

DIE DARSTELLUNG des Jüngsten Gerichtes auf der Stirnwand der Sixtinischen Kapelle ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich; so erwartet man normalerweise das Jüngste Gericht auf der Eingangswand der Kirche oder Kapelle – die Altarwand, respektive die Apsis der Kirche war dem Triumph Christi, seiner Verklärung vorbehalten. So war auch hier, als Papst Sixtus IV. die Kapelle unmittelbar nach ihrer baulichen Fertigstellung malerisch ausgestalten ließ, wozu er die damals berühmtesten Maler der Toskana und Umbriens berief, auf der Altarwand Christus im Zentrum dargestellt. Daran schloß sich in der Fensterzone die Reihe der Päpste beginnend mit Petrus. Darunter läuft das Band mit Darstellungen aus dem Leben von Moses und Jesus, die thematisch genau aufeinander bezogen sind, wie die Tituli der einzelnen Szenen erweisen. Der Zyklus begann auf der Altarwand mit der Geburt Christi und der Auffindung des Moses durch die Tochter des Pharao. An diese Quattrocento-Fresken schließt thematisch der Genesis-Zyklus an, den Michelangelo im Auftrag von Papst Julius II. 1508–1512 auf die Decke der Kapelle malte. Schließlich lassen sich damit auch noch die Tapisserien mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte verbinden, deren Kartons Raphael in den Jahren 1515/16 für Papst Leo X. schuf.¹ Damit war in der Sixtinischen Kapelle eigentlich ein Themenkreis vereint, der der bildlichen Ausstattung von Alt-St. Peter ver-

Abb. 1

gleichbar ist. Daß diese bei der Ergänzung durch den Genesis-Zyklus Beachtung fand, vielleicht sogar als Orientierung diente, läßt die ikonographische Beziehung der Szenen der Beseelung Adams und der Erschaffung der Eva von Michelangelos Hand zu den entsprechenden Bildern der frühchristlichen Fresken in Alt-St. Peter zumindest ahnen, worauf Erwin Panofsky schon 1921 hingewiesen hat.²

DAS JÜNGSTE GERICHT ist dagegen ohne irgendeine Rücksichtnahme auf das Vorhandene und ohne thematischen Zusammenhang auf die Altarwand der Kapelle gesetzt worden.³ Die Quattrocento-Fresken, die sich dort befanden, mußten zu diesem Zweck entfernt werden. Schließlich fiel auch das Altarbild Peruginos, das als Fresko in die Altarwand einbezogen war. Damit fehlt seither der bildliche Hinweis auf das Patrozinium der Kapelle, die Himmelfahrt Mariä, was ebenfalls ungewöhnlich ist.

Radikaler kann man sich die Neuformung der malerischen Ergänzung in der Sixtinischen Kapelle nicht denken. Ohne Rahmung, ohne Anbindung an die Seitenwände, eigentlich im Gegensatz dazu sprengte das Fresko alle Dimensionen – und das lag wohl auch in der Absicht von Auftraggeber und Künstler.

Abb. 2 Andersartig ist auch die Darstellung des Jüngsten Gerichtes selbst. In der Regel wurde die Gerichtsszene so darge-



Abb. 1: Sixtinische Kapelle
Einblick in Richtung Altarwand

stellt, daß der in der Mitte sitzende Weltenrichter von den ihm assistierenden Aposteln umgeben ist; vor ihm knien Maria und Johannes der Täufer als Fürbitter, manchmal auch Maria allein. Die Seligen der Auferstehung ziehen, festlich gekleidet, in das Paradies ein, während die Verdammten vom Feuerstrom in den Höllenrachen hinabgerissen werden.

IN MICHELANGELOS FRESKO gleichen die Seligen eher Schiffbrüchigen, die sich mit letzter Kraft auf eine Wolkenbank retten oder von Engeln dorthin gehievt werden; im Gegensatz dazu die in die Tiefe Stürzenden, beziehungsweise die, die von Teufeln hinuntergezogen oder auch hinuntergetragen werden. Bei den Seligen vermißt man eigentlich einen Ausdruck der Freude, des Beglückenden, das sie doch erwartet. Die einzige Gruppe, in der das Thema der Freude anklingt, ist jene kleine rechts hinter den Märtyrern; hier finden sich Ehepaare wieder, Väter und Mütter umarmen und küssen ihre Kinder. An die Stelle der Apostel als Beisitzer des Gerichtes tritt die große Gruppe der Glaubenszeugen, die gegen ihre nun verdammten Peiniger auftreten und ihnen ihre Martergeräte anklagend entgegenhalten. Die Dominanz des Dramas, das Unerbittliche des Schicksals, das Aufeinanderprallen erregter, kämpfender, verzweifelter Menschen beherrschen Michelangelos Riesenwerk so sehr, daß vielfach das Ganze als eine Darstellung der Verdammung



