

Das so genannte „Jüngste Gericht“. Die Neuentdeckung der Sixtina nach der Restaurierung

Zu den größten Kostbarkeiten des Vatikans gehört die Sixtinische Kapelle. Sie wurde zwischen 1475 und 1483 unter Papst Sixtus IV. erbaut. Die Fresken des Michelangelo für die Sixtinische Kapelle werden mitunter als die bedeutendsten Werke des Künstlers und der ganzen damaligen Kunstepoche bezeichnet. In zwei Jahrzehnten – von 1979 bis 1999 – wurde die Kapelle, in der der Papst gewählt wird, die aber heute auch als Teil der Vatikanischen Museen besichtigt werden kann, renoviert. Nach der Reinigung tritt nun wieder sichtbar zu Tage, was die Schmutzschicht der Jahrhunderte verdeckt hatte. Die Ergebnisse der Restaurierung interessieren daher nicht nur die Kunsthistoriker und Architekten, sie interessieren auch den Theologen. Beim Adventlichen Abend für Freunde und Gönner am 17. Dezember 2004 gab Prälat Professor Dr. Max Kemper, Rom, überraschende Einblicke in die Theologische Botschaft des sogenannten „Jüngsten Gerichts“.

Max-Eugen Kemper

Einleitung

Wir wissen heute immer noch erstaunlich wenig über die Theologie der Renaissance. Das, was wir wissen, ist mit so vielen reformatorischen und antireformatorischen Klischees versehen worden, dass es schwer ist, sich von eben diesen Klischees zu lösen und die Grundlinien einer solchen Theologie der Renaissance auszumachen. Diese lagen damals freilich auch nicht in einer systematisierten Form vor, die wir erst später finden, heute aber gern voraussetzen. Die Restaurierung ist für den Theologen aber nicht nur von daher interessant. Sie kann die Angehörigen der ‚Wortreligion‘ des Christentums auch grundsätzlich an die ‚Macht der Bilder‘ erinnern, an ihren ‚Mehrwert‘ gegenüber dem Wort, zumal sich in der modernen ‚Bild-Anthropologie‘ wieder eine größere Annäherung kunsthistorischer und theologischer Reflexionen zeigt, die sich auch wechselseitig erhellen. Die Restaurierung der Michelangelo-Fresken in der Cappella Sistina hat gerade diesen Mangel theologischer Kenntnis aufgedeckt und ins Bewusstsein der Theologie und der Theologen gehoben. Erste Ergebnisse dieser neuerlichen Befassung mit der Theologie der Renaissance zeigen, dass diese sehr viel reicher, d.h., vor allem vielschichtiger, ist, als bisher bekannt war; was eben auch heißt, dass sich ihre Aussagen in der Regel nicht nur auf eine Erklärungslinie festlegen lassen. So können etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – die Sybillen- und Prophetengestalten der Sixtina sowohl ekklesiologisch wie auch christologisch, sowohl liturgisch-zeremoniell wie auch von den Aufgaben des Papstamtes her gedeutet werden.

Es muss in diesem Zusammenhang auch darauf aufmerksam gemacht werden, dass man in Deutschland, dem Stammland der Reformation, noch immer erstaunlich wenig über die zeitgleichen Reformbewegungen des 16. Jahrhunderts in Italien weiß, obwohl sich inhaltlich – zumindest was die zentralen Themen der Rechtfertigung und der



Prälat Professor Dr. Max-Eugen Kemper, langjähriger geistlicher Botschaftsrat an der Deutschen Botschaft beim Vatikan

