

Jüngstem Gericht, so wie es ausgeführt wurde, daß der Papst es als eine Aussage über die verzweifelte Situation seines Pontifikates verstanden wissen wollte, wobei nicht der Sacco di Roma, der schon mehrere Jahre zurücklag, sondern die Situation, die vor allem durch die Reformation geschaffen war, das Denken des Papstes bestimmte.

DAS BESTÄTIGT eine Reihe thematisch gleich orientierter Werke, die Papst Clemens VII. eben in der Zeit, da er die Frage, was auf der Stirnwand der Sixtinischen Kapelle dargestellt werden sollte, gestalten ließ. Es handelt sich um drei Münzen, mit deren Ausführung er Benvenuto Cellini beauftragte, der eben 1529 nach Rom zurückgekehrt war. Zunächst ließ er von ihm zwei Goldmünzen anfertigen. Auf der einen sollte der gefesselte nackte Christus des Ecce homo mit entsprechender Inschrift zu sehen sein, auf der zweiten wollte er das stürzende Kreuz dargestellt haben, um dessen Wiederaufrichtung sich Papst und Kaiser bemühen.¹⁵

Cellini berichtet darüber in seiner Selbstbiographie (1. Buch, 9. Kapitel): „ ... und zu mir sprach er, ich sollte zu einer goldenen Doppie das Modell machen; darauf wolle er einen nackten Christus mit gebundenen Händen sehen, mit der Umschrift: Ecce Homo! Auf der Rückseite sollte der Papst und ein Kaiser abgebildet sein, die ein Kreuz, das eben fallen will, aufrichten, mit der Unterschrift: Unus spiritus et una fides erat in eis.“¹⁶ Cellini ver-



Abb. 8: B. Cellini, Ecce Homo, Goldmünze, Avers
(München, Staatliche Münzsammlung)

bindet aus der Erinnerung heraus in seiner Schilderung zwei verschiedene Münzen, die er für Papst Clemens VII. gestaltet hatte, zu einer Einheit. Tatsächlich zeigt eine der beiden Münzen auf der einen Seite das Porträt des Papstes,

Abb. 8

auf der anderen den nackten gefesselten Christus des Ecce homo mit der entsprechenden Inschrift, dazu die Umschrift PRO EO UT ME DILIGERENT. Die zweite Goldmünze stellt das stürzende Kreuz dar, um dessen Aufrichtung sich Papst und Kaiser mühen; unterhalb des Kreuzes ist CLEMENS zu lesen. Demnach kann kein Zweifel bestehen, daß es sich bei den beiden Fürsten um Papst Clemens VII. und Kaiser Karl V. handelt. Die Umschrift lautet UT OMNIS TERRA ADORET TE. Die Versoseite der Münze zeigt Petrus und Paulus, eine auf Münzen der vatikanischen Zecca öfters zu findende Darstellung, freilich mit einer singulären Inschrift: UNUS SPIRITUS ET UNA FIDES ERAT IN EIS; sie hatte Cellini in seiner Selbstbiographie mit der Darstellung des stürzenden Kreuzes verbunden. Vielleicht kann man die Umschrift, die von den üblichen abweicht, auf die gespaltene Christenheit und die Sehnsucht des Papstes nach einer Einheit beziehen.¹⁷

Abb. 9

Während der Arbeit an diesen beiden Münzen gab der Papst, wieder Cellinis Bericht folgend, dem Künstler eine dritte Münze, diesmal aus Silber, in Auftrag.¹⁸

Abb. 10

Sie sollte auf der einen Seite das Profilbild des Papstes, auf der anderen die Szene nach Matth. 14, 29 ff. zeigen, da der

Abb. 14

Während der Arbeit an diesen beiden Münzen gab der Papst, wieder Cellinis Bericht folgend, dem Künstler eine dritte Münze, diesmal aus Silber, in Auftrag.¹⁸

Sie sollte auf der einen Seite das Profilbild des Papstes, auf der anderen die Szene nach Matth. 14, 29 ff. zeigen, da der



Abb. 9, 10: B. Cellini, Stürzendes Kreuz mit Clemens VII. und Karl V., Goldmünze, Avers.
Petrus und Paulus, Revers (Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett)



Abb. 11

zweifelnde Petrus im See Genezareth unterzugehen fürchtete und von Jesus gerettet wurde, der ihn fragte „Quare dubitasti“. Dieses QUARE DUBITASTI ist auch der Text der Umschrift auf der Münze.