Abb. 2: Michelangelo, Jüngstes Gericht
Fresko auf der Altarwand der Sixtinischen Kapelle

angesehen wird, obwohl diese nicht einmal die ihnen reservierte Seite ganz füllt. Noch in jüngster Zeit ist die Diskussion über die Thematik von Michelangelos Jüngstem Gericht nicht ganz erloschen. In der römischen Zeitschrift *Civiltà Cattolica* war 1992 zu lesen, daß das Kunstwerk theologisch unhaltbar und dem wahren Christentum fremd sei; Michelangelo habe einen Christus „che non offre speranza“ dargestellt.⁴ Diese Hoffnung sei aber Grundlage des christlichen Glaubens an die Versöhnung mit Gott.

Was hat Papst Clemens VII. wohl veranlaßt, diese Tragödie der Menschheit so darstellen zu lassen und das auf der Hauptwand der bedeutendsten Kapelle des päpstlichen Palastes?

CONDIVI BERICHTET in seiner 1553 in Rom erschienenen *Vita des Michelangelo*, der Papst habe sich nach langen Überlegungen für die Darstellung des Jüngsten Gerichtes durch Michelangelo entschieden „havendo sopra ciò piu è piu cose pensato ultimamente risolvè a fargli il giorno del estremo giudizio.“⁵ Was diese verschiedenen Themen betrifft, so erfährt man von Vasari in seiner zweiten Auflage der *Viten*, der Papst habe auch erwogen, auf der Eingangswand der Kapelle den Sturz Luzifers und der abtrünnigen Engel darstellen zu lassen.⁶ Schließlich wird ein Bericht von Onorato Agnello vom 2. März 1534 wohl zu Unrecht so gedeutet, daß die Aufer-

stehung Christi auf der Altarwand ebenfalls ein Thema in den Überlegungen des Papstes gewesen sei.⁷

In diese Überlegungen des Papstes war Michelangelo von allem Anfang an einbezogen. Vasari berichtet, der Künstler habe „schon viele Jahre vorher Skizzen und verschiedene Entwürfe angefertigt“ und sei schließlich vom Papst angehalten worden „sich den Kartons zum Jüngsten Gericht zu widmen.“

1534, beim Tod von Papst Clemens VII., muß das Konzept für das gewaltige Werk in seiner endgültigen Form festgelegt gewesen sein. Michelangelo hatte mit der Arbeit daran bereits begonnen. Condivi berichtet, daß er damals jedenfalls schon die Stirnwand der Kapelle vom Boden bis zum Gewölbe mit Bretterwänden eingeschlossen und die Wand mit Mörtel beworfen habe. Papst Paul III. hat sich des Projektes offenbar von allem Anfang an ebenso angenommen. Wieder Condivi: „Dieser (sc. Papst Paul III.) bestand fest auf seinem Vorsatz und beschloß eines Tages, ihn (sc. Michelangelo) in seinem Haus aufzusuchen, begleitet von acht oder zehn Kardinälen, und er wollte den Karton sehen, der unter Clemens für die Stirnwand der Sixtinischen Kapelle gemacht worden war ...“. Schließlich erteilte der Papst Michelangelo den Auftrag, „er solle die von Clemens angeordnete Arbeit fortsetzen, ohne an der Idee oder am Entwurf, den man ihm vorgelegt hatte, irgendetwas zu ändern.“ Dieser Bericht Vasaris stimmt in-

haltlich mit dem Motuproprio von Papst Paul III. vom 17. November 1536 überein, in dem der Papst ausdrücklich die Gestaltung des Freskos nach dem von Michelangelo angefertigten und von Papst Clemens VII. genehmigten Karton anordnete.⁸

DEMNACH WAR ES durch den Tod von Papst Clemens VII. nach Fertigstellung der entscheidenden Vorzeichnungen und des Kartons und der Vorarbeiten auf der Altarwand der Kapelle zu einem Stillstand gekommen. Erst durch die neue Initiative von Papst Paul III. und seine Klärung der Vertragssituation begann Michelangelo mit der malerischen Arbeit. Aus diesem Dokument geht auch klar hervor, daß das Fresko den Intentionen von Papst Clemens VII. folgt und jedenfalls im Gesamtkonzept gegenüber den von ihm gebilligten Entwürfen keine Änderung erfahren hat. Charakteristisch dafür ist im Bericht Condisis die Bemerkung, daß Papst Paul III. sein Wappen auf dem fertiggestellten Fresko angebracht gewünscht, Michelangelo das aber verweigert habe mit der Begründung, der Gedanke zu der Darstellung stamme von Papst Clemens VII., zu dessen Lebzeiten das Werk auch begonnen worden sei.

