

„IN FORAMINE PETRAE.“  
MICHELANGELOS WÖRTLICHE AUSLEGUNG DER VULGATA  
UND DIE HÖRNER SEINES *MOSES*  
IN SAN PIETRO IN VINCOLI<sup>1</sup>

Gerd Blum<sup>2</sup>

für Barbara Wisch



ABSTRACT For depictions of Moses in Northern Europe the *facies cornuta* (Ex 34, 29–35), the horns of the Vulgate, were common, but only a handful of depictions of Moses with horns have survived from Florence and Rome before Michelangelo. In canonical Latin commentaries on the Vulgate since the *Glossa ordinaria*, the “horns” were associated with light, relying on the Hebrew Bible and Rashi. So, the horns of Michelangelo’s *Moses* (ca. 1513–1516) were both a literal rendering of the Vulgate and – within central Italy – a deliberate anachronism.

Michelangelo read the Vulgate in the translation of Nicolò Malermi. In his *Moses* he interprets the Second Epistle to the Corinthians, where Paul confronts Moses’ “tablets of stone” with “tablets of the heart of flesh” (2 Cor 3), i.e. with the living body of the Christian resp. the converted Jew, permeated by the new revelation of God’s Spirit and grace and by an undisguised vision of God.

Since 1544, when Michelangelo put his *Moses* deep into a niche in the center of the tomb of Pope Julius II in the church of *Sancti Petri ad Vincula*, the positioning of the statue and the visionary inclination of its head have been reminiscent of Exodus 33, 22–23. The final location of the statue brings into mind the wording of the Vulgate from verse 22: *Cumque transibit gloria mea, ponam te in foramine petrae* (“And when my glory shall pass, I will set you in a hole in the rock”).

KEYWORDS Moses; Michelangelo, *Moses*; San Pietro in Vincoli, Rome; Tomb of Pope Julius II; Moses (iconography, central Italy); horns (iconography); commentaries on the Vulgate;

1. Eine Kurzfassung zentraler Argumente dieses Aufsatzes erscheint im Druck: Gerd Blum, „Die Hörner von Michelangelos *Moses* zwischen Affirmation und Abwertung: Indizien für Intentionen, Ambivalenzen der Rezeption“, in: Michael Fieger, Brigitta Schmid (Hg.), *Sprache und Welt der Vulgata. Linguistische und historische Schlaglichter*, Verlag De Gruyter, Berlin 2023. Der vorliegende Beitrag skizziert zugleich Umrisse einer in Vorbereitung befindlichen Monographie über Intentionen, Inszenierung und Interpretationen von Michelangelos *Moses*.

2. Professor für Kunstgeschichte an der Kunstakademie Münster und Honorarprofessor am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien • blum [at] kunstakademie-muenster.de •  

130496138  <https://orcid.org/0000-0002-1074-0040>

 <https://doi.org/10.25788/vidbor.v4i0.305>

Nicolò Malermi; Rashi (Rabbi Shlomo Yitzchaki / Rabbi ben Salomon); Pietro Aretino; Agostino Steuco; Giorgio Vasari; anti-Jewish aspects of the art of Michelangelo.

ZUSAMMENFASSUNG Mit der *facies cornuta*, dem „gehörnten Gesicht“ (Ex 34, 29–35) seines *Moses* stellte Michelangelo eine Formulierung der Vulgata im Marmor wortgetreu dar. Er gab seiner Mose-Skulptur Hörner, obwohl (a) kanonische Kommentare zur Vulgata letztere – im Rückgriff auf die Hebräische Bibel und Raschi – längst als hornartige Lichtphänomene gedeutet hatten und obwohl (b) in Florenz und Rom vor Michelangelo nicht Hörner, sondern Strahlenbündel als Auszeichnung auf Bildern Mose verbreitet waren. In der Bildtradition Nord- und Zentraleuropas als Attribute bildlicher Darstellungen Mose gängig geworden, hatten sich die Hörner in Mittelitalien als ikonographische Konvention nämlich nicht durchgesetzt.

Michelangelo setzte auch in anderen Merkmalen der Statue seine intensive Lektüre (einer italienischen Version) der Vulgata um. Einen von Paulus polemisch postulierten Gegensatz zwischen den „steinernen Tafeln“ Mose und dem geisterfüllten Herz und Leib der Christen (2 Kor, 3) übersetzte er in Stein, indem er – erstmals – eine Abwendung Mose von seinen Gesetzestafeln darstellte: als heftige Wendung des Kopfes, als Öffnung der Figur auf eine Vision. Er stellte einen konvertierten, christlichen Mose dar.

Sein wohl 1513–1515 skulptierter *Moses* war u.a. als Pendant zu einem Hl. Paulus konzipiert. 1544 erfolgte die Aufstellung jedoch als Solitär: im Zentrum des Grabmals für Papst Julius II. in der römischen Kirche San Pietro in Vincoli. Indem Michelangelo seine Statue hier in eine tiefe Nische einstellte, nahm er einen Vers der Vulgata wörtlich: Nach Ex 33, 22 sagte Gott zu Mose, er werde ihn *in foramine petrae*, also „in eine Felsöffnung“ stellen (*Biblia Vulgata*, S. 383) bzw. setzen (*ponere*). Durch die Analogie des Wortes *petra* (Fels) und des Namens Petrus bezog sich die Aufstellung der Skulptur in einer tiefen Nische auf einen Vers der Vulgata, auf den Aufstellungsort und auf ein Christuswort (Mt 16, 18).

SCHLAGWORTE Mose, Michelangelo, *Moses*; San Pietro in Vincoli, Rom; Grabmal des Papstes Julius II.; Mose (Ikonographie, Mittelitalien); Hörner (Ikonographie); Vulgata-Kommentare; Nicolò Malermi; Raschi (Rabbi Schlomo Jizchaki / Rabbi ben Salomon); Pietro Aretino; Agostino Steuco; Giorgio Vasari; Antijüdische Aspekte der Kunst Michelangelos.

Die Hörner von Michelangelos Skulptur (Abb. 1 und 2) gehen wie alle bildliche Darstellungen des „gehörnten Gesichts“ Mose, des Überbringers des Bilderverbotes, auf die Vulgata, auf Hieronymus' Übersetzung von Ex 34, 29–35 und besonders auf Ex 34, 29 zurück: „(...) ignorabat quod *cornuta* (...) *facies* sua ex consortio sermonis Domini.“<sup>3</sup> Michelangelo dürfte die Vulgata in Nicolò Maler-

3. *Biblia Vulgata*, Bd. 1, S. 388. „Und als Mose vom Berg Sinai herabstieg, hielt er die zwei Tafeln des Zeugnisses und wusste nicht, dass sein Gesicht gehört war wegen der Gemeinschaft der Rede Gottes“ (ebda., Bd. 1, S. 389). Die *Septuaginta deutsch* spricht davon, dass „die Hautfarbe seines Angesichts einen glänzenden Ausdruck angenommen hatte, als er (Mose, GB) mit ihm (Gott, GB) sprach“ (S. 92) und gibt in einer Anmerkung als alternative Übersetzung an: dass „der Anblick seiner Gesichtsfarbe verherrlicht worden war“ (ebd.).

mis italienischer Version gelesen haben, in der ebenfalls von der „faccia (...) cornuta“, von dem „gehörnten Gesicht“ Mose die Rede ist. Auf die Holzschnitte der zweiten illustrierten Ausgabe der Malermi-Bibel von 1493 griff Michelangelo in seinen Fresken der Sixtinischen Kapelle zurück (Wind 2000b, S. 114–123). Diese Holzschnitte zeigen einen „gehörnten“ Mose bereits in Szenen vor der zweiten Gesetzesübergabe und damit schon vor der in Ex 34, 29–35 berichteten Auszeichnung des Gesichtes Mose durch Hörner nach seiner Gottesbegegnung und Gottesschau.

### *Die tusco-römische Bildtradition*

Bildliche Darstellungen der Hörner Mose sind erst seit dem 11. Jh. bekannt, und nur im Bereich des lateinischen Westens. In Nord-, West- und Zentraleuropa einschließlich Norditaliens wurden die Hörner lange vor Michelangelos *Moses*, seit dem 12. Jh., zur gängigen Konvention der bildlichen Kennzeichnung Mose (Mellinkoff 1970) und damit zu seinem kanonischen ikonographischen Attribut (Schlosser 1971). In Mittelitalien hingegen blieben Darstellungen des ‚Mose mit Hörnern‘ vor Michelangelos *Moses* sehr selten (Appendix 1). Dass damals zwischen Florenz und Rom auf bildlichen Darstellungen Mose die Hörner kaum anzutreffen waren, erwähnten bereits Mellinkoff 1971, Langedijk 1972 und Janson 1968. Dennoch gelten bis heute die Hörner des *Moses* Michelangelos als die Realisierung einer ikonographischen Norm. Eine solche ikonographische Tradition der bildlichen Darstellung von Mose mit Hörnern hat aber in Wirklichkeit in Mittelitalien zur Zeit der Konzeption (seit 1505) und Ausführung (wohl 1513–15) von Michelangelos *Moses* gar nicht bestanden. Noch zur Zeit der Aufstellung der Skulptur im Zentrum des Grabmals für Papst Julius II. in der römischen Kirche San Pietro in Vincoli (1544) waren Darstellungen Mose mit Hörnern in Mittelitalien sehr selten. Zwischen Florenz, Bologna und Rom – in jenem Gebiet, dessen Kunstwerke Michelangelo zur Zeit der Konzeption und Ausführung seines *Moses* kannte – waren Strahlenbündel, seltener ein Nimbus oder noch seltener keine Kennzeichnung des Hauptes gängig, nicht aber Hörner. Dieser Befund wurde bisher nicht systematisch belegt, bestätigte sich aber bei eingehendem Studium der erhaltenen und fotografisch dokumentierten Bildwerke.

Buchmalerei für jüdische Auftraggeber zeigt *Moses* m. W. nie mit Hörnern (Epstein 2015; Shalev-Eyni 2016), auch die Kunst der Ostkirche nicht (Schlosser 1971). Eine triviale Feststellung, da weder in der Hebräischen Bibel noch in der Septuaginta von Hörnern Mose die Rede ist. Dass jedoch auch in der toska-

nischen, mittelitalienischen und römischen Malerei und Skulptur vor Michelangelo *Moses* die Hörner Mose sehr selten sind, ist erklärungsbedürftig, da hier die Vulgata als maßgeblicher Bibeltext lateinisch und im *volgare* leicht zugänglich war. Strahlenbündel wiederum waren Michelangelo von toskanischen Skulpturen, so dem *Moses* Giovanni Pisanos (um 1284–1296) für die Kathedralfassade von Siena (Abb. 3) und Lorenzo Ghibertis erster florentinischer Baptisteriumstür (heutige Nordtür 1404–1424) sowie von prominenten Fresken und Tafelbildern erstrangiger Florentiner Künstler und Kirchen vertraut. Strahlenbündel, jedoch keine Hörner, zeigen monumentale und prominente Darstellungen Mose in der florentinischen Malerei vor Michelangelo. So im Zentrum der Stadt Florenz die monumentale Sitzfigur eines *Moses* auf Andrea di Bonaiuto da Firences Fresko des *Trionfo di San Tommaso* in der sog. Spanischen Kapelle (ehem. Kapitelsaal) an Santa Maria Novella; Fra Angelicos *Transfiguration Christi* im Kloster von San Marco; Alesso Baldovinettis Fresko einer monumentalen Sitzfigur eines *Moses* im Hauptchor von Santa Trinità (Hübscher 2019). Die hornartig aufragenden „Strahlenkristalle“ Mose bei Giovanni Pisano, Ghiberti und jenen florentinischen Malern visualisieren einen nur bildmöglichen Kompromiss zwischen den „Hörnern“ Mose der Vulgata und dem „Glanz der Haut seines Antlitzes“ in der Hebräischen Bibel bzw. dem „glänzenden Ausdruck“ seines Gesichtes in der Septuaginta, der von im Folgenden zu erörternden kanonischen Kommentaren zur Vulgata angeregt worden sein dürfte.