Diese drei Münzen sind in der Geschichte der vatikanischen Münzprägung einzigartig.¹⁹ Es gibt sonst keine vergleichbaren Darstellungen oder besser Selbstdarstellungen eines Papstes unter den vatikanischen Münzen.

MIT EINER Charakterisierung als „originell“, wie Ludwig von Pastor die drei Münzen bezeichnet, wird man ihrem dramatischen Inhalt und der Einzigartigkeit ihrer Thematik wohl kaum gerecht.²⁰ John Pope-Hennessy folgend wäre ihre Thematik, die, wie der Autor ausdrücklich betont, der Papst selbst bestimmt habe, Ausdruck des Pessimismus, der die letzten Lebensjahre des Papstes prägte (“the subjectmatter of the coins was selected by the pope himself and reflects the pessimism that dogged the last years of his reign”).²¹ Freilich geht diese Aussage, die auch für Michelangelos Jüngstes Gericht gelten kann, über einen allgemeinen Pessimismus, über Gefühle und Stimmungen weit hinaus. Sie ist fundamentale Definition des Papstes über eine ihm ausweglos scheinende kirchenpolitische Situation.

Zusammengenommen bilden diese Werke ein einzigartiges Zeugnis für die Machtlosigkeit des Papstes gegenüber der Reformation – der nackte gefesselte Christus des Ecce



Abb. 11: B. Cellini, Quare dubitasti, Silbermünze, Revers
(Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett)

homo als Sinnbild der wehrlosen und entmachteten Kirche, das stürzende Kreuz, um dessen Festigung sich Papst und Kaiser bemühen, für die in ihren Grundfesten durch die Reformation erschütterte Kirche, der zweifelnde Petrus, der im See Genezareth zu ertrinken fürchtet, als Bekenntnis der eigenen Zweifel und der eigenen Mutlosigkeit und schließlich der Papst mit den unbrauchbar gewordenen Schlüsseln des Himmelreiches – das ist eine Demonstration innerhalb von höchstens fünf Jahren von der Auftragserteilung für die beiden ersten Münzen an Cellini bis zu der für das Jüngste Gericht an Michelangelo, der lange Überlegungen über die Thematik der Darstellung vorausgegangen waren.

Clemens VII. setzte so in den letzten Jahren seines Pontifikates, genau in den letzten fünf Jahren, die Mittel der bildenden Kunst für die Darstellung und Monumentalisierung der aktuellen, zugleich größten Krise der Kirche in ihrer jahrhundertealten Geschichte ein.

Cellini wurde 1529 vom Papst wieder in seine Dienste genommen und noch in demselben Jahr zum Stempelmeister der päpstlichen Zecca ernannt. Damit ergibt sich zumindest für die erste Münze mit dem Christus des Ecce homo ein präziser Hinweis für die Datierung. Daß die Münze mit dem stürzenden Kreuz, um dessen Wiederaufrichtung sich Papst und Kaiser mühen, nicht vor dem Friedensschluß von Barcelona am 29. Juni 1529 zwischen



Abb. 12: Michelangelo, Skizze für das Jüngste Gericht
(Bayonne, Musée Bonnat, Inv.-Nr. 1665 [Ai 1217])

Karl V. und Clemens VII. in Auftrag gegeben wurde, eher erst später, kann auch als sicher angenommen werden. Vielleicht kann die Kaiserkrönung Karls V. am 24. Februar 1530 einen terminus post quem für diese Münze geben.

