

„Ikonen“ und ihre mediale Vermittlung

Tommaso Casini (Hg.)
**Sistina e Cenacolo. Traduzione,
 citazioni e diffusione.** Editoriale
 Artemide, Rom 2020. 416 S., Ill.
 ISBN 978-88-7575-351-1. € 45,00

A cosa serve Michelangelo? fragte 2011 der italienische Kunsthistoriker Tommaso Montanari in seinem gleichnamigen Buch mit kritischem Blick auf die in Italien vorherrschende Rezeption des Künstlers. Dieser sei inzwischen auf einen bloßen Namen reduziert, mit dessen Hilfe man reales wie symbolisches Kapitel (z. B. Aufmerksamkeit) erwirtschaftete, indem man u. a. ebenso aufsehenerregende wie haltlose Zuschreibungen tätige. Eine sehr viel positivere Antwort auf die Frage, wozu Michelangelo dient und heute dienen kann, gibt Montanaris Kollege an der Universität Mailand Tommaso Casini in der hier zu besprechenden Publikation: Schon eines der den Beiträgen vorangestellten Motti – ein Zitat aus Eugenio Battistis postum erschienenem Buch *Michelangelo, fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica* (2012) – macht deutlich, dass Michelangelo hier zusammen mit Leonardo als anhaltende Inspirationsquelle und Herausforderung in den Blick genommen wird und nicht als bloße Kapitalanlage: „Michelangelo svegliati! Il conservatorismo è alle porte“. Mit diesem Motto wird, trotz des da Vinci und Michelangelo miteinander kombinierenden Buchtitels, nur Letzterer direkt angesprochen. Dies ist ein Reflex der Genese des Bandes, der auf einer vom damaligen Generaldirektor der Vatikanischen Museen, Antonio Paolucci, angeregten Tagung zu dem Thema „Tradurre Michelangelo della Sistina. Dall’immagine fissa all’immagine in movimento“ basiert. Der Kongress wurde von Tommaso Casini, Nino

Criscenti und Paola Di Giammaria organisiert und fand am 9. Juni 2016 in den Musei Vaticani statt.

In ihrem Vorwort benennt Paoluccis Nachfolgerin Barbara Jatta die Themen des Buches, wenn sie (8) die verschiedenen Stationen der Kunstwerke selbst, dann der unbewegten Bilder der Fotografie hin zu den bewegten Aufnahmen des Films mit Formen wie *Tableau vivant*, Remakes, Re-Enactments, dem Dokumentarfilm, dem sogenannten „Critofilm“, Videoclips sowie deren Verwendung in virtuellen Touren und in den sozialen Medien adressiert. „Critofilm“ ist ein 1948 von dem Kunsthistoriker und Kunstkritiker Carlo Ludovico Ragghianti geprägter Neologismus für Filme, die, kritischen Texten gleich, versuchen, Kunstwerke gemäß einer eigenen kinematografischen Grammatik mit Hilfe von Kamerabewegung, Beleuchtung und Schnitt zu erschließen. Da all diese Phänomene aber natürlich nicht nur bei Michelangelos Fresken in der Sistina beobachtet werden können, bot es sich an, sie über die Tagungsakten hinaus noch mit Beiträgen zu flankieren, in denen ein ebenso berühmtes und populäres, aber – im Unterschied zu Michelangelos raumfüllender Malerei – nur einziges Wandbild unter den gleichen Perspektiven betrachtet wird: Leonardos *Cenacolo* im Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand.

