

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

22. Jahrgang

Dezember 1969

Heft 12

FRESKEN AUS FLORENZ

Zu der in New York, London, Amsterdam, München und Brüssel gezeigten Wanderausstellung.

(Mit 6 Abbildungen)

Die von der Soprintendenza alle Gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia zusammengestellte Wanderausstellung „Fresken aus Florenz“, der bei ihren ersten Etappen, vor allem in New York, ein außergewöhnlicher Publikumserfolg zuteil geworden war, konnte – in Erweiterung des ursprünglich vorgesehenen Programms – vom 11. Juli bis 24. August 1969 im Haus der Kunst in München gezeigt werden, bevor sie termingerecht nach Belgien verbracht wurde. Dank der Weiträumigkeit und der besonderen Höhendimensionen des Hauptgeschosses im Haus der Kunst, dessen westlicher – sonst den Beständen der Neuen Pinakothek vorbehaltener – Teil für die Ausstellung zur Verfügung stand, konnten in München die Exponate besonders großzügig angeordnet werden. Selbst die sieben Meter aufragenden Fragmente von Orcagnas S. Croce-Fresken konnten – wie in New York – in ganzer Höhe, und nicht abschnittsweise nebeneinandergehängt, gezeigt werden. Da genügend Platz für eine ganz lockere Hängung der Werke vorhanden war, wurde auf jede Art von „Garnierung“ bewußt verzichtet; d. h. die Fresken hingen vor einheitlich weißgekalkten Wänden, nur an einzelnen Stellen war aus dem reichen Textilfundus der Wanderausstellung eine farbige Vorhangfolie für bestimmte Werke geschaffen worden. Mancher Besucher mag sich einen etwas „ansprechenderen Rahmen“ für die Ausstellung gewünscht haben, zumal die Säle im Haus der Kunst nicht gerade ein erhebendes Raumerlebnis vermitteln. Doch die betont nüchterne, kühl gehaltene Atmosphäre ließ in keinem Augenblick vergessen, daß diese Fresken hier nur vorübergehend in eine völlig fremde Umgebung versetzt worden waren. Das steigerte mehr die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung als jedes noch so geschmackvoll gestaltete Ersatz-Ambiente – wie es etwa in London geschaffen worden war.

Die Mostra war als Dank für jene weltweite Hilfsaktion gedacht, die im November 1966 nach der Flutkatastrophe in Florenz spontan eingesetzt hatte und seitdem durch großzügige finanzielle Unterstützung und auch durch Bereitstellung von Fachkräften

wesentlich zur Rettung und Sicherung der bedrohten Kunstwerke beitragen konnte. Doch handelte es sich bei den gezeigten Fresken nur zu einem sehr kleinen Teil um Werke, die von der Überschwemmung 1966 unmittelbar betroffen worden waren; vieles hatte man schon bei der „Mostra di Affreschi Staccati“ 1957 oder bei den in den beiden darauffolgenden Jahren unter gleichem Titel veranstalteten Ausstellungen, alle im Forte di Belvedere in Florenz, sehen können. Die Auswahl der Werke war auch offenbar nicht unter besonderen wissenschaftlichen Gesichtspunkten erfolgt. Man wollte weder ein Gesamtbild der Entwicklung der Florentiner Freskenmalerei entwerfen noch ihre Höhepunkte und Sonderleistungen veranschaulichen. Die Zusammenstellung war mehr zufällig, d. h. man hatte unter den in den beiden letzten Jahrzehnten abgenommenen und restaurierten Fresken und Sinopien von vornherein nur die in Betracht gezogen, denen man auf Grund ihres Erhaltungszustandes eine solche weite Reise unter mehrfachen starken klimatischen Veränderungen zumuten konnte, und hatte unter diesen dann siebzig Werke ausgewählt, die einerseits einen Überblick über verschiedene Phasen und Möglichkeiten der Wandmalerei zwischen Ducento und Cinquecento boten, die zum anderen aber eine ungefähre Vorstellung von der Vielfalt der Probleme und Aufgaben der Freskenrestaurierung und von der Verschiedenartigkeit der heute anwendbaren Techniken und Arbeitsmethoden vermitteln konnten. Das zuletzt angeordnete Ziel bestimmte auch weitgehend den Text des die Ausstellung begleitenden Kataloges, der für den unplanmäßigen Münchner Aufenthalt der Mostra unter großem Zeitdruck im Teamwork ins Deutsche übersetzt worden war. Auf ihn wird später noch kurz einzugehen sein.

