

# Was ein echter Michelangelo ist

Wogender Streit: Der Johannesknabe, der seit Jahrhunderten in einer spanischen Kapelle steht, wird dem berühmtesten Renaissance-Künstler zugeschrieben. Zu Recht? Von Frank Zöllner

Das malerische Städtchen Úbeda in Andalusien war schon immer eine Reise wert. Doch schon bald soll ein Besuch noch lohnender werden: Die Casa Ducal de Medinaceli in Úbeda glaubt mehr denn je, ein Frühwerk des italienischen Ausnahmekünstlers Michelangelo Buonarroti zu besitzen (F.A.Z. vom 2. Juli). Allerdings steht die Debatte darüber, ob der schon seit Jahrhunderten in der Salvatorkapelle in Úbeda nachgewiesene Johannesknabe wirklich von Michelangelo stammt, wieder ganz am Anfang.

Bereits Giorgio Vasari und Ascanio Condivi, die beiden frühesten Biographen Michelangelos, erwähnen einen marmornen Johannesknaben, den der Künstler in seinen frühen Florentiner Jahren für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici geschaffen habe. Das müsste ungefähr in den Jahren 1495 bis 1496 gewesen sein. Schon zu Lebzeiten Michelangelos verschwand die Skulptur aus dem Blickfeld der Kenner und Forscher. Erst im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert folgten ernstzunehmende Versuche, den bis dahin fast vollständig vergessenen Johannesknaben mit erhaltenen Skulpturen desselben Sujets zu identifizieren. Drei Marmorbildwerke in Berlin, New York und Úbeda standen damals im Zentrum der Diskussion. Keine dieser Identifizierungen hat sich durchsetzen können.

Zu allem Unglück wurde der erfolgversprechendste Kandidat, der Johannesknabe in Úbeda, während des Spanischen Bürgerkriegs 1936 stark in Mitleidenschaft gezogen. Die in zahlreiche Fragmente zerbrochene Figur fand lange Zeit wenig Beachtung und gelangte schließlich 1995 in den Opificio delle Pietre Dure in Florenz, wo sie in mühsamer Kleinarbeit wieder zusammengesetzt wurde. Es blieben allerdings etliche Fehlstellen, sie mussten in modernen Materialien ergänzt werden.

Das Ergebnis dieser spektakulären Rekonstruktion war Gegenstand einer Florentiner Fachtagung vom 24./25. Juni dieses Jahres. Gleichzeitig konnte Francesco Caglioti, ein renommierter Spezialist für die Skulptur der italienischen Frührenaissance, plausibel machen, dass der Johannesknabe aus Úbeda schon im sechzehnten Jahrhundert aus Medici-Besitz nach Spanien gelangte. Zwingend für eine Zuschreibung ist dieses Indiz allerdings nicht. Letztlich zählt doch wieder die gute alte Stilkritik, die nicht mehr im Zentrum des akademischen Diskurses steht und zugleich für die kunsthistorische Praxis weiter unentbehrlich bleibt – vor allem angesichts der Flut von Neuzuschreibungen und Fälschungsskandalen der letzten Jahre.

Der nur dürtig bekleidete und etwas verträumt nach unten blickende Johannes ist im Kontrapost dargestellt. Dabei scheint der Knabe das Fellgewand über seinen linken Oberschenkel ein wenig in die Höhe zu ziehen. Dieser etwas irritierende Gestus sowie die Haltung der Arme erinnern zusammen mit dem Kontrapost an antike Venusstatuen, von denen sich damals eine im Besitz der Medici befand. Doch im Gegensatz zu diesem Beispiel klassischer Bildhauerei wirkt der Johannesknabe aus Úbeda merkwürdig verhalten, fast unfertig, wie ein erster tastender Versuch im Medium der Bildhauerei. Das wäre einerseits ungewöhnlich für den als Künstler frühreifen Michelangelo, andererseits ist praktisch das gesamte Œuvre Michelangelos ungewöhnlich. Nicht zuletzt auch das Frühwerk. Der



Beides echte Michelangelos? David und Johannes



Fotos ddp, Brancatelli/Ziccardi

Johannes würde also durchaus in das heterogene und an Überraschungen reiche Schaffen Michelangelos passen.