Prädestination anbetrifft – viel Gemeinsames finden lässt. Wer diesen Fragen heute nachgeht, wird eine überraschende Feststellung machen: Diese Themen werden im humanistisch geprägten Italien sehr viel differenzierter behandelt als in Deutschland, jedenfalls nicht so einseitig zugespitzt und damit letztlich kirchentrennend diskutiert, wie das dort der Fall war. Michelangelo selbst gehörte mit Vittoria Colonna einer solchen Reformbewegung an. Der geistliche Führer war Juan Valdes, ein spanischer Reformtheologe, der selbst wiederum stark von Erasmus von Rotterdam beeinflusst war. Valdes, der sich später in Neapel niederließ, um dort sehr schnell zum Mittelpunkt eines Kreises religiös interessierter gebildeter Kleriker und Laien zu werden, war zuvor (1530-34) Kammerherr von Clemens VII. (Medici) in Rom gewesen. Zu diesem Kreis in Neapel gehörten Bernardo Occhino, Vittoria Colonna und Giuliana Gonzaga, denen hier eigentlich in je eigener Weise biographisch nachgegangen werden müsste. Während der Kapuziner Occhino – lange Zeit Beichtvater von Vittoria Colonna und einer der eindrucksvollsten Prediger seiner Zeit – später in das Lager der Reformatoren wechselte, lässt sich Valdes weder der Theologie der Reformation noch der vom Tridentinum geprägten Theologie zuordnen. Seine Gedanken bewegen sich vielmehr im Rahmen vortridentinischer Denkvorstellungen, die in vielem noch offen waren, wie sie sich etwa bei den zahlreichen Vertretern des so genannten italienischen „Evangelismo“ (Evangelismus) finden lassen. Reformatorisches Gedankengut war damals sogar im Kardinalskollegium vertreten. Ohne auch hier des Näheren darauf eingehen zu können, nenne ich wiederum nur die Namen der Kardinäle

Reginald Pole und Gasparo Contarini. Mit den beiden ersten war Michelangelo eng befreundet, aber auch den letzteren kannte er gut. Vielleicht wird daraus schon deutlich, dass das reformatorische Gedankengut damals gleichsam in der Zeit und in der Luft lag, sodass es keiner gegenseitigen Bestärkung und keines wechselseitigen Einflusses bedurfte. Es fand sich zeitgleich in Spanien wie in Italien – hier sogar am päpstlichen Hof – und natürlich in Deutschland.

Im Bild vom „Jüngsten Gericht“ gibt es ein Detail, das den Einfluss der Reformbewegung gut verdeutlichen kann. Auf dem Bild, das Christus und Maria im Ausschnitt zeigt, sehen wir links von Christus die Gottesmutter, die sich eng an ihren Sohn anlehnt. Sie blickt seltsam schau zur Seite, den sie umgebenden Personen gleichsam die „kalte Schulter“ zeigend. Offensichtlich möchte sie von ihnen nicht um Vermittlung und Fürsprache bei ihrem Sohn angegangen werden. Ihre Armbewegung geht vielmehr zur Mitte und zu Christus hin und damit auch in Richtung zur entscheidenden reformatorischen Aussage: „Solo Christo“!

Was berechtigt zu einer solchen Annahme? Es gibt eine Vorzeichnung Michelangelos zu dieser Szene, die sich heute in der Casa Buonarroti in Florenz befindet. Auf ihr tritt Maria noch in ihrer klassischen Rolle als Mittlerin und Fürsprecherin auf. Sie steht zwischen Christus und den sie umgebenden Personen und versucht mit erhobenen Händen und in insgesamt flehender Gebärde Einfluss für sie bei ihrem Sohn zu nehmen. Dass Michelangelo endgültig die jetzige Form der Arm- und Handbewegung gewählt hat, spricht für seinen Wandel durch den Einfluss reformatorischen Gedankengutes.

Michelangelo darf daher zweifellos auch als Maler der Reformation angesehen werden. Aber er ist vor allem – wie wir noch sehen werden – der Maler der Gegenreformation. Schließlich ist er seinem Glauben treu geblieben. Die Großartigkeit seines Werkes, vor allem des „Jüngsten Gerichts“, lässt sich aber vielleicht nur oder gerade aus der Tatsache erklären, dass er in seiner Person die großen Spannungen seiner Zeit verkörperte und austrug.