Casinis Band lässt sich so als ein Kommentar lesen zu der von Hans Belting 1983 in seiner Schrift *Das Ende der Kunstgeschichte?* implizit gestellten Frage nach den Möglichkeiten, die schon von Giorgio Vasari gepflegte (und in Battistis Buchtitel angesprochene) *fortuna critica*, das Nachleben und die Rezeption von Kunstwerken, unter den Bedingungen einer herausfordernden Medienvielfalt und damit einhergehenden Bilderflut weiter zu verfolgen. Belting selbst wollte angesichts dieser zwar die „traditionelle Geschichtsschreibung von Kunst als Kunst“ (13) verabschiedet

sehen, umriss jedoch, welche Chance dessen ungeachtet eine weitergeschriebene *fortuna critica* darstellen könnte: „Der Rückblick auf historische Kunst macht an ihr aus heutiger Warte neue Züge sichtbar, die von früheren Positionen aus nicht erkennbar waren“ (37).

MEDIENVIELFALT

Die Anordnung der einzelnen Beiträge folgt einer durchdachten Architektur, die sich sogar auf der Ebene der sonst häufig nur obligaten Vor- und Geleitworte

manifestiert. So verweist Jatta auf das 1839 von Papst Leo XIII. bei Domenico Torti in Auftrag gegebene Deckengemälde „Allegoria delle Arti“ (Vatikan, Galleria dei Candelabri), in dem bereits ein Fotoapparat zu sehen ist. Dieser ist dort zusammen mit den Symbolen anderer Künste (Malerei, Skulptur, Architektur) abgebildet, die zu Füßen einer Personifikation des christlichen Glaubens knien. Das neue Medium findet sich aber noch nicht auf dem gleichen Niveau wie die etablierten Gattungen, sondern rangiert zusammen mit der Webkunst eher auf der Ebene des Kunsthandwerks. Den Einführungstext von Gianni Canova (Mailand) kann man als Gegenkommentar zu Tortis Darstellung aus heutiger Perspektive verstehen. Denn Canova betont, dass es inzwischen nicht mehr darum gehen könne, Hierarchien zwischen den Künsten zu etablieren und die „divulgazione televisiva prima e digitale poi“ (13) zu verdammen, sondern sie in einen „proficuo e fecondo dialogo“ zu bringen: „come elemento necessario e funzionale all’affermazione della democrazia culturale“ (ebd.).

Was dies konkret bedeuten kann, wird in dem Geleitwort von Paolo Giovannetti (Mailand) spezi-



Abb. 1 Ed Wexler, Creation of Panic, 14.3.2020 (https://daryl.cagle.com/2020/03/16/new-coronavirus-favorites/?_cf_chl_captcha_tk__=pmd_7uuDhoy4He8ywhfVTCZ6hSapexahdAG_waYNEoJ4CNw-1635438864-0-gqNtZGzNAXCjcnBszQjR)

fiziert. Er unterstreicht, dass es auch darum gehe, sich mit der Verbindung zwischen „patrimonio artistico“ und den das Kulturerbe vermittelnden, jeweils neuen Techniken auseinanderzusetzen. Dabei wird deutlich, dass die sich zunächst neben die direkte Anschauung stellende Druckgrafik, dann Fotografie, Film, Video und heute die auf diese Formen zurückgreifenden sozialen Medien trotz aller technischen Unterschiede etwas eint: Sie alle reproduzieren die jeweiligen Werke nicht einfach, sondern sie erzählen und interpretieren sie dabei gemäß der ihnen eigenen medialen Bedingungen neu.

FOTOGRAFIE

Casini erinnert in seiner Einführung an die zentrale Rolle, die Leo Steinberg für die Kunstrezeption in Massenmedien gespielt hat. Steinberg betrachtete die Figuren und Szenen der Sistina vorurteilslos als medial vermittelte, damit auch für den Konsum verfügbar gemachte und entsprechend konsumierte Bilder. Sein Ansatz bildet insofern das zentral platzierte Herzstück des Buches. Hierfür hat Casini in Wort und Bild einen Vortrag des 2010 verstorbenen Steinberg rekonstruiert, den dieser