Änderungen hat es wahrscheinlich in der unteren Partie gegeben, das heißt in den zuletzt ausgeführten Teilen des Freskos. Offensichtlich hat Michelangelo ursprünglich auf das Altarbild Peruginos Rücksicht genommen oder neh-



Abb. 3: Michelangelo, Skizze für das Jüngste Gericht
(Florenz, Casa Buonarroti, Inv.-Nr. 65F)

Abb. 3 men müssen, so wie das die Skizze in der Casa Buonarotti vorsah.⁹ Ursprünglich hätte demnach die Komposition des Weltgerichtes um das Altarbild herumgeführt werden sollen. Johannes Wilde hat schon auf mögliche Ergänzungen im untersten Bereich des Freskos verwiesen und konkret vor allem die Hölle in der Mitte ganz unten und Charon und sein Boot genannt.¹⁰

DIE VERÄNDERUNGEN dürften aber weitreichender gewesen sein. Auffallend sind die beiden senkrecht komponierten Gruppen, links die himmelwärts strebenden Seligen, rechts ihnen entsprechend die von Teufeln hinuntergetragenen oder -gestoßenen Verdammten. Diese beiden Gruppen könnten sehr gut ursprünglich als Abschluß der Komposition links und rechts gegenüber dem mittleren Altarbild geplant gewesen sein. Die rechts kopfüber Heruntergeworfenen, beziehungsweise an Tüchern oder Schnüren Heruntergezogenen setzen eigentlich die Komposition der darüber befindlichen Verdammten, die den himmelwärts Strebenden links im Fresko entsprechen, fort. Diese Entsprechung geht bis zu Details wie dem kopfüber Stürzenden, der in dem an den Beinen von einem Engel aus dem Grab Gezogenen sein exaktes Gegenüber hat.¹¹ In die leere Fläche setzte Michelangelo, nachdem er dort das Altarbild Peruginos mit der Himmelfahrt Mariä entfernt hatte, die posaunenblasenden Engel, beziehungsweise jene, die die Bücher des Lebens halten,

Abb. 4



Abb. 4: Rekonstruktion des Jüngsten Gerichtes unter Berücksichtigung von Peruginos Altarbild

das kleine mit den Namen der Seligen, das große für die Verdammten.

DIE ENTSCHEIDENDSTE Neuerung in den von Papst Clemens VII. zur Ausführung bestimmten Entwürfen ist sicherlich die symmetrisch sich um den Weltenrichter und Maria schließende Gruppe. Sie ist auf keiner der erhaltenen Skizzen Michelangelos auch nur in Ansätzen erkennbar. Auch in keiner der älteren Darstellungen des Jüngsten Gerichtes ist etwas Vergleichbares zu finden. Angeführt wird diese Gruppe von zwei Männern, die in Größe und Bewegung genau mit Christus abgestimmt sind. Beide wenden sich ihm zu. Der rechte hält die Schlüssel des Himmelreiches in seinen Händen, weshalb er allgemein als hl. Petrus bezeichnet wird; den linken nennt Condivi Johannes den Täufer, Vasari Adam. Für keine der beiden Bezeichnungen kann es mangels von Attributen des Dargestellten eine Begründung geben. Das einzige, was diesen vielleicht auszeichnet, ist der Pelzumfang, der lose über die Schulter gelegt erscheint, seine Enden werden von den Händen des Dargestellten festgehalten. Vor der Gruppe sitzen, beziehungsweise hocken der hl. Laurentius mit dem Rost und ihm gegenüber der hl. Bartholomäus mit dem Stück Haut, auf das Michelangelo sein verzerrtes Antlitz gemalt hat.

