

Samuel Vitali

Auf der Suche nach dem Original Die Kunstgeschichte und die Faszination des Blicks unter die Oberfläche*

Die Kunstgeschichte hat ein zwiespältiges Verhältnis zu den naturwissenschaftlichen Methoden, die seit dem frühen 20. Jahrhundert zur Analyse von Kunstwerken entwickelt wurden: Einerseits wurden sie als willkommene Ergänzung des heuristischen Instrumentariums begrüßt; andererseits war besonders bei der kennerschaftlich ausgerichteten Kunstgeschichte nicht selten ein gewisses Misstrauen gegenüber Methoden wie Radiokarbondatierung oder Dendrochronologie zu spüren; sei es, weil ihre Vertreter angesichts der »harten« Daten, die diese Untersuchungen produzieren, die Deutungshoheit über die untersuchten Werke aus der Hand zu geben fürchteten, oder sei es nur, weil sie den technologischen Zugriff auf die Kunst grundsätzlich für minderwertig hielten.

Doch gibt es einen Bereich des naturwissenschaftlichen Instrumentariums, der die Kunstgeschichte seit je in ihren Bann schlägt: die bildgebenden Verfahren wie Radiografie und Infrarotaufnahme, die es uns erlauben, jenseits der Oberfläche des Werks in dessen Tiefenschichten vorzudringen. Beide Techniken werden seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts systematisch vor allem zur Untersuchung von Gemälden verwendet. Die Radiographie beruht auf der unterschiedlichen Absorption der Röntgenstrahlen durch die verschiedenen Malmittel und ermöglicht es insbesondere, unter der Maloberfläche liegende, von der Endfassung abweichende Formen zu erkennen – die sogenannten *Pentimenti*.¹ Die Infrarotfotografie, die seit den siebziger Jahren durch die Infrarotreflektografie abgelöst wurde, macht sich die unterschiedliche Reflexion bzw. Absorption der Strahlung im nahen Infrarotbereich zunutze und dient vor allem der Erkennung von Vorzeichnungen auf Gemälden aus der Zeit bis ins 16. Jahrhundert.²

Der enorme Nutzen der technischen Photographie für die Restaurierungs- und die Kunstwissenschaft etwa bei der Analyse von Maltechnik und Entstehungsprozess von Bildern oder bei der Klärung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen verschiedenen Versionen steht außer Frage. Problematisiert werden soll hier vielmehr der zuweilen unreflektierte Umgang mit diesen Methoden durch die Kunstgeschichte und dessen tiefere Ursachen. Vor allem von den sechziger bis zu den neunziger Jahren, als die Verfeinerung der bildgebenden Verfahren und die zunehmende Verbreitung der Apparaturen eine gewisse Techniqueuphorie auslösten, wurden oft übertriebene Erwartungen an die technische Fotografie herangetragen. Doch muss man sich bewusst sein, dass sie keine »Fotos« einer bestimmten unter der Oberfläche liegenden Malschicht liefert, sondern technische Bilder, in denen sich Phänomene aus allen Schichten überlagern; die Ergebnisse fallen je nach den gewählten Parametern (Wellenlänge der verwendeten Infrarotstrahlung, Art der Apparatur, Expositionsdauer etc.) sehr unterschiedlich aus und sind daher extrem interpretationsbedürftig.³

Die technische Photographie kann daher kein Wundermittel zur Lösung von Zuschreibungsproblemen sein. So hat beispielsweise auch die systematische IR-Kampagne, mit der in den achtziger Jahren die Unterzeichnungen in den Werkgruppen des Meisters von Flémalle und des Rogier van der Weyden aufgenommen wurden,⁴ keine endgültige Klärung über die Abgrenzung der *Œuvres* gebracht, sondern gewissermaßen nur das Terrain der Diskussion erweitert: Zu den bisherigen Zuschreibungskriterien sind die – analogen und

später digitalen – Infrarotreflektogramme hinzugekommen, deren Interpretation aber ebenso der subjektiven Ansicht des Betrachters unterworfen ist wie die im sichtbaren Licht erkennbare Maloberfläche⁵ – mit dem Unterschied, dass sie infolge der erwähnten Abhängigkeit des Resultates von den Bedingungen der Bilderzeugung sehr viel vorsichtiger behandelt werden müssen.⁶ Wenn also Felix Thürlemann Infrarotreflektogramme der Madrider »Kreuzabnahme« – die er nicht Rogier van der Weyden, sondern dessen Lehrer Robert Campin zuschreibt – sowie der »*Maria lactans*« des letzteren im Städel vergleicht und dabei »die gleichen individuellen Charakteristika« in der Unterzeichnung erkennt,⁷ so ist bei aller Ähnlichkeit der Formen daran zu erinnern, dass wir dabei eben nicht das Objekt selbst begutachten, sondern nur die Visualisierung eines technischen Befunds. Thürlemanns Vorgehen ist legitim – doch entspricht die Aussagekraft seiner Gegenüberstellung ungefähr jener eines Vergleichs von Zeichnungen mittels sehr schlechter Schwarzweißfotokopien.