Anfang der 1990er Jahre wiederholt gehalten hatte. In ihm zeigt er, damit dem Urteil Battistis folgend, dass die verschiedenen populären Rezeptionen und Adaptionen der *Erschaffung Adams*, der damit einhergehenden Banalisierung zum Trotz, Ausweise einer nie zuvor beobachteten Kreativität seien (154). Lohnend sei deren Erforschung, da man so u. a. zu Aussagen über die Psychologie der Wahrnehmung kommen kann. Zu diesem Zweck hatte Steinberg seit den 1960er Jahren entspre-

chendes Belegmaterial gesammelt und in einer Datenbank gespeichert, die zuletzt mehr als 200 Beispiele umfasst. Aus dem Material wird deutlich, dass solche Adaptionen zu bestimmten Anlässen zahlenmäßig zunehmen, die nicht nur – wie im Fall des 1964 begangenen 400. Todestages Michelangelos oder der ab 1982 durchgeführten Restaurierungen der Sistina-Fresken – engere Bezüge zu Urheber und Ausführungsort aufweisen müssen, sondern auch gänzlich unabhängig davon sein

können. Während der Corona-Pandemie z. B. waren gerade die *Erschaffung Adams* und das *Cenacolo* auffällig häufig Ausgangspunkte für Darstellungen, anhand derer die erfahrene Drastik der Corona-Konsequenzen visualisiert werden sollte: Während der Schöpfergott selbst sich angesichts der Bedrohungen der Pandemie von seiner eigenen Kreatur durch Abstand und Schutzkleidung in Acht nehmen muss (Abb. 1), ist sein Sohn gezwungen, das *Letzte Abendmahl* wegen der geltenden Distanzregeln als Videomeeting abzuhalten (Abb. 4 u. 5).

Kritik übte Steinberg weniger an den zum Einsatz kommenden Medien wie Comics oder der Werbung oder an den Adaptionen selbst als an dem, worauf sie reagierten, denn er sah an ihrem Ursprung eine Reduktion von Michelangelos



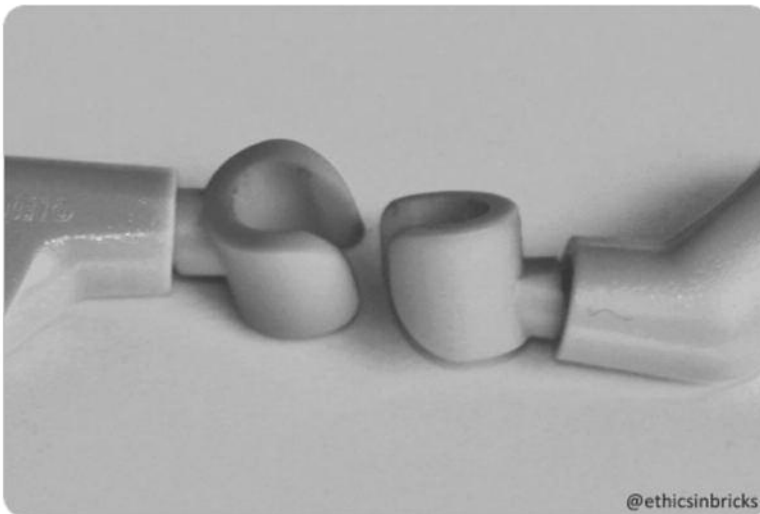
Ethics in Bricks
@EthicsInBricks

...

“To be a good human being is to have a kind of openness to the world, an ability to trust uncertain things beyond your own control.”

- Martha Nussbaum

#michelangelo #humanity #creationofadam #adam #vatican



@ethicsinbricks

Michelangelo und 6 weitere Personen

11:14 vorm. · 22. Aug. 2018 · Twitter Web Client

28 Retweets 2 Zitierte Tweets 93 „Gefällt mir“-Angaben

Abb. 2 Ethics in Bricks: #michelangelo #humanity #creationofadam #adam #vatican, 22.8.2018 (<https://twitter.com/ethicsinbricks/status/1032194246164590592>)

