

Heinrich W. Pfeiffer, S. I.: Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt. Musei Vaticani, Libreria Editrice Vaticana / Belser Verlag, Stuttgart 2007, 352 Seiten, 320 Farbabbildungen, ISBN 978-3-7630-2488-9, 88 €

Es gibt viel neue Literatur und natürlich auch Bildbände zu Michelangelo und der Sixtinischen Kapelle, aber, das sei gleich zu Beginn gesagt, wer sich mit den dort befindlichen Fresken, ja überhaupt mit Renaissancemalerei beschäftigen will, sollte dieses Buch zur Hand nehmen und es mit ruhiger Sorgfalt studieren. Pfeiffer zieht philosophisch-theologische Quellen, zum Teil unediert, heran, um den allegorischen Gehalt der Bilder von Perugino, Botticelli, Signorelli, Cosimo Rosselli, Biagio d' Antonio Tucci, Ghirlandaio und natürlich Michelangelo bestimmen zu können, vergisst dabei aber nie die genaue Betrachtung der Kunstwerke selbst, auf deren Details so auch der Leser aufmerksam gemacht wird. Man muss nicht in allen Einzelfragen mit ihm einer Meinung sein, wird aber im Verlauf der Lektüre erstaunt feststellen, dass sich der eigene Blick auf die Fresken verändert: Man lernt, nicht nur die mehr oder weniger bekannten Gestalten aus dem Alten und Neuen Testament wahrzunehmen, sondern sie gleichsam unmittelbar als Verkörperungen symbolischer Vorgänge zu erkennen.

Nichts ist uns fremder geworden, als die allegorische Bibelauslegung, die im Mittelalter und auch noch in der Renaissance gang und gäbe war. Pfeiffer gibt ein Beispiel solcher Auslegung: "Eines der Bücher, aus dem die theologischen Berater" - die den Malern beigegeben waren - "ihre Gedanken für den Programmentwurf geschöpft haben, war die *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis* [...]. (S. 16) - "Im zweiten Kapitel des Buches *Exodus* wird erzählt, dass, als Mose geboren wurde, seine Eltern ihn drei Monate verborgen hielten und seine Mutter ihn nach dieser ersten Zeit, um das Gebot des Pharaos zu umgehen, nach dem alle hebräischen neugeborenen Knaben getötet werden mussten, in einem Binsenkästchen, das mit Pech und Teer abgedichtet war, im Nil ausgesetzt hat. Dazu sagt erklärend der Autor der *Expositio*: "Mose bedeutete Christus, die drei Monate, in denen Mose verborgen gehalten wurde, bedeuten drei Zeiten: eine vor der Sintflut, die zweite nach der Sintflut bis Mose, die dritte von Mose bis zur Ankunft des Herrn ... durch das Binsenkästchen aber wird auf die selige Jungfrau Maria hingewiesen ..." (S. 18) Der brennende Dornbusch, in dem Mose Gott erscheint, verwandelt sich im allegorisierenden Blick in ein anderes Zeichen; wir können "mit (?) dem Dornbusch, der die Flammen aus sich hervorbrachte und nicht verbrannte, die selige Jungfrau Maria verstehen [...], die aus ihrem Mutterschoß den Sohn Gottes hervorbrachte und die Jungfräulichkeit nicht verlor." (ebda.) Äußerst interessant ist nun, dass die Bedeutungen desselben Zeichens wechseln können, denn unter dem Dornbusch sei "auch Christus zu verstehen [...], gemäß seiner Menschheit, die Flammen aber würden seine Gottheit bedeuten" (S. 19).