In Italien hat sich die Kunsttechnologie lange Zeit stärker auf die Röntgentechnik konzentriert. Einen Höhepunkt erreichte die Popularisierung dieser Technologie in den siebziger und achtziger Jahren, als beispielsweise Ludovico Mucchi systematisch ganze Werkgruppen mit Röntgenbildern analysierte, so von Gemälden der Leonardo-Schule sowie von Tizian und Giorgione. Die Aufnahmen der ersten wurden 1972 gar in einer zur Hauptsache aus Röntgenbildern bestehenden Ausstellung im Castello Sforzesco in Mailand einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt.⁸ Eine zentrale Rolle spielte die Radiographie auch in der von Mina Gregori kuratierten Caravaggio-Ausstellung in Florenz und Rom 1991/92: Nicht nur sind im Katalog von jedem ausgestellten Werk Röntgenbilder mit Kommentar publiziert;⁹ diese wurden sogar in einer einleitenden Sektion der Ausstellung gezeigt, um dem Publikum die Charakteristika von Caravaggios Malweise zu veranschaulichen und quasi als Siegel der Wissenschaftlichkeit die teilweise umstrittenen Zuschreibungen zu legitimieren. Dabei wurden aber die Erkenntnisse aus den Röntgenaufnahmen in oft unzulässig vereinfachender Weise als Zuschreibungsargumente verwendet, indem etwa das Vorhandensein von *Pentimenti* als Beleg für die Hand Caravaggios gewertet wurde. Zweifelloser ist es richtig, dass im Werk Caravaggios Korrekturen während des Malprozesses besonders häufig sind. Da aber solche *Pentimenti* beileibe kein exklusives Merkmal dieses Künstlers sind, können sie bestenfalls als Indiz, aber keinesfalls als Beleg für eine Zuschreibung an Caravaggio interpretiert werden.¹⁰

Mit Blick auf Maler wie Caravaggio oder Rembrandt werden *Pentimenti* oft als Ausdruck des rastlosen Genius des Künstlers, als besonderes Gütesiegel angesehen. In Tat und Wahrheit sagen sie per se nichts über die Qualität der Malerei aus; sie belegen nur, dass der Künstler sich zu einer Korrektur bemüht hat. Das Vorhandensein eines *Pentimentos* ist aber nicht einmal, wie gemeinhin angenommen wird, ein hinreichender Beweis für die Originalität der Komposition – und zwar nicht nur wenn es sich um kleinere Korrekturen handelt, die auch beim exakten Kopieren eines Bildes nötig sein können.¹¹ Die Rembrandt-Forschung hat beispielsweise das Phänomen beobachtet, dass Rembrandts Schüler vom Meister entworfene

Kompositionen mit manchmal beträchtlichen Abweichungen vom ursprünglichen Entwurf ausarbeiteten; der Vergleich mit den Röntgenaufnahmen zeigt dabei, dass die Korrekturen meist erst im Laufe des Malprozesses vorgenommen wurden.¹²

Ich möchte aber hier die Faszination für die technische Fotografie in einem weiteren Kontext betrachten: als Symptom der Sehnsucht nach dem Original, dem »Urzustand« des Bildes, den es unter der von den Zeitläuften veränderten Oberfläche des Werks zu entdecken gilt; oder, wo es um die Visualisierung von Unterzeichnungen geht, der Sehnsucht nach dem ursprünglichen Entwurf des Meisters, in dem der künstlerischen Genius unmittelbar zum Ausdruck kommt, bevor die Komposition im Zuge der Ausführung geglättet und wo möglich durch die Beteiligung der Werkstatt banalisiert worden ist. Symptomatisch für diese Tendenz ist ein 2009 erschienener Aufsatz von Patrick Le Chanu mit dem bezeichnenden Titel »À la recherche de l'original«. Le Chanu stellt darin fest, dass in der altniederländischen Malerei »l'expression libre, spontanée et donc pour nous originale« nur in der Unterzeichnung zu beobachten sei, während die Oberfläche der Gemälde in ihrer glatten Malweise durch die objektive, unpersönliche Darstellung der Realität geprägt sei; erst in der Kunst von Rubens und Rembrandt trete die »expressivité individuelle« an die Oberfläche.¹³ Die Infrarotreflektographie ermöglicht es uns also gemäß Le Chanu, gewissermaßen in der Zeit vor der künstlerischen Individualität das sonst »verschüttete« Individuelle, Originelle des Künstlers zu entdecken.¹⁴