Fresken auf die Szene der *Erschaffung Adams* wie sie einmal in einer dann berühmt gewordenen Fotografie von Adolphe Braun von 1870 und in einer bereits bei Vasari angelegten Interpretation Ernst Gombrichs von 1950 vorgenommen worden war: In beiden Fällen wurden die anderen, Gott umgebenden Figuren, die gerade Steinberg bei seiner Deutung der Szene so wichtig schienen, ausgeblendet. Diese Tendenz spitzte sich nach Steinberg in der nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt medialisierten Detailaufnahme der einander beinahe berührenden Finger von Geschöpf und Schöpfer noch zu. Die eminenten Folgen dieser synekdochalen Verengung sah er in den Adaptionen des Bildes z. B. zu Werbezwecken, Karikaturen oder Comics dokumentiert, in denen diese Reduktion nicht nur wiederholt, sondern auch massenkulturell im öffentlichen Bewusstsein zementiert wurde und bis heute weiterhin wird (Abb. 2).

Diese zentrale Position Steinbergs wird allerdings auch kritisch gerahmt: So stellt die Kuratorin der vatikanischen Fotothek Paola Di Giammaria dar, wie rund 20 Jahre nach der Geburt des Mediums 1860 die ersten Fotografen im Vatikan zugelassen wurden und bereits neun Jahre später die erste systematische Fotokampagne des besagten Adolphe Braun in der Sistina erfolgte. Hierbei erhält auch die von Steinberg kritisierte Fokussierung eine Erklärung, denn Di Giam-

maria erachtet sie als eine Folge der sich langsam von den etablierten Darstellungsmodi der Reproduktionsgrafik emanzipierenden Fotografie. Nun gelangen Gesamtansichten so scharf, dass bei deren Betrachtung problemlos zu den dort klar erkennbaren Details gewechselt werden konnte, welchen immer größere Aufmerksamkeit zukam. Zudem zeichnete sich eine immer intensivere Kooperation zwischen Fotografen und Kunsthistorikern ab, die dazu führte, dass in der Forschung privilegierte Standpunkte nun auch eine stärkere visuelle Verbreitung fanden.

Dies wird im Text von der Fotografiehistorikerin Maria Francesca Bonetti (Rom) im Hinblick auf

← Tweet



Matt Norlander ✓
@MattNorlander

...

Monmouth goes Creation of Adam in its bench mob celebration tonight. Divine. (Photo via USA Today's Evan Habeeb.)



2:51 vorm. · 16. Dez. 2015 · TweetDeck

234 Retweets 283 „Gefällt mir“-Angaben

Abb. 3 Evan Habeeb (USA Today), Monmouth Bench Mob Celebration, 16.12.2015 (<https://twitter.com/mattnorlander/status/676942604311904257>)



Abb. 4 Anonym, Last Supper Meme, April 2020 (<https://bloximages.chicago2.vip.townnews.com/communitynewspapergroup.com/content/tncms/assets/v3/editorial/3/27/3274e7e6-581c-52af-acf0-dc5b126ff265/5e971b5add470.image.jpg>)

die konkrete Verwendung der Aufnahmen im Rahmen von Publikationen und die daraus resultierenden Folgen weiter ausgeleuchtet. Sie diskutiert die vermeintliche Objektivität der Fotografien und zeigt, wie im Geleitwort Giovannettis thematisiert, dass es sich bei den Fotos nicht um reine Dokumentation handelt, sondern dass hier eine Übersetzung stattfindet, bei der das aufgenommene Objekt teilweise geradezu neu erfunden wird. Jenseits der sich dabei manifestierenden individuellen Autorschaft kann Bonetti auch technische Bedingungen verdeutlichen, die zugleich die These Steinbergs etwas relativieren: So stand hinter der von ihm kritisierten Aufnahme Brauns wohl weniger die auf Vasari rückführbare Idee von der Irrelevanz der Gott bei der *Erschaffung Adams* umgebenden Figuren als vielmehr ein chemischer Vorgang, der diese – der wiederholt reklamierten angeblichen Realitätstreue des Mediums zum Trotz – in der fertigen Aufnahme nicht prägnant erscheinen ließ. An Di Giammaria anschließend, die mit den ab 1899 vertriebenen, noch handkolorierten „photo-aquarelles“ die ersten farbigen Fotografien der Sistina datiert, weist Bonetti auf die ab 1949 zirkulierenden Farbaufnahmen hin. Unter ihnen befand sich auch sehr bald das von Steinberg inkriminierte Detail der Finger von Gott und Mensch, das 1949 publikumswirksam in einer

