

“Inferno und Ektase” “The Agony and the Extasy”

ist der Titel eines gewaltigen Künstlermonographie, die der amerikanische Romancier Irving Stone Anfang der 60ziger Jahre vorlegte. Auf nahezu 1000 Seiten wird das Leben Michelangelo Buonarotti's von der Geburt bis zum Tod in Form eines gut zu lesenden Populärromans abgehandelt. Stone konnte einen gewaltigen Bestseller, plazieren, der im Jahre 1963 bereits 51Millionen Abnehmer gefunden hatte. Bereits einige Jahre zuvor, war ihm mit dem Roman “Lust for Life”, einem Roman über den Maler Vincent van Gogh ähnlich rauschhafter Erfolg beschieden. Eine angemessene Verfilmung durch Regisseur Vincente Minelli mit Kirk Douglas in der Hauptrolle liess nicht lange auf sich warten.

Es verwundert nicht, das “The Agony and the Extasy” bald von ins Blickfeld von Filmleuten geriet. Der Drehbuchautor Philip Dunne, ein Fachmann auf dem Gebiet der Romanadaption - er hatte u.a. als Autor oder Co-Autor die Umarbeitung der Bestseller “Das Lied von Bernadette” von Franz Werfel, “Das Gewand” des amerikanischen Autors Loyd C. Douglas und “Sinuhe der Ägypter” des Finnen Mika Waktari für die Leinwand aufbereitet, stellte im Jahre 1962 ein fertiges Drehbuch vor. Superstar Charlton Heston zeigte sich an interessiert an Dunnes Script und schliesslich konnte - mit dem Namen Charlton Heston Als eines vermeintlichen Erfolgsgaranten die Gesellschaft 20th Century Fox zur Annahme des Drehbuchs bewegt werden.

“The Agony and the Extasy” ; “Die Qual und die Extase”. Einmal wenigstens kann nicht abgebrühten deutschen Verleihfirmen der Vorwurf gemacht werden, das Publikum mit verfälschend-dämlichen Umtitelungen zu traktieren - obwohl das Sündenregister nicht klein ist.

Bereits die deutsche Buchausgabe ging mit diesem leicht aufs Spektakuläre abzielenden Titel einher - natürlich musste die deutsche Fassung des Films ihn beibehalten.

In der Rückschau auf die grossen Breitwunderfolgsfilm Hollywoods findet sich “Michelangelo: Inferno und Extase” ganz am Ende. In den Sommerfestivals und Monumentalfilmwochen war er kaum vertreten. Schlimmer noch: schon die amerikanische Uraufführung liess sehr bald erkennen: A Flop is born. Auch in der Erinnerung vieler Filmfreunde ist er im Gegensatz zu “Ben Hur” oder “Dr. Schiwago” kaum präsent.

Woran mag das liegen? Die Namen Charlton Heston, Irving Stone, Rex Harrison, Carol Reed, die Faktoren 70mm-Breitwand-Austattungsepos bieten doch genug Gewähr für Publicity, Qualität und Boxoffice Value.

Was stimmt nicht mit diesem Film? Liegt es vielleicht daran, das die Geschichte der quälend langwierigen Entstehung der Deckenfresken in der Sixtina nicht gerade ein ideales Thema abgeben, für ein überlanges 70mm Breitwandepos? Das für den Vorsatz, eine Innenschau vornehmen zu wollen, ein behutsamerer intimerer Fokus dem weltläufigen Panoramablick vorzuziehen gewesen wäre? Das niemand über Minuten, Viertelstunden, Halbestunden hinweg die in gesättigten Farben auf der Leinwand ausgebreitete, mit 6kanal Stereoton aufbereitete überlebensgross erscheinende Qual nächtlicher Einsamkeit mit ansehen möchte?

Die ausgewogene Entwicklung des Projekts wurde bereits von der Zusage des Superstars Charlton Hestons gehandycapt. Weniger weil dessen Leistungen mit den Anforderungen der Partien niemals übereinstimmen, wie gerne kolportiert wird. Aus einem anderen Grund: Der ungeheure geschäftliche Erfolg der Filme "Die 10 Gebote", "Ben Hur" und "El Cid" hatten ihn in den Augen der Studios zum bevorzugten Protagonisten erfolgreicher Breitwand-Historien-Epen werden lassen. Das verleitete die Produktionsfirmen dazu, Sujets, denen Charlton Heston den Zuschlag gegeben hatte, zu epischen Grossfilmen aufzublähen, die dafür eigentlich nicht geeignet waren. Wenn man berücksichtigt, das "Michelangelo: Inferno und Extase" nur einen kleinen Abschnitt der aufregenden Vita des Meisters Buonarrotti konzentriert betrachtet, kann er wohl als anschauliches Beispiel dafür, wie ein eher intimes Thema von vornherein in zu grossen Dimensionen konzipiert wurde, angesehen werden.

Ein Jahr später musste Heston in schmerzvoller Erfahrung miterleben, wie ein intim konzipierter Film, den er als erklärtes Lieblingsprojekt ins Leben gerufen hatte, durch Auflagen und nachträgliche Eingriffe der Produktionsgesellschaft zum Heston-Monumentalfilm hochproduziert wurde. 40 Minuten von Franklin Schaffners "The War Lord" - zu deutsch: "Die Normannen kommen" (Wieder ein Beispiel kongenialer deutscher Betitelung) wurde etwa 40 Minuten Material, welches konzentrierte Dialogszenen oder stimmungsvolle Naturimpressionen zeigte, entfernt, um durch zusätzliche Kampfszenen ersetzt zu werden, Dies konnten zwar aus dem Script heraus gut motiviert werden, trotzdem war es nicht mehr annähernd der Film, den Heston und Schaffner im Sinn hatten. Ein ähnliches Schicksal war 1966 Sam Peckinpahs zynischen Abgesang auf den American Hero "Sierra Chariba" bestimmt.