Diese Haltung erinnert an die Begeisterung für die Sinopien, also die meist mit rötlichen Mal- oder Zeichenmitteln ausgeführten Vorzeichnungen in der italienischen Wandmalerei des 13. bis 15. Jahrhunderts, die im Zuge der Freskenabnahmen des letzten Jahrhunderts unter der Feinputzschicht zum Vorschein kamen. Die

Kunsthistoriker der Zeit sahen in der Sinopie den unmittelbaren Ausdruck des kreativen Genies und betrachteten sie daher oft als der ausgeführten Wandmalerei künstlerisch überlegen. Charakteristisch für diese Ansicht sind die Äußerungen Ugo Procaccis, des damaligen Florentiner Soprintendente, in seinem 1960 erschienenen Buch »Sinopie e affreschi«: Die nicht fürs Publikum bestimmten Sinopien erschienen uns in ihrer Modernität, so Procacci, »non solo libere dagli schemi e dalle formule del loro tempo, ma alle volte addirittura fuori dal tempo stesso.«¹⁵ An der »Kreuzigung« von Niccolò Gerini in San Francesco in Prato bemängelt Procacci beispielsweise das Manierierte und Konventionelle der Figuren, denen Gefühl und Leidenschaft fehlten, so dass das Drama zu einer »generica scena di parata« erlösche; in der Sinopie hingegen reichten »wenige Striche um den Figuren Charakter zu verleihen« und die Tragödie der Muttergottes zu »einem menschlich empfundenen Ereignis« zu machen.¹⁶ Zeitlose und leidenschaftliche Kunst versus erkaltete Konvention – so lautet die Dichotomie zwischen Sinopie und Fresko, die Procacci in seinem Buch konstruiert.

Die Aussicht auf die Freilegung der Sinopie war zweifellos einer der Gründe für die frenetische Ablösung von Wandmalereien in Italien zwischen den vierziger und sechziger Jahren, welche Antonio Paolucci als »stagione degli stacchi« bezeichnet hat;¹⁷ tatsächlich wurden bevorzugt Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts abgelöst, unter denen Sinopien zu erwarten waren. Erst in den siebziger Jahren begann sich die Erkenntnis durchzusetzen, dass die Praxis des »stacco« oder »strappo« nicht nur wegen der Beeinträchtigung der materiellen Integrität und der Dekontextualisierung der Werke zu vermeiden ist, sondern auch enorme praktische Probleme verursacht, die mit der Lagerung und Präsentation der abgelösten Fresken verbunden sind.¹⁸



Abb. 1
Maestro della Maddalena, Hl. Lukas,
um 1260-1270. Florenz, Galleria degli Uffizi;
links: vor der Restaurierung
(mit Übermalung aus dem 18. Jh.);
Mitte: während der Restaurierung
(mit Neufassung des Kopfes aus dem 14. Jh.);
rechts: nach Entfernung der Übermalungen

FIRENZE, RR. GALLERIE
S. LUCA, TAVOLA RIDIPINTA
NEL XVIII-XIX SECOLO

FIRENZE, RR. GALLERIE
S. LUCA; DOPO LA PRIMA PULITURA
(CORPO DUGENTESCO E TESTA TREC.)

FIRENZE, RR. GALLERIE
"MAESTRO DELLA MADDALENA"
S. LUCA (DOPO LA COMPLETA PULITURA)



FIRENZE RESTAURA

MOSTRA
DI OPERE
RESTAURATE
DALLA
SOPRINTENDENZA
ALLE GALLERIE

IL LABORATORIO NEL SUO QUARANTENNIO

1 DICEMBRE 1971
1 FEBBRAIO 1972

FIRENZE, P.zza LIBERTÀ, PADIGLIONE DELL'ARTIGIANATO

Abb. 2 Plakat der Ausstellung Firenze restaura, 1972.
Florenz, Opificio delle Pietre Dure

Ein anderer Aspekt der Sehnsucht nach dem Original ist die Abnahme von neueren Malschichten in Tafelbildern. Gemeint ist hier nicht die Entfernung lokal begrenzter Retuschen, sondern großflächiger Übermalungen, die das Aussehen des Gemäldes entscheidend modifiziert haben. Ein klassisches Beispiel für einen solchen »restauro di rinvenimento« ist die Freilegung einer Tafel mit dem »Hl. Lukas« in den Uffizien, die 1935/36 durchgeführt wurde (Abb. 1). Aufgrund von Form und Beschriftung der Tafel vermutete man unter der Fassung des 18. Jahrhunderts eine originale Malschicht aus dem 13. Jahrhundert, was durch die Röntgenaufnahme bestätigt wurde. Nach der Entfernung der Übermalung kam zwar ein Heiliger aus dem Duecento zum Vorschein, doch mit einem Franziskus-Kopf aus dem Trecento. Ohne Zögern wurde auch dieser beseitigt, um die älteste Malschicht ganz freizulegen.¹⁹