Vor allem in den letzten zwanzig Jahren sind im Zusammenhang mit den durch Kriegsschäden umso dringlicher gewordenen Rettungsaktionen neue Methoden für die Restaurierung und Konservierung von Wandmalereien entwickelt und stetig verbessert worden, die es ermöglichen, die für Fresken bisher geltende „normale Lebenserwartung“ erheblich zu verlängern und den Zustand der Werke durch ständige Beobachtungen und Schutzmaßnahmen unter Kontrolle zu halten. Je nach dem Grad der Gefährdung durch Wandfeuchtigkeit und die davon abhängige Bildung von Salzen innerhalb der Putzschichten wird im Einzelfall entschieden, ob das Fresko im stacco- oder im strappo-Verfahren von der Wand abgelöst werden muß. Die erste Methode erlaubt eine Abtrennung der oberen, das Fresko tragenden Feinputzschicht (intonaco) von dem darunter liegenden Rauhputz (arriccio). Das strappo-Verfahren, das notwendig wird, wenn der arriccio einen so hohen Zerstörungsgrad erreicht hat, daß der intonaco bereits in Mitleidenschaft gezogen ist, gibt die Möglichkeit, die Farbschicht selbst, d. h. die äußerste Haut des Freskos von dem Bildträger, dem intonaco, zu lösen. Man kann dann anschließend den intonaco bzw. nur die oberste Malschicht auf einem neuen Bildträger (meist eine Hartfaserplatte) befestigen. Bei diesen Vorgängen tritt nun allerdings notgedrungen eine weitere Planierung der Bildoberfläche ein, d. h. das mitunter sehr ausgeprägte Oberflächenrelief des Freskos wird mehr oder weniger „ausgebügelt“. Dies trifft aber meist nur Wandmalereien von geringer Qualität, bei denen der intonaco vom Künstler ungenügend geglättet war. Ähnliches gilt im übrigen auch

für die beim strappo-Verfahren eintretenden Abschwächungen der in vielen Fresken auftretenden Kontureneinritzungen. – Beide Verfahren der Freskenablösung sind so gut durchdacht und erprobt, daß die Gefahr von Einbußen oder Verschiebungen innerhalb der Farbschicht so gut wie ausgeschaltet werden kann. Die Ausstellung bot eine eindrucksvolle Bilanz dieser hochentwickelten Kunst der Freskenkonservierung.

Den Auftakt bildeten Sinopien zweier Pistoieser Fresken; die eine gehörte zu der um die Ducentomitte entstandenen großen Kreuzigung in S. Domenico (Kat. 1), die andere stammte von der Lapo da Firenze zugeschriebenen Madonnenlunette über dem Eingang zum rechten Seitenschiff des Pistoieser Doms (Kat. 2). Erstere wurde erst im Januar 1968 freigelegt und gehört zu den frühesten überhaupt erhaltenen Sinopien. Sie zeigt in Abweichung zum ausgeführten Fresko eine noch ungleichgewichtige Verteilung der unter dem Kreuz stehenden Figuren: während Maria und Johannes als Gruppe zusammengeschlossen auf der Seite erscheinen, zu der der Körper des Gekreuzigten ausschwingt, ist in der rechten Bildhälfte die in ausfahrender Bewegung dargestellte Figur eines zum Kreuz aufblickenden und hinaufweisenden Kriegers zu sehen. Diese Nebenfigur, in der der Geschehnischarakter der Kreuzigung anklingt, wird im ausgeführten Fresko aufgegeben und nun Maria und Johannes in strenger Symmetrie links und rechts vom Kreuz angeordnet, wobei die Marienfigur in allen Einzelheiten mit der ursprünglich entworfenen übereinstimmt. Das Beispiel läßt erkennen, daß in dieser Frühzeit die Sinopie in besonderem Maße noch Programmzeichnung zur vorläufigen Fixierung und Klärung des Inhaltlichen ist, während innerhalb der formelhaften Figurenwiedergabe, für die offenbar ein fester Typenkanon zur Verfügung stand, der Entwurf der Sinopie und die nachträglichen Veränderungen im Fresko kaum als Niederschlag der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema zu bewerten sind; zweifellos erfolgte hier die Korrektur der Komposition auf Weisung der Auftraggeber.

Schon seit über drei Jahrzehnten bekannt ist die überraschend frei und großzügig gezeichnete Sinopienpartie aus der Szene der Verkündigung an Zacharias innerhalb der Florentiner Baptisteriumsmosaiken (Kat. 3). Sie läßt erkennen, welcher Grad an Formenverhärtung bei der Ausführung in Mosaik eingetreten sein muß, wobei allerdings die Möglichkeit nachträglicher Veränderungen auch dieser Partie bei der Restaurierung des späten Quattrocento in Betracht zu ziehen ist. – Die Fragmente von Giotto's Ausmalung der Chorkapelle der Badia in Florenz waren in erster Linie im Hinblick auf die Leistung der Freskenkonservierung beachtenswert; die im „strappo“-Verfahren abgenommenen Partien wurden auf eine der Krümmung des Rippengewölbes entsprechend vorgeformte Aluminiumunterlage übertragen. – Bei der den Brüdern Lorenzetti zugeschriebenen Verkündigung aus dem Oratorium von S. Galgano in Montesiepi (Kat. 5 u. 6) wirft die Gegenüberstellung der Sinopie mit der stark abweichenden heutigen Fassung des Freskos zahlreiche, vor allem ikonographische Probleme auf, die in den letzten Monaten erneut diskutiert wurden. (Vgl. den Ausstellungsbericht von Juergen und Anne Markham Schulz in *The Burlington Magazine* 1969, S. 51 ff. und die Stellungnahme dazu durch Eve Borsock im gleichen Jahrgang,