Trotz eingehenden Studiums der digitalen und etlicher analoger Bestände der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Max Planck-Institut) und der digitalisierten Bestände der Bildagentur Alinari (ebenfalls in Florenz) habe ich kein einziges Beispiel eines *Moses* mit Hörnern in der florentinischen Malerei vor Michelangelo gefunden (Appendix 1). Im Vatikan, für den Michelangelo *Moses* (für Neu Sankt Peter) ursprünglich bestimmt war, hatte Raffael in seiner sog. *Disputa del Sacramento* (1509/10) – zur Zeit der Konzeption der Skulptur Michelangelo – Mose an einem prominentem Ort, der päpstlichen sog. *Stanza della Segnatura* mit Strahlen (und also ohne Hörner) dargestellt. Die *Stanza della Segnatura* war wohl für die Aufbewahrung von Büchern der päpstlichen Bibliothek konzipiert (Pfisterer 2019, S. 110). Offenbar galt die Vulgata bezüglich der Hörner auch hier, am Papsthof, nicht als verlässlich. Dass die Wurzel קרן (QRN)<sup>4</sup> im Hebräischen verschiedene Bedeutungen hat: als Nomen

4. Nach heutigen hebräischen Wörterbüchern gibt es zwei gleichlautende Wurzeln QRN, die die beiden Bedeutungen darstellen: auf einer Seite Horn und auf der anderen Seite Strahlung/Glanz.

*qæræn* קָרַן („Horn“, aber auch „Strahl“), als Verb *qaran* קָרַן („leuchten“, „strahlen“, aber auch „Hörner haben“) – diese von jüdischen und christlichen Kommentatoren diskutierte Ambivalenz und damit die Problematik der Übersetzung *facies cornuta* scheint Auftraggebern und Künstlern zwischen Florenz und Rom spätestens seit dem späten 13. Jahrhundert durchaus bekannt gewesen zu sein. Dies belegt bereits für die Zeit vor 1300 die *Moses*-Skulptur G. Pisanos. Vor Michelangelo zeigen in Mittelitalien Bilder Mose mit ganz wenigen Ausnahmen (Appendix 1) keine Hörner, sondern Lichtbündel, Nimben oder keine besondere Kennzeichnung des Hauptes.

*Relativierungen der „Hörner“  
in lateinischen Vulgata-Kommentaren vor Michelangelo*

Für die Einsicht in die Problematik der Übersetzung „Hörner“ waren keineswegs Kenntnisse des Hebräischen notwendig, sondern lediglich eine direkte (durch Lektüre) oder (durch orale Kommunikation) indirekte Rezeption der damals einschlägigen, bereits in Inkunabeldrucken vor 1500 weithin verbreiteten lateinischen Kommentare zur Vulgata. So griffen maßgebliche lateinische Vulgata-Kommentare des Hoch- und Spätmittelalters auf den berühmten Kommentar zur Torah des Rabbi Schlomo Jizchaki (1105–1030) (רַבִּי שְׁלֹמֹה יִצְחָקִי) gen. Raschi bzw. christlicherseits Rabbi Salomon, zurück (s. Mellinkoff 1971, Kap. 7). Raschi las in dem hebräischen Text von Ex. 34, 29 („dass die Haut seines Angesichts glänzte“, *Das Alte Testament Hebräisch-Deutsch* 1974, S. 133) eine Anspielung auf Hörner. Damit deutete er aus Sicht christlicher Leser die Hörner der Vulgata als hornartiges Lichtphänomen, die „horns as light“ (Langedjik 1972, S. 245). Raschi kommentierte Exodus 34, 29 wie folgt: „the phrase (...) the ‘light-horned’ is used here because light radiates from a point and radiates like a horn (...)“ (Rashi 1935, S. 196).<sup>5</sup> Auf Raschis Torahkommentar bezogen

5. Was die Doppeldeutigkeit der sogenannten „Hörner“ Mose betrifft, gab mir Wilhelm Tauwinkl bezüglich der „Relativierung der wörtlichen Deutung der *facies cornuta* durch Kommentare“ folgende philologischen Hinweise: „(...) diese Relativierung (ist auch darum) (...) möglich, weil auch das lateinische Wort *cornu* nicht eindeutig ist, sondern Verschiedenes bedeuten kann, also hornähnliche Gegenstände oder Stoffe, z.B. Horn als Musikinstrument, Flussarm, die Hülle einer Laterne, die Hornhaut des Auges. Man begegnet auch der Redewendung *cornua solis* für Sonnenstrahlen. Hieronymus war sich dieser Bedeutungen bewusst, als er *qaran* durch *cornuta* übersetzt hat. Spätere Deutungen haben restriktiv *cornuta* nur als ‚gehört‘, im Sinne von: mit Hörnern besetzt, verstanden“ (E-Mail an den Verfasser von November 2020).

sich kanonische, noch im 15. und 16. Jahrhundert vielfach im Druck verbreitete christliche Kommentare zur Vulgata wie jener von Petrus Comestor aus dem 12. und die *Postillen* des Nicolaus von Lyra aus dem 14. Jahrhundert. Bereits die *Glossa ordinaria* (um 1200) erwähnte bezüglich der „Hörner“ der Vulgata-Übertragung von Ex 34, 29 ein Strahlen („radii splendoris“) und beschrieb die „facies Moysi“ als „divinis mysteriis illustrata“ (ad loc.). Diese Relativierungen einer wörtlichen Deutung der „facies cornuta“ der Vulgata durch kanonische Vulgata-Kommentare waren in Rom und Florenz offenbar lange vor Michelangelo in Bildern berücksichtigt worden. Nicht aber von Michelangelo selbst, auch nicht in seiner Skizze zu einer *Transfiguration Christi* (Florenz, Casa Buonarroti, s. Echinger-Maurach 2002, Abb. 7).

*Kennzeichnung, Auszeichnung, Abwertung: Bedeutungen der Hörner  
und Strahlenbündel auf dem Haupt Mose in der Bildtradition*

Innerhalb der Michelangelo zumindest von den Illustrationen der Malermi-Bibel von 1493 sowie aus Assisi (siehe Appendix 1) ansatzweise bekannten nördlichen und innerhalb der ihm gut bekannten mittelitalienischen Bildtradition konnten Hörner oder Strahlenbündel auf dem Haupt Mose dreierlei bedeuten:

Erstens eine *affirmative Auszeichnung* als Zeichen der Gottesnähe (teils auch in Szenen, die im Buch Exodus vor Kap. 34 berichtet werden, so im Fall der Michelangelo bekannten Holzschnitte in der genannten Ausgabe der Malermi-Bibel und auf einem Fresko des späten 13. Jh.s in Assisi; siehe Appendix 1).

Zweitens die *chronologische Kennzeichnung* von Ereignissen *nach der zweiten* Gesetzesübergabe an Mose und seiner Gottesschau auf dem Berg (so auf dem multiszenischen Fresko *Übergabe der Gesetzestafeln* Cosimo Rossellis und Piero di Cosimos in der Sixtinischen Kapelle, wo Mose in einigen Szenen vor der zweiten Gesetzesübergabe und seiner Gottesschau (Ex 34) ohne, danach aber mit Strahlenbündeln dargestellt ist).

Drittens und selten (und nur bei Hörnern, nicht bei Strahlen): *eine abwertende Kennzeichnung*.

In italienischen Darstellungen vor und während der Konzeption, Ausführung und schließlichen Aufstellung von Michelangelos *Moses* im Zentrum des Grabmals für Julius II. werden Hörner (und die weit häufigeren Strahlenbündel) immer affirmativ auszeichnend, teils auch chronologisch kennzeichnend verwendet, jedoch nie abwertend.

Einige bildliche Darstellungen von Juden nördlich der Alpen des späten 15. und 16. Jh. verwenden Hörner jedoch in ausdrücklich abwertender Weise (vgl. Mellinkoff 1970, Abb. 118, 123, 126f.; Mellinkoff 1987), hierzu später.

*Ein problematisches Attribut: die geschlossenen und umgekehrten Tafeln*

Michelangelos *Moses* ist nicht nur die *früheste monumentale italienische Skulptur Mose mit Hörnern*, sondern auch *der erste Moses der italienischen Kunstgeschichte, der kein offenes, sondern ein geschlossenes „Diptychon“ von Gesetzestafeln hält und die einzige bildliche Darstellung Mose in Italien, die umgekehrte Tafeln zeigt.*

Auch die „gehörnte“, geböschte Form der Gesetzestafeln von Michelangelos *Moses*, d.h. ihr volutenartiger oberer Abschluss mit deutlicher konvexer Ausbuchtung und Spitze (Abb. 5) ist nur sehr selten anzutreffen. Im lateinischen Westen waren seit dem 12. Jh. zumeist oben halbrund abgeschlossene Tafeln und in Florenz auch rechteckige Tafeln verbreitet (Mellinkoff 1987). Nur auf Cosmè Turas *Roverella-Altar* aus Ferrara, der antijüdische Motive aufweist (Campbell 2002), auf Ercole de' Robertis *Altar für San Lazzaro* bei Ferrara (um 1475, ehemals Berlin, zerst.) und in einer venezianischen *Biblia Latina* von 1489 sind mir ähnlich „gehörnte“ Tafeln mit geböschtem oberem Abschluß begegnet. Auf einem Holzschnitt letztgenannter Inkunabel, die die *Postillen* des Nicolaus von Lyra zur Vulgata enthält, begegnen ungewöhnlich konturierte Gesetzestafeln Mose bzw. der Bundeslade. Dieser Holzschnitt zeigt eine vergleichende Darstellung der Tafeln „secundum doctores hebreos“ und „secundum doctores christianos“ (Bd. 1, fol. 12 verso). Die „nach den jüdischen Gelehrten“ und rabbinischen Kommentatoren wiedergegebenen Tafeln weisen einen geböschten, gotisierenden oberen Abschluss auf, dessen volutenartige Formung der Konturierung der Tafeln von Michelangelos *Moses* ähnelt. Dagegen haben die „nach den Angaben der christlichen Gelehrten“ wiedergegebenen Tafeln die kanonische, halbrund abgeschlossene Form. Die vor Michelangelo meines Wissens in Italien singuläre, umgedrehte Position der Tafeln seines *Moses* „upside down“ wurde zuerst – und für fast fünf Jahrhunderte zuletzt – in einer gemeinhin Bartolomeo Ammanati zugeschriebenen Replik des *Moses* aus dem Atelierkontext Michelangelos von ca. 1550 wiedergegeben (Aust.-Kat. Ammanati, S. 356–359), dann erst wieder von Sigmund Freud 1914 beschrieben – und auch danach nicht weiter beachtet. Freud dürfte dabei die umgekehrten Tafeln als abwertendes Attribut aus der Tradition der Syn-

agoga-Darstellungen der Kathedralgotik (siehe Rowe 2011) gekannt haben,<sup>6</sup> aber diese Bedeutungsebene „verdrängt“ haben.

