

# 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

13. Jahrgang

Februar 1960

Heft 2

## THE ROMANTIC MOVEMENT

Die fünfte der unter den Auspizien des Europarates veranstalteten Ausstellungen fand in London statt. Neun der fünfzehn Mitgliedstaaten dieses Rates haben sich daran beteiligt; auch aus Warschau und Agram waren Gemälde zur Verfügung gestellt worden. Gleich den vorausgegangenen hatte auch diese Ausstellung den Zweck „to show how the great European artistic movements have, in spite of national and religious differences, been interdependent and have helped to form the single culture we now know“ (Kenneth Clark). Dieser Leitgedanke, die „totality of the European spirit“ zu verdeutlichen, hat die Veranstalter bewogen, die eingesandten Werke nicht in nationalen Gruppen zusammen zu belassen, sondern nach Themenkreisen neu zu gliedern. Die Romantik war eine gemeineuropäische „Bewegung“ (geradezu eine „Epidemie“, wie es in einem Beitrag des Kataloges heißt). Um die „bewegenden“ Kräfte zu zeigen, mußte sich die thematische Ordnung um so mehr empfehlen, als diese Kräfte weitgehend durch literarische Anregungen ausgelöst worden sind. Bei dem subjektivistischen Grundzug der Epoche bedeutete diese Gliederung andererseits freilich den Verzicht, die Individualität der überragenden Meister auch in genügender Quantität geschlossen zur Anschauung zu bringen. Mehr als jede andere Ausstellung der letzten Jahre war diese ein Wagnis. Die Veranstalter waren sich dessen bewußt. Es verdient zu allererst unseren Dank, daß sie uns dennoch die einzigartige Gelegenheit zu vergleichendem Studium der „Romantischen Bewegung“ verschafft haben. Die wissenschaftlichen Ergebnisse der Ausstellung werden auf dieser Möglichkeit des Vergleichs beruhen.

Der Grundzug des Subjektivismus in der Romantik hat bekanntlich zu einer Vielfältigkeit der künstlerischen Äußerungen geführt, wie sie frühere Perioden nicht gekannt haben. Er erschwerte es auch der Ausstellungsleitung, eine überschaubare und doch repräsentative Auswahl von Themen zu treffen. Jeder informierte Besucher wird daher fehlende Stoffgebiete aufzählen können, die nicht minder berechtigt für den Geist der Epoche hätten stehen können. Ich würde etwa als Beispiele anführen: „Neugotik“, „Ruinenromantik“, „Einsamkeit“, „Wolken“. Da die durchgeführte thematische Ordnung nicht aus dem Katalog ersichtlich ist, sondern nur aus einem beigegebenen

Handzettel hervorging, seien die einzelnen Abteilungen hier aufgezählt: The Inspiration of the Old Masters, Light, The Pastoral, Italianate Landscape, Mountains, Feeling, Satire and Horror, Death and the Supernatural, The Revival of Religious Art, Wild Animals and the Cult of the Exotic, Portraits, Theatre Design, Toys and „Novelties“, Nationalism and the Cult of the Hero, Heroism and Liberty, The Legendary Past, The Romantic Interpretation of the Poets, The Prolongation of Romantic Art. Wir müssen es uns versagen, auf den Inhalt der einzelnen Säle einzugehen. Nicht alle Räume vermittelten einen ungetrübten Eindruck. Zu den erfreulichen gehörte etwa gleich der zweite, der dem Phänomen des „Lichtes“ gewidmet war. Er wurde durch Friedrich, Turner und Constable bestimmt und erwies die Zeitgenossenschaft dieser drei (1774, 1775 und 1776 Geborenen!) höchst eindrucklich. Welchen Schwierigkeiten die Veranstalter angesichts des gewählten Schemas begegneten, machte besonders der Raum „Feeling“ deutlich. Diesem romantischen Begriff par excellence waren so heterogene Werke subsumiert wie Friedrichs „Mönchsbegräbnis“ (Nr. 146) und Chasseriau's Bildnis der Geliebten (53), Toepffers „Kirchgang“ (341) und Fragonard's „Invocation de l'amour“ (144), Wright's Porträt des Sir Brooke Boothby (380) und Schwinds „Besuch“ (328) – , alles Werke, die wenig oder gar nichts miteinander gemein haben. Es wäre noch hingegangen, hätte man die nun einmal geplante Ordnung nach Themen wenigstens sonst innegehalten. Aber da hing etwa Géricault's „Landschaft mit Gipsofen“ (182) im Raum „Heroism and Liberty“, Blechens „Walzwerk bei Eberswalde“ (29) unter „Pastorale“, Goya's „Mädchen auf dem Balkon“ (194) bei „Satire and Horror“. Der Raum mit der Überschrift: „The Revival of Religious Art“ wurde beherrscht von Davids früher Altartafel aus Marseille (104); der Erzjakobiner und -atheist David hätte höhnisch gelacht, dieses Barockbild von 1780 als Hauptbeispiel eines „Wiederauflebens“ religiöser Kunst ausgestellt zu finden; ebenso hätte er sich wohl gewundert, in diesem Raum auch die „Allegorie auf Goethes Tod“ von Carus zu entdecken (49). Gerade weil es sich bei fast allen genannten Werken um klug ausgewählte Meisterwerke handelt, die jeweils einen Teilaspekt der Epoche in künstlerischer Vollendung sichtbar machen, war der Besucher dupiert.

