

sonen aus Adels- und Bürgerschicht pflegten, hinaus. Wengleich aus den aus-
gestellten Beispielen derartiger reiner „Auftragsbildnisse“ Ceruti sich als scharfer
Beobachter erweist (Kat. Nr. 126, 130, 137, 138, 143, 144), so gilt sein menschliches
und künstlerisches Interesse vorwiegend dem Stand der Arbeiter und Handwerker
und den niedrigsten Volksschichten der Bettler, der „Umanità derelitta“. Diese zer-
lumpten Kerle aller Altersstufen stehen oder hocken groß und scharf umrissen, mehr-
fach in steiler Untersicht, im Vordergrund, oft abgesetzt gegen einen Hintergrund von
Häusern und ganzen Dorfplätzen, der oft in dünnstem Farbauftrag flüchtig skizziert
im Licht verschwimmt (Kat. Nr. 123, 139, 143, 149, 150, 154, 155 „Der Zwerg“ und
158). Ein Höhepunkt von Cerutis zum Äußersten getriebenen Verismus ist die alte
Bäuerin (Kat. Nr. 141). Fast unheimlich steht scharf beleuchtet ein Bauer (Kat. Nr.
124) in zerlöchertem Schafpelz und blauem Kittel, auf den glitzernden Metallspaten
gestützt, groß aufragend vor einem düsteren Gewitterhimmel, der auf dem Strohdach
der Kate rötliche Reflexe auslöst (Abb. 1). Man kann Ceruti in vielem als Fortsetzer
eines Louis Le Nain bezeichnen.

Zum Schluß sei noch hingewiesen auf die 7 Gemälde Antonio *Cifrondis* aus Clusone
im Bergamaskischen Val Seriana, der in seinen Bildern mit Vorliebe Einzelgestalten
aus dem „Fahrenden Volk“, aber auch Handwerker aller Gewerbe in genremäßigem
Charakter, teilweise mit leise karikierender Auffassung darstellte. Genannt seien der
skizzenhaft flott hingemalte alte Vagabund mit umgeworfenem Mantel in fast dau-
mierhaft wirkender Silhouette (Kat. Nr. 110) und der ganz in blendendes Weiß ge-
kleidete Müllerbursche, mit Getreidekörnern in der Hand (Kat. Nr. 112).

Ein allen Ansprüchen der wissenschaftlichen Forschung entsprechender, umfang-
reicher Katalog von Renata Cipriani und Giovanni Testori unterstützt die Orien-
tierung der anspruchsvolleren Besucher (Preis 1300 Lire). Eine längere, inhaltsreiche
kunsthistorische Einleitung von Roberto Longhi geht voraus, der auch dem Oeuvre
jedes einzelnen Künstlers eine kürzere oder längere Würdigung voranstellte.

Regesten mit den Daten der Maler und umfangreiche Bibliographieangaben be-
schließen den Text, dem dann der Bildteil mit vorzüglichen Autotypien aller aus-
gestellten 160 Gemälde angefügt ist.

Thomas Muchall-Viebrook

RESTAURIERTE BILDER IN FLORENZ

(Mit 2 Abbildungen)

Eine „Mostra di opere d'arte restaurate“ nicht alltäglicher Art ist in diesen Tagen
in den Uffizien zu sehen. Diese Ausstellung, veranstaltet vom Gabinetto dei Restauri
der Soprintendenza alle Gallerie, zeichnet sich vor allem durch einige in der Tat er-
staunliche Restaurierungsarbeiten aus. Sie erhält ihr Gewicht aber außerdem durch
die z. T. hohe Qualität der wiederhergestellten Bilder.

Das Hauptinteresse beansprucht ein gemaltes Kreuz des 13. Jahrhunderts (Fiesole,
Museo Bandini), dessen Fall von so weittragender Bedeutung ist, daß er hier kurz
dargelegt sei.

Den Ausgangspunkt bildet ein Kreuz mit einer Übermalung vielleicht des 18. Jahrhunderts, das als Mittelteil eines Triptychons zwischen zwei Heiligentafeln (Fragmente eines Altarwerkes von Lorenzo di Bicci) montiert worden war. Aus Röntgenaufnahmen ergab sich, daß die Originalmalerei dem 13. Jahrhundert angehörte. Daraufhin wurde die wertlose Settecentoschicht durch Absprengen entfernt. Zu Tage trat ein gegen Ende des 13. Jahrhunderts gemalter Crucifixus (mit geöffneten Augen!) mit der Verleugnung Petri zu Seiten des Corpus (Abb. 2). Aber das war nur der Anfang! Sofort war eindeutig festzustellen (auf Grund des Röntgenbildes und beschädigter Stellen), daß sich unter dem freigelegten Christus ein noch älterer befand. (Andere ähnliche Fälle: das Kreuz des Guglielmo in Sarzana von 1138, das Kreuz aus S. Frediano in Pisa um 1200, die Gesichter der Madonna von Coppo di Marcovaldo von 1261 in Siena, S. Maria dei Servi.) Wollte man diesen älteren Crucifixus nun seinerseits freilegen — was ohnehin bei knappem Zeitabstand zwischen zwei Malschichten äußerst schwer ist —, so mußte nach den bisherigen Verfahren die jüngere Schicht zwangsläufig zerstört werden. Indessen gelang dem Restaurator Leonetto Tintori erstmalig das folgende ans Unglaubliche grenzende Experiment: der jüngere Dugentochristus wurde von dem älteren und ursprünglichen im ganzen abgelöst und blieb so vor der Zerstörung bewahrt! Heute hängen die Urform — Christus lebend am Kreuz mit der Verleugnung Petri, florentinisch, etwa Mitte 13. Jahrhundert (Abb. 3) — und die Übermalung des späten 13. Jahrhundert nebeneinander. Die Trennung der beiden Malschichten war deswegen möglich, weil sich zwischen diesen ein Firnis befand, der durch einen sehr schwierigen Prozeß zur Auflösung gebracht werden konnte. (Technische Einzelheiten berichtet Ugo Procacci in dem in Erscheinung begriffenen 1. Heft des Bollettino d'Arte 1953.) Für alle ähnlich gelagerten Fälle kann also das hier neuentdeckte Verfahren von entscheidender Bedeutung werden.

