

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

36. Jahrgang

März 1983

Heft 3

Restaurierungen

DIE RESTAURIERUNG DER LÜNETTENBILDER MICHELANGELOS IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

Die Restaurierung der Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle hat im Sommer 1980 begonnen. Damit wird die 1965 von Prof. Deoclecio Redig de Campos begonnene und 1974 abgeschlossene Reinigungskampagne der Quattrocentozyklen mit Christus und Moses fortgesetzt.

Ursprünglich sollte lediglich die quattrocenteske Reihe der Papstbildnisse restauriert werden, doch der Erfolg einiger kleiner Reinigungsproben an der Lünette mit Mathan und Eleazar bewog den jetzigen Generaldirektor der vatikanischen Museen, Prof. Carlo Pietrangeli, einer Ausdehnung der Arbeiten auf die Lünetten Michelangelos zuzustimmen. Bei näherem Hinsehen warfen die Lünetten ähnliche Probleme auf, wie man sie 1979/80 bei der Restaurierung der beiden großen, unter Pius V. und Gregor XIII. als Ersatz für die Weihnachten 1522 durch Einsturz beschädigten Fresken Ghirlandaios und Signorellis von Hendrick van den Broeck und Matteo da Lecce ausgeführten Gemälde der Auferstehung Christi und des Streits um den Leichnam des Moses an der Eingangswand vorgefunden hatte. Deshalb beschloß man, hier wie dort dasselbe Reinigungsmittel zu verwenden, das vom Istituto Centrale del Restauro in Rom entwickelte AB 57, zusammengesetzt aus Ammoniumhydrogencarbonat, Natriumhydrogencarbonat, Idranal (Typ: Dinatriumsalz von Äthylendiamintetraessigsäure), Desogen und Carboxymethylcellulose in destilliertem Wasser. Diese Mischung hat sich als besonders geeignet erwiesen zur Beseitigung der Ablagerungen auf der Oberfläche der Fresken Michelangelos: Leim, Staub, Ruß sowie an einigen Stellen Sulfate und Calciumcarbonate als Folge älterer Wasserschäden.

Die vom Berichterstatter unter der Aufsicht von Prof. Pietrangeli und unter der Beratung von Prof. Pasquale Rotondi geleitete Maßnahme wurde Giancarlo Colalucci, dem Chefrestaurator der Museumswerkstatt, anvertraut, der sich später die

Restauratoren Maurizio Rossi und Piergiorgio Bonetti zur Seite geben ließ. Die Laboranalysen und -prüfungen werden im Laboratorio Ricerche Scientifiche der Museen unter Leitung von Dr. Nazzareno Gabrielli durchgeführt. Eine erste Bilanz der Restaurierungsergebnisse hat der Berichterstatter im Osservatore Romano vom 28. Juli 1982 vorgelegt. Zwei weitere Artikel erscheinen in *Apollo* und *Rassegna dell'Accademia Naz. di S. Luca*.

Bisher sind die Bildnisse der Päpste Gaius, Marcellinus, Marcellus, Eutichianus, Dionysius, Stephanus I., Fabianus, Lucius, Sixtus II., Felix, Cornelius, Anterus, Urbanus, Zephyrinus, Eleuterius und Anicetus restauriert worden und acht Lünetten (Mathan – Eleazar, Iacob – Ioseph, Azor – Sadoc, Iosias – Ieconias – Salathiel, Achim – Eliud, Zorobabel – Abiud – Eliachim, Ozias – Iothan – Achaz, Roboam – Abias). Für die Restaurierung sämtlicher Michelangelo-Fresken sind – falls nichts Unerwartetes eintritt – zwölf Jahre veranschlagt: vier Jahre für die Lünetten und Päpste, vier für die Decke und vier für das Jüngste Gericht.

