



Prof. Oskar Emmenegger, CH-7205 Zizers (Vortrag)

Die Maltechnik Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle

Die folgenden Angaben beschränken sich auf die Malereien in den Lünetten und denen im Gewölbe. Sie bestehen auf Mitteilungen der dort ausführenden Restauratoren und von Beobachtungen des Schreibenden an Ort. Die Malweise Michelangelos ist an den Lünetten zudem publiziert in "Die Sixtinische Kapelle von Carlo Pietrangeli", Benziger Verlag Zürich 1986.

Grundsätzlich ging Michelangelos in zeichnerischem Aufbau an den Lünetten anders vor als am Gewölbe. Dieser Wechsel wird logisch weil er im Gewölbe zu malen begann, dort Erfahrungen sammelte und die erarbeitete Sicherheit nutzte indem er sich bei den Darstellungen in den Lünetten auf die schwarze Intonacoskizze beschränkte. Hierzu zwang ihn auch die Tatsache, dass er sehr unter Zeitdruck arbeiten musste. Erstaunlich ist die am Gewölbe zu beobachtende Situation, dass er sich mit wachsender Erfahrung vom anfänglich bunteren und intensiveren Colorit löste und sich immer mehr auf einfachere Farbformeln beschränkte. Dafür setzte er um so mehr konsequent Komplementärfarben ein. Hier schöpfte er voll von seinem dreidimensionalen Denken als Bildhauer, wie auch von den erlebten Entdeckungen der Antike und den zeitlichen Auffassungen des 15. Jahrhunderts. Er präsentiert plastisches dreidimensionales Denken, übertragen auf die Malerei die beeinflusst ist vom Erbe der Antike und vom Zeitdruck, der ihm zu einem vereinfachten Vorgehen zwang. Er hat es als einer der ersten Maler verstanden unwesentliches in den Hintergrund verfliessen zu lassen und das gemalte auf Distanz dem Betrachter darzustellen. Was von nahe flüchtig scheint, wirkt von unten richtig. Er hat sich wohl als einer der 1. Maler vom Schema der Tafelmalerei gelöst und bahnbrechend den Weg vorbereitet, das Wand- und Deckenmalerei so zu gestalten sind, dass sie vom Betrachter unten mit neuen absolut illusionistisch wirkenden Situationen erlebt werden.

Es ist eine Einleitung für Darstellungsauffassungen mit Verkürzungskonstruktionen wie sie später im 17. und 18. Jahrhunderts auch im Norden der Alpen zur Zielsetzung wurden.

Vorgehen

1. Putz auf Ziegelmauerwerk und Applikationsart in Bezug auf Tagesleitungen

Putz:

Der Putzauftrag erfolgte nach vorgesehenen Arbeitseinheiten. Deren Begrenzung sind lesbar durch klare Putznähte. Sie entstanden beim applizieren einer weiteren Putzfläche an ein bereits bestehendes, bemaltes Intonauco. Die unbemalten Teile wurden abgeschnitten und die neue applizierte Fläche durch intensives Glätten an das Niveau des bestehenden Intonaco angepasst. Es gibt in der Regel Nähte von aneinander anstossenden Auftragseinheiten und