Die britische Abteilung wurde – wie zu erwarten war – durch eine hervorragende Auswahl von Werken Constables bestimmt, der mit siebzehn Gemälden vertreten war, und Turners, von dem man neunzehn Bilder sehen konnte. Höchst instruktiv, etwa die originalgroßen Olskizzen für das „Leaping Horse“ und die „Salisbury Cathedral from the Meadows“ mit den ausgeführten Gemälden zu vergleichen (69 und 70; 72 und 73). Sehr glücklich war die programmatische Gegenüberstellung, die den Besucher im Eingangsraum empfing: von Turners „Hero und Leander“ und Rubens' gleichnamigem Bild (nicht der größeren Dresdener Fassung, sondern der Version im Besitz der Matthiesen Gallery; 355 und 5). Eine Überraschung bildete Turners frühestes, noch ganz dunkelfarbiges Gemälde aus Privatbesitz: die 1796 in der Akademie gezeigten „Fishermen at Sea“ (342). Sehr deutlich trat die entwicklungsgeschichtlich führende Stellung der englischen Malerei auch in Bildern hervor, die wir im Deutschen „vor- oder präromantisch“ nennen würden. Als Beispiele seien der schon 1767 entstandene „King Lear“

des Schotten John Runciman genannt (312) oder das erwähnte Bildnis des Sir Brooke Boothby von Wright of Derby aus dem Jahre 1781: der Freund und Gönner des Rousseau liegt hier in eleganter Pose unter Bäumen, in der behandschuhten Rechten einen Band des Dichters haltend (380). Die Aquarelle Cotmans mit den gotischen Ruinen oder dem Kreuz auf dem Hügel – „Subject from Ossian“ 1803 (389) – zeigen in Thematik und Form ein Quellgebiet der Kunst Friedrichs auf. Gilpins „Pferde im Gewitter“ von 1798 deuten auf Géricault und Delacroix voraus (186). Die Absicht, diese führende Rolle Englands und die Kontinuität der englischen Malerei zu veranschaulichen, hat wohl auch dazu bewogen, Gainsborough mit sechs Gemälden einzubeziehen. Daß er im Raum der Vorläufer mit einem Werk vertreten war, mag angehen. Aber ihn der „Romantischen Bewegung“ selbst zuzuzählen, heißt denn doch wohl, diesen Begriff überziehen. Da war sein Platz in der vorjährigen Rokokoausstellung (mit dem Untertitel „Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts“) wohl richtiger; dort waren bekanntlich sieben Gemälde von ihm ausgestellt. War man auf der einen Seite also zu großzügig, so hatte man andererseits die Grenzen zu eng gezogen: das Fehlen der „Praeraffaeliten“ war ein wirklicher Mangel; mit einigen Zeichnungen Rossettis ließ sich die Lücke nicht schließen. Die Unterdrückung dieser Richtung (etwa weil sie heute beim Publikum nicht „anspricht“?) verleugnete die geschichtliche Ganzheit der Epoche. Diese Bruderschaft hat der Kunst nicht nur das poetische Element bewahrt, sondern auch die Musikalität der Linie; gehen doch von ihr Fäden – über William Dyce – zu den deutschen Nazarenern zurück, auf der anderen Seite – über William Morris – bis zum Jugendstil nach vorn. Ich hätte mir daneben auch gewünscht, die Nachwirkung Füsslis wenigstens in einem Beispiel dokumentiert zu sehen: etwa John Martins „The Bard“ aus Newcastle-on-Tyne wäre dazu vorzüglich geeignet gewesen.

