

Er entschied, was der Nachwelt zukam

Michelangelo und der blinde Originalitätskult / von Frank Zöllner und Thomas Pöpper
FAZ vom 17.11.2007

Cosimo I. de' Medici, Herzog der Toskana, war empört. Nach dem Tod Michelangelos am 18. Februar 1564 hatte man im Macel de' Corvi in Rom, wo der berühmteste Künstler seiner Epoche seit Jahrzehnten gewohnt und gearbeitet hatte, einen Nachlass gefunden, der ganz und gar nicht den hochgesteckten Erwartungen des Florentiner Herrschers entsprach. Bereits im Jahr zuvor hatte der führende Kunstschriftsteller Italiens, Giorgio Vasari, nach Absprache mit dem Herzog die römische Werkstatt Michelangelos am Trajansforum beobachten lassen. Man sorgte sich vor allem darum, dass bereits vor oder sofort nach dem Tod des greisen Künstlers einige seiner begehrten Werke verschwinden könnten, besonders Zeichnungen, die im Gegensatz zu Skulpturen leicht hätten fortgeschafft werden können. Daher wurde am 19. Februar 1564, nur einen Tag nach dem Tod des Künstlers, ein Inventar des im Macel de' Corvi vorhandenen Besitzes erstellt.

Viel gab es nicht zu inventarisieren. Abgesehen von der bescheidenen Ausstattung des Anwesens mit Haushaltsgütern, verzeichnet das Dokument die kleine Skulptur eines Christus mit Kreuz, eine wohl für die erste Version des Juliusgrabes bestimmte Petrusstatue, die Pietà Rondanini sowie zehn „Kartons“ („cartoni“), also wahrscheinlich architektonische Planskizzen, aber keine nennenswerte Zahl figürlicher Zeichnungen.

Zwei Briefe Daniele da Volterras, der eine an Giorgio Vasari vom 17. März 1564 und der andere an Lionardo Buonarroti vom 11. Juni 1564, bestätigen die enttäuschenden Funde im römischen Nachlass des Künstlers. Cosimo de' Medici macht seinem Ärger in einem Brief vom 5. März 1564 an seinen Geschäftsträger in Rom, also rund zwei Wochen nach Michelangelos Tod, mit aufschlussreichen Worten Luft: Dass Michelangelo eigene Zeichnungen verbrannt (!) habe, sei seiner unwürdig. Überaus reichlich vorhanden war im Macel de' Corvi dagegen Bargeld, insgesamt 8289 Goldmünzen mit einem Wert, der damals ungefähr dem Verkaufspreis des Palazzo Pitti entsprach, des monumentalsten Palastes der Florentiner Renaissance. Schon Michelangelo wusste, dass man den Banken nicht trauen darf!

Ein großer Teil der traditionellen Forschung mochte sich nie so recht mit dem Desaster vom Macel de' Corvi abfinden. Zwar gab es schon immer Zweifler, die sogenannten „Revisionisten“, eine nicht sonderlich beliebte Unterabteilung der Michelangeliforschung, die das Oeuvre des Künstlers auf unter zweihundert Zeichnungen zu drücken versuchte. Aber die „Expansionisten“, darunter die renommiertesten Experten weltweit, beharren bis heute auf deutlich optimistischeren Annahmen: Zwischen 650 und 900 Zeichnungen beziehungsweise Blätter umfasse das erhaltene Corpus des Meisters.

Die Annahme eines derartig umfangreichen Corpus von Zeichnungen stützt sich hauptsächlich auf die Zuflüsse aus zwei Quellen: Michelangelos Atelier in Florenz, das seit dem Umzug des Künstlers nach Rom, 1534, verwaist und bis 1564 nur wenigen Vertrauten zugänglich war, und die Sammlung Tommaso de' Cavalieris (um 1515-1587), eines der engsten Freunde Michelangelos, der eine ganze Reihe von Blättern besessen haben muss, darunter die berühmtesten unter den Geschenkzeichnungen: Tityos, Raub des Ganymed, Sturz des Phaeton und Kinderbacchanal.