DIE ENTWICKLUNG des Jüngsten Gerichtes von einer eher allgemeinen Form zu der sehr konkreten auf die Situation des Papstes hin bezogenen Gestaltung läßt sich anhand der wenigen erhaltenen Skizzen, welche die zentrale Partie als Ganzes zeigen, wenigstens andeutungsweise erkennen. Die beiden Zeichnungen in Bayonne, Musée Bonnat, und in Florenz, Casa Buonarotti, zeigen die Mittelgruppe mit dem und um den Weltenrichter deutlich.²² Auf beiden ist Christus sitzend dargestellt. Vor ihm kniet Maria als Fürbitterin für die Menschheit. Im Fresko steht Christus, beziehungsweise er ist aufstehend gezeigt, und Maria schmiegt sich, neben ihm sitzend, an ihn, wendet sich aber zur Seite ab. Auf der Skizze im Musée Bonnat sitzen zu beiden Seiten des Weltenrichters die zwölf Apostel auf Wolkenbänken, entsprechend der Tradition des Jüngsten Gerichtes. Auf der Skizze in der Casa Buonarotti fehlt diese Gruppe, ebenso auch im ausgeführten Fresko.

Diese Zeichnung Michelangelos gibt als einzige unter den erhaltenen Skizzen eine Vorstellung von der gesamten Komposition mit den sich emporarbeitenden Seligen und

Abb. 12

Abb. 3

den stürzenden Verdammten, denen sich Glaubenszeugen an der Seite Jesu mit deutlichen Gesten entgegenstellen.

Durch die Hinzufügung der den Weltenrichter und Maria umschließenden Partie mit den beiden Gestalten als Eckpunkte erfährt die Komposition im Fresko ihre entscheidende Veränderung.

DIE BEIDEN MÄNNER, deren einer sicherlich als Papst Clemens VII. anzusprechen ist, bilden mit dem in der Mitte und etwas erhöht stehenden Christus eine Dreiergruppe. Diese entscheidende Neuerung verändert nicht nur die bisherige Komposition, wie sie in der Skizze in der Casa Buonarotti überliefert ist, sondern mehr noch die Thematik der Darstellung. Dem allgemeinen Strafgericht tritt das Bekenntnis des Papstes, den göttlichen Auftrag nicht mehr erfüllen zu können, als bestimmendes Element gegenüber. Eine Figur wie eben dieser Papst, dessen ausgestreckter Arm den einen Schlüssel des Himmelreiches direkt Christus entgegenstreckt, ist im ganzen Fresko einzigartig. Der Papst blickt gespannt, fragend, wie immer man den Ausdruck seines Antlitzes interpretieren will, auf den Weltenrichter, von dem er eine Antwort erwartet. In diese Szene, ist auch der linke, nach vorn Ausschreitende einbezogen. Auf ihn konzentriert sich die Gruppe links von Christus und Maria: Der neben ihr Stehende, der ein Kreuz hält (Andreas?), wendet sich einer

Abb. 13

hinter und über ihm stehende Frau zu, die er mit seinem linken Arm umfängt. Sie wieder dreht sich mit im Redegestus erhobener linker Hand dem links neben ihr sich vorbeugenden verhüllten Mann zu, der seinerseits mit ausgestrecktem Arm auf den vor ihm Stehenden zeigt, so als könnte er auf die Fragen der anderen antworten. Die Gruppe bildet so den Gegenpol zu dem Papst und dem richtenden Christus.

Diese Aktion des Papstes scheint das auslösende Moment für den Richterspruch Christi zu sein. Die Handlungsunfähigkeit des Papstes und die Verdammung der Feinde der Kirche, die daran schuld sind, stehen in einer Wechselbeziehung. Der Weltenrichter wäre so auch in einer Doppelfunktion zu verstehen, nämlich als Herr der Kirche, die er Petrus und damit dem Papsttum übertragen hatte, und als Richter über die Menschheit.

AUCH FÜR DIE DARSTELLUNG Mariä fehlen Vergleiche. Es ist nicht die Änderung von der knienden Fürbitterin zu der neben dem Weltenrichter Sitzenden. Im Fresko im Camposanto in Pisa, das ebenfalls das Jüngste Gericht darstellt, hat Maria auch neben Christus ihren Platz.²³ Beide thronen dort in Mandorlen, wobei Maria sich Christus zuwendet. In Michelangelos Darstellung dagegen sitzt Maria neben ihrem Sohn, noch ein wenig in dessen Mandorla einbezogen. Sie schmiegt sich an ihn, wendet sich aber gleichzeitig ab in die entgegenge-

setzte Richtung. Kann das auch in einer Beziehung zu der Anklage des Papstes und zu dem dadurch ausgelösten Richterspruch Christi verstanden werden? Maria war jedenfalls als Mutter der Kirche definiert, und so muß sie die Nachricht von der Ohnmacht eben dieser Kirche unmittelbar getroffen haben.