S. 303 f.) Ambrogio Lorenzetti zeichnet in der Sinopie Maria am Boden kauernnd; hier sind zweifellos Anregungen von Verkündigungsdarstellungen aufgenommen, bei denen die Jungfrau am Boden sitzend oder kniend die Botschaft empfängt. Wir kennen außerdem aus den Verkündigungsaltaären des Simone Martini in den Uffizien und des Lorenzo Monaco in der Accademia in Florenz oder auch von Barna's Fresko in der Collegiata in San Gimignano das Motiv, daß Maria unter dem Eindruck der Worte Gabriels mit einer Gebärde des Erschreckens und Abwehrens ihren Oberkörper abwendet, wobei ihr Blick jedoch auf den Engel gerichtet bleibt; d. h. sie dreht ihren Kopf über ihre rechte Schulter Gabriel zu. Ambrogio hat in der Sinopie diesen Ausdruck der Furcht und des Betroffenseins stark intensiviert: Maria, auf den Boden niedergesunken, umgreift, sich abwendend, den Schaft einer Säule, um sich zu stützen, während sie über die Schulter zurück auf den Engel blickt. Auffällig sind die Unterschiede in der Strichführung innerhalb der beiden Hälften der Sinopie. Während für den Engel nur die Hauptlinien mit ganz breiten Pinselstrichen fixiert sind – vermutlich, weil diese Figur in ihrer Gesamthaltung und auch in den Details dem Künstler aus früheren Darstellungen geläufig war – ist das für die Marienfigur neu entworfene Motiv sehr viel detaillierter beschrieben, wobei in manchen Partien die Linien korrigierend sich übereinanderlegen. Ambrogio hat das Fresko dann auch der Sinopie entsprechend ausgeführt; jedoch wurde es offenbar bald nach seiner Fertigstellung, wohl auf Betreiben des Auftraggebers oder kirchlicher Instanzen, wieder geändert, wobei nun durch einen anderen Künstler eine in konventioneller Weise angeordnete, dem Engel zugekehrte und betend sich ihm entgegenneigende Maria über Ambrogios Figur gemalt wurde.

Von Taddeo Gaddi waren das Fresko der Madonna del Parto aus S. Francesco di Paola in Florenz (Kat. 7) und Fresko und Sinopie der Transfiguration aus der Badia (Kat. 8 u. 9) ausgestellt. Bei der Transfiguration erscheint die Ausführung mit der fast isokephalen Anordnung der oberen Dreiergruppe sehr viel spannungsloser und eintöniger als der Entwurf der Sinopie. – Orcagnas Fresko des Jüngsten Gerichts, das einst die rechte Seitenwand von S. Croce schmückte und von dem nur noch zwei 7 m hohe und 2,17 m bzw. 3,34 m breite Streifen erhalten sind, nimmt sowohl wegen seiner Qualität als auch in seinen Dimensionen eine Sonderstellung innerhalb der Florentiner Wandmalerei der Trecentomitte ein. Die Partien mit dem Triumph des Todes (Kat. 10) waren in S. Croce schon 1911 hinter dem fünften Seitenaltar der rechten Wand freigelegt worden, das Fragment der Infernodarstellung (Kat. 11; *Abb. 1*) wurde 1942 hinter dem vierten rechten Seitenaltar entdeckt. Ausgehend von der Lage der beiden Fragmente hat Umberto Baldini 1958 unter Rekonstruktion des Gesamtaufbaus der Weltgerichtsdarstellung erweisen können, daß Orcagnas Fresko ursprünglich eine Wandfläche von fast 130 Quadratmetern eingenommen haben muß. Die beiden erhaltenen Streifen wurden 1958 abgenommen und im gleichen Jahr auf der bereits erwähnten Mostra im Forte di Belvedere ausgestellt. In der Folgezeit waren sie im Museo dell'Opera di Santa Croce untergebracht, wo sie am 4. November 1966 völlig vom Wasser überspült wurden. Da der Allgemeinzustand der Fresken auf Grund der acht Jahre zuvor erfolgten Restaurierung sehr gut war, konnten die Stücke überraschend schnell wieder gesäubert

und getrocknet werden, so daß sie im Juni 1967 schon wieder auf der Mostra „Omaggio a Giotto“ in Or San Michele zu sehen waren. – Gerade angesichts dieser Orcagna-Fresken erwacht nun allerdings der Wunsch, daß bei der Entwicklung der Restaurierungsmethoden und -prinzipien in der wichtigen Frage der Behandlung und Kenntlichmachung von Fehlstellen noch nicht das letzte Wort gesprochen sei. Sicher sollten alle Partien, in denen die originale Malfäche ganz verloren und zerstört ist, erkennbar sein und von den mehr oder weniger gut erhaltenen Zonen abgesetzt werden. Aber man muß nicht unbedingt die Leerstellen so hell und grell tönen, daß das Fresko im Gesamteindruck aussieht wie ein zerrissenes und auseinandergeschobenes Abziehbild auf weißem Papier (vgl. *Abb. 2a*). Es sind dies Einwände, die auch bei der Begutachtung der 1958/59 erfolgten Restaurierung der Giottofresken in der Bardi-Kapelle laut wurden. Mit gutem Recht kann ein Restaurator vor den Zeitgenossen und vor der Nachwelt Zeugnis ablegen von der Rechtschaffenheit und Ehrlichkeit der heutigen Arbeitsweise, er kann zeigen, daß Fehlstellen nun eben nicht mehr „im Stile des Originals“ ergänzt werden; aber das braucht nicht so effektiv und laut geschehen, daß das Ergebnis eher wie ein theatrales Memento auf die Vergänglichkeit der Kunst und nicht wie ein behutsam vor der völligen Zerstörung bewahrtes Stück alter Malerei wirkt. Man hat für die Tafel- und Leinwandbilder, für die Mosaiken oder auch etwa im Bereich der Vasenmalerei inzwischen behutsamere und weniger aufdringliche Methoden der Kenntlichmachung von Fehlstellen und Teilergänzungen entwickelt und man sollte unter Verzicht auf jede persönliche Note und die Konsequenz eines bestimmten Restaurierungsstils von Fall zu Fall immer neu entscheiden, auf welche Weise man den intakten Partien eines Freskos am ehesten ihre originale Wirkung beläßt und sichert.

