgemeine Problem christlicher Künstler, den unsichtbaren Gott sichtbar zu machen und zwar angemessen sichtbar. Michelangelo hatte, wie man sieht, bei der Darstellung der Erschaffung Evas noch keine Möglichkeit, außer, ihn würdig, ernst, gütig und als alten Mann zu geben. Das aber war nichts anderes, als das Problem mit Zurückhaltung und Anstand als unlösbar zu umgehen. Michelangelo ist, soweit ich sehe, in der Tradition der erste aller Künstler, der sich nicht zufrieden gab: sein Ungenügen mit der bisherigen auch mit seiner eigenen Lösung des Problems, vermochte ihn, nochmals oder zum ersten Mal die Bibel zu lesen. Dabei fand er, vermutlich zu seiner Überraschung, insbesondere bei den Propheten, einen *sichtbaren Jahwe*. Die groß (pp. 79/80) gearteten Bilder, unter denen Jahwe keineswegs nur anthropomorph vorgestellt und mit Metaphern dichterisch umkleidet wurde, sondern die, wie aus der Gewalt der Sprache hervorgeht, als Wirklichkeit erfahren, als Theophanien geschaut wurden, rissen für den auf das Sehen-Können angewiesenen Michelangelo herabdrückende Wolken auf und seine Phantasie, wie verfolgt werden kann, ward durch einzelne Worte der Propheten und Psalmisten wie entzündet in Schauungen versetzt. Und auch ihm war, durch das Wort der Bibel und nach deren Maß, Jahwe und die Elohim sichtbar geworden.<sup>137</sup>

Die Bedeutung der Theophanien eines unsichtbaren und sich dadurch nicht in die Verfügungsgewalt der Sehenden begebenden Gottes (auf den man sich wie auf anderes, das zu sehen, zu Zeiten hinwenden, zu Zeiten nicht hinwenden könnte), war für

---

<sup>137</sup> [Später eingefügt:] Man erinnert sich Pascals Memorial von 1654 und seiner persönlichen Erfahrung des Feuers, des Gottes Abrahams, Isaaks und Jakobs, d.i. nach Maßgabe des Brennenden Dornbusches, der Vision des Mose (Ex.3,6; Mt.22,23). S. Pascal, Blaise, Über die Religion und über einige andere Gegenstände (Pensées), übers. hrg. Ewald Wasmuth, Heidelberg <sup>5</sup>1954, p. 248.

Michelangelo so groß, daß er veranlaßt wurde, auch die ersten Schöpfungstätigkeiten Gottes nicht nur nach wesentlichen Seiten des Schaffens zu differenzieren: schaffen, ordnen, segnen; sondern jede dieser Weisen als eine eigene Theophanie auszugestalten, wie in den Einzelkommentaren gezeigt: Der Herr in der Wolke (I), der Geist Gottes über den (geordneten) Wassern (III), und der Vorübergang der Herrlichkeit des Herrn (II)<sup>138</sup>. [Späterer Zusatz:] Es folgen die Theophanien: als Jahwe-Elohim, vom Kerub getragen, mit der Sophia an seiner Seite (IV), und, auf daß Mann und Frau im Anblicke seiner nicht vergehen, verhüllt, doch sich auf der Erde ergehend (V)<sup>139</sup>.

Für die Geschichte der Auslegung der Schöpfungsgeschichte kann es kaum genügend unterstrichen werden, daß Michelangelo die Schöpfungsgeschichte nicht nach der Wichtigkeit der Werkreihe hin ausgelegt hat, wovon ihr wörtlicher Sinn zu allererst handelt, und dabei weder aitiologisch verfahren ist, noch auf den Schöpfer, um der Geschaffenheit des Werkes willen, zurückgewiesen hat; sondern daß Michelangelo die Entstehung der Schöpfung in die Tätigkeit des als wirkende Macht erfahrenen Gottes hineingezogen und den Schöpfungsbericht theologisch genommen hat, als Aussagen über die Tätigkeit Gottes und wie Gott sich zeige, mit Aufmerksamkeit auf jedes davon handelnde Wort: schaffen, ordnen, segnen.

8. Hiernach ist noch mit einigen Worten auf Umfang und Art der Bibellektüre Michelangelos einzugehen.(pp. 80/81)

Bei der Wichtigkeit der Bibel für die Fresken der sixtinischen Decke und bei der Menge der Belegstellen für einzelne ihrer Gebilde würde es kaum wunder nehmen, wenn sich zeigen ließe, Michelangelo sei zu den eifrigsten Bibellesern zu rechnen. Doch stellt man die zur Erklärung in diesem Kommentar herangezogenen Verse zusammen, ergibt sich eine Überraschung:

Aus den Historienbüchern wurde kaum eine Begebenheit herangezogen, die nicht landläufig wäre: außer vielleicht Abner (2.Sm. 2/3), Absalom (2.Sm. 13/18), Jerobeam (1.Kg. 12), Joram (2.Kg. 3; 9), Jehu (2.Kg. 10), Nikanor (1.Makk. 7; 2.Makk. 15).

Im Einzelnen wurde herangezogen:

Genesis: Schöpfungsgeschichte bis Noach (Gn. 1-9), Abraham in Mamre bis Sodom (Gn. 18-19), Isaaks Opfer (Gn. 22), Jakobs Kampf mit dem Engel (Gn. 32).

Exodus: brennender Dornbusch (Ex. 3), Moses Siegeslied, Schilfmeer, Wasser aus dem Fels (Ex. 15-17), Dekalog (Ex. 20), Bundesschluß (Ex. 24), Bundeslade (Ex. 25), Aarons Opfer (Ex. 29).

Leviticus: Opferschilderung (Lv. 1).

Numeri: eiserne Schlange (Nm. 21).

---

<sup>138</sup> Thode III,318 bestimmte die Theophanien folgender Art: a) der elementare, sich selbst erst gestaltende Gott: der Titan (I); b) die Erscheinung ist zur scharf ausgeprägten Manifestation eines bewußten, herrischen, gesetzgebenden Willens geworden: der Herrscher (II, rechte Hälfte); c) der aus sich durch Lebensmitteilung Leben erweckende, zu dem Vergänglichen sich wendende: der Vater (II, linke Hälfte); d) der milde, gütige Spender väterlicher Liebe: der Vater (III).

Sinding-Larsen faßte die Darstellungen des Jahwe I-III als Darstellungen der Trinität nach der Differenz ihrer Personen auf: Jahwe I als Sohn, Jahwe II als Vater, Jahwe III als Heiligen Geist. Wäre Michelangelo dieser Ansicht gewesen, hätte er die funktionalen Differenzen der Personen ins Sichtbare gebracht. Dieses wäre nötig gewesen, insofern die Bibel hier nicht von der Trinität handelt und diese zu sehen hier nicht erwartet wird.

Der weitere Fortgang der Auslegung Sinding-Larsens beruht auf den gleichen, in der Durchführung einfacheren Prinzipien der Exegese als einer typologischen Allegorese, wie die Winds und Hartts.

<sup>139</sup> S. Rudolf Kuhn, Erfindung und Komposition.

Deuteronomium: Dekalog (Dt. 5), Lied des Mose (Dt. 32).

Josua, Richter, Rut: nichts.

Samuel: Kampf Davids mit Goliath (1.Sm. 17); Abner (2.Sm. 2/3), David-Batscheba (2.Sm. 11/12), Absalom (2.Sm. 13/18).

Königsbücher: Jerobeam (1.Kg. 12), Joram (2.Kg. 3; 9), Elisas Himmelfahrt (2.Kg. 2), Jehu und Baal (2.Kg. 10).

Chronikbücher: Salomos Tempel (2.Chr. 3/5).

Esra, Nehemia, Tobit: nichts.

Judit: Judit und Holofernes (Jdt. 8-13).

Ester: Ester, Mordechai und Haman (Est. 2-8; 14).

Makkabäerbücher: Nikanor (1.Makk. 7), Heliodor (2.Makk. 3), Nikanor (2.Makk. 15).

Auch aus den Weisheitsbüchern wurde wenig herangezogen; viel aus Psalmen und einigen Propheten (Ezechiel, Jesaja, besonders Jeremia).

Im Einzelnen:

Psalmen: Ps. 8; 17; 35; 49; 102; 103; 148.

Weisheitsbücher: Spr. 8 (Weisheit); Weish. 8-11 (Weisheit), Weish. 16 (eiserne Schlange).

Propheten: Jesaja (40; 42; 51; 52), Jeremia (4; 7; 10; 15; 19; 23; 27; 32; 33), Baruch nicht, Ezechiel (16; 20; 24), Daniel (7; 9), von den zwölf kleinen Propheten nur Hosea (2; 12), Jona (2; 4)

Hätte Michelangelo diese Stellen in den Propheten und Psalmen gelesen, müßte eine erheblich umfangreichere Lektüre vorausgesetzt werden, als sie aus der Aufzählung der Kapitel hervorgeht, weil die herangezogenen Stellen nicht von einem inhaltlichen Interesse geleitet aufgesucht werden können; Michelangelo müßte z.B. den ganzen Jeremia gelesen haben, wenn die angegebenen Kapitel bei einer Lektüre auf ihn gewirkt haben sollten.

Ergänzend sei hinzugefügt, was aus dem Neuen Testament verwendet wurde:

Matthäus: Stammbaum Jesu (Mt. 1), Zeichen des Jona (Mt. 12). (pp. 81/82)

Paulusbriefe: Prophetengeister (1 Kor. 14).

Petrusbriefe: Suchen und Forschen der Propheten (1. Petr. 1).

Wenn man die Bibelstellen hinzufügte, die zu einer Erklärung des Jahrzehnte später gemalten Jüngsten Gerichtes angezogen werden könnten, würde sich das Gesamtbild wenig ändern: es kämen wohl drei weitere Psalmen, ca. 10 weitere Kapitel Jesaja, der oben, mit Jeremia verglichen, weniger auftritt, hinzu, und einige weitere mehr.

Vielleicht kann man aus dieser Übersicht einen vorsichtigen Rückschluß wagen: ich möchte demnach meine Meinung über Michelangelos Kenntnis der Schrift dahin zusammenfassen: soweit die sixtinische Decke und das Jüngste Gericht erkennen lassen, hatte Michelangelo eine umfangreiche Kenntnis der Psalmen, eine wohl vollständige Kenntnis der Propheten Jesaja, Jeremia und Ezechiel. Aus den historischen Büchern sind ihm ungewöhnlichere Begebenheiten aus den Büchern der Makkabäer vertraut, so daß ich deren Kenntnis für wahrscheinlich halte. Eine darüber hinausgehende Kenntnis der Bibel läßt sich nicht nachweisen; läßt sie sich auch nicht ausschließen, so würde ich doch, weil aus den anderen Büchern der Bibel viele geläufige Dinge, selten ungeläufige genommen sind, eher vermuten, daß die auf Grund eigener Lektüre gewonnene Bibelkenntnis gering war und das Geläufige nicht überschritt.

9. Zur Art der Bibellektüre des Michelangelo läßt sich folgendes bemerken:

Michelangelo interessierten die *Ordnungen*, in denen die Begebenheiten berichtet sind:

So ist, daß die Genesis zwei Schöpfungsberichte enthält, bei denen auf einen ersten und allgemeinen ein zweiter folgt, der ausführlich die Erschaffung des Menschen und dessen Sündenfall noch einmal erzählt, vielleicht Michelangelo Vorbild gewesen, einer ersten Bilderdreierheit, welche von der Schöpfung überhaupt handelt, eine zweite Bilderdreierheit folgen zu lassen, die von der Erschaffung des Menschen und dessen Sündenfall im Besonderen handelt; so ist, daß in der Genesis Gott an zwei Tagen je zwei Werke wirkt, vielleicht Michelangelo Anregung gewesen, Gott (Bild II) in einem Bilde zweimal und in besonderen Tätigkeiten auftreten zu lassen.

Michelangelo interessierten in den Berichten ferner *Wesensaussagen, Sätze der Deutung*: so beachtete er unterschiedene Aussagen über die Tätigkeit Gottes, schon dann, wenn eine halbwegs regelmäßige Wiederkehr von Worten Bedeutendes hören läßt (schaffen, ordnen, segnen); so beachtete er Deutungssätze, mit denen eine Tat Judits oder Davids etc. Gott zugeschrieben wird; auch Einordnungssätze, mit denen der Untergang Nikanors auf die Verletzung des Sabbats bezogen wird.

Was Michelangelo nicht interessierte, ist jedes historische Detail, das nicht unmittelbar wesentlich ist; ja nicht einmal der historisch überlieferte Charakter (pp. 82/83) einzelner Personen, weder der Propheten, noch der Vorfahren Christi, deren einige genügend bekannt sind.

Michelangelo interessierte letztlich, wie aufgewiesen, besonders in Psalmen und Propheten, jede *Aussage über eine sichtbare Erscheinungsweise Jahwes*.

#### 10. Zeit der Bibellektüre<sup>140</sup>.

Den Unterschied zwischen der Darstellung Gottes bei der Erschaffung der Eva und den Darstellungen bei den anderen vier Schöpfungstaten halte ich für so beträchtlich, daß ich meine: eine Lektüre der bis dahin wohl noch nicht gekannten einschlägigen Propheten und Psalmen sei an diese Stelle des Arbeitsganges zu datieren.

Es war auch aufgefallen, daß von diesem Moment an die Propheten wenigstens dann und wann mit einem historischen Detail versehen worden sind, so als habe Michelangelo ihre Schriften gerade gelesen.

Diese erneute Beschäftigung mit der Bibel und die Lektüre wenigstens der Propheten und Psalmen haben Michelangelo in diesem Moment, eine bis dahin ungesehene Darstellung Gottes geben zu können, frei gemacht.

Diese neue Darstellungsweise Gottes ist aber nicht in eine unverändert gebliebene Erzählweise eingefügt worden, sondern der Erzählstil selbst ist geändert.

Das ist daran zu erkennen, daß der Gott, welcher Eva erschafft, und Adam und Eva auf diesem Bilde in einem Zusammenhang sind, der durch das Gegenständliche der Erde gebildet wird, erfahrungsgemäß, verfolgbar, nachrechenbar, verstandesgemäß. Ebenso hätte Michelangelo die Gestalt Gottes bei der Erschaffung Adams auf die Erde stellen können; Michelangelo aber gab diesen Erzählstil preis, und stellte ein der Erfahrung Widersprechendes, nicht zu Verfolgendes, nicht Nachrechenbares, Verstandesungemäßes, ein Zusammenhangloses, aber unmittelbar und anders Überzeugendes dar. Dieser Unterschied, so empfindet man, ist kein Wechsel eines Stiles,

---

<sup>140</sup> Zum Historischen s. Justi I,75; zur Kenntnis der Malermibibel, s. Wind 1960-1.



wie er im Entwicklungsgang eines Künstlers vorkommt, sondern ein Wechsel an dieser Stelle unerörterter Gattungen der Malerei<sup>141</sup>. (pp. 83/84)

---

<sup>141</sup> [Späterer Zusatz:] S. inzwischen Rudolf Kuhn, Erfindung und Komposition.

## 2. Kapitel

### Michelangelo's Übereinstimmung mit Ficino's Schriften

#### Vorbemerkung

Unter dem bisher Berührten sind es zwei Hauptideen, die mit dem Neuplatonismus eines Ficino in Zusammenhang stehen könnten: vielleicht wäre bei Ficino etwas Erhellendes darüber zu finden, wie sich die Liebe Adams zu Gott in seiner Erschaffung und die Liebe der Menschen zu einander in ihrem Untergang bei der Sintflut unterscheiden; vielleicht auch wäre etwas über einen möglichen Wesensunterschied zwischen Menschen, Engeln und Gott zu erfahren, wie er in den Gestalten der Vorfahren Christi, des Volkes Israel, der Propheten und Prophetinnen, der Ignudi-Engel und des Schöpfergottes zu sehen ist. Beginnt man auf der anderen Seite mit einer Lektüre der Schriften des Ficino, um aus ihnen zunächst zu sammeln, was mit Michelangelos Sixtinischer Decke zusammenhänge, so gehört das Auffindbare wiederum fast ausschließlich zu diesen beiden Themenkreisen: der Auffassung der Liebe und der Auffassung der Wesensstufen.

Das Verhältnis Michelangelos zum zweiten Neuplatonismus ist erörtert worden.

Kunsthistorischerseits in den letzten Jahren vor allem durch: Erwin Panofsky und Charles de Tolnay. Panofsky erörterte in seinem einschlägigen Aufsatz: *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*<sup>142</sup>, die Sixtinische Decke nicht; er verwies auf Tolnay.

Tolnay, im zweiten Band seines *Michelangelo: The Sistine Ceiling*<sup>143</sup>, kam häufig auf neuplatonische Züge in den Darstellungen der Decke zu sprechen: unter den Themen der Wesensstufen und der ihm vorzüglich wichtigen *ascensio* der Seele, dem *ritorno a Dio*, den er dargestellt zu sehen meinte.

Zum Thema der Wesensstufen schrieb er:

p. 22sq.: The architectural skeleton painted by Michelangelo divides the vault into three superimposed zones; and to these three zones, which are separated topographically and stylistically, corresponds a triple gradation of the subject matter. The lowest zone, that of the lunettes and spandrels, clearly separated from the rest of the vault by large frames, depicts a race undergoing the daily vicissitudes of human condition. Inhabiting the second zone, i.e. the architectural skeleton, sit the large figures of Prophets and Sibyls surrounded by their Genii. Although they are human, they share in the divine by their intellectual and emotional faculties: they can ascend from earthly life, by virtue of knowledge, will and desire, to the divine. The nude adolescents, the 'Genii of the souls' of the Prophets and Sibyls, who are situated in this same second zone and who give a frame to the histories, also seem to be their spiritual echoes. The third and highest zone which appears behind the architectural framework contains the prototypes of man in his direct relation to the Divine and the history of God Himself. These three zones, in spite of their differing natures, are all bound together: man in the lowest sphere reflects unconsciously the attitudes of the Prophets and Sibyls, which in turn are the reflection of the divine.

Die Gestalten etwa des Volkes Israel und der Propheten und Prophetinnen sind durch Michelangelo in der Art ihres sich Verhaltens so bedeutend und so durchgängig gleichartig unterschieden, daß es einleuchtet, daß hier Wesensunterschiede dargestellt

<sup>142</sup> Erwin Panofsky, *The neoplatonic movement and Michelangelo*, in: *dr.*, *Studies in Iconology* (1939), reprint New York 1962, p. 171sqq.

<sup>143</sup> Charles de Tolnay, *Michelangelo*, II. *The Sistine Ceiling*, Princeton (1945) 1949<sup>2</sup>.

sind, die Rangunterschiede sein können und, da je höher gesetzt, sein werden. Tolnay legte mit Recht und als erster darauf entschiedenen Wert; wenn die besondere Teilung, die er zwischen den Gestalten traf, auch nicht als dargestellt einleuchtet. Um das zu sehen, ist von der Auffassung der Propheten und Sibyllen, die Tolnay mitteilte, auszugehen: Tolnay war der Meinung, daß die Ignudi zu ihren Häupten, oben auf den Thronen (die hier als Engel aufgefaßt werden), die je zwei Begleiter auf ihren Thronsitzen (die hier als Prophetengeister aufgefaßt werden) und der Putto je zu Füßen ihrer Throne, unter dem Namensschild, wesentlich zu ihnen gehörten: als Ausgliederung ihres eigenen Wesens, und solcherart, daß sie als Genii selbständig erscheinen könnten (wie hier die Prophetengeister aufgefaßt werden). Dabei wären sie untereinander wie folgt gestuft:

p 63: If, as stated above, Michelangelo always embodied in the small Genii behind the seers their *natura intellettuale* (which again consists of knowledge and will, according to Pomponazzi), then it is probable that he embodied in the putti below the seers the Genii of their *natura corporale* and in the ignudi above their heads the Genii of their *anima razionale*. Each of the seers is consequently accompanied by the spirits of his threefold nature: each one composes a kind of solar system surrounded by his satellites<sup>144</sup>.

Genau besehen liegt hier eine Verteilung einer zur Verfügung stehenden Anzahl von Titeln auf zufällig in derselben Anzahl vorhandene Wesen vor; was nicht bemerklich geworden sein wird, weil der Versuch nicht unternommen ist, über die Distribution von Titeln hinaus auch Michelangelos Auffassung des in den Titeln Benannten, wie es durch deren Träger sinnfällig dargestellt wäre, auszulegen. So erfahren wir nicht, warum die *anima razionale* jedes Propheten in den Ignudi zweifach aufträte; nicht, warum die *anima razionale* in diesem (pp. 85/86) doch auf die Darstellung eines Wesensstufenbaues angelegten Gesamtfresko höher gestellt wäre als die *natura intellettuale* derselben Propheten; während in den von Tolnay für seine Deutung angeführten Belegen aus Giovanni Pico della Mirandola und Pietro Pomponazzi ausdrücklich deren Mittelstellung gefordert ist; nicht auch erfahren wir, wie zu verstehen wäre, daß die *anima razionale* der Propheten Guirlanden aufhinge, wie es unklar bleibt, warum deren *natura corporale* wesensmäßig mit Guirlanden spielen und deren Namensschilde tragen könne.

Außer diesen sich in der Sache von Seiten des Gedankens erhebenden Schwierigkeiten, sofern Michelangelo ein das Wesen des Darzustellenden auch darstellender sein sollte, erhebt sich aus der Darstellung selbst ein Widerstreit: die Zuordnung dieser fünf Wesen in gleicher Weise als Genii zu den Propheten und Sibyllen ist künstlerisch nicht evident. Zwar hat Michelangelo gelegentlich Individuen nebst einer Ausgliederung ihrer Kräfte in Gestalt dabeiseiender Genii gegeben, wie hier in der Darstellung der Propheten und ihrer Prophetengeister (oder in Tolnays Auffassung: der Propheten und der *genii* ihrer *natura intellettuale*) oder wie nicht unverwandt in den Darstellungen Jahwes als Elohim; dabei aber ist deutliche Unterordnung und nahes Beisammensein unabdingbar, um die gegliederte Einheit sichtbar werden zu lassen: welches deutlich unterschieden ist von einem Auseinanderstreuen der Momente einer einzigen Individualität über die Throne

---

<sup>144</sup> Vgl. Justi I,25: Man kann... Gruppen aus benachbarten Gliedern verschiedener Reihen bilden. Die großen Kupferstiche Giorgio Ghisis geben solche Gruppen, wo ein Prophet als Mittelfigur erscheint. Wie Sterne weit getrennter Orte im Universum am Firmament Gruppen bilden, in denen die Phantasie der Vorzeit lebendige Gebilde entzifferte: so entstehen hier Konstellationen, die zu interessanten Gedankenspielen verlocken.

hinaus und unter die Throne hinab in architektonisch disparate Räume. Obgleich die Distanz der Ignudi von den Propheten beträchtlich ist, hervorgehoben noch durch die Nähe der Prophetengeister zu den Propheten und verstärkt dadurch, daß ein um die ganze Kapelle herum die Throne vereinigendes Gesims die Ignudi, auch wenn sie oben auf den Thronen sitzen, doch wieder von diesen Thronen abhebt: ist die Herkunft der Ignudi von den Propheten, als deren Ausgliederung, weder dargestellt noch durch irgendetwas angezeigt. Die Ignudi sind darum auch nicht geeignet, die Partizipation der Propheten an einem höheren Bereich Jahwes darzustellen, indem deren anima rationale deren eigenen Thronbereich in den Bereich Jahwes hinauf überschritten hätte, weil sie dann um so eher zumindest der Anzeigung ihrer Herkunftigkeit aus dem Bereiche der Propheten bedürften: so sind die Sibyllen und Propheten mit Ausnahme des Jona auch nicht nach oben gewandt, sondern, in sich beruhend oder nach vorne oder nach unten gewandt, unter Gesetzes- und Verheißungs schilden suchend und forschend.

Die Ignudi können, mangels Andeutung ihrer Herkunftigkeit, demnach nur nach dem Ort ihrer Befindlichkeit beurteilt werden: distinkt von den Propheten, oben auf den Thronen, Schilde und Guirlanden haltend, höher als die Propheten.

Letztlich kommt noch hinzu, daß die Ignudi, kleiner als die Propheten, körperlich doch so groß gestaltet sind, daß sie anschaulich: in keinem Vergleich mit den Prophetengeistern stehen: sie sind weder den Prophetengeistern, noch den Putten (pp. 86/87) unterhalb der Throne, sondern den Propheten und Sibyllen selbst kommensurabel<sup>145</sup>.

Die Putti unterhalb der Throne und unterhalb der Namensschilde, die sich bald in eine Guirlande hängen, bald das Namensschild tragen, usw., sind wiederum unvergleichlich den Prophetengeistern, welche nahe den Propheten und im unmittelbaren Bezug auf sie ihr artikuliertes Wesen leben.

Die Vorfahren Christi und das Volk Israel dürfen ebenfalls nicht zu einer Einheit zusammengezogen werden: zunächst, weil Rahmen sie gegeneinander trennen und sie übereinandergestuft sind und die oberen, wenn auch tiefer als die Propheten ansetzend und weniger hoch als die Propheten aufragend, doch in den Bereich der Propheten hineinragen; sodann, weil Unterschiede des Verhaltens deutlich zu bemerken sind: die Vorfahren Christi zumeist tätig, das Volk Israel ruhend; eine befremdliche Umordnung der allgemeinen Auffassung, in welcher das ruhige Lagern einer auch noch so geringen Tätigkeit untergeordnet zu werden pflegt Jede dieser Gruppen ist für sich genommen, wie die Ignudi, den Propheten und Sibyllen kommensurabel.

Der Wesensstufenbau Tolnays ist demnach zu korrigieren, ist *zuerst* aus der Anschauung zu erweisen und *dann* aus den Quellen zu erklären.

Tolnays Hauptgedanke für die Deutung des Gesamtsinns der Decke aber war die Ascensio der Seele zu Gott, die neuplatonischen Ursprungs wäre.

Tolnay schrieb:

p. 24: The histories must be viewed, as stated above, from the entrance of the chapel toward the altar. Through the artist's new interpretation, this sequence becomes the stages of man's ascension to his divine origins.

Gelegentlich ließ Tolnay die eigentliche ascensio auch erst mit der Darstellung der Erschaffung Adams beginnen, so etwa:

---

<sup>145</sup> In anderem Argumentationszusammenhang ähnlich Justi (I,170): So werden die Ornamente (sc. die Zierfiguren der Ignudi) doch wieder zu Gemälden, künstlerisch betrachtet sogar gleichwertig den geschichtlichen Personen (sc. Propheten, Volk, Vorfahren).

p. 32: The position of this fresco on the ceiling corresponds to the end of the area reserved for the laymen. A cancellata separates the latter from the presbyterium, above which takes place a gradual ascension to a higher sphere. The five following paintings (die Fresken V-I) are all dominated by the figure of God the Father . . . a figure that progresses, however, from a human appearance to the character of a cosmic phenomenon.

Was diese Meinung für die bisherige Auffassung der Sixtinischen Decke bedeutet, sprach Tolnay aus:

p. 22: The second question to be taken up is, in what succession should this series of histories be contemplated. Until now they have been seen in their historical order, that is, starting at the altar and finishing at the entrance. But viewed in this way, the nine historical compositions appear completely inverted. It is therefore evident that they unfold from the entrance toward the altar.

Only in this direction does the cycle reveal itself as a unified whole to the spectator. (pp. 87/88)

Ebenso p. 129sq: It is essential, for the understanding of the content of the cycle, to keep in mind that the series unfolds from the entrance to the altar. . . Neither Justi nor Steinmann grasped the new spiritual content which Michelangelo inserted in the series and which reveals itself only when viewed from the entrance.

Nun bleibt aber die Frage, wo an der Sixtinischen Decke ein Aufstieg einer Seele dargestellt sei? und wessen Seele zu Gott aufsteige: In den neun Hauptfresken gibt es kein Individuum, das an allen Geschehnissen teilnähme, jedes wechselt nach höchstens fünf (Jahwe) oder drei (Adam, Noach) Szenen. Auch ein Betrachter, wie ein durch Hölle, Läuterungsberg und Paradies wandernder Dante, ist nicht dargestellt, welcher die Historie rückwärts anschauend zu Gott emporgelange und am Leiden teilnehmend und sich läuternd zu Gott zurückkehrte. Tolnay sparte jeden Erweis, jede Angabe eines Indizes, daß die dargestellte Folge historischer Ereignisse rückwärts verstanden werden sollte.

Wenn er schrieb:

p. 130: Although it was known from the time of Condivi that Michelangelo began his work above the entrance, scholars have not yet realized that the cycle gives a spiritual and visual unity only when contemplated from the entrance. An explanation of the contradiction between the iconographic sequence and the procedure of the execution . . .;

wenn Tolnay dies auch schrieb, so kann darin, daß Michelangelo über dem Eingang zu malen begonnen hatte, ein Erweis nicht liegen; auch der Held eines Dramas entwickelt sich nicht zum Expositionsakt rückwärts, weil der Krisen- oder Katastrophenakt zuerst entworfen wurde, noch wäre er, als würde seine Vorgeschichte nachgeliefert, durch die Akte rückwärts zu verstehen<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Ebenso Justi I, 26 u. 28

Die Maler von Freskenzyklen malten häufig die einzelnen Szenen eines Zyklus entgegen ihrer Folge in der Erzählung: nämlich dann, wenn sich die historisch späteren Szenen der Erzählung an den Wänden über den historisch früheren befinden: dann begannen sie mit den oberen, späteren Szenen, um nicht bei einer Arbeit an den oberen schon fertige, untere mit Putz und Farbe vollzulecken oder mühevoll schützen zu müssen: so wohl Simone Martini in Assisi, Gozzoli in Montefalco und San Gimignano, so Ghirlandajo in Florenz, Sta. Maria Novella, wo Michelangelo dieses Verfahren in seiner eigenen Ausbildung kennen lernte.

Die Michelangeloliteratur ist ein reiches Feld, um zu beobachten, wie Teilanschauungen, literarische Vergleiche in älterer Literatur in der jüngeren oft in Thesen umgebildet werden. Auch der "Blick vom Eingang her" ist schon bei Thode III, 396, auf Justi I, 26, bes. 28f. beruhend, zu finden; Thode nahm an, Michelangelo habe besonders Rücksicht auf denjenigen genommen, der die Kapelle betritt, auf daß er die ferneren Bilder und Figuren auch erkenne, und Thode suchte damit die sukzessive Vergrößerung der Figuren gegen den Altar hin zu erklären; während heute, entsprechend der Erklärung Wölfflins, vermutet wird, Michelangelo habe sich, nachdem die erste Hälfte der Decke fertiggestellt, die Gerüste abgebrochen

Tolnay meinte in der Tat: einen ritorno a Dio des Betrachters.

Er sagte:

p. 40: The spectator advancing from the main entrance toward the altar experiences from history to history a gradual ascension: freed from his bodily prison he leaves (pp. 88/89) his earthly existence and attains a state of absolute freedom in infinity. The divine origin of the human soul becomes manifest.

Die Beschreibung des Vorganges muß vollständig zitiert werden:

p. 42: The Drunkenness of Noah is the prelude: in the figure of the aged Titan the tragedy of human existence is manifest. In the Deluge, the struggle of human race with fate becomes visible. In the Sacrifice of Noah the aged Noah has become aware of this tragedy of man through his experience; on the other hand, the young people are oblivious to this law of existence. In the last painting over the room of the laymen the realm of fate is replaced by the realm of nature. In the Fall and the Expulsion man appears integrated in nature. Man is a vehicle in the cosmic cycle. A clarity of form and a subdued coloring characterize this painting. The composition including both scenes describes a kind of arch under which the spectator walks, as he passes through the cancellata, to enter into the realm of freedom. The next paintings reveal the development of divine existence, from a human-like appearance to a uranic form (cloud-like, bird-like, planet-like, bezieht sich wohl auf Fresken IV, III, II) and the development of the divine intelligence from finite ideas to omniscience. Unhampered by space, time and matter, the creative force freely evolves its inner essence. It is the development of the highest being 'which is determined by nothing and which determines all' (Landino). In the last painting is seen the cosmic power in the middle of the origin of all existence: the primitive chaos. The birth of God is made manifest. It may be said that the figure of God the Father served the artist as a means of leaving the earth more completely and of rising with more élan to taste the silence of infinite space. Looking at the cycle as a whole one has indeed the impression of a successive liberation, an effect which Michelangelo emphasized by the application of three different compositional patterns. In the first three paintings (history of Noah) the fields are crowded with many relatively small figures; in the next three (history of Adam and Eve) the compositions, made up of a few large figures arranged in the first plane, repeat in their relationship the general tension of the curved ceiling; in the last three paintings the movements of the figures of God the Father are independent of the surface of the ceiling and the architectural framework and attain the effect of a view into the infinite. In considering them a reality, the spectator becomes a 'dupe' of these frescoes, as did probably Michelangelo himself during their execution. In identifying himself with the grandiose flight of the highest being he feels himself freed from all shackles of terrestrial life, carried away in temporal and spatial distances into a sphere of absolute freedom, until he sinks into the primordial womb of existence. To sum up, this series of frescoes reveals, as is briefly stated above, the return to God of the human soul imprisoned in the body - i.e. the idea of the Deificatio or Ritorno.

In der Sache liegt keine Notwendigkeit und von Tolnay wurde keine dafür erwiesen, daß die Sukzession der Bilder rückgewendet zu verstehen sei: ließe man Tolnays Deutung der Themata, warum könnte die Geschichte der Welt nicht entwickelt sein als von Freiheit über Natur zu Fatum führend?

Tolnays Meinung beruhte auf zwei Identifikationen: der Maler identifiziere sich mit seinen Figuren<sup>147</sup>; indem der Maler sich in seine Gestalten einfühle, bilde (pp. 89/90) er

---

waren und er die Wirkung seiner Fresken vom Boden der Kapelle aus beobachtet hatte, entschlossen, die Figuren rigoros und in wenigen Stufen zügig zu vergrößern.

<sup>147</sup> Schon Thode III, 318 hatte Jahwes Schöpfung der Welt und Michelangelos „Schaffen“ ihrer Darstellung aufeinander bezogen; auf eine Identifizierung aber verzichtet; und in Gottes Schaffen den Typus des Schaffens gesehen, zu dem das „Schaffen“ des Michelangelo sich als Antitypus verhalten würde.

sich auch in deren künstlerische Figuren werksichtlich ein; und der Betrachter identifiziere sich mit dieser ineins-gebildeten Maler-Figur: indem er die Figuren betrachte und die dargestellten Gestalten verstehe, gebe er sich in die Einheit aus Maler und Figur hinein auf, das Schicksal der Gestalten zu teilen. So geht es aus der zitierten und anderen Stellen hervor:

p. 43: As a matter of fact, in the last five frescoes of the ceiling above the presbyterium, one can see that for Michelangelo the ascension is but the progressive deification of man, that is, the realization of his highest innate faculties.

Und p. 45: The representations which he made of the creative work of the absolute being as attaining more and more to perfection were, in his conception, the exaltation par excellence of the free, sovereign and spontaneous creative act to which his promethean soul aspired. After the insurmountable obstacles which compelled him to abandon the project of the Tomb of Julius II, his greatest artistic dream, he found compensation for his highest aspirations and his ideal of unlimited sovereign creation in the imagination and the expression of the work of the Absolute Being.

Auch in diesem Fall projizierte Tolnay einen neuplatonischen Gedanken, verwoben mit manchem Mythologischen wie der Gottesgeburt aus dem Chaos<sup>148</sup> auf die Wirklichkeit der Decke, ohne hypothetisch Identitäten auszumachen, festzuhalten, auszulegen und bei der Auslegung auf Unstimmigkeiten und gemachte Voraussetzungen zu achten.

Dafür, daß der Betrachter, einem Bedürfnis seiner Seele, im primordial womb of existence zu versinken, nachgebend, die historische Folge geschichtlicher Szenen umkehren dürfe, fehlt jede Berechtigung: vorerst ist an der Sixtinischen Decke kein Zeichen dafür zu bemerken, daß die Darstellung geschichtlicher Ereignisse andersherum als normaler Weise aufzufassen sei, d.h. von dem durch den Darsteller genommenen Anfang bis zu dem von dem Darsteller gesetzten Ende.

Trotzdem: Auch hier bleibt der Ansatz Tolnays fruchtbar: denn Tolnay war beunruhigt geblieben, daß die wissenschaftliche Forschung einen Gesamtsinn eines so geschlossenen und einheitlichen Werkes nicht hatte benennen können:

p. xi sq: Since there have been interpreters, almost everything has been said about this work except the main idea which unites the whole and makes it appear an animated organism. Neither the structure of the composition nor the sequence in which the histories evolve was realized, and without this knowledge any understanding of the real spiritual content was unattainable.

Die besonderen Übereinstimmungen mit dem Neuplatonismus aber bedürfen einer durchaus neuen Untersuchung, auch auf die Gefahr hin, daß uns nur wenige (pp. 90/91) neuplatonische Anschauungen an der Sixtinischen Decke dargestellt erscheinen. Sie bedürfen einer neuen Untersuchung, die auf die Quellen zurückgeht; und die, solange die Quellen nicht in ihrem gesamten Umfang geprüft sind, sich jedes abschließenden Urteils enthält: Im Folgenden wird nur ein vordringliches Stück davon unternommen:

Michelangelos Übereinstimmung mit Ficinos Schriften auszumachen.

---

<sup>148</sup> Schon Thode III, 318 hatte in diesem ersten Bilde der Decke den elementaren, sich selbst erst gestaltenden Gott gesehen. Justi I, 38, auf den dies zurückging, hatte sich ausgedrückt: ‚Die Gottheit selbst, die aus dem nächtlichen Unbegrenzten hervordringend, sich selbst dem Chaos entringend, das Chaos entwirrt.‘ Die erste Schärfung der Justi'schen Beschreibung findet sich bei Steinmann II, 338: ‚So scheint (!) es, als ringe sich Jehovah erst (!! ) selber aus dem Chaos los. Gott aber (!! ) ist ein Geist, und in keiner seiner Offenbarungen in der sixtinischen Kapelle erhalten wir den Eindruck einer fast körperlosen Vision wie hier.‘ Steinmanns nüchternem Geist wurde sein Verständnis des Justischen Bildes unheimlich.

