

# Drei Bedeutungen des Jüngsten Gerichts Michelangelos

Von DIOCLECIO REDIG DE CAMPOS

Klemens VII. gab Michelangelo den Auftrag, an die Altarwand der Sixtinischen Kapelle das Jüngste Gericht zu malen; Paul III. nahm den Plan seines Vorgängers wieder auf, und Michelangelo führte das riesige Fresko aus.

Für jeden seiner drei „Urheber“ hatte dieses Gemälde eine verschiedene und besondere Bedeutung: Klemens VII. hatte es als gemalten Bußpsalm der Renaissance gedacht und gewollt; unter Paul III. wurde es sozusagen zur polemischen Anzeige des zukünftigen Konzils von Trient; für Michelangelo aber war es die dramatische Offenbarung seines sogenannten „Dritten Stils“.

Im Verlauf dieser Studie möchten wir den Versuch wagen, diese drei noch ungenügend erforschten Seiten eines Werkes zu erläutern, dessen Bedeutung nicht nur als Meilenstein der Kunstgeschichte, sondern auch als Spiegel der geistigen und besonders religiösen Gesinnungen in Italien während der kritischen Periode zwischen Reformation und Gegenreformation unermesslich ist.

Zwei zeitgenössische Biographen Michelangelos: Vasari<sup>1</sup> und Condivi<sup>2</sup> versichern uns einstimmig, daß die Idee, das Jüngste Gericht an die Altarwand der Sixtina malen zu lassen, auf Klemens VII. zurückgeht, der bereits um die Wende des Jahres 1533 den Künstler dazu aufforderte. Condivi schreibt: „Als einer, der ein richtiges Urteil hatte, nachdem er darüber oft und oft nachgedacht hatte, entschloß er sich zuletzt, ihn den Tag des Jüngsten Gerichts machen zu lassen, indem er dafür hielt, er müsse durch den Reichtum und die Größe des Gegenstandes jenem Manne Raum verschaffen, daß er zeigen könne, was seine Kräfte vermöchten.“ Das genaue Datum des Auftrages geben die Quellen nicht an, es ist aber aus anderen Dokumenten annähernd zu ermitteln.

Merkwürdig und eigenartig zugleich erscheinen uns die Auswahl des Themas<sup>3</sup> und die Bestimmung der Stelle, die dem Gemälde im Kapellenraum zugewiesen wurde.

Die Darstellung des „Dies irae“ — eines in der religiösen Ikonographie des Mittelalters und bis in das XV. Jahrhundert beliebtes Motiv — ist in der Kunst der italienischen Hochrenaissance verhältnis-

<sup>1</sup> Vgl. Vasari (Ausg. Milanese), VII, S. 204.

<sup>2</sup> Vgl. Condivi, Vita di Michelangelo (Ausg. D'Ancona), Milano 1928, S. 146.

<sup>3</sup> Zur Ikonographie des Themas vgl. G. Voss, Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters, Leipzig 1884.

mäßig selten. Es ist anzunehmen, daß der Papst, indem er Michelangelo gerade dieses ungewöhnliche Thema vorschlug, die Absicht hatte, auf diese Weise die älteren Bilderzyklen der Kapelle zum Abschluß zu bringen, in denen bereits am Gewölbe die Urgeschichte der Menschheit bis zur Sintflut, und auf den Wänden die zwei großen historischen Zeitalter des Gesetzes in den Bildern aus dem Leben Moses, und der Gnade in den Szenen aus dem Leben Jesu zu sehen waren<sup>4</sup>.

Wohl kann diese Gesinnung des Auftraggebers die Wahl des Themas, kaum aber die der Stelle rechtfertigen, an der das neue Fresko entstehen sollte. Die Bestimmung der Altarwand zu diesem Zwecke brachte es mit sich, daß die Anfangsbilder aller bereits in der Kapelle bestehenden Bilderzyklen — d. h. zwei Lunetten mit den ersten Vorfahren Christi, von Michelangelo selbst gemalt, die Auffindung Moses und die Geburt Jesu von Perugino sowie die Gestalten des Heilands und der drei ersten Päpste zwischen den Fenstern — zerstört werden mußten.

Außerdem widerspricht diese Wahl der Tradition, nach der das Jüngste Gericht nicht an der Altarwand, sondern über dem Haupteingang der Kirchen, an der inneren oder äußeren Wand, seinen herkömmlichen Platz hatte. Und das, weil nach liturgischer Vorschrift das Evangelium vom Ende der Welt<sup>5</sup> in den Messen des ersten und letzten Sonntages des Kirchenjahres gelesen wird: sozusagen an seinem Ein- und Ausgang; daher der architektonische Symbolismus. Es gibt wohl vereinzelte Beispiele von Bildern des Jüngsten Gerichts an der Altarwand, doch handelt es sich um Ausnahmen.

Wenn nun aber ein Papst in seiner Privatkapelle eine solche Ausnahme nicht nur zugelassen, sondern ausdrücklich gewollt hat, darf man wohl annehmen, daß er dadurch in einer ganz besonderen, ja einzigartigen Weise und aus einem bestimmten, schwerwiegenden Grund die strenge Mahnung zu unterstreichen gedachte, die das alte tragische Thema an die Christenheit aller Zeiten und Länder richtet: „Cogita finem“, „Denke an das Ende“...

