

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

6. Jahrgang

Januar 1953

Heft 1

NEUES AUS DER TOSCANA

(Mit 4 Abb.)

In den Jahren zwischen der Begründung der Zeitschrift für Kunstgeschichte und dem zweiten Weltkriege besaßen wir in den Literaturberichten jener Zeitschrift ein zuverlässiges Organ, das auch die nebensächlichsten Funde, Veränderungen, Einsichten auf den verschiedensten Sachgebieten registrierte, da die einzelnen Referenten ihren Bericht auf der Durchsicht von Dutzenden von abgelegenen Lokalzeitschriften aufzubauen pflegten. Ob es der Umsicht und der Tatkraft von Ernst Gall und Grete Kühn gelingen wird, diese Literaturberichte wieder in alter Form ins Leben zu rufen? Was alle Gebiete der klassischen Altertumswissenschaften im „Gnomon“ besitzen, das schien vor dem Kriege die Zeitschrift für Kunstgeschichte für unsere Disziplin werden zu wollen. Viele Leser des Gall'schen Organs hoffen, daß die Zeitschrift die Forschungsberichte wieder aufnimmt und die Sachbearbeitung in die Hände der besten Referenten legt. Für diese weder Geld noch Ruhm einbringende Kärnerarbeit sollte sich keiner von uns zu gut vorkommen. Vorläufig sind wir aber noch weit von diesem Ziele, und so mögen einige Hinweise berechtigt sein, die dazu beitragen könnten, unser in den Jahren der geschlossenen Grenzen übermäßig erstarrtes Italienbild wieder etwas von den Fesseln der Konvention zu befreien.

Plastik. Der überraschendste Fund, der auch alle Kenner der deutschen Skulptur angeht, ist in Siena gemacht worden. Bei der fast vollständigen Zerstörung der Osservanza vor der Stadt 1944 durch Luftangriff war auch das Holzkruzifix des Hochaltars vernichtet worden. Seiner Übermalung und sonstigen Erneuerung wegen, zudem dem Studium durch die hohe Aufstellung entzogen, hatte das Kunstwerk die Beachtung nicht gefunden, welche die nun aus den Trümmern aufgelesenen Fragmente beanspruchen. Enzo Carli gelang es, nicht nur den Kopf aus zwei Stücken neu

zusammenzusetzen, er fand vor allem im Hohlraum im Innern des Kopfes ein Pergament, auf dem ein Gebet in echten Minuskeln des Trecento geschrieben steht. In der Form einer Litanei werden verschiedene Heilige angerufen, deren Fürbitte für das Seelenheil des Künstlers des Kruzifixes erfleht wird. In einer Ecke des Pergaments aber steht: „Anno Domini MCCCXXXVII di gennaio fu compiuta questa figura a similitudine di Jesu Christo crocifisso figliuolo di Dio vivo e vero. Et lui dovemo adorare et non questo legno“. Eine geistesgeschichtliche Aussage, die weit über die engere Kunstgeschichte hinaus Beachtung finden dürfte. Der Künstler, der sie machte, ist eine uns wohlbekannte Figur, Lando di Pietro, der erste Baumeister am «Duomo Nuovo» von Siena (1339). Auch als Goldschmied war er uns überliefert. Daß er Holzschnitzer war, erfuhren wir erst durch das Gebet, das er seiner Figur einschloß und das die Anrufung eines jeden Heiligen abschließt mit den Worten „che renda el detto lando a dio“. (Photographien, palaeographisch getreue Übertragung des Textes u. a. bei Enzo Carli, *Scultura lignea Senese. Milano e Firenze o. J. (1951)*, S. 26 ff. 109 ff. Dort auch S. 155 ff. eine sehr sorgfältige Bibliographie zur Geschichte der mittelitalienischen Holzskulptur mit 166 Nummern.) Eine Künstlerinschrift, im Innern einer Holzfigur verborgen, ist uns für Deutschland erst aus der allerletzten Phase der Gotik, aus dem Jahre 1494 überliefert (vgl. H. Wilm, *Die gotische Holzskulptur*, 4. Aufl. 1944, S. 117 ff. und Abb. 172—178).

