

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

11. Jahrgang

November 1958

Heft 11

FRESKEN-AUSSTELLUNG IN FLORENZ

(Mit 5 Abbildungen)

Schon im vorigen Jahre hatte man in Florenz das Wagnis einer Ausstellung unternommen, die nichts anderes enthielt, als abgenommene, mehr oder weniger fragmentarisch erhaltene Fresken. Der Erfolg dieses ersten Versuches gab den Veranstaltern recht, und so konnte die Ausstellung in den Sommermonaten dieses Jahres in stark erweitertem Umfang wiederholt werden. Neben den Fresken sah man in großer Zahl auch die zugehörigen, originalgroßen Vorzeichnungen, die normalerweise unter der ausgeführten Oberfläche verborgen bleiben. Bei der Abnahme der Malerschicht treten sie wieder zutage, und man ist dazu übergegangen, sie ebenfalls abzunehmen und auf neuen Grund zu übertragen. Die Vorzeichnung und das fertige Werk können also nebeneinander gezeigt werden (Abb. 2, 3). Der Einblick in den künstlerischen Schaffensvorgang, der sich dadurch ergibt, ist eine Erfahrung ganz neuer Art, ähnlich den Entdeckungen, die auf dem Gebiet der Tafelmalerei durch Röntgen- und Infrarot-Aufnahmen möglich geworden sind. Allerdings besteht dabei ein entscheidender Unterschied: die „Monumentalzeichnungen“ der italienischen Freskomaler stehen uns heute wieder im Original vor Augen, in all ihrer improvisierenden Frische und Großzügigkeit, wie am Tage ihrer Entstehung. Die Freilegung und Übertragung ist vielfach so gut gelungen, daß man den Eindruck hat, als habe der Maler eben erst den Pinsel aus der Hand gelegt, nachdem er in flüchtigen Strichen seine Komposition auf der Wandfläche entworfen hat. Die Faszination, die von diesen Zeichnungen ausgeht, macht den Erfolg dieser Ausstellung begrifflich, die ihrer ursprünglichen Absicht nach nur eine Überschau über ein bestimmtes Gebiet der Denkmalpflege sein wollte.

Den Anlaß dazu bildete ein Vorgang, der seit Jahren von allen Verantwortlichen mit wachsender Sorge beobachtet wird. Fast alle Fresken, die der unmittelbaren Einwirkung der Atmosphäre ausgesetzt sind, gehen einem unaufhaltsamen, immer rascher fortschreitenden Verfall entgegen. Schon längst handelt es sich dabei nicht mehr nur um die eigentlichen „Außenfresken“ an Kirchenfassaden oder Häuserfron-

ten. Von ihnen haben sich ohnehin nur noch vereinzelte Reste erhalten. Gefährdet sind vielmehr auch alle die, die sich in Straßentabernakeln, Kreuzgängen und anderen ins Freie geöffneten Räumen befinden. Alarmierend ist vor allem die Gleichzeitigkeit, mit der dieser plötzlich einsetzende Verfall sich allerorten bemerkbar macht. Er erfaßt ohne Unterschied die Fresken aus allen Epochen vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Selbst die bewundernswerte Widerstandskraft, die den Werken aus der klassischen Periode des „*buon fresco*“ eigen war, scheint mit einem Male gebrochen. Die Ausstellung enthält dafür erschütternde Beispiele in Gestalt von photographischen Dokumenten. Fresken, die noch vor wenigen Jahrzehnten eine völlig intakte Oberfläche aufwiesen, sind heute weitgehend zerstört, wenn nicht gänzlich verloren.