Ich glaube, diesen Grund mit dem „Sacco di Roma“, der Plünderung Roms von 1527, identifizieren zu können. Am 6. Mai jenes verhängnisvollen Jahres erstürmten die ausgehungerten und beutegierigen Soldaten Karls V. die schlecht verteidigte Stadt und besetzten sie trotz

<sup>4</sup> Die logischen und chronologischen Beziehungen zwischen dem „Vorwort“ des Gewölbes und dem „Nachwort“ der Altarwand hatte bereits Aretino richtig verstanden: „... io sento che con il fine de l'universo, che al presente dipignete, pensate di superare il principio del mondo che già dipigneste“ (Brief an Michelangelo vom 15. September 1537, in: Steinmann-Pogatscher, Dokumente und Forschungen zu Michelangelo. Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIX [1906], S. 489). Dagegen steht die Tatsache, daß dieser Ergänzung der Gesamtdécoration die Anfangsbilder der beiden typologischen Zyklen Moses' und Christi geopfert werden mußten, so daß, was einerseits gewonnen wurde, andererseits verlörenging.

<sup>5</sup> Lukas, XXI, 25—33 und Matthäus, XXIV, 15—35.

des heldenhaften Opfers der päpstlichen Schweizergarde. Als die Landsknechte im Vatikan eindringen, befand sich Klemens VII. im Gebet in der kleinen Kapelle des Fra Angelico. Es blieb ihm kaum die Zeit, durch den bedeckten Gang der Mauern Leos IV. (den sogenannten „Passetto di Borgo“) in die Engelsburg zu flüchten, was ihm auch nicht ohne Gefahr gelang, da die Soldaten seinen weißen Rock aufs Korn nahmen, wenn sie ihn durch die Schießscharten des „Passetto“ erblickten, bis Giovio seinen violetten Prälatenmantel um die Schultern des Papstes legte. Während mehr als einem Monat war er gezwungen, von der belagerten Festung aus, der Verstümmelung Roms, dem Massenmord seiner Einwohner, den Brandstiftungen, Folterungen, Schändungen, Plünderungen, den Freveln in Klöstern und Kirchen, ja bis in Sankt-Peter machtlos beizuwohnen<sup>6</sup>.

Diese schrecklichen Ereignisse wurden damals von vielen als eine Strafe Gottes angesehen: eine Züchtigung der Christenheit für die Übel der Kirche, den Zerfall der Sitten und die heidnischen Ausschweifungen der Renaissance, um so mehr als fanatische Unheilspropheten sie genau vorausgesagt hatten. Einer von diesen wagte es, den Papst selbst öffentlich zu beschimpfen. Als Klemens VII. am 18. April von der Benediktionloggia den Segen erteilte, kletterte er — wie Pastor berichtet — nur mit einem Schurzfell bekleidet auf die vor der Peterskirche stehende Bildsäule des Apostels Paulus und rief dem Papst zu: „Sodomitischer Bastard, wegen deiner Sünden wird Rom zerstört werden; bekenne und bekehre dich! Wenn du mir nicht glauben willst: in vierzehn Tagen wirst du es sehen!“ Und drei Tage später schrie ein sonderbarer Einsiedler, ein gewisser Brandano da Campo dei Fiori, vor einer von Schrecken ergriffenen Menschenmenge: „Rom, tue Buße! Man wird mit dir wie mit Sodoma und Gomorrha verfahren!“<sup>7</sup>

Der „Sacco di Roma“ hinterließ im Geiste der Überlebenden eine unheilbare Wunde. Michelangelo befand sich damals nicht in Rom, sondern arbeitete in Florenz an den Medici-Grabmälern von San Lorenzo. Aber noch nach vier Jahren erhielt er von Sebastiano del Piombo — einem Maler, den Vasari als „spaßhaften und angenehmen Mann“ bezeichnet — einen so erbitterten und trostlosen Brief, daß man Mühe hat, zu glauben, er sei von ihm: „Ich bin nun so weit gekommen, daß, sollte das Weltall zusammenstürzen, ich mich nicht darum kümmern würde, und ich lache über alles... Mir scheint, ich bin nicht mehr derselbe Bastiano, der ich vor dem Sacco war: ich habe meinen Kopf nicht mehr.“<sup>8</sup>

Mehr als andere mußte aber Klemens VII. den Schmerz dieser Wunde empfinden, denn seine zögernde Politik und sein unberechtigtes Vertrauen in Renzo di Ceri, den er zum Kommandanten der Verteidigungstruppen Roms ernannt hatte, waren größtenteils schuld an der Katastrophe.

<sup>6</sup> Vgl. Pastor, Geschichte d. Päpste, IV, 2 (1907), S. 268 ff.

<sup>7</sup> A. a. O., IV, 2, S. 261 ff.

<sup>8</sup> Milanese, Les correspondants de Michel-Ange, Paris 1890, S. 36 und 38 (Brief aus Venedig, 24. Februar 1531).

Betrachten wir nun im Lichte des oben Gesagten die besonderen Umstände, unter denen Michelangelo den Auftrag, das Jüngste Gericht zu malen, erhielt. Sie sind für die damalige Stimmung des Papstes, des Künstlers und für die tiefere Bedeutung des Werkes gleich belegend.

Julius II., ein Neffe Sixtus' IV., hatte einen ganz bestimmten Grund, die Decke der Kapelle zwischen 1508 und 1512 dekorieren zu lassen: er wollte das von seinem Oheim begonnene Werk vollenden. Die Künstler des XV. Jahrhunderts hatten es nämlich nicht gewagt, die riesige Fläche in Angriff zu nehmen. Sie begnügten sich damit, das Gewölbe blau anzustreichen und es mit goldenen Sternen zu besäen, als ob sie sich des provisorischen Charakters dieser Ausschmückung bewußt gewesen wären und jemanden erwarteten, dessen Zeit noch nicht gekommen war.

Dieser war der Bildhauer Michelangelo, der sich in Rom befand, um das kolossale marmorne Grabmal Julius' II. zu meißeln. Auf Befehl des Papstes, der sein dreifältiges Genie erkannt hatte, mußte er die schwierige Fresko-Technik erlernen, indem er am Gewölbe der Sixtina (Lehrlings- und Meisterwerk zugleich) den Gipfel der Renaissance-Malerei in den Gemälden der Genesis-Folge erreichte.