Wenn es aber Papst Clemens VII. ist, der die unbrauchbar gewordenen Schlüssel des Himmelreiches seinem Auftraggeber entgegenhält, womit die Darstellung des Weltgerichtes auf die konkrete Situation der Gegenwart übertragen wird, dann sollte in dem Dargestellten Clemens VII.

Abb. 15

selbst erkennbar sein. Tatsächlich läßt sich das Antlitz des Papstes mit Porträts Clemens VII. auf Münzen Cellinis vergleichen, vor allem wenn man eine Tendenz zur dramatischen Steigerung in Michelangelos Darstellung berücksichtigt. Das führt weiter zu der Überlegung, ob nicht sein Gegenüber Kaiser Karl V. ist, mit dem sich Clemens VII. ja auch auf der Goldmünze vereint um das stürzende Kreuz müht. Auch hier scheint ein Vergleich mit gesicherten Porträts des Kaisers möglich. Akzeptiert man diesen Vergleich, dann wird die neu in die Komposition des Jüngsten Gerichtes eingeführte Mittelgruppe noch deutlicher als eine Fortführung der gedanklichen Konzepte des Papstes, wie sie die Münzen Cellinis zeigen, erkennbar.

Abb. 14

Abb. 16, 17



Abb. 14: B. Cellini, Papst Clemens VII., Silbermünze, Avers (vgl. Abb. 11)
(Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett)