### *Belege einer negativen Lesart der Hörner Mose im Italien Michelangelos*

Offenbar war Auftraggebern und Künstlern im Italien der Zeit Michelangelos nicht nur die Problematik der Übersetzung „Hörner“ in der Vulgata durchaus bekannt, sondern auch deren mögliche Lesart als abwertende Attribute. Bildliche Darstellungen der Hörner Mose konnten missdeutet werden, als solche des Teufels, so beklagte es jedenfalls der (damals in Venedig lebende) Agostino Steuco in einem antijüdischen Ausfall seines Pentateuch-Kommentars von 1529 (Appendix 2). Auch hatten Hörner in der italienischen Alltagssprache bereits zur Zeit Michelangelos pejorative sexuelle Konnotationen, dies belegt Pietro Aretinos Komödie *La Cortigiana*. Aretino bezog sich in der Schlusszene der ersten, nicht gedruckten Fassung von 1525 satirisch auf die Hörner des biblischen Mose und implizit auf jene von Michelangelos *Moses* (Appendix 3) – im Kontext von Ehebruch und Fremdgehen (als Hörneraufsetzen). Hörner wurden auch um 1550 in einem postumen Phantasie-Porträt eines berühmten Herrschers als negative Kennzeichnung verwendet: Der Eroberer Attila trug auf seinem Bild im *Musaeum* des zeitgenössischen Michelangelo-Biographen Paolo Giovio Ziegenhörner – nach Ausweis eines Holzschnittes Tobias Stimmers (Giovio 1575, S. 15). Im zugehörigen Text Giovios wird der König der Hunnen als unmenschlich grausam charakterisiert. Zu frühneuzeitlichen negativen Lesarten der Hörner Mose hat bereits Browne 1646 einen Text verfasst, der eine wichtige und mir erst nach Fertigstellung dieses Aufsatzes zugängliche frühneuzeitliche Quelle darstellt.

### *Mögliche Motive Michelangelos wortgetreuer Darstellung der Hörner*

In Kenntnis der Seltenheit der Hörner bzw. der „*facies cornuta*“ in mittelitalienischen Darstellungstraditionen Mose und trotz möglicher Missverständnisse entschieden sich Michelangelo und seine Auftraggeber, eine monumentale Figur Mose *mit Hörnern* an prominentem Ort aufzustellen.

6. In Freuds Bibliothek befanden sich: Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1912 und später einschlägige Publikationen von Georg Dehio und Wilhelm Pinder zur gotischen Kathedralskulptur (s. Davies und Fichtner 2006).



Warum?

Vielleicht schienen Michelangelo Hörner als dreidimensionale Gegenstände für eine dreidimensionale Skulptur aus (modern gesprochen) medienspezifischen Erwägungen geeigneter als eine Lichterscheinung, als das glänzende, strahlende Antlitz des Mose in Torah und Septuaginta (Ex. 34, 29–35) und als die Strahlenbündel und -fächer der tusco-römischen Malerei. Solche gattungsvergleichenden Erwägungen werden bald als *paragone* von Skulptur versus Malerei formuliert werden: von Varchi 1549/1550, der auch einen Brief Michelangelos zum *paragone* abdruckte. Die wortgetreue Auslegung der Vulgata und die Darstellung von (Tier-)Hörnern auf Mose Kopf wäre demnach eine genuin bildhauerische Entscheidung Michelangelos gewesen. Durch von der Tradition abweichende künstlerische Gestaltung hat Michelangelo den Hörnern allerdings einen symbolischen Sinn gegeben. Denn im Unterschied zu anderen „gehörnten“ Mose-Darstellungen hat Michelangelo die Hörner seines *Moses* unterschiedlich hoch angeordnet und asymmetrisch in unterschiedlicher Winkelung ausgerichtet, so dass dessen Hörner in der Zusammenschau mit dem visio-nären Blick als Richtungsbetonungen der Kopfwendung wahrgenommen werden können – sozusagen als (scheinbar lebendige, bewegungsfähige) Fühler und nicht als starres Horn oder toter Stein. Sie erscheinen so nicht als auf- oder eingesetzte Attribute, sondern als lebendige Organe der in Ex 34 berichteten Gottesbegegnung, obwohl sie – de facto – toter Stein sind.

Neben dieser gestalterischen Betonung der traditionellen affirmativ-auszeichnenden Bedeutung der Hörner Mose könnten für die Konzeption von Michelangelos *Moses* jedoch auch negative Konnotationen der Hörner eine Rolle gespielt haben. Und zwar im Kontext der dann nicht realisierten, zunächst geplanten Aufstellung der Figur als Pendant zu Statuen einer *Sybille* und einem *Paulus*, die aus Zeichnungen und aus Vasari 1568 erschlossen werden kann. Auf antijüdische Konnotationen der Hörner von Michelangelos *Moses* hat erstmals Joshua Trachtenberg 1943 hingewiesen (Trachtenberg 1966, S. 44). Auf einigen Bildern mit Darstellungen von Juden nördlich der Alpen wurden im 15. und 16. Jh. jedenfalls Hörner in ausdrücklich abwertender Weise verwendet (Mellinkoff 1970, Abb. 123, 126; Mellinkoff 1987). Dies auch im Fall einer Darstellung Mose in der Buchmalerei: Auf einer Miniatur des späten 15. Jahrhunderts aus dem Kathedralschatz von Poitiers wird Mose als Verkörperung des durch Christus überwundenen Judentums bzw. der *Synagoga* dargestellt (s. Mellinkoff 1970, Abb. 118) – mit umgekehrten Gesetzestafeln, wie sie von gotischen Synagoga-Personifikationen bekannt sind, namentlich von Skulpturen der gotischen

Kathedralen von Reims, Strasbourg, Bamberg (siehe zu letzteren: Rowe 2011). Umgekehrte Gesetzestafeln hält auch Michelangelos *Moses* – als einzige Darstellung Mose aus Italien, die mir bekannt ist (Blum 2020).

*Die zunächst geplante Aufstellung der Figur innerhalb des Julius-Grabmals  
als typologisches Pendant mit ambivalenter Bedeutung*

Während seiner Konzeption (ab 1505) und Entstehung (wohl 1513–15) war Michelangelos *Moses* als eine und zwar seitliche Figur von vielen (von ca. vierzig) Skulpturen geplant, wie Zeichnungen des Bildhauers und Aussagen der Michelangelo-Biographen Condivi und Vasari belegen. Und zwar als *Pendant einer typologischen Paarung*. Zunächst als Pendant zur Statue einer *Sybille* (Michelangelo, Entwurf zum Grabmal Julius II., ca. 1505–1506, New York, Metropolitan Museum; siehe Echinger-Maurach 2009, S. 22–25 und Echinger-Maurach in dies. u. Frommel 2014, S. 196–201). Und später als Pendant sowohl zu einer *Sybillen-* als auch zu einer *Paulus-*Statue (Zeichnungen Michelangelos in Berlin und Florenz von c. 1513; siehe Echinger-Maurach, loc. cit. u. Vasari 1568) sowie zu statuarischen Personifikationen der *Vita activa* und *Vita contemplativa* (Vasari 1568).

*Michelangelos Lektüre des dritten Kapitels des zweiten Korintherbriefes*

Als Pendant zu einer *Paulus-*Skulptur hat Michelangelo seinen *Moses* als schwächeren Part einer typologischen Paarung von Altem und Neuem Bund, von Mose und Paulus, konzipiert. Im Rückgriff auf Paulus deuteten die Kirchenväter Mose als *ambivalente* Verkörperung des „Alten Bundes“: *in bono*, als Patriarch und Prophet eines ehrwürdigen Judentums der Vergangenheit, das als heilsgeschichtliche Voraussetzung und providentielle Ankündigung des Christentums innerhalb des Heilsplanes Gottes notwendige Voraussetzung des Christentums gewesen sei (Cohen 2004 und Hale 2014). *In malo*, als Akteur einer „ministratio mortis litteris deformata in lapidibus“ (2 Kor 3, 7), eines „Dienst(es) des Todes, der durch Buchstaben auf den Steintafeln abgebildet war“ (*Biblia Vulgata*, S. 828 f.) – als Exponent eines überwundenen Judentums also, das durch den „Geist des lebendigen Gottes“ (2 Kor 2, 3) und durch Christus im geschichtlichen Fortschreiten des providentiellen Planes Gottes obsolet geworden sei. Michelangelos durchaus ambivalente Deutung Mose geht auf Paulus‘ zweiten Korintherbrief zurück. In dessen drittem Kapitel konfrontiert Paulus die „tabulis la-

pideis“ (2 Kor 3, 3), die „steinernen Tafeln“ (*Biblia Vulgata*, Bd. 5, S. 829) Mose und deren vermeint tote Buchstaben mit dem geisterfüllten Leib des Christen als den „lebendigen Tafeln des Herzens“, den „*tabulis cordis carnalibus*“ (ebd.). Der Leib der Christen bzw. der zum Christentum konvertierten Juden sei von der neuen Offenbarung des christlichen Glaubens und von einer unverhüllten Gottesschau durchdrungen. Diese paulinische Antithese von Stein und Fleisch war für den figürlichen Bildhauer Michelangelo – modern gesprochen – medienspezifisch doch wohl bedenkenswert. Jedenfalls nahm Michelangelo die paulinische Antithese von totem Stein und inspiriertem Fleisch in seiner (faktisch steinernen, scheinbar aber verlebendigten) Figur und deren Umgang mit ihrem traditionellen Attribut, den (steinernen) Gesetzestafeln, auf. Die paulinische Entgegensetzung der „steinernen Tafeln“ Mose mit dem durch Gottesschau und Konversion lebendig gemachten Leib der Christen bzw. der zum Christentum konvertierten Juden (als jenen „*tabulis cordis carnalibus*“) integrierte Michelangelo in die Gestaltung seiner Statue – worauf zuerst Laura Camille Agoston in einem Vortrag hingewiesen hat (Agoston 2010).

*Die „neben-sächliche“ Position der geschlossenen Tafeln  
und die Öffnung der Figur auf eine Vision*

Die neben dem scheinbar lebendigen, durch visionäre Schau geisterfüllten Leib des *Moses* „neben-sächliche“, nach hinten geschobene und keineswegs prominente Position der geschlossenen Tafeln wird durch deren Umkehrung *upside down* zusätzlich abgewertet und prekär. Zuvor sind mir keine bildlichen Darstellungen *geschlossener* Tafeln Mose bekannt. Ein intensiver, in eine Ferne gerichteter Blick und der wie sprechende Gestus einer Hand, die in den Bart greift oder vor Brust und Herz gebreitet ist, war im 15. und 16. Jh. für die bildliche Darstellung von göttlich inspirierten (und häufig sitzenden) Propheten, Patriarchen, Kirchenvätern häufig ein Zeichen von Ergriffenheit und Ehrfurcht gegenüber einer übersinnlichen Vision, wie Horst Janson (1968) gezeigt hat – zumal in der Michelangelo von Jugend an vertrauten florentinischen Kunst, so etwa in Botticellis Darstellungen einer *Vision des Augustinus* in der Ognissanti-Kirche in Florenz und (heute) in der römischen Galleria Pallavicini (oder etwa auch auf Vittore Carpaccios *Vision des Hl. Augustinus* in der Scuola dei Schiavoni zu Venedig; s. Stoichiță 2016). Ein hingebungsvoller Blick und eine ergriffen vor die Brust geführte Hand mit aufgefächerten Fingern waren verbreitete körpersprachliche Topoi für eine ereignishaft Vision des Göttlichen (s. den

Gestus des Hl. Jacobus auf dem Altarretabel der Gebr. Pollaiuolo in der *Kapelle des Kardinals von Portugal* in San Miniato al Monte in Florenz). Auf den laut Ex 34, 33–35 von Mose in seinen Gesprächen mit Gott abgelegten, von Paulus polemisch als Zeichen einer vermeinten Abstumpfung der Juden (2 Kor 3, 14) gegenüber der Torah (und also dem Mose zugeschriebenen Pentateuch) interpretierten Schleier („velamen“) Mose dürfte Michelangelo die auf dem rechten Knie seines *Moses* drapierten, marmornen Stoffmassen bezogen haben. Den Juden unterstellte Verstocktheit gegenüber Gott *versus* Gottesschau der Christen: diese polemische Dialektik formulierte Paulus am Ende von 2 Kor 3 mit implizitem Rückgriff auf die angeführten Verse von Exodus 34. Die dramatisch jäh Kopfwendung des *Moses* dürfte sich auf jene „*conversio*“ und Hinwendung zu Gott beziehen, auf die Paulus mit tadelndem Hinweis auf die Juden und ihre vermeint falsche, nämlich wie verschleierte Deutung der Bücher Mose am Ende des dritten Kapitels des Korintherbriefes eingeht. In Vers 14 konnte Michelangelo in der Vulgata-Übersetzung Malermis lesen: „E così insino qui son coperti li sensi di coloro. E quella medesima copertura è ancora sopra lezione della legge vecchio, la quale non è palesata; imperò che in Cristo è evacuata (e invanita)“. Laut Vers 15 wird den Juden der Kopf jedesmal verhüllt, wenn sie die Bücher Mose, „il libro di Moisè“ lesen. Anschließend handelt Paulus von der Aufhebung des Schleiers in der Gottesschau der sich zu Christus konvertierenden Juden: „Ma quando ritorneranno a Dio, allora sarà levata la copertura.“ (Die Zitate aus Malermi 1471 ed. Negrone 1887, S. 160). Abschließend schreibt Paulus von der Verwandlung des „*conversus*“,<sup>7</sup> d.h. des sich zum christlichen Gott wendenden, zum Christentum konvertierten und nun erst (!) der Gotteschau teilhaftigen ehemaligen Juden und Konversen in ein „Bild“ („*imagine*“: 2 Kor 3, 18).<sup>8</sup>

Die von Paulus polemisch propagierte Wandlung des Steins (der Tafeln des vermeint toten Gesetzes der Juden) in das lebendige Fleisch eines gnaden- und

7. „Sed usque in hodiernum diem, cum legitur Moyses, velamen positum est super cor eorum: Cum autem conversus fuerit ad Dominum, auferetur velamen.“ 2 Kor 3, 15–16 (*Biblia Vulgata*, Bd. 5, S. 830f.).