Zur Vorgeschichte des so genannten Jüngsten Gerichtes

Die Sixtinische Kapelle, in der sich das Bild des „Jüngsten Gerichts“ befindet, hat ihren Namen von Sixtus IV. (1471-1484) erhalten, der sie zwar nicht erbaut, wohl aber hochgebaut bzw. neu eingewölbt hat. Sixtus IV. ließ auch den Innenraum ausmalen: Im unteren Wandabschnitt beider Längsseiten illusionistisch gemalte Wandteppiche mit dem eingewirkten Papstwappen der Familie



Blick in die Sixtinische Kapelle vor Beginn des Konklaves am 18. April 2005. Am 11. November 1999 hatte Papst Johannes Paul II. die Sixtina nach zwanzigjähriger Restaurierungsarbeit wieder ihrer Bestimmung übergeben

Della Rovere – dem Eichbaum –, im mittleren Wandabschnitt auf der Wand links vom Altar der Zyklus mit dem Leben des Mose und auf der Wand rechts vom Altar der Zyklus mit dem Leben Jesu und schließlich im dritten Abschnitt die Galerie der ersten Päpste. Die Malereien stammen von den damals berühmtesten Malern der umbrischen und toskanischen Malerschulen aus dem Umkreis Lorenzo des Prächtigen von Florenz: Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio und Cosimo Roselli.

Der ursprünglich über das Gewölbe gemalte schlichte Sternenhimmel wurde später zwischen 1508 und 1511 durch Michelangelos Deckenfresken ersetzt. Sie zeigen die Schöpfungsgeschichte im Übergang zur Erlösungsgeschichte.

Fast ein Vierteljahrhundert später (1534-41) schuf Michelangelo das so genannte „Jüngste Gericht“ an der Stirnwand der Kapelle. Drei Fresken, die Auffindung des Mose und die Geburt Jesu, also der Anfang des Mose- und des Jesuszyklus links und rechts sowie in der Mitte das Bild der „leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel“, das das Patrozinium der Kapelle thematisiert – alle drei von Perugino –, wurden damals beseitigt.

Bei seiner Darstellung der letzten Ereignisse der Menschheitsgeschichte entfernt sich der Künstler noch mehr als in den Bildern der Decke von jeglicher Bildtradition. Im Gegensatz zu den anderen Wänden und dem Gewölbe gestaltet er die Stirnwand ohne architektonischen Rahmen. „Mit seinem gigantischen Fresko scheint Michelangelo die Stirnwand geradezu aus der Kapelle heraus zu brechen, so dass wir gleichsam aus dem Kapellenraum in eine Vision hinausschauen, die außerhalb des Raumes, ja scheinbar außerhalb von Raum und Zeit zu liegen scheint.“

Nicht nur die mangelnde Rahmung ist ungewöhnlich, Michelangelo verzichtet auch auf die horizontale Schichtung im Bildaufbau, wie sie früher üblich war. Gruppen von Menschen, die es nach oben und unten zieht, scheinen die alten gewohnten Ordnungen aufzuheben und das Bild zu verwirren.

Auch der Ort – die Altarwand – ist für die Darstellung eines „Jüngsten Gerichts“ ungewöhnlich. Es befand sich normalerweise nämlich an der Eingangswand und saß so den Gläubigen gleichsam immer ‚im Nacken‘. Beim Heraustreten aus dem Kirchenraum stand das Bild so Auge in Auge mit dem Betrachter, der es dann mit in das Alltagsleben hinausnahm. Es fehlt auch die gewohnte Deesis-Gruppe. In ihr stehen die Hauptfürbitter der Menschheit – Maria und Johannes