Frankreich hatte eine faszinierende Equipe zusammengestellt. Die drei großformatigen Gemälde des David bewundern zu können, verlohnte allein schon die Reise nach London: das frühe Pestbild aus dem Marseiller Hospital (104), das bereits 1958 in Paris und im Frühjahr 1959 in Rom gezeigte Reiterbildnis aus Warschau (105) und die Malmaison-Fassung des „Bonaparte“ (106). Die starke realistische Begabung des Malers wird in allen drei Bildern offenbar, sogar in dem letztgenannten „offiziellen“ Porträt; das dem Frühwerk nächstverwandte Werk in London war Caravaggio's „Emmaus“ in der National Gallery! Die realistische Landschaftskunst dieser Jahre wurde durch eine atmosphärisch duftige „Vue prise de Subiaco 1789“ von Bidault verdeutlicht (18); der Vergleich mit den zeichnerisch harten Arbeiten aus derselben Gegend von Koch und den Nazarenern drängt sich auf. Von J.-A. Gros sah man u. a. die einst von Géricault und Delacroix enthusiastisch gefeierte Skizze zur „Schlacht bei Nazareth“ aus Nantes (199); das Altersbildnis der Madame Récamier kam aus Agram (201). Im Besitz dieser grande dame des Empire befand sich ehemals das Porträt Chateaubriand's aus dem Museum Saint-Malo, das Girodet im Salon von 1810 ausgestellt hatte und über das Napoleon sich geäußert hat (190). Die großformatige, durch Frau de Staël's Novelle inspirierte „Corinne“ von Gérard im Museum zu Lyon war ein Geschenk des Prinzen August von Preußen an Madame Récamier; das Bild war die Sensation des Salons von

1822, in dem Delacroix debütierte, und ist ein ausgezeichnetes Beispiel jenes „romantischen Klassizismus“ der Restaurationsepoche; A. W. Schlegel hat einen Aufsatz für das „Kunstblatt“ darüber verfaßt (174). Unter den Werken von Géricault verdient besondere Aufmerksamkeit der erstmals in Europa gezeigte „Corso dei Barberi“ aus Baltimore (177) und die 1950 in englischem Privatbesitz aufgefundene Olskizze der Köpfe zweier Toter, eine Studie zum „Floß der Medusa“ (179). Der Höhepunkt war eine vorzügliche Auswahl von Bildern Delacroix'. Neben äußerst kühn gemalten Farbentwürfen zum „Tod des Sardanapal“ (112), zur „Ermordung des Bischofs von Lüttich“ (115) und zum „Boissy d'Anglas“ (116) konnte man das Schlüsselwerk der Romantik sehen: die Franzosen hatten das große „Massacre de Chios“ aus dem Louvre über den Kanal geschickt; – jenes Gemälde, das gleichsam den Funken sichtbar macht, der von der englischen auf die französische Malerei übersprang und hier die „liberale“ Bewegung in der Kunst auslöste (111).

Auch die begrenzte, aber köstliche Auswahl nordischer Malerei war besonders geeignet, Querverbindungen zwischen der Malerei der Völker zu verdeutlichen. Dahl, der Schüler und Freund Friedrichs, war mit sieben Gemälden vertreten, die Ausgangspunkt, aber auch selbständige Entwicklung seiner Kunst sehr gut dokumentierten. Fearnley führte in seiner „Birke auf dem Grabhügel“ mit den zwei Freunden als Rückenfiguren die Tradition Friedrichs fort (135), die Hängung an derselben Wand mit dessen „Paar, den Mond betrachtend“ war überzeugend (151). Andererseits ist Fearnleys bezauberndes Bild „Mondlicht, Sorrent“ eine durchaus eigene Vision, verwandt eher Blechens italienischen Eindrücken (136). Ohne Friedrich ist wohl auch „Axel am Grabe Marias“ von Wickenburg nicht zu denken, der während seiner Berliner Zeit Werke des deutschen Meisters gesehen haben wird (374).

Um so enttäuschender wirkte die italienische Abteilung. Hier hätte man eine viel stärkere Auswahl zusammenstellen und so das Vorurteil brechen können, Italien habe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine bedeutende Malerei besessen. Vor allem hätte gezeigt werden können, daß hier wie dort dieselben Probleme bestanden. Wir haben Zeichnungen von Giovanni Migliara vermißt und zumindest ein Gemälde von Pelagio Palagi, dessen Bildnisse denen Runges ähneln. Wo waren die Neapolitaner Antonio Pitloo oder Giacinto Gigante (von diesem wurden lediglich einige Zeichnungen gezeigt)? Ihre Landschaften weisen eine große malerische Freiheit und eine überraschende Verwandtschaft zu denen von Constable, Turner und Rottmann auf; die Sammlung des Banco di Napoli etwa enthält hervorragende Beispiele. Statt dessen war die Schule mit einem biedermeierlich steifen Ereignisbild von Fergola (137) und zwei erst 1860 bzw. 1865 gemalten Domenico Morelli (258, 259) vertreten. Die beiden großen „Bilderbogen“ des Bartolomeo Pinelli (287, 288) hatten rein kulturgeschichtliches Interesse, den „Corso dei Barberi“ (287) hätte ich lieber nicht der Konfrontierung mit Géricault's gleichnamigem Gemälde (177) ausgesetzt.