Auch bei dem ziemlich ruinösen Kreuztragungsfresko des Nardo di Cione aus der Badia (Kat. 12; *Abb. 2a*), bei dem zahlreiche kleinere Fehlstellen in zurückhaltenden dunkleren Farbtönen ausgefüllt sind, ist nicht einzusehen, warum bei den großen leeren Flächen nun wiederum durch einheitlich ganz helle Färbung der Kontrast zwischen Bild und ergänzten neuen Putzpartien so stark betont wird, zumal sich im ganzen Fresko kaum eine größere Zone finden läßt, die wirklich ganz intakt ist. – Bei der in München nicht mit ausgestellten Madonna del Parto des Bonaccorso di Cino aus S. Lorenzo in Florenz (Kat. 13) sind die weit in die Darstellung hineinlappenden zerstörten Randzonen mit Putz abgedeckt, in den ein auffälliges Wellenmuster eingeritzt ist. Hier beginnt Leistung und Stil des Restaurators so sehr Sonderinteresse beim Betrachter zu erheischen, daß die Wirkung dessen, was man zu erhalten trachtet, empfindlich gestört wird. Ähnliches gilt auch für Starninas Benediktisfresko aus S. Maria del Carmine (Kat. 17) in Florenz.

Dem von Offner zusammengestellten Oeuvre des „Meisters der Pietà Fogg“ wird inzwischen das erst 1965 unter einem Madonnenfresko späterer Zeit in Sant' Ambrogio in Florenz entdeckte Wandbild des hl. Honophrius in einer Landschaft (Kat. 14) zugeordnet. Es wird im Katalog etwas mißverständlich als „seltenes Beispiel einer nur stellenweise in secco farbig ausgeführten Wandzeichnung“ oder auch als „farbig gehöhte Wandzeichnung“ angesprochen, doch handelt es sich offenbar um ein ursprünglich vollständig „a secco“ ausgemaltes Bild, bei dem die zeichnerische Anlage

in sehr sicherer Manier direkt auf den (vermutlich noch feuchten) intonaco erfolgte und gleichzeitig für die Himmelszone und für den dem Körperkontur des Heiligen als Folie dienenden senkrechten Landschaftsstreifen eine Dunkeluntermalung „a fresco“ geschaffen wurde. Alle secco-Malerei ist verloren gegangen, woran nicht zuletzt die Feuchtigkeitseinwirkung durch den Bewurf für das später darüber gemalte Madonnenfresko Schuld haben wird. Was von der Zeichnung erhalten blieb, ist von hoher Qualität; und gerade der Typus und die besondere Ausdruckskraft des Heiligenkopfes scheinen eine Zuschreibung an den Meister der Pietà Fogg zu rechtfertigen. Schwer erklärlich ist allerdings bei einem nach 1320 tätigen Giotto-Nachfolger (wie Offner den Meister kennzeichnet), warum er dieses Wandbild nicht in gleichem Maße „a fresco“ ausgeführt haben soll wie jene Wandmalereien, die er in der Frühzeit in S. Francesco in Assisi und in S. Croce in Florenz geschaffen hat, wie Alberto Graziani (Proporzioni I, 1943, S. 65 ff.) wahrscheinlich machen konnte.

Das mit zugehöriger Sinopie ausgestellte Fresko des hl. Ansanus aus S. Niccolò in Florenz (Kat. 23, 24), das Francesco d'Antonio di Bartolommeo zugeschrieben wird und das wie eine in monumentalen Maßstab übertragene Miniatur wirkt, war ein wichtiges Beispiel für die mitunter sehr weitreichende und vielfältige Verwendung von Schablonen bei der Ausführung ornamentaler Muster im Fresko. Der gemalte Rahmen des Ansanus-Bildes zeigt vertieft eingesetzte verschiedenfarbige Steinplatten mit einem (durchbrochen zu denkenden) filigranartig zarten Rosettenmuster, das vom Maler mit Hilfe einer Schablone a fresco aufgesetzt wurde. Auch für die verschiedenen Stoffmuster von Wams und Ärmeln wurden Schablonen benutzt. Im Gegensatz dazu hat etwa Spinello Aretino in seinem Verkündigungsfresko in S. Lorenzo in Arezzo (Kat. 16) die reichen Intarsien- und Textilmuster ganz ohne Schablone ausgeführt, d. h. ziemlich großzügig aus freier Hand hingetupft.

