

GEDANKEN ZU MICHELANGELO IM BLICKFELD DER REFORMATION

Von Oskar Thulin

Michelangelo (1475-1564) ist ein Zeitgenosse Luthers (1483-1546). Schon dies würde zu einem interessanten Vergleich des großen Italieners mit dem großen Deutschen reizen. Leben und Lebenswerk Michelangelos kann nicht nur im Rahmen der Kunstprobleme der Renaissance gesehen und erkannt werden, so sehr er ihr größter Repräsentant ist. Wer sich einmal näher um die Aussage bemüht hat, die seine Werke der Malerei, der Plastik, der Architektur, der Dichtung für die damalige Zeit bedeuteten, wird spüren, daß seine Sprache der Kunst in der Form wie im Inhalt zugleich von Fragen ausgeht oder auf die zu antworten sucht, die auch in der Geistesbewegung der Reformation die Völker Europas damals bewegten und als Frage nach Sinn und Gestaltung des Lebens uns heute genau so angehen.

Daß da im Jüngling ein Gewaltiger im Können heranwuchs, spürte nicht nur der Neid der andern Lehrlinge und Gesellen, die ihm in einer Schlägerei für alle Lebenszeit mit der eingeschlagenen Nase das Antlitz zerstören wollten. In den ersten plastischen Arbeiten schon, im 16. und 17. Lebensjahr, tritt sein Ringen um den künstlerischen Ausdruck in Erscheinung, im Kampfmotiv der Kentaurenschlacht und in der nachdenklicheren, wie von der Vorahnung schwerer Zukunft erfüllten Maria mit dem Kind an der Treppe. Lorenzo de Medici, il Magnifico, hatte das Genie im Knaben entdeckt und ermöglichte seinen Kontakt mit der Welt des Humanismus und der Renaissance, aber auch den Konflikt seiner Glaubenswelt mit deren innerweltlichem Lebensoptimismus und oft radikaler Bindungslosigkeit. Alle Lebensgebiete, auch die Kirche, schienen auf der Ebene der Macht letzte Lebensentscheidungen zu sehen. Michelangelo ward erschüttert von dem dagegen auftretenden Bußprediger Savonarola und erlebte auch 1498 dessen Ende: gehenkt und verbrannt durch die römische Inquisition.

An diesen durch den Borgiapapst Alexander VI. diskreditierten Papstszitz berief der innerlich wie äußerlich gleich mächtige Julius II. 1505 den jungen Michelangelo. Zwei Riesen standen sich gegenüber, Julius II., der mit den Mitteln der Renaissance, der Mächtigkeit in Maßstäben von Raum und Zeit, die Glaubwürdigkeit der Kirche wiederherstellen wollte, und Michelangelo, dem längst an der Gottähnlichkeit des Renaissancemenschen bange geworden war. Gottes Gottheit in Schöpfung und Heilsgeschichte wurde ihm mehr darin bewußt, daß Gott trotz immer wiederkehrenden Falles des Menschen in Sünde und Gottlosigkeit doch zu seinem Geschöpf hielt, nicht aber darin, daß sich der Mensch in falschem Stolz als sein auserwähltes Werkzeug fühlen

dürfte. In seiner Zusammenarbeit mit Julius II. trat diese Spannung besonders hervor. Raffael malte ohne Bedenken an den Wänden der Stanzen des Vatikans die Themen, die der Verherrlichung des Papsttums dienten, der universellen Mission und dem Führungsanspruch der Kirche in Kunst (Parnaß), Philosophie (Schule von Athen), Recht (Dekretalienverleihung) und Kirche im Sakrament zwischen *ecclesia triumphans* und *militans* (Disputa). Mit Wunderszenen der Kirchen- und Papstgeschichte ergänzte er die Thematik der Stanza della segnatura noch weiter in den andern Stanzen.