Mit dieser Bilderreihe schien die im vorhergehenden Jahrhundert begonnene Dekoration der Kapelle endgültig abgeschlossen zu sein: für andere Gemälde gab es keinen Platz mehr. Und dennoch entschloß sich Klemens VII., „nachdem er oft und oft darüber nachgedacht hatte, ihn (Michelangelo) den Tag des Jüngsten Gerichts machen zu lassen“, und zwar „an die Altarwand der Kapelle Sixtus“, wie uns Condivi versichert<sup>9</sup>.

Klemens hat also nicht nur ein ungewöhnliches Thema angegeben und seiner Darstellung einen nicht üblichen Platz zugewiesen (was ja in der päpstlichen Kapelle besonders auffallen mußte), sondern er hat in seinen Plan auch die unvermeidliche Zerstörung aller bereits auf der Altarwand befindlichen Fresken aufnehmen müssen, obgleich dadurch die typologischen Zyklen Moses' und Christi sowie die Papst- und Ahnenreihe ihrer Anfangsbilder beraubt werden mußten.

Nur ein sehr schwerwiegender Grund kann den kunstliebenden Medici-Papst dazu bewogen haben, und alles leitet zu der Annahme, daß er auf diese Art der Christenheit die in der Euphorie der Renaissance zu oft vergessene Gegenwart Gottes wieder ins Gedächtnis zurückzurufen gedachte, und zugleich dem „Sacco di Roma“ sozusagen ein gemaltes Bußdenkmal setzen wollte: ein Andenken vergangener Greuel und eine Mahnung an Den, der alle Menschen vor dem Thron seiner Gerechtigkeit erwartet, wo sie vergebens suchen werden nach den drei altbewährten Heilmitteln menschlicher Leiden: Zeit, Vergebung und Tod.

Zwischen den Herbstmonaten 1533 und Februar des folgenden Jahres erhielt Michelangelo den Auftrag Klemens' VII.<sup>10</sup> Als dieser

<sup>9</sup> Condivi, S. 146.

<sup>10</sup> Vgl. H. v. Einem, Michelangelo, Stuttgart 1959, S. 113 ff.

aber im September 1534 starb, war nur die Gesamtzeichnung — „il cartone“ sagt Condivi<sup>11</sup> — für das neue Fresko bereit. In Anbetracht seines einzigartigen Charakters, seiner engen Beziehungen zum Medici-Papst und zu einem ganz besonderen Ereignis seines Pontifikats (im Grunde war es sozusagen ein Gelegenheitsgemälde), schien nun das Werk dazu bestimmt, im Keim zu ersticken und nie ausgeführt zu werden. Um so mehr als Michelangelo den Antrag nur ungern angenommen und sofort wieder die schon so oft unterbrochene Arbeit am Grabdenkmal Julius' II. aufgenommen hatte.

Es war aber anders bestimmt. Dieser geborene Bildhauer, der, indem er am Gewölbe der päpstlichen Kapelle den größten Freskenzyklus aller Zeiten malte, seine Briefe wie zum Protest: „Euer Michelangelo, Bildhauer“ unterschrieb, sollte keines seiner marmornen Denkmäler vollenden, wohl aber alle Malereien, die ihm Julius II., Klemens VII. und Paul III. aufzwangen: die Schöpfungsgeschichte und das Jüngste Gericht in der Sixtina, und später, schon in hohem Alter, die zwei letzten Fresken der Bekehrung Sauli und der Kreuzigung Petri in der Paolina, die neue Sakramentskapelle des Vatikans.

Kurz nach seinem Regierungsantritt stattete Paul III. — er, der Papst und ein Farnese — mit einem Gefolge von zehn Kardinälen Michelangelo einen Besuch in seinem bescheidenen Häuschen am Macel de' Corvi ab. In der Werkstatt bewunderte er den für seinen Vorgänger ausgeführten Gesamtentwurf des Jüngsten Gerichts und befahl dem Künstler: „das auszuführen, was ihm Klemens aufgetragen hatte, ohne irgend etwas an der Komposition oder an der Idee zu ändern“, wie uns Vasari<sup>12</sup> berichtet. Michelangelo entgegnete ihm, er hätte einen Vertrag mit den Erben Julius' II. und müsse erst das Grabmal dieses Papstes ausführen. Hierauf geriet Paul III. in heftigen Zorn: „Seit dreißig Jahren habe ich diesen Wunsch, und nun, da ich Papst bin, kann ich ihn nicht erfüllen? Wo ist dieser Vertrag? Ich werde ihn zerreißen, und du wirst mir auf alle Fälle dienen müssen!“<sup>13</sup> Seufzend mußte der sechzigjährige Bildhauer den Meißel wieder beiseite legen und zum Pinsel greifen.

Nun läßt aber die Erneuerung des Auftrages alle Probleme wieder auftauchen, denen wir bereits bezüglich seiner ersten Erteilung begegnet sind, nur unter völlig verschiedenen Umständen, die eine neue Lösung erheischen, aber nicht gerade erleichtern.

Der Farnese-Papst befand sich nämlich vor denselben, schon erwähnten Schwierigkeiten liturgischer und ästhetischer Art, hatte aber nicht die gleichen (zum Teil ganz persönlichen) Gründe, sie zu überwinden, die seinen Vorgänger dazu bewogen. Eigenliebe und Familienstolz, zwei in ihm sehr starke Gefühle, mußte er unterdrücken, um den Plan Klemens' VII. einfach wieder aufzunehmen und auf einen eigenen zu verzichten, auf ein neues Werk, an das er seinen Namen und den seiner Familie hätte binden können. Mehr noch: er fügte sich sogar

<sup>11</sup> Condivi, S. 149.

