

# Hey, komm unter meine Decke, und dann mach es dir bequem

Unanständige Frauengestalten in unbequemen Haltungen: Raphael Rosenberg schreibt eine grundlegende Interpretationsgeschichte der Skulpturen Michelangelos

Hat sich das Sehen von Werken der bildenden Kunst im Laufe der Zeit entscheidend verändert? Mit dieser Frage eröffnet Raphael Rosenberg eine Studie zur Geschichte der Kunstbetrachtung, die letztlich den zentralen Nerv im Selbstverständnis wissenschaftlich beschriebener Kunstgeschichtsschreibung trifft. Von der Antwort hängt nicht weniger ab als die Existenzberechtigung einer Disziplin, die für sich beansprucht, Bilder aus längst vergangenen Jahrhunderten gleichsam in den Augen der Vorfahren beschreiben und deuten zu können. Dieser Anspruch bezieht sich auf einen ganzen Komplex von Kriterien, die von der äußeren Beschreibung über die ästhetische Wertung bis hin zur inhaltlichen Deutung eines Bildwerks reichen und letztlich sein umfassendes Verständnis ermöglichen sollen. Wie sehr dieses Bemühen oftmals der Reise in ein unbekanntes Land gleicht, da sich wandelnde Beschreibungs- und Deutungsprämissen von einem zum Teil hohen Grad an Subjektivität und Historizität die erstrebte Aussagekraft von vornherein schwächen können, vermögen die Urteile über die Gestalt von Michelangelos „Notte“, der Nacht, zu veranschaulichen.

Während der Florentiner Giovanni di Carlo Strozzi in einem um 1545 verfaßten Vierzeiler davon schwärmt, daß „die Nacht, die du so reizend hier schlafen siehst, von einem Engel in diesen Stein gehauen“ ist, gelangt Karl Fernow 1802 zu einem wenig schmeichelhaften Urteil: „Unbefangener betrachtet sie sie im ganzen ihrer Gestalt eine grandiose Karikatur der weiblichen Natur, die häßliche Formen und auffallende Mißverhältnisse zeigt...“ Achtundsechzig Jahre später wird der Anatom Wilhelm Henkes die Körperhaltung der „Nacht“ prüfen und sie dabei ohne Skrupel den Mattheus des Eisenbahncouplers anverleihen: „Auf den ersten Blick freilich läßt sie auf, daß sich schwerlich leicht ein Mensch, sei es auch im unwirlichsten Bivouak eine solche Lage zum Schlafen ausuchen wird. Bei Nachtfahrten in Eisenbahncoupees kommt dergleichen indessen doch vor und ist freilich auch nicht sehr erquicklich.“

Glücklicherweise bilden derart disparate Bewertungen einer vielbeachteten Grabmalsskulptur von Michelangelo jedoch die Ausnahme. In der seit dem sechzehnten Jahrhundert geübten Auseinandersetzung überwiegt vielmehr die Bewunderung für eine künstlerische Gestalt, deren eigentümliche Anspannung und Verschlössenheit seit jeher zu selbständigen bildkünstlerischen oder poetischen Ansätzen angeregt hat. Auch wenn es sich dabei in der Mehrzahl um Versuche handelt, sich der Skulptur aus mimetischem Interesse zu nähern, sie mit Worten oder dem Zeichnistift zu umkreisen, um entweder ein möglichst getreues Abbild oder Hinweise auf ihre bildliche Konzeption zu erhalten, ist zu meist die enorme Imaginationskraft spürbar, die Michelangelos' Notte auf ihre Betrachter ausübt. Die sprachlichen wie die zeichnerischen Studienversuche offenbaren dabei ein erstaunliches Maß an grundsätzlicher Übereinstimmung in dem, was ihnen erwähnenswert und damit bedeutungsvoll zu sein scheint, auch wenn die Akzente im Laufe der Jahrhunderte naturgemäß immer wieder anders gesetzt worden sind und das sprachliche Beschreibungsvermögen dem zeichnerischen lange Zeit auffallend unterlegen war.

Das gilt nicht nur für die Notte, sondern mutatis mutandis ebenso für die übrigen Grabmalfiguren Michelangelos, die der Künstler ab 1519 für die Grablage von Lorenzo und Giuliano de' Medici in Florenz zu schaffen begann. So unterschiedlich

beispielsweise die Wiedergabe der Aurora, der Morgenröte, bei Naldini (1570/90) und Alberto Giacometti (um 1960) auch ist, so daß zunächst kein Weg von der sinnlichen, sorgfältig modellierten und schraffierten Schwarzstiftzeichnung des Cinquecento zur abstrakten, ruhlosen und geradezu explosiven Kugelschreiberskizze der Moderne zu führen scheint, so sehr verbindet sie doch das gemeinsame Interesse daran, wie Michelangelo dem Erwachen des Tages Gestalt zu verleihen versuchte.