Wo liegen die Gründe für diesen plötzlichen, so erschreckend gleichmäßig auftretenden Verfall? Es liegt nahe, an die chemische Verunreinigung der Luft infolge der Industrialisierung und Motorisierung zu denken. Doch liegen darüber, soviel ich sehe, in Italien noch keine exakten Beobachtungen vor. Schädliche Einwirkungen dieser Art dürften sich wohl auch heute noch auf ausgesprochen großstädtische und industriereiche Gebiete beschränken. Allerdings gehört gerade Florenz, wie auch Rom und Mailand, in dieser Hinsicht zu den am meisten gefährdeten Regionen Italiens. Im Ganzen gesehen scheint es sich aber vor allem um einen „natürlichen“ Alterungsvorgang zu handeln. Auch die zunächst so auffallende Gleichzeitigkeit, mit der die Verfallerscheinungen auftreten, ist keineswegs unerklärlich. Die Lebensdauer von Wandmalereien ist sehr verschieden, je nach der Art und Güte der Technik, in der sie gemalt sind. Am haltbarsten ist das echte Fresko, das sich in Italien um 1300 durchsetzte und bis zur Hochrenaissance vorherrschend blieb. Aber schon im 16. Jahrhundert begann die Entartung der Freskotechnik. Immer größere Flächen sollten bewältigt, immer rascher die Wünsche der Auftraggeber erfüllt werden. So griff man zu dem bequemeren Verfahren der *Secco*-Malerei mit Leim oder Kasein als Bindemittel, oder zu einer Kombination aus echtem Fresko und einer bloßen Kalktünche, dem *Fresko-Secco*. Natürlich ging dies auf Kosten der Haltbarkeit; die Lebensdauer dieser Malereien aus jüngerer Zeit ist weit geringer als die der älteren Fresken. Heute stehen wir deshalb vor der bestürzenden Tatsache, daß Werke aus ganz verschiedenen Epochen fast ohne Ausnahme von der Zerstörung bedroht sind. Es mag noch hinzukommen, daß wir mit wacherer Aufmerksamkeit das Schicksal der noch erhaltenen Denkmäler verfolgen. Wie Vieles aber ist schon in früheren Zeiten unbemerkt zugrunde gegangen! Das Verantwortungsbewußtsein ist gewachsen, und dies mag dazu beitragen, daß heute der Eindruck entsteht, als ob gerade jetzt die Zerstörung ein besonders katastrophales Ausmaß angenommen hätte.

Aber das Faktum als solches ist durch diese Überlegungen nicht wegzudisputieren. Was kann geschehen, um diesem massenhaften, allerorten zu beobachtenden Verfall Einhalt zu gebieten? Die Fülle der Aufgaben ist unabsehbar, und das Mißverhältnis zwischen den verfügbaren Kräften und der Menge der gefährdeten Denkmäler könnte von vornherein entmutigend erscheinen. Durchaus umstritten war zunächst

auch die Methode, mit der die Zerstörung der Fresken aufzuhalten war. Immer wieder mußte man erleben, daß eine konservierende Behandlung an Ort und Stelle nur vorübergehenden Erfolg hatte; auf die Dauer wurde dadurch der Verfall eher beschleunigt als zum Stillstand gebracht. Es bedurfte langer, enttäuschender Erfahrungen, bis man zu der Einsicht kam, daß die radikalste Methode die einzig wirkungsvolle ist: die Abnahme der Fresken und ihre Übertragung auf neuen Grund. Man mag es bedauern, daß dadurch der ursprüngliche, organische Zusammenhang von Bauwerk und Malerei zerstört wird. Aber die harte Logik der Tatsachen, die praktische Erfahrung zwingt offenbar zu dieser letzten Konsequenz. Wir müssen uns damit abfinden, daß viele Werke der Wandmalerei, wenn sie überhaupt erhalten bleiben sollen, zu beweglichen Museumsstücken werden – wobei sich sogleich die kaum lösbare Frage nach ihrer künftigen, musealen Unterbringung erhebt. Schon heute ist die Zahl der abgenommenen Fresken in Italien so groß, daß es fraglich erscheint, ob sie alle jemals wieder in geschlossenen Räumen der Betrachtung zugänglich gemacht werden können. Und noch ist kein Ende der Gefährdung und der dadurch notwendig werdenden Rettungsmaßnahmen abzusehen!