Das mag verwirrend und willkürlich klingen, aber wer überhaupt in den symbolischen Gehalt der Renaissancebilder eindringen will, kommt nicht umhin, sich mit dem, was man allegorische Denkweise nennen kann, zu befassen. Pfeiffer untersucht weiterhin genau die Bedeutungen der in den Gemälden verwendeten Farben: "Wie Mose immer ein goldgelbes Kleid und einen grünen Mantel trägt, so tragen die Personen, die auf Maria hinweisen, ein rotes Gewand und einen blauen Mantel" (S. 18). "Mit dem grünen Mantel kann nur die Hoffnung gemeint sein. Versuchen wir dieses Detail richtig zu lesen, ist zu sagen, dass erst in der Zukunft, d.h. in dem Leben Jesu, die im Leben Mose enthaltenen Geheimnisse ihre Erfüllung finden. Das goldene Kleid aber bezieht sich auf die Heiligkeit des Mose und den Glauben, der sich in den Tugenden äußert. Im eigentlichen Sinne bedeutet aber das Gold die göttliche Natur, die unvergänglich ist, besonders die göttliche Natur in Christus" (S. 19) - solche und ähnliche Hinweise stammen aus der *Sylva Allegostrarum*, einem weiteren wichtigen Text des 16. Jahrhunderts, den Pfeiffer heranzieht.

Sowohl von den Verfassern der theologisch-philosophischen Schriften jener Zeit als auch von den Malern wird jeder zeitliche und räumliche Abschnitt der Welt als auf ihr Ganzes und damit auf die ihm innewohnende göttliche Intention hingeordnet begriffen. Altes und Neues

Testament stehen in einem genauen Verweisungszusammenhang. In der äußeren Erscheinungsweise von Personen oder Ereignissen zeigt sich für den Kundigen ein wesenhafter Sinn, der den Kosmos insgesamt durchherrscht und sich in grundlegenden Konstellationen spiegelt: "Das Volk ist das heilige Gebäude, wie wir gesehen haben, die Braut, deren Urbild letztlich Maria, die Immaculata ist, und deren einziger Bräutigam, nämlich Christus, im Leben und Handeln des Mose schon bildhaft gegenwärtig war. [...] Nur in der Verehrung Mariens aber findet das Gottesvolk sein eigenes Spiegelbild" (S. 76). Der theologische Gedanke, dass die Mutter des Erlösers auch seine "Braut" sei, löst heute unangenehme Assoziationen aus; gemeint ist aber, dass an der Idee der jungfräulichen Maria, die sich schon vor der Schöpfung in Gott befindet, auch die Stammutter aller Menschen, Eva, partizipiert: Eva - Maria ist ein individualisiertes Kollektiv-Bild der zugleich sündigen und sündfreien Menschheit, vom innersten Wesen her bezogen auf ihr Zentrum, den Erlösergott: "Beides bildet sich ab, die Kirche in ihrem Brautsein als Ganze, ihre Hirten mit eingeschlossen und das Braut-Bräutigam-Verhältnis zwischen dem Volk und seinem jeweiligen Oberhirten, dem Papst. Zum Gesetz, so ist jetzt zu sagen, gehört diese göttliche Struktur hinzu. Das Gesetz ist ein Baugesetz, nach dem der Tempel aus lebendigen Steinen zu errichten ist, und das Gesetz legt die richtigen Verhältnisse zwischen den geistlichen Führern und dem ihnen anvertrauten Volk fest" (S. 77). Der Weltbau ist ein hierarchisches Ganzes, das in allen seinen Teilen sein Grundgesetz manifestiert. Michelangelo wird in seinem Deckenfresko darstellen, wie sich die Idee der "Frau in Gott" im Schöpfungsvorgang entwickelt: "Der Frauengestalt im linken Arm Gott Vaters [vgl. hierzu die Abb. 100, Detail der Erschaffung Adams] - so dürfen wir jetzt sagen - kommt damit auch noch eine weitere Bedeutung zu. In der Idee der Frau ist nicht nur Eva enthalten, sondern in erster Linie Maria. Sie ist die einzige völlig reine Verwirklichung der Idee von der Frau in Gott. Das meinte eigentlich ursprünglich die "*immaculata conceptio*". Sie geschieht zunächst in Gott und erst dann im Schoß der Anna, der Mutter Mariens. (S. 214) "Die Frau ist als Mädchen gemalt, gerade um zu zeigen, dass, wie bei der Weltschöpfung überhaupt, ihre Realisierung sich schrittweise vollzieht" (S. 215).