Der deutsche Beitrag war der einheitlichste. Man spürte, daß der Auswahl ein ganz bestimmtes, klar durchdachtes Konzept zugrunde lag. Ludwig Grote mit seiner souveränen Sachkenntnis und seinem organisatorischen Geschick zeichnete als verantwort-

lich. In richtiger Erkenntnis der „Schwächen“ unserer romantischen Kunst hatte er wenige Schwerpunkte gebildet, von denen man annehmen durfte, daß sie sich auch im größeren europäischen Rahmen behaupten würden. So war in der Frühromantik das großartige, aber fragmentarisch gebliebene Lebenswerk Runges zugunsten der Landschaftskunst Caspar David Friedrichs stark zurückgedrängt; war jener durch zwei Gemälde vertreten, so Friedrich überraschend reich mit fünfzehn Gemälden. Durch den internationalen Widerhall, den dieser bislang so gut wie unbekannte Künstler in der ausländischen Presse gefunden hat, ist Grote bewußt einseitige Akzentuierung inzwischen glänzend gerechtfertigt worden. Bei den Nazarenern hatte man alle süßliche Raffaelimitation fortgelassen und sich auf die frühen „abstrakten“ Werke beschränkt. Daß Veith, Steinle, Führich usw. nicht in Erscheinung traten, kam der Geschlossenheit des Bildes zugute. Diese Geschlossenheit wurde besonders bei dem dritten Schwerpunkt der deutschen Auswahl deutlich: den als selbständige Abteilung gehängten Zeichnungen. Es wird wohl allen deutschen Besuchern ähnlich wie dem Rezensenten ergangen sein: daß man sich vor diesen Blättern plötzlich heimisch fühlte.

Es war Ludwig Grote gelungen, viele wichtige Werke für die Ausstellung zu gewinnen. Unter den Gemälden von Friedrich waren einige seiner Hauptbilder: Die „Abtei im Eichwald“ (146), der „Mondaufgang am Meer“ (157), die „Gescheiterte Hoffnung“ (152) und der „Wanderer über dem Nebelmeer“ aus Privatbesitz (150). Auch bei den Nazarenern und dem Kreis um J. A. Koch durfte man Höhepunkte verzeichnen: Glanzstücke waren des „peintre naïf“ Pforr „Einzug Kaiser Rudolfs in Basel“ (285), Overbecks erstaunlich zeitlose „Vittoria Caldoni“ (276), Fohrs einziges monumentales Bild der „Landschaft mit Hirten“ aus dem Besitz des Prinzen Ludwig von Hessen (140) und das bedeutendste Aquarell Hornys, die wie ein Fresko wirkende „Olivenernte“ aus Lübeck (761). Unter den kleinen Formaten konnte man geradezu Juwelen entdecken: so Schnorrs „Clara Bianca von Quandt“ (323), Oliviers „Habsburg-Ballade“ aus Privatbesitz (269) oder Kochs „Drei Magier“ des Düsseldorfer Kunstmuseums, ein nazarisch-farbiges Bildchen, das zwischen zwei Frühwerken von Schnorr (322 und 324) sehr glücklich hing (234).

Die Lücken, die dennoch spürbar blieben, gehen nicht zu Lasten Ludwig Grotes. Neben der bekannten Ausleihmüdigkeit der Besitzer und dem gefährdeten Zustand einiger Meisterwerke war vor allem der Umstand bedauerlich, daß sich die mitteleuropäischen Sammlungen dieser Veranstaltung des Europarates versagt haben (nicht aber Polen und Jugoslawien!); stattdessen waren Leihgaben aus Ostberlin, Dresden und Leipzig zur selben Zeit in der Salzburger Ausstellung „Romantik in Österreich“ zu sehen. Und doch fragt man sich – auch im Hinblick auf kommende ähnliche Vorhaben –, ob den Bemühungen und Bitten des beauftragten deutschen Vertreters nicht eine noch breitere Unterstützung hätte zuteil werden können. Wer den Katalog liest, wird feststellen, daß diese Ausstellung sowohl in England wie in Frankreich zu einer nationalen Sache (in kulturpolitischem Sinn) gemacht worden war. Für die englische Abteilung war der „Arts Council“ zuständig. Er hatte – für die englische Sektion! – ein Gremium von fünfzehn Fachleuten, darunter Universitätsprofessoren und Spezialisten des Sachgebietes,