der Täufer – um den Thron Christi, der bei dieser Darstellung immer mit seinen Wundmalen bezeichnet ist, um für die Menschen einzutreten. Ebenso fehlt der Erzengel Michael, der als Seelenwäger die vorausgehenden Darstellungen des „Jüngsten Gerichts“ immer mitgeprägt hatte. Ein aufregendes Bild mit einer ebenso aufregenden Vorgeschichte: Zunächst ging es gar nicht um die Altarwand, sondern um die beiden Bilder über der Eingangswand, um die Endbilder der Moses- und Jesusgeschichte, die Michelangelo im Auftrag Papst Clemens VII. (Medici) ersetzen sollte. Sie beinhalteten die Darstellung der Auferstehung Jesu von Ghirlandaio und die Errettung des Mose-Leichnams vor den Teufeln durch den Erzengel Michael von Signorelli. Michael, der nach apokryphen Bibeltexten (Judasbrief) und der „Legenda aurea“ (Jacopo da Voragine) beim „Jüngsten Gericht“ die Seelen wiegen und vor der Hölle bewahren wird, gehört – wie bereits erwähnt – zur klassischen Ikonographie des „Jüngsten Gerichts“. Die beiden Fresken bildeten den End- bzw. Höhepunkt des Mose- und Jesuszyklus. Sie sind im Jahre 1522, als Papst Hadrian VI. (Adrian Florenz) zur Weihnachtsmesse in die Kapelle einzog, zerstört worden. Beim Einsturz des marmornen Türrahmens fielen sie mit herunter und erschlugen dabei einen Schweizer Gardisten. Clemens VII., der Nachfolger Hadrians VI., konnte erst nach der Pest 1524, der Katastrophe des Sacco di Roma 1527 und der großen Tiberüberschwemmung 1530 daran denken, die Reparatur der Schäden in der Sixtina vorzunehmen. Die genannten Ereignisse markieren nicht nur den langen Zeitraum, der zwischen der Zerstörung der Fresken und dem Plan ihrer Wiederherstellung lag (1522-1532), sie erinnern auch daran, dass jene Ereignisse im damaligen Rom als das Gericht Gottes über die Stadt und den päpstlichen Hof angesehen wurden. Die angstvolle Stimmung musste sich daher auch in dem unmittelbar danach entstandenen Bild vom „Jüngsten Gericht“ niederschlagen.

„Im Lauf der Planung entwickelte sich unter Clemens VII. das Projekt des ‚Jüngsten Gerichtes‘, das der Papst nun nicht mehr auf der Eingangswand, dem traditionellen Ort des ‚Jüngsten Gerichtes‘ im Kirchenraum, verwirklicht sehen wollte, sondern auf der Altarwand, um auf diese Weise die erste Ankunft Christi über dem Altar, ursprünglich dargestellt in der Geburt Christi von Perugino, durch seine zweite Ankunft zu ersetzen und die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel – ebenfalls von Perugino –, die wegen des Patroziniums der Kapelle im Altarbild dargestellt war, durch die Wiederkehr Mariens an der Seite ihres Sohnes.“

Das Projekt, das damals nicht eigentlich als „Jüngstes Gericht“ bezeichnet wurde, ist aber nicht mehr unter Clemens VII., sondern unter Papst Paul III. (Farnese) zwischen 1534 und 1541 auf der gegenüberliegenden Altarwand ausgeführt worden. Die heutigen Fresken der Eingangswand wurden erst 1572 unter Papst Pius IV. von Hendrik van den Broeck und Matteo da Leccia endgültig ersetzt. Die Tatsache, dass Paul III. nach der Fertigstellung des „Jüngsten Gerichts“ Michelangelo nicht mehr mit den Fresken der Eingangswand, sondern mit denen der Cappella Paolina beauftragte, hat sicher viele Gründe, vielleicht enthält sie aber auch den Hinweis, dass der Papst in dem Bild auf der Altarwand beide gewünschten Themen – die Auferstehung des Fleisches und das Jüngste Gericht – hinreichend berücksichtigt sah.