Glücklicherweise haben die Männer, denen das Schicksal der italienischen Kunstdenkmäler anvertraut ist, sich von solchen Bedenken nicht beeinflussen lassen. Mit bewundernswerter Energie hat *Ugo Procacci* im Bereich der Florentiner Soprintendenza eine Rettungsaktion in Gang gebracht, die bereits überwältigende Erfolge aufzuweisen hat. Er kann dabei auf einen Stab von Restauratoren zurückgreifen, die selbst noch ein unmittelbares, künstlerisches Verhältnis zu den Werken haben, um deren Rettung und Erhaltung es nun geht. Die technische Virtuosität, die einst jene Fresken hervorgebracht hat, bewährt sich dabei von neuem. Die heiklen Operationen des „*stacco*“ (Abnahme des Freskos mitsamt der tragenden Putzschicht) und des „*strappo*“ (Abnahme der Farbschicht allein) werden heute mit einer Sicherheit ausgeführt, die jedes Mißlingen ausschließt. Die Übertragung auf neuen Grund geschieht derart, daß der Charakter der originalen Oberfläche in den meisten Fällen in erstaunlich hohem Maße gewahrt bleibt. Die Reinigung und Konsolidierung, die mit der Übertragung verbunden ist, führt vielfach zur Wiedergewinnung eines längst verloren geglaubten, nahezu intakten Zustandes.

Freilich, einen bereits eingetretenen Substanzverlust kann auch der geschickteste Techniker nicht wieder rückgängig machen – und so begegnet man auf der Ausstellung der „*affreschi staccati*“ leider auch einigen Werken, die nur noch ein Schatten ihrer selbst sind. Es sind die, bei denen der Verfall bereits zu weit fortgeschritten war, als der Entschluß zur Abnahme gefaßt wurde. So schmerzlich diese Fälle sind – sie bestätigen nur allzu nachdrücklich die Auffassung, die sich heute allgemein durchzusetzen beginnt: daß nur ein rechtzeitiger, radikaler Eingriff den drohenden Verfall aufhalten kann. Es bedarf allerdings auch weiterhin einer umfassenden Erfahrung und eines hohen, stets wachen Verantwortungsbewußtseins, um zu beurteilen, wann der kritische Moment gekommen ist, der diesen Eingriff rechtfertigt.

Für die Ausstellung der geretteten Fresken bot sich ein idealer Rahmen in Gestalt

des „Forte di Belvedere“ oberhalb des Boboli-Gartens. Bis vor kurzem noch in militärischer Verwendung und praktisch so gut wie unzugänglich, wurde das Fort nach einer durchgreifenden, vorbildlich gelungenen Restaurierung im vorigen Jahre der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. (Vgl. *Nello Bemporad, Il Forte Belvedere e il suo restauro*. Bollettino d'Arte 42, 1957, 122 ff.) Die medicische Festung – 1590 bis 1595 von Buontalenti im Auftrag des Großherzogs Ferdinand I. erbaut – ist fortifikatorisch wie architektonisch ein Meisterwerk höchsten Ranges. Ihre dominierende Lage auf einer Höhe nahe am Arno, unmittelbar gegenüber dem Zentrum der Stadt, läßt noch heute sehr eindrucksvoll ihre ursprünglich rein militärische, machtpolitische Funktion erkennen. Wie eine mittelalterliche Zwingburg scheint sie ebensowohl zur Beherrschung wie zur Verteidigung der Stadt bestimmt. Zugleich aber bietet sich von ihren sternförmig ausstrahlenden Bastionen der umfassendste Blick auf Florenz und seine Umgebung, der sich denken läßt. Schon die Erbauer der Festung selbst haben sichtlich dieses faszinierende Panorama zu schätzen gewußt. Der relativ kleine, aber stark in die Höhe gezogene, manieristisch proportionierte Palast, der das Ganze bekrönt, ist im wahrsten Sinne des Wortes ein „Belvedere“. Heute gewährt er in vier Stockwerken – das Dachgeschoß inbegriffen – ausgiebig Raum für die heimatlos gewordenen Fresken. Doch immer wieder schweift der Blick des Besuchers auch hinaus durch die Fenster, überrascht und gebannt von den vielfältigen Ausblicken auf die Stadt und die Landschaft, die sich nach allen Richtungen darbieten.