<sup>12</sup> Vasari, VII, S. 209.

<sup>13</sup> A. a. O., VII, S. 209.

dem Willen Michelangelos, als dieser es ihm verweigerte, am Gewölbe-  
zwickel der Altarwand das Wappen der Farnese anzubringen, weil,  
wie er sagte, das Werk „von Papst Klemens eronnen und in seiner  
Zeit begonnen wurde“<sup>14</sup>.

Wie ist nun dieses sonderbare Betragen Pauls III. zu erklären?  
Meiner Ansicht nach müßte die Ursache dazu in einem nicht minder  
wichtigen Grund gesucht werden als der, der seinerzeit Klemens VII.  
zum gleichen Entschluß geführt hatte, d. h., in dem geistig und geschicht-  
lich bedeutendsten Ereignis seiner Regierung. Und dieses war zweifel-  
los die nach jahrelangen Besprechungen und Vorbereitungen in Trient  
erfolgte, von der ganzen Christenheit erwartete Eröffnung des Öku-  
menischen Konzils, aus dem — so hoffte man — die Kirche des Abend-  
landes in ihrer Einheit wiederhergestellt und gestärkt hervortreten  
würde.

Seit den Zeiten Klemens' VII. war Kardinal Alessandro Farnese  
entschieden für die Einberufung eines reformatorischen Konzils ein-  
getreten, dessen Notwendigkeit von dem besseren Teil der gespaltenen  
Christenheit immer dringender empfunden wurde. Nach seinem Auf-  
stieg zum päpstlichen Thron wurde diese Idee bei ihm vorherrschend.  
Kurz nach dem Konklave besprach er seinen Plan mit den Kardinälen,  
fand sie aber fast alle unschlüssig oder abgeneigt, wie auch die Mehr-  
zahl der Fürsten: einige aus weltlichen, die anderen aus politischen  
Gründen und Interessen. Bald mußte er einsehen, daß mit derartigen  
Beratern seine Idee nicht durchzusetzen war, und in drei denkwürdigen  
Konsistorien (21. Mai 1535, 22. Dezember 1536 und 13. März 1538) ver-  
lieh er den Kardinalshut an einige Geistliche, die sich durch ihre  
religiösen Gesinnungen, moralische Haltung und Gelehrsamkeit be-  
sonders auszeichneten. Unter diesen befanden sich Gaspare Contarini,  
Gian Pietro Carafa (später Papst Paul IV.) und zwei Engländer: ein  
Prinz von königlichem Blut, Reginald Pole, und ein Heiliger, John  
Fisher, Bischof von Rochester, der unter Heinrich VIII. als Blutzzeuge  
seines Glaubens hingerichtet werden sollte. Giovanni Morone, ein an-  
derer bedeutender Förderer der katholischen Reform, wurde am 2. Juni  
1542 ernannt<sup>15</sup>.

Ich habe diese Daten erwähnt, um zu zeigen, daß die Vorarbeiten  
und die Ausführung des Jüngsten Gerichts Michelangelos genau in die  
Zeitspanne der Vorbereitung des Konzils fallen, eine für unsere These  
nicht belanglose Tatsache. Im April 1535 wurde die Altarwand zur  
Aufnahme des Freskos vorbereitet, dessen Ausführung im Frühling  
oder Sommer 1536 begann. Im Oktober 1541 war es vollendet, und am  
Allerheiligentage desselben Jahres wurde es feierlich enthüllt, „mit

<sup>14</sup> Condivi, S. 154. Vgl. auch Vasari, VII, S. 209, der den Bericht Condivis  
wiederholt und ergänzt, indem er uns wissen läßt, daß der Papst mit der  
Antwort Michelangelos einverstanden war: „... e ne restò Sua Santità satis-  
fatto; e conobbe molto bene la bontà di quell'uomo, quanto tirava dietro allo  
onesto e al giusto senza rispetto e adulazione; cosa che loro [d. h. die Päpste]  
son soliti provar di rado“.

<sup>15</sup> Vgl. Pastor, a. a. O., V, passim.

Erstaunen und Bewunderung Roms, ja der ganzen Welt“, wie Vasari sich ausdrückt<sup>16</sup>.

In diesen Jahren wurden viele theologische Fragen leidenschaftlich diskutiert, über die das Konzil sich aussprechen sollte und die größtenteils durch die Lehren Luthers angeregt waren. Das meistumstrittene Problem war aber das der Rechtfertigung „sola fide“ oder „fide et operibus“, d. h. durch den Glauben allein oder durch den Glauben und die Werke. Ich muß darauf näher eingehen, um die Beziehungen Michelangelos und des Jüngsten Gerichts der Sixtina zu den religiösen Strömungen seiner Zeit zu erläutern.

Nach der beständigen Lehre der katholischen Kirche hat die Sünde Adams die menschliche Natur wohl verdorben und zum Übel geneigt, ohne sie aber ihres freien Willens zu berauben, noch der Möglichkeit, gute Werke „naturaliter“ zu vollbringen. Diese bleiben aber für sein ewiges Heil wertlos, solange die Mauer der Erb- oder Todsünde sich zwischen der Seele und Gott erhebt. Diese Mauer kann nur die Gnade niederreißen, die den Fleck der Sünde tilgt, indem sie dem reuigen und gläubigen Menschen guten Willens die Verdienste des gekreuzigten Heilandes zueignet, so daß die versöhnte Seele das Privileg hat, durch gute Werke an der eigenen Erlösung gewissermaßen teilzunehmen. Diese Lehre betrachtet Gnade, Glaube und Werke als gleich unentbehrlich, überläßt aber die Art und das Maß ihres Zusammenwirkens der freien theologischen Diskussion, wie die in diesem Sinne sehr verschiedenen Auffassungen der Augustiner, Dominikaner, Franziskaner und Jesuiten beweisen. Diese Lehre stützt sich unter anderem auf eine Stelle des Jakobusbriefes: „Willst du aber einsehen, o eitler Mensch, daß der Glaube ohne die Werke tot sei?“<sup>17</sup>, und auf eine des Hebräerbriefes Pauli: „Denn Gott ist nicht ungerecht, daß er vergessen sollte eures Tuns und der Liebe, die ihr gegen seinen Namen bewiesen habt, da ihr den Heiligen dientet und dienet.“<sup>18</sup> Sie wurde vom Trienter Konzil in der Sitzung des 13. Januars 1547 bestätigt<sup>19</sup>.