Auf der sprachlichen Ebene findet sich ein ähnlicher Gleichklang der Empfindungen in der Faszination für die erotische Anziehungskraft der Aurora, von Francesco Doni im sechzehnten bis hin zu Gabriele D'Annunzio im zwanzigsten Jahrhundert. Erst wenn das Vergnügen an der unbestrit-

Kapellenraum ausdrücklich als „Schule der Künste“ bezeichnet. Der hier sichtbar werdende Konflikt zwischen einer auf das Seelenheil der Medici-Herzöge ausgerichteten Nutzung der Kapelle und ihrer Beanspruchung als öffentlicher Ort der Kunstbetrachtung ließ sich zwar immer wieder entschärfen. Doch führte er letztlich zur vollständigen Musealisierung der von Michelangelo errichteten Grablage und ihrer Erhebung zu Denkmälern nationaler Kunst im Jahre 1864.

Raphael Rosenberg gebührt das Verdienst, die Annäherungen an eines der bedeutendsten Skulpturenensembles erstmals in größerem Umfang zugänglich gemacht und zum Gegenstand einer Untersuchung zur Geschichte der Kunstbetrachtung erhoben zu haben. Er versteht sie als durchaus

angeregt worden ist, systematisch nachzuzeichnen und dabei eine saubere Abgrenzung gegenüber der Interpretationsgeschichte von Kunst vorzunehmen.

Dem obwohl Rosenberg zunächst den möglichst deutungs- und vertiefenden Blick auf die Objekte im Sinne einer „Betrachtungsgeschichte“ rekonstruieren möchte, sieht er sich doch sehr schnell gezwungen, zu einer viel weiter gefaßten „Interpretationsgeschichte“ überzuleiten, wiewohl er von dem Versuch nicht gänzlich lassen möchte, Modifikationen gegenüber dem Urbild hauptsächlich als Folge „sachlicher“ äußerer Faktoren zu werten (bei der Nachzeichnung etwa die Auswahl von Material, Standort oder Ausschnitt; bei der Beschreibung die Annahme einer strikten Trennung in einen rein deskriptiven und einen rein ikonographisch-ikonologischen Mo-

von Vasari in seinen „Vite“ betrieben worden. Die ästhetisch bewertende Beschreibung, die normative Kriterien wie Decorum, Facilità, Mimesis oder Disegno zum Maßstab erhebt, steht dawischen; für die Medici-Gräber Michelangelos hat sie erstmals umfassen Francesco Bocchi in seinem 1591 erschienenen Florenz-Führer geleistet. Die Entwicklung der Kunstbetrachtung zu einer historisch-kritischen Wissenschaftsdisziplin ist dafür verantwortlich, daß seit etwa 1850 nicht nur die Menge der beschreibenden Texte deutlich zunimmt, sondern auch die sprachliche Komplexität den Bildegegenstand im wahren Sinne des Wortes von allen Seiten zu beschreiben erlaubt.

Welchen Standpunkt der zeichnende Rezipient gegenüber den Skulpturen Michelangelos in der Medici-Kapelle wählte und wie er von dort ihre Charakteristika zu erfassen suchte, gehört zu den spannendsten Ausführungen in Rosenbergs Buch. Vor allem dann, wenn das Interesse nicht nur dem mimetischen Abbild oder der unbenden Studie galt, sondern das Verstehtwollen den Anstoß zur Nachzeichnung gab, wird im Rezeptionsvorgang zugleich das künstlerische Ingenium Michelangelos lebendig. Hier ist das bildliche Medium gegenüber dem sprachlichen unübersehbar im Vorteil und vermag selbst im sechzehnten Jahrhundert, als die Sprache Michelangelos' Bildhauerkunst erst zu umkreisen begann, bereits die ästhetischen wie kompositorischen Tiefenschichten der Skulpturen freizulegen. Ein beredtes Beispiel hierfür ist Andrea Boscolis Nachzeichnung der Medici-Madonna aus dem letzten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts, werden in ihr doch jene „Zickzackdiagonalen“ betont, die 1922 die Kunsthistorikerin Anny Pop als wesentliches Merkmal bezeichnen sollte. Das zwanzigste Jahrhundert hat dann auch in der Rezeptionshistorie zugespitzt, die eine auffällige Eigenart von Michelangelos Skulpturen betrifft: die Unvollendetheit mancher Werke.