Sie haben vielleicht Muße gefunden, sich das im Foyer ausgestellte, opulent gestaltete Originalplakat des Filmes angesehen. Es zeigt Design, Graphik und Typographie der Premierenwerbung besonders eindrucksvoll. In Ausschnitten, Variationen oder komplett, je nach Anforderung lag es allen Werbemassnahmen zugrunde, bis hin zu späten Wiederaufführungen Ende der 70ziger Jahre und den verkleinerten Schwarzweissmatern für Anzeigen in der Tagespresse.

Alles auf diesem Plakat deutet auf einen aufregenden, farbenprächtigen, ungeheuer aufwendigen Renaissance-Bilderbogen hin, ein klassisches Zeit und Sittengemälde mit Schlachten, Reisen, schönen Frauen, Tavernen, Abenteurern und Schurken. Wenig Hinweis darauf, das Irving Stone bestrebt war, nach umfassender Recherche in populärer Form seriöse Künstlerdramen vorzulegen und verantwortungsvoll betriebene Verfilmungen derselben, auch wenn sie andere Genres am Rande tangieren, in erster Linie Künstlerdramen und keinesfalls Abenteuerfilme sein müssen.

Dieses Missverhältnis einer von Public Relation geweckten Erwartungshaltung auf ein episches Heston-Spektakel hin und dem tatsächlichen, akribisch erarbeitete Genie-Portrait in der Nachfolge Stones verschaffte Reeds Film nach der Veröffentlichung sicher nicht die besten Startbedingungen.

Hinter den Kulissen waren die Verhältnisse ja auch im Lot: ein Grossteil des Produktionsetats, den die Fox mit 10 Millionen Dollar angesetzt hatte, wurde für eine genaue Rekonstruktion des Inneren der Sixtina aufgewandt. Obwohl der Vatikan zur Erteilung einer Drehgenehmigung in der Kapelle durchaus bereit war, sah man nach reiflicher Überlegung von Dreharbeiten dort ab. Versicherungstechnisch problematisch, praktische Schwierigkeiten bei Aufnahmen unter der Decke und Zustand derselben - Alterfirnis und Risse - gaben den Ausschlag für das entspanntere Drehen im Studio.

Reed erwog zuerst, die Decke von Künstlern nachgestalten zu lassen, entschied sich dann aber für eine getreue photomechanische Rekonstruktion der Gemälde. Das ermöglichte gleichzeitig auch Farbauffrischungen und das Ausmerzen von Rissen etc. Die Rekonstruktion wurde mit Gips beschichtet, welcher, je nach drehbuchgerechtem Vorankommen von Heston-Michelangelo, abgeschlagen wurde, um die Fortschritte freizulegen.

Die Fox war als Produktionsgesellschaft zu leichtfertig in das Projekt hineingegangen. Zwar lag ein brauchbares Script vor, war durch Hestons Zusage die Frage der Finanzierung geklärt, aber von der Besetzung weiterer Rollen oder der Positionen hinter der Kamera hatte Executive Producer Daryl F. Zanuck keine konkreten Vorstellungen.. Vor allem die Frage nach dem Regisseur des Films und Hestons Partner in der ungemein wichtigen Rolle des tyrannischen Auftraggebers Papst Julius II. konnte lange Zeit nicht geklärt werden. Zanuck dachte zu Anfang noch an den erfolgreichen Regisseur Fred Zinnemann als adäquat für eine solche Aufgabe. Er bewies dadurch zumindest den sicheren Instinkt eines erfahrenen Filmmannes. Angesichts der Akribie, Filme bis in die einzelnen Einstellungen hinein peinlich genau vorzubereiten und auszuführen, die Zinnemanns Filme prägen, wäre es ihm möglicherweise gelungen, die etwas auseinanderdriftende Aufgabenstellung, die das Michelangelo-Projekt mit sich brachte, stärker auf den Punkt zu bringen, als es nun der Fall ist.

Ein kurzer Seitenblick auf Zinnemanns episches Drama "Ein Mann für jede Jahreszeit", das einen ähnlich exponierten Konflikt hochkarätiger Protagonisten vor epischer Renaissancekulisse ungleich ausgewogener und zwingender erzählt, mag davon eine Vorstellung vermitteln. Zanuck hatte scheinbar sehr selbstsicher auf eine Zusage Zinnemanns gerechnet, denn als dieser die Realisierung des Films ablehnte, geriet das Studio in eine verzweifelte Situation. Als nächster Kandidat wurde der englische Regisseur Guy Green in Erwägung gezogen, der sich zwar in als Kameramann David Leans und in den 50ziger Jahren einen Ruf als hervorragender Cinemascope-Farb-Kameramann einen Namen gemacht hatte, sich als Regisseur aber nur durch kleinere englische Filme und einer gerade abgeschlossenen Zusammenarbeit mit Heston an "Diamond Heads" empfahl.

Erst danach trat die Fox mit dem Michelangelo-Film an Carol Reed heran. Die Regie-Karriere Reeds war kurz zuvor an einem kritischen Punkt angelangt. Der letzte beendete Film "The running man" wurde als schwach eingestuft und das MGM-Grossprojekt "Die Meuterei auf der Bounty" hatte man ihm, nach Terroraktionen des exzentrischen Superstars Marlon Brando gegen Reed, entzogen.

Zu Anfang war Heston über die Verpflichtung des namhaften Regisseurs, der allerdings noch nie ein Breitwand-Grossprojekt gemanagt, hatte, sehr glücklich. Er schätzte ihn als gebildet, präzise in der Rollenbehandlung und einfühlsam gegenüber seinen Darstellern, ein. Während der Dreharbeiten aber begann ihn die ruhige, beinahe sorglose Art Reeds, hinter der er die grosse Unsicherheit des Regisseurs geschickt verborgen vermutete, zunehmend zu irritieren, wie Tagebuchaufzeichnungen des Schauspielers belegen.