Welchen Grad an Feinheit und Genauigkeit in der Detailwiedergabe Sinopien im frühen Quattrocento erreichen können, zeigt sich am Tabernakel der „Madonnone“ an der Via Aretina in Florenz, das Lorenzo di Bicci oder dessen Sohn Bicci di Lorenzo zugeschrieben wird. Während die über fünf Jahrhunderte dem Wetter ausgesetzte Intonaco-Schicht mit der Freskenmalerei weitgehend zerstört ist, kamen bei ihrer Abnahme vorzüglich erhaltene, überraschend detailliert gezeichnete Sinopien ans Tageslicht; man hat sie auf Hartfaserplatten befestigt und daraus ein (der in der Via Aretina noch bestehenden Nischenarchitektur nachgeformtes) Tabernakel zusammengebaut, das eines der Hauptziehungspunkte der Ausstellung war (Kat. 18, a - l). Angesichts der Sorgfalt und Ausführlichkeit, mit der hier nun die Figuren und die Architekturformen gezeichnet und durch Schraffuren modelliert sind, bleibt zu fragen, ob nicht gerade im frühen Quattrocento, in einer Zeit, in der dem Konkurrenzentwurf, d. h. dem Modell im weitesten Sinne, eine neue Bedeutung zukommt, die Sinopie in zunehmendem Maße jene Funktion erfüllt, die seit der Jahrhundertmitte dann vom Karton mit übernommen wird: als eine der endgültigen Auftragserteilung noch vorangehende Probe zur Qualifizierung des sich bewerbenden Künstlers. - Als ein weiteres Beispiel einer sehr detailliert (in schwarzer Pinselzeichnung) entworfenen und fein modellierten

Sinopie ist das Bild der von Engeln umgebenen thronenden Madonna aus Santi Apostoli in Florenz zu nennen, dessen Entstehung schon ins zweite Quattrocentoviertel fällt und das Offner Paolo Schiavo zugeschrieben hat (Kat. 30).

Ugo Procacci hat dankenswerterweise die Gelegenheit der Wanderausstellung wahrgenommen, um einen breiteren Kreis von Fachkollegen in aller Welt mit den von ihm 1943 in der Helenenkapelle in Sant'Agostino in Empoli entdeckten Freskenfragmenten bekanntzumachen, die zu den frühesten erhaltenen Werken des Masolino zu zählen sind und die neuen Aufschluß über die künstlerische Herkunft des Meisters geben konnten (Kat. 19 – 22). Gezeigt wurden ein (in sich ziemlich gut erhaltenes) Fragment mit über- und nebeneinander geordneten Jünglings- und Mädchenköpfen, das nach Salmi innerhalb einer Szene der Heiligkreuzlegende die Schülerschar des hl. Ivo darstellt (*Abb. 2b*), außerdem gemalte Archivoltenbögen mit halbfigurigen Heiligenbildern in dicht übereinandergeordneten Medaillons, ferner die Sinopie und ein Freskenfragment der Szene der Erprobung des Kreuzes und schließlich die Sinopie der lebensgroßen Figur eines jugendlichen Heiligen, die in ihrer (bei Masolino doch überraschenden) Statuarik, in der Haltung von Kopf und rechtem Arm und in den Gewandmotiven – mit dem hinter der Rüstung zum Boden herabfließenden Mantel – an Donatellos Georgsstatue erinnert.

Fra Angelico und Benozzo Gozzoli waren auf der Mostra nicht sehr gut vertreten; das unter Gozzolis Namen ausgestellte Tabernakel aus der Umgebung von Castelfiorentino (Kat. 46, a – o) ist in der Qualität der Ausführung doch ein typisches Werkstattzeugnis. – Von Castagno sah man Sinopie und Fresko der Trinitätsdarstellung aus der SS. Annunziata (Kat. 42 u. 43) und die Sinopie der Auferstehung Christi aus S. Apollonia (Kat. 41). Wie beim Trinitätsfresko die Abweichungen zwischen Entwurf und Ausführung zu deuten sind, ist noch nicht hinreichend erklärt. In der Sinopie (*Abb. 3a*) fehlt die himmlische Erscheinung der Dreifaltigkeit; der hl. Hieronymus, als Hauptfigur noch stärker hervorgehoben, hat den Kopf zur Seite gedreht und den Blick erhoben, als wäre am linken Bildrand – also über dem Kopf der weiblichen Heiligen – das kleine hölzerne Kruzifix angebracht, das wir sonst aus Darstellungen des Eremiten Hieronymus kennen. Die rechtsstehende Heilige blickt zur Bildmitte hin auf Hieronymus. Castagno kann beim Entwurf der Sinopie zunächst also noch nicht daran gedacht haben, das obere Drittel des Freskos in seiner ganzen Breite mit einer über den Köpfen der Heiligen schwebenden Trinitätsgruppe zu füllen. Dies bedeutet aber, daß der durch den Orden der Eremiten des hl. Hieronymus an Castagno ergangene Auftrag zunächst offenbar nur eine Darstellung des von seinen Schülerinnen Paula und Eustochium begleiteten Ordenspatrons vorsah und daß die ikonographisch völlig neuartige Darstellung, die das Fresko dann bringt, erst aus der Auseinandersetzung mit dem Thema hervorging. Es ist dabei kaum zu entscheiden, wieweit die Auftraggeber oder der Künstler selbst die Anregung zu dieser Neufassung gaben. – Castagnos Entwürfe der Passionsszenen in S. Apollonia zeigen sehr verschiedenartige Möglichkeiten der Fixierung der Figurenkomposition innerhalb der Sinopie. Während der Künstler in den Sinopien der Grablegung und der Kreuzigung (mit den zugehörigen,