Die neue Deutung

Mit der Restaurierung des so genannten „Jüngsten Gerichts“, die erst wenige Jahre vor der Jahrtausendwende zu Ende ging, hat dieses großartige Werk Michelangelos in gewisser Weise auch eine neue Deutung erfahren: Insbesondere die grandiose Gestalt des Christus wird heute in einem anderen Licht gesehen, wahrscheinlich so wie Michelangelo sie selbst verstanden wissen wollte. Sein erhobener rechter Arm schien vielen bisher als eindeutiger Ausdruck für den endgültigen und finalen Akt des „Jüngsten Gerichts“ zu gelten, mit dem Christus als strenger Richter die Verdammten von den Gerechtfertigten scheidet. Als dann insbesondere das Gesicht Christi wieder von allen Schmutz- und Firnissschichten befreit war, entdeckte man dessen ursprünglich weiche, apollinisch schönen Züge und sein blondes Haar; ein Gesicht, das zwar Gerechtigkeit ausstrahlt, aber eine Gerechtigkeit, die mehr aus Liebe, Barmherzigkeit und Güte kommt als aus der sachlichen Kälte eines verurteilenden und auf immer verdammenden Richters.

In diesem für viele – gerade nach der Restaurierung – rätselhaften Antlitz Christi bringt Michelangelo zusammen, was in Theologie, Verkündigung und Kunst sehr häufig auseinander fällt: Gerechtigkeit und Barmherzigkeit. Er erinnert uns daran, dass in Gott als eins gesehen werden muss, was wir Menschen offensichtlich nur in getrennten Eigenschaften verstehen und jemandem zusprechen können. In einem Gespräch mit Robert Spaemann über die „Letzten Dinge“ fragt Johannes Paul II. in diesem Zusammenhang: „Was bedeutet das für das Gericht?“ Und er antwortet: „Es bedeutet, dass Gott am Ende jedem Menschen in seinem tiefsten Wesen gerecht wird. Und das ist sowohl seine Gerechtigkeit wie seine Güte.“

Der erhobene rechte Arm könnte heute zusammen mit dem linken, der nun wieder zu sehen ist und angewinkelt vor dem Körper liegt, auch aus der Haltung eines Tänzers heraus gedeutet werden, zumal der gedrehte Körper sich in die neue helle Sonnensphäre des Himmels zu bewegen scheint, die die ganze Gestalt bereits umgibt. Christus scheint hier der „Erstling der Entschlafenen“ (1Kor 15,20) zu sein, dem alle, die zu ihm gehören, folgen. Dem entspricht, dass die Kirchenväter häufig von Christus als dem „Vortänzer im mystischen Reigen“ sprechen. Die Restaurierungsarbeiten machen so vor allem deutlich, dass es hier keineswegs um den normalen Akt des „Jüngsten Gerichts“ geht, sondern eher um einen Akt noch vor diesem. Nachdem nämlich die Köpfe der Heiligen rings um Christus wieder besser zu erkennen sind, bemerkt man ihre intensive Hinwendung zu Christus, mit dem sie in einem Disput zu stehen scheinen. Da sie Christus auch demonstrativ ihre Märtyrerwerkzeuge hinhalten, kann der Sinn dieser Haltung wohl nur der sein, dass sie Christus eindringlich auffordern: Denk am Tag des Gerichtes daran, was wir für dich getan haben! Daraus geht aber ebenso hervor, dass diese Szene des Bildes rund um Christus noch vor dem eigentlichen Gericht spielen muss bzw. dass das Bild eher ein „Mahnbild“ ist – in der theologischen Fachsprache eine Paränese – für das, was unausweichlich geschehen wird, wenn sich die Menschen – insbesondere der päpstliche Hof – nicht verändern, damit aber auch für das, was nicht unbedingt geschehen muss, wenn sie sich ändern.