8. 2 Kor 3, 14–18. *Biblia Vulgata*, Bd. 5, S. 829–831: „(14) Aber ihre Sinne sind abgestumpft worden. Denn bis zum heutigen Tag bleibt eben dieser Schleier bei der Lesung des Alten Testaments, das nicht offenbart wurde, weil es in Christus zunichte wird. (15) Aber bis zum heutigen Tag ist, immer wenn Mose gelesen wird, ein Schleier über ihr Herz gelegt. (16) Wenn er sich aber zu Gott gewendet hat, wird der Schleier weggenommen. (17) Der Herr aber ist der Geist; wo aber der Geist des Herrn ist, dort ist Freiheit. (18) Wir alle aber, die wir mit unverschleiertem Gesicht die Herrlichkeit des Herrn schauen, werden in dasselbe Bild verwandelt, von Glanz in Glanz, wie vom Geist des Herrn.“

geisterfüllten christlichen Leibes und in ein „Bild“ Gottes macht der Künstler mittels der Kontrastierung der *geschlossenen*, umgekehrt aufgestellten, auch faktisch unbezweifelbar steinernen Tafeln mit dem durch seine bildnerische Kraft zur Verlebendigung *fictionaliter* lebensvoll bewegten, zur Schau *geöffneten* Leib seiner *de facto* ebenfalls steinernen Skulptur sichtbar. Sein *Moses* geht auf eine die Worte der Vulgata bzw. deren Übertragung durch Malermi genau bedenkende und originell ins Bildwerk übersetzende Lektüre von 2 Kor 3 zurück (so bereits wegweisend Agoston 2010). Michelangelo gelang die Fiktion einer antithetischen Entgegensetzung von Stein und Fleisch im Faktum ein und desselben Blocks aus Stein. Der *de facto* steinerne, aber durch den Bildhauer scheinbar höchstgradig verlebendigte Körper Mose, dessen aus dem Stein scheinbar ins Fleisch transformierte Körper wendet sich vom steinernen Gesetz ab und scheint sich auf etwas außerhalb zu richten, zu blicken. Eine Wendung, eine „*conversio*“ einer auf ihrer rechten Seite vertikal geschlossenen, sich jedoch auf ihrer linken Seite auf eine Vision Gottes hin öffnenden Figur, mit der Michelangelo die paulinische Dichotomie von Stein vs. Fleisch und dessen Trias aus Stein, Fleisch und Geist Gottes aus 2 Kor, 2–3 in eine Abfolge von (faktisch und fiktional) steinernen Tafeln, von faktisch steinernen und fingiert lebendigem Leib, und von nach Außen geöffnetem Blick transformierte. Der Gegenstand dieses Blickes ist nicht dargestellt, aber die Folgen dieser Gottesbegegnung, die „*facies cornuta*“.

*Michelangelos Moses als ambivalente Figur  
zwischen Affirmation und Abwertung*

Vasari wird Michelangelos *Moses* als Auferstehung Mose im idealen, verklärten Leib der dereinst am Jüngsten Tag Wiedererweckten hyperbolisch loben (Blum 2008 und 2013). Durch Gottes Wille sei Michelangelo diese „*resurrectione*“ [„*risurrezione*“] Mose bereits im Hier und Heute, vor dem Ende der Tage, gelungen (so Vasari 1550, S. 961 und wortgleich Vasari 1568). Ein größeres Lob ist kaum denkbar. Dieses Lob kompensiert das Scheitern der ersten Grabmalideen und damit einen Konzeptwandel (Blum 2021): Zunächst hatte Michelangelo nämlich seinen *Moses* nicht als rein affirmative, sondern als ambivalente Figur konzipiert, wie die geschlossenen, umgekehrten Tafeln belegen und wohl auch die in Michelangelos kunsthistorischem und künstlerischen Umfeld anachronistischen Hörner nahelegen. Während Michelangelo die Hörner dem fingierten Leib seines *Moses* inkorporierte und sie vom konventionellen Attribut

zum Organ des Visionären erhöhte, behandelte er die Tafeln in ebenfalls ganz ungewöhnlicher Weise als negatives Attribut *in malo*. Theologisch-dogmatisch falsch, künstlerisch höchst effektiv ist die Schließung und die Umkehrung der Tafeln, von denen sich Michelangelos *Moses* geradezu abwendet, wo Mose doch in kanonischen theologischen und in ebenso einschlägigen ikonographischen Traditionen als Übermittler und Bewahrer des Gesetzes fungiert. Michelangelo skulptierte höchst originelle Widersprüche: die Haltung der Figur widerspricht der tradierten Bedeutung der Tafeln als zentralen Objekten eines Weisens und Vorzeigens; faktischer Stein bleibt auch fiktional Stein (Tafeln) und Stein wird scheinbar doch auch Leib (Figur). Der paulinischen Trias von Stein, Leib, Hinwendung zum Geist Gottes in 2 Kor 3, 2–3 folgt Michelangelo mit der Abfolge Tafeln, geöffneter Leib, visionärer Blick. Aber dieser Konversion zur Vision Gottes verschließt sich im Fall von Michelangelos *Moses* dessen traditionelles Attribut, die Doppeltafel. Michelangelo hat die Gesetzestafeln Mose, diese in allen früheren bildlichen Darstellungen von Mose vor Michelangelo meiner Kenntnis nach immer geöffneten und also als gültig vorgezeigten Tafeln des Dekalogs mittels Schließung und Umkehrung antijüdisch gedeutet: als Zeichen eines überwundenen Judentums, dabei werden sie gehalten von der Hand Mose. Zugleich inszenierte Michelangelo in der bewegten Abwendung Mose von den Tafeln ihre Überwindung. Sein *Moses* richtet sich nach außen und oben, auf eine höhere Vision hin aus, die von Christus gebracht wurde. Dieses „conchetto“ Michelangelos ist ebenso erstaunlich originell wie erschreckend antijüdisch und polemisch.

In der ursprünglich geplanten Aufstellung hätte Michelangelos *Moses* als eine partiell negative (geschlossene, umgedrehte Tafeln, anachronistische und doppeldeutige Hörner) und zugleich vor allem positive Figur (Tatkraft des Körpers, visionäre Schau des Antlitzes; gegen die Bildtradition belebte, künstlerisch durchformte Hörner) in Erscheinung treten sollen. Die in Mittelitalien vor Michelangelo nur sehr selten wortgetreu ins Bild übersetzten und also bereits damals als problematische Übersetzung erkannten Hörner der „*facies cornuta*“ sollten an Michelangelos *Moses* wohl nicht nur als auszeichnende Attribute, sondern auch als Residua einer überwundenen, urtümlichen Religion wahrgenommen werden. (Wie möglicherweise auch die Widderhörner des Mose der *Transfiguration Christi* Sandro Botticellis, wie sie sonst nur in Andrea Riccios Standfigur *Moses* als Zeus Ammon aus Padua anzutreffen sind, s. Appendix 1 und Nagel 2008.)

*Bildkünstlerische Rezeptionen von Michelangelos Moses  
vor und nach seiner Aufstellung*

Die Gottesschau deuteten bereits der Maler Benvenuto Tisi gen. Garofalo (in seiner im Medium der Malerei fingierten *Moses*-Skulptur auf seinem Altargemälde der *Auferstehung Christi*, Wien, Kunsthistorisches Museum, inschriftlich datiert 1520) und Giorgio Vasari in seinem (als *Gonfalone*, als Fahne einer Bruderschaft dienenden) Gemälde einer *Vision des Hl. Rochus* (Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, 1568) als dominantes Thema von Michelangelos *Moses*. Diese Deutungen zeitgenössischer Künstler bestätigen heutige Interpretationen, dass die Schau Gottes ein zentrales Thema in der Konzeption des *Moses* Michelangelos gewesen ist (Echinger-Maurach 2009, S. 107f., und Weber 2009).

Garofalo und der im Umkreis Michelangelos wirkende Bildhauer Giovanni Angelo Montorsoli (in seiner *Moses*-Plastik in der Malerkapelle an SS. Annunziata, Florenz, 1536) nahmen die prekäre, „nebensächliche“ Lage der Tafeln von Michelangelos *Moses* auf: in nun weggelegten, vom Körper Mose gänzlich distanzierenden (Garofalo) oder beinahe im Fallen begriffenen Tafeln (Montorsoli), wobei beide Darstellungen Mose keine Hörner zeigen. Bereits Lorenzo Lottos Mose (auf seiner *Transfiguration Christi*, Recanati, Pinacoteca, nach Romaufenthalt gemalt, ca. 1512) hat seine Tafeln fallen lassen und blickt verzückt auf Christus. Die Gesetzestafeln liegen auf dem Boden.

*Die affirmative Inszenierung der Figur des Moses als heroischer Solitär 1544*

Die Pläne einer seitlichen Aufstellung von Michelangelos *Moses* als Part eines vielfigurigen Ensembles mit vierzig oder mehr Figuren (so Condivi 1553 und Vasari 1568) wurden nicht realisiert. Michelangelo installierte vielmehr fast vierzig Jahre nach seiner ersten Beauftragung eine stark reduzierte Version des Juliusgrabmals, statt in St. Peter in der römischen Kirche von San Pietro in Vincoli – mit wesentlich geringerer Figurenzahl und mit seinem *Moses* als (seit den aus den Jahren 1544–46 stammenden Notizen des sog. *Anonimo Magliabechiano* bis heute) einziger unbezweifelt autographischer Skulptur und als zentraler, mittig platzierter Hauptfigur. Condivi 1553 sprach von der „tragedia della sepoltura“, der „Tragödie des Grabmals“.