Die bereits zu Lebzeiten des Künstlers geführte Debatte um das Non-finito zeichnet Rosenberg für die Grabmalfiguren der Medici-Kapelle in allen Einzelheiten nach und legt dabei das ganze Spektrum der Bewertungs- und Deutungsmuster offen. Mochte man auch die widrigen politischen Umstände als schicksalhaft empfinden, die Unzufriedenheit des Meisters mit seinen Werken bedauern oder die Möglichkeit wertschätzen, einen intimen Einblick in den Schaffensprozeß Michelangelos zu erhalten – entscheidend war der letztlich positive Umgang mit den Fehlstellen und der daraus gezogene Erkenntnisgewinn für die Eigenwertigkeit des künstlerischen Entwurfsprozesses. Ihn hat Vasari unter Berufung auf Platos Vorstellung der poetischen Inspiration mit dem Wahn des Dichters (furor poeticus) verglichen und mit Apelles als jene kritisiert, die von übertrieben angeregter Sorgfalt getrieben, die Hand nicht vom Gemälde zu nehmen verstünden. Den Vorwurf, einer überzeugenden, geistvollen Leistung durch unnötige Pedanterie am Ende den Glanz genommen zu haben, braucht Raphael Rosenberg jedenfalls nicht zu fürchten. Er hat – ganz nebenbei – ein neues Grundlagewerk zur Geschichte der Neuen Sakristei geliefert, anregende Perspektiven für eine komparative, Text wie Bild einbeziehende Rezeptionsforschung eröffnet und rechtzeitig einen Punkt gesetzt.

MATTHIAS MÜLLER

Raphael Rosenberg: „Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos“. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung. Kunstwissenschaftliche Studien, Band 82. Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 2000. 388 S., 133 S/W-Abb., geb., 128,- DM.



Dergleichen sieht man nur im Eisenbahncoupe: Alberto Giacomettis „Aurora“ nach Michelangelo, um 1960.

Abb. aus dem bespr. Band

tenen körperlichen Schönheit der Angst vor ihrer betörenden Kraft wich und die ästhetische Beschreibung von der moralischen Bewertung überlagert wurde, zerbrach die Einigkeit der Betrachter. Dann konnte es zu empörenden Äußerungen kommen wie jenen des Florentiner Malers Giovanni Maria Ciocchi: 1725 beschwerte er sich über die gänzlich nackten Frauengestalten der Notte und Aurora, die in so unanständiger Haltung lagerten, daß die Jugend die Messen der Kapelle aufsuche, um sich statt heiliger profaner Meditationen hinzugeben.

Von Vasari erfahren wir in der Vita Pontormos, daß es für junge Künstler seit 1546 üblich war, vor Notte und Aurora ihre Zeichnungen zu verbessern. Verrufungen an den Skulpturen und Wänden der Medici-Kapelle, wie sie eine defekte Heizungsanlage und der immerwährende Gebetsdienst für die verstorbenen Herzöge mit sich brachten, führten 1563 zu Beschwerdebriefen an Cosimo I., in denen Vasari den

repräsentative Fallstudie, da Michelangelos Skulpturen für die Neue Sakristei bereits zu Lebzeiten des Künstlers bekannt gewesen und von ihrer Entstehungszeit bis in unser Jahrhundert immer wieder rezipiert worden sind. Mag man auch einwenden, daß in der jahrhundertealten, ununterbrochenen Popularität dieses Werkes und der ebenso lang anhaltenden hymnischen Bewunderung für seinen Schöpfer gerade der Mangel an Exemplarität begründet liegt, so kann man sich der vorhandenen Fülle an rezipierendem Text- und Bildmaterial gleichwohl nicht entziehen. Außer der vergleichenden Untersuchung über nahezu ein halbes Jahrtausend ermöglicht es immerhin die Herstellung von Bausteinen, wenn nicht gar eines ersten Fundaments, mit deren Hilfe künftige Arbeiten tatsächlich einen Querschnitt durch die Rezeptionsgeschichte der bildenden Kunst verwirklichen können. Solchen Arbeiten wäre es dann auch aufzutragen, den Verlauf einer Geschichte des Sehens, wie sie vor allem von Alois Riegl und Heinrich Wölfflin

(dus). Diese selbstverantwortete Einschränkung und die hieraus erwachsende methodische Problematik vermag das von Rosenberg errichtete Fundament jedoch nicht zu beeinträchtigen. Viel zu wertvoll sind die zahlreichen Bausteine, die auf nahezu 300 Textseiten und 93 vorzüglichen Bildtafeln zusammengetragen wurden. Zu ihnen gehört unter anderem ein umfangreicher Katalog, der erstmals systematisch alle zugänglichen Beschreibungen der Skulpturen in der Medici-Kapelle und zahlreiche Nachzeichnungen von verschiedenen Skulpturen Michelangelos erschließt. Hinzu treten wichtige Beobachtungen zur sprachlichen Entwicklung von Kunstbeschreibungen und zur Geschichte und Funktion der Nachzeichnungen. Bis zum ausdifferenzierten, systematisierten Vokabular wissenschaftlicher Beschreibungskunst war es ein langer Weg, der mit Wölfflins kunstgeschichtlichen Grundbegriffen einen entscheidenden Höhepunkt erlangte. Am Anfang stand die erzählende Beschreibung im Sinne der *istoria*; sie ist auf einprägsame Weise