Kritisch stimmen allerdings etliche Details der technischen Ausführung. Michelangelo hatte sich spätestens mit dem Relief der Kentaurenschlacht von 1492 einen Sinn für die skulpturale Durchdringung des Raumes erarbeitet. Dagegen wirkt der Johannesknabe aus Úbeda insgesamt merkwürdig flach. Zudem fehlt ihm die bei Michelangelo oft zu beobachtende markante Gestaltung der Details, beispielsweise der Finger- und Zehennägel und des Haars. Auch das unvorteilhafte Massenverhältnis zwischen der Figur und dem sie stützenden Baumstumpf scheint mir wenig überzeugend. Von Michelangelo ist man Besseres gewohnt. Man schaue zum Vergleich auf die deutlich intelligenter angelegte Statik beim „Bacchus“ und beim „David“.

Doch über Zuschreibungen wird bekanntlich nicht an einem Tag entschieden. Und die allerwenigsten Neuzuschreibungen setzten sich schließlich auch durch. Genannt seien nur die auf dem Gebiet der Bildhauerei prominentesten Fälle der letzten Jahrzehnte: die in den sechziger Jahren diskutierte „Pietà von Palestrina“, der 1996 neu vorgestellte Apoll aus New York oder der Gisant des Juliusgrabes, der erst kürzlich wieder Michelangelo selbst zugeschrieben wurde. Keiner dieser Vorschläge konnte sich bislang durchsetzen.

Lediglich das 1962 wiederentdeckte Kruzifix aus Santo Spirito in Florenz gilt heute als eigenhändige Arbeit Michelangelos. Aber auch hier dauerte die Kontroverse mehrere Jahrzehnte. Und dabei war es nicht allein die Stilkritik, die den Ausschlag gab. Die Glaubwürdigkeit der Zuschreibung resultierte nicht zuletzt auch aus der ehrwürdigen Provenienz der Holzskulptur. Das Auge ist eben fehlbar, es benötigt ein Korrektiv. Zumindest das scheint im Falle des Johannesknaben aus Úbeda vorzuliegen.

Der Zuschreibungsboom der letzten Jahre – erinnert sei nur an die denkwürdige Vermehrung authentischer Michelangelo-Zeichnungen oder an den weltweit diskutierten „Salvator Mundi“ Leonardos – sollte uns zu denken geben. Denn hier geht es ja nicht nur um sehr viel Geld. Tatsächlich sollen wir seit Walter Benjamins Reflexionen über die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und seit Roland Barthes' Diktum vom „Tod des Autors“ nicht mehr an das Originalwerk des genialen Einzelkünstlers glauben. Doch gleichzeitig lehnen der aktuelle Künstlerkult sowie die viel Aufmerksamkeit erzeugenden Zuschreibungsdebatten und die spektakulären Kunstfälscherkandale aus jüngster Zeit genau das Gegenteil: Noch nie war das Interesse am authentischen Originalkunstwerk des Einzelkünstlers größer als heute.

Zu diesem paradoxen Befund passt perfekt der Johannes aus Úbeda. Wenn sich seine Zuschreibung an Michelangelo als tragfähig erweisen sollte, ist er sowohl ein authentisches Original als auch eine Reproduktion, denn vom ursprünglichen Marmor haben sich kaum mehr als vierzig Prozent erhalten, der Rest ist moderne Ergänzung. Die Kunst bietet also immer noch die beste aller Welten: In ihr ist eine Sache möglich und zugleich auch ihr Gegenteil.

Frank Zöllner lehrt Kunstgeschichte an der Universität Leipzig und ist Verfasser eines Michelangelo-Œvrekataloges, der im August in revidierter Neuauflage erscheint.



Drücken Sie die Öffnung fest auf Mund und Nase und ziehen Sie Ihre Kitschgurte straff: Szene mit Carlos Areces, Raúl Arévalo und Javier Cámara.