Innerhalb des ausgeführten, stark reduzierten Grabmals passten die umgedrehten Tafeln nicht mehr zur neuen Funktion der Statue als visuellem und iko-

nographischem Zentrum der dominanten Sockelzone und als alttestamentlicher Typus eines Pontifex, der wie Mose Feldherr und Priester gewesen war (vgl. Condivi 1553). Durch Einfügung des *Moses* in eine tiefe Nische bei der Installation des Wand-Grabmals 1544 wurden nicht nur die umgedrehten Tafeln fast unsichtbar gemacht. Durch die nicht wie zunächst geplant freistehende, sondern tief in eine Nische versetzte Auf- bzw. Einstellung der Figur wurde nun auch mittels einer Anspielung auf einen Satz des Buches Exodus das affirmative Motiv der Gottesschau betont, als deren Ursache ja die *Moses* zugewachsenen Hörner in der Vulgata benannt werden und die Kopfwendung, Blick und Gestus der linken Hand von Michelangelos *Moses* zum Ausdruck bringen. Annette Weber erkannte den Bezug auf Ex. 33, 22–23: Gott spricht zu Mose, dass er ihn in eine Felsöffnung stellen bzw. setzen werde, wenn er bald an ihm vorbeigehen werde. Weber betonte außerdem im Hinblick auf die Tatsache, dass Michelangelos *Moses* eine Sitzfigur ist, dass im lateinischen Text der Vulgata von „ponere“ die Rede ist, was eben auch „setzen“ bedeuten kann (Weber 2009, S. 243). Sie vertritt die Auffassung, dass die endgültige Aufstellung der Skulptur Michelangelos in San Pietro in Vincoli einen Bezug auf Ex 33, 22–23 impliziere, nämlich auf die Ankündigung Gottes, er werde Mose „in die Felskluff“ (*Biblia Hebraica*, S. 133) stellen/setzen (Weber 2009, S. 243, zur Doppeldeutung auch des hebräischen Verbs) und Mose werde ihn aus dieser Öffnung beim Vorübergehen von hinten schauen. Hierfür macht sie ein besonderes Interesse im Umkreis Michelangelos und namentlich bei dem Generalprior des Augustinerordens, dem Kardinal Egidio da Viterbo, an dem hebräischen Urtext des Pentateuchs und an dessen jüdischer Auslegung verantwortlich (zu Egidio und Michelangelo kürzlich: Sagerman 2007).

Dass die tiefe Einstellung der Statue als eine konkrete Umsetzung der genannten Exodus-Verse und der in ihnen enthaltenen Anrede Gottes an Mose verstanden werden sollte, wird durch eine Doppeldeutigkeit bestätigt, die die *Biblia Hebraica* noch nicht enthält, aber die Vulgata: „Cumque transibit gloria mea, ponam te in foramine petrae“ (Ex 33, 22). Der Vulgata-Vers „Und wenn meine Herrlichkeit vorbeigehen wird, werde ich dich in eine Felsöffnung stellen“ (*Biblia Vulgata*, S. 383) legte nur in seiner *unübersetzten, lateinischen* Fassung vermöge des Gleichklangs von „petra“ (Fels) und „Petrus“ (den Apostel) einen Bezug zum schließlichen Aufstellungsort des *Moses*, der Kirche *Sancti Petri ad vincula* nahe.<sup>9</sup> Einer Besucherin, einem Besucher der dem Apostelfürsten Petrus

9. Vgl. Mt 16, 18: „Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam“.



gewidmeten Kirche „Sancti Petri ad vincula“ bzw. „San Pietro in Vincoli,“ dem die Formulierung „in foramine petrae“ durch Lektüre oder Lesung der Vulgata bekannt war, dürfte die tiefe Einstellung der Mose-Skulptur Michelangelos in eine Nische als Anspielung auf eben diese Formulierung erschienen sein. Zugleich erinnerte die Formulierung an die neutestamentliche Bedeutungsübertragung von *petra* und *Petrus* in der Vulgata-Version von Mt 16, 18.

Durch seine mittige, zentrale, aufwertende Aufstellung im ausgeführten Grabmal Julius II. haben Michelangelo und seine Auftraggeber die zunächst ambivalent konzipierte Skulptur *Moses* affirmativ umgedeutet. Erst 1818 wird Antonio Canova die Statue zugunsten ihrer besseren Sichtbarkeit 22 cm nach vorne rücken (Echinger-Maurach 2009, S. 108 u. Anm. 532; Satzinger 2001, S. 217f.) – im Zug einer Musealisierung des Grabmals, einer ‚Herausstellung‘ von dessen berühmtem Meisterwerk und offenbar ohne Kenntnis der Wendung „in foramine petrae“ und von deren Implikationen. „Davor war die Skulptur, so weit es ging, in die Nische zurückgesetzt und auf einem sehr viel kleineren und auch niedrigeren Sockel aufgestellt, welcher sich dem Grundriß der Rechtecknische anzupassen hatte“ (Echinger-Maurach 2009, S. 108).

Die Position der *Moses*-Figur im Zentrum des 1544 installierten Grabmals Julius II. legte außerdem eine Deutung von Michelangelos *Moses* als alttestamentlichen Typus dieses Papstes nahe. Das Verbergen, das visuelle Verschwinden der umgekehrten, der invertierten und insofern problematischen Tafeln in der tiefen Nische gestattete bereits den frühen Interpreten von Michelangelos *Moses* eine Deutung der Figur als ausschließlich positiv-affirmativ.

#### *Zur künstlerischen Rezeption der Hörner von Michelangelos Moses*

Die hyperbolischen Beschreibungen und Lobeserhebungen aus dem Umfeld Michelangelos loben die Skulptur als unerreichbares Meisterwerk der Bildhauerkunst (fast vollständig zusammengestellt bei Barocchi 1962, Bd. 2, S. 332–370; s. Blum 2020).<sup>10</sup> Diese laudationes beschweigen die Hörner zumeist (Varchi 1549; Ammanati 1582; Bocchi c. 1564 ed. Blum 2013). Nur *Condivi* 1553 erwähnt die Hörner. Auch Vasari betont die Gottesschau, nennt deren Anzei-

10. Der schon genannte Bildhauer B. Ammanati stellte an die Florentiner Accademici del Disegno, also an die Mitglieder der ersten europäischen Kunstakademie, im Jahr 1582 die rhetorische Frage, ob nicht Michelangelos *Moses* allenthalben als sein schönstes Werk betrachtet werde: „Non è egli (il Mosè, G.B.) lodato per la piu bella figura ch’abbia fatto Michelangelo?“

chen, die Hörner, aber nicht (Vasari 1550, S. 960f. u. wortgleich 1568). Im 16. Jahrhundert, in dem die Skulptur bereits als Haupt- und Meisterwerk moderner Bildhauerei kanonisiert wurde, ist das pejorative Neben-Motiv der zugeklappten, umgekehrten Tafeln von Michelangelos *Moses* von Künstlern seiner Zeit und seines Umfeldes durchaus variiert und verändert aufgegriffen worden, so – wie bereits erwähnt – durch Garofalo und Montorsoli. Auf die Hörner haben diese in ihren Mose-Darstellungen jedoch verzichtet. Auch Ammanatis freie „Kopie“, seine erwähnte *Moses*-Statuette im Museo del Bargello, Florenz (ca. 1540–55) trägt heute keine Hörner, weist jedoch am Kopf Höhlungen auf, in die Hörner eingefügt waren (s. eine historische Fotografie in KHI Florenz, Photothek, Nr. 36953 = Brogi 3335). Kurz nach der Aufstellung des „gehörnten“ *Moses* Michelangelos stellten, offenbar beeindruckt durch Michelangelos *Moses* und seine Lobeserhebungen, norditalienische und venezianische Künstler Mose mit durchaus affirmativen, „positiven“ Hörner dar. Berühmt ist eine fiktive Skulptur eines gehörnten *Moses* auf Tizians spätem *Pietà*-Gemälde für seine Grabkapelle in S. Maria Gloriosa dei Frari, Venedig. Tizian hatte den eben in S. Pietro in Vincoli öffentlich auf- und ausgestellten *Moses* Michelangelos bei seinem Romaufenthalt 1545 sehen können (Blum 2021). Bereits die oberitalienischen Maler Pordenone und Melone Altobello (zugeschr.) hatten in ihren Gemälden der *Transfiguration Christi* (Mailand und Budapest) um 1512–1515 Mose mit Hörnern dargestellt, wohl ohne Kenntnis von Michelangelos damals in der Entstehung begriffenen Skulptur. Nach Michelangelo werden dann auch in Mittelitalien Mose-Darstellungen mit Hörnern gängiger (Sebastiano del Piombo, Borgherini-Kapelle in San Pietro in Montorio, Rom, 1516–24; Francavillas *Moses* in der Nicolini-Kapelle an S. Croce in Florenz, 1585–1592).

### *Satirische und tadelnde Deutungen der Hörner des Moses*

Vasari 1550 und Condivi 1553 lobten die Statue als affirmative Darstellung zentraler Eigenschaften des biblischen Mose. In kritischen Deutungen der Frühen Neuzeit wurden allerdings, bereits seit Pietro Aretino (1525) Eigenschaften der Figur und namentlich die Hörner auch *in malo* gedeutet. Francesco Milizia sprach von einer „testa di satiro con capelli di porco“ (1781, S. 8f.), also einem „Satyrskopf mit Schweinshaaren“ (übers. v. Thode 1908, S. 196). Erst seit dem späten 18. Jh. (vgl. Barocchi 1962, Bd. 2, S. 344f. u. 358f.), prominent seit Jacob Burckhardt (*Cicerone*, 1855) – und damit nach der Erfindung von Daguerreotypie und Photographie – wird eine neue Interpretation kanonisch, und zwar

über Carl Justi, Sigmund Freud u.a. bis heute: Michelangelos *Moses* sei in einem bestimmten Moment dargestellt, und zwar im Augenblick des Bemerkens der Anbetung des Goldenen Kalbes durch die Israeliten, die seinen heiligen Zorn erwecke. In Texten des 19. und 20. Jh., die diese auch gegenwärtig verbreitete, jedoch in Texten und Bildwerken der Zeit Michelangelos nirgends belegte Deutung vertreten, werden die Hörner nicht besonders beachtet, auch bei Freud 1914 nicht. Denn auf einen bestimmten Moment der Mosesvita ausgerichtete Deutung der Skulptur als gefrorener Moment bezieht sich ja auf Ereignisse aus dem Buch Exodus, die auf die *erste* Gesetzesübergabe folgen: auf die Anbetung des Goldenen Kalbes und das Zerschmettern der ersten Gesetzestafeln (Ex. 32, 1–28) Mose, aus der aber noch keine Hörner bzw. Strahlen resultierten (dies betonte Verspohl 2004).

### *Ein neues Deutungsparadigma: Antijüdische Hörner*

Auch jüdische Historiker und Kunsthistoriker haben lange Vasaris Bericht tradiert, die Juden Roms hätten den *Moses* Michelangelos – also einen gegen den Wortlaut der Torah gehörnten Mose – jeden „Schabbat wie die Stare in Scharen“ (Vasari 1550, S. 961; s. Blum 2013) in der Kirche S. Pietro in Vincoli aufgesucht und bewundert (von Abraham Berliner 1893 und Vogelstein/Rieger 1895–96 bis zu Cecil Roth 1946 und Attilio Milano 1864). Teils haben sie ihn mit der besonderen Gunst in Zusammenhang gebracht, die Julius II. den römischen Juden erwiesen habe (Blum 2013, Anm. 85). Michelangelos *Moses* wurde zu einer Identifikationsfigur bedeutender jüdischer Autoren des 19. u. 20. Jahrhunderts (Biemann 2016) – und dies nicht wegen seiner Hörner.

Ruth Mellinkoff hat die ‚horns of honor‘ des aus ihrer Sicht (und damit allerdings v.a. im Hinblick auf England und Nordeuropa) ikonographisch kanonisch und korrekt dargestellten *Moses* Michelangelos klar von frühneuzeitlichen ‚horns of dishonor‘ (1970, S. 137) abgegrenzt.