Die Praxis des »restauro di rinvenimento« war in Italien bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr verbreitet und wurde kaum hinterfragt²⁰ – obwohl spätestens seit der Charta von Venedig (1964) die Bewahrung des Originals in seiner Authentizität, d.h. seiner Materialität genauso wie den Spuren seiner individuellen Geschichte, und in der Folge das Gebot der »minimal intervention« zu Leitprinzipien der Restaurierungsethik avancierten.²¹ Noch 1972 wurde die Freilegung der Lukas-Tafel in der großen Schau »Firenze restaura« als exemplarische Restaurierung präsentiert; im Begleit-

buch zur Ausstellung hielt man weder die Entfernung der Übermalung aus dem 18. Jahrhundert noch jene der Malschicht aus dem Trecento für erklärungsbedürftig.²² Tatsächlich hat Umberto Baldini, der nach Cesare Brandi der wichtigste italienische Restaurierungstheoretiker des 20. Jahrhunderts war und »Firenze restaura« mit kuratiert hatte, in seiner »Teoria del restauro e unità di metodologia« (1978–1981) das Problem des »restauro di rinvenimento« nur in wenigen, vereinzelt Beispielen überhaupt erörtert.²³ Obwohl auch er den Respekt vor der Geschichte des Werks (seines »tempo-vita«) einfordert, plädiert er in den besprochenen Fällen für die vollständige Entfernung der Übermalung. Um diesen scheinbaren Widerspruch aufzulösen, unterscheidet Baldini in der Geschichte eines Kunstwerks zwischen (schützenswerter) »storia propria« und »mera e disutile cronaca«, was ihm wiederum erlaubt, die aus letzterer entstehenden Veränderungen als »arbitraria e volgare deturpazione« abzutun; diese könne ohne Zögern entfernt werden, da zu ihrer Dokumentierung eine Fotografie vollkommen ausreiche.²⁴

In Tat und Wahrheit ist die Unterscheidung in »gute« und »schlechte« Geschichte natürlich arbiträr und beruht auf der ästhetischen Präferenz für eine bestimmte historische Epoche. Baldinis Argumentation ist aber deshalb interessant, weil ihre Inkohärenz sehr deutlich zeigt, dass Konzepte wie die Bewahrung der Authentizität des Werks oder das Prinzip der »minimal intervention« als Leitplanken für die restauratorische Praxis alleine wenig hilfreich sind: Nicht nur bleibt, wie Salvador Muñoz Viñas dargelegt hat, die Entscheidung, wie »minimal« ein restauratorischer Eingriff sein soll, immer der subjektiven Einschätzung unterworfen;²⁵ auch Authentizität ist in Tat und Wahrheit kein Ziel der Restaurierungstätigkeit: Denn der authentische Zustand eines Kunstwerks ist in letzter Konsequenz immer der, den wir vorfinden – und dieser soll in der Regel gerade deshalb modifiziert werden, weil er nicht unseren Bedürfnissen, unserem Geschmack, unseren Erwartungen entspricht.²⁶

So ist es nicht erstaunlich, dass auch in der jüngeren Vergangenheit die Freilegung von »originalen« Malschichten nicht selten ist. Die Praxis ist zwar im veränderten theoretischen Bezugsrahmen stärker erklärungsbedürftig; interessanterweise wird sie aber im theoretischen Diskurs kaum oder nur am Rande thematisiert²⁷ – anders als etwa der Bereich der Rückführung von architektonischen Werken in einen älteren Zustand oder die Freilegung von originalen Farbfassungen in der Skulptur, über die schon in den sechziger und siebziger Jahren heftige Debatten geführt wurden.²⁸

Ein Beispiel ist Robert Peakes' »Porträt von Henry, Prince of Wales, zu Pferd« (um 1610–1612, Sammlung P. A. Tritton), dessen Hintergrund weniger als ein Jahrhundert nach der Entstehung praktisch vollständig mit einer Landschaftsszenerie übermalt wurde. Bei der Restaurierung des Gemäldes 1985/86 im Hamilton Kerr Institute wurde die historische Übermalung vollständig entfernt, um die in den Röntgenaufnahmen sichtbare Ziegelmauer und die allegorische Figur der Zeit wieder ans Licht zu bringen.²⁹ In diesem Fall erörtern die Restauratoren im publizierten Bericht immerhin »the problem of evaluating the possible gains of uncovering the original, against the loss of the landscape, an important part of the painting's history«. Begründet wird die Entscheidung, wie oft in solchen Fällen, mit der schwachen Qualität der Neufassung, die zugunsten der Wiederherstellung einer »major royal commission« geopfert werden könne.³⁰