solche der im Mittelalter üblichen verwendeten Variante, wo die neue Auftragsfläche die Bestehende überlappt und mittels Glätten aneinander angepasst wurden. Die zirka 15 mm breite intensiv geglättete Anschlusszone zeigt das Negativ eines hierzu verwendeten spachtelähnlichen Instrumentes. Auch die übrigen Intonacooberflächen sind gut geglättet und zeigen daher keine Oberflächenstruktur des Zuschlagstoffes. Der Verputz besteht aus dem Bindemittel Kalk und der roten Tufferde (Trachit) der dem Verputz eine leicht violett rötliche Farbe gibt. Das Arriccio ist zirka 15 mm dick. Das zirka 5 mm starke Intonaco ist viel zu dick für den feinen Tuffosand von 0 bis 2 mm, weshalb die vielen tiefen Schwundrisse entstanden. Die auf einmal aufgetragenen Intonacoflächen bei den Lünettenbildern sind so gross, dass sie unmöglich in einem Tag fertig bemalt werden konnten. Michelangelo malte nach Erkenntnissen der ausführenden Restauratoren an grossflächig verputzten Einheiten noch nach 2 bis 3 Tagen weiter und die Malereien haben trotzdem gut als Fresko abgebunden. In den Lünetten hat er den Verputz in 3 Sektionen auftragen, eine für den Bereich mit der Schrifttafel, je einen für die Darstellungen links und rechts. Diese Arbeitseinheiten sind klar durch Putznähte abgegrenzt. Die auf einmal verputzten Einheiten (zirka 5 m²) mit den über 2,50 m hohen Darstellungen sind zu gross für eine Tagesleistung. Dies wird noch deutlicher an der minutiösen Malweise Michelangelos, die Farbe mit Trattegiostrichen bei den Modellierungen aufzutragen. Seine Malerei ist geradezu eine Demonstration des Begriffes Fresco, in den frischen Putz zu malen, ein sehr dehnbarer Begriff ist, in Bezug auf Arbeitsdauer auf grossflächig applizierten Arbeitseinheiten. In der 1986 erschienenen Publikation "Die Sixtinischen Kapelle", Teil "Die Methoden der Restaurierung" geht zwar Gianluigi Colalucci davon aus dass Michelangelo eine Tagesleistung von durchschnittlich 5 m² bewältigte (S. 261) also pro Lünette 3 Tage. Für grössere Änderungen kratzte er das Intonaco konsequent weg und liess ein neues für die Korrekturen applizieren. Bei den Gewölbemalereien und denen der Karyatiden, Propheten und Gewölbewickel schaffte Michelangelo viel kleinteiliger. Für die Köpfe der Karyatiden wurde z.B. einzeln verputzt, teils für den Oberkörper mal für ein Bein.

2. Vorstudien

Auf Papier wurden Studienskizzen zu den Decken und Lünettenbildern als Federzeichnungen mit Bisterdusche, Kohle und Rötelstiften gemacht. Die mit Dusche ausgeführten Skizzen sind meist sehr klein 2,5 bis 6,5 cm und dienen als erste Grobskizze. Die Kohlezeichnungen oft auf dem selben Blatt aber meist auf der gegenüberliegenden Seite sind bereits grösser und zeigen konkretere Ausführungen. Die Rötelzeichnungen gehen bereits auf kleinste Details ein. Das Skizzenbuch mit den Skizzen in Tinte und Kohle befindet sich im Oxfordmuseum. Die Stellung der Schwangeren links der Roboan in der Abias-Lünette übernahm er von einem männlichen Flussgott auf dem Semptinus-Severus Triumpfbogen.

3. Zeichenhilfen und Intonacskizze

3.1. Gewölbemalerei

Feststellen kann man dass gradlinige Gliederungen geritzt sind, teils auch Achsen für Gesichter, z.B. für den Kopf der delphischen Sybille. Dort markierte er so die senkrechte Achse des Gesichtes von der Stirn über den Nasenrücken zum Mund und Kinn. Eine horizontale Achse