Es empfiehlt sich, Marsilio Ficino (1433-1499)<sup>149</sup> vor anderen zu wählen: er ist das Haupt des zweiten Neuplatonismus und der Leiter jener Platonischen Akademie gewesen, die Cosimo de' Medici 1462, dreizehn Jahre vor Michelangelos Geburt, auf seinem Gute Villa Careggi eingerichtet hatte; und Michelangelo ist, im Schüler- und Studentenalter, in den Jahren 1490-92 im Hause des Lorenzo und 1492-94 im Hause des Piero derselben Medici aufgewachsen und hatte, wenn überhaupt, damals und dort am ehesten und eine einfache Gelegenheit, den einen oder anderen neuplatonischen Gedanken aufzufassen. Ficino lebte noch, bis Michelangelo vierundzwanzig Jahre zählte.

## 1. Wesensstufen der Gestalten

„Die Vorstellung einer stufenweisen Befreiung der lebendigen Gestalt von Gebundenheit in jedem Sinne, des Einklangs ihrer Natur und Funktion mit den Höhenverhältnissen ihres Orts, diese . . . Idee beherrscht den Organismus des Ganzen“ (Justi I,23).

1. Die Vorfahren Christi, zu Seiten der Fenster in den Lünetten, sind fast immer auf Steinpodesten sitzend, zumeist tätig dargestellt: sie striegeln, mit leicht übergezogenem Bein sitzend, ihr Haar; schreiben, vornüber gebeugt, auf dem Knie ihres hochgezogenen Beines einen Brief; spielen mit um sie herum und fast über sie hin rangelnden Kindern; sind im Begriff, den Wanderstab vorgesetzt, sich abzustützen, zu erheben und auf den Weg zu machen; sie stehen, den linken Fuß höher aufgestützt, den Ellbogen auf dem Knie, den Spiegel in der Hand, und betrachten sich; sie sitzen, den Mantel um die aufeinander gelegten Arme gezogen, das rechte Bein auf eine Stütze lang ausgestreckt, das linke Knie bis zum Rand eines Buchpultes emporgeschoben, und lesen an einem Buch; sie wickeln auf einen vor ihnen stehenden Haspel die Wolle in ihrer Hand; oder wiegen ihr Kind in Schlaf. (pp. 91/92)

Somit sind sie bürgerlichen Tätigkeiten hingegeben, wie Dante sie zur Kennzeichnung des alten und guten Florenz nennt<sup>150</sup>:

Noch stand Florenz im alten Mauerkreise,  
Von dem ihm heut noch Terz erklingt und None,  
Gefriedet, schlicht und keusch nach Väterweise.  
Noch trug die Frau nicht Kettenschmuck und Krone,  
Noch galt es nicht, daß Gürtel sich und Schuhe  
Zu schauen mehr, als die sie tragen, lohne.  
Noch nahm's dem jungen Vater nicht die Ruhe,  
Wie für des grünen Mitgiftjägers Gieren  
Er zeitig fülle seiner Tochter Truhe.  
Noch konnte man im Haus sich nicht verlieren,  
Noch durfte ein Sardanapal die Zimmer  
Zum Prunken nicht mit seinem Reichtum zieren.

...

<sup>149</sup> Im Verhältnis zur älteren Forschung auch de Tolnays ist die Lektüre Ficinios heute durch den Reprint seiner Werke erleichtert. Zur Biographie Ficinios und zum Charakter der Akademie in Kürze: Kristeller, *Philosophers*, p. 40 sqq.; dort findet sich auch eine kurze Übersicht über das System des Ficino. Über Lorenzo de' Medici: Kristeller, *Studies*, p. 213sqq.

<sup>150</sup> In der Erfassung der einzelnen Motive ist Justi I,152ff. unübertroffen. Borinski hat diese und eine Reihe anderer Motive aus Dante beigebracht, p. 259sqq.



Bellincion Berti sah ich sich bewehren  
 In Bein und Leder, sah am Spiegel stehen  
 Sein Weib - und ungemalt von dannen kehren!  
 Sah unverbrämt den edlen Nerli gehen,  
 Den Vecchio im schlichten Fellkollette  
 Und ihre Frau'n daheim die Spindel drehen –  
 Gewiß, daß einst der Heimatgrund sie bette,  
 Die Glücklichen, und nicht um Frankreichs willen  
 Sie einsam lägen um Nokturn und Mette.  
 Die suchte fromm ihr Wiegenkind zu stillen  
 Mit jener Tändelsprache, lind und leise,  
 Aus der der Eltern erste Freuden quillen,  
 Und die saß spinnend in der Ihren Kreise  
 Und wußte von Fiesole zu raunen,  
 Von Rom und Troja manche Märchenweise.

...  
 So schönem, ruhevollem Bürgerleben,  
 So teurem Heim, so treuem Bürgerfleiß  
 Ward sanft ich von Mariens Hand gegeben, ...  
 (III,xv, 97sq.)

Für Michelangelos Gestaltung ist entscheidend: auch wenn nicht tätig, sondern mit dem Kind in ihrem Arme zusammen eingeschlafen, neigen sie sich zur Seite und so an eine Wand, oder, wenn allein eingeschlafen, stützen sie sich so auf eine Lehne zurück und zur Seite, oder sinkt ihnen ihr Kopf, während die eine Hand zu Boden hängt, so auf Arm und Knie, daß deutlich wird: ihre Tätigkeit ist ihr normaler, aufrechter Zustand und ihre normale Situation: aus dieser normalen Situation herausgeraten sind sie in Schlaf gefallen: die Untätigkeit erscheint als Abweichung von der Tätigkeit und bleibt auf diese, der Schlaf (pp. 92/93) auf das Wachen bezogen. Der Eindruck, Tätigkeit sei dargestellt, ist so groß, daß das stille Dasitzen und in die Ferne Schauen, als Sorgen und Planen und Mühen, und das stille Achten auf die Kinder ihr zugerechnet wird.

2. Dieses Tätigsein der Vorfahren Christi ist noch sichtlicher gemacht demjenigen, der das sogenannte Volk Israel<sup>151</sup> in den Zwickeln darüber beachtet: dort sind alle Gestalten ruhend gegeben, ruhend sitzen sie da, ruhend lagern sie, haben es sich auf der Erde bequem gemacht; und alle Bewegung, ob ein Vater sich über die Schulter zurückdreht, ob ein Kind mit Ärmchen und Mund, mit seinem ganzen Leib über die Beine seiner Mutter hinweg zur Brust drängt, ob ein Kind aufgerichtet, fest dasteht, ob eine Mutter grübelnd Kinn und Mund in die Hand stützt, ob ein Stoff geschnitten wird, verändert nicht diesen anschaulichen Charakter, sondern erscheint als Vollendung dieser Ruhe. Verwunderlich mag es scheinen: alle Personen des Volkes Israel, die durch ihre Säcke hier als auf der Wanderschaft dargestellt sind, sei es, worüber Michelangelo nichts festgelegt hat, der Wüstenwanderung, sei es der Lebenswanderung, sind gerade nicht tätige Menschen, sondern ruhende Menschen, ihr Wandern erfüllt sich in Ruhemomenten, ja spricht sich als Ruhen wesentlich aus. Der Unterschied, welcher auch

<sup>151</sup> In der Erfassung auch dieser Motive unübertroffen Justi I,164ff.

bei ihnen ähnlichen Motiven<sup>152</sup>, wie in die Ferne Starren oder Schlafen, zwischen dem Volk Israel in den Zwickeln und den Vorfahren Christi in den Lünetten besteht, wird durch zweierlei erreicht und näher bestimmt.

Zunächst:

Die Gestalten des Volkes Israel lagern breit auf der Erde. Die Vorfahren Christi aber sitzen aufgerichtet auf ihren Steinpodesten, ihre schmale Aufrichtung wird oft durch die, parallel zueinander verschobene, doppelte Aufrichtung von Beinen und Oberkörper doppelt gezeigt.

Die Vorfahren lassen, indem sie sich bewegen, ihre Gliedmaßen, den Kopf, die Arme, die Beine von ihrer Aufrichtung abweichen, verselbständigen sie: aus den aufgerichteten Positionen erfolgen ergänzende Bewegungsänderungen: die Vollendung der künstlerischen Figur der Vorfahren erscheint als: über das Aufgerichtete hinausgegangene Bewegung und Tätigkeit dieser Gestalten. Die Gestalten des Volkes Israel aber führen alle Vorneigung ihres Oberkörpers und alles Hinlegen ihrer Arme, jede Bewegung auf das breit Hingelagerte ihres Leibes, als Basis, der Richtung nach, wieder zurück und lassen es darauf beruhen: die Vollendung der künstlerischen Figur der Gestalten des Volkes erscheint als: in das Ruhende zurück- und eingegangene Bewegung dieser Gestalten. Michelangelo hat die Bewegungen der Vorfahren als Abweichung von einer Hauptposition, die Bewegungen der Gestalten des Volkes als Rückführung auf die Hauptposition dargestellt. (pp. 93/94)

Sodann:

Michelangelo hat die schmal aufgerichteten Gestalten der Vorfahren derart in die schmalen Räume neben den Fenstern eingefügt, daß ihr Dasein als Einzelne, aus dem heraus sie tätig sein mögen, betont ist, obgleich sie Mitglieder engster Familien- und Generationengemeinschaften sind: Michelangelo hat nicht die Gelegenheit ergriffen, über die Fensterrundungen hinweg zwischen ihnen Verbindungen herzustellen, sondern dort Namenssteine als Trennungen zwischen ihnen angebracht und sie darüber hinaus häufig mit dem Rücken gegeneinander gewendet und sie, mit einer Ausnahme in der Josias-Lünette, immer ohne Kontakt miteinander sein lassen.

Michelangelo aber hat die Gestalten der Familien des Volkes Israel so zueinander gelagert, daß ihre Art, zu lagern und sich zu bewegen, ihren Zusammenhalt verstärkt: nicht motivisch, als wenn ein übermüdeten Vater sich um die Kinder, mit ihnen spielend, noch kümmerte; sondern er hat die Figuren der Gestalten so aufeinander zu gerichtet und, aufeinander beruhend, ineinander verlegt, daß formal die Einheit einer beieinander ruhenden und aufeinander beruhenden Familie dargestellt ist. So hat Michelangelo nicht nur jede Bewegung der Gestalten des Volkes über der ausgebreiteten Basis des sonst lagernden Leibes künstlerisch figural zur Ruhe kommen lassen, sondern diese Figuren in der Darstellung von Familien künstlerisch formal nochmals zur Ruhe zusammengefügt.

3. Dieses wechselseitige Beieinandersein und sich behütende Beieinanderruhen unterscheidet die Familien des Volkes wesentlich von den auf sich gestellten, aufgerichteten, in Tätigkeiten ausgreifenden oder in Schlaf zur Seite gesunkenen Vorfahren: aber, erstaunlich bleibt, daß das ruhende Volk Israel den mächtigen Gestalten

---

<sup>152</sup> Vgl. die einander ähnlichen Motive in der Aminadab-Lünette links und in dem Zwickel über der Iesse-Lünette.

der Propheten und Sibyllen näher gerückt erscheint als die tätigen Vorfahren Christi; während diese im architektonischen Aufbau der sixtinischen Decke ohne jede Überschneidung darunter gestuft sind, reichen jene bis in den Bereich der Propheten und Sibyllen, ohne ihnen gleich zu kommen, hinauf.

Ficino hat diese Ordnung der ruhelosen *vita activa* zur untersten, der behaglichen *vita voluptuosa*, weil der Ruhe schon gewidmet, zur mittleren und der beschaulichen *vita contemplativa* zur obersten Lebensweise gelegentlich vorgenommen, wie Paul Oskar Kristeller in: *The Philosophy of Marsilio Ficino* gezeigt hat. Kristeller schreibt: p. 358: There are three forms of life: the contemplative, the active, and the voluptuous, says Ficino in the dedicatory letter to the commentary on Plato's *Philebus*. The poets called the first Minerva, the second Juno, and the third Venus. Paris gave the prize to Venus, and as a result of his stupid choice he fell into misfortune. Hercules had to choose between Venus and Juno only and decided upon Juno, who gave him the deserved reward after his death. *Philebus* was appointed judge between Minerva and Venus and seemed to favor Venus. But Socrates rightly chose Minerva, and with his death he paid the price to Venus and to Juno. Lorenzo de' Medici (so the brief Preface concludes) may favor all three goddesses and receive his due reward. Ficino here (pp. 94/95) seems to place the three different kinds of life on the same level, foregoing any moral contrast and renouncing any claim of superiority for the contemplative life. But in the appendix to the *Philebus* he takes up again the same idea and gives it a different turn. Paris, symbol of the Soul, is obliged to choose between three forms of life and decides upon pleasure. Most people actually choose pleasure, many choose domination, but few choose wisdom. The active life is farthest removed from the goal of man, because of its restlessness; the voluptuous life is closer; the contemplative life is closest. Here Ficino's tendency becomes more apparent. He clearly grants superiority to the contemplative life and, by placing the active life on the lowest plane, prepares the situation of. . .

Dementsprechend hat Michelangelo die drei Stufen des menschlichen Lebens gekennzeichnet: der behagliche Zustand des Beieinanderseins, weil gleichermaßen von der Tätigkeit und der Untätigkeit eines nach der Tätigkeit entworfenen Lebens entfernt, erscheint als ein mittlerer Zustand über dem tätigen, und über ihm der kontemplative.

4. Es ließe sich vermuten: gegenüber jedem mittleren Zustand der Ruhe in den Gestalten des Volkes Israel stünden der untergeordnete Zustand sich (tätig) bewogender Vorfahren und der übergeordnete Zustand sich ebenfalls bewogender Propheten und Sibyllen anschaulich einander näher und ihnen nahe auch der Zustand sich bewogender Engel-Ignudi. Doch gerade das sich Bewegen der Vorfahren und das sich Bewegen der Propheten und Sibyllen ist bedeutend unterschieden.

Wie?

Auszugehen ist noch einmal davon: die Gestalten der Vorfahren Christi sitzen einerseits aufrecht da und neigen sich andererseits aus dieser Position aufrechten Dasitzens, die eigens erkennbar bleibt, heraus und vor, sie lehnen sich zur Seite, zurück, brechen auf, ziehen ein Bein hoch, strecken ein Bein von sich und schieben ein Knie zum Lesepult, sie stützen den Arm vor sich auf ein hochgestelltes Bein und halten einen Spiegel oder sie strecken Arm und Hand zum Haspel aus: Ihre Tätigkeit besteht in einer Sonderung, wird sichtbar in dem Unterschied zwischen zunächst ihnen selbst und ihrer dann eigens hervorgeführten Äußerung: die Figur ist so durchgebildet, daß die Abweichung empfunden und die Figur als eigenartige, aber zweiheitliche aufgefaßt wird, deren zweites Moment vom ersten abhängt.

Michelangelo hat ferner die Objekte ihrer Tätigkeit gerne außerhalb ihrer gegeben: der räumliche Abstand zwischen der aufrechten Gestalt und dem abgesetzten Objekt ermöglicht so, in der Vermittlung durch eine Tätigkeit von der Aufrichtung abzuweichen. Dies fällt bei jener Gestalt auf, die sich die Haare striegelt: sogar die Haare sind von der Gestalt abgehoben, abgesetzt, wie etwas dieser Gestalt Fremdes; allen Bildungen des Körpers, des Gewandes samt seiner Falten disparat, unähnlich, wiederholen sie nicht Form, nicht Kurve, derart, daß die Gestalt zu ihnen als zu anderem in ein Verhältnis tritt. (pp. 95/96)

Beides ist bei Propheten und Sibyllen anders: bei ihnen sind auch die nicht zu den Personen gehörenden Objekte, wie ihre Bücher und ihre Schriftrollen, nicht von ihnen räumlich distinkt gehalten worden, sondern werden in den Bereich der Gestalt derart hineingenommen, hineingehoben oder darin gehalten, daß sie als ein Stück der Figur zu dieser selbst gehören.

Ferner ist in den Figuren der Propheten und Prophetinnen keine von ihrer Bewegung unabhängige Position stiller Aufrichtung angedeutet; vielmehr sind die körperlichen Drehungen, die bei mehreren der Propheten und Sibyllen stärker sind als bei jedem der Vorfahren, derart im Ganzen der Gestalt entwickelt, daß die Figur gerade darin von den Zehen an ihre Einheit hat: im Schwung der Gestalten sind alle Teile ihrer oft massigen Körper mitgenommen, so daß die künstlerischen Figuren einheitlich, nicht wie die der Vorfahren zweieitlich sind.

An Beispielen vergegenwärtigt:

Bei Sacharja ruhen Kopf und Buch samt zugehörigem Arm auf dem über den Schoß gebreiteten Mantel; bei Joel ist die Schriftrolle hineingenommen in den Umriß seiner Gestalt; bei der Delphica bildet die Schriftrolle links die figurale Begrenzung wie rechts der entsprechende Bausch ihres Mantels; bei Jesaja bleibt das Buch innerhalb des Mantels, weiter innen als der aufgestützte Arm rechts, welchem links der Bausch seines Mantels entspricht; bei Ezechiel variiert die herabflatternde Schriftrolle rechts neben seinem linken Bein die Kurve seines Mantels in der Mitte neben seinem rechten und die wehenden Bahnen des Schultertuches. Dieses gilt auch für die Erithraea und für die Cumaea: bei der einen ruht das Buch wie beim Propheten Sacharja figural auf ihren Beinen und bei der anderen sind ihr Buch links und das Mantelstück auf ihrem Bein rechts, beidseits der Gestaltmitte in Kopf und rechtem Bein, gegengewichtig. Eine Gestalt, schwingend von ihren Zehen an und nach oben entfaltet, sieht man in Libica: aus ihrem Mieder entfaltet die Arme und als Figur vollendender Schluß das Buch: auch in dieser bewegtesten Figur findet sich kein Teil der Bewegung entgegen gesetzt, in stiller Stellung, von welcher die Bewegung abweicht, vielmehr ist die Gestalt einheitlich figural durchgebildet, in einem für die Propheten äußersten Maße wirkend.

Die Propheten und Sibyllen sind in der Tat den Gestalten des Volkes Israel näher verwandt als den Gestalten der tätigen Vorfahren Christi; denn auch die Gestalten des Volkes sind in ihrer Ruhe einheitlich, statt zweieitlich, sich besondernd, sind vielmehr in Ruhe zu sich eingekehrt.

So sind über die tätig aus sich herausgehenden Gestalten der Vorfahren die auf sich zurückgekommenen, ruhenden Gestalten des Volkes und über diese wiederum die Propheten und Sibyllen gesetzt, in und bei sich bleibend, sofern nicht Jahwe ihren Ersten Jona im Enthusiasmus entzückt und überwältigt zurückfahren läßt. In diesem in und bei

sich Bleiben aber verwirklicht sich ein fast Äußerstes an durchgängiger Lebendigkeit. (pp. 96/97)

5. Über den Propheten und Sibyllen sitzen die Engel, auch sie einheitlich figuriert, auch sie bei sich, und lebendig, aber in weit über die Propheten hinaus gesteigerter Art<sup>153</sup>.

Die Propheten und Sibyllen sind bekleidet<sup>154</sup>, die Engel nackt.

Aber auch, nicht als Gestalten der Vorstellung genommen, sondern als künstlerische Figuren, zu denen sie gebildet, besteht zwischen ihnen dieser Unterschied von Gewandfiguren zu Aktfiguren.

Propheten und Sibyllen:

a) Die Kleider wirken den Propheten und Sibyllen nicht angezogen, sondern sind *unabdingbare* Teile ihrer künstlerischen Figur: so z.B. bezeichnet und ist bei der Delphica die Kurve ihres Gewandes rechts, wie die Kurve der Schriftrolle links, jeweils Grenze ihrer Figur, zwei Kurven, die in der Form ihres Gesichtes als dessen Grenze und, horizontal gewendet, in ihren Augen zuerst gesetzt und variiert sind; so kehrt bei Joel die geschwungene Form der zwischen den Armen gespannten Buchrolle in den Falten des Mantels auf seinem Schoße und die Schräge des Buchpultes im Rand seines Mantels wieder; so entspricht, wie bemerkt, bei Jesaja der Bausch des Mantels links der Kurve seines erhobenen Armes; etc. Es ist an Propheten und Sibyllen zu sehen, daß deren Körper als Figur nicht abhebbar wäre, sondern disparat und unbestimmt bliebe; daß die Gewändern neben Büchern und Schriftrollen in gleichem Maße zur Figur gehören, indem die Figur durch Form, Lage und Entsprechung von Büchern, Rollen, Gewand- und Körperteilen Grenzen und Ponderation erhält.

b) Während die Gestalten des Volkes Israel in ihrer Ruhe auf ihre körperlich-menschlichen Normal-Ausdehnungen begrenzt und die Gestalten der Vorfahren Christi in ihrer Tätigkeit ebenfalls auf ihre körperlich-menschlichen Normal-Möglichkeiten begrenzt sind, überschreiten die Propheten und Sibyllen, die als Figuren die Ausdehnung ihrer Körper überschreiten, eben dadurch in ihrer als wesentlich dargestellten Weise zu sein, auch ihre durch Körper begrenzte normale Weise zu sein: sie sind über sich hinaus gewachsen und gewinnen das sichtlich bedeutend-erhabene Ansehen.

Die Engel:

Die Engel sind ihnen gegenüber Aktfiguren, in der Wirklichkeit leibhaft erscheinender Natur. Ihnen ist wesentlich, ihre im Torso zentrierten, je auf einander bezogenen Glieder beweglich zu zeigen.

Die Figur der Engel ist jeweils bestimmt von ihrer Mitte her, als dem Kraftquell räumlich ausgreifender, sich bewegender Glieder; die Figur der Propheten und Sibyllen aber ist bestimmt von ihren Rändern her, als der wirkenden Grenze (pp. 97/98) ihres Über-sich-hinaus-Seins. So könnten die Propheten und Sibyllen den Engeln übergeordnet scheinen, weil es ihnen wesentlich sei, ihre normale Natur zu überschreiten, den Engeln aber, sich darin zu halten; hätte Michelangelo nicht deren Natur als von weit darüber hinausgesteigerter Art bestimmt, und das in zweierlei Hinsicht.

<sup>153</sup> Justi I,24: „Je schmalere ihre Stützflächen, um so gelenker, rascher, zentrifugaler sind die Posen, in denen sie ihre Geschäfte erledigen. So bezeichnen sie die Grenze der Bewegung im Bereich der Schwerkraft. Es bleibt nur noch die Bewegung im Reich des Übernatürlichen: das Schweben.“

<sup>154</sup> Zur Gewandung, vgl. Justi I,146.

*I.) In erster Hinsicht durch die Art des Sitzens.*

I a.) Bei den Vorfahren Christi, die aufrecht sitzen und daraus hervor handeln, beruhen die Körper, beruhen deutlich auf Steinsitzen; zumeist sind die Steine ansichtig gezeigt und die Gestalten scharf von ihnen abgehoben, hart darauf gesetzt; wenn ein Stein, wie bei der Haspelnden, mit einem Tuch belegt ist, ist das Tuch von der Gestalt farblich abgehoben; ja, wenn der Mantel einer Gestalt, wie der des Lesenden, über den Stein herabfällt, ist er an der Kante des Steins scharfkantig geknickt: die Vorfahren beruhen auf

...

Die Vorfahren beziehen sich tätig auf Objekte vor, neben, jedenfalls außer ihnen: wenn sie müde in Schlaf sinken, sich bequem zum Lesen zurücklehnen, dann lehnen sie sich entsprechend zurück an Wände hinter oder sinken zur Seite an Wände neben ihnen: die Vorfahren, tätig oder untätig, bedürfen des, sich zu beziehen auf oder sich zu lehnen an solches, das um sie herum sich findet.

I b.) Das ruhende Volk Israel ist über die Vorfahren hinaus gesetzt: seine Gestalten bedürfen keiner Anlehnung mehr an etwas, das sich um sie herum fände; seine Gestalten, auf sich selbst zurückgewendet, beruhen nur noch auf . . . , auf sich und auf der Erde; dies ist vielfältig dargestellt: sie hocken, sitzen, lagern, liegen, die Beine ausgestreckt, angezogen, untergeschlagen.

I c.) Bei Propheten und Sibyllen ist auch von diesem Beruhen auf . . . abgegangen: man vergleiche mit dem präzisen Sitzen der Vorfahren die Befindlichkeit der Propheten und Sibyllen und gehe sie der Reihe nach durch: wie unklar hat Michelangelo gelassen, wie sie auf ihren Thronen eigentlich sitzen.

Bei Sacharja ist unterhalb des breiten Armes, zu welchem Kopf und Buch gehören, der Mantel ausgebreitet, durch den sich beide Knie drücken; doch, wo und wie der Körper auf der Bank denn sitze, bleibt im Figuralen unklar. Auch bei Joel ist diejenige Stelle der Figur, auf die es uns ankäme, durch die Falten des Mantels, welche sich auf die Schriftrolle beziehen, verunklärt. Auch die Dephica ist, wie durch das Schriftband links, so durch den Bausch des Mantels rechts, der über die Steinkante gerade hinweggeht, zwar ihrer Ausdehnung nach dargestellt, nicht aber als auf der Bank beruhende, sitzende. So die anderen Figuren. Michelangelo hat die entscheidenden Stellen verkleidet (Jesaja), verhängt (Erithraea), überspielt (Ezechiel, Persica), blockiert (Daniel, Jeremia), er hat die Zurücksetzung eines Beines (z. B. Joel, Delphica) oder das übereinander Kreuzen der Füße (z. B. Jesaja) benützt, wodurch die Füße, statt zur Stütze des Körpers, zum Pendant des Kopfes in einer nicht auf Unterlagen beruhenden, sondern in sich gehaltenen Figur geworden<sup>155</sup>. (pp. 98/99)

Die Propheten und Sibyllen einschränkt: daß sie sich zwar wie die Gestalten des Volkes Israel über die Anlehnungsbedürftigkeit der Vorfahren erheben; auch keiner sie tragenden Unterlage und Basis bedürfen, sich auch über die Gestalten des Volkes erheben; dies aber nur als solche, die ihren Körper und darin ihre normale Natur, wie es in der künstlerischen Figur dargestellt ist, überschritten haben: nur dank der gleichgewichtigen Ponderation der Figur, zu der Rolle, Buch, Körper- und Gewandteile gleichrangig verwendet sind.

I d.) Darüber die Engel.

---

<sup>155</sup> Zu Jona später, s. hier 2. Kap., I. Hälfte § 12.

Technisches: Ponderationstechnisch schwierig scheint, Körper als nicht auf Unterlagen beruhend darzustellen, wenn die Körper, wie bei Michelangelos Engeln, als Akte gegeben werden sollen; welchen Vorteil zog Michelangelo bei den Propheten und Sibyllen aus Draperien: schon eine einzige stehende Kurve eines Mantels rechts und eine entsprechende einer Schriftrolle links reichten bei der Delphica aus, vom Beruhen schwerer Körper absehen zu machen.

Schwieriger noch scheint es, wenn die Engel als Kerube sich gegenüber sitzen sollten und darum zunächst im Profil darzustellen waren: so war das Aufsitzen auf den Steinbänken kaum zu verunklären, kaum zu überspielen.

Sieht man die Engel aber an, so bemerkt man: mit Ausnahme der zuerst gemalten vier Engel zu Seiten der Trunkenheit Noachs, bei denen Michelangelo die später angewandten Mittel noch nicht benützte, erscheinen die Leiber der Engel nie als schwer sitzend.

Michelangelos Mittel war, den optischen Schwerpunkt der Körper künstlich zu verschieben.

Bei einem sitzenden Körper liegt die optische Schwerachse auf der Verbindungslinie beider Hüftgelenke. Ihr entsprechend sind die Gestalten der Vorfahren figuriert: so ist z.B. von diesem Achspunkt aus der Schreibende gemessen, in zwei Einheiten (für Ober- und Unterschenkel) sein ausgestrecktes Bein, in einer die Kurve des Rückens; um diesen Achspunkt ist der Lesende bewegt und von ihm aus in Bein und Oberkörper gemessen (nach oben, nach unten gewölbt Ober- und Unterschenkel, gerade der Oberkörper); dort liegt das Bewegungsscharnier für die Haspelnde.

Anders die Engel. Bei ihnen ist der optische Schwerpunkt in die Nähe des Nabels oder entsprechend in den Rücken gelegt; er ist von der Darstellung der Motive des Sitzens gelöst: so können auch die Beine der Engel trotz des Sitzens vollbeweglich spielen. Von diesem neu gesetzten Schwerpunkt aus sind die Engelleiber in verschiedener Weise entworfen:

I di.) Die vorzugsweise angewandte Organisation der Figur, die bei den, abzüglich der vier zuerst gemalten Engeln zu Seiten der Trunkenheit Noachs, noch insgesamt sechzehn Engeln sechsmal vorkommt (bei beiden Engeln über Jeremias Thron, dem rechten über dem der Libica, beiden Engeln über Jesajas Thron und dem rechten über dem der Erithraea), ist des Näheren zu betrachten: (pp. 99/100)

Bei ihnen organisierte Michelangelo den Leib um die als optischen Schwerpunkt genommene Mitte der Gürtellinie, ein wenig oberhalb des Nabels. Die Organisation läßt sich beschreiben, wenn man, schematisiert, einem menschlichen Leib in diesem Punkt ein Achsenkreuz auflegt und dann den inneren Bereich des Torsos vom äußeren der Gliedmaßen unterscheidet; durch diese Quadratur erhält man vier innere und vier äußere Felder.

Daß die Engel weder leicht Aufgehen, noch schwer Lasten, ermöglichte Michelangelo dadurch: daß er die obere und die untere Hälfte des Körpers einander nach ihren Massengewichten anglich:

Erstens nahm Michelangelo den Torso eher breit als schmal. Dadurch glich er den optisch leichteren unteren Teil mit den als die Arme schwereren Beinen dem schwereren oberen Teil des Torsos mit den als die Beine leichteren Armen an. Diesen nach Massengewichten so ausgeglichenen Körper belebt ein rhythmischer Wechsel von Beinen, schwerer als die Arme, Bauch, leichter als die Brust, Brust, schwerer als der Bauch, und Armen, leichter als die Beine.

Zweitens milderte Michelangelo die natürliche rechts-links Symmetrie des Körpers: denn, durch das Nebeneinander zweier einander symmetrischer, von unten nach oben sich erstreckender Hälften des Körpers würde das nach oben Aufgehende oder nach unten Lastende des Leibes betont. Michelangelo verunähnlichte die einander symmetrischen Teile ins Gegensätzliche, Feld für Feld, bis vier Mal im Ganzen, indem er zugleich die *rechte* Brusthälfte einer Figur *streckte* und die *linke quetschte*; die *rechte* Bauchhälfte einer Figur *streckte* und die *linke quetschte*; den *rechten* Arm einer Figur *auszog* und den *linken einzog*.

Drittens verschränkte Michelangelo die links-rechts Symmetrie in sich entsprechenden Feldern mit einer oben-unten Symmetrie: erscheint die *rechte* Hälfte einer *Brust gestreckt*, so *auch* die *rechte* des *Bauches* symmetrisch; gleichzeitig aber sind die *linken* Hälften von Bauch und Brust *gequetscht*; auffallender noch: ist der *linke Arm gestreckt*, so *auch* das *linke Bein*; und gleichzeitig sind der *rechte Arm* und das *rechte Bein eingezogen* oder *abgewinkelt*.

Viertens bildete Michelangelo die Figuren zumeist kompakt und ponderierte sie statisch, indem er die Arme und Beine zumeist nicht weit ausgreifen machte, sondern nahe dem Leib oder um ihn herum führte.

Durch solche Mittel ermöglichte Michelangelo, daß die Engel nicht auf einer Basis beruhen, vielmehr in sich selbst ruhen.

Und Michelangelo erreichte es dadurch, daß er die Engel in Bewegung gab: nicht von einer Basis ab, nicht aus dem Mittelpunkt gedachten Achsenkreuzes heraus bewegen sie sich, nein, sie neigen oder werfen sich heftig nach links oder rechts und scheinen, in sich selbst beständig, um ihren eigenen Mittelpunkt kreisen zu können.

I dii.) Auch wenn Michelangelo die Figur der Engel auf eine andere Weise organisierte, blieb ihm das Ziel dasselbe: die Figur in sich beständig zu ponderieren und damit jeden Beruhens auf einer Basis unbedürftig zu machen. (pp. 100/101)

Eine weitere Figur sei als Beispiel angeführt, welche anders ponderiert und deren Schwerpunkt im Rücken der Gestalt gelegen ist: der Engel rechts über dem Thron der Persica.

Der Schwerpunkt dieser Figur liegt unterhalb der Rückenwölbung in der Mitte des Rückens; auf diesen Punkt bezogen, entsprechen sich Wölbungskurven und Massengewichte.

Es entsprechen einander die Wölbungskurven des Rückens, lang und schwächer geführt, und die des Gesäßes, kurz und stärker geführt; es entsprechen einander die Massengewichte der Rückenwölbung, nach rechts plastisch gewölbt, konvex gefaßt, und des Oberschenkels, nach links plastisch gewölbt und konvex gefaßt; es steht die plastische Wölbung des Gesäßes zu der des Oberschenkels, wie die des Kopfes zu der des Rückens; usf. Auf dieses Zentrum der Figur, welches noch Kopf und Oberschenkel außer dem Torso umfaßt, sind die anderen Gliedmaßen bezogen, unten der Unterschenkel, oben die beiden Arme zusammen<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Über die stilistischen Gruppen, s. Steinmann II,254; über den motivischen Zusammenhang mit älterer und antiker Kunst, s. Steinmann II,241ff., wie die dortigen Einzelableitungen.



So hat Michelangelo die Engel in einer ersten Hinsicht über die Gestalten der Vorfahren Christi, des Volkes Israel und der Propheten, Sibyllen durch die Art ihres Sitzens hinausgesteigert<sup>157</sup>

*II.) In einer zweiten Hinsicht: durch das Maß innerer Lebendigkeit.*

Michelangelo hat die Engel in einem höchsten Maße lebendig gegeben.

Von jeder Umgebung unbedingt, jeder Stütze unbedürftig, in sich beständig, im Gleichgewicht ihres Leibes, scheinen die Engel, in sich selbst zentriert, in freier Bewegung des Leibes und der Glieder, um sich kreisen zu können: dabei sind sie von Leben erfüllt, zeigen in jedem Stück ihres Leibes, von Kopf bis Zeh', Wölbung für Wölbung, und in jeder Drehung ihres Körpers Kraft.

Auch diese Kraft, diese Lebendigkeit ist leibhaft: Während in den Figuren der Propheten und Sibyllen die Körper der Personen, in der Erweiterung zu Propheten, überschritten und aufgehoben sind, ist in den Figuren der Engel nichts ihrer Natur aufgehoben, ist ihre beweglich-kräftige Lebendigkeit leibhaft wirklich.

Die beweglich-kräftige Lebendigkeit der Engel ist keinem Handeln, das aus ihnen herausführte, dienstbar und zugemessen, sondern durchgängig und vollkommen im Spiel wirklich, anlässlich leichten Schmückens mit Guirlanden.

6. Über den Engeln erscheint Jahwe; erscheint in den Theophanien der Historien I-IV, mit denen Michelangelo die Reihe der Historien eröffnet hat, (pp. 101/102) welche, im Gewölbe des Architekturorts der Propheten eingelassen, diesen Architekturort sinnbestimmen.

Wie anders erscheint Jahwe.

Doch, vorerst fasse ich zusammen:

Die Gestalten der Vorfahren Christi, zweiheitlich figuriert, bestehen auf der Erde, sie gehen aus sich heraus, sie handeln, sie lehnen sich an und machen sich zu schaffen mit solchem, das sich um sie herum findet.

Die Gestalten des Volkes Israel, einheitlich figuriert, sind über das sich Anlehnen hinaus, sie beruhen auf der Erde, sie sind auf sich zurückgekommen und ruhen beieinander.

Die Gestalten der Propheten und Sibyllen, einheitlich figuriert, sind über das sich Lehnen an . . . , und auch über das Beruhen auf . . . hinaus, sind bei sich, und erweitern ihre normale Natur, indem sie ihr Prophetentum erfüllen.

Die Gestalten der Engel, einheitlich figuriert, sind in sich selbst beständig, scheinen um sich kreisen zu können und verwirklichen, ohne sie zu überschreiten, ihre Natur durchgängig und vollkommen.

Über diese vier Gestaltenstufen noch hinausgesetzt ist Jahwe: Nach Michelangelo ist Jahwes Wirklichkeit zugleich die Wirklichkeit der Engel und der Sophia in der Einheit der Elohim und ist zugleich die Erschaffung der Urmaterie, die Setzung der Gestirne, die Hebung der Pflanze, die Ordnung der zeitlichen und räumlichen Ordnung, die Erhaltung des Himmels und der Erde und die Erschaffung des Menschen.

Im Einzelnen:

Historie I: Theophanie: Jahwe in der Wolke:

---

<sup>157</sup> So kommt es, daß die Ignudi in figuralem Gleichgewicht bleiben, auch wenn sie z. B. auf einem photographischen Abdruck experimentell gedreht werden; dies beständige Gleichgewicht kommt ihrer Position im Ganzen der Kapelle, nahe den senkrecht zu den thronenden Propheten eingelassenen Hauptbildern, nicht wenig zu statten.

Jahwes Gewand dient nicht, den Körper seiner normalen Ausdehnung nach zu überschreiten, die Gestalt zu weiten, zu runden, zu vollenden, demnach in der Figur seine normale Wirklichkeit zu überschreiten, sie zu weiten, zu runden, zu vollenden; sein Gewand ist vielmehr, nachlaufend, der Abdruck seines sich Drehens und ist der fortlaufende Ausdruck seiner Wirkung. Jahwe verleiht der noch nicht geformten Urmaterie in der Bahn der Finger seiner Linken erste Artikulation und Furchen, Wirklichkeit, in der Auseinanderbreitung seiner Hände Spannung, und weist ihr mit der Drehung seines Hauptes erste Wirbel, schafft Wolken; und zeigt sich in diesen. Seine Wirklichkeit ist zugleich Wirkung der Urmaterie und Erscheinung seiner Herrlichkeit.