Anders Michelangelo, der seinen ähnlichen Auftrag für die Decke und die oberen Meter der Wände in der Sixtinischen Kapelle nicht in der von Julius II. gewollten Weise durchführte. Nicht das Leben der Apostel mit Petrus als Anfänger der Papstreihe, sondern den Urbeginn der Welt, von Schöpfung über Sündenfall, Sündflut erzählen die Fresken der Decke, eine für die Renaissance erstaunlich realistische, pessimistische Sicht von der »Herrlichkeit des Menschen«. Aber die andere Linie steht daneben: Gottes Handeln in seinen besonderen Boten, den Propheten und Vorfahren Christi. Und zu ihrer Ergänzung auch die Hinweise aus der vorchristlichen heidnischen Welt: Die Sibyllen. Schon in der Ikonographie des Mittelalters waren sie in die Weissagungen auf Christus hin eingeordnet gewesen. Beispielhaft kann man Michelangelos Grundproblem des Menschseins vor Gott an den Wandlungen fast des gleichen Kopfes von Adam und Jesaja erkennen: die Geborgenheit bei der Schöpfung, das schuldhaftige Gehetztsein nach dem Sündenfall und das ohne menschlichen Stolz echte Hinhören auf die Stimme Gottes im Propheten.

Als Raffael in den Stanzen malte, Michelangelo auf dem Gerüst unter der Sixtinadecke lag und allein diese zu erschütternder Selbstprüfung führenden Fresken schuf, war auch Martin Luther in Rom gewesen, freilich nur kurze Zeit. Die Fresken waren in Arbeit, weder für Besucher zugänglich noch weltberühmt und nur um ihrer Künstlerschaft bewundert. Die dreißig Jahre später geschaffene Altarwand des Jüngsten Gerichts unterstreicht die eigenwillige Deckenthematik in besonderer Weise: Der richtende Christus erscheint so mächtig-zornig im Blick auf die Menschheit, daß selbst seine Mutter Maria wie voll Angst ihr Gesicht abwendet, nicht als die große Fürbitterin uns tröstend.

In seiner Jugend versuchte Michelangelo auch, in vollendeter Schönheit der Gestalt die Göttlichkeit Christi sichtbar zu machen, wie es die Renaissance wollte. Die Pietà in St. Peter, die er, 23jährig, schuf, wäre hier zu nennen. Wie anders sieht er dasselbe Thema am Ende seines Lebens. Wir kennen die Pietà, mehr Kreuzabnahme, im Dom zu Florenz, die aus Palästrina (heute Florenz) und die letzte im Palazzo Rondanini in Rom. Was in der Ethik sich als Frage nach dem Guten, vor Gott Rechtem dem Glaubenden stellt, das

wurde bei Michelangelo besonders auf der Ebene der künstlerischen Gestaltung akut. Hatte die mittelalterliche Scholastik im Blick auf das Denken von den Glaubensaussagen zunächst gemeint, sie seien denknötwendig, dann nur denkmöglich und in der Spätscholastik, sie seien denkunmöglich, nur in Antinomie, im Paradox auszusagen - und hier stand Luther -, so hatte sich bei Michelangelo die Spannung zwischen Nachahmung der Natur und Sprache der Glaubenswirklichkeit immer mehr vergrößert. Im Endlichen das Unendliche, im Natürlichen das Übernatürliche zu gestalten, erschien ihm immer schwerer. Er verzweifelte oft an der Vollendung einer Arbeit. Daher nicht nur die unvollendeten Gestalten für das Juliusgrabmal, die sogenannten Sklaven, sondern erschütternder noch seine ständigen Arbeiten in den letzten Lebensjahren an den großen Pietà- bzw. Kreuzabnahme-Gruppen. Sie durchbrechen alle gewohnte Tradition und sind eigentlich eine zutiefst menschliche Klage und Anklage: Das habt ihr mit Christus gemacht - und würdet es wohl wieder machen! Zugleich meint man, den Untergang der Reformrichtung, der Michelangelo angehörte, darin zu spüren. Wie innerlich leer erscheint daneben die frühe muskulöse Gestalt des Auferstandenen in S. Maria sopra Minerva, sein Renaissanceversuch, Christus als körperlich vollendeten Menschen darzustellen.