Seit Trachtenberg 1943 und seit einem wegweisenden Aufsatz von Barbara Wisch (2003) werden nun aber antijüdische Motive auch und gerade bei Michelangelo diskutiert, so in den Darstellungen der öfter als apathisch und schwermütig dargestellten *Vorfahren Christi*, die der Künstler auf der Sixtinischen Decke mit seinen heroischen Propheten konfrontierte (Careri 2013). Jüngst hat Stephen Bertman einen konzisen Artikel über „The Antisemitic Origin of Michelangelo’s Horned Moses“ (2009) geschrieben, in der er die letztgenannten Beiträge erör-

tert. Bertman erinnert an erschreckende Konsequenzen einer wörtlichen Rezeption der Vulgata in unserer Gegenwart:

„Sadly, the antisemitic canard that ‘Jews have horns’ has persisted into modern times. (...) Trachtenberg recounts that a Kansas farmer refused to believe the rabbi was Jewish because he had no horns on his head.<sup>11</sup> Kirsch describes how during World War II a Jewish soldier woke up one night in his barracks to find a fellow draftee, who came from the rural South, staring at his head. ‘I’ve never met a Jew before,’ the fellow explained, ‘and I wanted to see your horns.’<sup>12</sup> More recently, Amy-Jill Levine, Professor of New Testament Studies at Nashville’s Vanderbilt University (...), reported how she was twice approached by ‘nice, silver-haired Protestant women’ who asked her where she had had her horns removed” (Bertman 2009, S. 105f.).<sup>13</sup>

Dass also in den USA des 20. Jahrhunderts ein Farmer einen Rabbi nicht für einen Rabbi hält, weil der keine Hörner hat und ein Soldat den anderen nicht für einen Juden, weil der keine Hörner hat und eine Protestantin eine jüdische Professorin nach einer Möglichkeit der kosmetischen Chirurgie der Entfernung von Hörnern befragt, diese törichte Auffassungen und Einlassungen sind Ergebnisse einer Lektüre der Vulgata wie ebenso Michelangelos beeindruckende Statue das Ergebnis einer teils wörtlichen, teils genau aufs einzelne Wort achtenden Lektüre der Vulgata (und ihrer italienischen Übertragung) ist.

*Universales, überkonfessionelles Meisterwerk oder parteiische Position  
im Religionskonflikt – Michelangelo im Widerstreit*

Michelangelos *Moses* dürfte innerhalb der Geschichte der Bildenden Künste weltweit einen ähnlichen kanonischen Status erreicht haben wie die Vulgata innerhalb der Rezeptionsgeschichte religiöser Texte. Über kaum ein, vielleicht über kein Kunstwerk der Neuzeit gibt es eine vergleichbare Fülle von Zeugnissen einer internationalen Rezeption in Sprache und Bild. Michelangelos *Moses* wurde im 16. Jh. als Hauptwerk christlicher Kunst und impliziter als Überwindung des Bilderverbotes Mose durch eine bildliche Darstellung des Mose gepriesen. Seit dem 18. Jh. bis heute wird die Statue dann als ein universales, überkonfessionelles, allgemein menschliches, seit Goethe gar „übermenschliches“ Meisterwerk gepriesen. Als ein Kunstwerk, das den jüdischen Gesetzge-

11. Stephan Bertman verweist hier auf Trachtenberg 1966 (1943), S. 227, Anm. 5.

12. Bertman 2009 verweist hier auf Kirsch 1995, S. 5.

13. Bertman 2009 verweist hier auf den *Vanderbilt News Service*, December 18, 2006.

ber als menschlich-übermenschlichen Heros erfasse. Sowohl jüdische als auch christliche und religionskritische Autoren, sowohl prominente Protagonisten des Faches Kunstgeschichte als auch einer postkonfessionellen Kunstreligion haben Michelangelos *Moses* gewürdigt, auch gepriesen: von Goethe und Heine bis Hermann Cohen, von Nietzsche bis Thomas Mann (Blum 2008 und Biemann 2016), von Burckhardt über Herman Grimm und Carl Justi, von Erwin Panofsky, Charles de Tolnay bis zu Claudia Echinger-Maurach. Unmittelbar aus der Anschauung verständlich und universal gültig sei dieses Meisterwerk, so lautete die Richtschnur eines universalistischen Ansatzes. Kein Tadel an Juden und Judentum und keine konfessionelle Parteinahme sollte und konnte in dieser Sicht in einem Kunstwerk solchen allgemein-, ja „übermenschlichen“ Ranges eine Rolle spielen. Die bereits oben erwähnten jüdischen Historiker des späten 19. Jh. sahen in der Skulptur auch den Ausdruck einer besonderen Neigung zu den Juden Roms, die Papst Julius II. gehegt habe, und eine höchst wertschätzende Darstellung Mose durch Michelangelo. Freud sah in Michelangelos *Moses* sogar einen besseren als den historischen (und also auch den jüdischen) Mose (Freud 1914; Blum 2008). Die diversen heutigen kritischen Hinterfragungen des Universalismus von Aufklärung, Bildungsbürgertum und Kunstwissenschaft als Maskierung partieller, partiischer Interessen und Machtansprüche sollten meines Erachtens nicht dazu führen, den Kanon abzuschaffen oder zu zerstören, sondern ihn zu erweitern und kritisch zu durchleuchten – im Hinblick auf die Gegenstände und die Geschichte ihrer Rezeption und der ihrer Erforschung gewidmeten akademischen Disziplinen.

Damit werden wir auf Hieronymus und die Frage nach den Intentionen seiner Formulierung „*facies cornuta*“ ebenso zurückverwiesen wie auf die Frage, wem Michelangelo die Hörner so eindrucksvoll aufzusetzen vermochte: einem verehrten Propheten, dem Stifter einer überwundenen Religion oder einer Verkörperung des Widerspruchs von Gebot und Gestalt?

\* \* \*

### *Dank*

Herzlich möchte ich den OrganisatorInnen folgender Kolloquien dafür danken, meine Überlegungen zur Diskussion stellen zu dürfen:

— Annette Weber, Workshop *Kunst als Wirkung des Göttlichen – Der Moses des Michelangelo und die Juden Roms* an der Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg (4.–5.2.2009);

— Andreas Meyer, Kolloquium des Max-Planck-Institutes für Wissenschaftsgeschichte Berlin und der American Academy in Rome über *Freud's Rome* in Rom (21.1.2015);

— Elisabeth Oy-Marra und Heiko Damm, Studientag *Michelangelos Moses – Aneignung und Auslegung*, Universität Mainz (21.1.2015).

Danken möchte ich auch den Teilnehmerinnen und Teilnehmern für anregende Gespräche und Hinweise. Dankbar bin ich gleichermaßen für Einladungen zu Vorträgen an das Kunsthistorische Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), die Universität Konstanz und an die Universität Heidelberg sowie an die Yale University (Doktorandenkolloquium Kurt W. Forster). Auch die Gespräche nach Vorträgen bei den Jahrestagungen der *Renaissance Society of America* in Venedig, San Diego und New Orleans haben mich weitergebracht.

Gerne denke ich an Seminare mit Studierenden an der Kunstakademie Münster und an der Universität Wien (mit gemeinsamem Studium des Gipsabgusses in der Glyptothek der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien).

Für wertvolle Hinweise danke ich außer den Genannten: Laura Camille Agoston, Anne Bloemacher, Andrea Domanik, Claudia Echinger-Maurach, Michael Fieger, Erich Franz, Alessandro Nova, Heidrun Rosenberg, Raphael Rosenberg, Wilhelm Tauwinkl, und, last not least, Barbara Wisch. Sehr zu danken habe ich Costanza Caraffa und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Fototeca des Kunsthistorischen Institutes (Max-Planck-Institut) in Florenz; den Archivi Alinari in Florenz und Martin Engel vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Fotosammlung.

### Quellen und Literatur

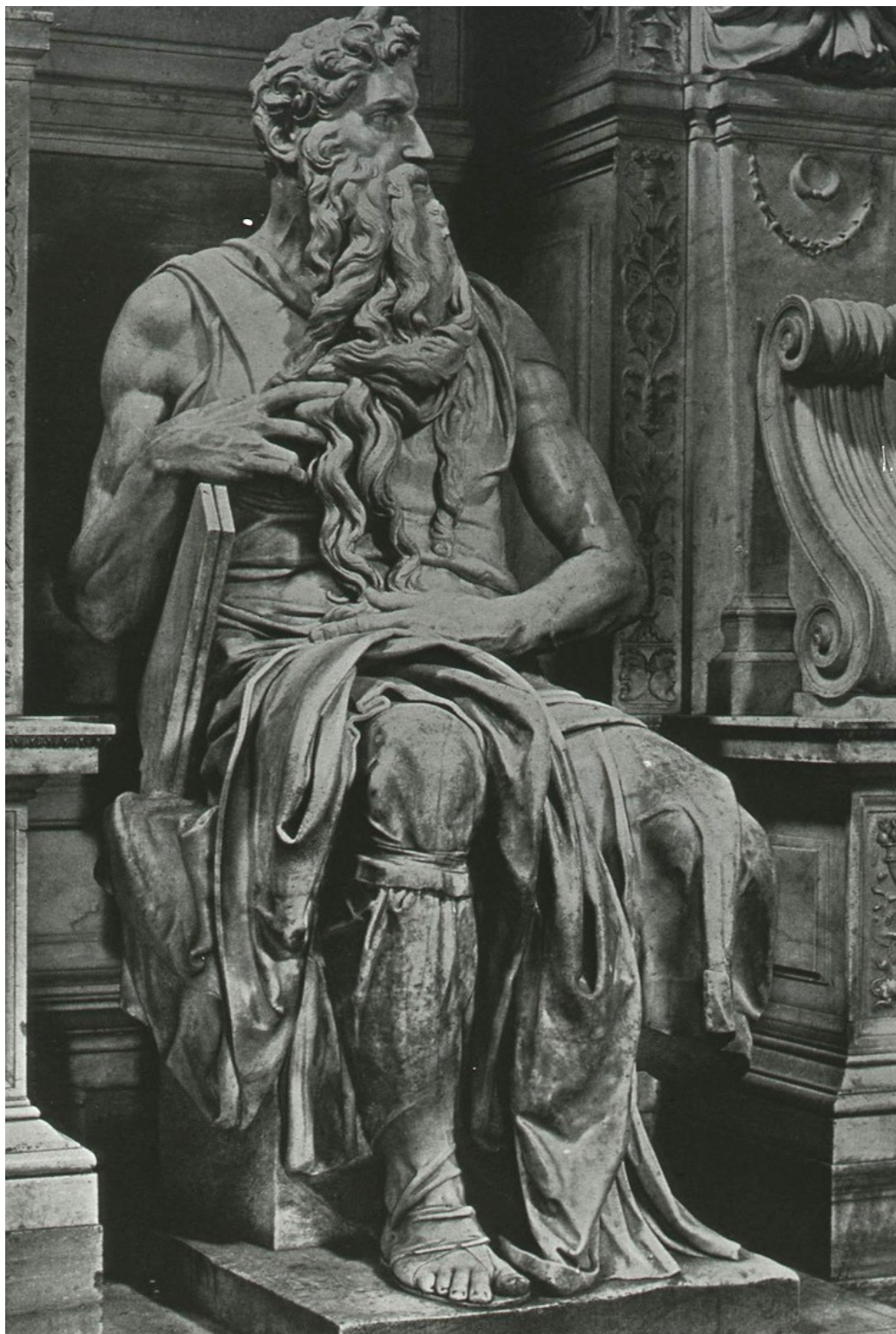
- Agoston, Laura Camille, „Purity and Danger: Michelangelo’s *Moses*“ (Abstract ihres Vortrags), in: *RSA Annual Meeting, Venedig 2010, Program and Abstract Book*, o.O. 2010, S. 299
- Aust.-Kat. Ammanati: Ilaria Ciseri, Beatrice Paolozzi Strozzi, Art. „Mose“, in: Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos (Hgg.), *L’acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore* [Aust.-Kat. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio – 18 settembre 2011], Florenz 2011, S. 356–359
- Bartolomeo Ammanati, *Lettera (...) scritta agli accademici del disegno (...)*, Florenz 1582 (hier zitiert nach der Ausgabe Florenz 1687, S.12. S. Online-Volltext des Exemplars Rom, Bibliotheca Hertziana Sign. Ca-AMM 10–1820/a raro, aufrufbar über [www.kubikat.de](http://www.kubikat.de))
- L’Anonimo Magliabechiano*, hg. v. Annamaria Ficarra, Neapel 1968
- Pietro Aretino, *Cortigiana* (1525 e 1534), hg. v. Paolo Trovato u. Federico Della Corte. Einl. v. Giulio Ferroni, Rom 2010 (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino; 5), *Cortigiana* 1525, S.151 (5. Akt, Szene 22) (Die gedruckte Komödie (*Cortigiana* 1534) bringt das Motiv der Hörner nur noch kurz, ebenfalls in der Schlusszene, S. 336 (5. Akt, Szene 26), nunmehr ohne Verweis auf Michelangelos *Moses*)
- Peter Armour, „Michelangelo’s *Moses*: a Text in Stone,“ in: *Italian Studies* 48 (1993), 18–43
- Paola Barocchi (Hg.), *Giorgio Vasari: La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, curata e commentata*, 5 Bde., Mailand 1962, hier Bd. 1, S. 29–31 (Text), Bd. 2, S. 332–370 (Kommentar)
- Abraham Berliner, *Geschichte der Juden in Rom von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1893 (Reprint in einem Band, Hildesheim 1987)
- Stephen Bertman, „The Antisemitic Origin of Michelangelo’s Horned *Moses*,“ in: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 27 (2009), S. 95–106
- Biblia Hebraica*: Rudolf Kittel (Hg.), *Das Alte Testament Hebräisch-Deutsch. Biblia Hebraica mit deutscher Übersetzung*, Stuttgart 1974
- Biblia Rabbinica (Mikraot Gedolot)*, Venedig: Daniel Bomberg 1516–17 (mit den Torahkommentaren von Raschi und Abraham Ibn Ezra)
- Biblia Latina cum Postillis Nicolai de Lyra (...)*, 4 Bde., Venedig 1489 (GW 4291)
- Biblia Vulgata: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-Deutsch*, hg. Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, Berlin und Boston 2018, 5 Bde., Bd. 1 u. Bd.5
- Biblia Volgare* 1471 und 1493, siehe Malermi 1493
- Asher D. Biemann, *Michelangelo und die jüdische Moderne*, Wien 2016 (engl. EA 2012)
- Jean Beal (Hg.), *Illuminating Moses. A History of Reception from Exodus to the Renaissance*, Leiden und Boston 2014
- Gerd Blum, „Michelangelo als Mose: Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann,“ in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 53/1 (2008), S. 73–106
- Gerd Blum, „Vasari on the Jews: Christian Canon, Conversion, and the *Moses* of Michelangelo,“ in: *The Art Bulletin* 95 (2013), S. 557–578
- Gerd Blum, „The Conversion of Moses. Sculptures in Stone and *en grisaille* by Michelangelo and Garofalo“ (Vortrag *RSA Annual Meeting New Orleans 2018*; Publikation in Vorbereitung)