Historie II: Theophanie: der Vorübergang der Herrlichkeit des Herrn:

In der Einheit der eigenen Figur entläßt Jahwe die Engel in ihre Wirklichkeit: sie tauchen auf und begleiten ihn, klagen im Gottessturm, schützen sich in seinem Flug; sie sind ihm zur Seite und, ausgreifend, voran, schauen geblendet sein Wirken und sein Werk und schauen ihn. Aus dem Anflug heraus hebt Jahwe Brust und Schulter dem Flug entgegen und setzt, auch im Sturm Herr seiner selbst, in bewegter Lebendigkeit den Moment, da seine Arme gestreckt Sonne und Mond an je ihrem Punkte stehen machen und darin zeitliche Ordnung setzen. (pp. 102/103)

Im Abflug hebt er seine Rechte, die figural seine Gestalt wiederholt und so er selbst ist, und hebt darin die Pflanzen aus der Erde in ihr Wachsen auf, und gibt der Erde örtliche Bestimmtheit. Ankunft und Abflug, der Gott von vorn und von hinten, sind Momente des einen Vorübergangs und des einen Sturms, sind komplementäre Momente der einen erscheinenden Herrlichkeit des Herrn. Jahwes Wirklichkeit als Elohim ist die Wirklichkeit der Engel; Jahwes Wirklichkeit ist zugleich die Wirklichkeit der Gestirne, der Pflanzen und der Ordnung; und seine Wirklichkeit ist Erscheinung seiner Herrlichkeit im Vorübergang.

Historie III: Theophanie: (der Geist des) Jahwe schwebt über den (geordneten) Wassern: Segnend schwebt Jahwe über den geordneten Wassern und breitet die Arme; anwesend hebt er die Hände vor und auf, Bestand gewährend und schützend; so erfüllt er Himmel und Meer. In der Einheit seiner Figur sind wiederum Engel in ihre eigene Wirklichkeit entlassen, an ihn geschmiegt, zu begleiten, vor auszuschauen, zu folgen, zurückzuschauen und aus der Tiefe ihn selbst zu schauen. Jahwes Wirklichkeit ist die Wirklichkeit der Engel und ist Erfüllung und Bestand von Meer und Himmel und ist Erscheinung seiner Herrlichkeit.

Historie IV: Jahwe als Urbild erschafft den Menschen als Abbild:

In der Einheit der Figur Jahwes als Elohim sind wiederum Engel und auch die Weisheit in ihre Wirklichkeit entlassen: er läßt die Engel nachdrängen, innehalten, sich an ihn halten, auf ihm ruhen und macht sie, von ihm angerührt, selbständig sich aufrichten und gegenwenden; er macht den Kerub, wenn er auf ihm fährt, unbelastet und unbeengt ihn tragen; und er läßt die Sophia bei sich, unter seinem Arm sich aufrichten, seinen Arm umfassen, Adam erkennen und bewundern. Jahwe als Urbild läßt, sich gegenüber, Adam als Abbild, ihm und seinen Engeln nach Leib, Bewegung, Angesicht ähnlich, ihm entsprechen, sich aufrichten, den Arm erheben und beseelt seinen Anflug schauen, glücklich, und nach Leib, Bewegung, Angesicht schön. Und wieder sind zwei Momente der wirklichen und Aufgehen wirkenden Begegnung Jahwes mit dem Menschen, die dessen Erschaffung ist, einander gegen- und komplementär gesetzt: wie in der Theophanie des Vorüberganges der Herrlichkeit Jahwes die Figuren des Gottes von

Vorne und des Gottes von Hinten in einer Konstellation stehen und die Gestalten sich als Momente des einen Vorüberganges ergänzen, so stehen auch hier die Figuren Adams und Jahwes-Elohim in einer Konstellation und ergänzen sich als Gestalten und Momente der einen Erschaffung.

7. Mit diesen fünf Stufen von Gestalten<sup>158</sup>, fünf Stufen zunehmender Unabhängigkeit von Umständen, zunehmenden Bestehens in und aus sich selbst, zunehmender Wirklichkeit je seiner selbst bis hin zu jener Stufe, auf der die Wirklichkeit Jahwes zugleich die Wirkung der Urmaterie, der Gestirne und Pflanzen, (pp. 103/104) die Wirklichkeit der Engel und die Erschaffung des Menschen ist, befinden wir uns auf dem Boden auch des Neuplatonismus.

Ich ersetze dabei die Meinung, Jahwe durchheile die Luft und bewege sich örtlich-zeitlich von hier nach dort, durch die Ansicht, daß Michelangelo - gerade beim Darstellen biblischer Aussagen - im bewegten Tun Jahwes statt örtlich-zeitlicher Bewegung von hier nach da (motus) Momente dargestellt habe je einer Tätigkeit und Wirklichkeit (actus).

Sähe man das Tun Jahwes als örtlich-zeitliche Bewegung an, so wäre zu urteilen, die Bewegung nähme über die Stufen der Engel, der Propheten, des Volkes und der Vorfahren zu fast vollständiger Ruhe (status) in den beiden untersten Rängen ab; Michelangelo hätte der ihm zeitgenössischen Überzeugung entgegengearbeitet, daß die Ruhe höher als die Bewegung zu schätzen sei<sup>159</sup> und die vollkommene Ruhe Gottes am höchsten, einer Überzeugung, die z. B. auch Ficino selbstverständlich war:

Kristeller, p. 172sq: the elimination of absolute dynamic factors is even more obvious when we consider the concept of movement . . . Yet in the history of philosophy it is an old idea, which we can trace back at least to Parmenides, that movement is something imperfect and that all mobile things have a lesser reality as compared to anything that rests in itself. This conception lives in Ficino, and it is so obvious to him that he frequently uses it without applying any proof.

Kristeller zitiert als Beispiel: *proinde status motu longe perfectior iudicatur. Motus enim statu necessario indiget, sed non contra.* Op.om. p. 686.

Ficino fährt an dieser Stelle fort: *quamobrem si motus motu nobis ab inferioribus ad superiora nunc ascendentibus perfectior gradatim occurrit, atque ille est perfectior qui stabilior est, multo magis status ipse statu gradatim perfectior debet occurrere . . .*

Ficino erläutert den Unterschied zwischen motus und actus gelegentlich an Apelles: *cum inspiceret pratum Apelles, conatus est ipsum coloribus in tabula pingere. Pratum quidem totum subito se monstravit, et subito appetitum Apellis accendit. Demonstratio huiusmodi et accensio, actus quidem dici potest, quoniam agit aliqui, motus vero nequaquam, quia non peragitur paulatim. Motus enim est actus per temporis momenta discurrens. Actus vero considerandi atque pingendi, qui in Apelle fit, motus ideo dicitur, quoniam transigitur paulatim, modo enim alium florem inspicit, modo alium, pingitque similiter.* Op.om. p. 118.

Der innerste actus eines Wesens ist sein Leben:

*Ubi actus est infinitus, est et vita, atque illa quidem penitus infinita. Siquidem vita est intimus et absolutus actus essentiae. In vita infinita (dem Leben Gottes) nihil est quod non perfectissime vivat.* Op.om. p. 702.

---

<sup>158</sup> Auch Ficino lehrt die allseitig-vollständige Superiorität des jeweils Höheren, dazu s. Kristeller, p 78sq.

<sup>159</sup> Siehe Kristeller, p. 88sq.

In der Tat, würde man fragen, ob Michelangelo Jahwe in zeitlich-örtlicher Bewegung dargestellt habe, so wäre zu antworten: Nein, so paradox es klinge: im Gegenteil, Michelangelo habe Jahwe in statu dargestellt. (pp. 104/105)

Dabei ist die Vorstellung fern zu halten, als wenn in statu kein actus (und darin kein Leben) möglich wäre; Ficino lehrt geradezu:

Mens statu proficit, corpus motu. Op.om. p. 197.

Der status ist auf die Ewigkeit, wie der motus auf die Zeit bezogen:

motus tempusque sunt pene idem, status et aeternitas sunt penitus idem. Op.om. p. 688

Aeternitas est momentum, sive punctum per se semper stabile, cui neque antecedit punctum, neque succedit; ita mensura quietis ut motionis mensura est tempus. Aeternitatis veritatem cognoscis, quando probas in eo solum esse veram aeternitatem, quod ex se et in seipso, sine principio ac fine quiescit. Op.om. p. 703.

Durchaus entsprechend hat Michelangelo den Motus dargestellt durch die gleichzeitige Darstellung unterschiedener Zeitmomente, so daß eine örtliche Bewegung im Ablauf der Zeit zu sehen ist: in den Vorfahren sehen wir deren Aufgerichtetheit für sich dargestellt und außerdem für sich ihre Äußerung in einer Tätigkeit an Objekten (damit motio) oder in ihrem zur Seite Sinken in Schlaf (damit quies); beim Volk Israel sehen wir, auf ruhigem Dasitzen (quies) beruhend, Rückkehr der Bewegung (motio) in die Ruhe (quies). Andererseits finden wir in den Propheten deren Körper dargestellt, welcher nicht allein ihre Figur ausmacht, und sehen gleichzeitig die Figur, zu der auch Gewand, Buch und Rolle gehören: zu welcher erweiterten Gestalt die Propheten sich in prophetischer Tätigkeit erhoben, erweitert haben: aber schon dieser Unterschied hat aufgehört der Unterschied einer örtlich-zeitlichen Bewegung, einer Fort- und Weiterbewegung zu sein, die Differenz ist momentan: was an Bewegung zu sehen, ist nicht mehr motus, sondern actus, innere Bewegtheit, Lebendigkeit. In den Engeln und vollends in Jahwe ist überhaupt kein disparater Zustand mehr zu sehen, der durch seine Zweieitlichkeit auf die Darstellung einer zeitlich-örtlichen Bewegung deutete: es ist die Identität des Momentes dargestellt, der kein Kulminationspunkt in einer Bewegung, damit zweieitlich-einheitlich, sondern der einheitliche des status ist, in dem, bis zu Jahwe zunehmend, ein Äußerstes an Lebendigkeit und Selbstverwirklichung sich zeigt<sup>160</sup>. (pp. 105/106)

Der Übergang von motus zu status ist stufenweise kontinuierlich, auch bei Michelangelo. Er ist in der Michelangelo eigentümlichen Bindung an die Stufenreihe Vorfahren, Volk,

---

<sup>160</sup> Die nicht zweieitliche, nicht räumlich-zeitliche Weiterbewegung, sondern einheitlich-beständige wirkliche Lebendigkeit Gottes hat Michelangelo in drei beständigen Gerichtetheiten veranschaulicht: schräg sich drehend, kreisend, gerade fliegend, die mit neuplatonischen Überlegungen zusammenhängen. Im folgenden Zitat aus Ficino werden solche, sogenannten Bewegungen als beständige Gerichtetheiten ausgelegt:

Quomodo motus in Deo et rectus et obliquus et circularis. Deum per omnia moveri tradunt, quia vim actionemque suam per cuncta diffundit, adestque ubique singulis, procreando, servando, movendo, providendo, et dispensando pariter atque convertendo, ipse tamen interim modo mutatus. Rectus apud Deum motus dicitur virtus actusque eius indeclinabiliter per cuncta procedens. Obliquus vero motus dicitur stabilis operationis eius in producendo continuatio et in ipsa stabilitate productio. Actio enim eiusmodi ad similitudinem motus obliqui, quasi composita est ex motu quodam pariter atque statu. Circularis denique motus significat divinam identitatem, et quoniam media extremaque rerum intrinsecus circum extrinsecusque complectitur. Et quia quaecumque ab eo fiunt, desiderio quodam boni ad se convertit. Op.om. p. 1115.

Die spezielle Auslegung ist auf die Darstellung Michelangelos nicht anwendbar.

Propheten, Engel, Jahwe bei Ficino nicht zu belegen; er ist von Ficino aber für eine andere Reihe entsprechend aufgestellt:

*Elementa moventur mobilit. Coelestes sphaerae moventur stabili. Animae stant mobilit. Angeli stant stabili. Deus est ipse status.* Op.om. p. 686.

Ei dice cose, et  
voi dite parole.

8. In den fünf Stufen der Gestalten der Vorfahren, des Volkes, der Propheten, der Engel und schließlich Jahwes, ist die schrittweise vollkommene innere Lebendigkeit, ein stets höherer Grad der Wirklichkeit dessen, was ein jeder sein kann, dargestellt und die von den anlehnungsbedürftigen Vorfahren an immer abnehmende Abhängigkeit bis zu jener unabhängigen Wirklichkeit Jahwes hin, die zugleich Wirkung der Welt ist.

Die philosophische Grundlage für die allgemeine Struktur des einzelnen Seienden nach Wirklichkeit und Seinkönnen, für den Zusammenhang des Seienden untereinander und für das Verhältnis des Seienden zu Gott kann auch aus Ficino beigebracht werden. Ich folge dazu Kristeller, zunächst in zwei Schritten:

Erstens: Actus, Potentia:

p. 39sq.: The relation between act and potency . . . has a more general significance. When an object undergoes a change and so receives a new attribute, that attribute is not added to it at once and, so to speak, out of nothing. The attribute was already potentially contained in the object and is now actually received by it . . . The object that appears after the change can therefore be divided into two elements: the act (actus), in other words, the new attribute as such, and the potency (potentia), in other words, the object in its previous condition. Since potency cannot arrive at the act by itself, it requires the action of some other extraneous object, the agent. Likewise, the agent (agens) or acting object will generally be composed of potency and act. But in any case only by its act can the agent have effect outwardly and lead the second object, the passive one, the patiens, to actuality. In like manner the passive object (patiens) may be active in respect to a third object and lead the latter by its own act from potency to act. So act and potency, considered as elements of different objects, determine the relation of activity and passivity and coincide with the concepts of active force and passive potency (*virtus activa et potentia passiva*). In the degree to which each object is composed of potency and act, it is characterized by a passive element and an active element. In that sense the relation of act and potency is applicable not only to corporeal changes but to almost all objective relations as well, so acquiring a fundamental significance. 'Quare quicquid producitur, ex potentia et actu . . . componitur'. Op.om. p. 387; ' . . . prima et communis in rebus distinctio compositivae illa est, quae per potentiam fit et actum.' Op.om. p. 349<sup>161</sup>. (pp. 106/107)

Zweitens: Esse, Essentia, Actus purus:

---

<sup>161</sup> Das Verhältnis von actus zu potentia wird auch auf die Tätigkeit des Künstlers angewandt, ja an dieser, seit Aristoteles, erklärt; eine Unterscheidung, die bekanntlich auch Michelangelo geläufig war; bei Ficino, Op.om. p. 123, p. 229, u. bes.:

Praeterea tam ars quam natura quicquid agit, ex potentia quadam producit actum. Sculptor ex lapide ita praeparato ad statuam, ut quodammodo habeat statuam in potentia, statuam actu fabricat, homo ex semine in cuius virtute homo est generat hominem. Materia illa, ex qua ars et natura aliquid faciunt, interdum obediens multum et apta ad opus existit, interdum ineptior, ita ut materiae potentia alias minus, alias magis distet ab actu operis fabricandi. ' Op.om. p. 148.

Die Form besteht nur im Geiste des Künstlers; und erst dann im Stein, wenn dieser geformt worden: Atque ut in arte operis forma triplicem habet gradum: Est enim primum in artificis animo, secundo in instrumentis ab eo agitat, tertio in materia inde formata. Op.om. p.228.

p. 40sq: The general character of Being is expressed by three different terms: 'ens', 'essentia', and 'esse'. Ens means the general character of an entity, while esse and essentia are included in the entity as partial elements. The difference between essentia and esse is defined by Ficino as follows: *Essentiam quidem dicimus rationem rei, quae definitione comprehenditur. Esse vero . . . quandam eius in rerum natura praesentiam.* Op. om. p. 140. Essentia is therefore the quid of an object; esse, on the other hand, its quod. This concrete definition, however, does not clearly explain the formal relation between esse and essentia, and for that reason the terms 'act' and 'potency' are used: Esse is the act of essentia, esse and essentia are related to each other as are 'act' and 'potency'. The quod is therefore not a part of the quid, and essentia, being mere potency, is incapable of producing by itself esse, which is its act. Since, therefore, every entity that exists is composed of esse and essentia, act and potency, that entity requires a primary, external agent (agens) that confers on it act and esse and that has itself the character of pure act - in other words, all Being is dependent on God and has the character of creature.

Schon diese Unterscheidungen in der ontologischen Struktur des Seienden scheinen einem begrifflichen Verständnis der anschaulichen Bilder insbesondere des Jahwe Schöpfer dienlich: Man erkennt: Jahwe Schöpfer bildet nicht das Wesen der ersten Menschen Adam und Eva als Gestalt, auf daß es sich sichtbar zeige; er steht auch nicht vor ihnen und hilft ihnen auf, oder segnet und belebt sie, oder segnet und begabt sie mit Fruchtbarkeit; sondern, begrifflich genommen, Jahwe Schöpfer als agens winkt Eva aus ihrem Seinkönnen ins Sein (als in Liebe zu Gott betend Aufgehende), läßt Adam, in Liebe ihm nahend, in das Jahwe-Elohim entsprechende Sein aufgehen, hebt die Pflanze, ohne sie zu berühren, in ihr Aufwachsen auf, und weist Sonne und Mond, an je ihren Plätzen zu sein. Aus dem Seinkönnen (potentia) ins Sein (actus: esse) gewunken, sind die geschaffenen Werke ihr Wesen (essentia), welches nicht erst gebildet, belebt, ergänzt wird, sondern eben, wenn sie ins Sein gewunken sind, ist. Der Schöpfer, der das Sein der Wesen wirkt, Jahwe agens, zeigt sich auf den Fresken im Kontrast zu den Geschöpfen als ungewirkt, durch kein agens ins Sein gehoben, als actus purus. Michelangelos Jahwe übersteigt jeden Bildhauer- und Plastikergott und übersteigt auch jeden Schöpfer, der Körpern eine Seele einhauchte oder ihnen Lebens- und Fortpflanzungskraft erseignete, wie es die künstlerische Tradition bis dahin ausgebildet.

Künstlerisch genommen, liegt, was von der Tradition unterscheidet, in der eigentümlichen Bildung und Beziehung der Figur. (pp. 107/108)

Ich erinnere an die Werke der Vorgänger: Sie alle hatten ausgebreitet erzählt (unter Berücksichtigung jeweils nur des Schöpfers und des Geschöpfes Adam und Eva); z.B.: Lorenzo Maitani (Orvieto, Kathedrale, Fassade, Erster Pfeilerspiegel, zweite Bildzeile, unter Außerachtlassung der ersten, Relief, ca. 1310-1330): Der Schöpfer (Christus gleich) ist zu Adam getreten, hat ihm die Hand auf Kopf und Stirn gelegt, schaut ihm in die Augen, segnet und belebt ihn; Adam steht vor Gott, angerührt, ins Auge geschaut, gesegnet, belebt. Dann, der Schöpfer beugt sich zur Erde, beugt und streckt sich über Adam hin, öffnet ihm die Seite, eine Rippe von ihm zu nehmen; Adam liegt, hat die Seite geöffnet und schläft. Dann, der Schöpfer ist zu Eva getreten, rührt sie an die Schulter, schaut ihr in die Augen, segnet, belebt sie; Eva, aus Adams Seite hervorgewachsen, sitzt auf einer Stufe des Geländes, wendet sich über die Schulter zu Gott und hebt ihre Augen in Gottes Blick und Segen.

Lorenzo Ghiberti (Florenz, Baptisterium, Paradiesestür, Relief, 1425-1452): Der Schöpfer (Gottvater) steht vor Adam, hat seine Hand ergriffen, hilft ihm auf, schaut ihm in das Gesicht und segnet ihn, wie zum Willkomm; Adam sitzt, läßt sich aufhelfen, will sich erheben. Der Schöpfer steht, hat Evas Hand am Gelenk ergriffen, zieht sie heran,

schaute ihr in das Gesicht, segnete sie, wie zum Gruß; Eva entschwebte Adams Seite, von Engeln begleitet und gehalten, von Gott am Handgelenk ergriffen und nähergezogen. Jacopo della Quercia (Bologna, S. Petronio, Fassade, Portalpfeiler, Reliefs, ca. 1425-1438): Der Schöpfer (Gottvater) steht vor Adam, segnet Kopf und Gesicht; Adam sitzt, richtet sich ehrfürchtig, erstaunt auf, und nimmt Gott wahr. Der Schöpfer steht vor Eva, hat beruhigend ihren Arm ergriffen, segnet Kopf, Stirn und Blick; Eva entsteigt Adams Seite, weicht scheu zurück, ist von Gott, beruhigend, am Arm ergriffen, schützt leicht ihr Gesicht, sieht und nimmt auf.

Raffael (Rom, Vatik. Palast, Loggien, Fresko, 1518-1519): Der Schöpfer (Gottvater) steht vor Adam, neben Eva; er schaut Adam an, hat Eva, an der Schulter gefaßt, ihm zugeführt; Eva steht, keusch die Arme kreuzend, auf Adam schauend; Adam lagert, auf Eva und sich zeigend, ob sie für ihn bestimmt.

Maitani, Ghiberti, della Quercia hatten ausgebreitet erzählt und ausgebreitet sollte Raffael erzählen: auch in ihren Figuren ist ungeachtet ihrer Unterschiede je Mehreres beieinander. Maitanis Adam steht Und wird angerührt, gesegnet; Maitanis Eva sitzt, aus Adams Seite erwachsen, Und wendet sich in Gottes Blick und Segen. Ghibertis Adam sitzt Und es wird ihm aufgeholfen, er will sich erheben; Ghibertis Eva entschwebt Adams Seite, von Engeln begleitet, gehalten Und sie wird am Handgelenk nähergezogen, gesegnet. Della Quercias Adam sitzt Und richtet sich ehrfürchtig erstaunt auf; dessen Eva entsteigt Adams Seite Und weicht zurück, beruhigend am Arm gegriffen, gesegnet.

Raffaels Eva steht Und ist an der Schulter gefaßt, Adam zugeführt Und schaut auf Adam. Michelangelos entsprechende Figuren sind einheitlich. Wenn man sich zur größeren (pp. 108/109) Klarheit für einen Augenblick vorstellte, bei Maitani, Ghiberti, della Quercia und Raffael wirkte der Schöpfer nicht, was er wirkt, die Geschöpfe antworteten ihm nicht; bei Maitani rührte der Schöpfer Adam nicht an, segnete ihn nicht; es wendete sich Eva nicht in Gottes Blick und Segen: Adam stünde, Eva säße, Adams Seite entwachsen, immer noch; wenn man sich vorstellte, bei Ghiberti würde Adam nicht aufgeholfen, er wolle sich nicht erheben; Eva würde nicht nähergezogen, gesegnet; bei della Quercia richtete Adam sich nicht ehrfürchtig erstaunt auf, weiche Eva nicht zurück, beruhigt, gesegnet: immer noch säßen die Adame, entschwebten, entstiegen die Even; und wäre Raffaels Eva nicht an der Schulter gefaßt und zugeführt, immer noch stünde sie vor Adam und schaute ihn an, der dasäße, fragend, ob sie für ihn.

Michelangelos entsprechende Figuren aber sind einheitlich; verschiedene Gestaltmomente sind durch Korrespondenz und Dynamik in Eins figuriert, stehen und vergehen miteinander und in der Figur. So sind in die Figur der Eva (in der Darstellung ihrer Erschaffung) folgende Gestaltmomente in Eins gebildet: daß sie aus Adams Seite komme (rechter Unterschenkel), daß sie aufgehe (rechter Oberschenkel), daß sie auf Adam beruhe (linkes Bein), daß sie zu Gott sich aufrichte (Oberkörper), daß sie, zu Gott drängend, die Arme auf- und vor- und Kopf und Blick hebe, schaue und anbete: diese Gestaltmomente korrespondieren, indem einander in der Figur Unter-, Oberschenkel und Ober-, Unterarm ihrer Richtung, Gesäß und Kopf ihrer Position und ihrem Massengewicht nach entsprechen, und sind in Eins der Figur zusammengezogen kraft des durchgehenden Zugs des Aufwachsens: Eva erwächst Adams Seite, wächst in und über das Beruhen auf ihm hinaus, wächst in ihr Beten hinein. Würde man sich für einen Augenblick vorstellen, diese Gestalt der Eva verhielte sich nicht mehr zu Gott, wüchse nicht mehr ins Beten vor und auf, dann bliebe kein Stehen oder Sitzen, welches ganz in

das Vor- und Aufwachsen ins Beten hineinfiguriert, als ein Rest übrig, aus dem heraus eine neue Figur aufgebildet werden könnte: Figur und Gestalt wären vernichtet.

Della Quercias Gestalt und Figur der Eva kommt der des Michelangelo am nächsten: doch wie eigens steht sie zugleich selbständig auf eigenem Fuß, wie eigens weicht sie zurück, wie abgehoben verharret sie: würde della Quercias Gestalt der Eva nicht mehr zurückweichen, wäre die Figur variiert; würde Michelangelos Gestalt der Eva nur die Arme sinken lassen, wäre die Figur vernichtet.

Michelangelo hat die Gestalt des Adam in der Darstellung seiner Erschaffung nicht minder einheitlich durch Entsprechungen und kraft durchgehenden

Bewegungszusammenhangs figuriert: Adam hebt Blick und Arm zu Jahwe; sein Blick geht in schauender Liebe auf, Arm und Hand werden in verweilender Näherung gehoben: dieses Aufgehen des Blickes und Heben von Arm und Hand sind aus dem Ganzen der Gestalt und Figur in durchgehendem Bewegungszusammenhang hervorgeführt: Adam richtet sich aus dem auf der Erde Lagern im rechten Bein (pp. 109/110) breit im Oberkörper auf, stützt sich durch den rechten Arm, hält sich durch das linke Bein, und hebt höher zur Seite Kopf und Blick, hebt weiter seinen linken Arm, freier den Unterarm, frei schließlich die Hand. Der Bewegungszusammenhang ist durchgängig. Würde man sich für einen Augenblick vorstellen, Adam hörte auf, Kopf, Blick, Arm und Hand zu Gott zu heben, und alle Aufrichtung der Gestalt sänke bis in ihren Anfang zusammen, so wäre die Figur bis in Bein und Fuß vernichtet. Der eigentümliche

Bewegungszusammenhang in der Figur ist zugleich durch Korrespondenzen gefestigt: der gehobene Arm und das liegende Bein entsprechen einander nach Gliederung und Kontur, nach Erstreckung und Hervorgehobenheit, nach Lage und Beziehung zum Oberkörper samt aufgestütztem Arm und aufgestelltem Bein: ließe Adam den erhobenen Arm sinken, so wäre die Figur wiederum nicht variiert, sondern vernichtet.

In den Figuren und Gestalten des Adam von della Quercia und Ghiberti, die Michelangelos Adam am nächsten kommen, sind die Gestaltmomente nicht so ineinander gebildet, in und aus Einem hervorgeführt, sind abgehoben, nebeneinander gestellt: So korrespondiert bei della Quercia der Bewegung ehrfurchtsvollen Staunens nichts in Oberkörper, Armen, Kopf und Blick, aus nichts erwächst das Staunen: und gerade so hat della Quercia das ehrfurchtsvolle Staunen als besonderen Vorgang dargestellt: als Adam saß, erstaunte er, unter Gottes Segen, ehrfurchtsvoll vor Jahwe. So korrespondieren auch bei Ghiberti Arm und Bein des Adam nicht und hat Ghiberti Sitzen, Aufhelfen, Aufwollen nebeneinander dargestellt: als Adam nun saß, segnete ihn Gott, half ihm auf und er begann sich zu erheben.

So sind Michelangelos Figuren Adams und Evas eigentümlich gebildet, sind aber auch eigentümlich bezogen:

Eva erwächst Adams Seite, wächst in und über das Beruhen auf ihm hinaus, wächst ins Beten hinein: im Beten zu Gott kulminiert und schließt Figur und Gestalt: so auf- und ins Anbeten hineinwachsend, bezieht sich Eva auf Gott, auf sein Winken. Sie folgt diesem Wink: das enthält zweierlei: a) sie wächst dem Winken nach und ist darin, was sie ist (essentia), aus Adams Seite erwachsend, in und über das Beruhen auf ihm hinauswachsend, ins Anbeten Jahwes hineinwachsend, und b) daß sie auf Gottes Wink überhaupt erwächst (esse); und es enthält dieses beides in Einem.

Adam wird Ebenbild Jahwes-Elohim: er richtet sich auf, hebt Kopf und Blick in liebendem Schauen, hebt Arm und Hand in verweilender Näherung: in dem liebenden



Schauen und der verweilenden Näherung kulminiert und schließt Figur und Gestalt; und dies bezieht sich wiederum auf Jahwe: seinem Nahen zu und auf das Ausstrecken seiner Hand hin erhebt sich Adam überhaupt (esse) und hebt sich als der er erscheint (essentia). Jahwe winkt sie hervor: sie folgen dem Wink: und nehmen in dem dasjenige an, was sie sind: aus dem Seinkönnen (potentia) ins Sein gewunken (esse: actus) sind die Geschöpfe ihr Wesen (essentia).(pp. 110/111)

Bei Michelangelo bezieht sich der Schöpfungsakt Jahwes, das Winken und Ausstrecken von Arm, Hand und Finger auf die ganze Gestaltfigur des Geschöpfes. Bei den Vorgängern nur auf einen Teil derselben. Dieser figurale Unterschied ist für eine ikonographische Auslegung erheblich: er macht erkennen, was der einzelne Künstler in Gottes Erschaffung des Menschen zu einem Menschen hat durch Gott wirklich geschaffen sein lassen.

Für Maitani bestand die in besonderen Szenen abgehobene Beseelung des Menschen nicht darin, daß Gott den Körper Evas, aus Adams Seite hervorgewachsen, ins Gelände setzte, den Körper Adams vor sich hinstellte, sondern ihre Körper durch seinen Segen und durch Anrühren an Schulter, Kopf und Stirn belebte. Für Ghiberti bestand die Erschaffung des Menschen nicht darin, daß der Körper Evas gebildet ist, sondern daß Eva, indem Gott sie segnete und heranzog, aus der Seite Adams aufschwebte, aufging, und nicht darin, daß Adam ins Gelände gesetzt ist, sondern daß Adam, indem Gott ihn segnete und ihm aufhalf, anfang sich aufzurichten. Für della Quercia bestand die Erschaffung des Menschen nicht darin, daß Eva der Seite Adams entstieg, und daß Adam saß, sondern daß sie unter dem Segen Jahwes scheu zurückwichen, ehrfurchtsvoll erstaunten vor Jahwe und ihn hörten und sahen. Von solchen Abteilungen eines für wesentlich erachteten Hauptsächlichen findet sich bei Michelangelo nichts: der Mensch ist im Ganzen ins Sein gewunken, darin hat er sein Wesen, welches ins Sein gewunken schon actus ist.

Michelangelo hat das dritte neben Adam und Eva Erschaffene, welches wächst, die Pflanze, ebenso auf Jahwe bezogen: Jahwe schiebt seine Rechte vor, zur Seite, hält sie locker hoch über die Pflanze; und die Pflanze enthebt sich der Erde, wächst seiner Hand zu, und luftig in ihrem Schutze. Wiederum bezieht Jahwes Hand sich auf das Ganze der Gestaltfigur Pflanze: Jahwe zieht die Pflanze seiner Hand nach ins Wachsen empor, enthebt sie der Erde, auf daß sie sei, und hebt sie in Einem dahinein, Pflanze zu sein, aufzuwachsen, zu grünen, zu wehen.

Das Aufgehen der Menschen in ihrer Erschaffung kulminierte in der Näherung zu Jahwe, sie richteten sich seiner Hand zu, ihn zu schauen, wuchsen seinem Wink nach, ihn anzubeten; das Aufgehen der Pflanze war vollendet im Grünen und Wehen unter seiner Hand: alle drei wachsen aus Eigenem und bewegen sich: dazu sind sie erschaffen.

Das vorher Erschaffene, Sonne, Mond und die Urmaterie aber nicht. Jahwe richtet die Arme, streckt die Finger und weist vor und hinter sich Sonne wie Mond ihren Platz; Jahwe ist ihre Auseinanderweisung, -spannung, Zueinanderordnung: Sonne und Mond sind; und sind vor, hinter, zu Seiten Jahwes zueinander geordnet, spiegel- und schattenbildlich einander gegengesetzt, sind ungeteilt und ganz leuchtend-hell oder schattig-mild. Jahwe läßt die Urmaterie seiner eigenen Drehung nach und in der Spannung seiner Hände werden: sie ist; und ist ungeteilt und ganz, was sie ist. Neben der Sonne hat der Mond keine eigentümliche Figur, ist in gleicher Fülle; auch innerhalb des Mondes, der Sonne oder der Urmaterie behauptet sich kein Besonderes neben einem

anderen, und festigt nicht (pp. 111/112) innerer Wechselbezug das Eigengewicht der Gestalt: das Ungeteilte, Undetaillierte, Unbereicherte, Ganze stärkt vielmehr das Verhältnis zu dem, das sich außerhalb befindet, stärkt die Abhängigkeit von Jahwe. Auch in jenem Bilde, in dem Jahwe segnend über dem Meere schwebt, ist die Welt nicht detailliert und reich entfaltet; es liegen nur Himmel und Meer übereinander, unter, hinter, zu Seiten und über Jahwe: Jahwe breitet und hebt die Hände, die Engel schauen voraus und zurück in der Einheit der Figur, die Welt ist durch ihn und auf ihn hin geordnet und ausgedehnt, durch und in ihm erfüllt, und er ist ihre Erhaltung: sie ist; und ist solcherweise zugleich erfüllt und erhalten.

9. Es ist erstaunlich: die ganze Gestalt-Figur der Pflanze, des Adam oder der Eva ist auf Gottes übergehaltene, hervorwinkende oder aufzeigende Hand, einen bloßen Gestaltenteil bezogen; und umgekehrt erschafft Jahwe nicht nur einzelne Momente der Gestalten, sondern diese Gestalten ganz und figurgebunden: auf sein Zeigen und Winken hin, so möchte man sagen, wüchsen sie als Gestalt und Figur in Einem auf; Gott erschaffe auch je deren künstlerische Figur. Doch, in solcher Behauptung wäre die Ebene der Betrachtung gewechselt und ein allgemeineres Problem der Gestaltung nur vertitulierte: und zwar die Identität und Identifizierung von Gestalt und Figur, statt der Überlagerung der einen mit der anderen. Michelangelo hat nämlich die Gestalt und die Figur identifiziert und dadurch der Gestalt Charaktere erworben, welche der Figur eignen. Das bedeutet, die Figur ist nicht mehr nur eine Grundeinheit der Komposition, sondern eine Kategorie der Gestaltung.

Dies, wie die in "Gestalt" und "Figur" benannte Differenz ist anzuzeigen, bevor das Prinzip genannt werden kann, welches jene Identifizierung leistet.

Die Gestalt ist jenes geistig und sinnlich erfahrbare Ganze Jahwes, Adams, Evas oder der Pflanze, welches mehrere Momente, wie bei Maitani, Ghiberti, della Quercia und Raffael, nebeneinander, oder, wie bei Michelangelo, in durchgehender Einheit enthalten kann. Die Struktur der Gestalt und sie selbst ist zu erkennen, wenn man Acht darauf hat, wie die Handlungen der Personen, die an der jeweiligen Begebenheit beteiligt, in den verglichenen Gestalten stattfinden: sie finden zwischen Teilen der Gestalten jener Personen statt und verbinden diese Teile miteinander; die Gestalten gehen nicht ganz in den Handlungen auf, stünden, säßen usw. noch, wenn sie die Handlungen unterließen. Nun aber sind die Gestalten, wenn auch nur zu Teilen in der Handlung hängend und dadurch verbunden, doch noch zu besonderen künstlerischen Einheiten ausgebildet: eben zu Figuren. Die Figurierung umfaßt in der Regel den ganzen Körper einer Gestalt: dadurch wird in den Bildkünsten auch vom jeweils ganzen Menschen gehandelt, nicht nur von seiner Beteiligung an einer Handlung. Doch umfaßt die Figurierung außer der Regel oft weniger, oft mehr als diese Gestalt. (pp. 112/113)

Einige Beispiele für die Überlagerung der Gestalt mit der Figur:

Maitani, Die Erschaffung Evas:

Seiner Gestalt nach tritt Jahwe heran, steht, rührt an, schaut, segnet; er könnte, statt anzurühren, den linken Arm beugen, könnte statt die Rechte zu heben, um zu segnen, sie senken, um zu entlassen, immer noch träte er heran, stünde, schaute: die Gestalt Jahwes wäre geändert, eine andere Möglichkeit dieses Jahwe wäre sichtbar.

Die Gestalt Jahwes ist aber auch in eine Einheit durch Korrespondenzen und einen diese Einheit stiftenden Bewegungszug gebildet: das Vorkommen seines auftretenden Fußes

nach rechts korrespondiert dem Vorkommen seines Hauptes, die Schräge seines rechten unteren Schenkels korrespondiert der Schräge seines rechten unteren Armes, die gegengeführte Schräge seines rechten Fußes korrespondiert der Schräge seiner segnenden Hand; und in den Zehen und dem Fuß, die sich vom Boden lösen, hebt ein Bewegungszug an, nach links zurück zu steigen, steigt im Unterschenkel weit nach rechts, steigt im Oberschenkel, plastisch voluminar gebreitet, aufwärts leicht nach links, wird aufgenommen der Schulter zu im Oberkörper, parallel steigend, parallel plastisch voluminar gebreitet, und im rechten Arm schwer sinkend, leicht steigend, ausgeführt, steht schließlich fest, ruht in der Konstellation des Kopfes und der segnenden Hand. Nicht alle Teile der Gestalt sind in diesen rhythmischen Bewegungszug aufgenommen, das Stehende in der unteren Partie des Gewandes wie auch im auftretenden Fuß ist Widerlager, der linke Arm bleibt Ausgriff, aber der Bewegungszug dominiert, wird durch dünne Falten über- und umspielt. Dieser rhythmische Bewegungszug ist flüssig, kohärent, nach links und rechts, auf- und auseinandergeführt, an- und abschwellend: er hat die zwei Momente (anhebenden) Fließens und (schließenden) Stehens in einer Konstellation: so ist er nach Charakter und wechselbezogener Struktur relativ selbstgenügend und konstituiert einheitsstiftend die Figur. Daß der Bewegungszug in einer Konstellation hält, hebt den Ernst des besonderen Tuns der Gestalt in die Ruhe und ins Stehen heraus. Dieser relativ selbstgenügende rhythmische Bewegungszug ist nicht als motivische, erzählte, körperfeste Bewegung der Gestalt aufgebraucht, sondern fließt und läuft über Gestalt und Motive leicht hin und wider.