Deutlich ist nach der Restaurierung zu erkennen, dass einige der Gerechtfertigten auf der linken Seite an Rosenkränzen in die Höhe bzw. in den Himmel gezogen werden, was ebenfalls darauf hinweist, dass Michelangelo der Meinung war, dass durch „Gebet und gute Werke“ daraus noch etwas zu machen ist.

Die beiden Figuren, die von einem flügellosen Engel an einer Kette – eben am Rosenkranz – hochgezogen werden, haben übrigens negroide Züge. Einige sehen in der ethnischen Charakterisierung der beiden Seligen einen Hinweis auf die zeitgenössische missionarische Tätigkeit der Kirche in der neuen Welt und damit auf den universalen Heilswillen Gottes, der alle

Zeiten und Räume umfasst, ein Thema, das Michelangelo schon in den Deckenfresken auf vielfache Weise zum Ausdruck gebracht hatte. Es ist erstaunlich – für die Theologie der Renaissance freilich auch bezeichnend –, dass der universale Heilswille Gottes gerade in jenem Augenblick herausgestellt wird, in dem sich das Christentum durch die Entdeckung neuer Welten durch Kolumbus und andere Entdecker im Universalitätsanspruch des eigenen Glaubens zum ersten Mal ernsthaft in Frage gestellt sah.

Wir müssen noch einmal zurückfragen: Was also ist hier dargestellt? Das „Jüngste Gericht“ in seinem normalen Akt, wie wir gesehen haben, sicher nicht. Von den Zeitgenossen wurde es eher als ein Bild der „Auferstehung des Fleisches“ angesehen, was wohl tatsächlich die ursprüngliche Idee des Bildes war.

Das lässt sich sowohl – wie wir bereits gesehen haben – aus der Entstehungsgeschichte dieses Bildes unter Sixtus IV. wie auch aus der zeitgenössischen theologischen Diskussion erklären. In der neuplatonischen Philosophie und bei ihren Vertretern – wie etwa Marsilius Ficinus („Theologia platonica de inunortalitate animae“, 1487) – wurde das menschliche Schicksal nach dem Tode nur in die Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele gefasst, in rein philosophischer Begrifflichkeit. Gerade in der Zeit Michelangelos entwickelte sich unter den Theologen aber eine starke Gegenbewegung, die diese mehr philosophische Vorstellung in die Heilige Schrift zurück verlegen wollte. Hier nahm man vor allem Bezug auf die paulinische Vorstellung von der Auferstehung des Fleisches, so wie Paulus sie in den bereits zitierten Stellen des ersten Korintherbriefes (15ff.) zum Ausdruck bringt. In ihnen spricht der Apostel auch die Frage an: Welchen Leib werden sie haben? Paulus antwortet: „Gesät wird ein irdischer, auferweckt ein überirdischer Leib“ (15,44).

Wenn Michelangelo sich selbst auf der Haut des Bartholomäus – unmittelbar rechts unter Christus – als einzigen wirklich Toten in dieses Gesamtbild von der Auferstehung des Fleisches einbringt, dann gibt er damit seiner Hoffnung Ausdruck, dass auch er einmal mit einem unvergänglichen, überirdischen Leib bekleidet wird, der nicht mehr dem Leid und dem Tod unterworfen ist. Bartholomäus, auf dessen Haut er sich verewigt, scheint ihm dafür der geeignete Fürbitter zu sein.

Ist es ein Gefühl der Ernüchterung angesichts seines alternden Körpers, seiner Unwürdigkeit im Angesichte Gottes – Gedanken, die der Künstler in vielen seiner Gedichte ausgesprochen hat –, die Michelangelo dazu veranlassten? Es ist zu vermuten, dass dieses Selbstportrait eher als Signatur gemeint ist. Michelangelo bekennt sich darin zu seinem Werk und empfiehlt sich in ihm der Barmherzigkeit Gottes.