kumentation der von ihm durchgeführten, berühmten (oder je nach Sicht: berüchtigten) Restaurierungsarbeiten ab 1982. Er erinnert daran, dass sich einige Kunsthistoriker wie z. B. James Beck publikumswirksam über die angebliche Zerstörung bzw. Verfälschung der Farben Michelangelos äußerten, obwohl gerade Beck – Colalucci zufolge – sich von dem ordnungsgemäßen Verfahren vor Ort auf dem Gerüst überzeugt habe. Nachdem es 1947 bereits einen ersten Dokumentarfilm über die Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle gegeben hatte, begleitete ab 1982 ein japanisches Fernsichteam deren Restaurierung, was zu dem Missverständnis führte, dass dort primär japanische Restauratoren tätig seien. Trotz der anschließenden lukrativen, da langanhaltenden und vielfältigen Verwertung ging es, wie Colalucci betont, ursprünglich tatsächlich vor allem um eine Dokumentation zur Unterstützung der konkreten Restaurierungsarbeit: Da bei einem rein fotografischen „Vorher/Nachher“-Vergleich naturgemäß die Übergänge verloren gehen, suchte man nach Wegen, die einzelnen Momente des Prozesses reproduzier- und damit nachverfolgbar zu machen und kam so auf den Film. Colalucci reflektiert zugleich über die Gefahren einer damit ermöglichten Medialisierung von Kunstwerken, bei der er aber auch die damit verbundene Chance würdigt, die er

Weihnachtsausgabe des amerikanischen Magazins *Life* veröffentlicht wurde und der Ver selbstständigung des Motivs weiter Vorschub leistete.

FILM

Während mit diesen ersten Beiträgen das Vordringen der Fotoapparate in die Sistina erörtert wird, beleuchtet der Anfang 2021 verstorbene Restaurator Gianluigi Colalucci in der Folge die Film-Doku-