Die Figur ist ein übergestaltlicher künstlicher (künstlerischer) Zusammenhang; sie besteht auf Grund des Körpers und des Gewandes in Korrespondenzen und Gewichten und hat im rhythmischen Bewegungszug das Einheit stiftende und Selbständigkeit erwirkende Moment.

Auch bei Adam fließt und läuft der rhythmische Bewegungszug der Figur kohärent und selbstgenügend über die Gestalt hin, aus der Knappheit und Enge der Beine heraus anschwellend, im Sinken des Kopfes zur Schulter wieder zusammensinkend und im Gefüge der Ober- und Unterarme als reich ausgebauter Schluß ruhend. Maitani liebt es, die Schlüsse der Figuren hervorzuheben.

Nicht anders der Bewegungszug bei Eva, aus Adams Seite heraus schwillt er an, im leichten Heben des Kopfes sinkt er wieder zusammen, macht den Blick in (pp. 113/114) der Ruhe des Schlusses wirken und wiederholt endlich das Sinken und Schließen in dem auf den Felsen gestützten Arm und der auf den Felsen gebreiteten Hand. Auch hier hat der figurale Rhythmus mit der Gestalt- und Motivbewegung wenig gemein, überlagert sie; denn die figurale Bewegung sinkt im Kopf, während die Gestalt ihn hebt, die figurale Bewegung schwillt an und sinkt ein, während sich die Gestalt in Blick und Segen aufrichtet, die figurale Bewegung sinkt und läuft im rechten Arm und der rechten Hand aus, während die Gestalt sich stützt und in der Erschaffung hält: die figurale Bewegung ist übergestaltlich, in sich zusammenhängend, in sich selbst dynamisch.

Ließe sich von der Gestalt sagen: möglich sei, die Arme zu senken, das Anrühren aufzugeben, das Segnen ins Entlassen zu kehren, das Schlafen abubrechen und sich aufzurichten; so ließe sich solches von der Figur nicht sagen: ihr Rhythmus, der in Fluß und Stand, und ihre Einheit, die in Durchführung und Schluß besteht, wäre dann zerstört; denn die Gestalt enthält hier Momente nebeneinander, die Figur aber ist eine rhythmische Ganzheit: die Figur ist fest.

Das Verhältnis einer Figur zu ihrer Gestalt ließe sich bestimmen als (figurale) Festigkeit einer (in der Figur) wirklich gewordenen (gestalthaften) Möglichkeit der Person; die Differenz der Gestalt und Figur in ihrer Überlagerung wirkt dahin, daß die Möglichkeit empfunden bleibt, die Gestalt als veränderlich, so besonders, eigen und fest sie dank der Figurierung für jetzt auch erscheine.

Ghiberti: Die Erschaffung Evas:

Bei jedem Versuche, den Figurenrhythmus in diesem Relief umfassend zu charakterisieren, dürften die Unterschiede des Stiles zu dem Stil des Maitani nicht außer Acht bleiben, die schärfere Artikulierung, die reichere plastische Differenzierung und die neue Wertung des Gewandes und Körpers.

Um aber die Differenz zwischen Figur und Gestalt zu erkennen, genügt, dem rhythmischen Hauptbewegungszug in der Figur Jahwes zu Folgen: der Hauptbewegungszug hebt im Fuß, in die Tiefe zurückgeführt, an, geht unter dem Kleide unter, kommt im Unterbein vor und steigt auf; es genügt, die Aufzüge und Gegenkurven und Bäusche der Falten, das Auf- und Untertauchen der Gliedmaßen im Gewande anzuschauen; den kräftigen Bogenzug des rechten Armes, dessen Freikommen aus der Verdeckung durch ein Schultertuch (mit seinen knapp und gegenlaufenden Faltenkurven) zu empfinden; und wiederum das die Figur beschließende Stehen in der Konstellation aus Händen, Kopf, Gesicht und Blick zu realisieren. Die diesmal geschichteten, rhythmisch fortlaufenden, mit-, gegen- wie zueinandergeführten Bewegungszüge und die Schlußkonstellation bilden zusammen die kohärente, in sich wechselbezügliche, selbstgenügende, relativ eigenständige, Gestalt überlagernde Figur.

Lehrreicher noch die anderen Figuren: eine Hauptbewegung durchzieht die Figur des Adam, hebt an in dem lockeren Kreuzen der Füße, wird auseinander und parallelgeführt in den Beinen, als Eine geführt im Leib und schließt in dem Kopf und den locker, winklig gestellten Armen, die gebreitet, entfaltet und (pp. 114/115) offen der Kreuzung der Füße entsprechen; lehrreich ist, daß in dieser Figur die Gestalt und der Körperzusammenhang überschritten ist: zur Figur des Adam gehört noch die Felsplatte, auf der er liegt, die aus dem Zusammenhang eines Felsens am Bach abgehoben ist, keine eigene Figur hat, sondern dicht an Adam herangenommen ist, und gehören die Bäume um ihn herum: in der Felsplatte ist die Schiebung der Beine variiert, der Bogen seines Lagerns wiederholt und die Bäume begleiten, überhöhen ihn. Nicht allein aus Adam, sondern aus einem im Paradiese liegenden Adam, welches dank der Figurierung Anschauung wird, steigt Eva, wie aus einem Schiffe, einer Mondsichel, auf.

Auch die Gestalt der Eva wird in deren Figur überschritten: zu ihrer Figur gehören die Engel, die als Gestalten zwar abgehoben, doch figural nicht eigengewichtig, selbstgenügend sind, sondern der Figur der Eva sich als Flügel leihen.

Ghiberti liebt, die Gestalt erweiternd zu figurieren, und übergestaltliche, bewegliche Zusammenhänge und noch höhere ornamentale Zusammenschlüsse zu bilden: ein solcher überfiguraler Formalzusammenhang besteht in der Korrespondenz des Bogens der Engel und des Bogens des Adam, zwischen denen Eva vor Jahwe aufschwebt.

Ein letztes Beispiel: Jacopo della Quercia: Die Erschaffung Adams:

Die Figur des Adam umfaßt auch hier Fels und Baum und die Gestalt des Erschaffenen: der Bewegungszug der Figur steigt, breitet sich in Schultern und Armen, steigt, wird bereichert, entfaltet sich in den Blättern; während die Gestalt, kleiner als die Figur, sich duckt, scheu, um ehrfurchtsvoll aufzuschauen.

Die Figur ist nicht identisch mit der geistig-sinnlich auffaßbaren Ganzheit der Gestalt eines Menschen, sondern ein künstlerisches, künstliches Anderes. Während die Gestalten in unseren Beispielen zu Teilen in einer übergreifenden Handlung stehen, somit zu den entsprechenden Teilen anderer Gestalten bald näher gehören, als zu anderen Teilen ihrer selbst, sind die Figuren ganz, fest, dicht, eigentümlich und oft mittels eines Figurenschlusses vollendet: dieser Charakter ist ihnen wesentlich und das Merkmal zu ihrer Bestimmung.

Die Figur, wenn sie allein eine Gestalt umfaßt, dient der Sicherung und Selbständigkeit dieser in einem Handlungszusammenhang befindlichen Gestalt, verleiht ihr als übergeordneten Schein Festigkeit, Dichte und (vollendete) Ganzheit. Das Erzählganze, in welchem die Handlung nur ein Teil, besteht aus einer Folge und der Beziehung solcher Figuren. Der Vorwurf der Erzählung wird geklärt auf Figuren hin, vieles wird ausgelassen, er wird aus Figuren neu aufgebaut. Die Figur ist zunächst eine Einheit des übergeordneten Erzählganzen; des Erzählens; der Erzählung. Die Gestalt aber steht im Begebenheitsganzen des Erzählten.

Bei Michelangelo verhalten sich Gestalt und Figur anders zueinander, sie überlagern sich nicht, sondern sind identifiziert.

Die Identität beider hat Folgen: Die Gestalt erwirbt Charaktere der Figur, ist ganz, fest, dicht und vollendet. Bewegungskontinuum und Schluß eignen jetzt ihr. Und alle Momente einer Gestalt sind in die Einheit einer Figur gepreßt, (pp. 115/116) fungieren nur innerhalb und durch die Figur. Die Figur ist nicht übergeordnet, ihr Zusammenhang läuft nicht über hin, sondern sie hebt die Gestalt in sich auf, einverleibt sie. Die Figur ist nicht mehr eine besondere, feste, wirklich gewordene Prägung unter den möglichen einer spürbar allgemeineren Gestalt, sondern die unabdingbar einzige: so erscheint die Gestalt extrem unabänderlich, und dank der energischen Füllung extrem dicht. Dieser extrem unabänderlichen, extrem dichten, ganzen und vollendeten Figur gegenüber scheint jede andere isoliert; dieser Eindruck teilt sich zu Zeiten auch dem Betrachter mit. Stendhals Seele war tief davor erschüttert und Empfindungen an eine konzentrierte Einsamkeit kamen ihm zu Gemüte: "wenn wir auf jenem furchtbaren Rückzug aus Rußland - schrieb er vor Michelangelos Decke - in der finsternen Nacht durch eine hartnäckige Kanonade plötzlich aufgeweckt wurden, die immer näher zu kommen schien, versammelten sich alle menschlichen Kräfte im Herzen, welches dem Schicksal Trotz bot, ihm das eigene Leben streitig machte."

Die Figur also ist nicht nur eine Grundeinheit der Kompositionsform sondern eine Kategorie der Gestaltung.

Die Überlagerung der Begebenheiten zwischen Gestaltteilen mit dem Figurganzen einer Erzählung ist aufgegeben. Handlung und Begebenheit erscheinen nicht von Figuren unabhängig, sondern auf die Figuren zurückbezogen, sind von der festen Einheit der Gestaltfigur aus geschildert; an Stelle der Darstellung einer Begebenheit als eines Gestaltzusammenhangs tritt die Darstellung von Figurenverhältnissen.

Michelangelo bediente sich bei den Erschaffungsbildern dieser Gestaltfiguren in besonderer Weise. Indem Adam, Eva usw. von Jahwe als Gestaltfiguren ins Sein gewunken sind, ist deren Selbständigkeit, Festigkeit und die eigentümliche Ganzheit, welche in der wechselbezüglich und durch Anhebung und Schluß selbstgenügenden Bewegung liegt, ausdrücklich mit, sind die Gestalten in extremer Integrität ins Sein gewunken. Diese Ganzheit wird zum Gestaltbegriff, zu einer Gestaltanschauung.

Michelangelo erzählte nicht mehr von Begebenheiten zwischen Gestalten, die außer der Begebenheit noch seien, sondern Jahwes Wink und Zeigen reicht bis zum Ursprung der Gestaltfigur, trifft den Ursprung der Geschöpfe.

In den Erschaffungsbildern sind Teile der Gestaltfigur des Gottes auf die je ganze Gestaltfigur der Geschöpfe bezogen, so wird die Superiorität Gottes extrem fühlbar: die Menschen richten sich ganz auf nur seine Hand, wachsen empor ganz auf seinen Wink, die Pflanze wächst ganz unter dieser Hand.

Dieser Bruch im Erzählzusammenhang, indem plötzlich eine Gestaltfigur ganz auf nur einen Gestaltfigurteil bezogen ist, ließ besonders deutlich spüren, daß Gestalt und Figur identifiziert.

10. Soweit, als es für eine auf Deutung zielende Quellenuntersuchung dienlich, habe ich aus der Figurenlehre die fünf Figurentypen, die Michelangelo zur (pp. 116/117)

Darstellung des Wesenstufenbaues ausgebildet, zu erweisen und jetzt anzuzeigen versucht, welche Bedeutung der Figur überhaupt als Kategorie der Gestaltung an der Sixtinischen Decke zukommt. Noch aber ist nicht das die Identifizierung mit der Gestalt wirkende rhythmische Bewegungsprinzip der Figur berührt: der identifizierende Bruch, welcher jenes aus den Beispielen von Maitani, Ghiberti, della Quercia vertraute figurale Bewegungskontinuum, das im Schluß verschweben oder entfaltet ruhen mag, jeweils plötzlich verwandelt. Durch diesen identifizierenden Bruch wird das rhythmische Bewegungsprinzip der Figur zum Lebensprinzip der Gestalt.

Als Lebensprinzip der Gestalt gehört es in diese Untersuchung, wie Michelangelo sich zu Ficino verhalte.

Dafür folge ich zunächst Kristeller, nach seinen Darlegungen zu Actus und Potentia, zu Esse, Essentia und Actus purus, noch in einem dritten Schritt:

Drittens: Essentia, Virtus, Operatio:

p. 42 sq: . . . the relation between force and action which has a basic importance for ontology and fully explains the process of acting. Each action must be referred, according to its nature, to an acting object. Now, each object having the character of a concrete entity and each form of actuality being preceded by its own particular form of potentiality, the result is the triad of essentia, virtus, and operatio, which circumscribes the entire process and is frequently found in Ficino as a fixed ontological scheme. Among these three factors, to which occasionally are added esse and objectum, there is a triple relationship. In the first place virtus has the character of a quality or attribute and is intrinsic to the substance or essence of the acting entity. Then, operatio can always be referred through virtus to the essentia of the acting entity and thence derives its objective basis. Finally, the relation between virtus and operatio is, as Ficino says, like the relation between potency and act. There is, however, a difference between these two pairs of concepts, a difference all the more striking since both of them go back to the Aristotelian distinction of dynamis and energeia. For the relation between force and action is less universal than the relation between act and potency. Potency, moreover, cannot pass to act by itself, at least according to the primary concept of potency, whereas force produces action through its own activity. We are right therefore in interpreting potentia as passive and virtus as an active potency .

. . .<sup>162</sup>

Den Unterschied zwischen actus und potentia brauchte Michelangelo nicht unbedingt von Ficino oder dessen Kreise lernen, er wurde in der Scholastik tradiert und Michelangelo konnte ihn von anderer Seite, so auch aus Dante, sich erklären lassen; doch die Stellung

---

<sup>162</sup> Auch Kristeller, p. 124f.

der virtus binnen der essentia ist, nach Kristeller, neuplatonisch. Im Lebensprinzip der Gestalten des Michelangelo haben wir Ficinos potentia activa als wirkende virtus vor uns; dieses Lebensprinzip ist für uns von der Figur her zu fassen, weil es dank erst des rhythmischen Bruches in der Figur zum Lebensprinzip der Gestalt wird: und gerade dieser Bruch ist Michelangelo gegenüber Ficino eigentümlich, beruht auf eigener Erfahrung und Anschauung. (pp. 117/118)

In einigen Schritten und für die verschiedenen Figurentypen:

*Die Gestaltfigur anhand einiger Vorfahren:*

Ia.) Salmon-Lünette links: eine Mutter mit einem Kind:

die rhythmische Figurenbewegung: das Kleid der Mutter geht in seinen Falten zu Seiten des vorkommenden Fußes auf; der Mantel, sonst gespannt, so daß Beine und Knie sich durchdrücken, überschneidet das Kleid im Bogen querüber: im Aufgehenden und im Bogen haben wir zwei die Figur bestimmende Charaktere. Im Kopftuch begrenzt wieder ein Bogen die Figur links, in ihrem rechten Arm führt ein weiterer Bogen über das Kind hin abwärts, den unteren Querbogen des Mantels wiederholend; dann liegen die gewickelten Beinchen des Kindes waagrecht auf den Knien der Mutter und das Waagrechte ihrer Knie korrespondiert dem Senkrechten ihres Kleides unten. Es besteht ein festes Gefüge von Setzungen, Wechseln, Wiederholungen, Variationen und ein Kontinuum ruhiger und Weite gewinnender rhythmischer Bewegungszüge. Dieses Gefüge und Kontinuum und die erregte Folgerwartung wird nun in Einem gebrochen: indem die Frau, ihren Kopf zur Seite sinken lassend, den des Kindes faßt, auf-, heran- und an ihre Backe schiebt: die lockere Folge wird gebrochen durch Sinken und Schieben, das Weite Gewinnen durch plötzliche Dichte. Und an dieser Stelle schlägt das Motiv, in den Schlaf gesunken zu sein, mit Vehemenz durch, drängt sich vor; bricht das Kontinuum ruhigen Aufgehens, Schwingens, Weiter- und Ausschwingens, zeigt sich, und ist die diskontinuierliche, verschiebende Fortsetzung der Figur: Die nicht mehr relativ selbstgenügende, in einem, wie abgehoben, eigenen Schluß zu Ende geführte Figur bricht, gibt nach, ist identisch mit und hebt die Gestalt.

Ib.) Roboam-Lünette links: eine Frau allein:

die rhythmische Figurenbewegung: wiederum zunächst zwei die Figur bestimmende Charaktere: der eine: senkrechtes Aufgehen und horizontales Weitergehen, zweimal in den Beinen übereinander gesetzt; der andere: schräg, so im sichtbaren Fuß und in den Falten des Kleides beim hochgenommenen Knie; beide Momente in den Händen verbunden, in dem Sitzkissen, welches der Hand im Schoße korrespondiert, und im Tuche, das über den Schenkel gezogen, vereinigt. Es beginnt die Umkehr: Horizontal und Senkrecht im näheren Arm bis zur Schulter hin: in diesem, durchgearbeiteten Kontinuum folgt und in die solcherart verstärkte Erwartung hinein ereignet sich plötzlich wieder ein Verrücken, Knicken, Brechen im gegen die Schulter sinkenden Kopf, dadurch bricht der Figurenrhythmus mit seinem Wechsel der beiden bald ausgedehnten, bald kurzen, bald hervortretenden, bald zurückbleibenden Elemente und die Gestalt bricht durch: wiederum leistet der Rhythmusbruch, gebunden an ein Gestaltmotiv, die Identifizierung der Figur mit der Gestalt.

Ic.) Iesse-Lünette rechts: eine Frau an einem Haspel:

die rhythmische Figurenbewegung: Man hat zunächst eine Basis in dem Festen Sitzstein und dem lockeren Tuch darüber; dann, auf dieser Basis, ein zweites (pp. 118/119)

Moment im gliederbeweglichen Winkel; dieser Winkel zunächst lang aufwärts, kurz nach links, im ersten Bein; locker wiederholt, kurz aufwärts und lang nach links, im übergeschlagenen zweiten Bein; dann ist der Rücken in leichtem Bogen aufgeführt bis hin zum Hals; Bogen und Winkel dann verarbeitet im Kopfputz.

Und wieder Folgen gliederbewegliche Winkel, im vorderen Arm, jetzt, umgekehrt, sinkend, erst lang und kurz; es folgt der andere Arm - doch der Winkel setzt aus: die Alte streckt den Arm, weiter und weiter, aus dem Bereich der Gestalt hinaus, greift nach den Fäden und dem spirren Gestänge des Haspels, der mit dünnem Stabe aufgestellt ist: damit schließt die Figur: wiederum trat plötzlich an die Stelle des Sitzenden, Gebauten, Beweglichen ein Dehnen, Ziehen und Überziehen, durchbrach ein Gestaltmoment das rhythmische Kontinuum der Figur, durchdrang die Figur mit Gestalt, identifizierte sich mit der Figur.

Id.) Salmon-Lünette rechts: ein Mann aufbrechend:

die rhythmische Figurenbewegung: zunächst zwei die Figur bestimmende Charaktere; der eine: locker, beweglich, diesmal dreiteilig für die Beine, nach links, nach rechts, wieder nach links in Fuß, Unter- und Oberschenkel, variiert im zweiten Bein; dann der andere: Fest, ein Bogen im aufgestützten Arm, im Rücken, im Rucksack, immer stärker gebogen, immer mächtiger an Volumen wiederholt. Aber nun drängt der Alte vorwärts, streckt im flüchtigen Bogen den Arm weit aus, der Bart loht parallel überhin, der Alte faßt seinen Wanderstock fest, den geschnitzten Kopf sich zugerichtet: und zwischen Gesicht und Fratze entsteht unerwartet außerhalb der Gestalt ein neues Spannungszentrum der Figur. Die Figur schließt mit dem Stock, schräg auf und ab gerichtet; ein Tuch verbindet ihn mit der Hüfte, in diesem Stock kehrt das erste dreiteilige Moment jetzt fahrig und schlaff wieder. Das angesetzte, schrittweis durchgeführte Kontinuum wechselnder, wiederholter Figurencharaktere, aus denen die Figur aufgebaut wurde, ist unerwartet durch das Vorwärtsdrängen der Gestalt durchbrochen worden und die Gestaltfigur erhielt ein verlagertes Spannungszentrum.

*Die Gestaltfigur und der Figurentypus anhand einiger Familien des Volkes Israel:*

Ila.) Zwickel über der Iosias-Lünette: eine Familie mit einem Kind.

Erste Figur: den Bewegungsimpulsen nach: vornean von links nach rechts geführt der Fuß, in die Tiefe und nach oben der Unterschenkel, nach rechts und vorne dann der Oberschenkel; dieses Hin und Her wird abgeschlossen durch das zweite, ein Bogenmotiv in der Gesäßbacke; das Bein wird in der Tiefe begleitet durch das andere Bein, von links hinten nach vorn ein wenig der Fuß, nach rechts in die Tiefe der Unterschenkel, nach rechts vor der Oberschenkel, dieses Bein mehr und mehr verdeckt wie das nähere mehr und mehr an Volumen gewinnt; beide Beine durch ein zweites Bogenmotiv in dem um die Hüfte geschlungenen Tuch zusammengefaßt; zum drittenmal kehrt der Bogen im Rücken der Figur wieder, aber schon folgt im Arm ein Einbruch nach links, ohne Wider(pp. 119/120)lager und Ende, und ein Ausstellen im anderen Arm nach rechts, und ein Einsinken des Kopfes auf die Brust: und der platzreiche, ruhige Aufbau der Figur ist durch das müde Einsinken der Gestalt durchbrochen.

Zweite Figur: anders die Frau: wiederholte Schrägen in den Falten des Kleides; die Schrägen werden im Schultertuch anders gerichtet wiederholt; dank der Schulterkuppe dann voluminar überwölbt; beide Motive werden im Kopfputz verbunden, wieder leicht aufgerichtet: und dann greift die Mutter weit aus und vor im Bogen, ihr Kind zu



umarmen. Beide Figuren des Vaters und der Mutter weichen im müden Einsinken und umarmenden Ausgreifen der Gestalten je schon für sich in ihrer beider Mitte aus. Beide Figuren entsprechen einander, als Profilfiguren, ganz oder im Oberkörper, als von links nach rechts entwickelt und ausgebreitet: auch hierin besteht eine erste Ansetzung und eine durch Kontinuität erregte Erwartung. Das Kind beschließt nach seiner Stellung und dem figuralen Charakter seines Ärmchens die Figur der Mutter; doch unversehens auch die Gruppe, und - zwischen der Breitung der Figuren nach rechts und links unerwartet - sinkt das Ärmchen, sinkt zwischen die Arme der Mutter und des Vaters, und das Kind steht, fest, nicht ausgreifend.

Michelangelo hat bei den Familien des Volkes häufig das Kind, fast immer die dritte Gestalt verwendet, um die Gruppe zu schließen, und der etablierten Korrespondenz ein unerwartet neues Element hinzuzufügen: so erfüllt hier das Kind das Beisammen von Vater und Mutter, erfüllt die Familie und ist durch den Bogen seines Ärmchens hier der Mutter ähnlicher, wie im Zwickel gegenüber dem Vater.

Was für die einzelne Figur galt: daß ein hergestelltes und streng durchgeführtes Kontinuum plötzlich durchbrochen wird und ein Gestaltmotiv herausspringt, wie im müden Einsinken des Vaters und im umarmenden Ausgreifen der Mutter; gilt auch für die Gruppe, in welcher die etablierte Korrespondenz nach figuralem Charakter, aber auch nach anschaulicher Gewichtigkeit und Proportion der Massen unerwartet durchbrochen wird, hier durch das im Arm der Mutter stehende, an ihr Gesicht gedrängte, auf den schlafenden Vater schauende Kind. Es ist auch zu sehen, wie dieser Bruch, und so fast stets, an jener Stelle erfolgt, wo zugleich der Typus der Figur besonders und erfüllt wird: bei den Figuren der Vorfahren im Ausgreifen nach dem Spinnrocken, dem Wanderstab, im Sinken zur Seite in den Schlaf; bei der Familie im Einsinken und Ausgreifen in die Mitte und im Stehen in der Mitte, wodurch der Typus der Gruppe als der einer auf sich zurückgekommenen und bei sich ruhenden Familie erfüllt wird.

Iib.) Zwickel über der Ezechias-Lünette: eine Familie mit einem Kind.

Erste Figur: den Bewegungsimpulsen nach: vornean liegt das fernere Bein, kurze Wellen charakterisieren die Sohle des Fußes, die Falten des Kleides; darüber liegt das nähere Bein, in vergrößerter, weiterer Welle und weichem Schwung aus der Tiefe und nähergeführt; dann, wie das fernere Bein, kurz der nähere (pp. 120/121) Arm, wieder nach rechts geführt; kräftiger wieder das Hemd, darunter Brüste und Schulter; und weiter von links her in, wie das nähere Bein, weiterem Schwung der fernere Arm; und dann, nach diesen variierten, insgesamt fünfmal wiederholten links-rechts Schwüngen, folgt markant, den Gruppentypus festigend, auf- und zur Mitte der Gruppe gerichtet, mit knapp gebundenem Haarkranz, der Kopf der Frau und sprechend, aufmerksam auf das Kind gerichtet, ihr Gesicht, als Gestaltmotiv herausspringend.

Zweite Figur: das Kind ist gegen die Mutter gestellt; war die Figur der Mutter als weich fließend, platzgreifend-schwingend charakterisiert, so ist das Kind kompakt, stehend, gebaut, aus Gesäß, Bauch, Rücken und - herausschauend - dem Kopf; und greift, seinerseits unerwartet, aus in des Alten Bart inmitten der Gruppe.

Dritte Figur: die Figuren von Mutter und Kind waren gegensätzlich, doch beide festgreifbar; die Figur des Vaters bricht aus diesem etablierten Gegensatz aus: links hinter den anderen und in der Mitte zwischen ihnen in unfäßlichen, schwebend-unfesten Massen erscheinend; sein Gesicht steht inmitten der anderen, nach rechts zur Frau gewandt, das Beieinander aller erfüllend.

Das Abrupte erfolgt stets nach ausführlicher Herstellung und innerhalb eines Kontinuums, bei Michelangelo schon meist gegensätzlicher Elemente, die gegeneinander gewogen, wiederholt, variiert und umgekehrt sind, bis sie wechselgenügsam erscheinen und plötzlich durchbrochen werden können. Dieses unerwartete hätte Michelangelo nicht erreicht, wenn er das Kontinuum nicht gestrafft, fester und bestimmter hergestellt hätte als die herangezogenen Maitani, Ghiberti und della Quercia.

Die Elemente, aus denen das Kontinuum und Diskontinuum gebaut, sind Winkel und Bogen, sind Links-Rechts-Führung und Übereinanderstellung, sind Flächiges, Voluminares und Rundplastisches, sind feste Greifbarkeit und unfeste Schwebendheit, sind, wie im folgenden Beispiel, Weite und Dichte. Die darin gelegenen Grundanschauungen Michelangelos zusammenzustellen, wäre hier exkursorisch, doch andernorts lohnend, und würde zu den Bauelementen seiner künstlerischen Welt führen, zu den sinnlichen Grunderfahrungen, über die seine Phantasie und sein Kunstverstand gestaltend, figurierend, formend verfügt hat.

Iic.) Zwickel über der Roboam-Lünette: eine Familie mit einem Kind.

Weitläufig liegt das Gewand der Frau am Boden, zunächst durch eine weite Winkelfalte charakterisiert, daneben durch eine weite Bogenfalte, in welcher Winkelfalten zur Binnengliederung umgekehrt wiederholt sind, dann setzt sich die horizontale Ersteckung im Oberschenkel durch. Es folgt die Umkehr: die Falten an der Taille horizontal, im Rücken der Bogen und, dann nicht weitwinklig, nicht binnen genommen, im näheren Arm der Winkel, bis zur Faust geführt, in welche plötzlich und schwer das Gesicht gestützt: wiederum dringt das Gestaltmotiv, hier eines schweren Brütens, heraus und durchbricht den locker weiten Fluß, in dem ein figurales Charaktermotiv neben und über ein anderes gereiht, (pp. 121/122) gesetzt und gebaut ist, plötzlich verdichtend und fest machend: und dicht im Nacken der Frau erscheint der Kopf ihres Mannes, dicht bei der Faust der ihres Kindes; ihre andere Hand hängt über des Kindes Schulter und Brust, von wo aus eine unfeste Partie des Kleides ihres Mannes niedergeht. Auch in dieser Gruppe ist die Stelle des typusbildenden, konzentrierten Beieinanders gewählt, den rhythmischen Fluß zu verengen, zu arretieren und das Gestalt und Figur identifizierende Motiv herauspringen zu lassen.

Iid.) Zwickel über der Salmon-Lünette: eine Familie mit einem Kind:

Die Frau sitzt frontal: eine unfeste, breite Bahn ihres Rockes ist von links nach rechts, von dem Knie des untergeschlagenen zu dem des aufgestellten Beines gezogen; darüber beugt sich die Frau, schmalen Kopfes, schmalen Gesichtes, mit einer schmalen Brustscharpe, leicht vor, und greift in schmalen, weitem Bogen ihres Armes unter einem winklig begrenzten, darüberhin- und -zwischenfahrenden Schultertuche vor; um mit plötzlich festem Griff und breiter Schere eine Öffnung in eine gratdünne Falte eines Stoffs zu schneiden. Das Schultertuch und das handfeste Schneiden dünnen Stoffes sind in dieser gegensatzreichen Figur die herausspringenden Momente.

Neben der ersten nach weiten Flächen, weiten schmalen Bögen charakterisierten Figur steht die des Kindes, zum Kontraste gliederfest gebaut: dem aufgestellten Bein der Mutter nahe, steht es und hat seine Beinchen umeinander geschlungen; dann lehnt es gegen ihr Knie, mit von Gesäß bis Kopf geradem, festem Oberkörper; dann, nach solch klarem Gegensatze plötzlich, greift es mit seinem dünnen Ärmchen hinaus, den schmalen Stoff, aus dem ihm wohl ein Kleid zu schneiden, mit festzuhalten.

Hinter beiden Gestalten sitzt der Vater: sein Mantel erscheint rechts und schwingt, an das Kleid der Frau gefügt, aus; sein Kopf kommt über Kind und Mutter vor; er bekrönt, schließt, neben der lockeren Arbeit der Frau, gedrängt, und konzentriert die Gruppe.

*Die Gestaltfigur, der Figurentypus und die Virtus (potentia activa) anhand einiger Propheten und Sibyllen.*

IIIa.) Die Delphische Sibylle und ihre Geister.

Den figuralen rhythmischen Bewegungsimpulsen nach: ein kurzer, scharfer Ansatz in der vordersten faltenbegrenzten Bahn des Kleides; ein zweiter weicher, voller, ruhiger Ansatz im bloßen Fuß; über diesen ziehen sofort Falten nach links, verbreitern sich, heben sich über das andere Knie im Bogen hinüber und breiten sich als dreieckige Gewandpartie darunter und unter der unvermittelt über das Knie und in den rhythmischen Fluß hängenden Rechten; wie diese Falten nach links steigen und sich entfalten, steigt rechts das Bein, von dessen Fuß sie ausgingen, auf und nach vorn und durchdrückt den Mantel; von diesem Bein aus steigt der Mantel nach rechts in einer, wie eben links, dreieckigen, doch spiegelbildlichen Partie und steigt auf und um und hinter die Gestalt. Soweit der erste (pp. 122/123) und Basisteil der Figur, in dessen rhythmisches Kontinuum unvermittelt, untätig hängend, die Hand einbrach. Der zweite Teil: von der Schulter aus führt rechts der konvexe Bogen des Mantels bis gegen die Wade und steht wie ein windgefülltes Segel; und von der Schulter aus greift ihr linker Arm weit nach links in einem, im Ellbogen vorstoßenden, zweiten, nach vorn konvexen, gebrochenen Bogen; und von ihrer Hand hängt die Schriftrolle und steht in einem dritten nach links konvexen Bogen; und, unter dem genannten Ellbogen hervor, kommt aus der Tiefe ihr rechter Arm in einem vierten, gebrochenen, doch konkaven Bogen, an dessen Ende, plötzlich, die Hand abknickt, untätig über das Knie hängt und die sphärische figurale Konstellation rhythmisch und gestaltmotivisch durchbricht. Wie die Hand im ersten Teil in die breite Entfaltung nach links und rechts, welche sich über aufgehende und vorkommende Gegenimpulse breitet oder von ihnen energisch belebt wird, einbrach, bricht sie jetzt aus der sphärischen stillen Konstellation aus, bricht als Gestaltmotiv durch die Figur durch, dringt als energisches, rhythmisches Widerlager in die Figur ein, identifiziert Gestalt und Figur. Sie steht inmitten der Gestaltfigur, läßt die Figur als von ihren Rändern her und die Gestalt als von den Grenzen ihres Übernormalen Übersichhinausseins her bestimmt erscheinen, sie läßt den Figurentypus<sup>163</sup> hervortreten. Doch über diesem zweiten noch ein dritter Teil: die Sibylle wendet ihr Haupt auf und vor, hält in der Wendung ihres Hauptes inne, so daß es enface vor der Thronwand steht und, von den Ovalbögen des Gesichtes und des Kopfputzes begrenzt, in die Bogenkonstellation der Figur eingeht, sie bekrönt, Figur und Typus erfüllt; die Sibylle läßt ihre Augen in der Wendung weitergehen und schaut und wie ihr Blick schweben die Locken: die Gestalt erfüllt durch die Wendung ihres Hauptes und durchbricht durch Locken und Blick das Kontinuum der Figur. Und schließlich treten noch ihre Geister hinzu, gegen die dominierende Links-Rechts-Entfaltung im ersten Teil der Figur und Links-Rechts-Konstellation im zweiten und dritten Teil abrupt schräg verrückt, in die Tiefe gestaffelt, einander gegenüber; über der so wichtigen rechten Hand der Sibylle

<sup>163</sup> Das über ihren Körper hinausgekommen und erweitert Sein basiert auf der Lehre von der Möglichkeit der Losgelöstheit vom Körperlichen; zu dieser Kristeller, p. 217f.; die Propheten betreffend ebenda p. 312.

gehen sie, der Richtung des konkaven Arms entsprechend und figural symmetrisch und auf die Buchrolle bezogen, außerhalb der Konstellation und in ihrem Grunde auf, und bilden zwischen Köpfen, Armen und Buch ein eigenes, vom Kontinuum abgespanntes Spannungszentrum.

### IIIb.) Der Prophet Joel und seine Geister.

Den figuralen rhythmischen Bewegungsimpulsen nach: ein erster Ansatz im Fuß; aufgehend im Bein, welches das Kleid durchdrückt, bis unter den Mantel, gegen das Knie; gleich rechts daneben ein zweiter Ansatz in einer Bahn des Kleids, welche ebenfalls auf- und unter den Mantel geht; über beide und das andere Bein und weiterhin zieht der Mantel nach rechts: eine untere Partie ent(pp. 123/124)faltet sich dreiecksförmig über Ausläufern des Kleides, eine obere schwingt in parallelen Lagen und mäßiger Breitung wellenförmig über den Schoß; rechts steigt eine Bahn schräg nach links auf; bald von einer anderen überrundet, die in weitem und flachem Bogen die Schultern des Propheten nach links überzieht, wo unter seiner aufgestützten Rechten schräg das Buchpult abfällt, der schrägen Mantelbahn (rechts) parallel. Diese Schrägen und Bögen geben die Ränder der oberen Zone der Figur. Von der Schulter links führt nach rechts ein Brustband zum Gürtel; und, in den Händen nach links gehoben, um den Anfang zu lesen, hält Joel ein Schriftband: der Gürtel horizontal, das Schriftband horizontal und wellig wiederholen die Falten des Mantels im Schoß: aus dieser Breitung über aufgehende Impulse im ersten und Basisteil und dieser Konstellation aus Horizontalen, Wellen, Schrägen und Bogen im zweiten Teil besteht das gegensätzliche Kontinuum der Figur: die Gestalt erfüllt es, indem Joel das Schriftband zur Seite hebt, und durchbricht es, indem der Prophet, lohenden Haars, das Kinn zurück, den Kopf vor- und zur Seite senkt, mißgestimmt lesend. Wie Joel das Haupt hart zur Seit und nach vorn kehrt, gehen gleich Flügeln an seinen Schultern vor der Thronwand seine Geister auf, lebendig gegeneinander in Aufrichtung und Neigung.

Die Geister der in die Stille gewendeten Delphica gaben ihr Leben; die Geister des vorgeneigten Joel geben ihm Aufrichtung.