Diese Argumentation reflektiert die Bedingungen, unter denen die Charta von Venedig in Ausnahmefällen die Freilegung von älteren Schichten eines Baudenkmals zulässt, nämlich »when what is removed is of little interest and the material which is brought to light is of great historical, archaeological or aesthetic value, and its state of preservation good enough to justify the action«. ³¹ Der wissenschaftliche Erkenntnisgewinn, meist gepaart mit dem Hinweis auf die minderwertige Qualität der neueren Schicht, ist denn auch

das klassische Argument für derartige Eingriffe. Dies gilt auch für den Fall des Stilllebens »Teller mit Äpfeln« von Alexey von Jawlensky, das rückseitig vom Künstler eigenhändig betitelt, signiert und datiert war.³² 2005 ließ der Besitzer den grauen Anstrich mit den originalen Inschriften entfernen, um eine Komposition aus dem Jahr 1908/09 freizulegen. Das Vorgehen war zuvor von zwei Gutachten konträr beurteilt worden: Während der eine Gutachter die Freilegung mit dem Hinweis auf die hohe kunsthistorische Bedeutung des neu entdeckten Gemäldes befürwortete, wurde sie vom wissenschaftlichen Beirat des Jawlensky-Archivs unter anderem mit dem Argument abgelehnt, dass die Komposition vom Künstler selbst verworfen und beschnitten worden war. Dass hinter der Enthüllung nicht nur wissenschaftliche oder ästhetische, sondern auch handfeste wirtschaftliche Interessen standen, zeigt sich darin, dass der Bildträger aus Karton anschließend gespalten wurde, um die Sichtbarkeit und gegebenenfalls die Verkäuflichkeit beider Gemälde zu ermöglichen.

Um auf das oben konstatierte Phänomen der Sehnsucht nach dem Original zurückzukommen, so lassen sich meines Erachtens drei Antriebsmotive für die Faszination des Blicks unter die Oberfläche identifizieren; sie liegen auf unterschiedlichen Ebenen, potenzieren sich aber in den meisten Fällen gegenseitig:

1. Das Verborgene ist interessanter als das, was wir schon kennen. Dieses Phänomen beruht, so denke ich, auf einer anthropologischen Konstante, die wohl kaum einer besonderen Erklärung bedarf: die sichere Neugier und Entdeckungslust, die einen Hauptantrieb in jeglicher Forschungstätigkeit ausmacht. Das Aufdecken verborgener Schichten fasziniert gleichermaßen Fachleute wie Laien: Es ist bezeichnend, dass die Ausstellung »Firenze restaura« mit dem Foto einer partiell von der frühneuzeitlichen Übermalung befreiten Tafel aus dem 13. Jahrhundert warb (Abb. 2), also den Prozess der Freilegung ins Zentrum stellte und so auf die »Faszination der Enthüllung« als Publikumsmagnet setzte.³³
2. Die ältere (ursprüngliche) Schicht wird in der Regel höher bewertet – ästhetisch, wissenschaftlich, ökonomisch – als die jüngere. Dieses Prinzip – auf dessen komplexe Ursachen hier nicht eingegangen werden kann³⁴ – behält zumeist selbst dann seine Gültigkeit, wenn beide Malschichten vom selben Künstler stammen – es sei denn, es handle sich um Künstler, deren Altersstil besonders geschätzt wird, wie Tizian oder Rembrandt. Dies lässt sich am Beispiel einer Pietà von Francesco Francia (Bologna, Pinacoteca Nazionale) zeigen, die ursprünglich die Cimasa für die Pala Felicini in der Chiesa della Misericordia in Bologna bildete und vom Künstler um 1510, rund zwanzig Jahre nach der Entstehung, überarbeitet wurde.³⁵ In den sechziger Jahren wurde diese Übermalung vollständig entfernt. In diesem Fall wurde im publizierten Restaurierungsbericht auf eine Begründung der Maßnahme ganz verzichtet; einzig die Bemerkung, dass das freigelegte Gemälde »nuova luce alla lettura degli inizi del Francia« werfen werde, deutet wieder auf den wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn hin.³⁶ Dass damit der Verlust eines Spätwerks von Francia einherging, dessen Wert offensichtlich tiefer eingeschätzt wurde, wird bezeichnenderweise nicht einmal erwähnt. Das Prinzip »alt geht über neu« wird meist nur dann effizient außer Kraft gesetzt, wenn die Übermalung von der Hand eines »größeren« Künstlers stammt. So ist es bisher niemandem in den Sinn gekommen, Belinis »Götterfest« von der Tizian zugeschriebenen Überarbeitung zu befreien.³⁷