Der göttliche Plan, der lange vor dem Beginn der Welt, nämlich von Ewigkeiten her, ihrem Werden und ihrer Geschichte zugrunde liegt, ist durch und durch hierarchisch und ordnet die Menschheit insgesamt, das Volk, auf sein geistiges Zentrum hin. - Erst wenn man sich dieses verdeutlicht, kann man ermessen, welch einen ungeheuren Umschwung die Reformation für die Gesellschaft des 16. Jahrhunderts bedeutete. Die katholische Kirche hält, so darf hier nebenbei erwähnt werden, bis heute ohne Einschränkung an der Struktur, die das Menschheitskollektiv und sein Ursprungsprinzip hierarchisch aufeinander bezieht, fest. Daraus leiten sich Konsequenzen ab, die zu tendenziell vordemokratischen Positionen in allen wichtigen ethischen Fragen der Gegenwart führen; ein Beispiel: die Verlautbarungen des Vatikans zur Stammzellenforschung. - Der Zusammenhang der Schöpfung wird gemäß der Philosophie der Renaissance durch die göttliche Intention, die die Menschwerdung, den Sündenfall und die Erlösung umgreift, gestiftet. Das aber bedeutet, jedes Einzelereignis trage in sich den Keim jenes Zusammenhanges und werde so zu seinem Bild. Den Malern der Sixtina war aufgetragen, den inneren Bildcharakter der biblischen Geschehnisse in einen äußeren zu übersetzen.

Die Deckenfresken, die Michelangelo von 1508 bis 1512 ausgeführt hat, halten sich, so Pfeiffer, zunächst noch an das von den theologischen Beratern vorgegebene Programm, emanzipieren sich aber zunehmend davon. Das heißt natürlich nicht, dass er sich von der allegorischen Darstellungsweise entfernte, wohl aber, dass in sie verstärkt individualisierende Züge einfließen; im "Jüngsten Gericht" wird dann, was Pfeiffer jedoch nicht so pointiert formulieren würde, jede Programmvorgabe getilgt.

Das "Sintflut"-Fresko wird von Pfeiffer besonders detailliert untersucht und interpretiert. Der unvoreingenommene Betrachter sieht vorne links einen grünen Hügel, auf den sich eine Menschengruppe gerettet hat, dahinter in den Wassermassen die Arche, ein gerade kenterndes Boot und rechts ein aufragendes Felsenstück, auf das sich gleichfalls Flüchtlinge befinden.

Pfeiffer kommentiert nach sorgfältiger Analyse: "Der Sohn Gottes vermählt sich mit der Kirche [Detail ganz links: Gottvater, das Kind und die Frau], die Synagoge betrachtet die Erde, dahinter ihr verzweifeltes Kind [die unbedeckte Frau im linken Vordergrund, sowie ihr das eine Auge verdeckende Kind]. Liebe und Hoffnung klammern sich an den laublosen Baum als Symbol des Kreuzes, der seine Äste in Richtung der Arche streckt" (S. 192). Die Inkarnation dieser Tugenden, eine Frau, schaut hinab auf ein sich umarmendes Paar. "Über die Schultern des Mannes ist ein violetter Mantel geworfen. Die Frau trägt eine weiße Kopfbinde und sitzt auf einem weißen Tuch. Mit der roten und der weißen Farbe sind immer die Liebe und der Glaube gemeint. [...] Der Glaube, der sich mit der bußfertigen (violettroten) Liebe verbindet, schaut zu der kontemplativen (blaugrünen) Hoffnung auf, die sich an den entlaubten Stamm klammert, der wiederum nur als Kreuzessymbol gelesen werden kann" (ebda.). Etwas vage sind die Äußerungen Pfeiffers zu der Mutter mit den beiden Kindern, rechts vom Baumstamm, die durch das geflochtene Haar als "Braut gekennzeichnet" ist, also wiederum eine Personifikation der Kirche und so auch Marias wäre?