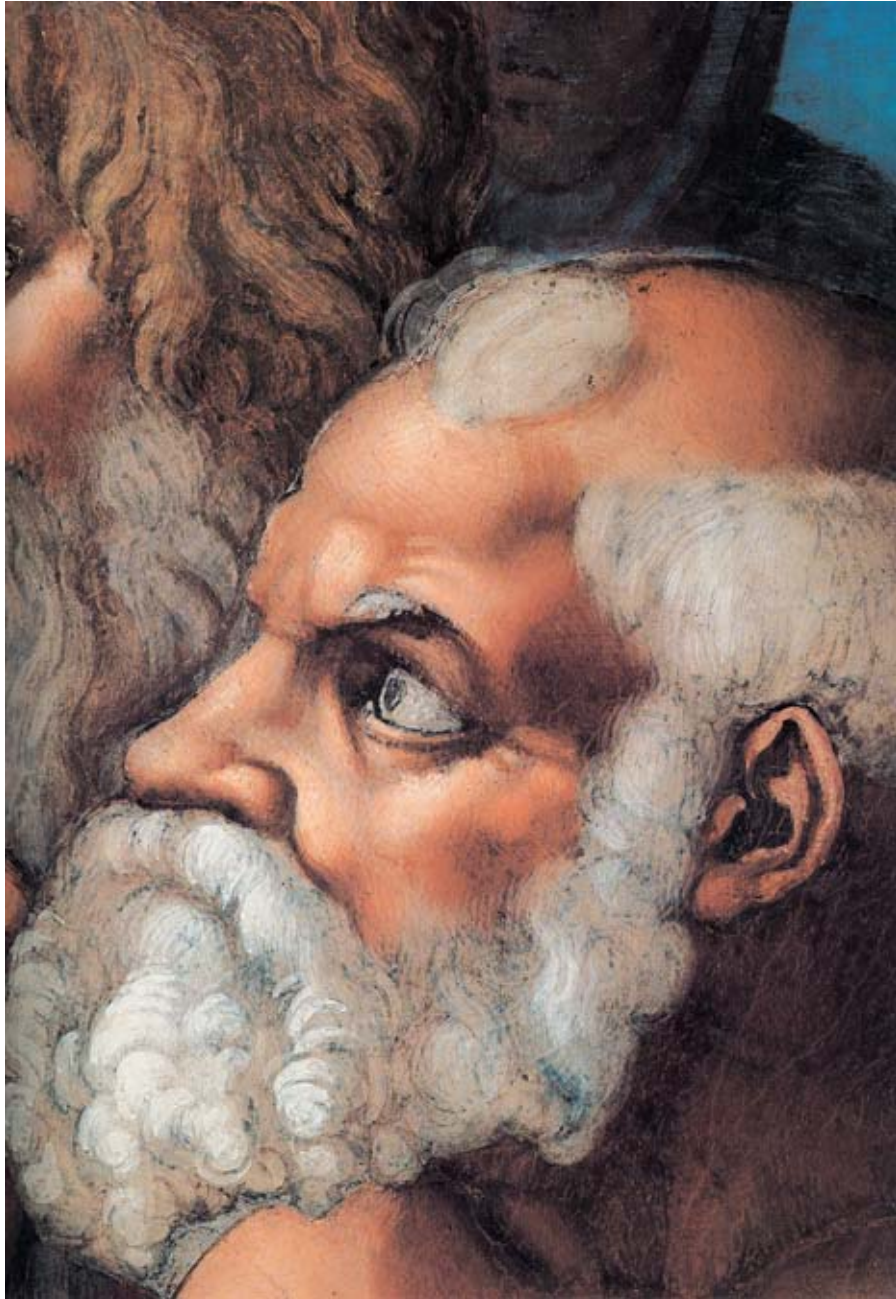


Abb. 15: Michelangelo, Jüngstes Gericht
Detail: Kopf von Papst Clemens VII.