### IIIc.) Die Libysche Sibylle und ihre Geister.

Den figuralen rhythmischen Bewegungsimpulsen nach: der Ansatz liegt im energisch geschwungenen und elastisch auftretenden rechten Fuß: die Flachheit seiner Zehen, die Geradheit seiner Ferssohle sind so dicht gegen den steilgewölbten Riß und die steilgewölbte Mittelsohle gesetzt, daß schon im Ansatz der Figur Energie und Elastizität dieses Gestaltteils die rhythmischen Impulse der Figur, identifizierend, durchdringen. Es folgt das gespannte Stoffsegel des Kleides, in welchem das Bein untergegangen und das von Faltenfacetten links begleitet wird und unter einem auslaufenden Schloppen rechts durchgeht; über einer Holzstufe geht der zweite, weichere Fuß, dem Schloppen antwortend, auf und stößt das Bein, das, von reicherer Partie des Stoffes begleitet, sich durch das Kleid durchdrückt, energisch schräg nach links, bis hin zum Knie, empor: und auch das Knie ist so energisch modelliert und so energisch kurz stoßend aus der Links-Rechts-Entfaltung hervorgeführt, daß zum andernmal Kraft und Energie dieses Gestaltteiles das rhythmische Kontinuum der Figur, identifizierend, durchstoßen. Und über Knie und Oberschenkel fährt in großem Bogen die aufgeworfene Partie des Oberkleides, in einem Bogen, der rechts, wie eine Welle wieder steigend, doch leicht und mild, unter dem abrupt und massig vorkommenden Gesäße untergeht, während Thron- und Manteltücher wie ausgeschüttet sinken. Neuerdings identisch, plastisch-voluminar

hebt sich die Gestaltfigur nach links; ihre Rundung wird im Ansatz modelliert, mit Spiralfalten, welche den Bogen des Schloppen und der aufgeworfenen Partie des Kleides ähnlich; dann aber horizontal gegürtet (pp. 124/125) und in den flachen Brust- und Rückenschalen des Mieders gefaßt. Diese Schalen sprengend, so daß die Säume auseinanderspringen, abblättern und die Gestalt zum vierten Mal das Figurkontinuum durchbricht, hebt sich die Sibylle in den Schultern, breitet die Oberarme und den linken über die Maßen bis in die Spitze des Ellenbogens, stemmt, dank Perspektive, überraschend kurz die Unterarme empor und greift mit federnd weitgespannten Fingern das entfaltete und übergroße Buch. So wird die Gestalt durch Überakzentuierung ihrer energisch vorstoßenden Bewegung, am Ende jeder rhythmischen Einheit der Figur und gegen den Schluß zu beschleunigt, in immer neuen Stößen mit dieser identifiziert; und durchbricht jedes mögliche Kontinuum vollends, indem sie den Kopf vor der Thronwand über die Schulter zurück und zur Erde wendet, gegen die Schulter geknickt. Dort, wohin sie schaut, sind, in der Tiefe, dicht nebeneinander die Geister. Wie die Delphica nach Stille und Bewegung, Joel nach Neigung und Aufrichtung, ist die Libyca nach Freikommen aus reicher Verhüllung, nach Entfaltung und Dichte charakterisiert.

In der unerwarteten Setzung des Gesäßes, Rückung des Knies und Senkung des Kopfes gegen die Spreizung der Beine und die Entfaltung der Arme wird der Figurentypus erreicht eines kernhaft-energisch erfüllten Über-sich-hinausseins.

Vor allem an dieser vehement bewegten Gestaltfigur erkennt man: es sind die eigenen unerwarteten, abrupten Bewegungen der Gestalten, deren Auftreten des Fußes, Auf- und Vorstoßen des Knies, Niedergehen im Gesäß, sich Heben in den Schultern, Stemmen der Arme und insbesondere Senken des Hauptes, welches das rhythmische Kontinuum der Figur durchbricht, Figur und Gestalt identifiziert, die Gestaltfigur sein macht. So ist auch Joels unerwartetes Senken des Hauptes sein eigenes Lesen, Aufrichtung und Neigung seiner Geister deren Rechthaben und Schauen; ist auch der Delphica Weiterwenden der Augen ihr Träumen, die Herauswendung ihrer Geister, deren Buchhalten, Lesen und Sinnen. Nicht anders war der Vorfahren kontinuumbrechende Bewegung deren eigenes Sinken in ihren Schlaf, deren eigenes Bergen ihres Kindes, deren eigenes Haspeln und Aufbrechen; war der Familienmitglieder unerwartetes Einsinken deren Einnicken, enges Stützen des Kopfes deren dumpfes Brüten, der Kinder abruptes Stehen deren sich Aufrichten, usf.

Im Moment der Identifizierung wird die besondere Bewegung der Gestalt zu dem aus einem oft gegensätzlichen Kontinuum ausbrechenden Rhythmus der Figur. Und wird umgekehrt der Figurenrhythmus mit der besonderen Tätigkeit der Gestalt, mit der besonderen Äußerung ihres Lebens, ihrer Kraft und Müdigkeit zu einer Gestaltfigurenbewegung vereinigt.

In der Figur, als einer Kategorie der Gestaltung, ist das ganze, dichte, unabänderliche, vollendete Wesen der Gestalt figuriert; durch das Kontinuierlich-Diskontinuierliche ihres Rhythmus erreicht die Figur die Gestalt, wird ihr identisch, einverleibt sich ihr, hebt sie in sich auf: so wird der besondere Rhythmus (pp. 125/126) der Figur, der die Gestalt nach Individuum und Typus und solcherart die Ganzheit ihres Wesens in die Wirklichkeit des Scheins bringt, zu jener besonderen Kraft der Gestalt, die die Ganzheit ihres Wesens (essentia) nach Individuum und Typus in die Wirklichkeit des Seins bringt, überhaupt bringen kann, der potentia activa als virtus.

IIId.) Der Prophet Jeremia und seine Geister.

Bei der Libyca schon waren die rhythmischen Akzente, die dynamisch intendierten, betonten Gewichte innerhalb des rhythmischen Kontinuums vermehrt, traten am Anfang oder Ende der rhythmischen Teileinheiten auf; Figur und Gestalt ward wiederholt identifiziert.

Bei Jeremia vollends ist die Figur nicht mehr ein doch als überhingend angesetztes (gegensätzliches) Kontinuum, welches die Gestalt bände und an Höhepunkten durch ein markantes Hervorspringen und Durchschlagen der Gestalt durchbrochen und mit der Gestalt identifiziert würde: vielmehr sind die figuralen rhythmischen Teileinheiten so verschieden von einander und so gestaltcharakteristisch durchformt, daß Gestalt und Figur durchgängig identisch sind und die Figur durchgängig leibhaft mächtig.

Die Gestaltfigur den Bewegungsimpulsen nach: der Ansatz liegt rechts im rechten Fuß; der Fuß, wie das Bein im breiten Stiefel, ist gewölbt und leicht zurückgenommen, stemmt das Bein nach links auf und vor, welches von Kleid und Mantel überfangen wird; der zweite Fuß ist weiter links locker und tiefer zurückgesetzt; dessen Bein, hinter dem anderen durch- und aufwärts geführt, läßt weit nach rechts aus und schwindet in Kleid und Mantel: schmale Stoffstreifen und Faltengewände des Kleides überhängen oder umfassen halb und hinterfangen die Beine an deren sichtbaren Enden unvorhergesehen und außer jeder angesetzten Richtung. Eine Mantelpartie deckt das erste Bein über dem Knie wie ein Pilzdach seinen Schaft; von dem kraftvoll Stemmenden des Beines verschieden und charakteristisch ist diese Partie nach links über plissiertem Kleid lappig und nach rechts ins kristallinisch Gebrochene gespannt; die zweite Mantelpartie umgreift, umhüllt und schließt wie eine Kappe, wiederum verschieden und charakteristisch, das zweite Bein, welches nach unten links aus ihr abgeht, wie es nach oben rechts zu ihr aufstieg: der aufgestützte Ellbogen plättet die Höhe im pilzdachartigen und die Linke hängt mit lockeren Fingern müde in den kristallin gespannten Teil des Mantels. Das Figurale ist vom Gestaltlichen nicht mehr zu trennen, von dem Körperlichen und Mächtigen dieses Dasitzens mit den gekreuzten, kräftigen und energisch gegen die Knie auf- und auseinandergeführten Beinen und in dem breitlagernden, gespannten, bald überdachenden, bald umschließenden Mantel. Über diesem zweigewichtig auseinandergeführten, breiten, mächtigen Sitzen geht rechtsseits die Brust auf, hängt linksseits der Bart herab und gehen mächtig aus den Schultern die Arme hervor, über dem fest stehenden Bein gesenkt, dann gestützt, dann gestemmt und über dem leicht untergezogenen Bein hängend, dann geöffnet, dann liegend: unvorhergesehen (pp. 126/127) weichen die Hände aus der Richtung und dem Fluß der Arme aus, links über den Bart hin zur Mitte, rechts herab in den Schoß: in dieser Abweichung wird das Schwere und Müde des Jeremia fühlbar: und unerwartet steht der Kopf nicht über dem kräftig aufgehenden Leib, sondern ist überschwer und übermüde nieder- und vorgesunken und in die Rechte gestützt: Sinnen und Grübeln erfüllen Macht und Müdigkeit des Propheten. Seine eigene innere Lebenskraft, die den Kopf müde in die stützende Hand sinken macht, die eigene Bewegung seines Hauptes läßt ihn, als der er sinnend und grübelnd erscheint, sein, ermöglicht und wirkt, was er sein kann, ist seine virtus.

Über diesem Zentrum innerer Bewegtheit in der Figur erscheinen die Geister, über dem Mächtigmassigen dünn und leicht, über dem Nieder gebeugten aufgerichtet und erzeugen so der inneren Bewegtheit der Figur Spannung, vollenden die Figur und vollenden als Flügel des Propheten auch deren Typus als einer über die Gestalt hinaus erweiterten und

von den Grenzen ihres Über-sich-hinaus-seins her bestimmten Figur. Der rechte Geist, figural im Gewande die Schulterkurve des Jeremia doppelt wiederholend, ist klar und hochgesetzt und im Profil gegeben: er sinnt nach links zurück. Der linke Geist hat den Kopf gegen die Wendung seiner Gestalt eingekehrt und, in sich hängenden Schmerzes, das Gesicht gegen, fast über die Schulter gesenkt: figural entspricht sein Arm der Hand des Jeremia, steigert seine Qual dessen Grübeln. Der aufgerichtete Geist erscheint über dem gesenkten Arm und dem hängenden Bein und überkreuz der in sich eingedrehte Geist mit hängendem Kopf über dem frei stehenden Bein und aufgestützten Arm. Zwischen diesen in den aufrechten Flügel rechts und den eingedrehten Flügel links herausgesetzten Ausfigurierungen des Grübelnden erscheint Jeremia inmitten.

*Die Gestaltfigur, der Figurentypus, die Virtus (potentia activa) als Spontaneität anhand einiger Ignudi-Kerube.*

IV.) Es ist soweit gezeigt, daß Figuren und Gestalten hier in eigentümlicher Weise identifiziert oder identisch sind, daß eine abrupte Durchbrechung des Rhythmus die individuelle Figur vollendet und deren Typus erreicht, und daß die rhythmisch bewegende und umbrechende Kraft, die das in der Figur erscheinende Ganze des Wesens der Gestalt in diese individuelle und typische Figur setzt, die der Gestalt eignende und deren Wirklichkeit ermöglichende Kraft, deren *potentia activa* als *virtus* ist.

Es wäre noch eigens zu beachten, daß diese Bewegung stets abrupt, unvorhergesehen ist, daß diese Bewegung, positiv bestimmt, spontan ist: damit erwächst die das Wesen der Gestalt nach Individuum und Typus in Figur setzende Kraft der Spontaneität der Gestalt: der Spontaneität als einem plötzlichen, neuen Bewegungsaufbruch, der ein zuerst etabliertes Kontinuum nicht fortsetzt, sondern durchbricht und dadurch entgegen ist allem natürlichen Fließen, wie allem aus (pp. 127/128) Gegensätzen architektonisch Gebauten, entgegen ist allem ins Folgerichtige Angesetzten und solcherart Gesetzmäßigen<sup>164</sup>.

Daß die ermöglichende und das Wesen der Gestalt in die Wirklichkeit der Figur setzende Kraft für Vorfahren, Volk, Propheten, für Menschen, Engel und Jahwe eine spontane ist, übersteigt, soviel ich sehe, die Konzeption des Ficino, ist und wäre ihm fremd und entspringt einer eigenen Erfahrung und Erfahrung durchdringenden Anschauung des Michelangelo.

IVa/b.) Die Ignudi-Kerube über der Cumaesischen Sibylle.

<sup>164</sup> Das ‚Unerwartete, Überraschende‘ ist bei Justi ein immer wieder hervorgehobenes Moment; doch des Motives: vgl. I,184: das Überraschende des Motives; I,192: diese erstaunliche Vollendung bis zur Zartheit verbindet sich mit einem temperamentvollen Ungestüm der Erfindung, dem Unerwarteten, Eigenartigen in den Motiven...; II,395: das Unerwartete; und I,67, wo das Momentane im Bewegungsmotiv dem Individuellen in der Charakteristik entgegengesetzt ist. Das Unerwartete, Momentane ist Justi kein innerformales oder innerfigurales Moment im Gegensatz zu einem etablierten Kontinuum, wie hier. Eher ist auf das zu weisen, was Friedrich, p. 371 über den Sonettbau Michelangelos gesagt. Friedrich hat darin ein Unklassisches Moment gesehen. Das innerformale und innerfigurale Diskontinuierliche und Spontane achten gelernt zu haben, danke ich Thrasybulos Georgiades' Erklärungen gerade der Klassischen Kunst der Wiener Klassik. Auf dieses Phänomen der spontanen Andersartigkeit ist in anderem Zusammenhang zurückzukommen. [Inzwischen geschehen: Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980, auch online: Universitätsbibliothek München, open access, z.Zt.: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4684/>].

Die Zusammenstimmung der Propheten und der ihr zugehörigen Engel kann außer näherer Acht bleiben, so Parallelitäten wie zwischen dem vorderen Unterarm der Sibylle und dem angezogenen# Oberschenkel des linken, dem Buch der Sibylle und dem angezogenen Oberschenkel des rechten Engels, dem vorderen Oberarm der Sibylle und dem Leib des linken, dem Schulterbogen der Prophetin und dem oberen Gewandsegel des rechten Engels, von Maßen, Proportionen und den Stellen rhythmischer Akzentuierungen zu schweigen.

Ich gebe in Kürze nur den Index rhythmischer Bewegungsimpulse:

Zum Ignudo links: sein rechter Fuß in die Tiefe zurück; sein Bein in mäßigem Bogen nach rechts aufwärts bis zum Knie, dann nach links bis zur Hüfte; die Bewegung nach Maßgabe der Konture stets kräftig und zäh schwingend bis zum Stand in der Hüfte; plötzlich weicht der Leib platzgreifend aus und geht weich-fest nach rechts auf; der Arm liegt dicht am Leib und geht kontinuierlich abwärts, die Bewegung verharrt in der Hand, knickt ab, stößt in den Fingern nach hinten in die Tiefe; die Tücherflügel gehen von der Schulter aus in doppeltem und einfachem Bogenschlag und leicht geblähtem Schwung nach links; dann, abrupt spontan wahrnehmend und erkennend, steht Kopf und Blick aufgerichtet und gegengewendet; der Arm sinkt wieder, weit ausgeführt, und schließt locker mit der Hand, traumhaft greifend; der Oberschenkel, wie selbstvergessen auf das Pfühl und wie übermäßig gegen den Arm emporgeschoben, ragt nach rechts leicht steigend aus; der Unterschenkel, aufliegend, geht nach links herab; der Fuß ist ausgebreitet, in Ferse, Sohle und Zehen beweglich; Faltenfacetten stürzen als Schluß kurz und hart ab. (pp. 128/129)

Zum rechten Ignudo: der rechte Fuß im Sprung horizontal frei über dem Tondoband; das Bein schräg aufwärts nach rechts, dann horizontal, alles fest; der Leib schräg dagegen aufwärts nach links, an Masse verdoppelt, weich; das Festonende links daneben, über dem Bein, detailliert und plastisch; der Arm, horizontal über Leib und Feston, stellt fest, aus der Schulter rechts weither geführt wie über den Festonsack links weithin; dann, spontan aufschauend, Kopf und Gesicht, heraus- und gegengewendet; das erste Flügelsegel hebt sich nach rechts über den Kopf in kräftig-kurzem Bogen; das zweite Flügelsegel sinkt von der Schulter in doppeltem, flacherem Bogen, dichter am Leib; in dessen Schatten das Gesäß; der Oberschenkel, im Kontur, welcher den Bogen des ersten Flügelsegels wendet, gehalten, bricht aus der Links-Rechts-Entfaltung bis ins Knie nach vorne hervor; das Bein knickt im Knie in die Tiefe zurück nach rechts; die Bewegung hält im Fuß.

Das Aufschauen oder Wahrnehmen und Erkennen der Engel im Aufbrechen und Gegenwenden des Kopfes und Gesichtes ist spontan und hält die figurale, angesetzte Kreisung im linken Engel an und bringt sie im rechten in Gang und erfüllt so in beiden den Typus einer Figur, die, vom Zentrum ausgreifender Glieder und tücherner Flügel her bestimmt, kreisen zu können scheint.

IVc/d.) Die Ignudi-Kerube über Jeremia.

Auch diese Engel sind auf den zugehörigen Propheten und dessen Geister durch Wiederholungen und Variationen figural, durch Kontrastierung und Auslegung ihrer Stimmung nach bezogen, vgl. z.B. die Hände des Propheten mit denen des linken, Kleid und Mantel über Brust und Bauch mit Brust und Bauch des rechten, die Stellung seiner Beine mit derjenigen beider Engel und die Stimmung seiner Geister mit der ihren überkreuz.



Ich gebe wiederum in aller Kürze nur den Index rhythmisch-dynamischer Impulse:  
 Zum Ignudo links: Erster Teil: links auf die Seite, rechts auf der Oberschenkel, rechts ab der Unterschenkel; variiert im zweiten Bein, rechts vor der Oberschenkel, nach links zurück und ab der Unterschenkel, nach rechts ab der Fuß. Die Beine und durch die Entschiedenheit des Kontures auch die Seite sind und wirken im Profil gegeben, von links nach rechts raumgreifend, in Winkeln erstreckt. Zweiter Teil: aus der Seite heraus ist in tieferer Schicht frontal die Brust gebreitet, weniger umrissen, so als Masse, weniger von links nach rechts raumgreifend, so stehend; links führt von ihr ab der Oberarm, wieder zurück der Unterarm und verharrt, vor der Brust gehalten, die Hand; rechts führt von ihr der andere Arm in einem Zuge vor und schließt mit der über das Knie herabhängenden Hand den tieferen frontalen und näheren Profilteil der Figur zusammen: die gegensätzliche und dann gebundene Figur besteht in der zunächst im Profil gegebenen, von links nach rechts sich ausbreitenden, dann ins Frontale und Stehende hervorkommenden und verhalten geschlossen sich konzentrierenden Gestalt. Dritter Teil: nun aber vollendet der Kopf diese Folge aus Breitung, Herrückung, Konzentration, Schließung (pp. 129/130) nicht, ist vielmehr ins reine Profil gehoben, der Blick schaut-träumt gegen und über die Schulter hinweg und dieses spontane Innehalten vollendet mit Einem die besondere Stimmung des Bei-sich-seins eines leibdurchdringenden Selbstgefühls.

Zum Ignudo rechts: Erster Teil: zweiteilig links: Fuß zurück, Unterschenkel vor, Oberschenkel im Lichte zurück, und: linke Leibhälfte auf, Oberarm vor, Unterarm, verkürzt, im Lichte zurück; das Ganze durch den Kontur links kontinuierlich gebunden: solcherart im Vor und Zurück kraftvolles Emporstemmen. Diesem kraftvollen, energischen sich Aufrichten und dem im Leib und im Arm anhebenden sich Neigen, fügen sich an und antworten im zweiten Teil: zweiteilig: gebeugt Kopf, Schulter und Arm, den sich mühenden Leib ein- und energisch rundschießend; und, variierend, das sinkende Feston, Kopf hinterfangend, Schulter, Arm, nochmals den Leib einschließend und beisammen haltend. Das Emporstemmen der Last und das sich Beugen der Last in darin konzentriert erscheinender Kraft ist das gegensätzlich Zusammenhängende. Dritter Teil: nun, da der Jüngling Kraft und Druck äußert und leidet, unterwirft er sich nicht, sondern verweigert sich spontan der gegensätzlich kontinuierlichen Folge von Stemmen und Beugen: sein Oberschenkel stößt aus und, erstmals im Lichte, vor, der Unterschenkel weicht nach rechts ab und aus, der Fuß führt ab: und in Einem wird unter dem Knie die Hand sichtbar, auf die der Jüngling sich stützt (das Last stemmende Bein steht mit Zehen nur leicht im Tondo-Band); und läßt erkennen, daß Stemmen, sich Beugen, daß sich Fügen und Weichen nur Spiel.

11. Michelangelos Dringen auf Identität und Identifizierung der geistig-sinnlich faßbaren Gestalt und der künstlerischen Figur; sein Wille, das Wesen jeder Gestalt ganz und vollkommen, ohne Rest und Möglichkeit, in deren Figur zu bannen, und das Leben einer jeden Gestalt durch eigene, plötzliche Bewegungsimpulse, durch Brüche des Kontinuums und Gefüges der Figur im Dichten noch spontan zu wenden, willentlich, menschlich zu machen, und so jede Gestaltfigur zu erfüllen, zu vollenden -: dieses Streben nach Erfüllung und Drängen auf Selbigkeit ist der Kern jener gesteigerten Gesinnung, die einen gesteigerten Stil ausbildet. Diese Gesinnung und dieses Dringen schaffen,

begründen neu, was als Hoher Stil<sup>165</sup> eine besondere, gehobene, konventionell-normierte Ausdrucks-, Sprech- oder Darstellungsweise ist.

Die architektonisch feste Ordnung, die rigide Teilung der Historien in dreimaldrei, die Reihung engel-geschmückter Throne, die Reihung der Propheten Fürst neben Fürst wäre schon "großgesonnen, erhaben" zu nennen, "würdig und feierlich", erschiene "bedeutend und gewichtig".

Michelangelo kontrastierte die Leere der Welt und die Fülle der Figur; drang auf das Wesen der Gestalten, ihr Individuum und ihren Typus; konzipierte exemplarische Theophanien; nahm jede Begebenheit radikal, den Sündenfall als ein Greifen der beiden Menschen nach Verbotenem und den Schlag des Himmels gegengewichtig. Welche Strenge im Konzept der Gerechtigkeit beim Opfer Noachs und bei der Flut.

Michelangelo formte auch Genremotive monumental, isolierte sie durch Rahmen, reihte sie monoton; er gab Vorfahren, Familien, jeder Umwelt entwöhnt, elementar im Tun, in Schlafen und Wachen, pathetisch einfach, beim Spinnen, im Aufbruch.

Diese Gesinnung, auf Gott, Engel, Propheten und Menschen, auf Gesetz, Verheißung und Bund gewendet, ergreift uns, bewegt und erhebt.

Im Gang der Arbeit wurden die großartig-erhabenen Gegenstände zunehmend leidenschaftlich-heftig dargestellt: die Hauptvarianten des Hohen Stiles blieben beieinander; die für die Bildkünste wichtige dritte<sup>166</sup>, durch Aufbieten, Entfalten mehrteiligen, erlesenen Reichtums zu preisen, ist durch Rühmung übermächtig. Das einfache, durchsichtig-reine Erzählen im Niederen Stil, wie auch das blühende, bald heiter, bald ernste, abwechslungsreich erfreuende im Mittleren ist überschritten.

---

<sup>165</sup> Siehe Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960, § 1078sq.  
Vgl. auch Justi I, 184 über den heroischen Stil, wo er ein verwandtes und teils (nach Gesinnung und Wirkung) überlagerndes Moment bestimmt hat.

<sup>166</sup> Diese dritte Variante ist für die bildenden Künste unabweisbar. Beispiel: Ghirlandaios Zyklus in Florenz Sta. Maria Novella.

Für eine zyklische Historienmalerei, zu der der Deckenspiegel gehört, ist der Hohe Stil nicht selbstverständlich; das Erzählen hat eher zum Mittleren Stil eine Inklinat ion. Doch war Michelangelo eine florentinisch-mittelitalienische Tradition<sup>167</sup> vorausgegangen, an die er sich halten konnte: Doch bleibt beachtlich, daß (pp. 131/132) nicht beliebende Wahl Michelangelo leitete, welche Weise dem Ernste seines Gegenstandes angemessen, sondern Gesinnung, die durchgängig auf Selbigkeit dringt, auf gegensätzliche, spontan gewendete, vollkommene Erfüllung.

<sup>167</sup> Ich ordne einige Zyklen der florentinisch-mittelitalienischen Tradition diesen drei Stillagen zu:

Künstler	Zyklus	mittel	hoch
Giotto	Assisi		x
drs.	Padua		x
drs.	Florenz, Sta. Croce		x
Simone Martini	Assisi	X	
Pietro Lorenzetti	Assisi	X	x (Lagenwechsel)
Taddeo Gaddi	Florenz, Sta. Croce	X	
Agnolo Gaddi	Florenz, Sta. Croce	X	
Masaccio	Florenz, Carmine		x
Fra Angelico	Rom, Vatikan	X	
drs.	Florenz, S. Marco	x	
Benozzo Gozzoli	Montefalco	X	
Filippo Lippi	Prato	x	
Piero della Francesca	Arezzo		x
Benozzo Gozzoli	San Gimignano	x	
Domenico Ghirlandaio	Florenz, Sta. Trinità	x	
drs.	Florenz, Sta. M. Novella		x

Nähere Ausführung in: Rudolf Kuhn, Erfindung und Komposition. Die obige Tabelle wurde entsprechend den dortigen Zuordnungen insofern geändert, als ich den Zyklus des Taddeo Gaddi und denjenigen des Gozzoli in Montefalco dort nicht mehr dem Niederen, sondern auch dem Mittleren Stile, in einer lockereren Variante, zuordnete.

Für eine Beurteilung der Stillagen in gegenwärtigem Zusammenhang ist lehrreich, Raffaels alttestamentarischen Zyklus in den Loggien mit Michelangelos Decke zu vergleichen, der, später als Michelangelos Werk ausgeführt, in der Stillage in den Mittleren Stil gesenkt wurde, so nach Ikonographie, schon der Auswahl der Szenen, und Darstellung.

12. Auf jeder Stufe der Gestalten stehen mehrere gleichrangig nebeneinander, so eine Reihe Vorfahren, eine Reihe Familien des Volkes, eine Reihe Propheten und Sibyllen, eine Reihe Engel<sup>168</sup>.

In der Reihe der Propheten und Sibyllen kommt dem ersten, Jona, besondere Bedeutung zu: Nur seine Sitzbank ist scharfkantig wie die Sitzsteine der Vorfahren, nur seine Tücher sind über deren Kante gebrochen, so ist er weniger als die Propheten: auf seinen Thron, sich ergebend, hintüber niedergegangen, sind er zur Seite nach links und seine Geister nach rechts auseinander gefahren, in der Gesamtfigur (aus den Gestalten des Propheten, des Fisches und der Geister) Platz gebend und wieder (Kopf, Blick) auf- und (Stauende) überhingend: so lebt er, von Jahwe überwältigt, in den Enthusiasmus auf, mitsamt seinen Geistern in Furcht, Schreck und Freude wogend: bewegter als die Propheten: Weniger und mehr als die anderen ist er im Moment der Ergebung und des Auflebens in den Enthusiasmus der Erste der Propheten und den anderen bedingendes Maß<sup>169</sup>. (pp. 132/133)

So wohl auch die ersten der Engel; vielleicht, was infolge der Zerstörung und nach Stichen nicht zu beurteilen, gaben auch die ersten der Vorfahren, Anfang des Geschlechts Christi, den folgenden das Maß.

Allgemein zumindest bestand die Tendenz, die Sixtinische Decke gegen den Altar gesteigerter, größer gemessen, kräftiger, beweglicher, lebendiger figuriert erscheinen und die Darstellungen sich gegen die Eingangsseite und das Ende der Historien beruhigen zu lassen: diese Steigerung zu erreichen, hatte Michelangelo sich erleichtert, indem er beim Eingang zu arbeiten anfang und gegen den Altar vollendete und ausnützte, daß die Phantasie, wenn ihre Kraft nicht erschlaft, über jede gelungene Stufe zu reichen, bewegteren, komplexeren Erfindungen fortschreitet.

---

<sup>168</sup> Im letzten Kapitel seines zweiten Bandes hat Justi überhaupt immer wieder die Wichtigkeit der Reihen für das Deckengesamt hervorgehoben; I, 66f. heißt es sogar: Den Historien (des Deckenspiegels I-IX und der Gewölbezwickel A-D) meint man es anzusehen, daß er Eile hat, als fühle er sich nicht ganz auf eigenem Grunde. Hier dagegen (bei der Ersten Reihe der Propheten) spürt man die Passion mit der er gearbeitet hat. In dieser Betrachtung ist auf die Einheit der Reihen der Akzent gelegt, als dem vorzüglich sichtbaren, nicht auf den Unterschied der Individuen; damit nach Ficino auf die substantielle Einheit der Spezies, nicht auf die akzidentielle Differenz der Individuen, vgl. für Ficanos Lehre Kristeller p. 37f. Zur Bedeutung gerade der Spezies für eine Konstitution der Ränge der Seinshierarchie für Ficino s. Kristeller, p. 81ff. Über den Zusammenhang von Typus und Individualität s. Justis gleichnamigen Absatz I, 144 und den über die Gewandung I, 146.

Justi I, 25: "Die Erfindung von zwölf, zwanzig Figuren oder Gruppen wird nun zur Abwandlung eines Themas, nach einer Methode der Variation. Die Arbeit des Erfinders wird dadurch geschlossener, nicht bequemer; sie gewinnt an Intensität, was sie an stofflichem Aufwand erspart. Denn es galt nun, eine ganze Reihe homogener Motive zu übersehen und zu beherrschen, da ein jedes alle übrigen bedingt und ausschließt."

<sup>169</sup> Vielleicht, daß bei der Wahl des Jona zum Ersten der Propheten auch persönliche Sympathie für dessen religiöses Schicksal zum Tragen kam.

Vielleicht daß die von Ficino ausgeweitete Lehre vom *Primum in aliquo genere* hier hereingespielt, vgl. zu ihr Kristeller p. 150-158.

Alle Gestalten sind an je ihrem Platz in der Seinshierarchie angekommen, in keinem *as-* oder *descensus* zu diesem oder einem anderen Platz. Zur Bedeutung des Angekommenseins an der je wesentlichen Stelle für Ficino, s. Kristeller, p. 180f. und zu der dadurch zustande gekommenen und darin bestehenden Ruhe, ebenda p. 184. Durch dieses Angekommensein entsteht auch erst Wahrheit, vgl. Kristeller, p. 52; ferner erst das Vollendetsein des *Perfectum* und dadurch erst eine Vergleichbarkeit zu Gott, vgl. Kristeller, p. 63.

Jede der Gestaltenreihen<sup>170</sup> ist über oder unter die nächste gesetzt und an einem ihr bestimmten Platz in der stufenmäßigen Ordnung je größerer Selbstbestimmtheit und Wirklichkeit des Wesens: dadurch ist ein Wesensstufenbau, eine Seinshierarchie sichtbar von den Menschen über die Engel zum reinen, unbedingten, lebendigstwirklichen Sein Gottes<sup>171</sup>.

Die einzelnen Gestalten der Reihen stehen mit den einzelnen Gestalten der höheren oder tieferen Reihe in keinerlei Verbindung<sup>172</sup>, es findet kein ascensus und kein descensus zwischen den Reihen statt; und keine Gestalt einer Reihe bringt mehrere einer unteren, und keine Reihe im Ganzen eine untere hervor: Gestalten und Reihen sind wirkunabhängig. Eine solche Hierarchie wesentlicher, doch bloßer Gestuftheit gibt es im zweiten Neuplatonismus des Ficino; sie geht, nach Kristeller, auf eine mittelalterliche Umbildung eines Stufenbaues im ersten Neuplatonismus zurück<sup>173</sup>. (pp. 133/134)  
Diese hierarchische Ordnung wird in der Sixtinischen Kapelle durch ein architektonisches Gebäude grundgelegt, das rangmäßig gestufte Plätze zur Verfügung stellt.

---

<sup>170</sup> Michelangelo hat für die übereinander dargestellten Reihen verschiedene innere Folgeweisen angenommen: die Historien folgen einander gerade vom Altar zum Eingang; die Gesetzesschilde, und dadurch die sie aufhängenden Engel, im Kreise vom Eingang rechts herum zum Altar und links herum wieder zurück; die Vorfahren, nach ihren Namenslisten, im Zickzack vom Altar zum Eingang, das einmal unterbrochen ist; vielleicht die Propheten und Sibyllen, doch wie?, vom Eingang zum Altar zu Jona, der im Enthusiasmus ist. Justis entgegengesetzter Vorschlag für die Propheten I,142. Zu Winds Vorschlag s. hier Exkurs II im Anhang.

[Späterer Zusatz:] Später hat auch Raffael bei seinen Teppichen verschiedene Folgeweisen angenommen: Die Haupthistorien vom Altare aus nach rechts und links gegen die Cancellata bzw. über sie hinaus in zwei Folgen, die Nebenszenen jedoch in drei Folgen, wandweise, an der Altarwand von links nach rechts und an den Seitenwänden wie die Haupthistorien von der Altarwand zur Cancellata bzw. über die hinaus. S. John Shearman, Raphael's Cartoons in the Collection of her Majesty the Queen and the Tapestries from the Sistine Chapel, London, 1972, pp. 34sq., bes. p. 37.

<sup>171</sup> Unter verschiedenen Folgen eines Aufstiegens hätte Michelangelo auch diese in Übereinstimmung mit Ficino wählen können, vgl. Kristeller, p. 254.

<sup>172</sup> Justi I, 25: "Die Zonen laufen dicht aneinander her, berühren, ja verschlingen sich; hier galt es, Verwirrungen zu verhüten durch deutliche Sonderung. Alle Mittel...wurden aufgeboten zum Behuf der Differenzierung, dieser Bedingung ihrer Harmonie: Größe, Form des Rahmens, Farbe, Licht und Bewegung."

<sup>173</sup> Kristeller, p. 74f.: The Neoplatonists were first to conceive the structure of Being as a continual hierarchy, so obtaining a universal principle of division which became, through Dionysius the Areopagite, a fixed element in medieval thought. This hierarchical order constitutes, so to speak, an ontological space that embraces all corporeal and incorporeal entities alike and in which all things have a definite relationship of proximity to or distance from each other. The Neoplatonic form of hierarchy, however, first developed by Plotinus, is distinguished from the medieval order by a few essential features. In Plotinus, Being is divided into a few large and homogeneous spheres: One, Mind, Soul, Sense, Nature, and Body. Each of these spheres contains the whole wealth of objective forms, and each, as active principle, produces by itself the next lower sphere. The elements of medieval hierarchy, on the other hand, are no such comprehensive spheres. They are, rather, the individual objective forms or species themselves. Since each of these forms as creature is directly related to God, each form is essentially independent of the next higher form and is surpassed by it only in degree. Plotinus' hierarchy is a series of strata superimposed one above another. The hierarchy of the Middle Ages, on the other hand, is a series of degrees disposed one beside the other. In Ficino we find both the Plotinian and the medieval hierarchy of Being - a fact perfectly compatible with his historical position. But Plotinus' theory of strata occurs in its unmodified form only in Ficino's earlier works.

Es ist sichtlich: die Grundlegung der hierarchischen Ordnung geschieht nicht dadurch, daß die Gestalten, reihenweise, in die Vollendetheit der Verwirklichung ihres Wesens kämen und als solche und dadurch sich wesensgemäße, distinkte Orte hervorbrächten: die Grundlegung ist vielmehr vorgängig und bloß zu erfüllen.

Es ist auch sichtlich: die einzelnen Gestalten des Wesensstufenbaues (außerhalb der Historien) sind nicht dargestellt als ihrem Wesen nach von Gott geschaffen, und die grundlegende architektonische Ordnung nicht als von ihm gewirkt: beides ist außer Darstellung.

Michelangelo verfügte über die architektonisch grundgelegte, hierarchische Seinsordnung; sie selbst stand außer Frage: er stellte die Gestalten, sie gegeneinander vergleichend, nach den Unterschieden ihres Wesens, und diesen nach geordnet, dar. Die Situation in der Sixtinischen Kapelle besteht im gegenwärtig gesetzten Vollzug des Neuen Bundesschlusses in dem als noch wirkend vorgestellten, in anwesenden Propheten als gegenwärtig dargestellten Alten Bund. In Anwesenheit der Propheten sind Vorfahren, Volk und Engel nach den Unterschieden ihres Ranges und Wesens, in Relation zu den Propheten, bestimmt.

13. Nun sind Stellen heranzuziehen, in denen die spezifischen fünf Stufen gegeneinander abgehoben werden<sup>174</sup>.

Den Strebungen der Wesen als amor nach:

Amores vero quinque in praesentia numerat (sc. Dionysius Areopagita). Primum quidem divinum, quo se ipsum Deus amat, amatque alia se amando. Ex hoc primo amore, ex quo acceduntur omnes, factum est, ut unumquodque quodammodo prius se ipsum, quam caetera diligat. Secundum amorem in angelo se amante Deumque et reliqua. Tertium in parte animae nostrae intellectuali, intelligibilia, divinaque venerante. Quartum in parte animali ad discursionem et imaginationem sensumque pertinente, quo vel sensibilia simpliciter affectantur, vel intelligibilia sensibiliter diliguntur. (pp. 134/135) Quintum in natura, id est, vel in potentia uniuscuiusque animae vegetali, vel in certa quaedam cuiuslibet corporis qualibet, ubique consentanea quaedam pro viribus asciscente. Op.om. p. 1070.

Dabei ist die vierte und fünfte Stufe zu vertauschen, entsprechend den Bemerkungen hier 2. Kap., 1. Hälfte, § 3.

Der Rangordnung der Güter nach:

Ac demum concluditur summum in natura bonum et absolutum esse mensuram universorum, hoc est totius naturae principium. Summum vero bonum mentis et animae esse illius primi possessionem, quae mixtioni ex sapientia et voluptate per veritatem, commensurationem et pulchritudinem convenit. Quapropter in primo bonorum gradu rerum omnium mensura ponitur: in secundo veritas, commensuratio, pulchritudo: in tertio mens sapientiaque: in quarto scientia, ars et opinio: in quinto temperata voluptas. Beatusque vir dicitur, qui et sapientiam divinorum adeptus est et humanorum peritiam scientia quadam et arte et opinione constantem, gaudio contemplationis totus exultat, voluptati sensuum eatenus se committit, quatenus sapientia scientiaque et gaudium impedimentum inde nullum accipiunt. Op.om. p. 1206.

Auch hier ist die vierte und fünfte Stufe entsprechend zu vertauschen.

---

<sup>174</sup> Es ist vor allem festzuhalten, daß übereinander nicht Ficinos fünf Substanzen dargestellt sind: Deus, Angelus, Anima, Qualitas, Corpus (z.B. Op.om. p. 115 ) und Michelangelos Werk auch hier ausschließlich Gott, Engel und Menschen umfaßt. Für die ungewöhnliche Konzentration Michelangelos auf das Menschliche auch in seiner Lyrik vgl. Friedrich, p. 336 sq.

