

das Geleitwort von E. H. Buschbeck im Salzburger Katalog). Die deutsche Auswahl hat geradezu programmatisch die Sonderstellung der deutschen Romantik verdeutlicht. Nach dem Willen des Europarates, wie er in den eingangs zitierten Worten von Kenneth Clark zum Ausdruck kommt, sollte aber gerade das gemeinsame Kulturerbe aller europäischen Nationen dargestellt werden; – C. G. Heise hatte anlässlich der Münchner Ausstellung des Vorjahres betont, daß die „wahrhaft außerordentliche Bedeutung“ dieser Schau darin gelegen habe, „die Einheit unseres gefährdeten Erdteils nachdrücklich zu manifestieren“. Wenn überhaupt, so hat in jener Zeit Deutschland seinen Nachbarn geistige Güter geschenkt. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: in der Einleitung nannte Kenneth Clark – es wird unsere Literaturhistoriker entsetzen – Goethes Faust „das größte Werk der romantischen Literatur“. In der Abteilung „Books“, die den Quellschriften gewidmet war, lagen des Dichters Schriften in Erstausgaben. Zahlreiche Werke der bildenden Kunst spiegelten in der Thematik den Einfluß Goethes wider; besonders ergreifend etwa Turners nach der „Farbenlehre“ konzipierte visionäre Gemälde „Light and Colour“ (359) und „Shade and Darkness“ (360). In der deutschen Abteilung aber war Goethe ausgeklammert, da er „Klassiker“ und nicht „Romantiker“ ist. Ich hätte mir denken können, daß eine Auswahl von drei oder fünf Zeichnungen des Dichters, an wirksamer Stelle gehängt, ihren Eindruck nicht verfehlt haben würde und dem Gesamtbild zugute gekommen wäre. Ich hätte auch Schadow und Carstens einbezogen, nachdem die andern mit Flaxman und David gekommen waren. In der eigens eingerichteten Abteilung von „Theatre Designs“ hätten die Bühnenbilder Schinkels, wenigstens als Aquatintablätter verfügbar, und die Entwürfe E. T. A. Hoffmanns oder Quaglio's alles überragt, was dort ausgestellt war. Andererseits sah man in der sechsundsechzig Nummern umfassenden literaturgeschichtlichen Dokumentation, die von England zusammengestellt war, die Erstausgabe von Schillers „Kabale und Liebe“; aber wichtige spezifisch romantische Quellschriften hätten nicht fehlen dürfen: Arnim, Brentano, Kleist, Fouqué, Adam Müller, die Brüder Schlegel, Schleiermacher, Schelling waren nicht vertreten; selbst die Schriften von Wackenroder und Tieck fehlten, mit deren Zitierung Grottes ausgezeichnete Katalogtext beginnt.

Klaus Lankheit

## ZUR AUSSTELLUNG RESTAURIERTER GEMALDE IN S. MARCO, FLORENZ

*(Mit 2 Abbildungen)*

Die drei großen Ausstellungen restaurierter Fresken, die in den Sommermonaten der vergangenen Jahre im Forte di Belvedere, Florenz, gezeigt wurden, legten Zeugnis ab von der zielbewußten und verantwortungsvollen Art, mit der man in Florenz unter der hervorragenden Leitung von Ugo Procacci dem Verfall der Kunstwerke Einhalt zu gebieten versucht. Immer stärker hat sich bei diesen Arbeiten im Laufe der Jahre das Prinzip durchgesetzt, die ursprüngliche Malerei soweit wie eben möglich freizulegen und Fehlstellen und Beschädigungen mit neutralen Farben zu decken, die sich dem Gesamtton des Kunstwerkes anpassen. Das großartigste und für die Forschung zugleich aufschlußreichste Beispiel für diese Technik der Konservierung von Kunstwer-

ken ist die erst kürzlich abgeschlossene Arbeit an den giottesken Fresken der Bardi-Kapelle in S. Croce.

Im Forte di Belvedere wurde eine Tradition fortgeführt, die für die Tafelmalerei schon lange Gültigkeit hatte, wie die 10. Ausstellung restaurierter Gemälde im Kloster S. Marco beweist. Auch hier dokumentieren bei jedem einzelnen Werk Photographien den Arbeitsgang und lassen Sinn und Wert der geleisteten Arbeit klar erkennen. Ergänzt werden diese Beobachtungen durch die ausführlichen technischen Berichte in dem von U. Baldini gearbeiteten Katalog.