Aus der Kritik des Katholischen Filmdienstes aus dem Jahre 1965: "Aus dem Konflikt zweier starker Persönlichkeiten...lässt Reed die Gespräche seines Films wachsen. Freilich stösst er nur dann zur grössten Dichte dieses geistigen Austauschs vor, wenn er auf möglichst viel Äusserlichkeit verzichtet. Wo er allerdings, verführt von der verschwenderischen Ausstattung und gedrängt von der breiten Wand, die gefüllt werden will, das ganze pralle Leben der Renaissancezeit entfaltet, werden die Worte dünner und die Gefühlsbewegungen äusserlicher"

Es ist legitim, sich die Frage zu stellen, ob sich die Regisseure Carol Reed und David Lean einen Gefallen taten, als sie, weg vom präzise angelegten, in atmosphärisch-konzentrierter Schwarzweissphotographie gestalteten sozialkritischen oder literarischen Meisterfilm zum aufwendigen bunten Breitbildepos orientierten. Ob die Filme dieser Regisseure durch den Formatwechsel an Aussagekraft gewannen. Vielleicht sind die Filme Michael Powells und Emeric Pressburgers deshalb so eindrucksvoll geblieben, weil sie ihren ureigenen intimen Gestaltungsmitteln bis zuletzt vertrauten.

Den speziellen Vorwurf einer hohlen Äusserlichkeit spektakulärer Genrebilder allerdings, kann man Reed nicht machen. Da die Produktionsgesellschaft 20 Century-Fox sich nun einmal dazu entschlossen hatte, das Thema als 70mm Charlton Heston-Epos herauszubringen, war er natürlich verpflichtet, allen Attributen des Genres irgendwie Rechnung zu tragen, unabhängig davon, daß sie oft etwas dürftig motiviert sind.. Das Unglück ist, das es schon vom Script her nicht gelang, die beiden Elemente spektakuläre Sensation -. wie zum Beispiel die Kämpfe Julius II. um die Einheit des Kirchenstaates - und hehre Innerlichkeit gleichberechtigt nebeneinander zu entwickeln und ineinander zu verzahnen, wie es beispielsweise im Film "Ben Hur" mit den Ebenen Familienmelodram und imperialem Gelärm so gut gelang. Die wenigen Spektakelszenen wirken wie Anhängsel: der ausschliesslich am Künstlerdrama interessierte Zuschauer wird unnötig abgelenkt, der eher am epischen Historienspektakel interessierte verlangt nach mehr, ohne das es ihm noch geboten würde.

Trotzalledem brachten die Autoren Szenen hervor, die zeigen, welch eindrucksvoller Film bei geschickterer Disposition es hätte werden können. Gänzlich an der historischen Wirklichkeit vorbei, diskutieren Papst und Künstler über den im Strassenstaub ausgebreiteten Kartons der neuentworfenen Deckenfresken, während die Söldner des Papstheeres sich in ihren Stellungen zum Sturmangriff auf die belagerte Stadt rüsten und rings um die beiden die gegnerischen Granaten einschlagen. Eindringlicher hätte das Thema Renaissance als filmische Metapher nicht zusammengefasst werden können. Nur in den Zeiten der italienischen Renaissance ist es vorstellbar, das ein Machthaber sich auf dem Schlachtfeld intensiv mit solchen Fragen beschäftigt.

Auch die entscheidende Inspiration zur Ausweitung des Auftrags zu einer Art fundamentalem sakralen Programm gestalten Philip Dunne und Carol Reed als eindringliche Allegorie. Auf einem Gebirgsgipfel über den Wolken und Sphären stehend, gibt Michelangelo sich dem Anblick von Unendlichkeit und dem Gefühl grosser Einsamkeit angesichts derselben, hin, bis sich ihm unerwartet die Visionen eines grossen sakralen Themas eröffnen. In der "Filmkritik" vom Januar 1966 schreibt Enno Patalas: Die Inspiration kommt ihm aus den Wolken: eine merkwürdige Kumulus-Formation stellt sich ihm als die Erschaffung Adams dar - er braucht sie nur noch abzupausen." und brandmarkt dadurch vermeintlichen Hollywood-Kitsch. Es sei dahingestellt, ob die späteren Fresken so offensichtlich in den Wolkenformationen hätten angedeutet und so massiv in die Trickkiste gegriffen werden müssen. Die Elemente atemberaubenden Naturimpression, Musik und in Melodramform darübergelegten Worte der Genesis würden den fiktiven Inspirationsakt ohne jeden Zeigestockhinweis nachvollziehen. Dennoch: das heute noch erfahrbare Naturphänomen unendlicher Weite über den, von der ligurischen Küste her tief liegend heranziehenden dichten Wolkenfeldern und die Empfindsamkeiten des noch ganz Gott anheimgegebenen Renaissance Menschen angesichts eines Kosmos, der ihm unerreichbar und unbegreiflich, nur in einem kreativen Prozess als Mythos verarbeitet werden kann, hat Reed zumindest dramaturgisch treffend kombiniert.

Das titanische Maler-, Bildhauer- und Architektengenie ist durch Heston-Michelangelo adäquat repräsentiert, der Stuhl seines Herausforderers, des Papstes Julius II. bleibt dagegen leer. Zwar bewegt sich der bedeutende englische Schauspieler Rex Harrison im Bild, und spricht den von Philip Dunne erarbeiteten deftigen Dialog-Wiederpart - Pontifex Giulio secondo befindet sich aber niemals im Raum.

Zanuck, auf der Suche nach einer angemessenen, starken Besetzung, die auf der Leinwand neben Heston besteht, befand sich mit dem Gedanken an Sir Laurence Olivier und Spencer Tracy für den Papstpart noch auf gutem Weg.

Sir Laurence, von geradezu sprichwörtlicher Belesenheit und Flexibilität, abonniert auf erhabene Figuren vergangener Zeiten und Tracy als knorriger, zorniger Heavy-actor hätte, jeder auf seine Weise- dem bockigen Heston als greiser Potentat des 16. Jahrhunderts ordentlich eingeheizt.

Leider kam ersterer aus einer Theaterverpflichtung in England nicht heraus und Tracy war gesundheitlich angeschlagen. Das Regiedilemma wiederholte sich: Verzweiflung bestimmte die Suche nach einer raschen, geeigneten Besetzung. Ähnlich wie Reed als Regisseur war auch Harrison, natürlich nicht von Hause aus, aber nach Lage der Umstände, dann dritte Wahl. In seiner Autobiographie schreibt Harrison: "Ich wurde, wider besseres Wissen, dazu gedrängt, die Rolle zu übernehmen." Nicht zuletzt die gebotene Gage von 250 000 Dollar gab dann den Aus-schlag dazu.