Die Güterfolge: *rerum omnium mensura* (Jahwe); *veritas, commensuratio, pulchritudo* (Engel); *mens sapientiaque* (Propheten); und, vertauscht, *temperata voluptas* (Volk Israel); *scientia, ars et opinio* (Vorfahren) ist einem Bericht des Ficino entnommen über den Philebus des Platon.

Die entsprechende Stelle bei Platon heißt:

Sokrates: Also du wirst auf alle Weise sagen, magst du es nun durch Boten bestellen müssen oder es Anwesenden erklären können, daß die Lust nicht das erste Besitztum ist und auch nicht das zweite; sondern das erste ist das Maß und das Abgemessene und das Zeitige (*metron, metrion, kairon*) und wem ähnlichem man sonst noch zuschreiben muß, daß es die ewige Natur erwählt habe ... Das zweite aber ist das Gleichmäßige und Schöne und Vollendete und Hinlängliche (*symmetron, kalon, teleon, hikanon*) und alles, was wiederum zu diesem Geschlecht gehört ...

Und wenn du als das dritte nach meiner Ahnung Vernunft und Einsicht (*nous, phronäsis*) setztest, würdest du wohl nicht weit von der Wahrheit vorbeikommen ... Wird nun nicht, was wir in der Seele selbst gesetzt haben als Erkenntnisse und Künste und richtige Vorstellungen (*epistāmai, technai, doxai orthai*), dies nächst den dreien das vierte sein müssen, wenn sie doch dem Guten näher verwandt sind als die Lüste? ... Das fünfte also sind die Lüste, welche wir als schmerzlos bestimmt haben und reine Lüste der Seele allein genannt (*hādonai alypoi, hādonai katharai*), welche teils den Kenntnissen, teils den Wahrnehmungen (*epistāmai, aisthāseis*) folgen ... 'Aber im sechsten Geschlecht', sagt Orpheus, 'lässt ruhen den Kreis des Gesanges' (Philebus 66a-c).

Die platonische, neuplatonische und Michelangelos Güterordnung kennzeichnet der hohe Rang, welcher der Schönheit<sup>175</sup> eingeräumt: sie steht auf der zweit(pp. 135/136)obersten Stufe und ist, von Michelangelo, den Engeln gegeben: die wirkende Kräftigkeit, die bewegliche Lebendigkeit und die anmutende Leichtigkeit machen ihre leibhafte Schönheit sinnfällig, die, platonisch gedacht, in Bewegung setzt, entzückt, hinreißt, und zur Gottesliebe entflammt<sup>176</sup>

Ficino: Quid tandem est corporis pulchritudo? Actus, vivacitas, et gratia quaedam ideae suae in fluxu in ipso refulgens. Fulgor huiusmodi in materiam, non prius quam aptissime sit praeparata, descendit. His vero tribus, ordine, modo, specie, constat viventis corporis praeparatio. Ordo, partium intervalla; modus, quantitatem; species, lineamenta, coloremque significat... Caeterum ne longius disgrederetur oratio, ex supradictis breviter concludamus: pulchritudinem esse gratiam quandam vivacem et spiritualem; Dei radio illustrante angelo primum infusam; inde et animis hominum, corporumque figuris, et vocibus, quae rationem, visum, auditum, animos nostros movet atque delectat, delectando rapit, rapiendo ardenti inflamat amore. Op.om. p. 1337sq.<sup>177</sup>

14. Wenn man die philosophischen Momente überschaute, die ich in Michelangelos Gestalten, Figuren und Reihen aufzuzeigen und mit Ficinos neuplatonischer Philosophie zu verbinden suchte, könnte man zweifeln, wie und ob es überhaupt möglich wäre, diese Momente in die Gestalten, Figuren und Formen zu inkorporieren.

Das ginge in der Tat nicht: die entsprechende Stufe ikonographischer Wissenschaft und Ableitungskunst *mußte* verlassen werden: es war kein literarisches Programm zu rekonstruieren, zu fixieren, welches Punkt für Punkt illustriert worden sei.

Es geht um Anschauungen, einen gegliederten, strukturierten, gestalten-, figuren- und formenreichen Weltzusammenhang, in dessen Besitz, von dem erfüllt, Michelangelo sah und sehen machte, schaute und dargestellt hat; sei dieser Besitz vorgängig erworben oder

<sup>175</sup> Ficino, Op.om. p. 1336: Pulchritudo est splendor divini vultus.

<sup>176</sup> Vgl. Michelangelos eigene Äußerung, noch mehr als ein Vierteljahrhundert später, im Sonett Frey 91, Strophe 2.

<sup>177</sup> Zu Ficinos Ästhetik vgl. die im Lit.-Verz. genannten Schriften Chastels.

während mehrjähriger Arbeit an der Sixtinischen Decke entfaltet, gewandelt und zu Teilen neu erworben, wie es der Fall war und Spuren hinterließ (vgl. die Engel-Ignudi bei Noachs Trunkenheit gegen die anderen).

Die diesen gestalten-, figuren- und formenreichen Weltzusammenhang strukturierenden philosophischen Gedanken aber sind in sich komplex, auf andere bezüglich sowenig aus Prämissen, Relationen und Konsequenzen für einen Philosophen herausgelöst, daß man zum andernmal zweifeln könnte, daß und wie sie im Bewußtseinszusammenhang des Künstlers dessen Phantasie in Bewegung, sein darstellendes Vermögen zur Darstellung gebracht haben könnten: wie nur sollte Michelangelo das Genannte ausdenken, wie dann zu darstellender Tätigkeit (pp. 136/137) kommen; und, wenn Michelangelo es zu denken vermochte, warum nur philosophierte er nicht fachgerecht.

Es ist, was dieser Arbeit zu Grunde liegt, akzentuiert zu wiederholen: Michelangelo sah, schaute, machte sichtbar und stellte dar.

Aus dem Zusammenhang neuplatonischen Philosophierens des Ficino, soweit überhaupt, leuchteten ihm solche Gedanken ein, die eminent anschaulich waren, mit Empfindung ergriffen werden konnten und in deren Aneignung Wahrgenommenes und Erinnertes, Gegenwärtiges und Erhofftes gestaltet, licht und geordnet schien; und sie leuchteten ihm nur in dieser Form ein<sup>178</sup>.

Aufrechtes, tätiges Ausgreifen, behagliches Beisammenruhen, erweitert und über sich hinaus Sein, von Umständen gelöst bei sich Sein und fast kreisen Können, selbstbestimmt Sein und anderes noch hervor Rufen mit Wink und Zeigen, mit Weisen, sich Drehen, nicht kneten, modellieren, herrücken und behauchen zu müssen: das alles ist fühlbar, als Steigerung empfindbar, klärt nach der in ihm angelegten Weise Leben.

Daß in solchen Stufen ein fortschreitend ungebundeneres, freieres, sich selbst bestimmenderes Leben möglich, ein fortschreitend erfüllteres Leben wirklich sei; daß auf einer höchsten Stufe die Bewegung, des Ortswechsels unbedürftig, innere Bewegtheit, innere Fülle, aktualisiertes Leben sei; daß der Mensch nicht zu Teilen wesentlich, sondern von Grund auf geschaffen sei und in der Erschaffung schon ganz, was er sein könne, und vollkommen sei, und dies ein Anschauen und Anbeten Gottes sei: das sind anschauliche Gedanken.

Es reizt die Phantasie und ist ein Erkennen der Möglichkeit künstlerischer Mittel, daß gerade die Figur, in welcher die Gestalt zu bilden, ein in sich Ganzes sein könnte, geeignet das Ganze einer mit ihr identifizierten Gestalt sichtbar zu machen.

Es entzündet die Phantasie, daß lebende Wesen eine innere Kraft hätten, eine Art genereller virtù, welche sie aus dem Zustand bloßer Ermöglichung in den Zustand vollendeter Wirklichkeit ihres Wesens brächte, welche sie vielleicht durchströmte, höbe und mit einem spontanen Schwung in die Höhe dessen brächte, was sie sein könnten.

Und es erhebt die Phantasie, erweitert der Erfindungskraft daß Feld, daß Menschen, Engel, Jahwe nicht nur polar, sondern auch gestuft seien.

Solche Anschauungen trieben den Künstler in Michelangelo an, philosophische Strukturen und Deutungen, wir wissen nicht, ob bewußt, ob geahnt, grundsätzlich anders als ein Philosoph und originär zu nehmen: in Gestalten zu gestalten, in Figuren zu figurieren, in Dingen, in Menschen, Engeln und Jahwe darzustellen, ausschließlich

---

<sup>178</sup> Zu Michelangelos abstrakter Sinnlichkeit und sinnlicher Abstraktheit vgl. Friedrich, p. 335sq. (Verhältnis zum Erscheinenden) und p. 371sq. (Lyrische Begrifflichkeit).



personal und ausschließlich in Personen integral; und solcherart das grundsätzlich andere zu erreichen als der Philosoph: Darstellung und Sichtbarkeit. (pp. 137/138)

15. Anzuhängen<sup>179</sup> sind zwei Stellen, welche die erste Historie, die Erschaffung der Urmaterie<sup>180</sup>, betreffen:

Figulus principio praeparat sibi lutum, quasi materiam, in qua formas vasculorum fingat, quas habet in mente. In una, inquam, mente multas habet, et similiter in luto uno multas effingit, dum informe lutum prius a se formabile factum extendit, atque extendendo figurat. Similiter Deus ab initio unam creavit materiam, prorsus informem, de qua Moses ait: Tenebrae erant super faciem Abyssi: materia haec in primo suae creationis momento, nec formam habebat, ut dixi, nec etiam magnitudinem. Ordine namque naturae materia prius est id, quod est in seipsa, quam sit formosa, vel magna. Neque formosa fieri potuit, nisi prius habuerit aliquam magnitudinem. In primo igitur creationis momento materiam fecit, ut simpliciter esset, necdum corpus erat. In secundo protendit eam in dimensionem trinam, id est longitudinem, latitudinem, profunditatem. Materia igitur sic extensa statim est facta corpus, nec dum ipsa quicquam facere poterat. In tertio corpus hoc, id est, materiam, sic extensam Deus multis formavit formis, scilicet elementorum atque coelorum et in coelo confirmavit eam stellarum formis. Sub coelo praeter elementorum formas, formavit eam formis vaporum, lapidum, metallorum, et plantarum, et animalium. Materia quidem unica est ubique his omnibus induta formis. Omnes autem motiones actionesque rerum per ipsas rerum formas efficiuntur. Gravia enim per gravitatem descendunt, non per materiam, etc. Op.om. p. 492sq.

Si in Deo semper est universi faciendi potestas, merito semper extra Deum universi (ut ita loquar) fiendi est potentia. Non enim facere ille semper omnia posset, ut opinantur, nisi semper fieri omnia possent. Potentia eiusmodi, materiam communissimam, id est, vim formarum omnium aequaliter receptricem nominant, quae natura sua neque ad ipsum esse vergat, alioqui superno formatore non indigeret, neque ad non esse, alioquin formatori non obediret, sed ad esse pariter, atque non esse: item ad formas tales aut tales, quasi medium quoddam aequae se habeat, atque a formatore determinetur. Op.om. p. 386.

## 2. Verfall der Liebe (die Gerechtigkeit)

1. Befremdlich war es geblieben, was Michelangelo bei der Sintflut dargestellt hat: Zwar tun einige Menschen sichtlich Unrecht, wie derjenige, der, auf die Arche geklettert, einen anderen mit seinem Beil hinuntertreibt, und wie jene zwei in dem Boote inmitten der Flut, die ziehend, tretend, mit einem Stock dreinschlagend einen anderen in das Wasser zurückstoßen. Doch andere auf der Arche helfen einem dritten aufs Trockene hinauf; andere, vorne links, retten Hab (pp. 138/139) und Gut - wie kann darin Sünde liegen? - oder ihre Frau auf ihrem Rücken und auf ihrem Arm, an ihr Bein geklammert, ihre Kinder; wieder andere, Mann und Frau, umfassen einander, nach Rettung schauend, in Liebe; noch andere retten ihr Kind, die Flucht nach Ägypten vorbildend, auf einen Esel;

---

<sup>179</sup> Letztlich sei angemerkt zu der Deutung, die Gestalt unter Gottes Arm bei der Erschaffung Adams sei Eva: daß die Seele nach Ficino, so Dress, p. 68, erst im Moment der Geburt geschaffen wird; und, soweit ich sehe (Op.om. p. 406), fünfundvierzig Tage nach der Zeugung: tunc anima creatur atque infunditur. Weiteres dazu Op. om. pp. 401, 403, 404.

Die Sophia nennt Ficino gelegentlich Mutter der Philosophie: Sophia, quae solo Jovis capite nata, ab initio cum eo erat cuncta componens patrem imitans, ipsa quoque filiam solo capite peperit, Philosophiam nomine, cuius deliciae forent, esse cum filiis hominum. Op.om. p. 1129. Vgl. Spr. 8,22ff. u. hier I. Kap., Komm. zu Bild IV.

<sup>180</sup> Zu Ficanos Lehre über die Materie, s. Kristeller, p. 38sq.; und über die Urmaterie, ebenda p. 46sq.

und rechts endlich strecken einige, von einem überfüllten Erdrest aus, die Arme und Hände nach einem Vater, der mühend seinen toten Sohn birgt: trotzdem und so gehen sie zu Grunde, in Ungerechtigkeit sich von Noach in Gerechtigkeit scheidend.

Vergleicht man diese Gruppen der Liebenden mit der Figur eines anderen Liebenden, mit der Adams, so springen zwei Unterschiede ins Auge:

Während Adam gelöst und frei daliegt, frei und gelöst Arm und Kopf zu Gott erhebt<sup>181</sup>, herrscht hier große Not. Nicht so sehr die Not bedrohlich steigenden Wassers:

Michelangelo hat nur wenige Gestalten rechts gemalt, die das Wasser steigen sehen: zwei, welche aufgestützt den Kopf vorschieben, sich über den Felsrand beugen und angstvoll dem Wasser folgen, entsetzt die Hände heben und jenes Mädchen, das behütet-behütend an den Geliebten geschmiegt, ruhig schaut und, mit ihm vereint, zu sterben sich bereitet hat. Vielmehr herrscht hier gerade in der Liebe beengende Not, welche den Leibern zu Atmen kaum Raum läßt: ein junger Mann mit einem Ballen wertem Besitzes auf Kreuz und Schultern greift mit den Armen über seinen Kopf und bekommt, den Hügel zu ersteigen, kaum Atem; eine Frau hockt auf dem Rücken ihres Mannes, der, sie zu tragen, ihre Beine unter seinen Achseln eng vorzieht, und sie umklammert mit beiden Armen noch wild seinen Hals, so daß er den Kopf kaum drehen kann; und eine andere umschlingt mit den Armen bitter ihr Kind, so daß es nicht Platz hat, sich zu entfalten, und sie achtet des anderen nicht, das mit den Ärmchen ihr Bein umfaßt und mit dem Beinchen sich anschmiegt, sie achtet nicht, daß es beim nächsten Schritte zu Boden stürzen wird.

Über das Motivische hinaus wird diese Not dadurch dargestellt, daß eine Fülle von Gliedmaßen nicht, wie bei Adam, den Leib, zu dem sie gehören, vollenden, vielmehr den Leib des jeweils Geliebten durch Umschlingen künstlerisch teilen, trennen: kein Leib kann frei aufgehen, sich frei entfalten: der Bub vernichtet das freie Aufgehen des Beines seiner Mutter, die Mutter vernichtet die freie Entfaltung des Kindes in ihren Armen; weiter rechts: die Frau vernichtet die freie Entfaltung des Hauptes ihres Mannes, welchem sie über dem Rücken hängt; und weiter links die beiden Liebenden: die Frau umfaßt den Schenkel ihres Mannes, wo er in den Leib übergeht, sie zieht ihren Mann mit der Rechten an sich, verdeckt mit dem Kopf seine Schulter, wo der Arm aus dem Leib hervorgeht, und der Mann umarmt sie so, daß ihr Kopf und keiner ihrer Arme sich frei aus ihrem Leibe heben: beide vernichten jedwede organische Entfaltung; auch jener junge Mann, der sich selbst auf einen Baum rettet, ist durch die Schnürung (pp. 139/140) des Gewandes und den Aststumpf des Baumes (künstlerisch) unorganisch zerstückelt. Vornean, wieder motivisch, sieht man eine Frau, die selbstgefällig, das Kind greinend im Rücken, auf ihre strotzenden Brüste herablächelt. Die einzige Gruppe, die frei aufgeht und ungestört sich entfaltet, ist die des Vaters, der seinen toten Sohn rettet, aber auch er schaut auf die Erde<sup>182</sup>.

Der zweite und hauptsächliche Unterschied ist, daß diese alle in Liebe sich Menschen zuwenden, Adam aber Gott<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> Zur Bedeutung des vollkommenen Adam für eine innere Wiedergeburt in der Zeit des Humanismus allgemein vgl. Burdach.

<sup>182</sup> Vorzüglich hier läßt sich wieder die Bedeutung Dantes für Michelangelo erkennen, anhand dessen Michelangelo sich frei gemacht hat, so verschiedene menschliche Situationen, einschließlich der zarten, neben einander auszubilden und, trotzdem, die Strenge des Urteils über ihre innere Gleichheit zu wahren.

<sup>183</sup> Michelangelo selbst, wenn auch später, über hohe und niedere Liebe im Sonett Frey 91, Strophe 3 und 4.

Wenn Dante sagt:

Kein Wesen ist, das ohne Liebe wäre,  
Nicht Schöpfer noch Geschöpf. Sie stammt, du weißt es,  
Aus der Natur und (oder) aus des Geistes Sphäre.

Die erste irrt sich nie. Die andre reißt es  
In Nacht und Schuld, wenn falsch sie eingestellt ist  
Und wenn des Maßes sie enträt. Drum heißt es:  
Des Drangs zum Ersten Gut, das ob der Welt ist,  
Und maßgerecht des zu den andern pflegen,  
Weil sie dann nie von schlimmer Lust geschwellt ist.

Denn sucht sie Böses, geht sie zu verwegen  
Und geht zu laß sie nach gerechtem Gute(:)  
Wirkt im Geschöpf dem Schöpfer sie entgegen.  
So weißt und schaust du, wenn ich recht vermute,  
Die Liebe (') jeder Tugend Keim umfassen  
Und jeder Tat, die reif für Gottes Rute.

(II,xvii,91ff.)

Doch, teurer Vater, daß mir's ganz gelinge,  
Laß näher noch die Liebe uns betrachten,  
Der, wie du sagtest, Gut und Böses entspringe.

...

Die Seele, die geschaffen ist zum Lieben,  
Zwingt es, nach dem, was ihr gefällt, zu gleiten,  
Sobald sie nur der rechte Reiz getrieben.  
Erfassend schafft sie von den Wirklichkeiten  
Ein Inbild sich, und wie sie's ausgestaltet,  
Kann sehndend sie nach ihm die Schwingen breiten.

Und was sie ihr zum Sehnsuchtflug entfaltet,  
Ist Liebe: ist Natur, die euch zusammen  
Mit jenem führt und lustvoll bindend waltet.  
Und wie, des Feuers Form gemäß, die Flammen  
Aufwärts, empor zum Feuerkreise streben,  
Denn dort nur dauern sie, woher sie stammen: (pp. 140/141)

Muß das gefangne Herz in stetem Beben  
Des innern Triebes nach dem Gute brennen,  
Das ihm gefällt, bis sich's ihm hingegen.  
Nun wirst den Wahn der Blinden du erkennen,  
Die da behaupten, daß in allen Stücken,  
Daß schon an sich die Liebe gut zu nennen.  
Und laß dich vom Gedanken nicht berücken,  
Ihr Wesen sei doch gut! Man kann ja schließlich  
In gutes Wachs auch schlechte Siegel drücken.

...

Und drum: wer jenes Seelenlicht entzündet,  
In dem die Urbegriffe euch erschienen,  
Der Urtrieb euch entbrannt ist, das ergründet  
Kein Menschenwitz, und treibt's euch wie die Bienen  
Zur Honigtracht, kann zwar dies Urbegehren  
Euch weder Lob noch Tadel je verdienen;  
Doch selbst könnt jeden andern Trieb ihr kehren

Zum Ersten Ziel: euch ward die Kraft der Sichtung,  
 Des Beifalls Schwelle könnt ihr wohl bewehren  
 Und sollt es tun! Und eben der Verpflichtung  
 Kann Lob und Tadel, kann Verdienst entspringen,  
 Denn, recht und schlecht, ihr gebt dem Trieb die Richtung.  
 Das sahn, die mit vernunftgeführtem Schließen  
 Die Frage durchgedacht und wohlbedächtig  
 Die Möglichkeit euch der Moral beließen.  
 Mag drum die Seele auch, vom Zwange trächtig,  
 Jedwede Liebe, die euch lockt, gebären:  
 Sie recht zu zügeln seid ihr dennoch mächtig.  
 (II,xviii,13ff.)

so ist damit das Thema bezeichnet.

Wenn jeder Mensch ein natürliches Streben, Liebe, in sich hat, ein Streben nach dem für Gut Erachteten, so bleibt ihm die Unterscheidung und Wahl des Zieles: Adam geht beseelt in Liebe zu Gott auf<sup>184</sup>; die Menschen bei der Sintflut sind in die Liebe zu ihren Mitmenschen und in deren Gegenliebe verstrickt, sofern nicht in verschiedene Arten der Eigenliebe. Ihre Sünde, um derentwillen und in deren Übung sie zu Grunde gehen, liegt, nach Michelangelo, gerade in dieser Verstrickung in die Liebe zu Mitmenschen, zu sich selbst, zu Hab und Gut.

Nicht, als wäre es, nach Michelangelo, für diese Generation in jeder Weise ungerecht, Dinge der Welt in die Hand zu nehmen: des Noach und seiner Familie (pp. 141/142) Gerechtigkeit ist jener Ungerechtigkeit als Gegenbild vorangestellt: Menschen fassen und ziehen Tiere handgreiflich, tragen Holz, heben Fleisch, blasen Feuer, doch im Gottesdienst. Michelangelo hat dabei keineswegs dargestellt, als wären sie, um ihres Gottes willen, nur halb bei ihrer Sache: praktisch und einfach und ganz sind sie ihrem Tun hingegeben. Auch nicht, als bezögen sie sich nicht aufeinander: sondern, wie Noachs Frau zu Noach getreten ist, ihn (künstlerisch figural durch Formwiederholung) ergänzt, mit ihm einig ist, so helfen unter den jungen Leuten zweimal Mann und Frau einander, sind gemeinsam tätig: eine der Frauen schaut auf ihren Mann, wie er ins Feuer bläst, trägt hilfreich Holz herbei; und einer anderen legt ein Mann das Opferfleisch in den Händen zurecht, damit es ihr nicht entgleite: alle sind sachlichem Tun hingegeben, welches, durch ihre Gesinnung füreinander, leicht und glücklich getan wird, ihr Beieinander stimmt, und solcherart Dienst ist am Opfer für Jahwe. Auf die Höhe Jahwes selbst weist der eine Noach, worin der Gottesdienst aller kulminiert.

Bleibt für einen Moment das Fresko, welches den Sündenfall zeigt, außer Betracht, so sind auf der Decke nacheinander dargestellt: Die ursprüngliche und unmittelbare Liebe Adams und Evas zu Gott und Gottes zu ihnen. Sodann die mittelbare Liebe Noachs des Gerechten wie der Seinen: in familiärem Beieinander, an das Opfern hingegeben, geraten

---

<sup>184</sup> Vgl. Dante, Über das Dichten in der Muttersprache: I,4 das ursprüngliche Sprechen als ein ‚Gott‘ sagen und die ursprüngliche (und demnach ‚sofortige‘ I,5) Hinwendung des Menschen zu Gott, in welche er erschaffen wurde.

Michelangelo läßt Adam lautlos wie Gott seine Freude leben und erst Eva betend sprechen. Gott ist bei Michelangelo immer sprachlos; vgl. dazu Dante I,2: Sprache nur dem Menschen eigentümlich; I,4 Sprachlosigkeit Gottes.

Vgl. ferner I,4 die Erörterung, ob Adam oder Eva der erste Sprechende, von welcher Michelangelo abwich: Michelangelo verstand die erste Begegnung als liebendes Erkennen.

sie, durch ihr zusammenstimmendes Handeln, welches Gottesdienst, in den Ring ihres Zusammenbestehens: in mittelbarer Gottesliebe sind sie unmittelbar gerecht und gerettet. Daneben die Liebe der ungerechten Menschen, die, verkehrt, an das sich Retten hingegeben, in unmittelbarer Liebe sind zu Hab und Gut, zu sich selbst, zu Mitmenschen, Lebenden wie Toten, und darin disparat sind, und auf Inseln, die schon überfüllt, auseinander geraten sind und ins Ausweglose: sie fügen sich nicht zusammen, wenden sich nicht auf Gott mittelbar hin und sind ohne mittelbare Gottesliebe, ungerecht, ungerettet und gehen unmittelbar zu Grunde.

Auf dem letzten Fresko endlich spottet einer der Söhne lieblos der Blöße seines Vaters, während die anderen im Zorn herzutreten, den Vater zu bedecken: über Rettung und Untergang ist nichts ausgemacht und insofern zwischen den Söhnen kein Unterschied.

2. Die an der sixtinischen Decke dargestellte Auffassung der Liebe hängt in einigen Punkten mit Auffassungen des Ficino zusammen und unterscheidet sich in anderen. Zunächst einige Berührungen:

Auch Ficino ist die Liebe Mittlerin zwischen Gott und Menschen:

*Amor est medius . . . inter Deum et hominem.* Op.om. p 1341.

Auch Ficino unterscheidet eine gütig sich neigende (Gott), eine nach oben strebende (Adam und Eva), eine auf Gleich-geartetes und sich selbst gewendete Liebe (Untergehende): (pp. 142/143)

*Amor quidem appetitus quidam est, non qualiscumque, sed ardens, concitatus, anhelans. Est igitur ardentissimus quidam motus ... Iam vero quoniam ipsum est primum amans, et amatur amorque primus, hinc habent omnia ut ament amenturque, hinc omnes amores proficiscuntur, amores inquam genere quatuor. Amor superiora provocans ut inferioribus benigne provideant. Amor inferiora revocans ad superiorum virtutem vel similitudinem comparandam. Amor eorum, quae in eadem specie vel eodem genere vel ordine sunt, ad mutuam inter se communionem in conversando, dando, praecipiendo. Amor uniuscuiusque erga se ipsum pro viribus conservandum.* Op.om. p.1065.

Auch Ficino lehrt die vermittelte Gottesliebe: Kristeller schreibt bei der Behandlung der zwischenmenschlichen Liebe und Freundschaft:

p.279sq.: Now friendship and love between two persons, according to Ficino, do not arise incidentally. As a genuine relationship it is necessarily a communion founded on what is essential in man and therefore presupposes in both lovers the highest form of love. In other words, true love between two persons is by nature a common love for God. In both of them it is based on the original love for God, which constitutes the essence of human consciousness. *Amicitia igitur cum duorum consensu ad animum virtute colendum nitatur, nihil utique aliud esse videtur, quam duorum animorum summa in Deo colendo concordia. Amantur autem a Deo quicunque Deum pia mente colunt. Ideo non duo quidem soli, sed tres necessario amici sunt semper duo videlicet homines unusque Deus ... Hic nos in unum conciliat, hic indissolubilis est amicitiae nodus, custosque perpetuus.* Op.om. p.634 ... He alone is a true lover who loves the other man solely because of God ... In other words, the foundation of all true love and friendship is, not the unconscious relation to God, which is natural for all men, but the conscious turning toward God based on the inner and spiritual ascent of the Soul, and therefore, true love and friendship is based on God Himself<sup>185</sup>.

---

<sup>185</sup> Zu dem daraus entwickelten Konzept der ‚platonischen Liebe‘, deren Begriff Ficino geprägt, vgl. Kristeller, p. 286f. Die Bedeutung eines solchen Konzeptes für Michelangelo persönlich ist bekannt.

Für Michelangelo ist es charakteristisch, daß, in der Darstellung der Gerechtigkeit des Noach, das zwischenmenschliche Verhältnis nicht auf Gott hin durchheilt wird; sondern selbst als Gerechtigkeit Würde und Bestand erhält: gerettet ist.

3. Mit Ficino stimmt auch überein, welch' große Bedeutung der Liebesberührung eingeräumt ist, die an der sixtinischen Decke eine noch größere Rolle spielt als bei Ficino: Ficino z.B.:

*amatoria vero contagio facile fit, et gravissima omnium pestis evadit. Op.om. 1358*<sup>186</sup>.

Es war aufgefallen, Adam und Eva gehen zwar, ohne jede Berührung, in reinem Anschauen<sup>187</sup> und reiner Anbetung auf<sup>188</sup>, nach dem Sündenfall aber ist (pp. 143/144) allen Gestalten das Fassen, Greifen, Zulangen, Überreichen gemeinsam, der Familie des Noach im Dienste an Gott, den Untergehenden für sich selbst, Ihresgleichen und Geringeres, und den Söhnen Noachs, ungeschieden in Spott und Zorn, um den Schützenden vorzuschieben und den Frevelnden zurückzuziehen; und es war aufgefallen, daß Michelangelo bei der Darstellung des Sündenfalles genau darin von der Bibel abgewichen war und nicht nur Eva zulänglich dargestellt hat, sondern auch Adam. Der Moment des Berührens war der Moment der Abwesenheit Gottes, und in der Begier der Menschen, etwas in Besitz zu bringen, über etwas zu verfügen, erscheint das unmittelbare Verhältnis zu Gott schon preisgegeben. Darin, daß der Mensch nicht im Anschauen und Anbeten der Kontemplation Gottes, wohinein er geschaffen, geblieben, sondern ins Berühren- und Ergreifenwollen abgesunken ist, war für Michelangelo wohl die Ursünde gelegen<sup>189</sup>: sie ist Ferne Gottes; und in dieser Ferne bleibt auch Noach. Die erste Konkupiszenz bestimmt das Zusammensein von Mann und Frau: jetzt sind Adam und Eva zwar aufeinander zu gewendet, aber aneinander vorbei ins Greifen gerichtet; vorher dagegen war Adam Gott parallel gelagert, doch auf ihn zu gewendet und gerichtet.

Das greifen Wollen, welches durch ein geschlagen Werden ergänzt wird, ist den vertriebenen Menschen ein greifen Müssen, indem keiner ohne solches auskommt, ist aber auch ein greifen Können: die Konkupiszenz, etwas zu besitzen, wird in dem Opfern des in Beschlag genommenen Gottesdienst und Gerechtigkeit, im Behalten in den Armen, im Einverleiben Verlorenheit und Ungerechtigkeit, welche Rettung oder Untergang, wievieler Art auch immer, sind.

Erst darnach besteht eine Welt, in der vorerst die Folgen ausgesetzt bleiben.

4. Im Unterschied zu Ficino steht Michelangelos Auffassung der Sünde<sup>190</sup>. Kristeller schreibt:

---

<sup>186</sup> *Tactus enim duorum est corporum proprius. Op.om. p. 335.*

<sup>187</sup> *Hospes nosce teipsum, scito te esse coelestis patriae civem, civem natum ad coelestia contemplanda. Memento si finis tuus est contemplatio, vitam tuam augeri ac perfici contemplando. Op.om. p. 226; zur Kontemplation bei Ficino, s. Kristeller, p. 243; zum Vorrang der Liebe in der Gottesnäherung vor der Erkenntnis, die für Ficino dem Neuplatonismus gegenüber charakteristisch ist, s. Kristeller, p. 273sq. Cassirer, p. 138sq.*

<sup>188</sup> *Zum Unterschied zwischen einer Liebe zu Gott und einer Liebe zu Körpern, s. Kristeller, p. 391sq.*

<sup>189</sup> *Michelangelos Liebe ist von jener Art, die nicht besitzen, sondern schauen will. So Friedrich, p. 353, von Michelangelos späteren Dichtungen.*

<sup>190</sup> *Zur Sünde in der Lehre Ficinos, vgl. auch Dress, p. 113, p. 132sq.*

p. 352sq: For Ficino the good is directly connected everywhere with existence and, in accordance with the Neoplatonic conception, the realm of the good extends even beyond that of Being. Evil, therefore, has no place at all in the sphere of existing things and, like Nonbeing, is a mere limiting concept with a negative meaning. Consequently, Ficino neglects the ontological concept of evil in his discussion of metaphysical problems, and even in other connections he rarely mentions it, confining himself essentially to the negative assertion of its nonreality. Und fährt später fort: The ontological concept of evil and the ordinary conception of misfortune are both replaced ... by the moral concept of 'badness', which applies only to man and his personal attitude... Yet for Ficino the bad man and the bad mind are simply the opposite of the contemplative attitude ... This interpretation of evil as negative with relation to contemplative knowledge is clearly expressed in Ficino's (pp. 144/145) letter to Lotterio Neroni. Happiest are those men, we read, who never withdraw from the good; less happy, those who elevate themselves from evil to good. Infimi tandem existimandi sunt atque miserrimi, qui usque adeo summi boni radiis ubique fulgentibus suos oculos clausurunt, ut nusquam in ea ipsa luce, extra quam nihil videtur boni, ipsi videant quantum hoc malum sit, sine illo semper esse, sine quo quicquid sentitur est malum. Op.om. p. 822.

Und schließlich: The apologue leads us a step further. How is it possible, we ask with Ficino, that man, having a natural instinct toward the good, nevertheless descends to evil and even produces a number of evils through his own attitude? The solution is given by the concept of pleasure, the lure of evil, which by its attractive appearance seduces man into accepting as good what is in reality bad.

... There is no evil in any substantial sense, as we have seen; therefore the wickedness of man consists merely in the fact that he allows himself to be misled by inferior blessings and for their sake abandons the highest and true good, God.

So wird Ficino das Übel zu einem minderen Gut<sup>191</sup> und die Sünde zu einem an minderen Gut gefundenen Vergnügen: beides bleibt Sprosse an der deutlicher als jede Sprosse gesehenen Leiter: die Situation des Menschen ist leicht, fast ohne Widerstand, durch Erkennen eines dem Vergnügen höheren Gutes versibel und zu bessern<sup>192</sup>.

Für Michelangelo aber sind die Menschen, die, weil nicht auf Gott, sondern auf Hab und Gut, sich selbst und Mitmenschen gerichtet, in Sünde sind, in Liebe, und zwar verstrickt; andere sind verloren, wie jenes Mädchen, das, dem Geliebten nahe, den Tod sich nicht mehr fremd findet, und jener Vater, der, da alles untergeht, die Leiche seines Sohnes, auf Brust und Schulter, über sich hinaus hebt, für eine Weile birgt und in Größe aufgeht. Dieser Situation hat Michelangelo ein eigenes, in sich bestehendes Bild gegeben: die Gottesferne dieser Menschen ist für sie kein Abstand, der auf ein Ziel hin bestünde, sondern ein umfassendes, ausschließendes Charakteristikum, als unvermittelte Abwesenheit Gottes.

5. Dabei ist derjenige Unterschied, der Ficino und Michelangelo unüberbrückbar trennt, noch nicht zur Sprache gekommen: Michelangelo hat die Stufen der Liebe in die Urgeschichte der Welt hineingenommen und damit den Verfall der Liebe zu einem geschichtlichen Ereignis gemacht: auf den ersten drei Hauptbildern sieht man, wie beschrieben, Gott, schaffend, ordnend, segnend<sup>193</sup>, allein; auf den nächsten drei Bildern

<sup>191</sup> Zum Übel der Welt s. Kristeller, p. 66.

<sup>192</sup> Vgl. Dress, p. 120sq.

<sup>193</sup> Bei Michelangelo hat man nicht im Schaffen die Macht Gottes, im Ordnen die Weisheit Gottes und im segnenden Erhalten die Güte Gottes auseinandergesetzt zu sehen: vgl. *Tria haec igitur Potentia, Sapientia, Bonitas, ut placet theologis, attributa patrem et filium sanctumque spiritum repraesentare videntur.*

die zentralen Geschehnisse der Urgeschichte: daß Gott den Menschen als Gott liebenden in Anbetung und Kontemplation hinein (pp. 145/146) geschaffen, der Mensch sich aber nicht auf der Höhe der Anbetung und Kontemplation gehalten hat und, als geschichtliches Faktum, außerhalb des Paradieses ist, d.h. außerhalb der unmittelbaren Anbetung und Kontemplation, in der Abwesenheit Gottes; auf den letzten Bildern sieht man den Menschen allein und, zu einer Dreiheit zusammengenommen: die Gerechtigkeit mittelbarer Gottesliebe im Gottesdienst, die rettet; die Ungerechtigkeit verstrickender Liebe zu Besitz, sich selbst und Mitmenschen, die untergehen läßt; und, dazugehörig, vorerst nicht sich als Rettung und Untergang erweisend, Spott und Liebe des letzten Geschlechtes.

Für Ficino<sup>194</sup> bildet es ein wesentliches Moment der Liebeslehre, daß der Aufstieg der Seele über die Stufen der Liebe hin zur Kontemplation Gottes, unhistorisch gedacht, jederzeit möglich ist: der Sündenfall blieb ausgeklammert, ist keine die Wirklichkeit des Menschen bestimmende, unabdingbare Erfahrung und Denknötwendigkeit; Michelangelo, auf den Unterschied des Wesens eines ursprünglichen und des jetzigen Menschen bedacht, nahm die Liebeslehre aus dem Entwurf eines dem Menschen immer Möglichen heraus, nützte sie zur Erleuchtung christlicher Erfahrung, wodurch sie sich ihm umbildete zur Geschichte.

Als Geschichte genommen ist die Folge der Liebesstufen irreversibel; und der ursprüngliche Zustand eines kontemplativen, unmittelbaren sich Entsprechens zweier Liebender, Jahwes und Adams, kommt dem Menschen nicht wieder, wie auch nicht der sich unmittelbar als Rettung oder Untergang erweisende Zustand der Zeit Noachs. Was bleibt ist die Zeit des Verfalls eines ursprünglichen Zustandes in den Zustand offenbleibender Unbestimmtheit über Rettung und Untergang. Ein weiteres Verfallen über diesen zuletzt bestehenden Zustand hinaus ist nicht dargestellt.

### Abschluß

Es haben sich zwischen den Schriften des Marsilio Ficino und der Sixtinischen Deckenmalerei des Michelangelo Übereinstimmungen ergeben.