Warum ist nun dieses Kreuz nach so kurzer Zeit, noch innerhalb des 13. Jahrhunderts übermalt worden? Der Erhaltungszustand machte es nicht nötig, was man heute noch sehen kann (nur der Hahn mußte von dem „Übermaler“ erneuert werden). Aber auch der Typ änderte sich ja nicht. Vielmehr sind sich beide Fassungen völlig gleich (bis auf das jüngere rote, gegenüber dem älteren blauen Lententuch). Dagegen scheint ausschlaggebend zu sein, daß der ursprüngliche Christus die „alte“ ockergelbe Fleischgrundfarbe hat, während der „neue“ die „moderne“ Grünuntermalung aufweist, was die entscheidendste farbtechnische Neuerung des 13. Jahrhunderts war. So muß in diesem Fall wohl angenommen werden, daß man das Kreuz „modernisieren“ oder kostbarer machen wollte, indem man es in der neuen Technik übermalen ließ.

In der Ausstellung ist dann weiter das Hauptstück des ersten einigermassen faßbaren Florentiner Malers zu bewundern: das Kreuz aus dem Bigallo, nach dem der Meister den Namen trägt (Giottoausstellung, Katalog 1943, Nr. 51). Von unerwartet hoher Qualität (in den Fleischteilen schon immer etwas abgerieben) und leuchtendsten Farben, ist dieses Kreuz jetzt durch eine sehr gelungene Reinigung und taktvolle Eintönung der Fehlstellen genauestens lesbar und zudem genießbar gemacht worden.

Ein eindrucksvolles Beispiel für die solide, handwerklich einfach vollkommene Arbeitsweise der „primitiven“ Maler ist die Madonna von Montefioralle (E. B. Garrison, Burlington Magazine 1947, S. 151). Es waren lediglich spätere Metallkronen, eine blaue Übermalung des Goldgrundes (fast ausschließlich durch Absprengen unter dem Mikroskop) und leichter Schmutz zu entfernen, und ein fast ganz unbeschädigtes, in den Farben absolut unverändertes Bild wurde wieder gewonnen. Der Aufbau der Farben und jeder einzelne Pinselstrich sind in einer Reinheit sichtbar, als ob das Bild gestern gemalt sei. Nur eine lange maltechnische Tradition zusammen mit der Erfahrung des ausführenden Malers konnten diesem Bild seine unvergleichliche Erhaltung sichern.

Eine Überraschung dürfte auch das Restaurierungsergebnis bei der Madonna genannt „La Ninna“ bedeuten, die dem Meister von S. Martino alla Palma zugeschrieben wird (Giottoausstellung, Katalog 1943, Nr. 176). Das Bild war sehr stark durch gefärbten Firnis verschmutzt und außerdem der Madonnenmantel durch eine dunkle Lapislazulischicht verdeckt worden. Die Reinigung geschah fast ganz auf den gewohnten Wegen, jedoch nicht beim Marienmantel. Hier wurden sofort die bei dem Dugentokreuz gemachten Erfahrungen mit Erfolg verwertet, insofern die Lapislazulischicht nach dem neuentdeckten Verfahren mühelos abgehoben werden konnte. Ein wunderbares Blau-Weiß wurde so freigelegt. Dem schönen und eindrucksvollen Bild wurde zudem seine ursprüngliche Giebelform wiedergegeben.

Eine in Gesichtern und Händen vollkommen übermalte Trecentomadonna entpuppte sich als ein gut erhaltenes Werk von Giovanni del Biondo (U. Baldini in: Bollettino d'Arte 1952, S. 350). Die Originalfarbe und der solide ursprüngliche Firnis wurden mit Hilfe auf dem Bilde erhitzter Pyridinlösung freigelegt und traten wie unberührt zutage.