Allerdings lässt sich nicht zwingend belegen, dass in der Florentiner Werkstatt neben einigen Architekturzeichnungen, Werkblockskizzen und Schülerprodukten eine nennenswerte Anzahl

eigenhändiger figürlicher Zeichnungen des Meisters verblieben war. Dagegen sprechen mindestens zwei zuverlässig dokumentierte Vernichtungsaktionen Michelangelos, eine im Jahre 1518 anlässlich der Räumung seiner römischen Werkstatt und eine weitere im Jahre 1564. Man kann die Nachrichten von diesen beiden radikalen, selbstdurchgeführten Selektionen des Künstlers weder als antiken Topos noch als kurzweilige Künstleranekdote abtun.

Allein Giorgio Vasari, selbst Künstler und Sammler zeichnerischer „Reliquien“ von der Hand seines Freundes, meinte damals zu verstehen, warum Michelangelo jene Blätter, die er als nicht erhaltenswürdig ansah, verbrannte. In seiner Michelangelo-Vita begründet der Biograph die Vernichtungsaktionen damit, dass der Meister der Nachwelt nichts Halbfertiges oder Unvollkommenes habe hinterlassen wollen; nichts sollte bei der Wahrnehmung seiner Kunstwerke von den Mühen ihrer Erschaffung zeugen.

Nun droht auch noch die zweite Quelle der Hoffnung für die Expansionisten endgültig zu versiegen: Lothar Sickel, Mitarbeiter der Bibliotheca Hertziana in Rom und ausgewiesener Kenner von Archivalien und frühneuzeitlicher Kunstsammlungen, hat kürzlich ein Verzeichnis des Kunstbesitzes Tommaso de' Cavalieris entdeckt. Das Dokument, ein umfassendes Verkaufsinventar aus dem Jahr 1580, gibt die Zahl der im Besitz Cavalieris befindlichen Michelangelo-Zeichnungen mit gerade einmal vier an. Das ist noch geringer als die mindere Menge von Zeichnungen, über die sich Herzog Cosimo 1564 empörte.

Wie fast alle Archivalien, so lässt auch Sickels sensationeller Fund im römischen Staatsarchiv (er wird im Band 37 des Römischen Jahrbuchs der Bibliotheca Hertziana publiziert werden), mehrere Deutungen zu. Optimisten mögen argumentieren, das Inventar nenne nur einige wenige, zum Verkauf bestimmte Zeichnungen und Cavalieri habe wesentlich mehr zurückbehalten als verkauft. Doch das ist eher unwahrscheinlich. Der Charakter des Dokuments lässt vielmehr vermuten, dass der Sammler bei weitem nicht so viele Zeichnungen seines verstorbenen Freundes besaß, wie viele Spezialisten bis heute annehmen, ja annehmen müssen.

An diesem Schluss führt kein Weg mehr vorbei: Die erneute vollständige und in vielen Fällen schmerzhaft Revision des Corpus der Michelangelo-Zeichnungen wird sich auf lange Sicht nicht vermeiden lassen. Eine neue Arbeitshypothese (mehr darf man es bislang natürlich nicht nennen) für eine solche Revision liegt nun in Gestalt unseres Buches vor, das die glaubwürdigen Zuschreibungen und zudem zahlreiche strittige Blätter vorstellt, die aus unterschiedlichen Gründen das besondere Interesse der Forschung verdienen. Doch der größere Teil des Buches ist dem Gesamtwerk und der kritischen Analyse der Skulpturen, Gemälde und Bauten Michelangelos gewidmet.