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 5

Abb. 7

Der als Petrus Bezeichnete wird durch sein Hervortreten, durch seine betonte Gestik und den starken Gesichtsaus-

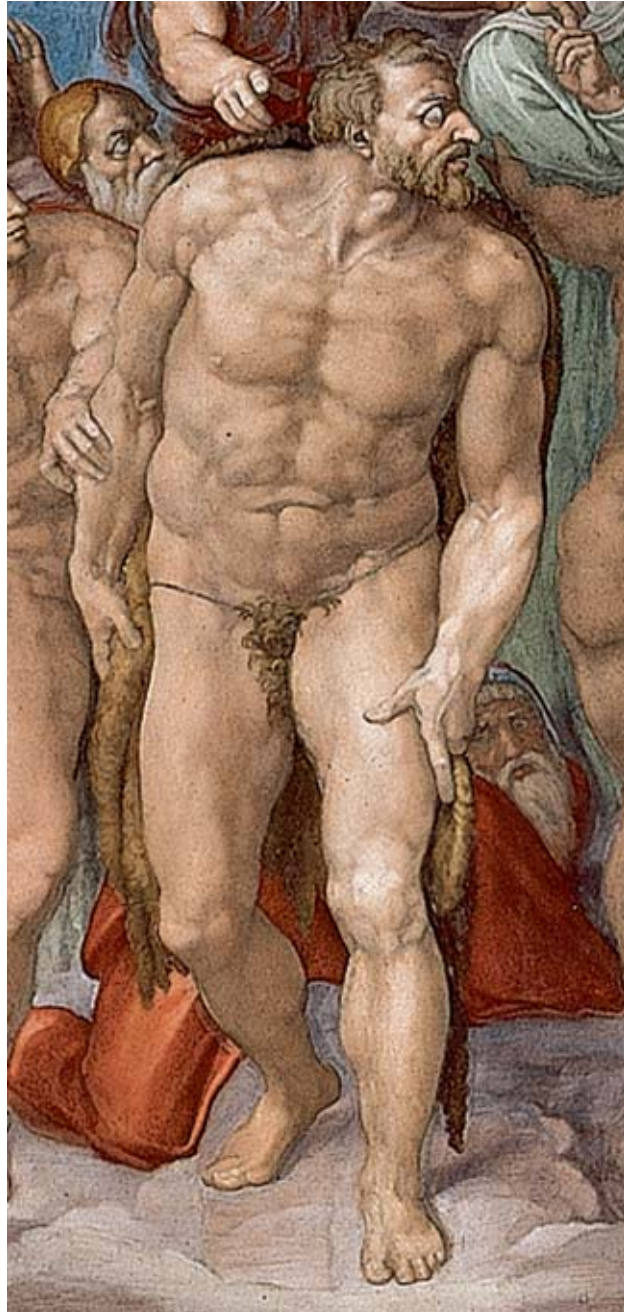


Abb. 5: Michelangelo, Jüngstes Gericht
Linke Eckfigur der Mittelgruppe

druck zur prominentesten Figur der Gruppe. Charles de Tolnay erklärt das Vorweisen der Himmelsschlüssel so, daß Petrus dadurch den Weltenrichter zum Einhalten der Verdammung bewegen will (“St. Peter holds the enormous gold and silver keys of Heaven towards him in the hope of arresting the damnation”). Ebenso weisen seiner Interpretation zufolge die Heiligen ihre Martergeräte vor, um die Katastrophe abzuwenden (“to try to stop the catastrophe”). Umgekehrt wurden diese Aktionen auch so gedeutet, daß die Heiligen durch das Vorweisen ihrer Attribute hofften, selbst von der Verdammung ausgenommen zu werden.¹² Für all diese Deutungen – und es gibt derer noch andere, geringfügig sich unterscheidende – fehlen allerdings entsprechende Begründungen. Von einer Fürbitte ist jedenfalls mit Bestimmtheit nichts zu bemerken. Die Gruppe der Martyrer oberhalb der in den Abgrund Stürzenden ist auf die Unglücklichen gerichtet, nur zwei von ihnen wenden sich Christus zu. Die Gesten aber, wie sie ihre Martergeräte hochhalten, könnten kaum im Sinne einer Fürbitte verstanden werden. Man muß bei der Beurteilung der Szene auch beachten, wie die beiden seitlichen Gruppen kompositionell genau aufeinander abgestimmt sind: Den Helfern links, die von Wolkenbänken aus Auferstehende zu sich hinaufziehen, entsprechen rechts die auf Wolkenbänken Knienden, die das Hinabstürzen und Hinabzerren der Verdammten beobachten, beziehungsweise



Abb. 6: Michelangelo, Jüngstes Gericht
Der richtende Christus

gegen diese ihre Anklage erheben. In diesem Wechselspiel ist für Fürbitte und Mitleid kein Platz.