Foto dpa

## Bruchlandung in zehn Kilometer Höhe

Pedro Almodóvar verkürzt sich in einer Krisenkomödie: „Fliegende Liebende“ im Kino

Dass es Filmregisseure gibt, die sich mehr mit sich selbst beschäftigen als mit der Wirklichkeit vor ihrer Tür, ist kein Schaden für das Kino, sondern ein Gewinn. Das Objektive sei im Subjekt zu Hause, hat Adorno seinerzeit erkannt; einfacher gesagt: Wer den eigenen Bauchnabel scharf genug anschaut, findet dort auch den Nabel der Welt. Als der Spanier Pedro Almodóvar vor zehn Jahren anfang, sich mit seiner Kindheit und Jugend im tiefsten Kastilien zu beschäftigen, fiel er deshalb nicht in einen Abgrund der Selbstspiegelung, sondern drehte zwei der erfolgreichsten Filme seiner Karriere: „Schlechte Erziehung“, vielleicht Almodóvars Meisterwerk überhaupt, und „Vol ver“, eine zuckersüße, zartbittere Liebeserklärung an Penelope Cruz und die tapferen Mütter der Mancha, unter denen der kleine Pedro aufgewachsen war.

Dann aber geschah etwas Merkwürdiges. Almodóvar kehrte aus der Beschäftigung mit der eigenen Biographie zurück – aber nicht in die Gegenwart Spaniens, die er seit den achtziger Jahren mit seinen Filmen begleitet hatte, sondern in eine Zwischenwelt des „reinen“ Kinos, in der die alten Almodóvar-Motive wie Nomaden über die Schauplätze der Geschichten zogen. Das Beste, was man über „Zerrissene Umarmungen“ und „Die Haut, in der ich

wohne“ sagen kann, ist, dass sie den Regisseur im Vollbesitz seiner erzählerischen Mittel zeigten. Zugleich zeigten sie auf ernüchternde Weise, was von Almodóvars Kino übrig bleibt, wenn es seinen Zeitbezug verliert: der matte Zauber eines gelungenen Kunststücks.

Aber selbst dieser Restzauber fehlt seinem neuen Film „Fliegende Liebende“. Es ist Almodóvars entschiedenster Versuch seit langem, den Kontakt mit der spanischen Realität im Zeichen der Krise wiederherzustellen; und es ist der leider rundum geglückte Versuch, sich an dieser Realität nicht die Finger schmutzig zu machen. Der Film beginnt am Madrider Flughafen, wo Penelope Cruz und Antonio Banderas einen Gastauftritt als Airport-Angestellte haben, deren Alltagsroutine durch einen Arbeitsunfall unterbrochen wird. Dann sind wir in der Luft, in einem Jet der Fluggesellschaft Peninsula, der eigentlich nach Mexiko-City unterwegs ist, aber, wie sich bald herausstellt, mit Fahrgestellschaden ziellos über Toledo kreist. Alle spanischen Flughäfen sind wegen diverser Sportereignisse überfüllt, die Landgenehmigung wird von Stunde zu Stunde verschoben; um eine Panik unter den Passagieren zu vermeiden, mischt das Bordpersonal Schlafmittel in die Getränke. Die Touristenklasse schlummert schon selig.

In der Businessclass dagegen versammeln sich die Figuren dieser Geschichte: eine Wahrsagerin, ein Filmschauspieler, ein Auftragsmörder, ein junges Paar auf Hochzeitsreise, der Besitzer einer Baufirma, die Chefin eines Callgirl-Rings. Sie bilden die heterosexuelle, die Peninsula-Angestellten die homosexuelle Hälfte des Personals: der Pilot, der in seiner erotischen Orientierung noch zu schwanken scheint, sein Kopilot, der auf dem Weg zum Schwellsein schon ein gutes Stück vorangekommen ist, und die drei Flugbegleiter, bei denen sofort alles klar ist.

Einer von ihnen, der manisch Tequila süffelnde Joserra (Javier Cámara), hat, wie er sagt, einen Charakterfehler: Er muss immer die Wahrheit sagen. Aber das gilt eigentlich für alle an Bord, sie tragen ihr Herz auf der Zunge, und wenn es noch nicht ganz dorthin gelangt ist, wird es ihnen durch die Mechanik des Drehbuchs, das jeden von ihnen zu langen, bekenntnishaften Telefonaten vergattert, zuverlässig entrisen. Der Baumagnat flieht vor der Steuerfahndung, die Callgirl-Chefin hat die Spitzen von Wirtschaft und Regierung in der Hand, der Auftragskiller soll sie ebendeshalb umbringen, und die Wahrsagerin will auf Teufel komm raus ihre Jungfräulichkeit verlieren. Eine gewisse Bodenhaftigkeit bekommt der Film, als der Schau-