- Gerd Blum, „Upside Down: The Fragment of a Failed Monument Presented as a Masterpiece of Success – Michelangelo’s *Moses* and his Inverted Tablets“, Vortrag auf der Tagung *Failure: Understanding Art as Process, 1150–1750*, Kunsthistorisches Institut Florenz, Max-Planck-Institut, 15–17 October 2020, organised by Ariella Minden, Alessandro Nova, and Luca Palozzi (online abrufbar unter: <https://vimeo.com/487142384> und <http://www.kubikat.org/>, mit vielen Abbildungen).
- Gerd Blum, Art. „Vasari, Giorgio (1511)“, erscheint in: *Allgemeines Künstlerlexikon / Internationale Künstlerdatenbank – Online*, hrsg. v. Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff, Bd. 111 (und online), Berlin und Boston 2021
- Gerd Blum, „Die Hörner von Michelangelos *Moses* zwischen Affirmation und Abwertung: Indizien für Intentionen, Ambivalenzen der Rezeption“, in: Michael Fieger, Brigitta Schmid (Hg.), *Sprache und Welt der Vulgata. Linguistische und historische Schlaglichter*, Berlin: Verlag De Gruyter, Berlin 2023
- Sir Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica, or Treatise on Vulgar Errors*, (London EA 1646), 6th ed., London 1672, Lib. V, Ch. 9, S. 286–288 (“Of the Picture of Moses with Horns”). Online konsultierbar auf einer Webseite der University of Chicago: <http://penelope.uchicago.edu/pseudodoxia/pseudo59.html>
- Stephen Campbell, “The Roverella Altarpiece”, in: Stephen Campbell und Alan Chong (Hg.), *Cosmè Tura: Painting and Design in Renaissance Ferrara* (Ausst.-Kat.: Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 30.1.–12.5.2002), Milano 2002, S. 219–232
- Giovanni Careri, *La torpeur des ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris 2014
- Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Rom 1553, hg. u. übers. von Charles Davis, Heidelberg 2009 ([http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/714/1/Davis\\_Fontes34.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/714/1/Davis_Fontes34.pdf))
- Jeremy Cohen, “Synagoga conversa: Honorius Augustodunensis, the Song of Songs, and Christianity’s ‘Eschatological Jew’,” in: *Speculum. A Journal of Medieval Studies* LXXIX (2004), S. 309–340
- Davies und Fichtner 2006: J. Keith Davies u. Gerhard Fichtner (Hg.), *Freud’s Library. A Comprehensive Catalogue / Freuds Bibliothek. Vollständiger Katalog*, London und Tübingen 2006
- Sigmund Freud, „Der *Moses* des Michelangelo“ (1914), in: Ders., *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, hg. v. Anne Freud, Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913–1917*, Frankfurt/M. 1999, S. 171–201
- Horst W. Janson, „The Right Arm of Michelangelo’s *Moses*“, in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, hg. von Antje Kosegarten und Peter Tigler, 2 Bde., Berlin 1968, Bd. 1, S. 241–247
- Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel 1575
- Christopher A. Hall, „Moses and the Church Fathers“, in: Beal 2014, S. 81–102
- Arne Hübscher, *Alesso Baldovinetti und die Florentiner Malerei der Frührenaissance*, Münster 2020, Kat. 16: „Ausstattung der Gianfigliuzzi-Kapelle im Hauptchor von S. Trinita, Florenz“, bes. S. 341–45, und Farbtafel XLII
- Lynette Keen, „A Dilemma of the Horns: Freud’s Analysis of Michelangelo’s *Moses*“, in: *Studies in Iconography* 14 (1995), S. 335–342
- Claudia Echinger-Maurach, „Zwischen Quattrocento und Barock. Michelangelos Entwurf für das Juliusgrabmal in New York“, in: Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel (Hg.), *Praemium virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, Münster 2002, S. 257–277
- Claudia Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II.*, München 2009



- Marc Michael Epstein (Hg.), *Skies of Parchment, Seas of Ink. Jewish Illuminated Manuscripts*, Princeton 2015
- Brett Foster, „Types and Shadows. Uses of Moses in the Renaissance“, in: Beal 2014, S. 353–406
- Christoph Luitpold Frommel und Claudia Echinger-Maurach (Hg.), *Michelangelo – Marmor und Geist: das Grabmal Papst Julius' II. und seine Statuen*, Regensburg 2014
- Glossa Ordinaria: Martin Morard / Centre national de la recherche scientifique (Hrsg.) La Glose ordinaire (texte de l'édition princeps enrichi): „*Biblia cum glossa ordinaria Walafridi Strabonis aliorumque et interlineari Anselmi Laudunensis*,“ Adolf Rusch pro Antonio Koberger, [Strasbourg 23.IX.1481], Online-Ausgabe, konsultierbar unter <https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/livres-liste.php>
- Joseph Kirsch, *Moses: A Life*, New York 1998
- Karla Langedijk, Rez. von Mellinkoff 1971, in: *The Art Bulletin* (54), 1972, S. 544–546
- Nicolò Malermi (Übers.), *Bibbia Volgare* (EA Venedig, 1471), 2. illustrierte Ausgabe, Venedig 1493 (GW 4319), hier zitiert nach: Carlo Negroni (Hg.), *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del 1 di ottobre MCCCCLXXI*, 10 Bde., Bologna 1882–1887, Bd. 10 (*Le lettere apostoliche e l'Apocalissi*), Bologna 1887
- Ruth Mellinkoff, *The Horned Moses*, Berkeley 1971
- Ruth Mellinkoff, „The Round-Topped Tablets of the Law: Sacred Symbol and Emblem of Evil“, in: (*Journal of Jewish Art* 1 (1974), S. 28–43
- Ruth Mellinkoff, „More About Horned Moses“, in: *Jewish Art* 12–13, 1987 (Festschrift Bezalel Narkiss zum 70. Geburtstag), S. 184–198
- Francesco Milizia, *Arte di vedere secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venedig 1781
- Attilio Milano, *Il ghetto di Roma* [EA 1964], Rom 1988, S. 57.
- Moïse: figures d'un prophète* [Aust.-Kat. Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, 14 octobre 2015 au 21 février 2016], hg. von Anne Hélène Hoog, Paris: Flammarion, 2015
- Alexander Nagel, Art. „Moses / Zeus Ammon (1513)“, in: Denise Allen and Peta Motture, eds., *Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze* (Aust.-Kat. The Frick Collection, New York, 2008–2009) London and New York 2008, Kat. 9, S. 134–143 u. S. 317–320 (Appendix)
- Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 Bde., München 1990–1992, Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992, S. 99f. (engl. Ausg. New York 1996).
- Raschi 1935: *Pentateuch with Targum Onkelos, Haptaroth, and Rashi's Commentary*, trans. M. Rosenbaum und A. M. Silbermann, New York 1935
- Paul Rieger / Hermann Vogelstein, *Geschichte der Juden in Rom*, 2 Bde., Berlin 1896
- Cecil Roth, *The History of the Jews of Italy*, Philadelphia 1946, S. 195
- Nina Rowe, *The Jew, The Cathedral and the Medieval City, Synagoga and Ecclesia in the 13<sup>th</sup> Century*, Cambridge et al. 2011
- Robert H. Sagerman: „The syncretic esotericism of Egidio da Viterbo and the development of the Sistine Chapel ceiling program“, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* N.S. 5=19 (2005 (2007)), S. 37–76.
- Georg Satzinger, Michelangelos Grabmal Julius' II. in San Pietro in Vincoli, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 177–222
- Schlösser, Hanspeter, Art. „Moses“, in: Braunfels, Wolfgang und Engelbert Kirschbaum [Hrsg.], *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Rom u. a. 1968–1976, Bd. 3 (1971), Sp. 282–297

- Septuaginta Deutsch. Das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung*, hg. von Wolfgang Kraus und Martin Karrer, Stuttgart 2009
- Steuco, Agostino, *Veteris testamenti ad veritatem hebraicam recognitio*, Venedig 1529, fol. 129 r. u. v.
- Victor I. Stoichiță, *Über einige telepathische Dispositive. Vittore Carpaccios Gemäldezyklus in der Scuola degli Schiavoni in Venedig / On Several Telepathic Dispositifs. Vittore Carpaccio's Cycle of Paintings in the Scuola degli Schiavoni in Venedig*, Berlin und München 2016
- Henry Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 Bde., Berlin 1908–1913, Bd. 1, Berlin 1908 (= Michelangelo und das Ende der Renaissance, 6 Bde., Berlin 1902–1913, Bd. 4)
- Charles de Tolnay, *Michelangelo. The Tomb of Julius II*, Princeton 1954 (Michelangelo; Bd. 4)
- Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews: the Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism*, New Haven u.a. 1943, Neuauflage New York 1966
- Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste*, hg. und eingel. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddingen (Faksimile der Originalausgabe Due lezioni, Florenz 1550 (stile fiorentino 1549) und Übersetzung), Darmstadt 2013, S. 106f.
- Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani (...)*, Florenz 1550 (s.a. Barocchi 1961)
- Verspohl, Franz-Joachim, *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker*, Bern und Göttingen 2004
- Annette Weber, „Fragen zur Textumsetzung: Michelangelos Sitzstatue des Moses und ihre Ikonografie im Vergleich zu biblischen Quellen“, in: *Trumah. Zeitschrift der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg* 18 (2009), S. 238–250
- Wind 2000a: Edgar Wind, „Maccabean histories in the Sistine Ceiling: a Note on Michelangelo's Use of the Malermi Bible“ (1960), in: ders., *The Religious Symbolism of Michelangelo*, Oxford 2000, S. 113–123
- Wind 2000b: Edgar Wind, „The Book of the Generation of Jesus Christ“, in: ders., *The Religious Symbolism of Michelangelo*, Oxford 2000, S. 90–109
- Wisch 2003: Barbara Wisch, „Vested Interest: Redressing Jews on Michelangelo's Sistine Ceiling,“ in: *Artibus et Historiae* 48 (2003), S. 143–172
- Worringer 1912: Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1912



**Abb. 1:** Michelangelo, *Moses*, Marmor, ca. 1513–1515, aufgestellt 1544, Höhe 247 cm, Rom, San Pietro in Vincoli, Wandgrab Julius II.