Die erhabene Wirkung der Franziskustafel vom „Maestro del S. Francesco Bardi“ wurde durch kompositionelle und psychologische Faktoren ausgelöst, nicht aber durch die in braunen Tönen gehaltene Farbigkeit. E. Masini hat in mühevoller Arbeit die verschiedenen Firnissschichten entfernt, in die im Laufe der Jahrhunderte Schmutz und Staub eingedrungen waren. Der ursprüngliche Goldgrund und die originale Malerei sind freigelegt. Farben von nie geahnter Schönheit, die in ihren Tönen auf das Harmonischste abgestimmt sind, sind zum Vorschein gekommen und strahlen einen Glanz aus, der nur mit der zauberhaften Wirkung von Edelsteinen verglichen werden kann (Abb. 2). Mit Recht weist Baldini darauf hin, daß zwei Maler an der Tafel gearbeitet haben, eine Beobachtung, die erst durch die Restaurierung der Tafel ermöglicht wurde. Bestimmt ist der Heilige mit den bekrönenden Engeln und den sechs oberen Szenen das Werk des Hauptmeisters; denn diese Teile bilden auch in technischer Beziehung eine Einheit, worauf mich freundlicherweise Prof. Tintori hinwies. Eine Sonderstellung nimmt die linke unterste Außenszene, die Predigt vor dem Sultan, ein; sie setzt sich von dem Stil der beiden anderen Hände ab.

Es bedeutete einen unersetzlichen Verlust, daß nach den Bombenangriffen im Juli 1944 der Hochaltar der Collegiata in Impruneta aus dem Jahre 1375 als verloren gelten mußte; denn zurückgeblieben war nur ein Trümmerhaufen von Holzstücken (vgl. Katalog Abb. 9). Die Einzigartigkeit dieses Werkes beruhte darauf, daß hier ein monumental Altar (4,35 x 4,35 m) in seiner alten Fassung nahezu vollständig erhalten war. In der Struktur der Hauptteile zeigte er eine gewisse Verwandtschaft mit dem Matthaeustriptychon des Jacopo di Cione von 1367/68 in den Uffizien, was für die künstlerische Herkunft nicht ohne Bedeutung ist. Auf Grund des Impruneta-Altars gelang die Rekonstruktion anderer Trecentoaltäre wie die des Pankratius-Polyptychons von Bernardo Daddi und die des S. Pier Maggiore-Altars von Jacopo di Cione. Unter unendlichen Schwierigkeiten hat L. Tintori in aufopferndster Weise das Wunderwerk vollbracht, aus den Trümmern den Impruneta-Altar neu erstehen zu lassen. Was anfangs unglaublich schien, ist vollendet (Abb. 3). Wenn auch Teile wie die Ausweisung Joachims aus dem Tempel oder die mit Malereien verzierten Rückseiten der Eckpfeiler als verloren gelten müssen, so werden wir dafür durch die bei der Reinigung aufgedeckten frischen Farben entschädigt. Von den seitlichen ovalen Aufsätzen mit den Ordnungen der Engelshierarchie, die sich der von Cherubim und Seraphim umgebenen Krönung über dem Mittelbild zuwandten, ist nur das Oval mit den „potestates“ vollständig erhalten. Die „principatus“ wurden im Krieg weitgehend zerstört, während der

Verlust der vier anderen schon vor 1869 zu beklagen war. Gerettet wurden glücklicherweise die ikonographisch im Trecento einzigartigen drei linken Predellentäfelchen mit Geschichten aus dem Leben des Joachim und der hl. Anna. Die dritte bisher ungedeutete Szene stellt das feierliche Gelöbniß der Eltern dar, ihr Kind Gott zu weihen, wenn ihre Ehe fruchtbar sein wird (siehe *Legenda Aurea*, Dresdae-Lipsiae, 1846, 587). Erfreulicherweise wird man auch noch aus erhaltenen Resten drei von den vier heute fehlenden Tafeln am Sockel der Pfeiler rekonstruieren können, die kniende männliche und weibliche Gruppen zeigten.

Der Altar ist wie so häufig in dieser Zeit das Produkt einer Werkstattgemeinschaft. Der Mitteltrakt und die Predella wurden, wie Offner nachgewiesen hat, von einem geringeren Künstler gemalt. Die Seitentafeln und die sechs Mariengeschichten zeigen einen anderen Stil, der durch Eintönigkeit im Ausdruck, undifferenzierte Bewegungen und ein gewisses Streben nach räumlichen Effekten gekennzeichnet wird. Möglich, daß man mit diesen Teilen eine undatierte, schon von Milanese für den Altar herangezogene Urkunde in Verbindung bringen kann, die Pietro Nelli als Maler für „el sopra“ der Tafel erwähnt.

Aus S. Bartolommeo in Palazzuolo stammt ein Madonnenbild, das V. Granchi von Übermalungen des XV. und XVIII. Jahrhunderts befreit hat. Es ist heute wieder in seiner ursprünglichen Gestalt als Zentralteil eines Polyptychons zu erkennen. Die Tafel wurde mit Recht von Baldini im Katalog als Werk des Lorenzo di Bicci bezeichnet, dessen Oeuvre von Salmi (1930) und H. D. Gronau (1933) rekonstruiert wurde. In diesem Zusammenhang möchten wir auf zwei weitere Werke dieses Meisters aufmerksam machen, auf das sehr feine Madonnenbild, ehemals in der Sammlung Spinelli, Florenz (Photo, Soprintendenza alle Gallerie, Florenz, 51418), und auf das verschollene Bild einer Madonna mit der hl. Katharina und dem hl. Antonius Abbas, das nach der Lithographie im Artaud de Montor-Katalog von 1843 (Nr. 21, Abb. 81) eindeutig als Werk des Künstlers bestimmt werden kann.