So stimmt überein, zunächst Allgemeineres:

die Anschauung, daß das Seiende hierarchisch gestuft sei, und die Grundbegriffe und Grundanschauungen, durch die der hierarchische Stufenbau gegliedert wird: so die Entgegensetzung und der stufenweise Übergang von motus als raum-zeitlicher Bewegung zu status als über-raum-zeitlicher Ruhe, zu denen sich umgekehrt verhält die zunehmende Verwirklichtheit von Lebendigkeit in Selbst(pp. 146/147)bestimmung; so ferner der im ontologischen Gebiet gemachte Unterschied zwischen potentia und actus als Seinkönnen und Sein eines Wesens, nebst der Bedeutung des selbst unbedingten actus purus für den Übergang von potentia zu actus; es stimmte dabei als Eigentümlicheres überein die

---

Divinam quidem potentiam praecipue dicimus mundi causam effectricem, sapientiam consequenter operis huius exemplar, bonitatem denique finem. Op.om. p. 437.

<sup>194</sup> Bei Ficino war die Quelle seines Interesses und für ihn das Hauptthema die Unsterblichkeit der Seele, welche Michelangelo unerörterte Gegebenheit war; vgl. den Titel des Hauptwerkes des Ficino: Theologia Platonica de Animorum Immortalitate, u. die entsprechenden Erörterungen bei Kristeller, p. 346 und Dress, p. 48sq., p. 124sq.



Funktion der *virtus* als *potentia activa* als dem Wesen eigentümliche, das Sein des Wesens erwirkende Kraft.

So stimmte ferner überein, im Besonderen:

die Gliederung des Stufenbaus in fünf Stufen der *vita activa*, *vita voluptuosa*, *vita contemplativa*, *vita angelica* und der *vita divina*, als Eigentümlicheres wiederum die Umordnung der beiden ersten: *vita activa* und *vita voluptuosa*; sodann die fünf Güterlehre, einschließlich der Stellung der Schönheit über der *Sapientia* und ihrer vorzüglichen Zuordnung zu den Engeln.

So stimmte letztlich überein:

die überragende Bedeutung, die der Liebe eingeräumt ist, wenn Michelangelo die Urmenschheitsgeschichte von ihr handeln ließ<sup>195</sup>; die Bestimmung der Liebe nach ihren Zielen und darnach ihres Ranges; ebenso ihre Unterscheidung nach der *Contemplatio* Gottes und der *Contagio* sonstiger Güter.

Anzuhängen war, daß Ficino wie Michelangelo die uranfängliche Erschaffung einer Urmaterie lehren.

Es sind genügend eigentümliche Übereinstimmungen da, um, nach dem gegenwärtigen Stand des Wissens, als wahrscheinlich anzunehmen, daß Michelangelo, der bei Beginn der Arbeit an der Sixtinischen Decke dreiunddreißig Jahre alt war, sie, wie dann auch die allgemeineren, in seiner Jugend aus Ficanos Kreis bezogen hat. Die Übereinstimmungen sind aber, wie sichtlich, solcher Art, daß für die Annahme einer Lektüre Ficanoscher Schriften kein Anhalt besteht, so dienlich diese dem Interpretieren der sixtinischen Decke auch sein möchte. Die Übereinstimmungen sind in anschaulichen Hauptgedanken mündlich mitteilbar.

Wesentliche Unterschiede zwischen Ficino und Michelangelo zeigten sich endlich in der Auffassung der *virtus potentia activa* als einer spontanen, der Auffassung und Einschätzung der Sünde und der Konzeption von Geschichte und Bund.

Eine Schlußbemerkung zum Menschen Buonarroti und zum *Kairós* seines Werkes:

Die Vergleichung der Sixtinischen Decke mit den Schriften des Ficino galt einigen Aspekten der Durchdringung, der eigenständigen Auslegung des biblischen Stoffes wie des der Bibel abgewonnenen Themas. Zwei Ideen traten als leitend hervor: der Wesensstufenbau, bestehend, fest geordnet, und dann, mit einem Ruck den Stufenbau aufbrechend, herausgedreht und gegengewendet, die Geschichte des Verfalles anfänglicher und ursprünglicher Zustände. (pp. 147/148)

Diese Geschichte des Verfalles führt nun bis zu jenem letzten, moralischen Zustand, in dem der Gerechte mit dem Ungerechten, ohne Unterschied, ohne manifeste Rettung oder manifesten Untergang, weilt, welcher, nach Michelangelo, der unumkehrbar spätere Zustand, der ‚unsere‘ ist, jedenfalls der auch seine war. Ich habe das Hochgemute eines Hohen Stiles aus Gesinnung berührt, welches Darstellung und Sichtbarkeit der Geschichte und Wesensstufen gleichermaßen anschaulich stimmt: läge dies nicht dem Ernst eines Michelangelo doch Geschichte gewordenen Abfalles entgegen? Woher das Hochgemute?

Michelangelo persönlich nehmend, vermöchte man wohl zu empfinden, welches Glück es für diesen Mann gewesen, in endlicher Erscheinung zu sehen, darstellen und

---

<sup>195</sup> Religion und Liebe: *Mitto etiam religionem, ut agnoscas et amorem meum religiosum esse, et religionem amatoriam.* Op. om. p. 632, den Freund einschließend.

sichtbarmachen zu können, was unendlich, auch so abstrakte und unsere Wirklichkeit transzendierende Einsichten darstellen und sinnenfällig machen zu können. Doch, wenn man sein Leben weiter überblickt und sieht, wie wenig er nach getanem Werk erreicht zu haben glaubte, wie er sukzessive Dimensionen und Mittel seiner Kunst problematisch nahm, tiefer dringend, zu Kategorien der Darstellung und Gestaltung wandelte, die Grenzen seiner Kunst verrückte, um ‚die Sache‘ überhaupt zu erreichen, und sieht, wie er am Ende nur an Grenzen gekommen zu sein meinte, wie ihm hochgemutes Dringen, sichtbarmachen und darstellen Können am Ende immer wieder auch nur Verstrickung schien (siehe Frey, Sonett 147; vgl. Friedrich, p. 355, u. bes. die Abhandlung Simmels), dann sieht man mit seltsamem Empfinden auf Noachs Opfer und die Sintflut zurück, auf all' die handelnden, zulangenden und auch erreichenden Gestalten, die so klar geschieden, so einfach nebeneinander gestellt sind, erkennt, was darin mitenthalten ist, und ahnt, was Aussetzung manifester Rettung und manifesten Unterganges auch bedeuten: Man empfindet deutlicher Verstrickung und das gegengewendet und auch durchdringend Hochgemute; empfindet deutlicher die Kraft im Hochbauen von Ordnung, welche die gegengewendete Geschichte des Verfalles *hebt, trägt, sie in kontrapostischer Gesamtfiguration* (Hubala, p. 300) *hält*, und sie *gürtet*: sie so, ohne den Verfall zu mindern, aufbewahrt, und den Hochpunkt der Wesensordnung, Jahwe, der auch den Propheten (siehe Jona) nach Michelangelo nicht unmittelbar sichtbar, als identisch mit und nur in dem Jahwe der Historien dieses Verfalles sichtbar macht, und darin beides *knüpft*.

Anders als später in Capp. Paolina sind keine Bilder al fresco auf Wände aufgebracht und gerahmt; das Freskengesamt ist vielmehr hoch über uns hinaus gesetzt und den Architekturort, wie später das Jüngste Gericht, unmittelbar darstellend und gestaltend: doch, wie das Gericht uns voraus- und entgegengesetzt, so ist das Darstellungsgesamt der Decke über uns hinausgesetzt, als weit uns übersteigend und uns auf dem Boden der Kapelle zurücklassend: wirklich (im Vollzug) für uns sei hierorts anderes: diese Abhebung des Religiösen und des Künstlerischen voneinander wurde auch erst später als im Prinzip unversöhnt ausgedrückt: hier besteht Entsprechung, Spannung und aus deren Kraft Glück, herrscht Glanz und Fest. (pp. 148/149)

## Exkurse

### Exkurs I Die Lesung der Tondi

Im Folgenden sind die Lesungen der Tondi in den wichtigeren Arbeiten zu Michelangelo sixtinischer Decke zusammengestellt:

Justi 1900, Steinmann 1901, Thode 1912, Tolnay 1945, die auffallende Abweichung durch Borinski 1908, die Korrekturen durch Wind 1960 und, als Zeugnis gegenwärtiger Lehrmeinung, Salvini 1965 (s. umseitige Tabelle).

Wind hat die Darstellungen der Tondi den zehn Geboten zugeordnet; allerdings gemeint, daß die Gebote nicht in der richtigen Reihenfolge dargestellt seien, vielmehr nach der Sonderzählung des Origines. Winds Zuordnung war:

Eingang rechts						Altar
Tondo	1	2	3	4	5	
Gebot	10	2	3	7	9	nach Origines gezählt
Gebot	6	8	4	5	1	nach Origines gezählt
Tondo	10	9	8	7	6	
Eingang links						Altar

Meine Korrektur geht, unter der Berücksichtigung, daß das 9. Gebot, Begehren des Weibes eines Nächsten, in dem 6. Gebot, Ehebrechen, als dem stärkeren, und daß das 10. Gebot, Begehren des Habes und Gutes eines Nächsten, im 7. Gebot, Stehlen, als dem stärkeren, enthalten ist, dahin, die Gebote in der richtigen Reihenfolge geordnet zu sehen; und die Tondi fünf und sechs, dem Altar am nächsten, der üblichen Deutung entsprechend, als Vorausdeutungen auf Christus zu verstehen (Opfer Isaaks auf das Opfer Christi; Himmelfahrt des Elija auf die Auferstehungshimmelfahrt Christi).

Eingang rechts						Altar
Tondo	1	2	3	4	5	
Gebot	1	2	3	(4)		in üblicher Zählung
Vorausdeutung					Himmelfahrt	
Vorausdeutung					Opfertod	
Gebot	8	7/10	6/9	5		in üblicher Zählung
Tondo	10	9	8	7	6	
Eingang links						Altar

Die Lesung und Deutung der Tondi

Tondo	Justi 1900	Steinmann 1901	Borinski 1908	Thode 1912	Tolnay 1945	Wind 1960	Salvini 1965	hier
1. Joram aus dem Wagen	n	idem	Rehabeam auf der Flucht	n a	idem	idem	10. Gebot Begehren Hab und Gut	1. Gebot keine fremden Götter, Götter- bilder
2. Jehu/ Baal	i	idem	Sanherib von Söhnen erschlagen	c h	idem	idem	2. Gebot Bilderverbot	2. Gebot Jahwes Name
3. Nikanor Kopf/Hände	c	Ahab	Ausfall der Israeliten Bethulien		Ahab	idem	3. Gebot Gottes Name	3. Gebot Sabbat
4. nicht ausgeführt	h	—	Apoll und Briareus Gigantenschl.	S t	—	Liebespaar	7. Gebot Ehebruch	(4. Gebot) (Eltern)
5. Elija	t	idem	idem	e i	idem	idem	9. Gebot falsches Zeugnis	Verheißung
6. Isaaks- opfer	s	idem	idem oder Agamemnon od. Jephta	n m	idem	idem	1. Gebot keine fremd. Götter	Verheißung
7. Absalom Baum		idem	idem	a n n	idem	idem	5. Gebot Vater und Mutter	5. Gebot Töten
8. David Natan		idem	Kaiser Trajan vor Papst Gregor		idem	Alexander v. Hohem Priester Jerusalems	4. Gebot Sabbat	6./9. Gebot Weib des Nächsten
9. Heliodor		Urija	Saul in Gilboa		Urija	idem	8. Gebot Stehlen	7./10. Gebot Hab und Gut des Nächsten
10. Abner Tür		idem	Provenzan Salvani		idem	idem	6. Gebot Töten	8. Gebot falsches Zeugnis
1-10	Historien	Historien	Szenen aus Dante	Historien	Historien zum Altar progressive conversion to God	Dekalog in der Zählung nach Origenes		Verheißung und Dekalog in der üblichen Zählung

NB. Die in der ersten Spalte notierte Lesung ist die hier vertretene. Die Angabe 'idem' bezieht sich stets auf die erste Spalte. Insbesondere für Steinmann ist festzuhalten, daß er sich den bei ihm durch idem angegebenen Lesungen nicht angeschlossen, sondern sie begründet hat.

(pp. 149/150)

Der Vorteil ist, erstens, daß die Gebote in der richtigen Reihenfolge exemplifiziert sind; zweitens, daß die Gebote in der katholischerseits normalen und üblichen Reihenfolge, die Augustinus begründet hat, gezählt sind, und der Rekurs auf die nicht-katholische Zählung des Origines, für die es keinen weiteren Grund gibt, nicht genommen werden muß; drittens, daß die dargestellten Personen die Sünden gegen die Gebote, für welche sie bestraft werden oder Verzeihung erlangen, nach der Bibel auch begangen haben und komplizierte Brückenerklärungen unnötig werden; viertens, daß jetzt alle Personen Strafe oder Verzeihung erlangen, also stets eine Antwort auf die Verletzung der Gebote dargestellt ist, während Wind genötigt war, bald Übertretungen, bald Erfüllungen, bald Strafen für Übertretungen, bald Allegorien der Gebote als dargestellt anzunehmen.

Die einzige schwerwiegende Änderung, die ich in den Titeln der Tondi vornehme, ist, daß ich, trotz Winds gewichtigem Argument, an der älteren Lesart für Tondo 8 festhalte, welche hier David vor Natan und nicht Alexander vor dem Hohenpriester erkannte.

Wind hat nachgewiesen, daß die Anordnung der Figuren dieses Tondos auf eine Darstellung in der Malermibibel, in der Ausgabe von 1493, zurückgeht, und gerade dadurch erwiesen, daß dem Michelangelo diese Bibel bekannt gewesen sein muß. In der genannten Bibel stellt die Szene Alexander vor dem Hohenpriester von Jerusalem dar: darin liegt ein beträchtliches Gewicht für Winds Argumentation.

In Rücksicht auf die Vorteile (richtige Reihenfolge, von gleichmäßigen Antworten, auf biblisch überlieferte Übertretungen der zehn Gebote, in der katholisch üblichen Zählung) halte ich die andere Erklärung, die kunsthistorisch möglich, für wahrscheinlicher, daß Michelangelo das Personenarrangement auf die Begegnung Davids mit Natan übertragen hat, als er nach einer Möglichkeit suchte, einen des Nachlasses der Sünden bedürftenden und Nachlaß erhaltenden König darzustellen.

Dadurch wäre auch folgende Schwierigkeit beseitigt: Malermi hat diese Begebenheit im Eingang von 1. Makk. interpoliert und, wie Wind p. 313 mitgeteilt, auch, besorgt, dem "Literalsinn nicht zu widersprechen und vom Buchstaben nicht abzuweichen", als Interpolation gekennzeichnet; es wäre die Schwierigkeit beseitigt, daß Michelangelo ausgerechnet eine interpolierte Begebenheit dargestellt und, anders als Malermi, in den gleichen Rang mit kanonischen Begebenheiten angehoben hätte, eine Gleichgültigkeit, bei der wir Michelangelo sonst nicht betreffen und nach unserer Untersuchung über sein Verhältnis zur Bibel auch nicht vermuten können.

Und es bedürfte letztlich nicht mehr der Brückenerklärung Winds, um die Begebenheit mit Alexander mit dem ihr zugeordneten Gebot überhaupt zu verbinden derart, daß 'den Sabbat Heiligen' ersetzt wird durch 'dem Hohenpriester Huldigen', auf Grund eines Satzes des Savonarola: Ricordati di santificare il giorno del sabbato: per loquale s'intende ogni festa... L'huomo debbe dimostrarsi subiecto a Dio per qualche segno esteriore...

L'huomo... si dimostra essere servidore di Dio e subdito.

(pp. 151/152)

## Exkurs II Zur Deutung der Propheten und Sibyllen

Die Deutung der Propheten und Sibyllen ist ein zentrales Problem der Auslegung der Sixtinischen Decke. Wieweit deren Stellung und Funktion biblisch sei, wird im ersten Kapitel erörtert. Aber auch die Unterscheidung der einzelnen Propheten und Sibyllen ist ein Hauptproblem: dieses kann von der Bibel aus nur wenig geklärt werden.

Justi hat versucht, die Propheten so auszulegen, als seien jene historischen Personen in ihnen sichtbar, die in der Bibel auftreten. Dieser Versuch ist im Großen und Ganzen (ausgenommen für Jona, Jeremia und Daniel) gescheitert, indem es nötig wurde, das anschaulich Gegebene fast fortwährend zu überschreiten (vgl. hier 1. Kap., Vorbemerkung und Komm. Propheten und Sibyllen).

Thode, der das bedeutendste Stück seiner Auslegung der sixtinischen Decke m.E. ebenfalls in der Bestimmung der Propheten und Sibyllen geleistet hat, hat die Propheten und Sibyllen auf die von historischen Personen unabhängigen Zustände ihres Geistes hin ausgelegt (III,356ff.): in ihnen sei das auf Erkenntnis gerichtete geistige Leben differenziert dargestellt. Das scheint der richtige Weg, auf dem auch Wind geblieben. Thodes Deutung im Einzelnen: in Jona sei, als Ausnahme, das Wunder dargestellt, aus dem Walfisch geschleudert zu sein; darin kein prophetischer Erkenntniszustand, sondern Jona selbst als prophetische Vorausdeutung (auf Christus). In den anderen Propheten und Sibyllen seien drei Arten oder Stadien der Geistesarbeit bezeichnet und in ihre Momente auseinander gelegt; diese Stadien seien durch die Verwendung von Buch oder Schriftrolle kenntlich gemacht: erstens das Suchen der Erkenntnis: hier finde sich bloß das Buch; zweitens das Eintreten der Erkenntnis: die Beschäftigung mit dem Buch werde beendet, die Schriftrolle hervorgeholt; drittens die Verkündigung der Erkenntnis: das Buch sei beseitigt und an seine Stelle die Schriftrolle getreten.

Im Einzelnen:

I. Das Suchen nach Erkenntnis: Persicha: konzentrierte Vertiefung in ein dem Denken noch nicht aufgegangenes Geheimnis. Sacharja: intensives, Hauptsachen überblickendes sich Unterrichten. Erithraea: vergleichendes Forschen, die ihres Weges gewisse, zu hohem Berufe erkorene Weisheit, der noch die letzte, schon nahe Erleuchtung fehle. Jeremia: Leiden als Quell höchster Erkenntnis.

II. Das Eintreten der Erkenntnis: Jesaja: erstes Aufleuchten der Erkenntnis aus tiefem Nachdenken. Daniel: Eintreten der intuitiven Erkenntnis, Enthusiasmus gewonnenen Wissens. Cumaea: letztes sich der Wahrheit Vergewissern. Joel: Prüfung und Ergründung gewonnenen Wissens, Sichbestärken in der Erkenntnis und innerliches Aneignen derselben.

III. Verkündigung der Erkenntnis. Libica: Anschluß zur Verkündigung der Erkenntnis.

Ezechiel: eigentliche Prophezeiung, öffentliche Verkündigung der Geheimnisse.

Delphica: Prophezeiung als unmittelbare Äußerung visionären Erlebnisses.

Thode teilt seine Auslegung auch IV,349ff. sinngleich mit. Vgl. ferner seine Übersichten über den geistigen Vorgang (IV,375ff.) und die Charaktere (IV,378ff.).

Für eine Beurteilung dieser Auslegung ist erstens festzustellen, daß Thode sich bei der Zuteilung der Propheten und Sibyllen zu den drei Gruppen nicht an die von ihm (pp. 152/153) genannten Kennzeichen (Buch und Rolle, deren Unterschied er nicht begründet,

sondern beobachtet) gehalten: in der ersten Gruppe, in der alle ein Buch haben sollten, hat Jeremia keines; in der mittleren Gruppe, in der alle Bücher und Schriftrollen haben und zu den Rollen übergehen sollten, haben Jesaja keine Rolle, und die Cumaea keine, aber zwei Bücher; in der dritten Gruppe, in der kein Buch benützt sein dürfte, hat die Libica ein Buch. Zweitens bleibt es bedenklich, daß Jona, wenn die Ordnung eine systematische sein sollte, außerhalb des Ordnungsgesichtspunktes bleibt, nicht selbst erkennend, sondern Typus für die Auferstehung Christi. Drittens ist der Zusammenhang als systematischer hinfällig, wenn er nicht zum Tragen kommt, z.B. dadurch, daß Propheten und Sibyllen, ihm entsprechend, gereiht sind. Die Systematik bleibt Thodes, für eine von ihm aber erkannte, nach Erkenntnis- und Verkündigungszuständen variierte und differenzierte Gestaltung der Propheten und Sibyllen.

Die Richtung seines Fragens bleibt wegweisend; auch dann, wenn einzelne Benennungen verschiedener Zustände, was hier nicht durchzuführen, zu korrigieren wären.

Eine Detailkritik könnte mit der Vergleichung beginnen, ob für eine konzentrierte Vertiefung in der Drehung der Persicha, ob für das Aufleuchten der Erkenntnis in der Richtungsdivergenz des Jesaja die sinnenfällige Darstellung gefunden wäre, etc., und mit der Berücksichtigung der Putten, welche Thode als Beiwerk behandelt hat.

Eine solche Korrektur müßte Gebärden, Haltungen, Faltenart und -wurf, Michelangelos Mittel, die Titel geistiger Tatbestände auszulegen und solcherart zu Themen seiner Figuren zu machen, berücksichtigen. Verallgemeinert sie, ohne solches zu tun, dann verdünnt und verflüchtigt sie den Sinn der Figuren und Michelangelos Anschauung in ein irgendwie dem Autor naheliegendes Allgemeinmenschliches, nicht anders als Thode.

Justi hat sich, noch bevor das Buch Thodes erschienen, gegen solche Auslegung gewandt, und eine, wie er geschrieben, ‚professorale Verdünnung‘ (I,74) der Propheten und Sibyllen befürchtet: "Das 'Allgemeinmenschliche'", hat er geschrieben, "ist ein sehr variabler Begriff. Er empfängt seinen Inhalt aus den wechselnden Ideenassoziationen von Zeit und Ort. Der schriftstellernde Professor sah in den Propheten Gelehrte in ihrem Arbeitskabinett, studierend, exzerpierend, ihre Konzepte revidierend, obwohl das Wesen des Propheten ja dem des Schriftgelehrten ganz entgegenliegt; die Idee des Ganzen wäre nach ihm: Reines Geistesleben als Selbstzweck des Lebens. Dieses würde einer Römerin des 16. Jh. gewiß ein sibyllinisches Rätsel gewesen sein; sie würde vielleicht in der Persicha und der Erithraea sante monache gefunden haben, die ihr Brevier beten. Aliter pueri legunt, aliter Grotius." Justi fuhr fort: "Gewiß, die Kunst ist Jedermanns Sache, aber in verschiedener Weise. Wer die Schule des Lebens und der Leidenschaft nicht durchgemacht hat, dem wird trotz grammatischer und historischer Gründlichkeit Shakespeare ein verschlossenes Buch bleiben." Damit hat Justi das Problem auf den Grund gebracht, der für einen Gebrauch vielleicht dahin gewendet werden darf: die Sache, die den Künstler beschäftigt hat, deren Probleme, seien mit ihm, an Hand seiner Werke, seiner Sachhingegenheit entsprechend, zu betrachten.

Justis Begründung macht auch klar, was er nicht glaubte und was nicht zu glauben steht, daß, ein anderes Auslegungsverfahren einzuschlagen, schon hieße, die Gefahr der Verdünnung bestanden zu haben.

Justi wählte seinen Weg, die Propheten als Darstellungen der historischen Personen auszulegen; er hat dadurch sichergestellt, daß Michelangelos Darstellung seiner Sache (pp. 153/154) durch die Mittel seines Stiles unmittelbar auf den Ursprung seines Gegenstandes, auf die Propheten selbst, bezogen wurde, und zugleich auf eine höchste

Wirklichkeit, die das Prophetische überhaupt gefunden. Michelangelos Auslegung, solcherart, am höchst möglichen Maße messend: fand Justi sie zureichend (s. hier 1. Kap. Vorbemerkung). Auf Justis Deutungen, seine Beschreibungen und Erfassungen ist dieserhalb nur zu verweisen.

Mit der letzten Deutung der Propheten des Michelangelo durch Wind kehren wir in die Welt Thodes zurück, von dem Wind sich auch bemerkenswert unterscheidet (Wind 1960-2).

Wind hat die geistigen Zustände der Propheten und Sibyllen, dem religiösen Kontext entsprechend, als geistliche benannt und meinte, jene sieben Gaben des Geistes Jahwes, welche die Vulgata zählt, und die fünf Charismen der christlichen Urgemeinde auf sie verteilt zu sehen. Die Quellen: *et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis, et replebit eum spiritus timoris Domini. Js. 11,2f. Quid ergo est, fratres? Cum convenitis, unusquisque vestrum psalmum habet, doctrinam habet, apocalypsim habet, linguam habet, interpretationem habet: omnia ad aedificationem fiant. 1.Kor. 14,26.*

Die Propheten sah Wind nach Weisheit und Verstand, Rat und Stärke, Erkenntnis und Frömmigkeit, und nach der Furcht des Herrn gestaltet und nach der Folge der Vulgata, am Eingang beginnend, gereiht: Sacharja (*sapientia*), Joel (*intellectus*), Jesaja (*consilium*), Ezechiel (*fortitudo*), Daniel (*scientia*), Jeremia (*pietas*), Jona (*timor Dei*). In den Sibyllen sah er die Fünferreihe der Charismen, deren Rangfolge Psalm, Lehre, Offenbarung, Zungenrede, Auslegung, unabhängig von ihrer Sitzordnung verkörpert: *Libica-Psalmus, Cumaea-Doctrina, Persicha-Apocalypsis, Delphica-Lingua, Erithraea-Interpretatio*. Die Zuordnung der sieben Gaben des Heiligen Geistes zu den Propheten scheint auf einen ersten Blick plausibel und bleibt ein Gewinn. Die Zuordnungen der anderen fünf Gaben des Heiligen Geistes zu den Sibyllen macht Schwierigkeiten.

Wind verband die Gabe der *Lingua*, worunter nach dem Textzusammenhang die unverständliche Zungenrede, welche einer Auslegung bedarf, zu verstehen ist und von Wind verstanden wurde, mit der *Delphica*, welche aber sichtlich nicht spricht, sondern schaut, auf folgende Weise: *a violent inspiration which struggles in vain to become articulate (p. 66); incommunicable words (p. 67)*. Mit dem Sinn ‚artikulierte‘ und ‚unmittelbar‘ wurde das unterscheidende Kennzeichen zugedeckt: auch wenn nicht-gesagte Rede, wie unverständliche, unartikulierte und unmitgeteilt ist, bleibt unverständliche Rede, um die es geht, doch gesagte Rede: die *Delphica* aber spricht nicht, sondern schaut, und kann eines nicht verkörpern: unverständliche Zungenrede. Zweitens ist zu bestreiten, daß die *Persicha Revelatio* (*Apocalypsis*) darstelle. Wind nahm *Revelatio* als Auslegung einer *remote meaning*; solcherart zog Wind auch die kurzsichtigen Augen (vgl. Justi I,111 zur Kurz- und Weitsichtigkeit der Sibyllen) der Sibylle in seine Erklärung hinein: *straining her short-sighted eyes, she divines some 'concealed and remote meaning' that is 'adumbrated' in her book*. Abgesehen davon, daß für entferntere Dinge weitsichtige Augen praktischer als kurzsichtige und daß die Bedeutung der *remote meanings* vielleicht überschätzt wird, ist die *Revelatio* keine Tätigkeit des Menschen, sondern eine Offenbarung Gottes, deren Vorgang der Mensch als Charisma erleben kann. (pp. 154/155)

Drittens ist zu bestreiten, daß die *Libica* den *mystic canticle* or *psalm* verkörpere; sie singt nicht, sondern hebt ein Buch von einem Bücherborde oder legt es, nach anderen, hinauf.



So stimmen drei der fünf Zuordnungen nicht. Eine vierte ist zu bezweifeln: Wind verband die Interpretatio und die Erithraea folgendermaßen: Interpretation as practised by the Erythraean Sibyl is enlightenment addressed to the assembled church: she speaks in ecclesia coetuque sanctorum. Zunächst: da die Kirche nicht gemalt und die Sibylle sich nicht in einer, den anderen Propheten und Sibyllen gegenüber, hervorgehobenen Weise nach unten, zu den Benützern der Kapelle, der jeweils anwesenden Ecclesia wendet, fällt zumindest diese Weiterung der Auslegung aus. Sodann schlägt die Sibylle in einem Buche nach, aber in ein und demselben Buche weiter hinten, so bleibt zu beurteilen, ob Interpretatio dadurch überhaupt sinnfällig dargestellt sei. Zuletzt ist zu erinnern, daß im Kontext der Schrift, wie dort ausführlich dargelegt, Interpretatio die spezielle Auslegung unverständlicher Zungenrede und keinen Textvergleich meint, einer Zungenrede, die eben solcher Auslegung bedarf (1.Kor. 14,27).

Bei dieser Gestalt unter Propheten und Sibyllen, bei der es vielleicht möglich gewesen, Interpretatio als richtige Deutung zu erweisen, beklagt man besonders, daß Wind das anschaulich. Gegebene teils außer Acht gelassen, ihm widersprochen, teils überschritten und immer nur geeignet erscheinende Teilmomente aufgegriffen und nicht Mann für Mann, Frau für Frau, je für sich und im Zusammenhang ausgelegt hat; Körperhaltungen, Gebärden, Gesichtsausdrücke, Gewänder, Bücher, Rollen, kurz: Michelangelos ausschließliche Mittel, was er meinte, auch zu zeigen, wären zu berücksichtigen und in die Erklärung desjenigen einzubringen gewesen, das Michelangelo unter solchen geistigen Zuständen möchte verstanden bzw. gesehen haben. Was haben diese bloßen Titel für Michelangelo bedeutet: worin hat er ihre Einheit: worin ihre Differenz gesehen? Wendet man sich zu den Propheten noch einmal zurück, dann führen einige geringer wiegende Schwierigkeiten auf denselben Auslegungsmangel: es wäre klar zu machen gewesen, warum Michelangelo in dem Propheten Joel Stärke (fortitudo) gerade durch Heftigkeit ersetzt hat; warum Jesaja, der die Gabe des consilium habe, keinen Rat gibt, sondern, wenn Rat, dann empfängt; besonders aber, warum Jona, der den timor Dei verkörpere, in the dialectical moment of arguing with God about Justice and Grace dargestellt sei, fragt es sich doch, ob der durchaus religiöse Moment eines Rechters mit Gott gerade der geeignete für die Darstellung der Gottesfurcht ist, und nicht eher, beide im Umkreis der Frömmigkeit gedacht, der entgegengesetzte.

Es fehlt die Auslegung, welche die Titeldistribution hätte stützen können und erweisen müssen. Wind hat nicht, wie er (p. 50) meinte, im Zahlenproblem (sieben Propheten, demnach sieben Gaben des Heiligen Geistes möglich) die potentielle Hauptstütze, sondern die dünnste der Argumentation gehabt. Dabei wäre eine solche Auslegung nicht belanglos, es wäre uns wichtig, wissen zu lernen, was Michelangelo unter Zuständen des Geistes wie der Weisheit und dem Verstande eines Salomo, wie dem Rat und der Stärke eines David gesehen hätte. Eine solche eigene Auslegung und Darstellung des Michelangelo wäre vielleicht in der Pietas als compassionate sorrow (p. 53) in Jeremia zu finden gewesen, welche sich nicht sinnlos von dem biblischen Sinn entfernt hätte, für den pietas und timor Dei aus einer Wurzel wachsen und sich gegen Gott richten.

Die Zuteilung der sieben Gaben des Geistes zu den sieben Propheten ist für einen ersten Blick erleichtert und für jeden folgenden erschwert dadurch, daß diese Gaben (pp. 155/156) des Geistes näher bei einander liegen, teilweise synonym sind; so liegen sapientia, intellectus, consilium, scientia und wiederum pietas und timor Domini einander nahe: sollten sie von Michelangelo unterschieden sein und, wenn in den Propheten

dargestellt, sind sie sichtlich differenziert, dann wäre die strikte Auseinanderhaltung dieser Titel Bedingung jeder Auslegung.

Wie mochte sich Wind, letztlich zur Deutung der Differenz, in demselben Zusammenhang der Titelverschiebungen innerhalb dieser Synonyme als klärender Argumente bedienen: Z.B.: Die Erithraea wird (p. 67) als Interpretatio ausgelegt; Interpretatio wird mit Hilfe eines Thomaszitates als Gabe des Heiligen Geistes verständlich; in diesem Zitat wird Daniel als historisches Beispiel genannt; Daniel wieder bedeutet in der Auffassung des Michelangelo, nach Wind, Scientia; Scientia ist in der Vulgata, nach Wind, Synonym für Interpretatio; nun sitzen sich Daniel und die Erythraea an der Sixtinischen Decke gegenüber: die eine sei der anderen Äquivalent: das stütze, daß die Erithraea Interpretatio sei, weil 'the reference to Daniel in this context' ist 'of importance to the Sistine ceiling'. Nur, wenn Daniel für die scientia und für die interpretatio zugleich stehen könnte, bräche jene Ordnung, welche im Beieinander von Einheit und Differenz Bestand hat, zusammen.

Bei einer zeitgenössischen Schrift wie derjenigen Winds empfiehlt es sich, auch auf solche Technika der Methode gelegentlich einzugehen: Aus diesem Grunde sei es gestattet, noch auf Beispiele einer Brückenerklärung zu weisen: Die Erklärung der Persicha als Revelatio wird auf folgende Weise mitgestützt: Erster Ansatz: ein Ignudo über ihrem Thron hat eine Haltung, die Michelangelo auf einem bacchischen Relief hätte sehen können; Zweiter Ansatz: Dionysius Areopagita gilt als Meister des veiled theological style (allerdings käme es auf re-velatio, nicht velatio an); nun hat Ficino diesen Dionysius, mit Anspielung auf seinen Namen, als einen Bacchischen Geist charakterisiert: wodurch das Bacchische mit der Revelatio verbunden ist. Das ist wirklich eine remote meaning. Ficino

hält an der genannten Stelle das Assoziative im Gebrauch der Namen als rhetorisches Spiel fest und identifiziert nichts, Erkenntnis zu suchen. Die Assoziation ist fruchtbares Mittel, die assoziierende Namensdeutung gern benützter Fingerzeig, um das Denken auf den Sprung zu bringen, auf Fährte zu setzen, und ist zu Zeiten, wie denen Ficanos, mehr als zu anderen, beliebt, aber Ficino dachte, identifizierte und differenzierte, begriff explizit nach eigenen Gesetzen, wie dem des spiegelbildlichen Strukturparallelismus u.a. Ein Beispiel einer formellen Brücke in der Erklärung findet sich p. 52: die Karyatiden am Throne des Daniel werden als castigatio verstanden; castigatio könne in der Renaissance für Emendatio eines Textes stehen (Titelverschiebung); dies stütze das Hauptargument, daß Daniel die Scientia verkörpere, durch an not impossible allusion: es wäre aber zu zeigen gewesen, daß die Karyatiden eine Textemendation darstellen und daß sich für Michelangelo die Gabe des Heiligen Geistes Scientia zur philologischen Wissenschaft verkürzt hat.

Wind hat, soweit es die Propheten betrifft, die Thodesche Auslegung auf allgemeinemenschliche, geistige Tätigkeiten hin, zu Recht, entsprechend dem Kontext, in das religiöse Gebiet zurückgewendet und mit dem Hinweis auf die Gaben des Heiligen Geistes einen vermutlich erfolgreichen Fingerzeig gegeben. Die Ausführung desselben, eine überzeugende Benennung der Zustände der Sibyllen, eine Auslegung, was Michelangelo unter diesen Titeln gesehen, dies im Einzelnen, im Zusammenhang, und auf die zu Grunde liegende Sache: die Prophetenwirklichkeit hin betrachtet, steht weiterhin aus. (pp. 156/157)

### Exkurs III

#### Zur Deutung des Gesamtsinns der Sixtinischen Decke

Unter den Deutungen des Gesamtsinns der sixtinischen Decke sind besonders diejenigen Justis, Steinmanns, Thodes, Tolnays, Winds und Hartts zu erwähnen. Soweit sie nicht allegorischer Art sind, wie die der beiden letztgenannten Autoren, können sie tabellarisch erfaßt werden (s. Tabelle auf der folgenden Seite).

## Lesungen und Deutungen

Bilder	Bild-gruppen	Justi	Gruppen	Steinmann	Gruppen	Thode
I Werk Gott		Justi 1900		Steinmann 1905 1. Tag Lorringen vom Chaos des Chaos		Thode 1912 T Licht/Finsternis Titan
II Werk Gott				3./4. Tag ESMP Schaffen des Weltgebäudes	TLicht/ Finster.	ESMP Herrscher Walter
III Werk Gott				5. Tag ET Segnen Luftwesen	EF Vater	EF
I-III					Gotvater E Welt in fünf Tagen	
IV		E Adams		E Adams		E Adams PMaria, PChristus
I-IV			Schöpfungs- akte			
V		E Evas		E Evas		E Evas
I-V						
VI		Sünde/Vertreibung		Sünde/Vertreibung		Sünde/Vertreibung
V-VI			E Weib und Fall			
IV-VI					E Mensch/ Fall	
I-VI		Opfer nach Sintflut	Schöpfung	Opfer nach Sintflut		Opfer nach Sintflut
VII		Sintflut		Sintflut		Sintflut
VIII		Trunkenheit		Trunkenheit		Trunkenheit
IX						
VII-IX						
VII-IX, A-D			Geschichts- bilder			
VI-IX						
I-IX						

NB. E = Erschaffung.

ESMP = Erschaffung von Sonne, Mond und Pflanzen.

EF = Erschaffung der Tiere im Wasser.

ET = Erschaffung der Tiere.

T = Trennung.

PMaria = Praeexistente Maria in dem Engel unter Gottes Arm bei der E Adams.

PEva = Praeexistente Eva in dem Engel unter Gottes Arm bei der E Adams.

PChristus = Praeexistenter Christus in dem kleinen Engel, auf dessen Schulter Gottes Hand liegt, bei der E Adams.

Opfer nach Sintflut = Das Opfer wird historisch als das Dankopfer für die erfolgte Rettung verstanden.