bestimmt. Die französische Abteilung stand unter der Leitung der „Association Française d'Action Artistique“, die ein nahezu dreißig Persönlichkeiten umfassendes Gremium an den Vorarbeiten beteiligt hatte. Demgegenüber hat Ludwig Grote die Arbeitslast mit seiner unermüdlischen Assistentin Leonie von Wilckens allein getragen. Das gereichte einerseits der Planung offensichtlich zum Vorteil. Auf der anderen Seite hat die Stimme eines Einzelnen nur begrenztes Gewicht, sie ist in erhöhtem Maße auf das weiteste Echo der großen Institutionen angewiesen. So war etwa Caspar David Friedrich sehr gut vertreten, aber ich hätte mir die Auswahl noch großartiger vorstellen können. Seine internationale „Entdeckung“ wäre noch triumphaler geworden. Der „Mönch am Meer“ aus Berlin hätte m. E. zur Verfügung gestellt werden *müssen* (nicht nur die „Abtei im Eichwald“), – wie die Franzosen es über sich gebracht haben, Delacroix' „Massacre de Chios“ aus dem Louvre herzugeben. Runges „Hülsenbeckische Kinder“ sind m. W. nach der Restaurierung nicht so transportgefährdet, daß sie nicht zur Unterstreichung der Bedeutung Runges hätten ausgestellt werden sollen. Die Auswahl von Werken Kochs, von dem weder eine Fassung des „Schmadribachfalles“ noch der „Heroischen Landschaft mit Regenbogen“ gezeigt wurde, hätte sich allein aus dem Besitz der westdeutschen Galerien entscheidend steigern lassen. Da die Anzahl der Bilder für jedes Land von den Veranstaltern festgelegt war, hätte anderes ohne Verlust wegbleiben können.

Die Hängung wirkte sich – zum Teil durch die Ungunst der Räume – für zahlreiche deutsche Werke sehr ungünstig aus. Nur wenige Beispiele: Friedrichs „Gesehiteerte Hoffnung“ war im Durchgang zwischen zwei Abteilungen aufgestellt (152), Runges „Ruhe auf der Flucht“ so unglücklich plaziert, daß der Betrachter das daneben hängende Irrenbild Géricault's stets im Blickfeld hatte (313). Blechens wundervolles Capri-Bild aus Wien, das einst der Bettina von Arnim gehörte, war in eine kleine Schreckenskammer verbannt, wo es im Halbdunkel neben der großen Studie eines „Abgeschlagenen Hauptes“ von Gallait (172) hing, zusammen mit dem riesigen Delaroche: „Cromwell öffnet den Sarg Karls I.“ (123). Hornys herrlich weiträumiges Aquarell der Sabiner Berge aus Heidelberg war nur im Knien zu betrachten (758), und die als Gegenstück gemalten Ausblicke aus dem linken und rechten Fenster von Friedrichs Atelier hingen nicht neben-, sondern untereinander, als ob der Künstler seinen Standpunkt in zwei verschiedenen Stockwerken genommen hätte (692 und 693).

Eine letzte Überlegung möge zugleich als Beitrag zu einer Diskussion über den kunstgeschichtlichen Begriff der Romantik aufgefaßt werden. Dem deutschen Besucher der Ausstellung drängte sich die Frage auf, ob wir unseren, letztlich aus der Literaturwissenschaft entlehnten, engen Romantikbegriff auch diesmal entgegen allen anderen beteiligten Sektionen hätten beibehalten oder nicht zugunsten eines weitergefaßten hätten aufgeben sollen. Der Begriff „Romantische Bewegung“, wie ihn die Veranstalter der Ausstellung meinten, war doch in erster Linie ein Epochenbegriff, der etwa die Spanne umschließt, die wir gemeinhin „Goethezeit“ nennen. Dieser Begriff sieht „Romantik“ und „Klassizismus“ nicht so sehr als Gegensätze, sondern als Ausdruck *einer* geschichtlichen Situation (vgl. hierzu die Textbeiträge des Londoner Kataloges und auch

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-