Dagegen glaubte Luther, aus einer Stelle des Römerbriefes Pauli: „Denn wir halten dafür, daß der Mensch durch den Glauben gerechtfertigt werde ohne die Werke des Gesetzes“<sup>20</sup>, ganz andere Schlüsse ziehen zu müssen. Für ihn sind Erbsünde und menschliche Natur nunmehr untrennbar verbunden. Letztere ist des Guten radikal unfähig, und ihr Wille ist ein „geknechteter Wille“. Das Blut Christi wäscht die Sünde nicht ab, es bedeckt sie nur („Iustitia imputata“), so daß die prädestinierte Seele, ihren unheilbaren Aussatz unter dem Purpur dieses Königsmantels verbergend, ohne eigene Verdienste ins Himmelreich eintreten kann, wenn sie nur fest an die erlösende Kraft des Blutes

<sup>16</sup> Vasari, VII, S. 215. Über die verschiedenen Momente der Ausführung s. v. Einem, a. a. O., Kap. IX und Anmerkungen mit bibliographischen Angaben.

<sup>17</sup> Jak., II, 20.

<sup>18</sup> Hebr., VI, 10.

<sup>19</sup> Vgl. Denzinger, Enchiridion Symbolorum, n° 792a—810.

<sup>20</sup> Röm., III, 28.

Christi glaubt. Um dieses stärker zu unterstreichen, übersetzte Luther die betreffende Paulus-Stelle: „durch den Glauben allein“.

Ogleich die theologischen Kenntnisse Michelangelos, soviel wir wissen, nicht mehr als mittelmäßig gewesen sein dürften, nahm er leidenschaftlichen Anteil an diesen subtilen Streitfragen, deren theoretische Schattierungen ihm aber letzten Endes verschlossen bleiben mußten. Von seinem tiefen Interesse, besonders für das wesentliche Problem der Rechtfertigung, zeugen zahlreiche religiöse Gedichte des alternden Künstlers, fast alle unter dem Einfluß oder im Angedenken seiner mystischen Freundschaft für Vittoria Colonna entstanden, die er um 1536 kennengelernt hatte, d. h. gerade um die Zeit, als er das Fresko des Jüngsten Gerichts in Angriff nahm<sup>21</sup>.

Vittoria Colonna, Witwe des Marchese di Pescara, eine der bedeutendsten Dichterinnen der italienischen Renaissance, pflegte eine erlesene Gruppe von Freunden um sich zu versammeln, um religiöse Fragen zu besprechen. Zu diesen gehörten — außer Michelangelo, der meist ein Zuhörer war — Reginald Pole, ihr geistiger Berater, Lattanzio Tolomei, Giovanni Morone und Gaspere Contarini.

Diese Gruppe bekannte sich, wie die Marchesa selbst, zum sogenannten „katholischen Evangelismus“<sup>22</sup>, eine vortridentinische religiöse Gedankenströmung von entschieden Augustinianischer Färbung in ihrer Art, die Mitwirkung von Gnade und Werke zum Heil der Seele aufzufassen. Ihre Anhänger hatten die Neigung (vielleicht aus übertriebenem Demutsgefühl), die Wichtigkeit der ersten so stark herauszuheben, daß sie der protestantischen Theorie der „sola fide“ sehr nahekamen, ohne sich ausdrücklich zu ihr zu bekennen, und immer in Erwartung der Entscheidungen des zukünftigen Konzils. Es muß hier betont werden, daß die Idee einer Trennung von der Kirche für diesen Kreis nicht in Frage kam. Am Regensburger Reichstag stimmte Kardinal Contarini einem komplizierten Lösungsversuch des Problems zu, das unter dem Namen der „Doppelten Rechtfertigung“ („Iustitia inhaerens“ und „Iustitia imputata“) bekannt ist. Diese vom Theologen Pighius formulierte These verteidigte später Kardinal Seripando erfolglos im Trienter Konzil<sup>23</sup>. Derselbe Contarini hatte aber 1536, auf Wunsch der Vittoria Colonna, eine Abhandlung „De libero arbitrio“ verfaßt und pflegte zu sagen, daß er ohne die Autorität der Kirche nicht einmal das Evangelium Johannis, geschweige denn einen strittigen Lehrsatz angenommen hätte<sup>24</sup>.

Das war durchschnittlich die religiöse Haltung der Freunde, die sich um die Marchesa in der kleinen Kirche von San Silvestro a Montecavallo zusammenfand, wo ihnen der Dominikaner Ambrogio Politi

<sup>21</sup> Vgl. E. Steinmann, Sixtinische Kapelle, II, München 1905, S. 499.

<sup>22</sup> Vgl. H. Jedin, Girolamo Seripando, Würzburg 1937, S. 102 ff.; P. Imbart de La Tour, Les origines de la Réforme, III, Paris 1914, passim, und E. M. Jung, Vittoria Colonna between Reformation and Counter-Reformation, The Review of Religion, XV (1951), S. 144 ff.

<sup>23</sup> Vgl. Pastor, a. a. O., V, S. 309 ff.