Grundsätzlich macht Papst Harrison seine Sache auf der Leinwand ganz ausgezeichnet, aber kann aber nicht für eine Sekunde die ihm anhaftende Präsenz des perfekten englischen Gentlemans vergessen machen, der, narzistisch sich der eitlen autoritären Dominanz seiner Erscheinung wohl bewusst, dem Renaissancekünstler den Auftrag zu einer langwierige Transformatio erteilt, so wie er aus einer Sektlaune heraus 1 Jahr zuvor dem Blumenmädchen Eliza Doolittle die quälende Verwandlung zur vollendeten Dame zumutete.

Einmal mehr zeigt sich das Diktat des Starwesens, das vor allem das amerikanische Kino knebelte. Nicht das Sujet, nicht der Regisseur, nicht die Protagonisten der Handlung, der die Protagonisten verkörpernde Star, prägt Schein und Wirklichkeit eines Films im Bewusstsein der Öffentlichkeit. Wer erinnert sich nach der Nacht der Nächte schon daran, welcher Regisseur, welcher Komponist, welcher Kamerakünstler oder Ausstatter einen Academy-Preis bekommen hat. Die Tatsache, das in diesem Jahr Leonardo di Caprio nicht und Jack Nicholson zum vierten mal verdrängt alles. Um eine Produktion finanzieren und vermarkten zu können, mussten damals wie Heute vertraglich gebundene Stars vorgewiesen werden können. Ein Vorfall von 1961 soll das veranschaulichen:

Der Produzent Samuel Bronston hatte, nach Abschluss der Dreharbeiten des Charlton Heston Monumental-Epos "El Cid" bereits mit den langfristigen Vorbereitungen zum nächsten Projekt "The Fall of the Roman Empire" begonnen, in der Hoffnung auf eine Mitwirkung des Stars auch in dieser Produktion. Der legendäre Set einer Rekonstruktion des Forum Romanum im Originalmassstab, war im Entstehen. Heston konnte sich, nach eingehender Prüfung der Materie nicht zu einer Übernahme der männlichen Hauptrolle entschliessen, bot Bronston aber die Mitwirkung an einem von Nicholas Ray entwickelten Projekts über den Peking-Aufstand des Jahres 1901, welches Bronston bereits vorlag.

Bronston, der als freier Produzent dankbar für solch hochkarätige konkrete Zusage, liess die Arbeiten am halbfertigen Forum sofort einstellen, und es als ebenso eindrucksvollen Set des europäischen Gesandtschaftsviertels für den anstelle des Romprojektes anberaumten Film "55 Tage in Peking" Ende führen. "The Fall of the Roman Empire" kam erst im Jahre 1964 zur Ausführung.

Was für Schwierigkeiten hatte Sergio Leone, als er Mitte der 60ziger Jahre auf der seiner Meinung nach richtigen Besetzung Mundharmonikas in seiner bekannten Western-Oper "Spiel mir das Lied vom Tod" bestand. Um den damals vergleichsweise unbekannt Charles Bronson für diese Rolle durchsetzen zu können, musste er nach zähen Verhandlungen gar die Produktionsfirma wechseln, sodaß das Paramount-Studio und nicht United Artists den Film in Co-Produktion realisierte.

Wie treffend diese Entscheidung war, wie kongenial sich Fonda und Bronson in diesem Film zusammenwirken, ist mittlerweile Legende. Solche Umsicht, im Zweifelsfalle einen Charakterschauspieler, dem der Starnimbus abgeht, zum Wohle eines funktionierenden Films als Papst zu besetzen, fehlte der Fox seinerseits der lange Atem.

Der Star als eingeführtes Markenzeichen macht sich das Sujet gefügig, unterwirft es den Anforderungen. Ist er in seiner Egozentrik und Ikonographie wandelbar, vermag er es, sich mit der vorliegenden Figur auf halbem Wege zu treffen, sich mit ihr zu vereinen die festgeschriebenen grossen Persönlichkeit zum Leben zu erwecken. Genügt sich die Ikonographie im Glanze der Egozentrik selbst, wechseln zwar die Gewänder, Haar und Bartrachten, das Publikum jedoch kann die uneingeschränkte glanzvolle Ikonographie des grossen Vorbildes vor ihm, über ihm geniessen.

Ein Publikum, das, bereits von überraschend erfolgreichen, diffusen Kampfhandlungen verwirrt, erleben muss, wie ein stolzer namenloser Ritter in prächtiger Rüstung auf den Marktplatz der soeben eroberten Stadt prescht, er inmitten seiner Reiterscharen vom Pferd steigt, den Helm abnimmt, und plötzlich mit Professor Henry Higgins, konfrontiert ist, welcher, nachdem Ordonnanzen ihm flugs geistliche Gewänder angelegt haben, mit näseler-vornehmer Friedrich Schönfelder-Synchronstimme beginnt den lateinischen Segen zu singen und sich dann erst einmal im falschen Film wähnt, muss notwendigerweise an sich selbst nicht verzweifeln.

Das Verhältnis zwischen den beiden Stars am Drehort war nicht gut. Das könnte, als Produktionsklatsch vernachlässigt werden, wenn es nicht in das Ergebnis der Arbeit eingeflossen wäre. Die Duelle Heston-Michelangelo und Papst Harrison stellen in erster Linie die immense Aggressivität zwischen Diven, die eifersüchtig darauf bedacht sind, ihre hochkarätigen Parts wie Erbhöfe ihrer herausgeforderten Eitelkeit mit allen Mitteln zu verteidigen. Wie in einer von zwei eigenwilligen Charaktermimen gespielten sophisticated Comedy werfen sie sich die Pointen scharfzüngiger Dialogspitzen wie Spielbälle zu oder versuchen, sie eifersüchtig einander abzujagen. Das ist blendender grosser Boulevard, das ist geistreich und beste Unterhaltung. Am Broadway oder am Berliner Kudamm wäre es, zwei entsprechend grosse Namen natürlich vorausgesetzt, Abend für Abend ausverkauft. Aber in "The Agony and the Extasy" geht es doch eigentlich um etwas anderes.