Ein kürzlich bekanntgemachtes Kreuz aus der engeren Giotto-Werkstatt (U. Baldini in: Bollettino d'Arte 1952, S. 254) hat eine sehr glückliche und taktvolle Behandlung erfahren, insofern gewisse spätere Ergänzungen zur Erhaltung eines ohnehin schon beeinträchtigten Gesamtbildes stehen gelassen wurden.

Ein „Gewissensproblem“ ergab sich auch bei dem Triptychon von Matteo di Giovanni aus S. Agostino in Anghiari, von dessen Mitteltafel nach der Reinigung weniger als die Hälfte als originaler Bestand übrig blieb. Da das Bild auf den Altar der Kirche zurückkehren soll, hat man sich zu einer vollständigen malerischen Ergänzung im Anschluß an die sehr ähnliche Tafel in Montepescali entschlossen. Die neuen Partien sind um ein geringes dunkler gehalten und zudem eindeutig durch ein feines Kreuzliniennetz gekennzeichnet.

Eine Ergänzung unter Kennzeichnung durch Kreuzlinien, die ebenso bei anderen Bildern der Ausstellung zu beobachten ist, hätte man sich auch gewünscht im Falle der „Natività di Castello“ von dem nach diesem Bilde benannten Meister. In der schönen, einem ruinösen Zustand entrissenen Tafel befindet sich genau in der Mitte bei den Händen der Maria noch eine roh gelassene Fehlstelle, die den Gesamteindruck ziemlich beeinträchtigt. Andererseits ist der Verzicht auf ausgedehnte malerische Er-

gänzung bei der gereinigten und konsolidierten Tafel des Rossello di Jacopo Franchi (Florenz, Gall. Inv. Nr. 5068) wohl aus mehrfachen Gründen zu begrüßen.

Noch drei weitere Bilder — eine florentinische Trecentomadonna, eine solche des 15. Jh. und ein Bild von F. Granacci (s. L. Berti in: Bollettino d'Arte 1952, S. 258 ff.) —, mit großer Kunst und Gewissenhaftigkeit wieder zum Leben erweckt, beschließen die Mostra.

Das Gabinetto dei Restauri (Direktor: Ugo Procacci, Vertreter: Umberto Baldini, techn. Leitung: Gaetano Lo Vullo) beweist besonders mit dieser Ausstellung — die siebte ihrer Art nach dem Kriege — eindrucksvoll seine Leistungsfähigkeit, indem diese vor allem von dem verantwortungsbewußten und klugen Abwägen zeugt, mit dem jeder Fall individuell behandelt wird. Zwischen den Möglichkeiten der Restaurierung, die vor allem vom Erhaltungszustand des einzelnen Stückes abhängen, und den Notwendigkeiten, die sich aus der Aufgabe des jeweiligen Kunstwerkes ergeben, bemüht man sich deutlich um die beste und nach allen Richtungen vertretbarste Lösung. Daß hier den Florentiner Restauratoren eine jahrhundertelange handwerkliche Tradition zu Hilfe kommt, braucht kaum gesagt zu werden. Von der Rettung der beiden Altarwerke von Fra Angelico und Sassetta aus S. Domenico in Cortona wurde bereits vor Jahren berichtet (Ugo Procacci in: Burlington Magazine 1947). Die Arbeiten befinden sich jetzt kurz vor dem Abschluß.

Den kleinen, aber ausgezeichneten Katalog verfaßte Umberto Baldini. Bedauerlich ist nur, daß in dem reichen Bilderteil ausgerechnet das Hauptstück, das Kreuz aus dem Museo Bandini, nicht bedacht wurde, selbst wenn das im Hinblick auf die Veröffentlichung im Bollettino geschehen sein sollte. Mit zukünftigen Ausstellungen dieser Art soll auch die Publikation der Kataloge fortgesetzt werden. Im übrigen wird in den „Note brevi su inediti toscani“ im Bollettino d'Arte seit Anfang 1952 laufend auch über die bei der Restaurierung neuentdeckten Kunstwerke berichtet.

Fritz Goldkuhle

ZUM 50JÄHRIGEN JUBILÄUM DER PFALZGALERIE IN KAISERSLAUTERN (Mit 1 Abbildung)

Die Pfalzgalerie der Landesgewerbeanstalt verdankt ihre Entstehung einer Stiftung des 1893 in München verstorbenen Hofrates Josef Benzino. Dieser, einer angesehenen, im 17. Jahrhundert aus Italien eingewanderten Landstuhler Familie entstammend, war Mitglied der bayerischen Abgeordnetenversammlung und verweilte so öfters längere Zeit in München, wo er durch Vermittlung seines Schwagers, des Malers Eugen Heß und seines Vetters Theodor Pixis Verbindung mit den Münchner Künstlerkreisen bekam. Durch solche Anregungen wurde Benzino zu einem passionierten Sammler und Mäzen. In seinem Landstuhler Hause entstand derart eine Galerie, die nach seiner Übersiedlung nach München noch größeren Umfang annahm. Diese Sammlung vermachte Benzino testamentarisch dem 1888 errichteten Pfälzischen Gewerbemuseum. Und vor fünfzig Jahren, 1903, ging diese Stiftung unserem Institut zu.