Und doch war dies die Idealwelt der Renaissancekünstler, die spätantike Welt Roms, dekorativ-malerisch oder kolossal-leidenschaftlich. Die griechisch-klassische Antike war anders gewesen als ihr barockes Ende in Rom. In der Renaissance war das Ziel der heroische Mensch, und scheinbar hat Michelangelo dies auch ganz genauso gehabt. Aber bei all seinen Gestalten ist kein idealistischer Optimismus zu finden. Sie sind oft leidenschaftlich dramatisch, haben überquellendes Innenleben, die Formen werden immer größer, die Bewegung des Gesamtkörpers besagt oft mehr als der Gesichtsausdruck, es sind nackte Gestalten, aber ohne sinnliche Reize. Keine Gestalt lächelt, sie scheint vielmehr von Tragik umfungen zu sein. Denken wir nur an einige dieser Gestalten, zunächst an David und Moses. Beide sprengen alles bisher Gewohnte, beide sind Giganten, auch der Knabe David, dem das Volk in Florenz selbst diesen Beinamen »il gigante« gab. Aber alles Übermaß des Körperlichen ist auf den gespanntest seelischen Ausdruck konzentriert, als David alle Möglichkeiten des Kampfes mit seiner einzigen Waffe, der Steinschleuder, abwägt und so im Geist den Kampf schon entscheidet. Moses war das alttestamentliche Idealbild für Julius II. Auch er wollte solch ein Gottesführer für sein Volk sein, an seiner Seite gesehen werden. Und welchen Augenblick erfaßt Michelangelo? Den Moment vor dem Zornesausbruch über den Abfall des Volkes, das er um das goldene Kalb tanzen sieht. Alle Muskeln spannen sich, die Hand greift in den mächtigen Bart, und im nächsten Augenblick wird die Gesetzestafel zerschmettert sein.

Eine der im klassischen Sinne schönsten Gestalten Michelangelos ist vielleicht der fälschlich so genannte »Sterbende Sklave« im Louvre. Man sollte ihn den »Erwachenden« nennen; denn keine Andeutung Michelangelos - nicht in Worten und nicht im Werk - läßt an einen Sterbenden denken. In lässiger Schönheit des Leibes »räkelt« sich der Jüngling aus den Banden des Schlafes, noch sind seine Augen geschlossen - wie bei uns, wenn wir aus der oft schönen Traumwelt in die harte, gar nicht schöne Wirklichkeit dieser irdischen Welt oder gar vor das Angesicht Gottes gerufen werden. Mir scheint immer Augustins Wort für diese bleibend menschliche Situation des »unmittelbar vor Gott Stehens«, wie es auch Luthers Werden bestimmt, geschrieben zu sein: Daß der göttlichen Weckstimme der menschliche Geist nur zu oft antwortet mit den säumigen, träumenden Worten des Erwachenden »Gleich, gleich, laß mich nur noch ein wenig schlafen«.

In seinem architektonischen Meisterwerk, der Peterskuppel in Rom, hat Michelangelo aus dem Geist der Renaissance ein Wunderwerk geschaffen, den in sich ruhenden, harmonisch vollendeten Raum, wie die Renaissance in ihm die Idee der Vollkommenheit zu finden und zu schaffen suchte, unabhängig vom Relativen in Raum und Zeit und Menschengeschichte. Aber der Kultus nahm sein Gesetz gerade aus dem scheinbar nur Relativen des Christuslebens, aus der menschlichen Ausrichtung auf dieses Gegenüber, und so wurde auch der »ideale Raum« des Zentralbaues durchschossen von der Achse des Langhauses. Leben, Tod und Auferstehung Jesu Christi sagten mehr als die »Idee« des Vollkommenen, Guten, Schönen. Am Ende seines Lebens formte er selbst diesen Gedanken in einem seiner inhaltreichen Sonette:

Malen und Bilden stillt jetzt nicht mehr die Seele,
Jener Liebe zugekehrt, die offen uns am Kreuz die Arme bot.

Sich selbst hatte er, fern allen idealisierenden Tendenzen, in einem erschütternden Selbstbildnis - wohl einmalig unter den Künstlern - auf dem Jüngsten Gericht-Fresko dargestellt: Das Zeichen seines Martyriums, die bei lebendigem Leib abgezogene Haut, hält Bartholomäus in der Hand, und wenn man ihre Falten näher ansieht, erscheint das »geschundene« Selbstbildnis Michelangelos.

Denn es kommt doch dahin, daß sich das Gewissen als vor Gott verantworten muß, daß, wer da bestehet, der bestehet auch am Jüngsten Gericht. Es sei nu das Gericht, welchs oder wann es wolle, so will er, daß der Glaube sich so beweisen soll, auf daß, wenn es zum Treffen kommt, da du mußt den Kopf herhalten oder der Streckbein oder jüngster Tag daher kommt, daß du könnest einen Trost haben und bestehen.

LUTHER: Predigten des Jahres 1532. W 36, 444