Es scheint so, als hätten die Hoftheologen ganz bewusst gerade angesichts der theologischen Diskussion Michelangelo den Vorschlag gemacht, die paulinische Vorstellung von der Auferstehung des Fleisches ins Bild zu bringen, was ja auch dem ursprünglichen Bild der Stirnwand, ‚die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel‘ von Perugino, entsprechen würde. In dieser Interpretation erscheint Christus als der Auferstehende, als der ‚Erstling der Entschlafenen‘ (1Kor 15,20), der sich über den Posaunen blasenden Engeln des „Jüngsten Gerichts“ zum Himmel bewegt, in die helle Sphäre der Herrlichkeit und des Lebens. Die Engel bereiten gleichsam den Aufstieg vor. Nur wenigen ist bisher aufgefallen, dass nur die Engel auf der linken Seite – auf der Seite des Lebens – in die Posaunenhörner stoßen; die rechten, auf der Seite des Todes, haben noch nicht damit begonnen.

In diesem Zusammenhang erfahren heute auch die Bücher, die von den Engeln den beiden Bereichen – des Todes und des Lebens – entgegengehalten werden, eine neue Deutung. Sie werden nicht mehr einfach als Buch des Todes und des Lebens gewertet – zumal die Bibel nirgendwo von einem Buch des Todes spricht. Das große schwere Buch, das hinter dem Rücken Charons auf die im Totenreich Sitzenden gerichtet ist, symbolisiert vielmehr das „alte Gesetz des Todes“, der durch den Ungehorsam Adams über alle Menschen gekommen ist; das kleinere, leichtere Buch hingegen das „neue Gesetz in Christus“, das zum Leben führt. Christus selbst sagt: „Mein Joch drückt nicht, und meine Last ist leicht“ (Mt 11,30).

Wenn Paulus im Galaterbrief (6,2) spricht: „Einer trage des anderen Last, so werdet ihr das Gesetz Christi erfüllen“, dann wird man die Erfüllung des Gesetzes Christi in den gegenseitigen Hilfestellungen der Aufsteigenden – dem teilweise wörtlich genommenen „Tragen des anderen Last“ – ins Bild umgesetzt sehen dürfen. An dieser Stelle leuchtet plötzlich jener Text auf, der für die Interpretation der gesamten Sixtina von größter Bedeutung ist. Es ist die berühmte Adam-Christus-Parallele aus dem fünften Kapitel des Römerbriefes: „Wie es also durch die Übertretung eines einzigen für alle Menschen zur Verurteilung kam, so wird es auch durch die gerechte Tat eines einzigen für alle Menschen zur Gerechtsprechung kommen, die Leben gibt“ (5,18). Im ersten Korintherbrief wird Paulus noch deutlicher: „Da nämlich durch einen Menschen der Tod gekommen ist, kommt durch einen Menschen auch die Auferstehung der Toten. Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden“ (1Kor 15,21ff).

Vor dem Hintergrund dieser Stellen wagt Michelangelo es offensichtlich nicht, selbst ein endgültiges Urteil über das Schicksal der Menschen zu fällen. Nachdem durch die Restaurierung wieder ein Unterschied zwischen dem Blau des Todesflusses – des Styx – und dem Grün des kleinen Ufers am unteren Bildrand ausgemacht werden kann, ist wieder deutlich zu erkennen, dass Charon seine Menschenfracht nicht eigentlich in die Hölle peitscht, sondern auf ein der Hölle vorgelagertes Ufer. Auch die Verdammten, die von oben herunterstürzen, fallen auf eben dieses Ufer; ja selbst Minos, der Höllenfürst, der übrigens die Gesichtszüge des damaligen päpstlichen Zeremoniärs, des Biagio da Cesena, trägt, steht nicht in, sondern vor der Hölle. Dieser Biagio da Cesena hatte sich abfällig über das Gesamtbild des so genannten „Jüngsten Gerichts“ geäußert, es wegen der vielen nackten Leiber als „Wirtshausbild“ bezeichnet. Dieses Ufer erstreckt sich übrigens über den ganzen unteren Bildrand von der rechten Seite des Todes bis hin zur linken Seite des Lebens.