Die Ergebnisse waren bei den Lünetten Michelangelos von Anfang an bemerkenswert: sie führten nicht nur den überraschend hervorragenden farblichen Erhaltungszustand des größten Teils der Fresken vor Augen, sondern zeigten auch das Qualitätsniveau dessen, was nach und nach unter der jahrhundertealten Schicht von Schmutz und Leim ans Licht kam. Sogleich wurde offensichtlich, daß zahlreiche Urteile über Michelangelo als Maler grundlegend revidiert werden müssen, denn was zum Vorschein kam, war eine Malerei von brilliantem Kolorit, ganz auf harte Tonabstufungen gestellt, mit häufigen Changements, denkbar weit entfernt von jenem Halbdunkel-Michelangelo, zu dessen Entstehen die romantische Anschauung mit einer Restaurierung beigetragen hat, welche dunkle Partien verstärkte und die Farben mit einem Leim überstrich, der durch sein Altern die Tonigkeit noch weiter veränderte.

Wer heute die bisher gereinigten Lünetten betrachtet, fühlt sich nach Florenz in die Certosa di Galluzzo versetzt, und ihm wird augenfällig, welches die koloristischen und formalen Vorbilder von Künstlern wie Pontormo und Rosso waren, wer der Prototyp eines bestimmten Typus von Manierismus war: die große „maniera“ Michelangelos. Überraschend ist ferner der Vergleich mit den unmittelbar darunterliegenden Fresken von Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli und Luca Signorelli. Als Michelangelo 1508 die Gewölbe der Kapelle zu freskieren begann, waren seit der Dekoration der Wände durch jene Künstler erst 25 Jahre vergangen; Jahrhunderte scheinen jedoch dazwischenzuliegen, so umwälzend ist die Modernität der Malereien Buonarrotis.

Michelangelo malte die Decke in einer breiten, mächtigen Manier und schuf Gestalten von monumentaler Anlage, die eine lichte und beherrschte Macht ausstrahlen (*Abb. 1*). Hier findet man die formale Meisterschaft des Bildhauers vereint mit einer außerordentlichen koloristischen Freiheit. In den Lünetten ist dies um so offensichtlicher, als sich dort keinerlei Spuren eines vorbereitenden Kartons zeigen; es ist daher wahrscheinlich, daß Michelangelo von kleinen Kompositionsskizzen nach Art des Oxforder Skizzenbuchs ausging, wonach Zeichnung und farbige Aus-

führung direkt an der Wand ausgeführt wurden Außerordentlich ist auch die Schnelligkeit der Realisierung. In der Tat hat man feststellen können, daß alle bisher restaurierten Lünetten al fresco gemalt sind – a secco sind lediglich manche Blau- und Grüntöne, die aus technischen Gründen nicht anders verwendbar sind – und zwar in nur drei Tagwerken: eins für das Mittelfeld und je eins für die beiden seitlichen Gruppen. Um die giornata zu verlängern, benutzte der Künstler einen sehr mageren, d. h. kalkarmen Intonaco; trotz diesem Hilfsmittel aber hatte er höchstens 24 Stunden Zeit bis zum Abbinden der Mauer. Diese Schnelligkeit war nur zum Teil durch äußere Faktoren bestimmt, nämlich durch den Zwang zu baldigem Abschluß unter dem Druck des Papstes. Schwerer als alles andere wog sicher die persönliche Wahl des Künstlers, dem diese Arbeitsweise besonders lag und der an den senkrechten Lünettenwänden, endlich befreit von dem Zwang zur Herstellung vorbereitender Kartons wie an der Decke, dem ganzen Furor seines mächtigen Ausdruckswillens freien Lauf lassen konnte. Tatsächlich sind die Lünetten große, farbig gefüllte Skizzen, und typisch für eine Skizze ist der Verzicht auf Ausarbeiten der Details, welche häufig bloß summarisch angedeutet sind (Abb. 4 b).