Obwohl Carol Reed nicht die Kraft aufbringen konnte, die Dominanz Hestons zurückzunehmen, und dem zutiefst verunsicherten Harrison Raum zur besseren Entfaltung seines Parts zu verschaffen, konnte er ihm doch intime eindringliche Szenen von grosser Poesie entlocken, die Professor Henry Higgins vergessen machen, sobald Heston weit weg war. Wie ein Kind, wie E.T.A. Hoffmanns kleine Marie in "Nussknacker und Mausekönig" sich nachts, mit einer Kerze in den dunklen Festsaal stiehlt, um noch einmal den grossen Tannenbaum und die Wunder des vergangenen Weihnachtsabends zu schauen, schleicht sich der Papst immer wieder im Nachthemd in die dunkle Kapelle, um seine Fresken zu sehen, zieht sich aber, wenn Heston-Michelangelo ihn von oben entdeckt, sofort schuldbewusst zurück.

Der evangelische Filmbeobachter schrieb nach der Deutschland-Premiere: "Der Film jedoch reduziert Michelangelo auf zwei Eigenschaften: auf einen hitzigen Trotzkopf im persönlichen und auf einem besessenen Arbeiter im künstlerischen Bereich. Beides stimmt, ist aber nur ein lächerlich kleiner Ausschnitt aus einer reich facettierten Type".

Verlassen wir für einen Moment den jähzornigen Ego manen Heston-Michelangelo und schauen uns den historischen Meister Buonarotti an und die vier Jahre, die er an den Fresken der Sixtina arbeitete. Als Papst Julius II. ihm im Jahre 1506 diesen Auftrag erteilte, war Michelangelo Buonarotti 31 Jahre alt und bereits ein namhafter Bildhauer. Julius II. hatte ihm bereits den Auftrag zur Erschaffung eines monumentalen päpstlichen Grabmahls anvertraut. Während Michelangelo mit den umfassenden Vorbereitungen zur Gestaltung des Grabmahls beschäftigt war, wurde die vom Papst ursprünglich imaginierte Konzeption des Grabmahls als nicht mehr praktikabel verworfen. Es hätte sich in die erweiterten gewaltigen Dimensionen für einen Neubau St. Peters, die dem Architekten des Papstes Bramante entgegen ursprünglicher Entwürfe vorschwebten, als zu klein nicht mehr befriedigend einfügen lassen. Julius betraute den Künstler statt dessen mit einem oft erwogenen und verworfenen Vorhaben: die Ausgestaltung der ehemaligen Hauskapelle seines Onkels, des vormaligen Papstes Sixtus IV. della Rovere mit Freskomalereien.

Bekanntermassen kam es zum Streit zwischen Künstler und Papst. Der Kunsthistoriker Carl Justi schreibt: "Im Vollbesitz bildhauerischen Wissens und Könnens hatte der 30jährige sich vor 3 Jahren in den...Riesenplan des Grabdenkmals hineingestürzt: vierzig Statuen drängten zum Dasein, nun wird ihm plötzlich Halt geboten. Das ist ein psychischer Aufprall, der den gesetztesten Charakter erschüttert hätte. Er flieht, beteuert, nicht wiederzukommen, wenn ihm sein Werk nicht zurückgegeben werde. Das diplomatische Geschick des von Bramante auf den Platz des zweiten Baumeisters verdrängten ehemaligen Chefarchitekten Julius II. Giuliano di San Gallio brachte es schliesslich zuwege, das der Künstler sich dem Wunsche des Papstes fügte. Ein Vertrag wurde abgeschlossen, der garantierte, das dem Künstler für die geleistete Arbeit eine Gesamtsumme von 3000 Dukaten in vereinbarten Ratenzahlungen ausgehändigt werde.

Am 30. Mai 1508 zeichnete Michelangelo eine Vorauszahlung mit den Worten ab: "Heute habe ich, Michelangelo der Bildhauer, von seiner Heiligkeit Papst Giulio secondo fünfhundert Dukaten erhalten, welche mir Messer Carlino, der Kämmerer und Messer Carlo Albizzi, auf Rechnung der Malerei ausgezahlt haben, mit der ich heutigen Tages in der Kapelle des Papstes Sixtus beginne und zwar unter den kontraktlichen Bedingungen, welche Monsignor Pavia aufgesetzt und ich mit eigener Hand unterschrieben habe". Julius II hatte anfänglich nur eine Ausgestaltung des mittleren Deckenbereiches durch überschaubare Genrebilde im Sinn, wahrscheinlich Eine Krönung Marias, umgeben von Sybillen und den 12 Aposteln. Aber nach Auswertung der ersten Entwürfe waren Künstler und Papst der übereinstimmend von der Armseligkeit des ursprünglichen Plans überzeugt.

Es wurde dem Künstler freigestellt, die gesamte Fläche bis zu den Fenstern hin, mit freigewählten Bildkompositionen nach einem vorgegebenen Programm, dessen Inhalt nicht überliefert ist, auszufüllen, der Vertrag erneuert und das Honorar auf 6000 Skudi verdoppelt. Aus Florenz liess Michelangelo befreundete Künstler namhafter Werkstätten kommen, die ihm als Gehilfen für Grundierung, Vorskizzierung und Ausführung von Zierat zur Hand gehen sollten. Kurz nach Beginn der Arbeiten, wurde der Künstler von der festen Vorstellung übermannt, der ganze Entwurf sei nichts wert. Er schlug herunter, was mithilfe der Florentiner bisher geschaffen wurde und versteckte lange Zeit vor seinen Gehilfen.