spieler Ricardo mit seiner Geliebten (Paz Vega) telefoniert, die sich vom Balkon stürzen will. Stattdessen fällt ihr Mobiltelefon herunter – direkt in die Einkaufstasche von Ricardos Ehefrau (Blanca Suárez). Es ist eine Wendung, die Almodóvar, wie er offen zugibt, bei Mitchell Leisen in „Easy Living“ abgekauft hat, und doch leuchten in ihr noch einmal alle Tugenden seines Kinos auf: Ironie und Melodramatik, Cleverness und Cinephilie. All das, was in „Fliegende Liebende“ sonst fehlt.

Stattdessen rettet sich der Film in eine Routiniertheit, die fast verzweifelt wirkt. Die Flugbegleiter tanzen zu der Pointer-Sisters-Nummer „I'm so excited“. Dann werden Aphrodisiaka gereicht. Der Killer schläft mit seinem Opfer, der Pilot mit dem Steward, und auch die Wahrsagerin kommt zum Zug. Bei Almodóvar, scheint es, wird umso mehr kopuliert, je weniger Substanz dabei im Spiel ist. Seine frühen Filme waren bei aller Drastik beinahe keusch. Jetzt müssen seine Figuren stöhnen, weil sie nichts zu sagen haben.

Der Flughafen Ciudad Real, auf dem die Maschine am Ende landet, wurde im April 2012 als Investitionsruine geschlossen. Hier gäbe es eine Geschichte zu erzählen, vom Fliegen und Träumen, Größenwahn und Absturz. Almodóvar aber ist lieber in der Luft geblieben. ANDREAS KILB

## Die Wirklichkeit ist eine Kippfigur

Wahre Geschichten aus der wünschenswerten Zukunft, weiter erzählt von Harald Welzer

„Dies ist hier weder ein Schauspiel noch ein Theaterstück!“ Das fühlte sich Klaus Bischoff, Vorstandsmitglied der Daimler AG, mitzuteilen bemüht, als er am 8. April 2009 die Jahreshauptversammlung des Konzerns eröffnete. Solche Hauptversammlungen dauern den ganzen Tag, es kommen mehr als 6000 Teilnehmerinnen und Teilnehmer, Kleinaktionäre genauso wie institutionelle Investoren, Gewerkschafter genauso wie Journalisten. Wer selten kommt, sind Schauspieler und Regisseure. Dabei sind solche Versammlungen gigantische Inszenierungen, in denen von der Dramaturgie der Sprecherreihenfolge, der Produktpäsentation, der Licht- und Tonregie, der Kaffeepausen und so weiter alles perfekt choreographiert ist, perfekt, wie es sich für den schwäbischen Autohersteller gehört.

Was man nicht völlig kontrollieren kann bei einer solchen Hauptversammlung, sind die Auftritte und Wortbeiträge der Kleinaktionäre. Manch einer macht seinem Unmut Luft, dass die Dividende zu niedrig ausfällt, die falschen Autos gebaut oder die falschen Unternehmen zugekauft werden. Es gibt auch diejenigen, die subversiv zu Werke gehen und ihre stimmberechtigte Aktie nur besitzen, um auf der Hauptversammlung das Wort ergreifen, gegen irgendetwas Skandalöses protestieren, Umweltsünden anprangern oder den Kapitalismus anklagen zu können. Insgesamt weist eine Hauptversammlung alle Merkmale eines gelegentlich langatmigen, aber doch durch Aufwand beeindruckenden Theaterstücks auf, in das, wie im modernen Regietheater üblich, auch einige unkontrollierte Momente eingefügt sind, die das Ganze in Grenzen unvorhersehbar und damit interessant machen.