Auch die Sintflut selbst ist eine Metapher und meint "die Wirren, die Unstabilität und die Verfolgungen der gegenwärtigen Zeit" (ebda.). Pfeiffers Fazit: "Die Männer und Frauen auf diesem Berg sollen also die verschiedenen Glieder der Kirche darstellen, die in der Zeit *sub gratia* leben" (S. 194). Die übrigen Gruppen hingegen gehören nach Pfeiffer der Zeit vor dem Gesetz, *ante legem*, an. "Mit der Gruppe im Nachen denkt Michelangelo wohl an diejenigen Menschen, die allein ihren Trieben überlassen, keine Hoffnung haben" (S. 195). Auf dem Felsenstück springt sofort ein älterer Mann ins Auge, der einen wahrscheinlich ertrunkenen jüngeren trägt. "Man kann mit Recht die Gruppe als die des Vaters mit seinem toten Sohn ansprechen, und die ganze Darstellung erinnert an solche der sogenannten Not Gottes, bei der Gott Vater seinen toten Sohn der Menschheit präsentiert" (S. 194). Die beiden älteren Personen, die nach jener Gruppe die Hände ausstrecken, identifiziert Pfeiffer als Adam und Eva, "also das nach dem Sündenfall gealterte erste Menschenpaar" (S. 195).

Natürlich bleibt einer solchen Interpretation ein Rest von Willkürlichkeit. Aber auch, wenn man Pfeiffer nicht in allem folgen will, bleibt seine Betrachtungsweise im ganzen legitimiert: "So können durchaus verschiedene Zeiten auf Michelangelos Sintflutfresko festgestellt werden: die Zeit vor dem Gesetz, die mit den Menschen, die auf der Felseninsel sich befinden, dargestellt ist; die Zeit der Gnade, das heißt der Kirche, deren Glieder hinaufsteigen zur Höhe, wo der entlaubte Baum zur Hoffnung wird; die ständig mitlaufende Zeit außerhalb der Gnade, die kein belehrendes, von Gott gegebenes Gesetz kennt, die ihre schreckliche Darstellung mit den Menschen in dem Boot findet, das viel zu klein und den sich streitenden Menschen zur tödlichen Falle wird; und schließlich das Ende der Zeit, was der Tod für jeden einzelnen Menschen herbeiführt" (S. 195 f).

Wirft man nun, nach solcher Analyse, die hier nur ausschnittsweise wiedergegeben werden konnte, wieder einen Blick auf die Abbildung des Freskos, verlebendigt sich dieses, aber gerade nicht auf unmittelbare, sondern auf symbolhaft vermittelte Weise. Das Bild wird zu einer komplexen Heilsgeschichte, aber keineswegs zu einer bildhaften Umsetzung von Begriffen, sondern zur Anschauung eines Unanschaulichen. Es beinhaltet Figuren, die sich einem ein für alle Mal einprägen und eben auf solche Weise, selbst, wenn wir das nicht direkt bemerken, ihren allegorischen Gehalt transportieren. Jeder heutige Museumsbesucher muss wieder lernen, dass etwa auch die Blumen auf einem impressionistischen Gemälde, wenn auch auf gänzlich andere Weise, als auf einem Bild der Renaissance, gerade nicht empirisch vorfindliche Pflanzen, sondern deren Wesenhaftigkeit wiedergeben. In der früheren Epoche kann noch in einer Gruppe von Menschen das Schicksal der Menschheit insgesamt erscheinen: Eine Szene wird zur Darstellung des Verlaufs numinoser Zeit. In ihr verschränkt sich das Vergangene und das Zukünftige zu einer Gegenwart, in der der Ursprung und das Ende von Zeit überhaupt präsent sind. Wie es möglich ist, dass zum Beispiel die Personen in einem kenternenden Boot, die vergeblichen Versuche, sich zu retten, zum Spiegel des blinden Lebens werden können, also einzelne Situationen oder Gesten zum Ausdruck eines Insgesamt (aber keineswegs Allge-

meinen), ist immer noch nicht zureichend untersucht. Es scheint, dass der Kontakt zu numinosen Strukturen jede Geste mit einem Fluidum auflädt, das sie zu dessen Zeichen macht: Indem sie auf es hinweist, ist sie ihm schon innerlich und äußerlich ähnlich geworden, ordnet sich also seinem Fluss ein. Selbst jede Szene des normalen Lebens nimmt in solcher Betrachtungsweise an den archetypischen Mustern, die das Gewebe der Existenz bilden, teil. Michelangelo malt solche Muster in individuell-überindividueller Ausprägung.