Stöcklistrasse · CH-7205 Zizers

Telefon 081 - 307 22 01
Telefax 081 - 307 22 51

ritzte er von Auge zu Auge in der Höhe der Augenwinkel und Pupillen (hierzu benutzte er Nägel oder Spachtel). Am Gewölbe benutzte er Kartons deren Zeichnung er in das frische Intonaco mit einem spitzen Instrument durchdrückte. Die durchgedrückten Zeichnungen dienten als Orientierungshilfe während des ganzen Malprozesses. Diese Übertragungstechnik verwendete er für die Umriss der zu malenden Partien von Figuren wie Beine, Arme, Köpfe und Gewänder. Zudem markierte er damit detailreiche Gewandfalten, spärlich die Binnenzeichnung von Körperteilen. Noch erhalten sind die Löcher, wo einst die Nägel steckten zur Befestigung der Kartons, so z.B. bei den gemalten Gurten zu den Karyatiden. Anhand der Abstände der Nagellöcher müssen dort zirka 110 cm hohe Kartons verwendet worden sein. Weitere Zeichnungshilfen sind das Polvero, dass er z.B. für die Binnenzeichnung der Gesichter und den Linienfluss der Haare verwendete. Besonders gut zu erkennen ist die Lochpause in der Darstellung "Erschaffung Adams" so wurde ein Daumen der linken Hand des Gottvaters zur Markierung der Schattengrenzen im Gesicht des grössten Engels für die Augenbrauen, die Augen und Augapfel, ferner an den hellvioleten Gewand für die Falten des Gottvaters. Die Linien von den durchgedrückten Kartons lassen sich leicht von den Ritzungen mit Nagel und Spachtel unterscheiden. Die Kerben der Kartondurchzeichnungen haben keine Kan-ten, sie sind abgerundet. Die Geritzten zeigen scharfe leicht gefranste Kanten Einleitungen mittel Ordinaten konnten keine gefunden werden. Doch darf man davon ausgehen, auch wenn es keine Beweise gibt, das diese Vergrösserungsmethode möglicherweise auf dem Arriccio angewendet wurde, was aber wegen der geschlossen erhaltenen Malerei nicht abgeklärt werden kann. Die Herstellung von Kartons und Lochpausen, für Figuren in Monumentalgrösse, setzten 1:1 Zeichnungen voraus die mittels Ordinaten vergrössert wurden. Zudem erleichtert es die Arbeit die Fläche zu bestimmen wo, Intonacoputz appliziert werden soll. Die Tatsache, das kaum Pentimente zu finden sind, belegt das Michelangelo nebst einer klaren Bildvorstellung sich sehr an die 1:1 Zeichnungen hielt die ebenso genau auf dem Intonaco wiedergegeben sind.

3.2 Lünettenbilder

Wie schon oben erwähnt ging Michelangelo an den Lünetten anders vor. Dort benutzte er keine Kartons. Hinweise auf Lochpausenübertragungen konnten keine beobachtet werden. Zu arbeiten begann er mit den Schrifttafeln, den deren Mittelachsen bestimmen die Komposition und Symetrie dieser Bildflächen. Die Geraden der Rahmen markiert er bald mittels Schnur (Negativabdruck) bald mit Nägel (Lineal als Anschlag). Zu finden sind Umriss der Figuren mit sicher geführten dunkelbraunen Pinselzeichnungen. Gut erkennbar z. B. in der Sadoch-Lünette am Kinn, dem gelben Gewandsaum zum Hals und der gelben Stolla der Azor. Hatte Michelangelo, da er an den Lünetten zuletzt malte, bereits soviel Erfahrung, das er die Figuren frei anhand von Skizzen malen konnte ? Benutzte er das Polvero und zog es gleich bei Ausführungen der dunkelbraunen Intonacoskizze nach oder benutzte er Arriccioskizzen zur Orientierung ? Letzteres könnte der Fall sein, weisst doch Fabrizio Mancinetti in seinem Beitrag "Die wahren Farben Michelangelos" in "Die Sixtinische Kapelle" auf zwei wichtige Beobachtungen hin. In der Zorobabel- und der Osisaslünetten folgt die Zeichnung wie die Putznaht genau den Rückensilouetten der Figuren in der linken Bildhälfte. Der Verlauf dieser Putznahte setzt praktisch aber die Orientierung nach von einer Arriccioskizze voraus. Dies Fragen werden aber wohl offen bleiben.