Dieser einzigartige äußere Rahmen hat dazu beigetragen, daß schon die erste, im vorigen Jahr veranstaltete Ausstellung ein unerwartet starkes Echo fand. Der Katalog (*Mostra di affreschi staccati, Firenze, Forte di Belvedere 1957*, 70 SS., 40 Tafeln) war schon nach kurzer Zeit vergriffen. Die lehrreiche und von tiefer Sorge um die gefährdeten Fresken erfüllte Einleitung, die Procacci für diesen Katalog geschrieben hatte, ist inzwischen in erweiterter Form als selbständiges Bändchen erschienen (*Ugo Procacci, La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Florenz 1958, 31 SS., 24 Tafeln). Die didaktische Nebenabsicht, die schon in der vorjährigen Ausstellung deutlich war, scheint in erfreulichem Maße von Erfolg gewesen zu sein. Die Gefährdung der Fresken und die Dringlichkeit der Aufgaben, die daraus erwachsen, sind offenbar einer breiten Öffentlichkeit bewußt geworden. So war es möglich, die Ausstellung – trotz ihres spröden und scheinbar allzu speziellen Themas – in diesem Jahre in verdoppeltem Umfange zu wiederholen. Statt der 95 Nummern, die 1957 gezeigt wurden, enthält der diesjährige Katalog nicht weniger als 196; allerdings sind in dieser Zahl einige künstlerisch besonders bedeutende Werke mit enthalten, die auch im vorigen Jahre schon zu sehen waren. Der neue Katalog ersetzt und wiederholt also bis zu einem gewissen Grade den von 1957 (*Il Mostra di affreschi staccati, Catalogo a cura di Umberto Baldini e Luciano Berti, Firenze, Forte di Belvedere 1958*, 83 SS., 40 Tafeln). Neben technischen und historischen Angaben über die einzelnen Fresken enthält er auch eingehende kunstgeschichtliche Würdigungen der auf der Ausstellung vertretenen Meister. Man spürt das Bemühen, die glücklich geretteten, aber teilweise sehr fragmentarisch erhaltenen Fresken gleichsam geistig

präsent zu erhalten, als authentische Zeugnisse jener großen künstlerischen Tradition, die in Italien noch immer einer allgemeinen Teilnahme gewiß sein darf. Aber wie weit wird dies gelingen? Das Fragmentarische beeinträchtigt die Wirkung von Malereien ja sehr viel stärker als die von Skulpturen oder selbst von Bauwerken. Eine Skulptur, auch wenn sie schwer beschädigt ist, bewahrt doch zumeist noch das Wichtigste: ihre plastische Substanz. Nicht so die Malerei! Hier kann schon die geringste Beschädigung der Oberfläche die Wirkung entscheidend in Frage stellen. Man wird deshalb kaum darauf verzichten können, kleinere Fehlstellen innerhalb von geschlossenen Farbflächen zu retuschieren. Dies ist auch bei den in Florenz gezeigten Fresken gelegentlich geschehen. Dagegen hat man grundsätzlich davon abgesehen, durch größere Ergänzungen eine Vollständigkeit vorzutäuschen, die in Wahrheit nicht mehr vorhanden ist. Fragmente werden als Fragmente gezeigt, auch da, wo eine Ergänzung nahezu liegen schien und relativ leicht möglich wäre. Problematischer sind die leider nicht seltenen Fälle, wo die Oberfläche im Ganzen abgeschürft, zersetzt oder verwittert ist. Es bleibt eine Frage des Taktes, wie weit dann durch Tönung des Grundes oder leichtes Übergehen der Farbfläche eine Annäherung an den ursprünglichen Zustand erreicht werden kann. Auch in dieser Hinsicht hat man sich einer dankenswerten Zurückhaltung befleißigt. Im Ganzen gesehen herrscht eine Strenge der restauratorischen Prinzipien, die schlechthin vorbildlich zu nennen ist. Die rekonstruierende Phantasie des Betrachters wird ständig in Anspruch genommen – und es scheint, als ob dies für viele Besucher den Reiz dieser Ausstellung nur noch erhöhte.