Historisches Großdia (um 1900) aus dem Archiv des Verfassers.

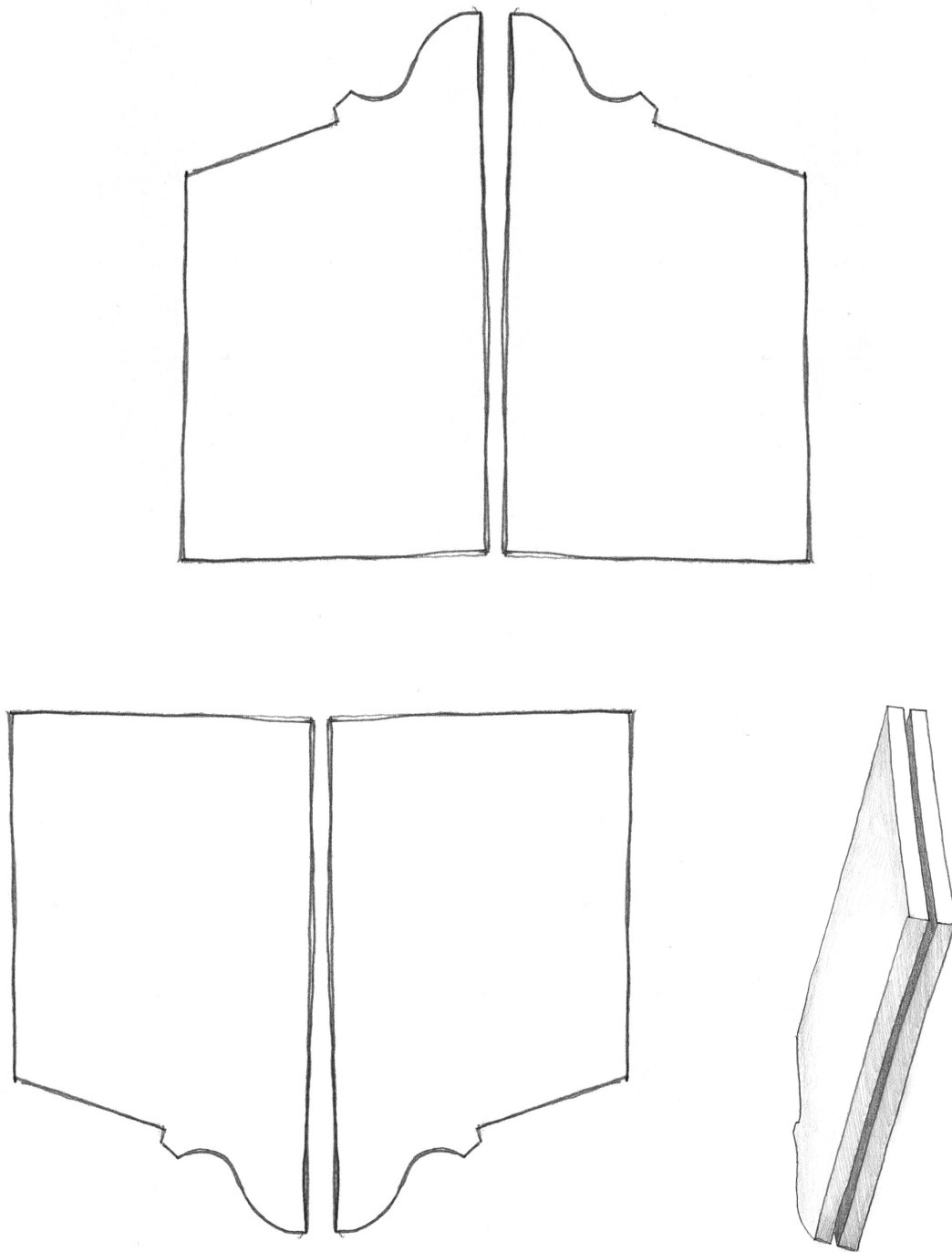


**Abb. 2:** Michelangelo, *Moses*, Marmor, ca. 1513–1515, aufgestellt 1544, Höhe 247 cm, Rom, San Pietro in Vincoli, Wandgrab Julius II. (Oberkörper).  
Historisches Großdia (um 1900) aus dem Archiv des Verfassers



**Abb. 3:** Michelangelo, *Moses*, Marmor, ca. 1513–1515, aufgestellt 1544, Höhe 247 cm, Rom, San Pietro in Vincoli, Wandgrab Julius II. (Detail: die Hörner).

Bildzitat aus: Simona Ciofetta, *Michelangelo: anatomia di una pietra: il Mosè, Basilica di San Pietro in Vincoli*, Rom 2009



**Abb. 4a–c:** Umzeichnungen der Tafeln von Michelangelos *Moses* und Rekonstruktion ihrer „Ausgangsposition“ (Jan Rischke).

Kunstakademie Münster, Kunsthistorisches Bildarchiv / Diathek



**Abb. 5.** Giovanni Pisano, *Moses*, Marmor, ca. 1284–1296, von der Westfassade des Sieneser Domes Santa Maria Assunta, Siena, Museo dell’Opera Metropolitana. Historische Aufnahme (1977), Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Fotosammlung / Bildarchiv Unidam.

*Appendix I: Darstellungen des Mose mit Hörnern  
in der mittelitalienischen Kunst vor 1515*

- Assisi, Oberkirche, Nordquerhaus, Ostlünette: *Verklärung Christi*, 1271/1280 (Fototeca Florenz, KHI, Aufnahme fln0377424z\_p)
- Jacopo Avanzi, *Storie di Mosè*, affresco proveniente dalla Chiesa di Mezzaratta a Bologna e conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, ca. 1375–1416, (Archivi Alinari, Firenze AGC-F-001182–0000)
- Benozzo Gozzoli, *Monastero di Tor de' Specchi, Fresken*, ca. 1485 (s. Alessandra Bartolomei Romagnoli: Santa Romana Francesca. Edizione critica dei trattati latini di Giovanni Mattiotti, Vatikanstadt 1994, Abb. 36), online einsehbar im Bildarchiv *Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre* (<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/dadaweb-b5afb461b66db8c105ecc6af7e053b7a17d8048c>; eingesehen am 27.11.2020)
- Cristoforo de Predis, Miniatura raffigurante la *Trasfigurazione di Gesù, Mosè e Elia*, Turin, Biblioteca Reale, Codice De Predis, f. 103r., 1476 (Archivi Alinari, Firenze, CAL-F-004636–0000)
- Anonym. Intarsienkünstler, *Mosè*, formella di coro ligneo, opera di intarsiatori pisani, Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, aus dem Dom von Pisa, 1493–1513 (Fratelli Alinari, FCP-S-PISA00–1442)
- Botticelli, Sandro, Andachtstriptychon, Mitteltafel: *Verklärung Christi* (rechts: Mose mit Widderhörnern), Tempera auf Holz, 27,2 x 19,4 cm (Mitteltafel), um 1500, Rom, Galleria Pallavicini
- Andrea Riccio, *Moses / Zeus Ammon*, Bronze, ehemals Padua, Kloster S. Giustinia, Handwaschbecken vor dem Refektorium, 1513, Paris, Musée Jacquemart-André

**Frisur des Mose lediglich hornartig:**

- Belbello da Pavia, *Passaggio del Mar Rosso*, Miniatur aus dem sog. Offiziolo o Libro delle Ore Visconti, 1425, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale (Iberfoto/Archivi Alinari, AIS-F-099268–0000)

*Appendix II: Zitat Agostino Steuco 1529*

„Rident itaque nos et execrantur Iudaei, qouties Moysen in nostris templis cornuta facie depictum aspiciunt, quasi nos eum diabolum quendam, ut ipsi stulte interpretantur, esse putemus.“ (Steuco 1529, ad Ex 34, fol. 119 r. u. v., hier zitiert nach Ausgabe Lyon 1531)

„Deswegen lachen uns die Juden aus und sie verfluchen uns jedes Mal, wenn sie Mose in unseren Kirchen mit Hörner dargestellt anschauen, als ob wir ihn für einen Teufel halten würden, wie sie es dummerweise deuten.“ (Übersetzung: Wilhelm Tauwinkl)



*Appendix III: Zitat aus Pietro Aretino, Cortegiana (Ms.-Version von 1525),  
Atto Quinta, Scena XXII, zitiert nach Aretino 2010, S. 151:*

„Valerio: (...) E tu, Ercolano, piglia el panno per il verso e tienti *in visibilium le corna, perché le s'usano oggidì per maggiori maestri*. E se tu fussi cronichista sapresti che le corna vennero dal cielo, e Moises le portò, ch'ognuno le vidde; dipoi la luna è cornuta, e stassi pur in cielo. Sono cornuti i buoi, che ci fanno tanto bene per arare. Cornuto piacque quel medesimo, el cavallo Bucefalas, e fu tanto caro ad Alessandro per il corno che l'aveva nel fronte. L'Alicorno non è prezioso per il corno che tien nella fronte contra veneno? E 'nsomma, l'arme del Soderino e de Santa Maria in Portico non son tutte corna? Sí che abbiale per onorevole cosa, come i cimieri. Et anche te ricordo che le donne con doe belle corna andavano a marito, perché Domenedio di sua mano ne ornò, come ho detto, il capo a Moises, e fu il maggiore amico ch'egli avessi nel Testamento Vecchio.”

„Valerio: (...) Und du, Ercolano, nimm es gelassen und *lass deine Hörner sehen, weil sie heutzutage auch bei größeren Meistern üblich sind*. Und wenn du ein Chronist wärst, wüsstest du, dass die Hörner vom Himmel kamen und Moses sie so trug, dass jeder sie sah; außerdem ist der Mond auch gehört und befindet sich im Himmel. Gehört sind die Ochsen, die zum Pflügen so nützlich sind. Selbst das gehörnte Pferd Bucefalos gefiel und wurde von Alessandro wegen des Horns an seiner Stirn geliebt. Ist das Einhorn nicht gerade wegen des Horns wertvoll, das es an seiner Stirn gegen Gift trägt? Und sind schließlich die Wappen von Soderino und von Santa Maria in Portico nicht voller Hörner? So trage sie als etwas Wertvolles, wie eine Helmzierde. Und auch möchte ich dich daran erinnern, dass die Frauen mit zwei schönen Hörnern leicht verheiratet wurden, weil Gott persönlich Moses' Haupt damit schmückte, wie ich schon sagte, und dieser wurde der beste Freund, den Er im Alten Testament hatte.“ (Übersetzung Ilda Mutti, Münster)