## der Historienbilder I-IX

Gruppen	Tolnay 1945	Gruppen	(diese Spalte ist von unten nach oben zu lesen)	(diese Spalte ist von unten nach oben zu lesen)
	T Licht/Finsternis Autocreation of God from Chaos, God uranic			
	ESMP God planedlike			
	E Himmel T Wasser/Himmel God birdlike			
E Welt in fünf Tagen				
	E Adams PEva PChristus God cloudlike			
	E Evas God humanlike	story of God development of divine existence	ritorno a Dio	realm of freedom
	Sünde/Vertreibung			realm of nature
EMensch/ Fall				
	Opfer nach Sintflut		Noah aware of tragedy Young people oblivious	
	Sintflut		Struggle of human race with fate	
	Trunkenheit		Tragedy of human existence	
				realm of fate
Leben Noachs				
		story of man	innate tragedy of human soul	
			man's ascension to his divine origin	

Dazu ergänzend:

Justi hat in den Einleitungsabschnitt über die Geschichtsbilder, welche für ihn mit den Darstellungen zur Geschichte des Noach beginnen, eine Gesamtdeutung eingeschoben (I,94f.), die zu zitieren ist. Dabei fällt auf, daß Justi in dieser Deutung die anschaulich gegebenen Proportionen, Ordnungen, Verhältnisse nicht berücksichtigt hat; und wiederum (vgl. hier Exkurs II und 1. Kap., Vorbemerkung), wodurch er das zureichende Niveau seiner Fragestellung gewonnen, nämlich durch die Beziehung der Darstellungen auf die darzustellende Sache selbst, gerade auch das anschaulich Dargestellte verfehlt hat, weil er sich dessen Ordnung, als eigener Leistung des Künstlers, nicht fügt; in diesem Falle noch auf der Basis eines Mythologems.

Ich erlaube mir die Stellen, die die Proportionen übersehen (??), die in der Einzeldeutung die anschauliche Gegebenheit verändern (?), und diejenigen, die mir zweifelhaft scheinen (!), unterschiedlich zu kennzeichnen.

"Die sixtinische Kapelle enthält nur sieben Geschichtsbilder im eigentlichen Sinne (schon im Ansatz ist der Bezugspunkt, nämlich der Vorwurf uneingeschränkt maßgebend): die drei noachischen Historien in den noch übrigen drei Rahmen der Decke (VII-IX); und die vier Eckbilder (A-D)... Diese bescheidenen sieben Proben konnten natürlich nicht ohne reifliche Erwägungen gewählt werden. Die Gründe der Wahl lassen sich zum Teil erraten. Die drei letzten Deckenbilder sollen das Verbindungsglied (??) bilden der allgemeinmenschlichen Geschichte mit der nationalen Chronik des jüdischen Volkes;... Sie erzählen vom Ende (?) einer menschlichen Urzeit, der Wiederherstellung (?) und Weihe (?) des neuen Erdenlebens, und von dem Anfang (?) der Völkergeschichte (?). Andere symbolische Deutungen sind nicht ausgeschlossen. Wenn die Welt, mit der zerstörenden Kraft des Bösen in ihrem Schoße, fortbestehen soll, so muß dieses mit der göttlichen Weltordnung in Verhältnis gebracht werden. Die ausgleichenden Mittel der Vorsehung sind drei: die Sühne (!, gemeint ist Noachs Opfer), die Strafe (gemeint ist die Sintflut), die Scheidung (? , gemeint ist die Verspottung durch die Söhne). Das kann der tiefere Sinn jener drei Bilder sein. Aus der Scheidung muß der Streit kommen. Kampf und Sieg ist der Inhalt dreier Eckbilder. Und hier (??) enthüllt sich uns auch der Zusammenhang dieser äußerlich so disharmonisierenden Symbole (von Justi inhaltlich gemeint) mit jenem hohen strahlenden Anfang, dem göttlichen Ursprung der Welt, - 'aus reinem Quell getrübbte Flut'. Das ewige Licht, das sich dort (??) in mannigfachen Strahlen bricht, kämpft hier (??) mit der Finsternis (stimmt solche Proportionierung Justis?). Der Idee des Lebens, in seiner höchsten Funktion als Leben schaffender Kraft, tritt als finsternes Gegenbild (?) sein Feind, der Tod, entgegen (??). Das Werkzeug aber des Todes ist (nach Michelangelos Dichtungen) die Zeit, der alles Leben erliegen muß, und deshalb (?) ist es die zeitliche Form, die Geschichte, in der uns von dem Schatten des Daseins, dem Tode, erzählt wird." (pp. 157/160)

Thode gab seine Auffassung des Gesamtthemas der sixtinischen Decke bei einer Übersicht über die dargestellten Vorstellungskreise: (III,300) "Der gewählte Vorwurf: die in Schuld und Leiden verstrickte sündige Menschheit, die, der Erlösung bedürftig, deren Verheißung empfängt, schloß vier verschieden zu gestaltende Vorstellungskreise in sich: 1. Die Historien von der Schöpfung, dem Sündenfall und dessen Folgen. 2. Historien von Gottes wunderbar rettendem, die Erlösung vordeutendem Eingreifen zu Gunsten seines erwählten Volkes. 3. Propheten und Sibyllen. 4. Die Vorfahren Christi." (Die Tondi

hießen ebendort: andere alttestamentarische Historienbilder an einem untergeordneten Platz III,300; III,309 wurden sie im Besonderen den Rettungen zugerechnet.)

Abgesehen von der unterlassenen Vermittlung dieser vier Vorstellungskreise; ist die Bezeichnung dieses Themas von extremer Allgemeinheit: in Schuld und Leiden verstrickte Menschheit, die der Erlösung bedürftig, deren Verheißung empfängt; Historien von der Schöpfung, dem Sündenfall und dessen Folgen; und war, in solcher Allgemeinheit, nicht minder Gegenstand und Thema inzwischen zweitausendjährigen Denkens und Bildens.

Von historischem Interesse ist nur, was Michelangelo unter diesen vereinigten Titeln: Mensch, Sünde, Leiden, Erlösung, Verheißung etc. und wie er deren Verhältnis gesehen. Darüber sagt Thodes Themenbestimmung nichts.

IV,428 schien er Spezifischeres zu geben: dort sprach er vom 'tragischen Sinn des Lebens', von der 'Tragödie der in Sünde und damit in Leiden verfallenen Menschheit', in 'erhabenster mythischer Verallgemeinerung dargestellt', wiederum von der 'Erlösungsbedürftigkeit' und davon, daß es Erlösung gebe, sie aber im Dunkeln der Zukunft bleibe. Derart zeigt sich das scheinbar Spezifischere nur als eine Umwandlung der allgemeinen, doch verbindlichen, Titel seiner Themenbestimmung in Gefühlspunkte eines kultivierten Denkens. In ihm haben Fragen, was Michelangelo die Sünde denn sei, keinei. Platz. Hat Michelangelo die Schuld eliminiert: Wenn nicht, wie dann Tragödie: Wie auch verhält sich Erlösung zur Tragödie? etc.

Warum diese Fragen nicht auftauchten, sagte Thode III,300: "Die Wahl der einzelnen Darstellungen und damit die besondere gedankliche Ausgestaltung wurde wesentlich durch künstlerische Rücksichten bestimmt."

Zu Tolnays Gesamtauslegung, s. die Vorbemerkung zum zweiten Kapitel.

Winds Deutung des Gesamtsinnes hatte drei Teile.

Im ersten Teil (Wind, 1944) behauptete Wind eine Parallelität, in welcher die Geschlechterfolge der Vorfahren Christi, unter dem Titel eines Liber generationis des Matthäus, und die Historien aus der Genesis in den Deckenbildern, unter dem Titel eines Liber generationis des Moses, stünden.

Wind setzte, darüber hinaus, in die Absicht, den Liber generationis Christi darzustellen, auch den historischen Ursprung der gesamten sixtinischen Deckenmalerei, ohne weitere Begründung vermutend, daß die Vorfahren Christi schon im ersten Projekt innerhalb der Kassetten geplant worden seien.

Über das Faktum hinaus, daß beide Reihen, entweder von einem gesetzten Anfang (Abraham) oder vom Anfang der Welt schlechthin aus, nachfolgende Geschehnisse oder eine nachfolgende Geschlechterreihe aufweisen, deren eine mit Noachs Trunkenheit abbricht, deren andere bis zu ihrem Ziel in Christus führt, besteht keine weitere Parallelität. Die Proportionen, die Gewichte, die Strukturverhältnisse der Deckenbilder, incl. der Umordnung der Noachbilder blieben dadurch unerklärt. (pp. 160/161)

Später (Wind, 1960-2) sah Wind, zu Recht, in der Darstellung der Propheten das Schwergewicht der Decke und damit für eine jede Auslegung. Zu Winds Auslegung der einzelnen Propheten und Sibyllen, als entworfen nach geistigen, geistlichen Zuständen urchristlicher Charismen und Gaben des Heiligen Geistes, s. hier Exkurs II.

Wind meinte, die Anordnung der ausgewählten Propheten und Sibyllen sei getroffen nach der Folge der zwölf Glaubenssätze des apostolischen Glaubensbekenntnisses, welche ihnen je im Besonderen, als theologische Rubriken, zuzuteilen seien. Namentlich

suchte er Jesaja dem 'geboren aus der Jungfrau' (Nr.3), Daniel dem 'abgestiegen zu der Hölle' (Nr.5), Jona dem Glauben an das Jüngste Gericht (Nr.7), die Delphica dem Glauben an den Heiligen Geist, die Erithraea dem Glauben an die Heilige Kirche und die Gemeinschaft der Heiligen zuzuordnen.

Aus den von Wind gegebenen Anhaltspunkten ergäbe sich folgende Parallelität: (ich erlaube mir, da ich sehe, daß das 'abgestiegen zu der Hölle' dem vierten Glaubenssatz zugerechnet wird, dem gemeinten fünften aber das 'auferstanden von den Toten', welches ebenfalls zu Daniel paßt, die entsprechende Korrektur):

Text nach Denzinger Nr. 6 (Symboli Apostolici forma occidentalis recentior. Textus secundum Ordinem Romanum):

- |     |   |           |
|-----|---|-----------|
| 1a. | Credo in Deum Patrem omnipotentem                           | Sacharja  |
| 1b. | creatorem coeli et terrae                                   |           |
| 2.  | et in Iesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum   | Joel      |
| 3.  | qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine | Jesaja    |
| 4a. | passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus   | Ezechiel  |
| 4b. | descendit ad inferos  |           |
| 5.  | tertia die resurrexit a mortuis                             | Daniel    |
| 6a. | ascendit ad coelos  | Jeremia   |
| 6b. | sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis                   |           |
| 7.  | inde venturus est iudicare vivos et mortuos                 | Jona      |
| 8.  | credo in Spiritum Sanctum                                   | Delphica  |
| 9a. | sanctam Ecclesiam catholicam                                | Erithraea |
| 9b. | sanctorum communionem                                       |           |
| 10. | remissionem peccatorum                                      | Cumaea    |
| 11. | carnis resurrectionem                                       | Persicha  |
| 12. | et vitam aeternam   | Libica    |

Mangels einer Durchführung dieser Parallelen, entzog Wind seine an sich nicht unmögliche These der Diskussion; insbesondere würde man wissen wollen, inwiefern die Delphica, in einer vor den anderen Sibyllen und Propheten ausgezeichneten Weise, mit dem Glauben an den Heiligen Geist, die Erithraea mit der Heiligen Kirche, der Gemeinschaft der Heiligen, die Cumaea mit dem Nachlaß der Sünden, die Persicha mit der Auferstehung des Fleisches und die Libica mit dem ewigen Leben zu tun hätten. Die bisherigen Hinweise Winds zu der Delphica und der Erithraea (vgl. hier Exkurs II) können, wie gezeigt, solche Zusammenhänge nicht stützen.

In jedem Fall hätten wir einen zwar sehr erwünschten Gesichtspunkt, aber auch nur für die Anordnung: dargestellt wäre keiner der Glaubenssätze: und nach Michelangelos Darstellungszielen und -gegenständen wäre erneut zu fragen.

Der dritte Teil der Gesamtauslegung betraf die innere Zuordnung aller Teile der Decke; insbesondere auf der einen Seite die Zuordnung der Tondi, welche die zehn Gebote exemplifizieren, zu einander, dann zu den neun Hauptbildern, ferner zu den Propheten, (pp. 161/162) und auf der anderen Seite die Zuordnung der besonderen Tätigkeiten der Vorfahren, der Karyatiden der Throne und der Ignudi-Engel zu jeweils ihren Propheten. Bei diesem Teile der Gesamtauslegung macht es sich besonders hindernd bemerkbar, daß Wind den jeweils ergriffenen Ordnungsgesichtspunkt, welchen er behauptete und als solchen, d.h. nach seiner Durchgängigkeit, ohne die er solche Ordnung nicht leistet, hätte

erweisen müssen, in keinem seiner Aufsätze zur sixtinischen Decke zu erweisen sich entschloß, sondern mit ein, zwei herausgegriffenen Exempeln, als Hinweisen, für genügend belegt hielt.

Für die Entsprechung der Tondi zueinander (Wind, 1960-1) standen so die jeweils mittleren der beiden Seiten: Alexander ehrt den Hohenpriester (Tondo 8, nach Winds Lesart) und die Niederlage des Nikanor (Tondo 3). Nach allegorischer Auslegung vertrete der Hohepriester der Synagoge in dem einen Tondo, bzw. die Juden des Judas Makkabäus im anderen die ecclesia; solcherart vertrete die Huldigung Alexanders d.Gr. vor dem Hohenpriester die ecclesia triumphans, und der siegreiche Kampf gegen Nikanor die siegreiche ecclesia militans; zugleich, nach partieller Allegorese, die siegreichen Juden die ecclesia iudaeorum, der Heide Alexander die ecclesia gentium; worin sich weiterhin ein Bezug zur Teilung des Prophetischen nach Propheten und Sibyllen ergebe. Für die Zuordnung der Propheten zu je ihrer Umgebung (Wind, 1960-2) standen als Beispiele Daniel, zu dem in seiner Nachbarschaft die Karyatidenputti (castigatio), die Vorfahren, als 'Marginalglossen' zur Scientia, träten (vgl. hier Exkurs II); die Cumaea, zu der die Vorfahren in unmittelbarer Nachbarschaft als 'Marginalglossen' zur nährenden Doctrina, und die Persicha, zu der der bacchische Ignudo über ihr als 'Marginalglosse' (vgl. hier Exkurs II) hinzukämen.

Für den Zusammenhang von Historien zu Propheten wurden exemplarisch Jeremia mit der Historie I, die Cumaea mit der Historie V, Joel mit der Historie IX, Jona sogar mit dem Jüngsten Gerichte verbunden.

Im letztgenannten Fall ging die Behauptung derartiger Zusammenhänge über jede anschauliche, geistige Proportion zwischen einem bloßen Teil der Deckenmalerei und einer, der gesamten Decke gleichgewogenen, Darstellung des Jüngsten Gerichtes, an der Altarwand, hinweg, indem nichts aber auch gar nichts an und bei Jona kann suffice to explain why Michelangelo painted the Day of Judgement directly below the figure of Jonas (hätte Michelangelo, wenn Jona auf die Seite geraten wäre, ein Vierteljahrhundert später das Jüngste Gericht auf die Seitenwand gemalt?). In anderen Fällen nahm die Behauptung solcher Zusammenhänge von Nebenmotiven ihren Ausgang, wie z. B. dann, wenn Jorams Ermordung (Tondo 1), die mit Nabots nicht kenntlich gemachtem Weinberg historisch zusammenhing, mit Noachs Verspottung durch seine Söhne, in deren Hintergrund Noach seinen Weinberg bebaut, und beides zusammen mit Joel verbunden wurde, der auch einmal von einem Weinberg sprach (1,5-12), und alles drei zusammen mit Apg. 2,13-16, wo Petrus, am Pfingsttage, sich und die Seinen für nicht trunken vom Weine erklärte und eine, allerdings ganz andere Stelle aus Joel (3,1-5) zitierte.

Solcherart entartet jede Ordnung zu einem Assoziationsgeflecht. Die Assoziation, mit ihrer Gedanken findenden Macht, ist gerade darnach schätzenswert, daß sie schrankenlos fruchtbar ist, immer Möglichkeiten der Verbindungen findet: wird aber einem Denken, wie dem des Michelangelo, zugeschrieben, daß es solches Assoziieren für Ordnen (pp. 162/163) halte und ausbeute, so wird ihm eine vielleicht unterhaltsam umherspringende Phantasie zugeschrieben, aber, was schwerer wiegt, Uneigentlichkeit des Denkens und Sehens. Die Assoziation kann Material liefern, das aber im Denken und Schauen integriert werden muß, in welchem die Assoziation wiederum als ein bloßes Instrument verbraucht und das Assoziative aufgehoben wird.

Bei Wind tritt eine große Scheu auf, den planen Literalsinn auf seine Darstellungszentren und seine Sinngewichte hin zu betrachten, diese miteinander zu verbinden, und die sich



solcherart anzeigende Geordnetheit der Sinnengewichte dann auf die dargestellte Sache hin zu beurteilen. Eine Scheu, die mit außerordentlicher Gelehrsamkeit die sixtinische Decke mit einem Gerank des Uneigentlichen, wie mit einer Arabeske, umspinnt, getragen von der Meinung, daß im Klaren und Einfachen die Leistung des Künstlers nicht liegen könne, sondern im Gelehrtenhaften das Sinnige dämmere.

Eine gewisse Nähe zum Literalsinn aber bewahrte sich Wind stets, selten der reinen Allegorese Raum gebend, wie besonders in der Verbindung der Cumaea-Doctrina mit der Erschaffung der Eva: hierbei sah er die Eva, als first mother, d.i., wie die alma Doctrina, als nährend, an: Eva ist aber a) in der Bibel, nicht als Mutter, sondern als Weib dem Manne erschaffen, und b) von Michelangelo, wiederum nicht als Mutter, sondern als Weib dem Manne gesellt dargestellt worden, während Szenen mit ihren Kindern und diese selbst fehlen; hierbei nahm Wind dann die Erschaffung der Eva als foreshadowing the Birth of the Church (the second Eve), who was issue from the side of Christ (the second Adam); und fuhr dann, dieses nochmals übersteigend, fort, daß das Sakrament, das aus der Seite des toten Christus geboren werde, Milch sei, die vom Himmel komme: wodurch die Brücke zu den nährenden Brüsten der Cumaea wieder geschlagen.

Durch ein derartiges, arabeskenartiges Gespinnst, welches die Decke überziehe, entsteht erst das historische Hauptproblem, daß Michelangelo nicht, wie er selbst behauptet, der verantwortliche Urheber der ganzen Deckenmalerei mitsamt ihrer Ikonographie gewesen sein könne (vgl. hier Vorwort), sondern daß ein theologischer Entwurf zu Grunde gelegen haben müsse. Davon abgesehen, daß solchem theologischen Geranke Hand und Fuß, jeder Kern, jeder über das Spielerische hinausgehende Ernst und jede sachliche Relevanz fehlt, ist es undarstellbar: Wenn man sich den Beziehungsreichtum, den Wind nur für wenige Exempla vorgeführt hat, mit der Menge der Propheten und Sibyllen, der Tondi, der Historien vervielfacht, und zum Programm erhoben vorstellt, besteht eine solche gegenseitige Blockierung und Arretierung schon des Beiläufigen, daß keine Phantasie Platz findet, sich zu bewegen.

Winds Aufsatz von 1944 ließ dagegen für das historisch Mögliche, Denk- und Vorstellbare mehr Platz, so z. B. in der Heranziehung von Bibelstellen für eine Darstellung der Vorfahren Christi: denn durchaus und leicht läßt sich vorstellen, daß ein Theologe, dem Michelangelos Malereien wert waren, Michelangelo eine Blütenlese von Bibelstellen zuschrieb, auf die hin er die Tätigkeiten der Vorfahren entwerfen mochte, wenn dieses und jenes Zitat seine Phantasie findig machte. Später verhärtete sich dem gegenüber Winds Position.

Zum Allegorischen in der Auslegung aber ist im Besonderen zu erinnern, daß es nur in drei Formen Sinn hat: a) es findet sich eine ältere, allegorische Auslegung, die man zu publizieren für nützlich hält, z. B. eine Festpredigt zur Einweihung: dieses wäre (pp. 163/164) von Interesse für den Auslegungsstil der betreffenden Zeit; von Interesse für das Kunstwerk nur im Falle c. b) man möchte selbst allegorischen Predigern und Exegeten nacheifern, weil es einen vergnüge, in Tracht und Maske anderer Zeiten zu wandeln; das ist amüsant; von Interesse für das Kunstwerk nur im Falle c. c) man gibt eine allegorische Auslegung, weil man der Ansicht ist, daß das Kunstwerk, nach Absicht des Künstlers, seines Urhebers, allegorisch verstanden werden müsse.

Wenn nun aber ein Theologe z.B. eine Begebenheit des Alten Testamentes allegorisch erklären will, z.B. 'die Arche Noachs' als 'Kirche', so muß er die 'Arche Noachs' nennen und die 'Kirche' nennen, und die Vertretung der einen durch die andere aussagen. Nicht

minder der Dichter. Will er die Allegorese nicht vollkommen durchführen, sondern andeuten, müssen dafür Signale gesetzt werden, im Kontext befremdende Worte oder Metaphern etc., Signale jedenfalls, die aus dem Literalsinn hinauslenken. Es ist nun gar nicht einzusehen, warum unter allen anderen einzig und allein der Bildende Künstler von solchem Aussprechen, Hinweisen entbunden sein, und nur bei ihm ein vermutetes Meinen in seiner Seele ausreichen sollte.

Wo aber liegt an der sixtinischen Decke ein Indiz für die sachliche Notwendigkeit, oder für Michelangelos Willen zu einer allegorischen Auslegung, ja zu einer jeden Derivation vom deutlich sichtbar Dargestellten, das stets auch auf sich begrenzt, überhaupt<sup>196</sup>.

Wenn der Theologe des Mittelalters oder der Renaissance oder des Barock und der Kunsthistoriker des zwanzigsten Jahrhunderts eine allegorische Auslegung nicht explizit durch Nennung des einen und des anderen und durch Sagung seiner Beziehung mitteilt, hat er sie einfach nicht gegeben.

Hat auch Michelangelo, da er an der sixtinischen Decke nichts davon mitteilt, die Bibel vielleicht gar nicht allegorisch ausgelegt: Wäre er vielleicht denjenigen zuzurechnen, die sich um der Klarheit willen des Allegorisierens enthalten: Bekommt er falschen Beifall? Ziehen wir nicht doch Gewänder und Masken vergangener Zeiten an, aus Pläsier an der Maskerade und aus Wahlverwandtschaft zum Kryptischen, Unsichtbaren, in welches das profanum vulgus nicht nachdrängt.

Warum trägt Adam nicht Züge Christi, etc., wenn er Christus meint, etc., warum hat Eva nicht irgendein Utensil in ihrer Nähe, das sie als Eva-Ecclesia bezeichnete, wie andere Künstler andernfalls durchaus tun möchten, welchen gegenüber Michelangelo auf den einfachen, planen Sinn drängt<sup>197</sup>.

Hartt aber, durchaus im Unterschied zu Wind, dessen Auslegung den Sinn der Decke zu erweitern suchte und überschritt, verkürzte und verließ diesen Sinn gänzlich. Während Wind dem Literalsinn zu wenig vertraute, hob sich Hartt ganz über ihn hinaus: Several representations on the Sistine ceiling have already been interpreted typologically. Yet one can hardly imagine an iconographic system in which some of the scenes are (pp. 164/165) anagogical, others literal. I propose to demonstrate that the anagogical interpretation should be extended to embrace every scene, including the ten medallions. Das ist kunstlos möglich; und ergibt eine komplette zweite Struktur, auf welche auch Hartt nicht durch Michelangelo und dessen Darstellung gewiesen wurde. Über dieses Faktum kann man sich leicht einigen. Nur wird die Nicht-sichtbarkeit des Ausgelegten je anders gewertet. Im Besonderen ging Hartt von dem Wappenzeichen der Rovere aus, dem Eichbaum, der hier als Eichenguirlande in den Händen der Ignudi zum Festschmuck der Kapelle Gottes im Hause des Roverepapstes angemessen auftritt, und nahm ihn als den Lebensbaum meinend. Auf diesen Lebensbaum hin oder von ihm als Leitmotiv aus, wurde dann, programmgemäß, jeder Literalsinn verlassen.

<sup>196</sup> Vgl. Friedrichs Beobachtung an Michelangelos Dichtungen: Die bedeutungsvolle Symbolik, die Petrarca aus dem Namen Laura ableitete, hat hier nicht die geringste Entsprechung. Michelangelos Sprache hält sich, von unwichtigen und zudem umstrittenen Ausnahmen abgesehen, im Bezirk des Wörtlichen. Friedrich, p. 350.

<sup>197</sup> Vgl. Justi I, 77f.: Dagegen mit des Priors von San Marco (sc. Savonarola) Bibelerklärung nach dem Schema der vierfachen ‚realen‘ Interpretation, wie er sie in seiner kleinen Basler Handbibel in mikroskopischer Schrift aufgezeichnet hat, mit diesen theologischen Grillen hätte Michelangelo nichts anfangen können. Sie war der sichere Weg, von dem Verständnis, das er brauchte, abzuführen.

Solche Erklärungen nehmen zum Zentrum ihrer Kunstauffassung und haben als Grundlage ihres Kunsterlebnisses nicht den Künstler als einen, dessen Vermögen und Fähigkeit ist, sichtbar zu machen; sondern, verbergen zu können.

Sie überschichten das Klare durch das Interessante; und nehmen an, daß Michelangelo sich zur Bibel verhalten hätte, wie sie zu Michelangelo.

Von wissenschaftlichem Interesse ist dabei nur, womit, wodurch Michelangelo die allegorische Auslegung und als deren Sonderfall die typologische in diesem Werk als notwendig oder wünschenswert angezeigt hat.

Die Ungeduld, mit der jeweils die Tiefe der Erscheinung in der Verborgenheit gesucht wurde, manifestiert sich am deutlichsten darin, daß die Durchführung der

Literalerklärung, welche abwägte, wieweit man mit ihr denn käme, als was sich Michelangelo derart zeige, etwa durch einen Rekurs auf sein Verhältnis zu seiner ersten Quelle, der Bibel, weder von Wind, noch von Hartt, noch auch von Tolnay überhaupt durchgeführt, sondern stets und sofort übersprungen wurde, durch den ersten zur partiellen Allegorese, den zweiten zur Typologie, den dritten zur anagogischen Auslegung, dem Ritorno a Dio.

Diesen Auffassungen gegenüber konnte es sich hier nur darum handeln, sich jeder Allegorese zu enthalten; sich auf das Sichtbare, dessen Ordnung, dessen anschauliche Gewichte in der Proportionierung etc. zu beschränken, davon ausgehend, daß Darstellen Sichtbarmachen heiße und darin die jede Gelehrsamkeit und jedes Annotationsverfahren, worin unser Ruhm bestehen mag, bei Weitem übersteigende Fähigkeit des Künstlers liegt. (pp. 165/166)

## Literaturverzeichnis

*Verzeichnet sind nur die im Besonderen benützten oder zitierten Schriften*

### *Zu: Michelangelo und die Bibel:*

Biblorum sacrorum iuxta *vulgatam* clementinam nova editio, cur. Aloisius Gramatica, Vatikan, 1959 (alle Schriftzitate, mit Ausnahme der Bezeichnung der Bücher, sind auch bei den Übersetzungen nach der Vulgata gezählt).

Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der *Jerusalemer Bibel*, hrsg. D. Arenhoevel, A. Deissler, A. Vögtle, Freiburg, 1968 (alle Übersetzungen sind dieser Ausgabe entnommen, incl. der Schreibweise biblischer Namen).

Denzinger, Henricus: *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, ed. Joh. Bapt. Umberg, Freiburg 21./23. Aufl., 1937.

Heinisch, Paul: *Das Buch Genesis* (Die Heilige Schrift des Alten Testaments, hrsg. F. Feldmann, H. Herkenne), Bonn, 1930.

drs.: *Das Buch Exodus* (Bonner Bibel, s. vorige), Bonn, 1934.

Hertzberg, Hans Wilhelm: *Die Samuelbücher* (Das Alte Testament Deutsch, Neues Göttinger Bibelwerk), Göttingen, 1956.

Junker, Hubert: *Das Buch Deuteronomium* (Bonner Bibel, s. Heinisch), Bonn, 1933.

Leimbach, Karl A.: *Die Bücher Samuel* (Bonner Bibel, s. Heinisch), Bonn, 1936.

Procksch, Otto: *Die Genesis* (Kommentar zum Alten Testament, hrsg. Ernst Sellin), Leipzig, 1924.

von Rad, Gerhard: *Theologie des Alten Testaments*, München, Bd. I, 4. Aufl. 1962; Bd. II, 3. Aufl. 1962.

drs.: *Das erste Buch Mose* (Neues Göttinger Bibelwerk, s. Hertzberg), Göttingen 1949 (zitiert als: *Gn.*).

Sanda, A.: *Die Bücher der Könige* (Exegetisches Handbuch zum Alten Testament, hrsg. Joh. Nikel), 1. Halbband, Münster 1911; 2. Halbband, Münster 1920.

Schulz, Alfons: *Die Bücher Samuel* (Exegetisches Handbuch, s. Sanda), 1. Halbband, Münster 1919; 2. Halbband, Münster 1920.

Skinner, John: *A critical and exegetical Commentary on Genesis* (The international critical Commentary on the Holy Scriptures, ed. Driver, Plummer, Briggs), Edinburgh, 2. Aufl. 1930.

Westermann, Claus: *Genesis* (Biblischer Kommentar, Altes Testament, hrsg. M. Noth, H. W. Wolff), Neukirchen, 1966.

### *Zu: Michelangelo und Ficino:*

Marsilio Ficino, *Opera omnia*, (Basel 1576), Reprint Turin 1959 (zu finden sind: p. 1-606 in vol. I,1; p. 607-1012 in vol. I,2; p. 1013-1536 in vol. II,1; p. 1537-1979 in vol. II,2).

Marsilio Ficino, *Supplementum Ficinianum*, ed. P. O. Kristeller, Florenz, 1937.

Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium, Text, Translation, Introduction, by Sears Reynolds Jayne, in: *University of Missouri Studies*, vol. XIX., Columbia, 1944.

Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, it.-dt., übers. etc. August Vezin, Freiburg, 1956.

Dante, Über das Dichten in der Muttersprache, übers. Dornseiff-Balogh (1925), Reprint Darmstadt, 1966.

Platonis Opera, ed. Joannes Burnet, Oxford Classical Texts.  
(pp. 166/167)

Platon, Sämtliche Werke, übers. Friedrich Schleiermacher, Hieronymus Müller, ed. Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg, Rowohlt's Klassiker, 1957 ff.

Burdach, Konrad: Reformation, Renaissance, Humanismus (2. Aufl. Berlin 1926), Reprint, Darmstadt, 1963.

Cassirer, Ernst: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (Leipzig 1927), Reprint Darmstadt (1963), 3. Aufl. 1969.

Chastel, André: Marsile Ficin et l'art (Travaux d'humanisme et renaissance, vol. XIV), Genf, 1954.

drs.: Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique (Publications de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, vol. IV), Paris, 1959.

Dress, Walter: Die Mystik des Marsilio Ficino, (Arbeiten zur Kirchengeschichte, hrsg. E. Hirsch, H. Lietzmann, vol. 14), Berlin, 1929.

Friedrich, Hugo: Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt, 1964.

Garin, Eugenio: Il pensiero di Michelangelo, in: drs.: L'età nuova, Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo, Napoli, 1969, 345 ff.

Kristeller, Paul Oskar: *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford, California, 1964.

drs.: *The Philosophy of Marsilio Ficino* (1943), Reprint Gloucester, Mass., 1964 (zitiert als *Kristeller, p...*).

drs.: *Renaissance Thought*, Harper Torchbooks, New York, vol. I, 1961; vol. II, 1965.

drs.: *Studies in Renaissance Thought and Letters*, (Storia e Letteratura, vol. 54), Roma, 1956.

Sckommodau, Hans: Michelangelo und der Neuplatonismus: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, VII, 1962, 28 ff.

*Zu: Michelangelo:*

Barocchi, Paola: Michelangelo e la sua scuola, I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Firenze, 1962.

dies.: dass., I disegni dell'Archivio Buonarroti, Firenze, 1964.

Dussler, Luitpold: Die Zeichnungen des Michelangelo, Kritischer Katalog, Berlin, 1959.

Wilde, Johannes: Italian Drawings in the British Museum, Michelangelo and his studio, London, 1953.

Michelangelo: Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti, ed. Carl Frey, Berlin 1897 (Neudruck, hrsg. Hugo Friedrich, Herman Walther Frey, Berlin, 1964).

Michelangelo Buonarroti, Rime, ed. Enzo Noè Girardi, Bari, 1960.

Michelangelo: Il Carteggio di Michelangelo, ed. Giovanni Poggi, Paola Barocchi, Renzo Ristori, Firenze, 1965 ff.

Barocchi, Paola: Giorgio Vasari, La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, testo e commento, ed. P. Barocchi, Milano-Napoli, 1962, (zitiert als Barocchi, Nr. der Anmerkung).

Giannotti, Donato: Gespräche mit Michelangelo, Zwei Dialoge über die Tage, in denen Dante Hölle und Fegefeuer durchwanderte, übers. etc. Joke Frommel-Haverkorn van Rijsewijk, Amsterdam <sup>2</sup>1968.

Battisti, E.: Il significato simbolico della Cappella Sistina: Commentari, VIII, 1957, 96 ff.  
Bertini, Aldo: Michelangelo fino alla Sistina, Torino, 1942.

Borinski, Karl: Die Rätsel Michelangelos, Michelangelo und Dante, München, 1908.

Camesasca, Ettore: Appunti sulla Cappella Sistina: Festschrift U. Middeldorf, ed. A.

Kosegarten, P. Tigler, Berlin, 1968, 225 ff.

von Einem, Herbert: Michelangelo, Stuttgart, 1959.

Feldhusen, Ruth: Ikonologische Studien zu Michelangelos Jüngstem Gericht, Diss.

Hamburg, 1953, Fotokop. Ms.

Friedrich, Hugo: Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt, 1964, VII. Kap.

Gamba, Carlo: La pittura di Michelangelo, Novara, 1945.

Gutman, Harry B.: Religiöser Symbolismus in Michelangelos Sintflutfresko: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XVIII, 1955, 74 ff.

Hartt, Frederick: Lignum Vitae in Medio Paradisi, The Stanza d'Elidoro and the Sistine Ceiling: Art Bulletin, XXXII, 1950, 115 ff. und 181 ff.

(pp. 167/168)

drs.: Pagnini, Vigerio, and the Sistine Ceiling, A Reply: Art Bulletin, XXXIII, 1951, 262 ff.

drs.: Michelangelo, London, 1965.

Hettner, Hermann: Italienische Studien, Zur Geschichte der Renaissance, Braunschweig, 1879,

darin: Religiöse Wandlungen der Hochrenaissance, 3. Michelangelo und die sixtinische Kapelle.

Hubala, Erich: Michelangelo: Meilensteine europäischer Kunst, hrsg. Erich Steingräber, München, 1965, 287 ff.

Justi, Carl: Michelangelo, Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen, Leipzig, 1900 (gezählt als Justi I).

drs.: Michelangelo, Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke, Berlin, 1909 (gezählt als Justi II).

Kauffmann, Hans: Bewegungsformen an Michelangelostatuen: Festschrift H. Jantzen, Berlin, 1951, 141 ff. (bes. p. 147 f.).

Kuhn, Rudolf: Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien, Frankfurt, 2000, Zweite durchgesehene Ausgabe, online 2005, pp. 619-627, online: Universitätsbibliothek München, open access, z.Zt: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4691/>

Mariani, Valerio: Michelangelo Pittore, Milano, 1964.

Mingazzini, Paolino: Tentativo di Egesi di una figura della Cappella Sistina: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III, Rendiconto, XXXIX, 1966/7, 187 f.

Salmi, Mario, u. a. (la pittura: Roberto Salvini): Michelangelo, Artista, Pensatore, Scrittore, Novara, 1965.

Salvini, Roberto: s. Salmi.

drs.: La Cappella Sistina in Vaticano, Milano, 1965.

Simmel, Georg: Michelangelo, Ein Kapitel zur Metaphysik der Kultur: Logos I, 1910, 207 ff.

Sinding-Larsen, Staale: A re-reading of the Sistine Ceiling: *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia Instituti Romani Norvegiae*, IV, 1969, 143 ff.

Spahn, Martin: Michelangelo und die sixtinische Kapelle, Berlin, 1907.

Steinmann, Ernst: Die sixtinische Kapelle, München, 1901 ff.

Thode, Henry: Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin 1902-1912 (gezählt als Thode I-III).

drs.: Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke, als Anhang zu dem Werke Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin 1908-1913 (gezählt als Thode IV-VI).

de Tolnay, Charles: Michelangelo, Princeton 1943 ff. (gezählt als Tolnay I-VI).

drs.: Michelangelo, Firenze, 1951.

drs.: Werk und Weltbild des Michelangelo, Zürich, 1949.

Venturi, Adolfo: Michelangelo, Milano, 2. Aufl., 1943.

Wickhoff, Franz: Die Schriften, hrsg. Max Dvorák, II. Band, Berlin, 1913.

Wilde, Johannes: The Decoration of the Sistine Chapel: *Proceedings of the British Academy*, XLIV, 1958, 61 ff.

Wind, Edgar: Sante Pagnini and Michelangelo, a study of the succession of Savonarola: *Gazette des Beaux-Arts*, 6th series, XXVI, 1947 (für 1944), 211 ff.

drs.: Typology in the Sistine Ceiling, a critical statement: *Art Bulletin*, XXXIII, 1951, 41 ff.

drs.: Maccabean Histories in the Sistine Ceiling, a note on Michelangelo's use of the Malermi Bible: in: *Italian Renaissance Studies*, a tribute to the late Cecilia M. Ady ed. E. F. Jacob, London, 1960 (zitiert als Wind, 1960-I).

drs.: Michelangelo's Prophets and Sibyls: *Proceedings of the British Academy*, LI, 1960, 47 ff. (zitiert als Wind, 1960-2).