Vor allem aber sind es die schon eingangs erwähnten Monumentalzeichnungen, die dieser ungewöhnlichen Ausstellung eine so überraschende Anziehungskraft verleihen. Mit dem Pinsel in flüchtigen Strichen hingeworfen, wirken sie fast durchweg lebendiger und inspirierter als die fertigen Malereien. Da sie zumeist in roter Farbe ausgeführt sind, hat sich für sie in Italien der Ausdruck „*sinopia*“ eingebürgert (nach dem von Cennini verwendeten Wort für Rötel, abgeleitet von dem Fundort des Rötelsteines, Sinope in Kleinasien). Diese Zeichnungen, die sich unter allen italienischen Fresken des 14. und frühen 15. Jahrhunderts finden, sind keineswegs nur technische Behelfe, die der Übertragung eines schon vorhandenen Entwurfes dienen sollten. Sie sind vielmehr selbst der eigentliche und einzige Entwurf. Die Ausstellung enthält zahlreiche Beispiele dafür, daß man noch während des Arbeitsvorganges auf der Wand ganz erhebliche Änderungen vornahm: nicht nur einzelne Figuren wurden hinzugefügt, weggelassen oder verändert, sondern zuweilen auch ganze Gruppen von solchen, wie es aus dem Vergleich unserer beiden Abbildungen Nr. 2 und 3 hervorgeht. Pentimente jeder Art sind bei diesen Vorzeichnungen nichts Seltenes. Man schaltete frei auf der weiß getünchten Wand – hier war die Sphäre der gestaltenden Phantasie, der großzügig entwerfenden, oft noch spielerisch ungebundenen Vorstellung. Vorbereitende Skizzen auf Papier waren bis weit in das 15. Jahrhundert hinein noch so gut wie unbekannt. Auch die größten Kompositionen wurden freihändig unmittelbar auf der Wandfläche selbst entworfen – das ist eins der Geheimnisse ihrer monumentalen Wirkung. Erst die Frührenaissance mit ihren perspek-

tivischen Problemen, mit ihrem Drang nach Individualisierung, nach Genauigkeit und Reichtum des Details bereitete dieser großzügigen, aus dem Mittelalter ererbten Arbeitsweise ein Ende. Die Einführung der Kartons und der „Handzeichnung“ im modernen Sinne um die Mitte des Quattrocento machte die Monumentalzeichnungen entbehrlich. Sie finden sich bei späteren Fresken nur noch ausnahmsweise, als Relikte einer in Wahrheit schon überwundenen Tradition.

Der Gewinn, den wir dieser Ausstellung verdanken, besteht nicht nur in dem Einblick in den künstlerischen Schaffensprozeß, den uns die wieder ans Licht gekommenen Monumentalzeichnungen vermitteln. Wichtiger ist die Erkenntnis, daß die Renaissance nicht den Beginn, sondern das Ende der wahrhaft monumentalen Malerei herbeigeführt hat. Die gleichsam „natürliche“ Monumentalität des Stiles, die auf der unmittelbaren Beziehung des Malers zum Raum und zur Wandfläche beruhte, wurde durch die neuen Forderungen und Methoden der Frührenaissance entscheidend in Frage gestellt. Die Ausstellung enthält ein anschauliches Beispiel dafür, wie rasch die überlieferte Freiheit des Schaffens verloren ging. Das Fresko der „Geburt Christi“ von *Baldovinetti* aus dem Vorhof der Annunziata enthält Details von betörender Schönheit, Formenstrenge und Delikatesse (Abb. 1). Aber als Ganzes wirkt es mühselig komponiert, die Formvorstellung erscheint überanstrengt und gleichsam gefroren. Rein technisch hat man den Eindruck, daß die Wandmalerei hier versucht, mit den Wirkungen des Tafelbildes zu konkurrieren. Der Arbeitsprozeß ist unvergleichlich viel langwieriger und komplizierter geworden. Das Ganze ist eine „Montage“ aus kostbaren, sorgfältig ausgeführten und ins Bild übertragenen Einzelentwürfen. Das Fresko, dessen Abnahme hervorragend gut gelungen ist, zeigt noch heute die Spuren dieses Verfahrens; die Pauspunkte, die der Karton hinterlassen hat, sind bei dem Umriß des Christuskindes deutlich zu sehen. Anderes, wie die erstaunliche Landschaft, mag *Baldovinetti* noch frei auf die Wand gezeichnet haben. Aber die alte, naive Sicherheit ist dahin – fortan wird der Eindruck wahrhafter Monumentalität nur noch durch eine fast übermenschliche Anstrengung zu erreichen sein.