Von jeher sind Werke des Lorenzo di Bicci mit denen seines Sohnes Bicci di Lorenzo verwechselt worden. Wie deutlich sich die Kunst beider voneinander absetzt, mag die Gegenüberstellung der beiden Madonnenbilder mit Heiligen im Museum des Palazzo Venezia in Rom (Nr. 10210 und Nr. 693) beweisen, die im Katalog als Werke des Lorenzo di Bicci aufgeführt werden (Ministero della Pubblica Istruzione. *I dipinti del Museo di Palazzo Venezia in Roma*. Roma, 1955, 7, Nr. 65, 66). Bestätigt wird die Zuschreibung der Tafel Nr. 693 an Bicci di Lorenzo durch einen Vergleich des Täufers mit dem auf der Mostra gezeigten hl. Christophorus aus S. Romolo, Gaville, den Baldini erstmalig diesem Künstler gibt. Das Bild war in so trostlosem Zustand, daß erst nach der Restaurierung durch M. Di Prete sein Stil klar erkannt werden konnte. Glücklicherweise hat die Malerei der Figur und des von Fischen munter belebten Wassers kaum gelitten. Die größten Fehlstellen weist der dunkle Hintergrund auf, von dem sich die farbig sehr reizvolle Gestalt des Heiligen wirkungsvoll abhebt.

Das Triptychon aus dem Oratorio di S. Caterina in Antella, das durch Übermalungen, Schmutz und Risse vollkommen entstellt war, schien dem Untergang preisgegeben.

Dank der meisterhaften Technik Tintoris ist das zarte Kolorit des Madonnenmeisters, dem die weiche Linienführung entspricht, in all seinen Nuancen wieder aufgedeckt. Die Eckpfeiler und die seit 1921 verschollene Predella hat man in ihrer äußeren Struktur ergänzt, so daß man wieder eine Vorstellung der Proportionen des Altars gewinnt. Der Farbton der Predella hätte allerdings in den leeren Flächen etwas gedämpfter sein dürfen.

Wie sehr Übermalungen und Schmutz den ästhetischen Eindruck eines Bildes verändern können, beweist das Madonnenbild des Domenico di Michelino. Die den Vorhang haltenden Engel hatten im Laufe der Jahrhunderte einen viel zu starken Akzent im Bild bekommen. Heute sind Madonna und Kind wieder zum bestimmenden Faktor geworden, und die Engel mit ihren dekorierten Gewändern fügen sich wieder ganz in den ornamentierten Hintergrund ein (Restaurator M. Di Prete).

Interessant ist die Gegenüberstellung der beiden ausgeschnittenen Kruzifixe, von denen das eine – übrigens das früheste erhaltene seiner Gattung – aus S. Pietro a Ripoli stammt und das andere aus dem Magazin der Uffizien kommt. Obwohl das zuerst erwähnte Kreuz schon 1933 in Florenz ausgestellt war, kann es erst jetzt, befreit von allen späteren Zutaten, als Werk des ausgehenden Trecento bestimmt werden. Es wurde für die Compagnia della Croce della Disciplina (S. Pietro a Ripoli) gemalt, wie die beiden am Fuße des Kreuzes zum Vorschein gekommenen Mitglieder der Bruderschaft beweisen. Das andere Kruzifix, das sicher nur eine Generation später entstanden ist, bekundet ein vollkommen neues Stilgefühl, wie es auch von Baldini durch die – allerdings mit Recht – sehr vorsichtig formulierte Zuschreibung an den jungen Fra Angelico zum Ausdruck gebracht wird. (Für das Trecento-Kreuz s. A. Banelli, *Memorie della Pievania di S. Pietro a Ripoli, della Compagnia della Croce e del Miracoloso Crocifisso*. Firenze, 1879, 29 et seq.)

Es mag zum Schluß noch auf ein Beispiel restaurierter Fresken hingewiesen werden, auf das Sposalizio des Franciabigio, das im Klosterhof von S. Marco gezeigt wird. Es ist bereits das fünfte Fresko aus dem Vorhof der SS. Annunziata, das von Dino Dini restauriert wurde. Mit Recht hebt der Katalog hervor, daß erst jetzt die räumlichen Werte der Komposition wieder ganz zur Geltung kommen.

Mit Spannung sieht man den kommenden Ausstellungen restaurierter Werke in Florenz entgegen. Man hat mit der Reinigung des florentinischen Kruzifixes vom Ende des XII. Jahrhunderts aus den Uffizien (Nr. 432) begonnen, die schon im Anfangsstadium erstaunliche Resultate verspricht. Die nardesken Fresken aus der Cappella Giochi-Bastari in der Badia sind bereits restauriert und die etwa gleichzeitigen Fresken der Covoni-Kapelle in derselben Kirche schon abgenommen. Bei den zuletzt erwähnten, nur schwer zugänglichen Fresken wird allein die Sichtbarmachung zur Klärung der ikonographischen und stilistischen Probleme beitragen.

Klara Steinweg