Obwohl vor Beginn der Arbeiten vertraglich eine Abfindung für den Fall vorzeitiger Auflösung des Arbeitsverhältnisses vereinbart worden war, brachte er es scheinbar nicht übers Herz, seinen Freunden die Mitteilung, keine Verwendung mehr für sie zu haben direkt ins Gesicht zu sagen und zog vor, unterzutauchen. Als sie auch nach Tagen die Kapelle immer noch verwaist vorfanden, machten sie sich traurig auf den Nachhauseweg. Nur noch zwei Menschen war der Zutritt auf das Gerüst gestattet, einem Farbenmischer und Julius II, der abweisende Vorhaltungen energisch beiseite wischte. Kaum war zu Beginn des Jahres 1509 das erste Gemälde des neuen Entwurfs Die Sintflut abgeschlossen, trat wiederum eine Krise ein, die Michelangelo endgültig bewog, die Sache hinzuwerfen. Unter der Einwirkung heftiger Nordwinde verschwand alles bisher geschaffene unter einer Schimmelschicht, die die Decke innerhalb kürzester Zeit bedeckte. "Ich hatte Euer Heiligkeit gleich gesagt, daß Malerei nicht mein Handwerk ist, alles, was ich gemalt habe, ist verdorben.. Wenn ihr es nicht glauben wollt, so sendet hin, und lasst nachsehen. Wider brachte Giuliano di San Gallo beiden Seiten die Rettung: er erkannte fachmännisch, das der unmittelbar vor der Bemalung aufgetragene Verputz zu feucht angesetzt worden war, die Feuchtigkeit sich unter der Oberfläche gesammelt hatte und so den Schimmel austrieb.

Die Malerei al fresco erfolgte auf frisch und in mehreren Schichten aufgetragen Verputz, und musste in der kurzen Zeit, welche dieser bis zum Austrocknen Saugfähigkeit aufwies, hineingemalt werden. Die Farben mussten mit Bedacht ausgewählt werden, da sich nicht alle von der chemischen Zusammensetzung her dauerhaft mit dem Mörtel verbanden. Die Kenntnis dieser Dinge gehörte zu den von jedem Meister des al fresco eifersüchtig gehüteten Kunstfertigkeiten des Metiers.

Es ist überliefert, das Leonardo da Vinci im Wettstreit mit Michelangelo bei der Ausgestaltung des Saales des grossen Rates in Florenz mit Schlachtgemälden, glaubte, ganz auf al fresco-Technik verzichten zu können. Er musste es erleben, das die schweren Ölfarben und mit ihnen bereits vollendete Teile des Gemäldes unter seinen Händen abflossen.

Während die Arbeit an den Fresken ihn in Rom festhielten, hatte Michelangelo auch die Leitung des Hauswesens der in Florenz verbliebenen Familie Buonarotti inne. Da der Vater wohl zu alt geworden war, um weiterhin die beiden jüngeren Brüder Michelangelos gebührend im Zaum zu halten, hatte er die Aufgabe des Familienoberhauptes seinem ältesten Sohn übertragen. Alle Probleme der Haus- und der Gutsverwaltung wurde nun in Briefen an den Maler in Rom herangetragen. Alle Einkünfte, die ihm sein Künstlerdasein einbrachte, wurden peinlich gespart, um der Familie auf Anfrage Zuwendungen gewähren zu können. Ein Brief aus diesen Jahren versichert dem Vater: "Ich habe Giovanni Balducci dreihundertfünfzig schwere Dukaten in Gold gegeben, damit sie Euch ausgezahlt werden. Bringt sie zum Spitalmeister und lasst sie eintragen, wie mein anderes Geld. Braucht Ihr mehr, so nehmt, was Ihr nötig habt; denn was ihr braucht, das schenke ich Euch und wenn es so viel wäre, als ich überhaupt habe.

Bruder Giovansimone, der den väterlichen Hof durch Spekulationen in finanzielle Schwierigkeiten gebracht hatte, weisst er mit energischen Worten zurecht: "Folgendes aber will ich Dir als dürre Wahrheit hiermit aussprechen: Auch nicht das geringste hast Du in Händen, was Dir gehörte. Alles was Du gekonnt hast und das Du wieder nach Hause kommen konntest, verdankst Du mir allein. Wenn du wirklich mein Bruder wärest, würdest du meinem Vater nicht gedroht haben, wie Du getan. Du bist ein Tier, und als ein Tier sollst Du von mir behandelt werden. Kommt mir noch ein Wort zu Ohren über Dich, so setzte ich mich auf und erscheine selbst in Florenz, und will Dir die Sache noch klarer machen. Zugleich aber wiederhole ich Dir: Wenn Du mir versprichst, Deinen Vater ehrfurchtsvoll zu behandeln, so werde ich Dir ferner beistehen und Dir sobald als möglich ein Geschäft zu gründen suchen.

Niemals wäre Eine fanatisch-ichbezogene Figur wie Heston-Michelangelo dazu fähig, sich solcherart verantwortungsvoll und umsichtig um die Angehörigen zu kümmern. Sie steht machtvoll im Epizentrum ihrer Existenz und lässt die Früchte aller Bemühungen ausschliesslich sich selbst zukommen.

Währenddessen gebärdete sich Julius II. wie ein Gärtner, der ungeduldig an den Trieben zupft, damit sie schneller gedeihen. Fortwährend stieg er auf das Gerüst und reizte den Künstler mit der Frage, ob er bald fertig wäre. Im Herbst 1509 war die erste Hälfte der Fresken beendet. Julius II. konnte seine Ungeduld nicht länger bezähmen, liess die Gerüste beseitigen und sich, in Lärm und Staub die Gemälde zeigen. Rom eilte in die Sixtina, um die Sensation anzusehen. Eine Zeitlang wurde die Kapelle wieder für den Gottesdienst hergerichtet. Das Jahr 1510 sah Michelangelo wieder bei der Arbeit an den Fresken. Dann hielt der Krieg die Arbeiten auf, Julius II. war mit Truppen nach Norden aufgebrochen, die päpstliche Kammer stellte die Zahlungen an den Künstler ein. Da die Familie in finanzielle Not geraten war und Michelangelo das eisern gehaltene Konto nicht antasten wollte, brach er Anfang des Jahrs 1511 mehrmals von Rom ins päpstliche Hauptquartier auf um vor Ort wegen ausstehender Zahlungen zu verhandeln.