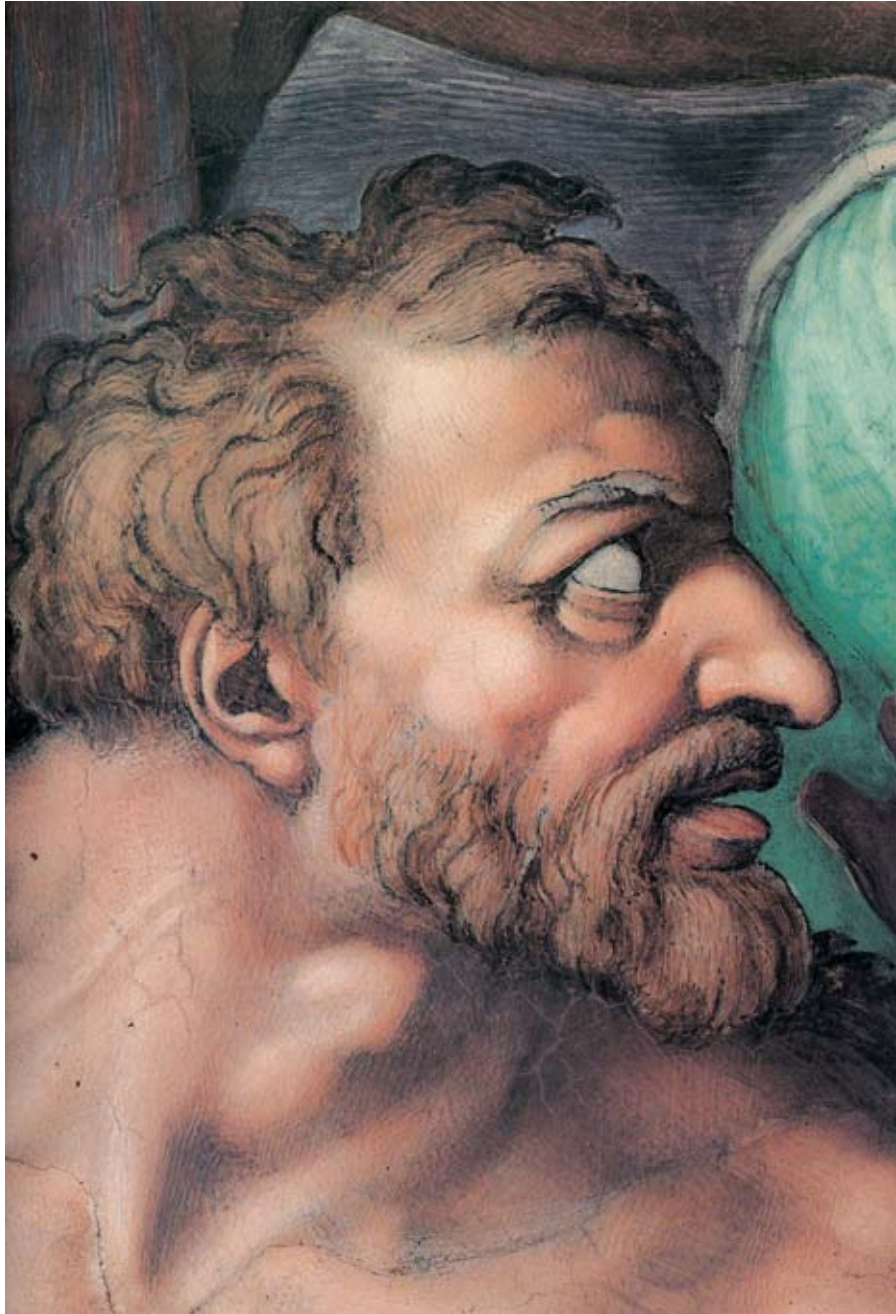


Abb. 16: Michelangelo, Jüngstes Gericht
Detail: Kopf von Kaiser Karl V.



Abb. 17: Leone Leoni, Kaiser Karl V., Medaille, dat. 1536
(Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett)

Es waren nicht liturgische oder theologische Überlegungen, die Papst Clemens VII. dazu bestimmten, auf die Altarwand der Sixtinischen Kapelle das Jüngste Gericht malen zu lassen.²⁴ Das Fresko ist vielmehr das Ergebnis einer sich durch mehrere Jahre hinziehenden Planung des Papstes, wie Condivi berichtet, wobei sich die Schwerpunkte der Thematik konkret auf die Gegenwart beziehen.

Diese Thematik war allerdings bald vergessen. Sie hatte auch ihre Aktualität verloren. Die Reform der Kirche hatte unter Papst Paul III. rasch eingesetzt, dank neuer Orden, vor allem der Theatiner und der Jesuiten. Nach langen Verhandlungen und immer wieder vergeblichen Bemühungen konnte Paul III. schließlich auch die Eröffnung des Konzils von Trient für den 13. Dezember 1545, den 3. Adventsonntag, festlegen. Damit waren die Voraussetzungen für ein Wiedererstarken der katholischen Kirche gegenüber der Reformation geschaffen.

In keiner der Schriften des 16. Jahrhunderts, die sich mit Michelangelos Jüngstem Gericht beschäftigen, ist auch nur ein Hinweis auf die ursprüngliche Thematik zu finden. Ascanio Condivi, der die wohl verlässlichste Vita Michelangelos verfaßte, liefert auch eine ausführliche Beschreibung des Freskos. Darin nennt er einige Heilige mit ihren Attributen, den Papst/Petrus erwähnt er nicht.²⁵ Ebendieser Condivi begründet die Auftragserteilung an Michelangelo damit, daß der Papst „dachte, daß er ihm bei

der Mannigfaltigkeit und Großartigkeit des Stoffes ein neues Feld eröffne, wo er seine ganze Kraft an den Tag legen könnte“ und er kommt zum Schluß, „daß das ganze Gemälde nicht nur von göttlicher Auffassung durchweht ist, sondern auch im menschlichen Körper alles zum Ausdruck bringt, was die Natur daraus machen kann.“ Vasari hat das ähnlich begründet, nämlich aus Überlegungen des Papstes heraus, die sich auf die Höchstleistungen der Malkunst beziehen. So habe Papst Clemens VII. die Darstellung des Jüngsten Gerichtes auf der Altarwand der Sixtinischen Kapelle gewünscht, „um mit diesem Bilde zu zeigen, was die Malkunst (...) zu leisten vermöchte“, und an anderer Stelle, daß „Papst Clemens VII. äußerst begierig war, den höchsten Beweis seiner (sc. Michelangelos) Kunst zu sehen und ihn anhielt, sich den Kartons zum Jüngsten Gericht zu widmen.“ Schließlich erklärt Vasari das Werk so, „daß dieser einzigartige Meister nichts anderes wollte, als mit dem Pinsel den vollkommenen, aufs schönste proportionierten Bau des menschlichen Körpers in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen darzustellen.“