<sup>24</sup> A. a. O., S. 334.

die Paulusbriefe vorlas und erläuterte. In Anbetracht der Zeit, der Anwesenden und des ausgelegten Textes muß zweifellos auch die brennende Frage der Rechtfertigung „sola fide“ oder „fide et operibus“ des öfteren erörtert worden sein.

Diesen Versammlungen wohnte Michelangelo nicht selten bei, wie es die bekannten „Diálogos da pintura“ („Gespräche über die Malerei“) des portugiesischen Malers Francisco da Holanda für das Jahr 1538 beweisen<sup>25</sup>. Von dem leidenschaftlichen Interesse, das Michelangelo der Rechtfertigungsfrage und ihren verschiedenen Lösungsmöglichkeiten entgegenbrachte, zeugen nicht nur die doppelte Verherrlichung der reinen Gnade und der Werke in den letzten Fresken der Bekehrung Sauli und der Kreuzigung Petri (in den Jahren 1542 bis 1550 für die Cappella Paolina im Vatikan ausgeführt)<sup>26</sup>, sondern auch zahlreiche Dichtungen dieser Zeit, von denen ich nur eine hier anführen möchte, die Michelangelo 1538 an Vittoria Colonna sandte und die das Thema von Glaube und Werke ausdrücklich behandelt (an der Übersetzung bin ich selbst schuld):

„Vom rechten Fuß zum linken unstedt schwankend, such' ich mein Heil. Tugend und Laster zerren mein Herz, das mich unschlüssig plagt und ermüdet. Wie einer, der den Himmel nicht sieht, auf allen Wegen sich verliert und irrt. Ein weißes Blatt leg' ich vor eure gottgeweihte Feder: mir leuchte Liebe, und Mitleid schreib' die Wahrheit, so daß die Seele, frei von sich selbst, mein kurzes Lebensende nicht unsern Irrtümern unterwerfe, und daß ich weniger blindlings lebe. Erhabene und göttliche Frau: euch bitte ich, mir zu sagen, ob im Himmel die demütige Sünde weniger gilt als Übermaß an Gutem.“<sup>27</sup>

In diesen Versen ist nicht nur die religiöse Gesinnung Michelangelos klar zum Ausdruck gebracht, sondern auch der tiefe Einfluß, den auf seinen Geist der Evangelismus des Freundeskreises von San Silvestro ausübte. In dieser Hinsicht sind die letzten Worte besonders aufschlußreich: Michelangelo glaubte an den Wert menschlicher Verdienste; die eigenen schienen ihm aber zu gering, um sein Seelenheil zu sichern. Und wenn er in diesem Gedicht — wie später in der Bekehrung Sauli — die Kraft der Gnade betont, so verherrlicht er in gleicher Weise die Geltung der guten Werke im Jüngsten Gericht: ein ikonographisches Thema, das schon an und für sich den freien Menschenwillen voraussetzt, als „conditio sine qua non“ eines Richtspruches.

In fast allen Darstellungen des Jüngsten Gerichts tragen oder halten die Heiligen die Werkzeuge ihres Opfertodes, um sich individuell zu kennzeichnen. Die der Sixtinischen Kapelle zeigen sie aber mit einer so heftig betonten Zudringlichkeit vor, daß, mit Rücksicht auf das bereits Gesagte, diesen Gebärden und Werkzeugen (Zeugen der

<sup>25</sup> F. de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538 (Ausg. J. de Vasconcellos), Wien 1899.

<sup>26</sup> Vgl. R. Redig de Campos, Itinerario pittorico dei Musei Vaticani, Roma 1964, S. 123 ff.

<sup>27</sup> Michelangiolo Buonarroti, Rime (Ausg. E. N. Girardi), Bari 1960, n° 162.

Werke) eine ganz bestimmte Bedeutung, nämlich die eines Glaubensbekenntnisses, beizumessen ist. Sie sind die Zeichen der für ihren Glauben mit der Gnade Gottes aber freiwillig erlittenen Qualen, Beweise der guten Werke und Pfand ewiger Belohnung (Taf. 4 u. 5).

Nicht minder bedeutend scheint mir in dieser Hinsicht die Variante in der Stellung der Muttergottes zu sein, die in der Gesamtskizze der Casa Buonaroti in Florenz fürbittend dargestellt ist<sup>28</sup>. Michelangelo änderte im Fresko diese Geste, die zwar eine poetische und menschliche, aber keine theologische Rechtfertigung haben kann, da am Jüngsten Tag die Zeit der Barmherzigkeit verflossen sein wird: umsonst verflossen für diejenigen, die sie in dieser Welt nicht für ihr Seelenheil auszunützen wußten. Strenge, göttliche Gerechtigkeit wird da allein walten, und Christus wird kommen: „*cuncta stricte discussurus*“, wie es im „*Dies irae*“ heißt. Und tatsächlich scheint an der Altarwand der Sixtina die Gebärde der Maria nur Enthaltung und tiefe Erschütterung auszudrücken. Sie lehnt sich an ihren Sohn, um dem göttlichen Urteil ihre Zustimmung zu geben, aber als menschliche, weibliche Kreatur vermag sie nicht, den Anblick der herabstürzenden Verdammten in ihrer verzweifelten Auflehnung zu ertragen, und wendet ihre barmherzigen Blicke lieber den zum Himmel emporschwebenden Gerechten zu (Taf. 6).