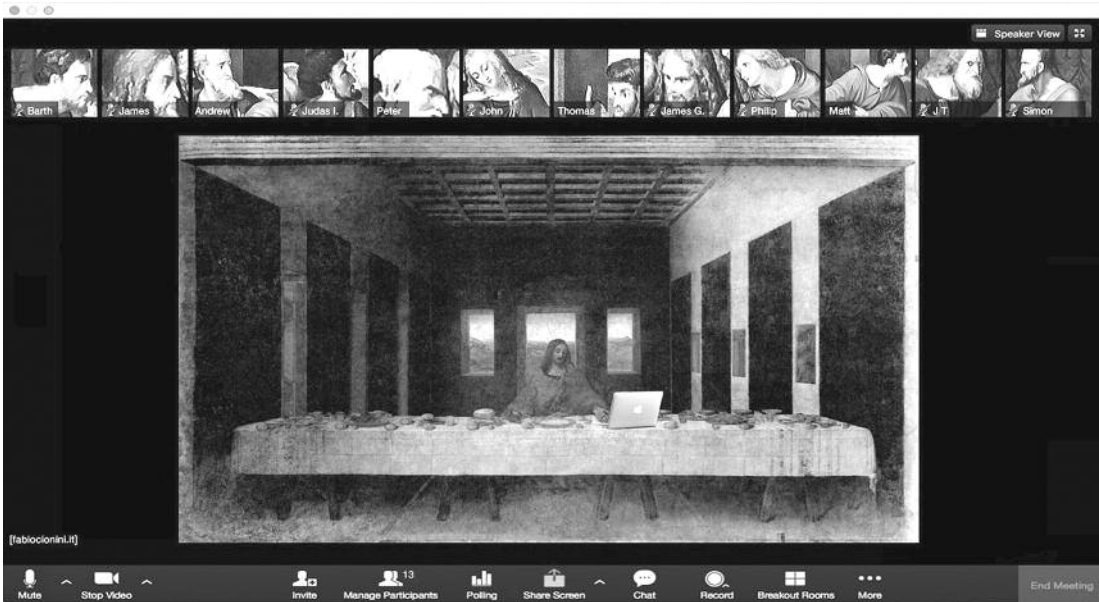


Abb. 5 Fabio Cionini, Last Supper, COVID-19 Edition, 26.3.2020 (https://twitter.com/fabio_cionini/status/1243148104284672000/photo/1)

auf die Formel „favorire, non sostituire“ (79f.) bringt. Wenn auch vielleicht weniger skandalträchtig als im Falle der Sistina, so war doch auch Leonardos *Cenacolo* wiederholt und insbesondere in den Jahren 1946–53 Gegenstand von heftigen Auseinandersetzungen über die adäquaten Strategien zur Erhaltung des Wandbildes, dessen Zustand schon 1517 als kritisch beschrieben worden war. Und diese Arbeiten wurden 1954 ebenfalls in einem Dokumentarfilm dokumentiert, wie der Beitrag der Restaurierungsexpertin Silvia Cecchini zeigt.

Rosanna Di Pinto, die für die Bildrechte des Vatikans zuständig ist, untersucht die vielfältige Weiterverwendung der frühen wie der späteren Dokumentarfilmaufnahmen und setzt diese in Beziehung zu den sich daraus entwickelnden Nachfolgern wie dem erwähnten „Critofilm“. Francesco Galluzzi (Carrara) setzt das Thema Film im Rahmen des narrativen fiktionalen Genres fort. Ihm zufolge sind es zunächst weniger die Fresken der Sistina selbst als die aus ihr jeweils gezogenen ästhetischen Lehren, die in die Filme eingegangen seien. Lediglich in Carol Reeds „The Agony and the Ecstasy“ (USA, 1965) sind die Fresken selbst das Hauptthema, während sie ansonsten eher als Kulisse für in Rom bzw. im Vatikan spielende Filme dienen. Eine interessante Leerstelle wird hierbei von Galluzzi allerdings nicht erwähnt:

Wohl, weil er wegen des schlüpfrigen Dialogs keine Drehgenehmigung im Vatikan bekam, verlegte Regisseur Woody Allen eine Szene seines Films „To Rome with Love“ (USA, 2012) in die Galleria Farnese. Die dort verhandelte Zote (eine Prostituierte äußert ihren Mit-Tourist:innen gegenüber Sympathie für den Maler der Fresken, der beständig auf dem Rücken liegend habe arbeiten müssen) macht deutlich, dass das Ganze in der Sistina spielen soll und mit dem rücklings schuftenden Künstler Michelangelo gemeint ist – die hier als „Ersatz“ dienende Galleria Farnese ist insofern passend, als Annibale Carracci sich bei deren Konzeption und Ausführung intensiv an der Sistina arbeitete.

Der anschließende Beitrag von Giovanni Fiorentino (Viterbo) führt die Themen von (digitaler) Fotografie und Film zusammen, wenn er die verschiedenen Arten der Auseinandersetzung (143: Bildzitat, „Détournement“, „Remix“ bzw. „Mash-up“, „Re-Enactment“ etc.) herauspräpariert und beleuchtet. Wirklich enttäuschend ist hierbei allerdings, dass er sich dabei überhaupt nicht mit den parallel zu seinem Text gezeigten Twitter- und Instagram-Adaptionen der *Erschaffung Adams* auseinandersetzt, die Battistis zuvor referierte These von der unerhörten Kreativität solcher Adaptionen anschaulich belegt (vgl. z. B. Abb. 3). In einem nun auch Leonardos *Abendmahl* mit in