Ein solches „non finito“ war manchmal vielleicht gewollt bei der Entfernung des Bildes vom Auge des Betrachters, aber häufiger sicherlich eine bewußte Entscheidung Michelangelos, der z. B. in einigen Fällen eine geradezu fotografische Fokussiertechnik anwendete: mit größerer Genauigkeit stellte er die Teile im Vordergrund dar und ließ die weiter zurücktretenden zunehmend unscharf werden (Abb. 2). So gewinnt das Bild an Tiefe, und man kommt spontan auf den Gedanken, hinter dieser Technik könnte eine vielleicht unbewußte Erinnerung an Leonardos sfumato stehen. Das Resultat ist allerdings ein entgegengesetztes, denn die Farbe, dominierendes Gestaltungsmittel der Lünettenbilder, ist unverkennbar antinaturalistisch, wie die Anlage der Figuren antiklassisch ist. Michelangelo konstruiert seine Bilder aus Farbfeldern, die sich als Licht- und Schattenfelder darstellen, ausgehend von den dunklen Partien bis hin zu den hellen. Die Farbe ist immer rein und in breiten Flächen aufgetragen, welche die tonige Wirkung steigern, wo nötig zum Schwingen gebracht durch eine dichte Strichelung in der Untermalung. Die Schatten sind stets in Farbe, nie schwarz, und Plastizität wird nicht mit herkömmlicher Modellierung erzielt, sondern durch Gegenüberstellung heller und dunkler Flächen wie mittels der Linien der Zeichnung.

Wie vorherzusehen, hat die in Gang befindliche Restaurierung das Problem der Chronologie der Lünetten von neuem aufgeworfen. Es versteht sich, daß man den Abschluß der Arbeiten abwarten muß, bevor man eine endgültige Antwort auf diese Frage (auch hinsichtlich der gesamten Deckenmalerei Michelangelos) geben kann. Ebenfalls ist klar, daß die Lösung wenigstens zum Teil mit der Bauart des von Michelangelo zur Deckenausmalung benutzten Gerüsts zusammenhängt. Vasari spricht davon mit folgenden Worten: „*ordinò* (Michelangelo) *di farlo sopra i sorgozzoni che non toccasse il muro, che fu il modo che ha insegnato poi, ed a Bramante ed agli altri di armare le volte e fare molte buone opere*“. Und Condivi ergänzt: „*che lo fece così ben tessuto e composto, che sempre era più fermo quanto*

maggior peso aveva“. Was ein „sorgozzone“ war, erläutert Baldinucci: „*pezzo di legno in forma di travicello... che posando dalla parte inferiore sopra mensola o beccatello, o in buca fatta in muro e con la superiore spostando in fuori, serve a regger travi che faccian ponte o sporto...*“.

Trotz allem sind die Angaben der Quellen sehr vage, und aus den parallelen Berichten von Vasari und Condivi erhellt einzig, daß es Michelangelos Hauptproblem war, eine Brücke ohne Stützen vom Boden her zu bauen, also eine Brücke, die im Raum darunter keine Hindernisse für den während der Arbeiten regelmäßig weitergehenden Dienst in der Kapelle verursachte.

Eine bisher unzureichend interpretierte Zeichnung in den Uffizien (inv. 18722) und einige Restaurierungsbefunde gestatten nunmehr einige Hypothesen über den von Buonarroti geplanten Apparat. Die Skizze (*Abb. 3 a*), die sich am Rand einer wohlbekannten Studie zur Erschaffung des Adam findet und den Reiz eines authentischen Dokuments aus dem Gang der Arbeiten besitzt, zeigt eine aufgerichtete menschliche Gestalt auf einer stufenweise ansteigenden Bogenkonstruktion, die in einer Plattform abschließt. Man gewinnt den Eindruck, der Künstler habe einen halbierten Ausschnitt des Brückengerüsts für die Sistina darstellen wollen, welches demnach aus zwei seitlichen Rampen mit Stufen und einer zentralen Plattform bestanden hätte. Von der Plattform aus malte Michelangelo die Darstellungen im Deckenscheitel, während ihm die Rampen ungehindertes Arbeiten an jeder Stelle der Fläche darunter erlaubten.