In der Werkstatt der Soprintendenza von Florenz wird z. Zt. das Dossale di San Jacopo, der Silberaltar des Domes von Pistoja, restauriert. Dieses Kunstwerk hat in der deutschen Forschung immer eine sehr geringe Rolle gespielt, ganz zu Unrecht, da die einzelnen Felder dieser Treibarbeit in einem beinahe ununterbrochenen Arbeitsprozeß von 1287 — 1456 entstanden, wobei fast jede Generation zu dieser Votivgabe der Comune das ihre fügte und so unbeabsichtigt die stilistische Entwicklung der italienischen gotischen Reliefplastik in ihren einzelnen Phasen veranschaulichte. Die einzelnen Reliefs sind gereinigt und in kompliziertem Verfahren neu versteift worden. Auf die Neuzusammensetzung des gesamten Altaraufbaus durch die toskanische Denkmalpflege darf man gespannt sein, da sich mehrere Möglichkeiten theoretisch begründen lassen. Die Mitarbeit Brunellescos als Silberschmied an diesem Altar ist schon durch Manetti bezeugt. Die Publikation der kleinen Prophetenbüsten, die seinen Anteil am Dossale darstellen, wird unser Bild von Brunellesco als Bildhauer erweitern.

Donatello's heiliger Ludwig von Toulouse, geschaffen für die Nische an Or San Michele, in der heute die Christus-Thomasgruppe von Verrocchio steht, und jetzt in der Opera von Santa Croce aufbewahrt, ist in den letzten Jahren von seiner Patina befreit worden, wobei die ursprüngliche Fassung in matter Feuervergoldung zutage trat. Hierdurch ist zunächst Einzelheiten wieder zu ihrem Rechte verholfen worden, wie den Borten der Mitra mit den edlen Emails, welche die Lilien von Frankreich darstellen. Von der Rolle, welche diese Farben für die ursprüngliche Erscheinung der Bronzefigur spielten, konnte man bei dem alten Zustand nichts ahnen.

Vor allem aber „blickt“ die Skulptur nun nach der Reinigung, welche die Iris wieder sichtbar machte. Dieser Blick scheint nach oben gerichtet, was der ganzen Statue einen „schwebenden“ Zug verleiht, der durch die ursprüngliche hohe Aufstellung an der Via dei Calzaiuoli noch sehr verstärkt worden sein muß. Das Emporheben des Blicks geschieht hier noch ohne jede Spur von Sentiment, während es dann bei Perugino zum gangbaren Werkstatt-Motiv geworden und als „Himmeln“ verschrien ist. Die Statue in ihrem gereinigten Zustande ist im vergangenen Jahre als Kulturbotschafter durch die großen Städte der Vereinigten Staaten gereist (Abb. 2—4).

Außerhalb der Grenzen der Toscana, aber ganz in ihrer Nachbarschaft, bedeutet die Reinigung und Neuzusammensetzung der Platten des Brunnens von Niccolò und Giovanni Pisano auf dem Marktplatz zu Perugia die wichtigste Leistung der Denkmalpflege auf dem Gebiete der Plastik. Wer den Brunnen genau zu kennen glaubte, mußte fürchten, daß das jahrhundertelange Spiel des Wassers die Oberfläche der Reliefplatten weitgehend hatte verwittern lassen. Umso größer ist die Überraschung, daß die Reinigung für manche Statuen und besonders für die Reliefs eine ganz intakte ursprüngliche Oberfläche zurückgewinnen konnte. Das reiche ikonographische Programm des Brunnenschmucks war schon im Spätmittelalter, als man gezwungen war, die Platten nach Erdbebenschäden neu zusammenzufügen, nicht mehr verstanden worden. Bei der Restaurierung hat man die ursprüngliche Abfolge der Reliefs wieder in ihre Rechte treten lassen. In einem in der Libreria dello Stato erschienenen Buche hat Giusta Nicco-Fasola, die Biographin Niccolò Pisanos, welche die Arbeiten in staatlichem Auftrage überwachte, ihre Rekonstruktion begründet. Auch ein Rechenschaftsbericht des technischen Leiters der Arbeiten ist beigelegt (La Fontana di Perugia, Roma 1951).

