

Das Karussell der Zu- und Abschreiber

Dass Michelangelo ein Genie war, bestreitet niemand. Wohl aber, dass man seinen genialen Strich auf Anhieb erkennen könne. Frankfurts Städel stellt Michelangelo-Zeichnungen aus - und die Zweifel an der Urheberschaft vieler von ihnen.

FAZ vom 7.3.2009, Frank Zöllner

Richard Krautheimer, einer der bedeutendsten Gelehrten und Kunstkenner des vergangenen Jahrhunderts, bemerkte vor vielen Jahren einmal, dass es zwei Arten von Kunsthistorikern gebe: solche, die zuschreiben, und solche, die abschreiben. Dem schwierigen Geschäft, Werke alten Meistern zuzuschreiben, stand er eher skeptisch gegenüber. Dafür gab es gute Gründe, denn die Uneinigkeit der Gelehrten in Zuschreibungsfragen hatte im zwanzigsten Jahrhundert groteske Ausmaße angenommen - ablesbar auch an den entsprechenden Zahlen zum zeichnerischen Oeuvre Michelangelos.

So zählte die ältere Forschung bis etwa zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zwischen 200 und 250 eigenhändige Zeichnungen. Doch dann ging es, abgesehen von kleineren Schwankungen, unablässig bergauf. Unterschiedliche Forscher halten inzwischen 365, 540, 600, 785, 850, ja sogar 870 für authentisch oder aber, wie Alexander Perrig, nur 40 (die allerdings um Architekturzeichnungen zu ergänzen wären). In seinen Zuschreibungen teilweise der kritischen Sichtung Perrigs folgend, akzeptierte kürzlich Thomas Pöpper in seinem Corpus rund 200 figürliche Zeichnungen als eigenhändig, zudem 50 Blätter, die in der älteren Forschung als zeitgenössische Kopien gelten. Hinzu kommen 225 von Christof Thoenes zusammengestellte Architekturzeichnungen.

Starke Schwankungen gibt es nicht nur im Fall Michelangelos. Bei den Zahlen für Rembrandts Zeichnungen sieht die Sache ähnlich aus. Noch im Jahr 1869 hielt man 320 Blätter für authentisch, dann 900 (1893), kurz darauf sogar 1613 (1906). Nur wenig später (1916) sackte die Zahl auf 824 ab, stieg dann (1957) aber wieder auf 1467, ja sogar auf 1575 (1973), um schließlich radikal auf zirka 400 (2007) reduziert zu werden. Und von diesen gelten 150 als Zweifelsfälle.

Schließlich die Debatte um Rembrandts Gemälde, wohl die bekannteste ihrer Art: Sie zeigt Perioden sowohl des Wachstums als auch der Schrumpfung und demonstriert dabei modellhaft die mögliche Schwankungsbreite innerhalb eines zu definierenden Bestandes. Im Jahr 1836 wurden „nur“ 588 als authentische Gemälde Rembrandts angesehen; dann waren es 606 (1908), 714 (1923), 622 (1942), 562 (1966), 420 (1968), 350 (1985), 265 (1986), 250 (1989) und schließlich 315 (1992).

„Roba da matti“, „was für Verrückte“, würde Michelangelo wahrscheinlich sagen. Aber die Sache muss man doch ernst nehmen. Kaum eine Disziplin der Geisteswissenschaften nämlich weist einen vergleichbaren Schwierigkeitsgrad oder eine ähnlich hohe Irrtumswahrscheinlichkeit auf, und das aus mehreren Gründen: Allein schon die kennerschaftliche Charakterisierung eines Individualstils, die glaubhafte Unterscheidung verschiedener Stilphasen sowie deren Anwendung auf eine einzelne Zeichnung setzen nicht nur einen hohen Kenntnisstand voraus, sondern ebenso die Fähigkeit, von ästhetischen Erwartungen und gegebenenfalls von eigenen Wünschen und Interessen zu abstrahieren.

Erschwert wird die Situation noch dadurch, dass nicht immer Korrektive in Gestalt harter Fakten für das subjektive Urteil zur Verfügung stehen. Selten ist bei einer Altmeisterzeichnung die Provenienz vollständig gesichert und damit die Wahrscheinlichkeit einer späteren Nachahmung ausgeschlossen. Einen wichtigen Teil des kennerschaftlichen Wissens lernt man außerdem nicht aus Büchern, sondern in der praktischen Schulung durch einen erfahrenen Kenner. Kennerschaftliches Wissen ist also immer auch Erfahrungswissen. Daher folgt dieses Erfahrungswissen eher traditionellen und paternalistischen

Mustern als dem freien Spiel intellektueller Reflexion. Im Falle der Zeichnungen Michelangelos ist das wörtlich zu nehmen. Deren Zuschreibung ist bis heute fast ausschließlich Sache von Männern. Gender mainstreaming hätte hier vermutlich noch weniger Chancen als in den Chefetagen deutscher Dax-Unternehmen.