4. Farbauftrag

Michelangelo malte grundsätzlich in Freskotechnik dies allerdings ganz gewählt, den er beabsichtigte abschliessend al secco Retouche durchzuführen. Sie unterblieben aus Zeitgründen, Kosten? oder physische Erschöpfung des Meisters? Für Hintergründe legte er mit breitem Pinsel flächig den Grundton an und ohne darauf zu achten ob das Intonaco gedeckt oder noch schwach streifig erscheint. Die Gewänder erhalten den entsprechenden Lokaltönen der mit unvermischt aber reinem Pigment aufgetragen ist. Dieser Auftrag ist bei stark roten, gelben, violetten und grünen Gewändern deckend, bei helleren ist er lasierend. Nicht selten wird das grau/weiße Intonaco selber der Lokaltönen vor allem wenn Tücher, Schals, Gewandteile oder das Haar auslaufend in den Hintergrund verfließen. So z.B. beim Bild Erschaffung des Adams der lange grüne Schal. Bald ist der Hintergrundton der Lokaltönen bei gleichen obigen Situationen. Starke Lichter und Schatten legte er mit breitem rundem Pinsel an wenn sie parallel zu den Falten liegen kommen. Grossflächiger Lichter und Schatten schuf er mit nebeneinander gezogenen 3 bis 4 mm breiten Schraffuren und steigerte sie wo nötig durch kreuzweisen Auftrag mit Weiss für Lichter auf hellroten, hellgelben, grauen, violetten und grünen Gewändern. Oft steigert er Lichtabstufungen z.B. bei Gelb zuerst mit aufgehelltem Gelb und erst dann mit Weiss. Für Schatten wechselt er bei grünem Lokaltönen auf violette Schraffuren, bei Weiss mit Blau oder oder Umbra Erden. Ungewohnt wirken, im ersten Moment, die eingetzten Komplementärfarben, z.B. violett als Schatten zu Rot (lesender Jüngling in der Naason-Lünette), auch Blau zu Rot, Violet zu Gelb am Kleid Joatham in der Achaz-Lünette, oder rote Schatten zum grünen Kleid Josephs, dass in der Bauchpartie gelb wird (Jakob, Joseph-Lünette). Vergleicht man aber die nebeneinander eingesetzten Komplementärfarben an den Gewändern einzelner Figuren in der Brancaccikapelle (Florerz (Chiesa del Carmine) von Masaccio oder jenen von Spinello Aretino? in der Sakristei der selben Kirche, an einem Gewand violett zu Gelb ist dies nicht mehr so sonderlich. Man kennt die Farbkombinationen des italienischen Manierismus zu wenig, zumal die wirklichen Farbzusammenstellungen unter Schmutz, Patina, Fixierung nicht zur Geltung kommt. Die Inkarnate wie auch die Gewänder sind an den Deckengemälden, dem jüngsten Gericht, den Propheten und Karyatiden besonders auffallend und minutiös mit den 3 bis 4 breiten Schraffuren für Lichter wie Schatten, herausmodelliert. Die Art wie die Modellierung geschaffen ist, mit dem Pinsel, entspricht dem des Manuellen vorgehen des Zeichnens auf Papier. An den Lünettenbildern, vor allem an denen näher zur Altarwand, schraffierte er immer weniger. Der Kopf des Achim zeigt eine geradezu Impressionsistisches Vorgehen und nur noch spärliche Schraffuren. Jedenfalls wechselt die Malweise der Lünettenbilder beinahe von Darstellung zu Darstellung. Bald minutiös genau schraffiert, dann nur noch sporadisch, Zeitnot?, psychisch müde? Egal warum immer zeigen sie gereiftes, vollendetes Können gegenüber den Anfängen im Gewölbe ("Trunkheit Noahs und Opfer Noahs") spärlich und sehr gezielt setzt er Mordentvergoldungen ein, so dass sie von unten gar nicht auffallen. So an den Balustern seitlich der Propheten zu den Nischenpodesten, und als Reflexe zu den Bronze Medaillons. Die zu den Lünettenbildern analysierten Farben sind:

- Gelber Ocker, roter Ocker, Ferrosilikate (grüne Erde?), Lapislazuli (Ultramarin), Morellensalz (Ferroesquoxyd), eine nero vite genannte Kohle, als Schwarz und Kalk für Weiss.



Noch nicht bekannt sind die Pigmente an den Gewölbemalereien. Es scheint dort die selbe Farbpalette verwendet worden zu sein. Auffallend sind am Gewölbe zwei verschiedene Blautöne das eine ist Lapislazuli dass andere nach Beurteilung am Ort Smalte. Für die Schatturlasuren an gemalten Architekturgliederungen dürfte Umbra grünlich verwendet worden sein. Gemischte Farbtöne sollen keine verwendet worden sein, nach Fabrizio Moncinelli, doch die vorkommenden grauen Farben und die Lokaltöne für Inkarnate lassen sich sicher nicht ohne Zusammenmischen verschiedener Pigmente herstellen. Durch übereinander legen der unvermischten Farbpigmente, in dünnster Lasuraufträgen, gleich dem Aquarell, entstanden feinste Tonabstufungen mit der ein und selben Farbe, als wäre eine reiche Farbpalette verwendet worden wäre. Michelangelo kam mit sechs Farben an den Lünetten aus, an den Gewölben, für die Gewölbeflächen dürften es 6 bis 8 Farben sein.