3. Die spontane Äußerung – in der Vorzeichnung oder in einer unteren Malschicht – wird höher bewertet als die sorgfältig gearbeitete, d.h. »konventionelle« und »unpersönliche« Endfassung. Hier haben wir es immer noch mit einem Erbe der idealistischen Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts zu tun. Diese Präferenz impliziert natürlich nicht die Zerstörung der gemalten Fassung zugunsten der Vorzeichnung; aber sie erklärt die Faszination von Sinopien und Unterzeichnungen, wie sie in den zitierten Aussagen von Procacci und Le Chanu zum Ausdruck kommt. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Begeisterung über Pentimenti, die bei der Reinigung von Gemälden zum Vorschein kommen – obwohl sie nach dem Willen des Künstlers ja eigentlich verborgen bleiben müssten.

Dass die Anziehungskraft des unter der Oberfläche Verborgenen auch heute ungebrochen ist, zeigt das Beispiel von Leonardos Wandgemälde der »Anghiari-Schlacht«, nach dessen Überresten 2011/12 ein Team unter der Leitung von Maurizio Seracini hinter einem Fresko von Giorgio Vasari in der Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio gefahndet hat. Hier kommen mindestens zwei der drei oben genannten Antriebsmotive zum Tragen: die Faszination der Enthüllung wie das Prinzip »alt geht über neu«; hinzu kommt die Strahlkraft des »Genies« Leonardo, die wohl auch die Finanzierung durch die Zeitschrift »National Geographic« erst ermöglichte. Das Projekt löste erhebliche Polemiken aus, da zur endoskopischen Untersuchung der Wand eine Reihe von Löchern in Vasaris Gemälde gebohrt wurden. Nachdem Seracini im März 2012 die Entdeckung von Farbspuren bekanntgegeben hatte, welche angeblich auf die Existenz von Leonardos Gemälde hinwiesen, wurde die Untersuchung jedoch im September desselben Jahres abgebrochen, da das italienische Kultusministerium die Erlaubnis für weitere invasive Eingriffe verweigert hatte.³⁸

Beispiele wie die Restaurierung des Jawlensky-Stilllebens oder die Jagd nach der »Anghiari-Schlacht« könnten auf den ersten Blick als Ausnahmen gewertet werden, als Nachzügler einer vergangenen Epoche, in der der materiellen Integrität des Kunstwerks noch weniger Beachtung geschenkt wurde. Doch bleibt abzuwarten, ob die Entwicklung nicht wieder in diese Richtung geht. Denn der Begriff der Authentizität ist in der Restaurierungstheorie weiterhin im Wandel begriffen, indem er zunehmend von der Materialität des Objekts gelöst und mit immateriellen Werten verbunden wird, etwa der historischen, emotionalen, sozialen und kulturellen Bedeutung, die das Denkmal für die Gesellschaft besitzt.³⁹ Noch vor zwanzig Jahren war es keine Frage, dass der aktuelle Zustand der Sala dei Cinquecento, der von den Dekorationen der Vasari-Werkstatt geprägt ist, der einzig authentische ist. Ob die Gesellschaft dies auch noch so sehen wird, wenn sich die These Seracinis doch noch erhärten und hinter diesen Wandmalereien ein Leonardo-Fragment locken sollte, ist keineswegs ausgemacht. In diesem Fall wäre der politische und öffentliche Druck auf eine Freilegung des Gemäldes – die zwangsläufig eine Ablösung des Vasari-Freskos von der Wand bedingt – zweifellos enorm, und es ist fraglich, ob die zuständige Soprintendenza bzw. das Ministerium ihm widerstehen könnten.

Das Beispiel zeigt schließlich, dass der kunsttechnologische Fortschritt auch Gefahren birgt: Je sensibler unsere Analyseverfahren werden und je mehr wir über das wissen, was wir unter der Oberfläche finden, desto größer wird die Versuchung der Freilegung: Denn was wir wissen, das wollen wir früher oder später auch mit eigenen Augen sehen können.