Die Theatergruppe „Rimini Protokoll“ hatte zu alldem eine geniale Idee. Sie er-

klärte die komplette Hauptversammlung zu ihrem Stück, vergab Aktien an 150 Zuschauer, die damit ein Zutrittsrecht hatten, und veranlasste eben Klaus Bischoff zu der versichernden Mitteilung, man habe es mit keinem Schauspiel zu tun. Genau damit säte er natürlich erst allen Argwohn, manches an der Veranstaltung könne doch Theater sein. Diese Interferenz zwischen zwei unterschiedlichen Definitionen der Situation – Hauptversammlung oder Theaterstück – war nicht nur für Klaus Bischoff höchst beunruhigend. Denn wenn der Referenzrahmen unklar ist, in dem eine Situation zu deuten ist, gerät schnell alles aus den Fugen: Stimmen die Zahlen? Ist das wirklich ein Mitglied des Vorstands? Ist die Rede ernst gemeint oder eine Persiflage? Was ist Theater, was nicht?

Nun könnte man denken, es ging „Rimini Protokoll“ damals um die Entlarvung des inszenatorischen Charakters solcher Veranstaltungen, was ziemlich langweilig wäre. Tatsächlich ging es um etwas viel Interessanteres: nämlich um den Nachweis, dass es ausschließlich von der Eindeutigkeit des Rahmens abhängt, was ein Ereignis tatsächlich ist. Gerät dieser Rahmen aus den Fugen, geht alles drunter und drüber. Wie in Orson Welles' legendärer Hörspielfassung von H. G. Wells' „Krieg der

Welten“, die am 30. August 1938 so realistisch als Liveportage über eine Invasion aus dem All im Radio kam, dass zwei Millionen Amerikaner den Angriff der Außerirdischen für bare Münze nahmen. Einige packten sogar hektisch ihre Sachen und liefen auf die Straßen, um vor dem befürchteten Gasangriff der Außerirdischen zu fliehen. Die Telefonleitungen waren stundenlang blockiert. Es dauerte Stunden, bis sich herumgesprochen hatte, dass der Angriff bloß eine Fiktion war.

„Rimini Protokoll“ arbeitet immer mit solchen minimalen Rahmenverschiebungen und fast nie mit Schauspielern, sondern mit „Experten“, Menschen, die genau in der Rolle auftreten, die sie im „wirklichen Leben“ innehaben. Dadurch, dass sie diese Rolle nun auf die Bühne bringen, wird aber der Rahmen gewechselt und damit die Definition verschoben: Normalerweise steht ja zum Beispiel ein Politiker gerade nicht auf der Bühne und stellt einen Politiker dar. Ein Politiker steht auf einem Marktplatz oder vor einer Fernsehkamera und stellt Authentizität dar. Mit dem Wechseln des Rahmens arbeitet „Rimini Protokoll“ beständig an einer Perforierung der Wirklichkeit, macht sie durchlässiger, als sie gewöhnlich erscheint. Dies aber nicht aus der Position der Wissenden und Beherrschenden, son-

dern – chirurgisch gesprochen – minimalinvasiv: „Rimini Protokoll“ verändert nur eine einzige Variable und macht damit die Grenze zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit dünner, durchscheinender.

Damit aber machen sie klar, dass alles in jedem Augenblick auch anders sein könnte: dass die jeweils gegebene Wirklichkeit in Wahrheit eine Kippfigur ist. Sie entpuppt sich als lediglich eine Variante vieler denkbarer Wirklichkeiten. Ein zentrales Prinzip der Arbeit von „Rimini Protokoll“ ist der systematische Einbezug des Zufalls in die Aufführungen: So wie einzelne Aktionäre mit absonderlichen Wortbeiträgen die Versammlungsroutine irritieren, Poster und Spruchbänder hochhalten oder unter Protest den Saal verlassen, so arbeitet der immer virulente Zufall dem Perforieren der Wirklichkeit zu. Daraus lässt sich etwas lernen: Erst wenn man den Einsprengeln anderer Wirklichkeitsdefinitionen und Weltverständnisse die Chance gibt, in Erscheinung zu treten, öffnet man Möglichkeitsräume, die durch das Verfolgen nur eines einzigen Pfades systematisch verschlossen bleiben.

Harald Welzer ist einer der bekanntesten deutschen Sozialwissenschaftler und Begründer der Stiftung Futurzei zur Förderung alternativer Wirtschaftsreformen und Lebensstile. Sein Buch „Selbst denken“ erschien bei S. Fischer.

Renate Maria Füger

Kondolenzanschrift: Füger-Heidborn, Wolfgangstraße 156, 60322 Frankfurt