Welch ein Schritt noch einmal von den Deckenfresken zum "Jüngsten Gericht". Die viel beschriebene Monumentalität des Körperlichen nimmt noch zu oder tritt, besser gesagt, in eine andere Sphäre. Nichts ist auf diesem Bild eindeutig, nicht einmal die Erlösten oder Verdammten sind, bis auf wenige Ausnahmen, einige Heilige, die von Charon zum Höllenrichter Minos Transportierten, eindeutig zu identifizieren. Man erkennt Laurentius und Bartholomäus, Blasius und Katharina, Johannes den Täufer und natürlich Petrus, mit den Schlüsseln. Beinahe alle anderen Figuren jedoch, selbst manche Heiligen mit ihren Attributen (Jesaja oder der Apostel Simon mit der Säge?, vgl. S. 300) verweigern sich der unzweideutigen Bestimmung. Weiterhin gibt es viele verschattete, gespenstische Gesichter, nicht selten blicklos, mit schwarzen Augenhöhlen - aber selbst ihnen ordnet Pfeiffer in einem groß angelegten Versuch die Namen von Gestalten des Alten oder Neuen Testaments zu. Das Erstaunliche ist nun: Der Interpret begnügt sich häufig mit einer solchen Identifizierung, die doch oft genug etwas äußerst Hypothetisches behält, als sei mit ihr der Gehalt des Werks entschlüsselt. Dabei verbirgt Pfeiffer in seinen Formulierungen das Unsichere seiner Schlüsse nicht: "Hinter der Gestalt, die wir als Erythraea deuten wollen ... Michelangelo hat mit ihr wohl an eine Personifikation des Glaubens gedacht ... eine Figur ... die wohl als Hoffnung zu deuten ist ... Mit ihr mag die Frau des Noach gemeint sein" (S. 291).

Das letzte Kapitel des Buchs überzeugt am wenigsten. Auch die Farbuordnungen, die aus einer Analyse der früheren Fresken gewonnen wurden, stimmen hier nicht mehr: "Mag das Rosaviolett ihres [Marias] Kleides eine Bußfarbe sein ..." (S. 276) - warum aber, wird nicht weiter gefragt. Interessant ist jedoch Pfeiffers Beobachtung, dass Michelangelo Maria "als eine schwangere gekennzeichnet" hat (S. 277). "Maria ist die Kirche und als solcher schwanger, bis in den Schrecken des Gerichts alle Gläubige für das Paradies geboren sind" (ebda.). Eine tiefere Deutung des Spätwerks hat zur Voraussetzung, dass die Gestik Marias und ihres Sohnes, sowie die Beziehung beider, enträtselt wird. Ist Maria wirklich "ganz ergriffen von dem Blick (?) auf die beiden Kreuzeshölzer" (S. 276) links von ihr? Scheint sie nicht eher in sich versunken, zwar auch mit beiden Händen den weißen Schleier um ihren Kopf wie in Abwehr zusammenziehend, aber dennoch jenseits aller Furcht? - Wenn sich schon im Sintflut-Fresko unterschiedliche Zeiten verschränken: Vergangenheit, jeweilige Gegenwart und die Aufhebung des Zeitlichen überhaupt, so vielleicht auch hier: Das "Jüngste Gericht" höbe, solcher Betrachtung zufolge, alles Sein des Irdischen in eine eschatologische Perspektive und zeigte, wie der Schrecken des Weltgerichts: als Leben und Dauer der Schöpfung, alle, und die Heiligen eher stärker, ergriffe und in eine letzte Anspannung und Erregtheit versetzte.

Trotz dieser Einschränkung, das letzte Kapitel betreffend, stellt der Band über die Sixtinische Kapelle eine hervorragende Einführung in deren Bildprogramm und damit in die Malerei der Renaissance schlechthin dar. Die Detailabbildungen sind dem Text genau zugeordnet und erlauben eine präzise Annäherung an die Werke. Die Betrachtung der Bilder und die Lektüre des Textes erschließen einen philosophisch-ästhetischen Kosmos, den immer wieder neu zu entdecken eine Voraussetzung des Verständnisses von Kunst, auch derjenigen der Moderne, ist.

Max Lorenzen