über die ganze Wandbreite verteilten Engeln der Himmelszone) die Figuren sehr viel ausführlicher beschreibt, wobei er die Modellierung der Gesichter und Hände, die Licht- und Schattenwirkung in den Faltsystemen der Gewänder durch Schraffuren angibt, zeigt die Sinopie der Auferstehung nur eine ganz sparsame Außen- und Binnenkonturierung, d. h. nur die Umrisse der Figuren und der Landschaftselemente und die Umgrenzungslinien der farblich von einander abzusetzenden Partien innerhalb der Figuren sind in breiter, ganz sicherer Pinselzeichnung angegeben. Die Wirkung dieses Liniengefüges entspricht hier etwa der einer Werkzeichnung für eine als Holz- oder Steinintarsie auszuführende Figurenkomposition; zweifellos handelt es sich nicht um einen auf dem *arriccio* in verschiedenen Arbeitsvorgängen entwickelten Entwurf, sondern um eine Pause nach einem bereits vorher ausgearbeiteten Karton. Ein solcher existierte aber offenbar nur für die Auferstehung (ohne den darüber schwebenden Engel), während Kreuzigung und Grablegung auf dem *arriccio* selbst entworfen sind. Wir können vermuten, daß Castagnos Auferstehungskarton zunächst die Rolle eines sorgfältig ausgearbeiteten *modello* spielte, der dem Auftraggeber – möglicherweise mit einer Kompositionsskizze für die Szenenverteilung auf der Gesamtfläche der Wand – vorgelegt wurde und die Grundlage für die endgültige Übernahme der Arbeiten durch den Künstler bildete. Dieser Karton diente dann auch bei der Freskoausführung als genaue Vorlage, so daß für diese Szene in der Sinopie nur die Hauptpartien in ihren Umrissen angedeutet werden mußten. Ein solches Liniensystem ermöglichte dem Künstler die Übersicht über Reihenfolge, Form und Umfang der von ihm für die Ausführung vorher festzulegenden Tagwerke, d. h. es bildete die Grundlage für das schrittweise Abdecken der Sinopie durch den *intonaco*.

Wie stark die Impulse und wie tiefgreifend die Veränderungen waren, die nicht nur in der Florentiner Malerei durch das Auftreten von Castagno, Uccello und Domenico Veneziano ausgelöst wurden, zeigt unter anderem die Tatsache, daß im zweiten Quattrocentodrittel eine Anzahl von höchst bedeutenden Einzelwerken und Zyklen entstanden, deren Zuordnung zum Oeuvre einer der bekannten Künstlerpersönlichkeiten auch heute noch nicht gelingen will. Das gilt in der Tafelmalerei für Werke wie die Barberini-Tafeln in Boston und New York oder für die Gardner-Verkündigung in Boston, im Bereich der Wandmalerei unter anderem für den Zyklus im Chostro degli Aranci in der Badia von Florenz und für die Fresken des sog. Prato-Meisters in der Cappella dell'Assunta im Prateser Dom. Von den Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt im Chostro degli Aranci waren das Wunder der Sichel und das Wunder des Raben, jeweils mit der zugehörigen Sinopie, ausgestellt (Kat. 37 – 40). In der die Figurenanordnung bestimmenden grandiosen Raumdarstellung des Rabenwunders scheinen Möglichkeiten vorweggenommen, wie sie die anticlassische Malerei des Cinquecento zur szenischen Aktualisierung und zur Spannungssteigerung auf den Geschwehnishöhepunkt hin entwickelt hat. Die Hauptszene erscheint ganz klein unmittelbar vor der Rückwand des weit in die Tiefe fluchtenden Refektoriums; der Fluchtpunkt liegt dort, wo sich der Arm des hl. Benedikt vor der Folie des weißen Tischtuches zu dem am Boden sitzenden Raben niedersenkt. – Die Mariengeburt des Prato-Meisters, zu der

man auch die Sinopie sah (Kat. 34 u. 35), war eines der erfreulichsten Stücke der Ausstellung, schon auf Grund ihres sehr guten Erhaltungszustandes, vor allem aber wegen der von den übrigen gezeigten Quattrocentofresken so abweichenden, sehr subtilen und nuancenreichen farblichen Erscheinung (*Abb. 4*). Die hier erkennbare Farbsensibilität, aber auch jene eigentümliche, von den Forderungen sachlicher Richtigkeit weitgehend unbelastete Naivität des Erzählerischen, die schon in dem Entwurf der phantasievollen und ziemlich unrealistischen Bühnenarchitektur zum Ausdruck kommt, sind von einem aus der Florentiner Tradition hervorgegangenen oder doch vorwiegend an Florentiner Malerei orientierten Künstler kaum zu erwarten. Auch wenn man mit Georg Pudelko annimmt, daß hier ein unmittelbarer, starker Reflex des verlorengegangenen Mariengeburtstafelfreskos des Domenico Veneziano in S. Egidio in Florenz vorliegt, verliert damit die Frage nach der Herkunft und der übrigen Produktion dieses sehr originellen Künstlers keineswegs an Bedeutung. Die Sinopie zeigt eine strengere Zentrierung der Architekturelemente und eine noch stärkere Überlängung der Figurenproportionen.