Die traditionelle Thesis der Rechtfertigung „*fide et operibus*“ ist aber im Jüngsten Gericht nicht der einzige Hinweis auf die angefochtenen Lehren und Einrichtungen der katholischen Kirche, die im zukünftigen Konzil verteidigt werden sollten. Der Vorrang Petri und seiner Nachfolger wurde in Frage gestellt; das Konzil bestätigte ihn in der „*Professio Fidei tridentina*“<sup>29</sup>, und hier überragt der Apostelfürst die zu seinen Füßen kauernenden Heiligen, ohne jede Rücksicht auf Proportion und Perspektive, d. h. (für einen Künstler der Renaissance) nicht aus ästhetischen, sondern aus rein ethischen Gründen. Mit beinahe ungestümer Gebärde zeigt er Christus zwei riesige Schlüssel vor: die Zeichen der ihm anvertrauten und bis zum Tode erfüllten Aufgabe: „*Weide meine Schafe*“ (Taf. 7). Geleugnet wurde auch die Berechtigung des Marien- und Heiligenkults, und die Muttergottes erscheint uns hier wie ein in der Glorie ihres Sohnes eingefasstes Juwel, während die Heiligen in den Werken verherrlicht werden, in denen sich ihr fester Glaube und die Gnade Gottes offenbart.

Es ist uns nicht bekannt, ob die hier so stark betonten theologischen Anspielungen bereits in der für Klemens VII. angefertigten Gesamtzeichnung zu finden waren, was meiner Ansicht nach nicht sehr wahrscheinlich sein dürfte. Es ist vielmehr zu glauben, daß Michelangelo das Gebot Pauls III., nichts an der Komposition oder an der Idee des ersten Entwurfs zu ändern, mit stillschweigender oder ausdrücklicher Zustimmung des neuen Papstes außer acht ließ, um das Bußgemälde seines Vorgängers zur gewaltigen Anzeige jener religiösen

<sup>28</sup> Vgl. L. Dußler, Die Zeichnungen des Michelangelo, Berlin 1959, Tf. 94.

<sup>29</sup> Vgl. Denzinger, a. a. O., n° 994 ff.

Strömung werden zu lassen, aus der die katholische Reform von Trient hervorgehen sollte.

Am 31. Oktober 1541<sup>30</sup> wurden die Gerüste, die seit Jahren die Altarwand der Sixtina verhüllten, abgerissen, und die erstaunten Römer durften endlich das Jüngste Gericht Michelangelos betrachten. Ein Mischgefühl von Beklemmung und Bewunderung erfaßte sie, als sie an Stelle der anmutigen Malereien Peruginos diese erschütternde Vision des Endes aller Zeiten vor sich sahen: die Menschheit in Erwartung ihres unabwendbaren Schicksals, am Scheideweg zweier Ewigkeiten von Leben und Tod. Diese Mahnung an die Worte des evangelischen Gleichnisses: „So wird der Herr dieses Knechtes kommen an einem Tage, da er es nicht erwartet, und zu einer Stunde, da er es nicht weiß“<sup>31</sup>, hallte dröhnend in Rom wider und weiter hinaus, wie ehemals in Florenz die Feuerpredigten Savonarolas über die Apokalypse, die Michelangelo in seiner Jugend mit Schrecken angehört und nie vergessen hatte.

Das Erstaunen und die Bewunderung („stupore et maraviglia“), von denen Vasari zu berichten weiß, galten vielleicht weniger dem tragischen Inhalt des Gemäldes — seiner „terribilità“ — als der unerwarteten Absonderlichkeit seiner Form, die so entschieden gegen den seit beinahe dreißig Jahren als „klassisch“ geltenden Stil des Gewölbes abstach. Die Menschen des Cinquecento betrachteten dieses Meisterwerk als die vollkommene Offenbarung des Schönen in der Kunst; als ein unantastbares ästhetisches Dogma, gültig für alle Zeiten, in dem sich das jahrhundertelang, seit Giotto erstrebte Ideal der Renaissance endlich in einer unsterblich lebenden Form auf immer verkörpert zu haben schien. Und nun, ausgesprochen in dem Heiligtum, wo dieses Wundergebilde verehrt wurde, versuchte sein Schöpfer, der „göttliche“ („il divino“) Michelangelo, die so lang ersehnte und endlich wiedergefundene Zauberformel zu ändern, um jenseits der Vollkommenheit eine neue, undenkbbare und unmögliche Form zu erstreben!

Am Gewölbe der Sixtina beherrscht und ordnet ein festes architektonisches Gefüge die einzelnen biblischen Darstellungen und die sie umgebenden Figuren. Ja, einige der letzteren, z. B. die sogenannten „Ignudi“ oder „Atlanten“ (nackte Heroen an den Ecken der kleineren Felder), gehören geradezu zu diesem Gefüge, als Bindungsglieder zwischen dem Leben der Figuren und dem der gemalten Architektur, die hier, wie in allen anderen Bauwerken Michelangelos, menschlich zu leben, zu streben und zu leiden scheint.

Dem Jüngsten Gericht fehlt dagegen jede derartige architektonische Einfassung: die Altarwand scheint verschwunden zu sein, und der Zuschauer hat den Eindruck, durch die klaffende Riesenlücke der Endtragödie der Menschheit beizuwohnen; ja er fühlt sich selbst plötzlich mit hineingezogen, vor Gottes Thron gerufen, um „Rechenschaft

<sup>30</sup> Vgl. D. Redig de Campos — B. Biagetti, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma 1944, S. 18 und Anm. 3.

<sup>31</sup> Lukas, XIII, 46.

abzulegen von allen guten und bösen Werken“, wie sich Michelangelo in einem Gedicht seiner späten Jahre ausdrückt<sup>32</sup>.

Mit klassischer, fast selbstverständlicher Klarheit treten an den Bildern der Decke die führenden Grundlinien der Komposition hervor, während es im Jüngsten Gericht oft schwerfällt, sie in dem unheimlichen Durcheinander heraufschwebender und herabstürzender Riesenkörper zu erkennen, obgleich sie auch hier nicht fehlen und sogar den herkömmlichen Aufbau der ältesten Exemplare dieses ikonographischen Themas wiederholen.