Erschwerend kommt schließlich hinzu, dass Michelangelo gelegentlich zusammen mit seinen Schülern auf demselben Blatt zeichnete und häufig imitiert wurde. Noch Giovanni Baglione berichtet im siebzehnten Jahrhundert von dem 1615 verstorbenen Bernardino Cesari, dessen Kopien nach Zeichnungen Michelangelos man nicht von den Originalen habe unterscheiden können.

Diese Aktivitäten von Kopisten und Nachahmern sind nur zu verständlich, denn Michelangelo war im gesamten sechzehnten Jahrhundert das absolute Maß aller Dinge und entsprechend groß die Nachfrage nach seinen Werken. Darüber, wie viele Zeichnungen Michelangelos sich erhalten haben können, herrscht heute weniger Konsens als je zuvor. Einerseits befand sich im Nachlass des Künstlers, der mehrfach Konvolute seiner Zeichnungen vernichtet hatte, fast nichts; andererseits sagt dieser deprimierende Befund wenig über die Zahl erhaltener Zeichnungen aus, aber er schwebt ständig wie ein bedrohliches Fragezeichen über der Debatte.

Wie immer man die Sache auch dreht und wendet, sie ist extrem vertrackt. Umso dankbarer muss man sein, dass nun das Frankfurter Städel die Zuschreibungsproblematik von Altmeisterzeichnungen am Beispiel Michelangelos zum Gegenstand einer kleinen Ausstellung macht. Sie nimmt damit die Kontroverse auf, die Thomas Pöpper in seinem Vorschlag für ein gereinigtes Corpus von Michelangelo-Zeichnungen im Jahr 2007 ausgelöst hatte. Ausgangspunkt sind mehrere Blätter des Städel, die immer mal wieder, aber meistens mit wenig Erfolg Michelangelo zugeschrieben wurden. Hinzu kommen einige Leihgaben des British Museum, darunter etliche mit strittiger Zuschreibung. So laufen denn auch die Ausstellung selbst und die Katalogbeiträge darauf hinaus, die Annahme zu untermauern, dass es ein sehr umfangreiches Corpus authentischer Michelangelo-Zeichnungen gebe. Die kritische Position Alexander Perrigs wird sowohl am Beispiel mehrerer Einzelzeichnungen als auch in der Analyse seines methodischen Vorgehens ziemlich brachial demontiert. Dabei gewinnt man leider den Eindruck, dies vor allem sei Sinn und Zweck der Ausstellung gewesen. Ein naiver Betrachter mag sogar zu dem Schluss gelangen, dass man im Städel vor allem den Zuschreibungspositionen des British Museum - des wichtigsten Leihgebers - folgen wollte.

Und das ist sehr bedauerlich, denn die Ausstellung präsentiert einige grandiose Zeichnungen (von wem auch immer!), und sie stellt zahlreiche Facetten des Umgangs mit Altmeisterzeichnungen kenntnisreich und auf hohem didaktischem Niveau vor. Es wäre produktiver gewesen, sich nicht zu sehr in die Kontroverse um die Zuschreibungen als solche zu verbeißen. Noch nie war es eine gute Idee, sich hartnäckig auf eine Position zu versteifen. Daher erschließt sich dem Betrachter auch nicht die Relevanz der Frage, warum eine Zeichnung von Michelangelo selbst, von einem Schüler oder Kopisten stammt. Doch gerade diese Frage ist aus kunst- und kulturgeschichtlicher Sicht außerordentlich interessant. Denn Michelangelo war nicht irgendwer. Für das moderne Verständnis vom Künstlertum ist er eine Schlüsselfigur, mit ihm vollzieht sich paradigmatisch und radikal der Übergang vom mittelalterlichen Auftragskünstler zum autonomen Ausdruckskünstler der Neuzeit, vom Handwerker zum Virtuosen.

Mit seinem Namen verbindet man zudem zwei sehr unterschiedliche ästhetische Konzepte: zum einen das klassische Ideal ebenmäßiger Schönheit, verkörpert etwa in der Römischen Pietà, und zum anderen den anticlassischen Stil des Manierismus, also die unmittelbare Gegenposition zum Schönheitsideal der Hochrenaissance, die sich im gesamten späteren Werk Michelangelos findet und auch das Unvollendete, Skizzenhafte mit einschließt.