Unmittelbar mit Domenico Veneziano wird neuerdings jenes Freskenfragment aus S. Domenico in Pistoia in Verbindung gebracht, das eine stehende weibliche Heilige und den kniend sich kasteienden hl. Hieronymus zeigt und das ursprünglich zur Darstellung einer thronenden Madonna mit Heiligen gehört haben muß (Kat. 44). Procacci, der das Fragment 1932 entdeckte, schrieb es Antonio Pollaiuolo zu; Berenson, Hind und Ortolani folgten ihm darin. Zugleich wurden engere Beziehungen zum späten Castagno, zu Verrocchio und Botticelli erkannt. Als 1958 das freigelegte gesäuberte Fragment im Forte di Belvedere ausgestellt war und man sah, daß es sich um ein vorwiegend „a secco“ gemaltes Mezzo-Fresko handelt, wurden Zweifel laut, ob der Autor im Kreise der Florentiner Freskantzen zu suchen sei. Unter anderem wurde nun Bartolommeo della Gatta vorgeschlagen. Tatsächlich scheint ein enger Zusammenhang mit der Kunst Signorellis zu bestehen, denn dieser allein verwendet das eigentümliche Kniemotiv für den hl. Hieronymus sowohl auf einer der großen Berliner Heiligentafeln vom Bicchi-Altar als auch in der Darstellung des von Heiligen verehrten toten Christus in S. Niccolò in Cortona. Das Pistoieser Freskenfragment stammt wohl kaum von einem „Florentiner Meister aus der Mitte des 15. Jahrhunderts“, wie der Katalog angibt, sondern von einem an der Kunst des Piero della Francesca geschulten Nicht-Florentiner, der hier am Ende der siebziger Jahre Zeugnis ablegt von seiner Auseinandersetzung mit der Malerei Verrocchios und Pollaiuolos. – Einer der eindrucksvollsten Köpfe, die Piero della Francesca in Fresko malte, ist uns in dem auf der Ausstellung gezeigten Julianus-Fragment erhalten (Kat. 45; *Abb. 3b*). Der Kopf erinnert in seiner lapidaren Schlichtheit, in der großartigen Vereinfachung und Verdichtung der Form an griechische Skulpturen des strengen Stils. Er besitzt trotz des relativ kleinen Formates einen so hohen Grad an Monumentalität, daß er sich ohne weiteres in kolossalen Maßstab übertragen ließe.

Nur wenige der im ersten Cinquecentoviertel in Florenz selbst entstandenen Werke legen Zeugnis ab von dem hohen Rang, den die Florentiner Freskomalerei damals zu erreichen vermochte. Zu ihnen gehört die Freskenfolge des Andrea del Sarto im Kloster allo Scalzo, deren Bedeutung vor allem im Hinblick auf die hier noch auf der Ebene

des Klassischen vollzogene starke innere Dramatisierung des Szenischen nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Sarto gewinnt diese neue Dramatik aus einer Intensivierung der räumlichen Verspannung der Figuren in ihren Gesten und Blickrichtungen miteinander und mit dem Beschauer und aus einer Steigerung des psychischen Ausdrucks. In beidem erweist er sich, stärker und unmittelbarer als Pontormo, als der große Nachahmer und Vollender leonardesker Gestaltungsprinzipien, und Bilder wie der Tanz der Salome oder die Überreichung des Täuferhauptes stehen Leonardos Abendmahl näher als jeder Figurenkomposition Raffaels oder Michelangelos. Von der Freskenfolge aus dem Kreuzgang des Klosters allo Scalzo, die das Leben Johannes des Täufers schildert, waren bis auf Sartos zuallererst ausgeführtes Fresko der Taufe Christi und die beiden während Sartos Frankreichtaufenthalt 1518/19 durch Franciabigio gemalten Felder an der Ostwand des Kreuzgangs alle szenischen Bilder auf der Ausstellung zu sehen (Kat. 56, 58 - 63), außerdem die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und der Hoffnung (Kat. 57 u. 64). - Das in vielen malerischen Details sehr reizvolle Abendmahlsfresko des Franciabigio aus dem Konvent von S. Maria dei Candeli in Florenz (Kat. 54) war ein Beispiel dafür, wie einfalllos oder in der Tradition befangen viele der gleichzeitig mit Sarto in Florenz wirkenden Freskanten ihre Figurenkompositionen entwarfen.

Den großen Schlußakkord der Mostra bildete Pontormos Verkündigungsfresko aus S. Felicità (Kat. 68); außerdem waren von ihm das kleinformatige Krankenhausinterieur aus der Accademia (Kat. 65) und das ursprünglich für S. Ruffilo gemalte Wandbild einer Madonna mit Heiligen aus der SS. Annunziata ausgestellt. Alloris Dreifaltigkeitsfresko aus der gleichen Kirche (Kat. 70) und sein Jonasbild aus Ognissanti (Kat. 69), die spätesten der gezeigten Werke, vermittelten vielleicht einen etwas zu negativen Eindruck vom Leistungsniveau der Florentiner Freskenmalerei im dritten Viertel des Cinquecento.