VOR ALLEM ABER kann der als Petrus Bezeichnete nicht als Fürbittender interpretiert werden. Dagegen spricht nicht nur sein erregter, angespannter Gesichtsausdruck, sondern vielmehr die Tatsache, daß die Schlüssel des Himmelreiches, die er mit einer Geste vorweist, die der der Martyrer entspricht, die ihre Martergeräte dem Weltenrichter entgegenhalten, fragmentiert sind. Bei dem frei in der rechten Hand des als Petrus Genannten liegenden silbernen Schlüssel ist deutlich zu sehen, daß ein Teil des Schaftes mit dem Ring fehlt, die Bruchstelle ist mit aller Klarheit herausgearbeitet.¹³ Ein Schlüssel, von dem nur der Bart und ein Teil des Schaftes erhalten sind, kann aber praktisch nicht verwendet werden. Der Schlüssel ist demnach unbrauchbar. Das kann nur so verstanden werden, daß der Träger der Schlüssel den mit ihnen verbundenen Auftrag nicht mehr erfüllen kann, den Jesus in Matth. 16, 19 Petrus erteilte: „Et tibi dabo claves caelorum. Et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum et in caelis.“

Die Darstellung der nicht mehr gebrauchsfähigen Schlüssel kann daher nicht auf Petrus bezogen werden. Sie hängt vielmehr mit dem regierenden Papst Clemens VII., dem Auftraggeber des Freskos, zusammen. Das Jüngste Gericht



Abb. 7: Michelangelo, Jüngstes Gericht
Detail der Mittelgruppe: Der Papst mit den Schlüsseln des Himmelreiches

Michelangelo ist in diesem zentralen Bereich des Gemäldes zeitbezogen und muß als Dokument für das Denken und Empfinden des Papstes in der Spätzeit seines Pontifikates verstanden werden.

Tatsächlich sah sich Clemens VII. namentlich in seinen letzten Lebensjahren Schwierigkeiten aller Art gegenübergestellt, die in der Geschichte der Kirche vergleichlos waren, sowohl allgemein politischen wie kirchenpolitischen Problemen und auch solchen der innerkirchlichen Situation. Das Vordringen der Reformation über die Grenzen Deutschlands hinaus schien nicht mehr aufzuhalten, namentlich auch dadurch, daß die Spannungen zwischen Kaiser Karl V. und König Franz I. von Frankreich jeden Lösungsversuch der Probleme verhinderten. Ihre einander entgegengerichteten Interessen in Italien schwächten die Stellung des Papstes auch als Souverän des Kirchenstaates. Dabei war die unglückliche Politik des Papstes selbst letztlich am Sacco di Roma schuld, als die führerlos gewordenen Truppen Karls V., nachdem ihr Feldherr Karl von Bourbon beim Sturm auf die Stadt gefallen war, Rom eroberten und in einem bisher ungekannten Maße plünderten. Der Papst selbst blieb monatelang in der Engelsburg gefangen, wohin er geflüchtet war, bis er sich um eine erhebliche Geldsumme schließlich freikaufen konnte.

In England eskalierte die Situation ebenfalls; wenige Wochen nach dem Tod des Papstes löste sich die englische

Kirche durch die Suprematsakten von Rom. Im Osten waren die Türken eine ständige Bedrohung; 1529 belagerten sie Wien. Schließlich war innerkirchlich die Situation des Klerus katastrophal. Die Reformversuche, die Clemens VII. unternommen hatte, waren gescheitert; sein Nachfolger Papst Paul III. sah sich bald nach dem Antritt seiner Regierung genötigt, eine Kardinalsdeputation zur Reform des Klerus einzusetzen.

DER WUNSCH, die für ihn hoffnungslose Situation des Papsttums sichtbar zu zeigen, beschäftigte Papst Clemens VII. wohl schon bald nach dem Sacco di Roma und nach seiner Befreiung aus der Gefangenschaft in der Engelsburg. Daß der Sacco di Roma ein Strafgericht Gottes über das Rom der Renaissance gewesen sei, war damals weit verbreitete Ansicht. Zeitgenössische Berichte belegen das hinreichend.¹⁴ So könnten auch die ersten Überlegungen des Papstes für eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes an so prominenter Stelle, wie es die Altarwand der bedeutendsten Kapelle des Vatikan-Palastes ist, in der Zeremonien verschiedenster Art abgehalten wurden, zunächst von derartigen Vorstellungen angeregt worden sein. Die sich immer wieder ändernde politische Situation führte dann allerdings zu den entscheidenden Neuerungen entsprechend der aktuellen Situation des Papsttums am Ende des Pontifikates von Clemens VII. Es ist sicherlich das Außerordentliche an Michelangelos