Malerei. Auf dem Gebiete der Malerei gewährt die Aufdeckung der Hauptwand des Freskenzyklus von Castagnos Uomini Famosi in der Villa Pandolfini in Legnaia, einem Vorort von Florenz, die größten Überraschungen. Die architektonische Gliederung dieser Schmalwand mit der Tür hatte schon M. Salmi in seinem Buche über Uccello — Castagno — Domenico Veneziano in der Reihe der «Valori plastici» 1938 richtig rekonstruiert. Die Freilegungen seit 1948 haben uns nun auch die Fresken z. T. zurückgewonnen, die in diesem architektonischen Rahmen saßen. In der Lünette des Portals, das von einem großen Baldachin aus Stoff überhöht wird, dessen Vorhänge hochgerafft sind, befindet sich ein Fresko mit der Halbfigur der Madonna mit dem Kinde. Zu Seiten der Tür läßt die Schmalwand beiderseits Platz für ein großes Feld. Hier erscheinen nun Adam und Eva in ganzer Figur. Das bedeutet, daß der Zyklus der Uomini famosi gar nicht als profaner Stoff aufgefaßt wurde, sondern auf ein religiöses Zentrum hin orientiert war. In der Gruppierung von Madonna und ersten Eltern soll die Verbindung von neuem und altem Testament sinnfällig werden. Zugleich aber wird durch die Zurückführung des Stammbaumes der Uomini famosi bis auf Adam und Eva die vana gloria dieser ruhmreichen Helden in christlichem Sinne dargetan. Die Figur der Eva, von der Tünche ganz befreit (Abb. 1), gleicht

eher einer Artemis als der alttestamentarischen Urmutter. Hochgeschürzt bis weit über die Knie, hält sie ihre Spindel wie die griechische Göttin ihren Bogen. Auch die jungfräuliche, abweisende Herbheit teilt sie mit der antiken Jägerin. Der Adam, offensichtlich viel schlechter erhalten, soll erst 1953 freigelegt werden, da vorher noch sperrende Zwischenwände fallen müssen, die den ursprünglichen Saal der Frührenaissance parzelliert haben. Über den Stand der Restaurierung von 1950 berichtet ein Aufsatz von M. Salmi (Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati, Bollettino d'Arte 35, 1950, S. 295 ff.).

Bei dem Interesse, das gerade die deutsche Forschung von jeher der Entstehung des Manierismus entgegen gebracht hat, dürfte die im Jahre 1951 erfolgte Übertragung von Pontormo's Fresken im Kreuzgang der Certosa di Galuzzo bei Florenz auf Leinwand große Aufmerksamkeit finden. Diese Inkunabeln des neuen Stils mit ihrem erstaunlich frühen Entstehungsdatum von 1521—23 können nun endlich einmal auf ihren farbigen Erhaltungszustand bequem untersucht werden. Vieles, was heute übermäßig modern und kühn gegenüber der ausgewogenen Farbenscala der Hochrenaissance erscheinen will, ist gar nicht ursprüngliche Farbsubstanz. Die alten Kopien der Fresken in San Salvi, welche der letzten Manieristengeneration von 1590 zu verdanken sein werden, erlauben nun aber eine einigermaßen sichere Kontrolle der ursprünglichen Farbkombination der Fresken der Certosa, wenn es auch gewiß sein dürfte, daß dieser Kopist die Farbakzente des Pontormo, so weit sie ihm veraltet erschienen, hier und da veränderte. Mit Hilfe dieser Kopien müßten sich ganz neue aufschlußreiche Beobachtungen über die farbige Reaktion der ersten Generation des antikklassischen Stiles auf die Farbideale der Hochrenaissance anstellen lassen.

Museen. Das Museo der Pietre Dure in Florenz, in dem in der alten Aufstellung eigentlich nur Entartung und Verfall dieser Kunstgattung in Beispielen des 19. Jahrhunderts vorgeführt worden waren, ist völlig neu geordnet und im Juli 1952 der Öffentlichkeit übergeben worden, wobei die Arbeiten des 19. Jahrhunderts im zweiten Stockwerk auf einen bescheidenen Raum zusammengedrängt worden sind. Mit erlesenem Geschmack wird besonders im Erdgeschoß des Museums die Entwicklung dieses Kunstzweigs im 17. und 18. Jahrhundert vorgeführt. Besonderer Wert ist darauf gelegt worden, den Entwurf des Kunstmalers, der dem Scagliola-Arbeiter als Vorbild diente, neben der Pietra Dura Arbeit auszustellen. Die farbige Fassung der Museumsräume, das alte Mobiliar zeugen von der glücklichen Hand der Museumsleitung.