Anmerkungen

- * Marzia Faietti und Andreas Burmester danke ich an dieser Stelle sehr herzlich für die Einladung, in ihrer Sektion sprechen zu können. Von den Personen, die mir wertvolle Hinweise gegeben oder Materialien zur Verfügung gestellt haben, seien hier Nathalie Bäschlin, Wolfgang Brückle, Vittoria Camelliti, Alessandro Della Latta, Corinna Giudici, Camillo Tarozzi und Fabian Wolf besonders erwähnt.
- 1 Zur Anwendung der Röntgenaufnahme im Kunstbereich siehe u. a.: Roger Van Schoute/Hélène Verougstraete-Marcq: Radiography. In: Scientific Examination of Easel Paintings (= PACT, 13). Hrsg. von Roger Van Schoute/Hélène Verougstraete-Marcq. Straßburg 1986, S. 131–153. – Gianluca Poldi/Giovanni Carlo Federico Villa: Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti. Pisa 2006, S. 173–196.
 - 2 Zur Infrarottechnik siehe bes. J. R. J. van Asperen de Boer: Examination by Infrared Radiation. In: Scientific Examination 1986 (Anm. 1), S. 109–130. – Poldi/Villa 2006 (Anm. 1), S. 37–126.
 - 3 Siehe dazu etwa J. R. J. van Asperen de Boer: An introduction to the scientific examination of paintings. In: Scientific examination of early Netherlandish Painting (= Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 26, 1975). Bussum 1976, S. 1–40, bes. 2–3, 10–13. – Van Schoute/Verougstraete-Marcq (Anm. 1), S. 137. – Poldi/Villa 2006 (Anm. 1), S. 51–59. – Molly Faries: IRR Update: Practical and Interpretative Issues. In: The Quest for the Original (= Underdrawing and Technology in Painting, Symposium 16). Hrsg. von Hélène Verougstraete/Colombe Janssens de Bisthoven. Löwen/Paris/Walpole (MA) 2009, S. 215–227.
 - 4 J. R. J. van Asperen de Boer/J. Dijkstra/R. van Schoute: Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups (= Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 41, 1990). Zwolle 1992.
 - 5 Darauf hat schon Felix Thürlemann in seiner Rezension des Buches von van Asperen de Boer, Dijkstra und van Schoute hingewiesen, in: Kunstchronik, 46, 1993, H. 12, S. 718–731, bes. 719.
 - 6 Siehe dazu auch die Warnung von J. R. J. van Asperen de Boer 1975 (Anm. 3), S. 3: »An X-radiograph or infrared reflectogram of a painting is not in itself a painting or a drawing. [...] style criticism should be applied to such records with great circumspection.«
 - 7 Felix Thürlemann: Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog. München/Berlin/London/New York 2002, S. 235–236.
 - 8 I Leonardeschi ai raggi »X«. Ausst.Kat. Castello Sforzesco, Mailand. Mailand 1972. – Ludovico Mucchi: Radiografie di opere di Tiziano. In: Arte Veneta, 31, 1977, S. 297–304. – Ludovico Mucchi: Caratteri radiografici della pittura di Giorgione (= I tempi di Giorgione, 3). Florenz 1978.
 - 9 Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori. Ausst.Kat. Palazzo Pitti, Florenz/Fondazione Memmo, Rom. Hrsg. von Mina Gregori. Mailand 1991.
 - 10 Im Ausstellungskatalog ist die Analyse der Röntgenaufnahmen differenzierter, wenn auch in vielen Fällen unzureichend. Zur Kritik an der Ausstellung und der oft arbiträren Interpretation der Radiographien siehe auch die Rezension von Alessandro Conti: Caravaggio a Firenze. In: Prospettiva, 67, 1993, S. 88–93.
 - 11 Darauf hat schon Conti 1991 (Anm. 10), S. 91, hingewiesen.
 - 12 A Corpus of Rembrandt Paintings, Bd. 5: Small-Scale History Paintings. Hrsg. von Ernst van de Wetering. Dordrecht 2011, S. 317–318.
 - 13 Patrick Le Chanu: À la recherche de l'original. In: Quest for the Original 2009 (Anm. 3), S. 242–249, bes. 243.
 - 14 Vgl. auch Ludovico Mucchi (in: I Leonardeschi ai raggi X [Anm. 8], o.P.), der die in den unteren Schichten des Gemäldes liegenden, durch die Röntgenaufnahme aufgedeckten Pinselstriche folgendermaßen charakterisiert: »sono spesso anche quelli più immediati e spontanei della costruzione pittorica e pertanto i più personali della mano del pittore.«
 - 15 Ugo Procacci: Sinopie e affreschi. Florenz 1960, S. 45.
 - 16 Procacci 1960 (Anm. 15), S. 54.
 - 17 Antonio Paolucci: Il laboratorio del restauro a Firenze. Turin 1986, S. 103.
 - 18 Zur »stagione degli stacchi« siehe vor allem: Paolucci 1986 (Anm. 17), S. 103–111. – Giorgio Bonsanti: La stagione degli stacchi: un'eredità difficile da gestire. In: Geschichte der Restaurierung in Europa. Akten des internationalen Kongresses »Restaurierungsgeschichte«, Basel 1991, Bd. 2. Worms 1993, S. 95–98.