Von den einzelnen Werken, die die Ausstellung enthält, können hier nur die wichtigsten in Kürze genannt werden. Das bedeutendste Zeugnis für die Malerei des Trecento sind die Überreste der drei mächtigen Fresken von *Orcagna* aus Santa Croce; sie wurden schon vor längerer Zeit hinter späteren Altarbildern entdeckt und nunmehr abgenommen. Dargestellt war das „Jüngste Gericht“, flankiert von dem „Triumph des Todes“ und dem „Inferno“. Die zum Teil erhaltene, großartig dekorative Umräumung erlaubt es, die riesige, triptychonartige Freskengruppe wenigstens in ihren äußeren Ausmaßen genau zu rekonstruieren. Von *Orcagna* und seinen Gehilfen stammen auch die 35 Medaillons mit Prophetenbüsten, die am Gewölbe der Chorkapelle von Santa Maria Novella unter der nur flüchtig darübergemalten Dekoration Ghirlandajos entdeckt wurden. Eine noch unveröffentlichte Wiederentdeckung aus jüngster Zeit ist das von Vasari erwähnte, 1377 datierte Fresko der Madonna mit zwei Heiligen und einem Stifter von *Spinello Aretino* aus Sant'Agostino in Arezzo. Weitgehend zerstört, aber auch in seinen Resten noch sehr eindrucksvoll ist das Ta-

bernakel von Torre degli Agli mit Fresken und Vorzeichnungen von *Antonio Veneziano*; die auf der unteren Putzschicht gefundenen Pinselzeichnungen unterscheiden sich von denen der florentinischen Maler durch ihre sehr subjektive, an oberitalienische Zeichengewohnheiten anklingende Handschrift.

Unverkennbar persönlichen Charakter hat auch die mit fliegendem Pinsel hingeworfene Vorzeichnung zu einem kleinen Fresko der Kreuzigung von *Parri di Spinello* (Abb. 4a und b). Der Linienduktus stimmt hier fast verblüffend überein mit den bereits bekannten Federzeichnungen dieses Meisters; wir befinden uns in der Zeit des Überganges von der „Monumentalzeichnung“ zu den neuzeitlichen Formen der Zeichnung. – Recht trocken wirken dagegen die Vorzeichnungen zu den Fresken der Benediktslegende aus dem „*Chiostro degli Aranci*“, obwohl hier die ausgeführten Bilder besonders originell und kunstgeschichtlich interessant sind. Dagegen lernen wir den als Maler so konventionellen *Bicci di Lorenzo* als einen sehr begabten und unbekümmerten Zeichner kennen; seine Vorzeichnung zu dem Fresko der „Weihe von Sant'Egidio“ weicht in vielen Einzelheiten von dem ausgeführten Bilde ab (Abb. 2, 3). Das um 1440 ausgeführte Werk ist bezeichnend für das späteste Stadium der herkömmlichen Arbeitsweise, die noch ohne das neue Hilfsmittel des Kartons auskam.

Weitere Fresken aus der ersten Hälfte des Quattrocento sind die hellfarbigen Fragmente von *Masolino* aus Sant'Agostino in Empoli, ferner die „Bestätigung der Ordensregel“ von *Filippo Lippi* aus dem Carmine-Kreuzgang und vor allem die Szenen der Schöpfungsgeschichte von *Uccello* aus dem Chiostro Verde. Besonders für diese bedeutete die Übertragung die Rettung in letzter Stunde. Die „Sintflut“ und die „Trunkenheit Noahs“ aus derselben Folge, die schon 1909 abgenommen worden waren, wurden 1957 von Leonetto Tintori erneut restauriert und von störenden Übermalungen befreit. Dabei kamen viele überraschende Details und längst verloren geglaubte Feinheiten wieder ans Licht. – Zu den Höhepunkten der Ausstellung gehört das 1954 entdeckte Fragment eines jugendlichen Heiligen von *Piero della Francesca*. Einer Neuentdeckung kommt auch die Freilegung und Übertragung des Verkündigungsfreskos gleich, das *Botticelli* 1481 für die Vorhalle von San Martino alla Scala gemalt hat. – Aus dem Vorhof der Annunziata hat man nicht nur Baldovinettis „Geburt Christi“ in Sicherheit gebracht, sondern auch die berühmten Hauptwerke der Florentiner Hoch- und Spätrenaissance, die Fresken von *Andrea del Sarto*, *Rosso* und *Pontormo*. Nur mit Trauer kann man daran denken, daß man sie in Zukunft vermutlich nicht mehr an ihren gewohnten Plätzen finden wird. Man muß hoffen, daß es gelingt, für alle diese überragenden Werke eine bleibende, würdige Unterkunft zu finden.

Robert Oertel