den Blick nehmenden Beitrag setzt sich Casini im Anschluss an den Vortrag Steinbergs mit der Art und Weise auseinander, in der Sistina und *Cenacolo* in filmischen Bildern festgehalten und interpretiert werden. Hierbei blickt er sowohl auf Dokumentationen (ab 1932: Sistina [238], ab 1940: *Cenacolo* [225]) als auch auf Stummfilme seit 1898. Deutlich wird so, dass bei nachgestellten Abendmahls-Szenen zunächst eher mit dezenten Anklängen an Leonardos Wandbild gearbeitet wird, ehe im Laufe der Zeit zu immer konkreteren und direkteren Zitaten gegriffen wird (so in Giulio Antamoras „Christus“ [I, 1916]). In den künstlerischen Installationen wie z. B. derjenigen Peter Greenaways sieht Casini eine Fortsetzung dieser Tradition, aus der sich jedoch im Laufe der Zeit zunehmend touristischere Varianten entwickelt hätten, wie parallel auch für die Sistina zu konstatieren sei (man denke an das S. 244 erwähnte immersive Multimediaspektakel „Giudizio Universale. Michelangelo and the Secrets of the Sistine Chapel“, das zwischen 2018 und 2019 im „Auditorium Conciliazione“ in der Nähe des Vatikans gezeigt wurde).

Was zuvor hinsichtlich der Interpretationsleistung solcher Bilder und deren tatsächlicher Entfernung vom vermeintlich nur vermittelten Original für die Fotografie durch Giovanetti und Bonetti diskutiert wurde, gilt auch für den Film, bei dem ebenfalls und vielleicht noch mehr als beim stillstehenden Bildmedium der Aspekt einer Desakralisierung (227) zum Tragen kommt. Dieser muss allerdings, wie Casini unter Rekurs auf Giorgio Agamben deutlich macht, nicht zwingend negativ gesehen werden, denn laut Agamben bedeutet Profanisierung auch, etwas dem freien Gebrauch der Menschen zurückzugeben – was mit Hilfe der Massenmedien in der allgemeinen Verfügbarkeit der Bilder erreicht wird.

FAZIT

Am Ende des Bandes stehen Beiträge, die einzelne Themen und Begriffe noch einmal eingehender fokussieren: Virginia Lupo bietet einen kursori-

schen Überblick über „Tableaux Vivants“, Irene Sofia Comi reflektiert über die grundsätzlich möglichen methodischen Herangehensweisen und passenden Nomenklaturen für Adaptionen (auch in dem Sinne, dass man diese als „Überschreibungen“ des Originals betrachten kann), Pierandrea Villa betrachtet einige das *Abendmahl* adaptierende Musikvideos, Alberto Fabbiano legt eine Chronologie der visuellen Rezeptionen von Sistina und *Cenacolo* von ihren jeweiligen Anfängen bis heute vor, während ein von Casini zusammen mit dem Fernsehautor Nino Criscenti erstellter Katalog die Präsenz der beiden Werke in Fernsehen und Kino erfasst. Gegen Ende „franst“ die thematische Dichte der Publikation etwas aus (auch im Hinblick auf Lektorat und Abbildungsregie), und es wird deutlich, dass der betretene Boden in methodischer Hinsicht noch weniger geebnet ist als bei den historischen Darstellungen. Aber an dessen konsolidierender Erschließung arbeitet der anschaulich illustrierte Band ja gerade, der in seiner Geschichte, Gegenwart und Zukunft zueinander in Beziehung setzenden Konzeption vorbildlich ist.

PROF. DR. HENRY KEAZOR
 Universität Heidelberg, ZEGK –
 Institut für Europäische Kunstgeschichte,
 Seminarstr. 4, 69117 Heidelberg
h.keazor@zegk.uni-heidelberg.de