Der interessierte Laie dürfte die Zuschreibungsdebatte eher für eine abgehobene akademische Angelegenheit halten. Wen interessiert, ob eine Zeichnung von Michelangelo selbst stammt oder „nur“ die Kopie, Teilkopie oder Nachahmung eines begabten Schülers ist? Die Wissenschaft der Zu- und Abschreibung, die qualifizierte Authentifizierung von Kunstwerken also, steht nicht zuletzt seit der überfälligen Theoretisierung des Faches Kunstgeschichte und seit dem ungebremsten Vormarsch einer breit angelegten Bildwissenschaft immer weniger im Zentrum des herrschenden Diskurses. Kennerschaft scheint abgeschafft, doch hier ist sie zusammen mit der Provenienzforschung, der das Cavalieri-Inventar neuen Auftrieb geben wird, wieder gefragt. Was wirklich ein „echter Michelangelo“ ist und was nicht, wie und warum sich sein Oeuvre konstituiert, bedarf einer Neudefinition.

Tatsächlich waren das Michelangelobild und die Vorstellung von Michelangelo als Zeichner von Beginn an ein raffiniertes Konstrukt. Der Künstler hatte schon zu Lebzeiten seinen Schüler Ascanio Condivi als Verfasser seiner Biografie engagiert und ihm eine Geschichte seiner Erfolge und Niederlagen in die Feder diktiert. Ihre Aussagen waren naturgemäß alles andere als

objektiv und dienten dazu, das Leben und das Werk des Künstlers ins rechte Licht zu rücken. Ähnliches gilt auch für sein zeichnerisches Schaffen.

Auch mit der gut dokumentierten Vernichtung zahlreicher Blätter versuchte der Künstler, nichts dem Zufall zu über- und der Nachwelt ein selbst definiertes zeichnerisches Oeuvre zu hinterlassen. Die Empörung Herzog Cosimos war eigentlich unangebracht. Der Künstler bestimmte die Form seiner Einzelwerke, warum nicht auch Umfang und Gewichtung des für die Nachwelt bestimmten Bestandes seiner Zeichnungen? Warum hätte er sich den Ansprüchen großspuriger fürstlicher Sammler beugen sollen, die ihm im Grunde nur auf die Nerven gingen?



Bereits für das Frühwerk Michelangelos, das nur durch wenige erhaltene Zeichnungen dokumentiert ist, lässt sich ein erster Manipulationsversuch nachweisen. So haben sich unter anderem Studien nach Giotto's Himmelfahrt Johannes' des Evangelisten in der Peruzzi-Kapelle der Florentiner Kirche S. Croce und nach Masaccio's Zinsgroschen in S. Maria del Carmine erhalten. Diese Blätter geben einen ungefähren Eindruck von Michelangelos Anfängen als Zeichner. Bemerkenswert ist hierbei vor allem die Auswahl des erhaltenen Bestandes: Mindestens drei der Studien sind nach den beiden wichtigsten Exponenten der Florentiner Malerei kopiert, Giotto (1266 bis 1337) und Masaccio (1401 bis 1429). Eben diese Künstler spielen im Geschichtskonstrukt Giorgio Vasaris die entscheidende Rolle: Giotto markiert um 1300 die erste Phase des Aufschwungs der Künste und Masaccio um 1420 die zweite, während Michelangelo selbst die dritte und höchste Stufe der Kunstgeschichte personifiziert.



Giotto und Masaccio waren zudem schon vor Vasari in der Florentiner Kunsthistoriografie die Protagonisten der neueren Kunstentwicklung, beispielsweise bei Cristoforo Landino und Leonardo da Vinci. In die Reihe der großen Vorgänger Giotto und Masaccio fügt sich Michelangelo mit den frühesten seiner erhaltenen Zeichnungen ein. Was ihm nicht in den Kram, nicht in sein Selbstbild passte, hat er wahrscheinlich vernichtet.

Michelangelo wollte eben immer und in allem die absolute Kontrolle behalten. Das galt nicht nur für seine Großprojekte wie die Baustelle der Peterskirche, sondern auch für den Nachlass seiner Zeichnungen, den er selbst selektierte. Ein Künstler radikal nicht nur als Schöpfer von Kunst, sondern auch als deren Zerstörer.