Wie sehr es in der Debatte untergründig um Stilideale geht, macht die Zuschreibung einer Skizze deutlich, die für Sebastiano del Piombos Gemälde „Die Erweckung des Lazarus“ entstanden ist. Die Ausstellung präsentiert die attraktive und strittig zugeschriebene Zeichnung als Werk Michelangelos

und konfrontiert sie mit einer Vorstudie Sebastiano del Piombos zu demselben Gemälde. Doch diese suggestive Gegenüberstellung tut der Zuschreibung der Zeichnung nicht wirklich gut: Das eine Blatt ist eine reizvolle Rötelskizze, die ihr Sujet, hier die flüchtige Idee zu einer Figur, mit raschen Zügen auf das Papier wirft - ein Beispiel also für die mit Michelangelo assoziierte Spontaneität und Virtuosität. Die andere Studie hingegen ist eine Werkzeichnung Sebastianos. Hier geht es nicht um Virtuosität oder Spontaneität, sondern um die nüchterne Erfassung des Sujets für dessen Umsetzung in das Gemälde.

Der Vergleich beider Zeichnungen versucht also, den Betrachter zu manipulieren: auf der einen Seite eine spontane und virtuose, auch durch ihre leuchtende Farbigkeit bestechende Studie, die einer modernen Wirkungsästhetik entspricht - es muss also Michelangelo sein; auf der anderen Seite eine für moderne Augen ein wenig pedantisch wirkende, fast graue Funktionszeichnung, die man mit der vermeintlich weniger virtuoson Ästhetik Sebastiano del Piombos assoziieren möchte.

Methodisch glaubwürdiger wäre ein Vergleich mit skizzenhaften Rötelzeichnungen gewesen, und zwar mit solchen, die unstrittig Michelangelo zugeschrieben werden. Mit diesem Vergleich hätte man auch das bekannteste, fast schon zum Topos erstarrte Stilkriterium für Michelangelo als Zeichner überprüfen können, das auch im Katalog angeführt wird: Der Zeichenstil des Künstlers, der sich selbst in erster Linie als Bildhauer verstand, sei vor allem durch eine rundplastische Definition körperlicher Dynamik gekennzeichnet. Ausgerechnet diese Eigenschaft aber fehlt der ausgestellten Rötelskizze für die „Erweckung des Lazarus“ im Vergleich zu entsprechenden Blättern Michelangelos.

Die Zuschreibung einer Zeichnung ist bekanntlich sehr viel schwieriger als deren Abschreibung. Und das Fehlen eines wichtigen stilkritischen Kriteriums besiegelt noch nicht das Schicksal einer Zeichnung. Darauf sollte es auch weniger ankommen, vielmehr auf eine ergebnisoffene Herangehensweise. Dann hätte man neben den gängigen Stilkriterien auch die ästhetischen Vorstellungen hinterfragen können, die unserem Michelangelo-Bild und damit unserem Wunsch nach ästhetisch befriedigenden Zeichnungen zugrunde liegen. Schaut man sich beispielsweise nur die absolut sicher Michelangelo zugeschriebenen Blätter an, das „gereinigte“ Corpus also, dann fällt sofort der große Anteil von Werk- und Funktionszeichnungen auf. Und die entsprechen oft nicht den ästhetischen Erwartungen unserer Tage.

Ohne dass wir es uns eingestehen, sind also Zuschreibungen sowohl an Fragen des Geschmacks als auch an Fragen der Methodik geknüpft. Das zeigt ein erneuter Blick auf die Extrempositionen der Forschung - 870 Zeichnungen auf der einen Seite, 40 auf der anderen. Sie basieren nicht gerade auf einer ergebnisoffenen Herangehensweise. Der Wunsch, entweder so viel oder so wenig wie möglich Blätter anzuerkennen, schafft einen gewaltigen Ergebnisdruck. Das zeigt letztlich auch die didaktisch vorbildliche und ästhetisch ansprechende Präsentation der Frankfurter Ausstellung. Der Kurator, Martin Sonnabend, möchte wenigstens für eine der Zeichnungen aus dem eigenen Bestand eine Zuschreibung an Michelangelo plausibel machen: für eine Rötelzeichnung mit vier grotesken Köpfen.

Gleichzeitig reflektiert der Katalog darüber, dass jede Zuschreibung am Ende immer nur eine Annahme bleibe, dass es Sicherheit also nicht gebe. Die Ausstellung thematisiert damit nolens volens ein ebenso interessantes wie bezeichnendes Paradox: einerseits den unbedingten Willen zur Zuschreibung an Michelangelo, andererseits den Zweifel, ob das überhaupt möglich sei. Das ist im Grunde keine gar so schlechte Voraussetzung für eine offene Debatte.