Michelangelo gewährt offensichtlich auch hier noch einen Raum und eine Möglichkeit der Umkehr und Bekehrung. Wer ihn nutzt, kann auch von hier aus noch auf die Seite des Lebens gelangen. Es gibt Stimmen, die aus diesen Hinweisen den Schluss ziehen, Michelangelo habe so etwas wie die Idee einer von Gott kommenden, am Ende der Zeiten sich ereignenden Versöhnung aller Dinge – zumindest als Hoffnung für die Welt – vertreten. Andere fassen diese Vorstellung im Gedanken der „Apokatastasis“ zusammen. In ihm geht es nicht nur um die am Ende der Zeiten sich ereignende Versöhnung aller Dinge in einer zur Vollendung gelangten Schöpfung, sondern auch um die ‚Wiederbringung‘ der Verlorenen und Verdammten, also auch um das Schicksal des Einzelnen.

So ist der Christus des „Jüngsten Gerichts“ nunmehr wirklich der „Erstling der Entschlafenen“ (1Kor 15,20), der uns allen vorausgeht. Dies bestätigt sich gleichsam durch die grandiose Figur des Jona, der noch zur Decke gehört. Diese Gestalt, in der die ‚bildhauerische Malerei‘ Michelangelos in der Sixtina ihre höchste Vollendung findet, ist immer als eine Präfiguration, d.h. als ein vorbedeutendes Zeichen und Symbol der Auferstehung Christi im Alten Testament

gesehen worden. Es heißt bei Matthäus: „Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Innern der Erde sein“ (Mt 12,40f). Und er fügt – auf Christus bezogen – hinzu: „Hier ist einer, der mehr ist als Jona“ (12,41).

Papst Johannes Paul II. hat sich in seiner Predigt zum Abschluss der Restaurierungsarbeiten der Fresken Michelangelos dieser Deutung angeschlossen, wenn er sagt: „Wir stehen vor einem ungewöhnlichen Christus. Er trägt in sich eine antike Schönheit, die in einem gewissen Sinn von den üblichen Darstellungen in der Malerei abweicht. Auf diesem gewaltigen Fresko offenbart er uns vor allem das Geheimnis seiner mit der Auferstehung verbundenen Herrlichkeit.“ Damit ist das Bild des Gerichtes nicht aufgehoben. Es steht nur nicht mehr allein vor Augen. Dahinter leuchtet in der Gestalt des auferstehenden Christus vielmehr jene Hoffnung über den Tod hinaus auf, die sich uns in Jesus Christus schon gezeigt hat. Das tiefgründige Blau, eine Farbe aus gestampftem Lapislazuli-Stein, im Hintergrund des „Jüngsten Gerichts“, besonders in der Mitte um Christus selbst, verrät schon etwas von dem neuen Himmel und der neuen Erde, in die Christus – gleichsam wie der bereits erwähnte „Vortänzer im mystischen Reigen“ – hinüberzuschreiten scheint.

So zeigt sich gerade im Zusammenhang mit der Restaurierung der Sixtina bzw. des so genannten „Jüngsten Gerichts“ etwas von der „Macht der Bilder“ und ihrem Eigenwert gegenüber dem Wort. In diesem Fall erhellen sie eine zeit- und theologiegeschichtliche Situation, die von der Theologiegeschichte selbst offensichtlich noch nicht genügend aufgearbeitet wurde und daher noch weitgehend im Dunklen liegt. Insofern muss die Restaurierung der Sixtina nicht nur die Kunsthistoriker, sondern auch die Theologen interessieren.