Auch die Zeichnung ist nun eine andere: sie unterwirft sich nicht mehr unbedingt den mathematischen Regeln der Proportion und der Perspektive, und wir haben bereits angedeutet, wie Michelangelo in der Gruppe Petri und der Märtyrer zu seinen Füßen diese zwei bisher unbestrittenen Glaubensartikel der Renaissance-Ästhetik verschmäht.

Die Farben haben sich ebenfalls verändert. In den Gemälden des „Bildhauers Michelangelo“ haben sie zwar nie eine beträchtliche Rolle gespielt: er mußte malen, und dazu gehören eben auch Farben; dem war nicht auszuweichen. In seinem Stil stellen sie aber nicht viel mehr als ein untergeordnetes dekoratives Element dar. Dennoch sind an den Fresken der Decke hier und da Versuche einer etwas reicheren Polychromie aufzuweisen, die sich in einigen Figuren (die Sibylle von Delphi und die Szene der Ehernen Schlange) bis zum sogenannten „Cangiamento“ erstrecken. Im Jüngsten Gericht aber beschränkt sich seine Palette fast ausschließlich auf die finsternen Abstufungen von drei dumpfen Grundfarben: Blau, Braun und Grau<sup>33</sup>.

Diese neue Eigenart seines Stils, die den ästhetischen Grundsätzen der Renaissance fremd oder sogar hostile gegenübersteht, wurzelt in einer wesentlichen Veränderung des klassischen Gleichgewichtsverhältnisses zwischen Form und Inhalt in seinen späten Werken. Stärker noch wird dieser Gegensatz hervortreten in den gleich nach dem Jüngsten Gericht gemalten letzten Fresken der Cappella Paolina, die das endgültige Aufkommen seiner sogenannten „Terza maniera“ verkündigen, eines Stiles, der zu den verschiedensten kritischen und kunsthistorischen Auslegungen Anlaß gegeben hat.

In einigen meiner Schriften habe ich mich bemüht, das Rätsel der „Terza maniera“ zu erforschen. Es sei mir zum Abschluß gestattet, diesen Lösungsversuch hier kurz zusammenzufassen.

In den Jugendwerken Michelangelos — wie etwa die Pietà von Sankt Peter oder die Heilige Familie der Uffizi — befinden sich im Kern schon alle ästhetischen Prämissen jener Stilentwicklung, die zur Formensprache der Medici-Kapelle oder des Sixtinischen Gewölbes (ihrem logischen Endziel) führen mußten. Nun aber war die in diesen Werken erreichte klassische und in sich abgeschlossene Vollkommenheit keiner weiteren Entwicklung in derselben Richtung fähig. Wenn

<sup>32</sup> M. Buonarroti, Rime, a. a. O., n° 285.

<sup>33</sup> Über die Farben des Jüngsten Gerichts s. Redig de Campos-Biagetti, a. a. O., S. 75 ff.

also, wie man wohl annehmen darf, von der Hypothese eines geistigen Verfalls des Künstlers abgesehen werden muß, so kommt man zu dem Schluß, daß ein „dritter Stil“ Michelangelos, nach dem seiner reifen Jahre, sich nur als den Ausdruck eines mehr oder minder bewußten Willens erklären läßt, die Renaissance abzuschließen, und jenseits ihrer vom Geiste des Humanismus abgesteckten Grenzen, außerhalb ihres ästhetischen Bereiches, eine völlig neue Formensprache zu schaffen, um einen neuen Inhalt auszudrücken.

Tatsächlich, wenn wir die Werke dieser Zeit, insbesondere die Fresken der Paolina und die drei letzten, unvollendeten Marmor-Pietà in Betracht ziehen, haben wir das Gefühl, daß es hier nicht so sehr um die Gestaltung einer neuen Formensprache geht, als um den mehr oder weniger gelungenen Versuch, die alte, von Michelangelo selbst zur höchsten Vollkommenheit gesteigerte, zum Ausdruck eines seiner klassischen Natur fremden Inhalts zu zwingen, nämlich der mystischen Inbrunst, die in den letzten Jahren seinen Glauben anfachte und die vornehmlich in den religiösen Gesprächen mit Vittoria Colonna und deren Freunden ihren Ursprung hatte.

Der „dritte Stil“ ergibt sich aus der dringenden Notwendigkeit, dieser brennenden, von Hoffnung und Todesangst durchwobenen Leidenschaft irgendwie eine Stimme zu verleihen, und nicht, wie die klassische Form seiner Reife, aus dem Verlangen nach einer idealen Harmonie. Seine Wurzeln sind ethischen und nicht ästhetischen Wesens, und er entspringt einem geistigen Ringen, in dem die Kunst dem Glauben in einer erhabenen Niederlage erliegt.

Michelangelo hatte sein eigenes Zeitalter bereits überlebt: was er stammelt, wird El Greco sagen. Die Freunde spürten sein Drama, ohne ihn klar zu verstehen: „Es war wohl zu sehen“ — schreibt Vasari —, „daß er sich zu Gott zurückzog und die Sorgen der Kunst beiseite ließ.“<sup>34</sup> Er selbst gestand dieses Scheitern in den Schlußversen einer seiner berühmtesten Dichtungen, in denen die ausgebreiteten Arme des Gekreuzigten einer barmherzigen Umarmung der Menschheit verglichen werden:

Malen und Bilden stillt jetzt längst nicht mehr  
Die Seele, jener Liebe zugekehrt,  
Die offen uns am Kreuz die Arme bot<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Vasari, VII, S. 246.

<sup>35</sup> M. Buonarroti, Rime, a. a. O., n° 285. Übersetzung von Rainer Maria Rilke.