 - 19 Ugo Procacci: Restauri a dipinti della Toscana. In: Bollettino d'Arte, 29, 1935, S. 364–383, bes. 365–369. – Paolucci 1986 (Anm. 17), S. 35, 47–50, Abb. 32–35.
 - 20 Siehe weitere Beispiele in: Paolucci 1986 (Anm. 17), S. 40–42, Abb. 23–26, S. 79–82, Abb. 57–60, S. 87–89, Abb. 69–70. – Mostra del restauro. Ausst.Kat. Museo di San Matteo, Pisa. Pisa 1972, S. 11–25.
 - 21 Siehe dazu Katrin Janis: Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis (= Forum Denkmal und Restaurierung, 1). Diss. Bamberg 2002. München 2005, bes. 130–137. – Nathalie Bäschlin: Alexej Jawlenskys »Grüner Reiter« – ein Kommentar aus restaurierungsethischer Sicht. In: Reihe Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys, Bd. 3. Ascona 2009, S. 163–169, bes. 164–167.
 - 22 Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio. Ausst.Kat. Fortezza da Basso, Florenz. Hrsg. von Umberto Baldini/Paolo Dal Poggetto. Florenz 1972, S. 24.
 - 23 Umberto Baldini: Teoria del restauro e unità di metodologia, Bd. 1. Florenz 1978, S. 40, 79, 183, 191.
 - 24 Baldini 1978 (Anm. 23), S. 79; dabei verweist der Autor ausdrücklich auf die im Katalog von »Firenze restaura« vorgestellten Beispiele.
 - 25 Salvador Muñoz Viñas: Minimal Intervention Revisited. In: Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths. Hrsg. von Alison Richmond/Alison Bracker. Oxford u. a. 2009, S. 47–59, bes. 49–51.
 - 26 Salvador Muñoz Viñas: Beyond authenticity. In: Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context. Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007. Hrsg. von Erma Hermens/Tina Fiske. London 2009, S. 33–38, bes. S. 37.
 - 27 Vgl. aber die Bemerkungen von Paolucci 1986 (Anm. 17), S. 60, 188. – Siehe auch Bäschlin 2009 (Anm. 21).
 - 28 Siehe u. a. zur Diskussion, die in den frühen siebziger Jahren um die purifizierende Restaurierung mittelalterlicher Kirchen in der Toskana geführt wurde, Paolucci 1986 (Anm. 17), S. 187–188. Zum Problem der gefassten Skulpturen u. a. Johannes Taubert: Zur Restaurierung von Skulpturen. In: Museumskunde, 3. Folge, 2, 1961, S. 7–21.
 - 29 Siehe zum Bild und zur Restaurierung Renate Woudhuysen-Keller/Sally Thirkettle/Ian McClure: The examination and restoration of »Henry, Prince of Wales on Horseback« by Robert Peake. In: The Bulletin of The Hamilton Kerr Institute, 1, 1988, S. 15–22.
 - 30 Woudhuysen-Keller/Thirkettle/McClure 1988 (Anm. 29), S. 22.
 - 31 International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964), Art. 11, URL: http://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf [07.10.2012].
 - 32 Siehe dazu Bäschlin 2009 (Anm. 21).
 - 33 Zur »Faszination der Enthüllung« siehe auch die Bemerkungen von Bäschlin 2009 (Anm. 21), S. 167–168.
 - 34 Es sei hier nur auf Riegls Konzept des »Alterswerts« verwiesen, den er als damals neues Phänomen betrachtet; siehe Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. Wien/Leipzig 1903, S. 7–9, 16.
 - 35 Siehe zum Gemälde Nicosetta Roio, in: Pinacoteca Nazionale Bologna. Catalogo generale, Bd. 1: Dal Duecento a Francesco Francia. Hrsg. von Jadranka Bentini/Giampiero Cammarota/Daniela Scaglietti Kelescian. Venedig 2004, S. 356–360, Nr. 156a.
 - 36 Rapporto sull'attività di tutela, conservazione e restauro della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, 1, 1967–1968, S. 8–9.
 - 37 Siehe zu diesem Bild den Beitrag von Edgar Lein im vorliegenden Band, S. 624–629. Die Beantwortung der von Lein neu aufgeworfenen Beschreibungsfrage ist in unserem Zusammenhang von untergeordneter Bedeutung.
 - 38 Für eine Chronologie der Ereignisse und eine Reihe von einschlägigen Zeitungsartikeln siehe http://www.finestresullarte.info/17n_battaglia-di-anghiari-riassunto-ricerca-leonardo-perduto.php [07.10.2012].
 - 39 Siehe dazu den Sammelband Art, Conservation and Authenticities 2009 (Anm. 26), darin besonders das Vorwort, S. IX–XI sowie Irit Narkiss: »Is this real?« Authenticity, conservation and visitor experience, S. 237–245, bes. 241.

Abbildungsnachweis

Mit Genehmigung des Opificio delle Pietre Dure, Florenz 2. – Reproduktionen: 1 (Procacci 1935 [Anm. 19]).