Von den Provinzmuseen der Toscana und Umbriens sind viele nach dem Kriege noch nicht wieder aufgestellt worden (z. B. Città di Castello, Todi, Dommuseum, Lucca, Pinakothek usw.). Um so erfreulicher ist es, daß sowohl das Dommuseum wie das Etruskische Museum im Palazzo Pretorio in Cortona in vorbildlicher Weise neu geordnet worden sind. Ugo Procacci hat hier gewiß zwei der schönsten kleinen Provinzmuseen geschaffen, die es zur Zeit in Europa gibt. Hoffentlich führt die große Signorelli-Ausstellung, die für 1953 geplant ist, recht viele Kollegen in das kleine etruskische Bergstädtchen. Wie die etruskischen Kleinbronzen hier in Vitrinen auf-

gestellt sind, ist schlechthin mustergültig. Die architektonische Form der Vitrinen, die Farbe des Holzes, die Form der Sockel — das alles ist mit echt florentinischer Trockenheit, Strenge, ja Nüchternheit und doch mit so viel Feingefühl und florentinischer Anmut gewählt, daß man nur wünschen darf, daß Ugo Procacci die Mittel erhält, die anderen toskanischen Provinzmuseen in gleicher Weise neu aufzustellen.

In einem Saale der Pinakothek von Perugia ist im Juli 1951 die Decke herabgestürzt. Seit dieser Zeit ist das Museum geschlossen und sind seine Schätze magaziniert. Die Instandsetzungsarbeiten haben noch nicht begonnen, doch hofft die Soprintendenza, in der zweiten Hälfte des Jahres 1953 die Sammlung wieder zugänglich machen zu können.

Denkmalpflege. Von der Fassade des Sieneser Doms wie von der des Florentiner Campanile sind die wichtigsten Stücke der Bauplastik in den letzten Jahren wegen eines hohen Grades von Verwitterung in den bergenden Schutz der Dommuseen übernommen worden. Das war absolut notwendig, und daran ist nichts zu ändern. In Siena beabsichtigt man auch, die Lücken im architektonischen Rahmen durch Kopien zu ersetzen. Noch nötiger wäre dies am Florentiner Campanile, wo die Nischen, in denen die berühmten Skulpturen Donatellos und seiner Gefährten standen, heute dem Beschauer leer entgegengähnen. Hat man nicht den Mut, moderne Künstler mit neuen Heiligenstatuen zu beauftragen, so bleibt auch hier die Kopie der geborgenen Stücke die einzige Möglichkeit, die empfindliche Schädigung des architektonischen Gesamtkunstwerks zu beheben.

Harald Keller

MANIERISTEN-AUSSTELLUNG IN NEAPEL

(Mit 4 Abb.)

Unter dem Titel «Fontainebleau e la Maniera Italiana» war im Sommer und Herbst 1952 in *Neapel* — im Rahmen einer umfassenden Übersicht über die italienische Aktivität im Ausland — eine ungewöhnlich anregende Ausstellung zu sehen. Der Name des französischen Königsschlosses ruft die Epoche der intensivsten internationalen Ausstrahlung der italienischen Kunst herauf. Zwar war die Faszination jener glanzvollen Dekorationskunst, die nur an Ort und Stelle in der Abfolge der Galerien und Säle zu erleben ist, nicht zu reproduzieren; mit sicherem Takt hat man der Versuchung widerstanden, durch photographische Surrogate einen fragwürdigen Ersatz dafür zu schaffen. Doch waren die führenden Meister mit Gemälden und Zeichnungen eindrucksvoll vertreten, und durch einen großzügigen Beitrag des Kunsthistorischen Museums in Wien war es möglich, auch den Stil von Fontainebleau selbst in monumentaler Form zu veranschaulichen. Drei Stücke aus der kostbaren Wiener Teppichfolge nach den Malereien Rossos und Primaticcios in der Galerie Franz' I. bildeten den Mittelpunkt der Ausstellung.