VIELLEICHT IST DIESE mehrfach wiederholte Hervorhebung der künstlerischen Gestaltungskraft Michelangelos gerade hinsichtlich der Beherrschung der menschlichen Figur in jeder Bewegungsmöglichkeit auch aus der Auseinandersetzung über die Berechtigung ihrer Darstellung an so heiliger Stätte, wie es eben die Altar-

wand der Sixtinischen Kapelle des Vatikan-Palastes ist, zu verstehen, als eine Antwort auf die Angriffe von strengen Verfechtern der Gegenreformation.²⁶ Die mehrfache Berufung auf den päpstlichen Auftraggeber, der mit diesem Werk Michelangelo die Möglichkeit habe geben wollen, seine volle Meisterschaft in der Malerei zu entfalten, und die Betonung göttlicher Auffassung könnten auch als Antwort auf die Kritiker gemeint gewesen sein, unter denen sich immerhin einflußreiche Persönlichkeiten des päpstlichen Hofes befanden. Diese setzen sich schließlich auch durch, sodaß Daniele da Volterra den Auftrag erhielt, die Blößen der Körper zu übermalen.

Die Vita Condvis und diesem folgend Vasari in der zweiten Auflage seines Werkes sollten nur der Verherrlichung Michelangelos dienen. Das bedeutet aber, daß ihr Quellenwert hinsichtlich der historischen Bedingungen über die Auftragserteilung und die allgemeine Thematik des Werkes nicht sehr ergiebig ist. Er bezieht sich auf den Künstler, kaum auf den Papst.

Von diesen Voraussetzungen ausgehend ist auch die Spannweite der Interpretationen bis in die neueste Forschung sehr groß. Sie reicht von der Erklärung als Reflex auf den Sacco di Roma bis zu der Behauptung, in Michelangelos Jüngstem Gericht die Summe von dessen eigenen religiösen Erfahrungen zu sehen.²⁷ Dabei wird allgemein übersehen, daß der Auftrag zur Ausführung des Freskos

erst mehrere Jahre nach der Eroberung und Plünderung Roms durch die Soldaten Karls V. erteilt wurde, in einer Zeit, da die politische Situation sich insbesondere durch die Aussöhnung zwischen Clemens VII. und Karl V. geändert hatte. An ein Denkmal für seine größte politische Niederlage hat der Papst aber sicherlich auch nicht gedacht. Übersehen wurde auch, daß sich die Thematik auf die Reformation und die Irrlehren bezieht. Deutlich kommt das in den Überlegungen des Papstes betreffend die Darstellung des Engelssturzes auf der Eingangswand der Kapelle zum Ausdruck, wenn Vasaris Bericht stimmt.

Man darf aber die Bedeutung des Sacco di Roma im politischen Denken des Papstes auch nicht überschätzen. Karl V. beurteilt wenige Monate danach in einer Bemerkung vor dem spanischen Staatsrat im November 1528 die Lage so, daß der Papst längst über den König von Frankreich mehr erregt sei als über den Sacco di Roma.²⁸ Dennoch bleibt es bemerkenswert, daß Clemens VII., der doch immer wieder die Verbindung mit dem französischen König gesucht und dieser bisweilen den Vorzug vor einer mit dem Kaiser gegeben hat, sich auf der bei Cellini in Auftrag gegebenen Münze mit dem stürzenden Kreuz und schließlich in Michelangelos Jüngstem Gericht in gemeinsamer Aktion mit dem Kaiser darstellen ließ. War es die aktuelle Situation ab 1529, war es doch die Einsicht, daß die Probleme der Reformation und der Türkengefahr nur zusam-

men mit Karl V. gelöst werden könnten – sie bildeten auch das Hauptthema der Gespräche zwischen Papst und Kaiser bei ihrem Zusammentreffen in Bologna, November 1529 bis Februar 1530 und Dezember 1532 bis Februar 1533 –, oder war es die letztlich mittelalterliche Vorstellung von Papst und Kaiser als den beiden Säulen der Kirche, die hier im Denken Clemens VII. noch nachwirkte?

Daß man dabei die fragmentierten Schlüssel des Himmelreichs übersehen hat, ist vielleicht auch daher erklärbar, daß in der Betrachtung stets die Gestalt Michelangelos im Zentrum stand, niemals aber der Papst, der sich in seinen letzten Lebensjahren in einzigartiger Weise der Sprache des Kunstwerks bediente, um seine verzweifelte Situation als Verwalter der Kirche Christi sichtbar zu zeigen.