Wie dieses Gerüst getragen wurde, sagt Vasari, indem er von „sorgozzoni“ spricht, und die Restaurierung hat am unteren Rand der Lünetten, unmittelbar über dem Gebälk, einen im Stadium des Rauputzes belassenen Streifen ans Licht gebracht, den Michelangelo nicht bemalen konnte, weil ihn der hier gegen die Mauer stoßende Gerüstboden daran hinderte. In diesem Streifen öffnen sich zu Seiten jedes Fensters zwei Löcher, welche offensichtlich die „sorgozzoni“ aufnahmen, und auf diesen dürfte höchstwahrscheinlich ein Dachstuhlsystem geruht haben, ähnlich jenem auf einer Zeichnung in den Uffizien (U 1568 vA), auf die mich Arnold Nesselrath freundlich hinweist und die interessanterweise dem Giuliano da San Gallo zugeschrieben wird (*Abb. 3 b*). Im wesentlichen bestand das Gerüst aus sechs Anker, die eine mittlere Plattform und beiderseits sechs Rampen trugen. Über die Rampen wurden Bretter gelegt, wenn der Künstler im Gewölbereich arbeiten wollte, während für die Lünetten die Bretter weggenommen wurden und so eine Arbeitsbühne zugänglich wurde, die auf den „sorgozzoni“ oder vielleicht auf den Ankerbalken ruhte. Auf diese Weise konnte der Künstler stets an den benachbarten Hälften zweier Lünetten arbeiten. Wenn dies, wie es möglich erscheint, der von Michelangelo benutzte Gerüsttyp war, folgert daraus, daß es nicht, wie manche Gelehrte behauptet haben, eines zweiten Gerüsts für die Lünettenausmalung bedurfte, und daß die Lünetten synchron dem Fortschreiten der Arbeit an der Decke folgten. Ein seltsamer Zufall hat es gewollt, daß die derzeitige Restaurierung ausgerechnet mit der Lünette von Eleazar und Mathan begonnen hat, die nach aller Wahrscheinlichkeit die erste von Buonarroti ausgeführte war: darauf

deuten die Tatsache, daß der in allen übrigen Feldern vollkommen einheitliche Hintergrundton hier um ein wenig intensiver ist, sowie die präzisere Ausarbeitung der Einzelheiten (*Abb. 4 a*), als ob der Künstler bei dieser Lünette eine Art Generalprobe für sein Arbeitsvorhaben veranstaltet hätte.

Fabrizio Mancinelli

Ausstellungen

BARTOLOME MURILLO. 1617–1682.

Centenary Exhibition at the Royal Academy of Arts, London, 15. 1.–27. 3. 1983. Catalogue with essays on Murillo's Life and Work, the Seville of his Times, Art and Decline in seventeenth-century Spain, Murillo as a draughtsman, and his impact on painting in Seville and eighteenth-century painting outside Spain

Aficionados, critics and historians outside Spain with an interest in Spanish art have grown accustomed to a meagre diet of exhibitions. But just at the moment, those who are free and have the money to travel can indulge their appetites to the full. Murillo's centenary, which brings together major paintings from Europe and America (and Dresden as well as Munich), and which is at the Royal Academy in London until 27 March, has been served up at the same time as the richer visual and emotional fare of *El Greco and Toledo*, which has just completed its tour in Dallas (Texas). Coincidentally, it has been possible to make quite a meal of *Goya and His Times* at the Meadows Museum, also in Dallas, and to imbibe *Ribera* at the Kimbell Museum in Fort Worth. It is particularly good to be able to compare and contrast the work of three major painters connected with sixteenth- and seventeenth-century Spain, and to ponder their varying fortunes and backgrounds.

The curve of Murillo's reputation is the inverse of El Greco's. The latter rose when the former's fame declined. Murillo's star was high in his own times and throughout the eighteenth century, when his impact on the English School was particularly striking, as Ellis Waterhouse shows in his contribution to the catalogue of the present exhibition. It only began to fall towards the end of the nineteenth century; yet it does not seem to have ceased falling yet, despite important contributions to our knowledge of his art from Diego Angulo, Juan Antonio Gaya Nuño and Jonathan Brown.

Few artists rated such paeans of praise in the early 1800s. The young Disraeli, travelling in Spain in 1830, was struck by his originality. 'No man has painted more, or oftener reached the ideal', he wrote in July that year. 'He never fails. Where can his bad pictures be?'. Later in the century, when realism was the aim of literature as well as art, the Russian traveller, Vassily Botkine, felt that Murillo took his