Während das Papsttum im Norden Italiens der Untergang drohte und es sich wieder erhob, setzte Michelangelo, beständig in Sorge um das materielle und politische Überleben der Seinen, die Arbeit fort. Als der siegreiche Papst schliesslich in Rom einzog, stieg er sogleich wieder auf das Gerüst empor, und wünschte zu wissen, wann Michelangelo denn endlich fertig sein werde.

Die Antwort: "Wenn ich kann"; donnerte Der Greis wutentbrannt: "Du hast wohl grosse Lust, das ich Dich vom Gerüst herunterwerfen lasse?" Eine sofortige Überbringung von 50 Dukaten durch den persönliche Pagen des Papstes, verbunden mit Worten der Entschuldigung, konnte die endgültige Abreise des Künstlers nach Florenz verhindern. Dem Vater teilt er im September 1512 in einem Brief mit; die Kapelle sei beendet und der Papst in hohem Masse zufriedengestellt. Am Fest Allerheiligen, wurde im Verlaufe eines feierlichen Hochamtes, die Kapelle der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und das Vollendete Werk zum ersten Mal gezeigt.

Entnervt vom ständigen Drängen des Papstes hatte Michelangelo auf die Ausführung letzter Feinheiten verzichtet und die Arbeit vorzeitig für beendet erklärt. Das nachträgliche Verlangen Julius, die vorgesehenen Retuschen von Gold und Ultramarinblau einzufügen, wehrte Michelangelo mit den Worten ab: "Das sind keine Leute gewesen, die ich da gemalt habe, welche Gold getragen hätten." "Aber es wird ärmlich aussehen" monierte der Greis. "Auch waren es ja nur Leute ohne irdisches Hab und Gut" beendete Michelangelo die Diskussion und schloss damit die Arbeit an den Deckenfresken der Sixtina für immer ab.

Was tun eigentlich Italiener, Spanier und Deutsche in Italien? fragen sich Andrea Rennschmidt und Hans Reinhardt in ihrem Buch "Charlton Hestons Filme". In dem aufwendig an italienischen Original-Schauplätzen gedrehten Henry King-Tyrone Power- Renaissance-Drama "The Prince of the Foxes" aus dem Jahre 1949 bietet in den ersten Minuten eine Szene, innerhalb derer Orson Welles in der Rolle Principe Cesare Borgias im Festsaal seines römischen Palastes auf eine Truhe steigt und seinem Klienten Andrea d'Orsini auf einer riesigen Wandkarte Italiens erläutert, die gewaltsame Einigung des von Kleininteressen zerrissenen Italien mit militärischen Mitteln anzustreben. Ob man das nun gutheisst oder nicht: Er beruft sich damit auf die Vision der Italia Una Dantes, Petrarcas und Cola di Rienzos und legitimiert seine Eroberungspolitik vor den Zeitgenossen, ausserdem erfährt der Zuschauer, worum es in den Kämpfen um Ferrara und San Marino, die den Film später prägen, eigentlich geht.

Eine vergleichbare Szene fehlt hier, und so gerät Papst Julius II. unwillkürlich in den Ruch eines scheinbar jähzornigen kleinlichen Krämers kirchlicher Macht, der beständig mit Bestrafungsaktionen gegen unbedeutende Bergstädte beschäftigt ist, anstatt in Rom seine Pflicht zu tun.

Dabei wird nicht recht deutlich, das dieser Papst sich die endgültige Wiederherstellung des Patrimonium Petrie, des Kirchenstaates als weltlichem Herrschaftsgebiet auf italienischem Boden zur Pflicht gemacht hatte. Dieser hatte, nach dem Gewaltakt von Agnani, den Söldner des französischen Königs und der Familie Colonna im Jahre 1308 gegen den greisen Papst Bonifaz VIII. verübten und der bald darauf erfolgenden Verschleppung des Papsttums unter französische Aufsicht von Avignon, zu bestehen aufgehört. Auf dem Papier weiterhin päpstliches Territorium, hatten lokale Herrscher ihn bald unter sich aufgeteilt. Die erste, Mitte des 14. Jahrhunderts begonnene Kampagne päpstlicher Truppen zur Wiedererlangung kirchlicher Hoheit kam mit dem Ausbruch des absurden päpstlichen Schismas, das der Kirche über 30 Jahre hinweg 3 Päpste in wechselnder Besetzung bescherte zum Erliegen. Die Borgia-Päpste, die im 15. Jahrhundert den Stuhl Petrie einnahmen, hatten sich andere Ziele gesetzt und so erbte Giulio della Rovere, als er im Jahre 1503 als Julius II. das Pontifikat antrat, diese Aufgabe. Eine Kirche, die als einzige Macht imstande, den rivalisierenden Grossmächten Europas als vermittelnde ausgleichende Instanz dienen zu können, musste seiner Meinung nach über Territorien verfügen, um ernst genommen zu werden.

Er stellte sich dabei dem französischen König Ludwig XII. in den Weg, der Pläne seines Vorgängers Karl VIII., alte, noch aus dem Hochmittelalter hergeleitete Ansprüche auf das Königreich Neapel durchzusetzen, bereits im Jahre 1499 zum Anlass nahm, mit Söldnertruppen in Italien einzufallen. Nachdem er sich mit seinen spanischen Bundesgenossen zerstritten hatte, bekämpften sich Spanier und Franzosen fortwährend auf italienischen Boden, bis Neapel schliesslich an Ferdinand von Aragonien fiel. Im Jahre 1508 kam durch den Bündnisvertrag von Cambrai eine Allianz zwischen dem König von Frankreich, Kaiser Maximilian von Deutschland und Julius II zustande, die die Handelsvorherrschaft der Seerepublik Venedig brechen sollte. Doch bereits ein Jahr später schien Frankreich als Partner nicht mehr tragbar, so dass sich Rom, Spanien und Venedig ihrerseits zu einer Heiligen Liga gegen Frankreich und Deutschland zusammenschlossen.