Der Katalog der Ausstellung, der alle gezeigten Werke in Gesamtaufnahmen und meist noch in einen oder mehreren Details abbildet und außerdem elf vorzüglich ausgewählte und auch gut gelungene Farbtafeln enthält, unterrichtet in knapper Form über die Restaurierungsvorgänge und Untersuchungsergebnisse bei den einzelnen Fresken und Sinopien. Datierungs- und Zuschreibungsprobleme und auch Fragen der thematischen Deutung sind in den von verschiedenen Autoren verfaßten Texten mitunter recht kursorisch behandelt. Bei den bereits 1957, 1958 und 1959 in Florenz ausgestellten Werken geht die Information oft kaum über die betreffenden Abschnitte der damaligen Kataloge hinaus. Die zu jedem Künstler zusammengestellten Viten-Kurzfassungen waren offenbar auf die zu erwartende sehr breite Besucherschicht der Wanderausstellung abgestimmt; doch fragt man sich, ob es etwa sinnvoll ist, dem Text zu einem Werk, das unter der Bezeichnung „Perugino-Schule“ aufgeführt ist (Kat. 44) und das nur sehr äußerlich perugineske Anregungen verarbeitet, eine kurze Lebensbeschreibung Peruginos voranzustellen. Die bibliographischen Hinweise sind größtenteils unzureichend. So verwundert es z. B., daß im Zusammenhang mit Orcagnas S. Croce-Fresken ausgerechnet die Erwähnung des betreffenden Bandes von Offners Corpus der

florentinischen Malerei unterbleibt, in dem die Rekonstruktion der Fresken eingehend behandelt ist. –

Besonderes Gewicht erhält der Katalog durch die vorangestellte Abhandlung von Ugo Procacci über „Technik und Konservierung von Wandmalereien“, die in knapper Form eine – nicht nur für den Laien – sehr instruktive Einführung bietet. Die Überschrift und vor allem der Grundtenor des Textes können vielleicht den Eindruck erwecken, als seien die Probleme um die verschiedenartigen Techniken und Praktiken der Wandmalerei schon annähernd geklärt und als ließe sich auf Grund der angeführten Beispiele und der für die Mostra getroffenen Auswahl von Werken ein ungefährer Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen in diesem Bereich gewinnen. Gerade in Anbetracht der in den letzten zwanzig Jahren zu so unglaublicher Perfektion entwickelten Restaurierungsmethoden sollte jedoch nicht verschwiegen werden, daß die wissenschaftliche Bearbeitung und Auswertung des nun unmittelbar zugänglichen reichen Bestandes der durch die Restaurierungs- und Sicherungskampagnen erfaßten Wandmalereien erst am Anfang steht. Selbst die Grundfragen, welche Techniken in Italien zur Anwendung kamen, welche verschiedenen Möglichkeiten ihrer Variation und Kombination erkennbar werden und wie diese etwa mit bestimmten Entwicklungsphasen, regionalen Brechungen oder den Gepflogenheiten von Malerschulen und Werkstattgemeinschaften in Beziehung zu setzen sind, können kaum als geklärt gelten; man ist jedenfalls noch keine allzu großen Schritte hinausgekommen über jene Forschungslage, wie sie durch Robert Oertels 1940 erschienene grundlegende Abhandlung über „Wandmalerei und Zeichnung in Italien“ (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. V, S. 217 ff.) repräsentiert wird. So überzeugt es auch nicht ganz, wenn man etwa bei Procacci liest: „Generell läßt sich sagen, daß die italienische Wandmalerei in ihrem goldenen Zeitalter von Cimabue bis Michelangelo in echtem Fresko ausgeführt wurde.“ Kann man die mezzo-fresco-Technik, wie wir sie unter anderem auch in Masolinos Malereien in Castiglione d’Olona finden, oder die auf Sinopien verzichtende secco-Technik mit „a fresco“ ausgeführter Dunkelfolierung bestimmter Landschaftspartien, wie sie etwa bei Jacopino di Francesco in dem Wandbild der Schlacht von Clavijo (Bologna, Pinakothek) oder auch in dem erwähnten anonymen Honophriusbild der Mostra (Kat. 14) begegnet, als reine Randerscheinungen bewerten, gleichsam als „Abweichungen, die die Regel bestätigen“? – Auch Einzelprobleme wie das der Verwendung von Schablonen oder das der in verschiedenen Zeiten wechselnden Funktion und Bedeutung der Konturenritzung sollten als noch ungelöst im Blick bleiben. – Von besonderem Interesse sind innerhalb der Katalogeinführung jene Abschnitte (S. 26 ff.), die die bis ins Cinquecento zurückzufolgende Geschichte der Fresken-Translozierung behandeln. Im großen und ganzen handelt es sich bei Procacci’s Text um eine etwas erweiterte Neufassung seiner 1958 erschienenen Abhandlung „La Tecnica degli Antichi Affreschi e il loro Distacco e Restauro“ (Florenz 1958), die ihrerseits im wesentlichen die Einführung des Kataloges der Florentiner Mostra di Affreschi Staccati von 1957 wiederholt.

Günter Passavant