Nach der Schlacht von Ravenna, die Frankreich einen triumphalen Sieg bescherte, wechselte im April 1512 auch Deutschland zur Heiligen Liga über, der sich auch Heinrich VIII. von England mittlerweile angeschlossen hatte. Zum Angelpunkt dieser wechselhaften politischen und militärischen Verhältnisse wurde die Stadt Bologna, die Julius II. als nördliches Einfallstor zum Patrimonium keinesfalls aufgeben wollte. Zwei mal kam es dort zur militärischen Krise des Papsttums. Von der Herrscherfamilie Bentivoglio und der Bevölkerung verraten, von den vor den heranrückenden Franzosen und Deutschen panisch geflohenen päpstlichen Truppen verlassen, wurde er einmal mit den Resten seines Heeres in der Stadt eingeschlossen und musste sich ein weiteres Mal mit wenigen verbliebenen Einheiten zurückziehen. Doch es gelang ihm immer wieder, der Kirche neue Verbündete zu verschaffen und nach dem Übertritt Maximilians, der wahrscheinlich einen unausgesetzt siegreichen Ludwig von Frankreich als zunehmend gefährlichen europäischen Rivalen anzusehen begann, zur päpstlichen Liga und zwei verlorenen Schlachten, mussten sich die Franzosen 1513 endgültig aus Italien zurückziehen. Noch im gleichen Jahr starb Julius II.

Die Premiere des Films "The Agony and the Extasy", die im Oktober 1965 im Loew's State Theatre in New York stattfand, wurde, in Reminiszenz des zentralen Themas des Films, als Benefizveranstaltung für das New York Metropolitan Museum of fine Arts veranstaltet. Aber schon das fand keine gebührende Anerkennung. Gar keine Anerkennung konnten die Kritiker dem Premierenfilm entgegenbringen. Während der Kritiker des Branchenmagazins "Films and Filming" noch Worte verhaltenen Lobes für die Produktion fand - Lob für Heston-Michelangelo und höflichen Tadel für Papst Harrison folgt: "Die Ausstattung von "The Agony and the Extasy" wurde von John de Cuir vorgenommen und ich hoffe, dass man ihn für den Oscar nominiert hat. Er und Szenenbildner Jack Martin Smith haben uns Eindrücke von Italien, wie es in Zeiten der Renaissance gewesen sein mag, verschafft, die man in Schulen und Colleges nutzen könnte und sollte. Auch die Kostüme von Vittorio Nino Novarese stellen einen wichtiger Beitrag zum Erfolg dieses Films dar", gerät die Rezension des einflussreichen Kritikers der New York Times zu blankem Hohn: "Jeder, der einmal die Maler in seinen vier Wänden zu Gange hatte, die Räume mit Leitern und Abdeckplanen vollstopfend, alles in Beschlag nehmend, um die Arbeit zuende zu bringen, sollte ein besonderes Gespür besitzen für das einzige Spannungselement, das Carol Reeds "The Agony and the Extasy" hervorzubringen vermag.

Das wesentlichste, wenn nicht die einzige Empfindung, die dieser mehr als zweistündige Film erzeugt, ist das Mitgefühl mit der wachsenden Ungeduld des Papstes. Es liegt an erster Stelle am geschwätzigen Drehbuch Philip Dunnes, das auf dem ähnlich geschwätzigen, aber weitaus theatralischeren Roman Irving Stones basiert. Charlton Hestons Darstellung des Michelangelo-Parts ist arrogant, quälend und launisch, ohne einen Schimmer von Extase und Wärme zu besitzen. Beim Betrachten eines Dokumentarfilms namens "Der Titan" fühlt man sich dem Künstler näher, eines Films, in dem dieser niemals auftritt"

Ende Oktober folgte eine festliche englische Premiere im Londoner Astoria Theatre, die der Duke of Edinburgh mit seiner Anwesenheit beehrte. Die Einnahmen kamen einem Fond zugute, den der Herzog zur Anlage von Kinderspielplätzen ins Leben gerufen hatte. Aber das hinderte Gerald Kaufmann nicht daran, tags darauf im "Listener" zu schreiben: "Vor 12 Jahren wurde Sir Carol Reed als Englands erster Filmkünstler angesehen, ein Aufstöhnen schimpflichster Verzweiflung hätte einen Film wie "The Agony and the Extasy" begrüsst. Nun natürlich, nachdem uns Filme wie "The Key" und "The Running Man" darauf vorbereitet haben, von ihm künftig nicht mehr als die Effizienz eines brillanten Technikers zu erwarten, können wir uns zurücklehnen, um uns beim Genuss dieser Leinwand-Biographie Michelangelos ganz unkritisch gehenzulassen."

"Die Effizienz eines brillanten Technikers", das Wort Gerald Kaufmanns, eigentlich als Abwertung eines vormals verehrten Regisseurs aufgebracht, weist auf Qualitäten hin, deren das heutige Kino mehr denn je bedürfte. Alle negative Belastung und Problematik, die dazu führten, das der Film nicht zu einem echten Klassiker des Genres geriet einmal ausser Acht lassend, möchte ich mir heute mehr kommerzielle Filme in die Kinos wünschen, die mit vergleichbarer Sorgfalt, handwerklicher Liebe und filmischem Können erarbeitet werden. Filme, die eher auf die kreative Ausnutzung der gegebenen filmischen Gestaltungsmöglichkeiten setzen, wie Reed es hier z.B. mit den phänomenalen Möglichkeiten der Todd-AO-Optik und präzise für das 70mm Format und die Breitwand vorherberechneten Weitwinkel-Panorama-Schwenks und Einstellungen tat, als solche, die minutenlang mit der Kamera um die Objekte herum Karussell fahren, hektisch zwischen ihnen hin und her zappen und am Computer synthetisch herrichten, was ein Mangel an Handwerk und Kreativität anders nicht zuwege bringt

Und so fordere auch ich sie auf, nach einer kleinen Pause, Sir Carol Reed einmal als Autor von "Der dritte Mann, Mann" und "Ausgestossen" beiseite zu lassen, sich zurücklehnen, und sich beim Genuss dieser Leinwand-Biographie Michelangelos ganz unkritisch gehenzulassen."

Rainer Hauptmann/ Die Cavallerotti e. V. 1998/ 2005