

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

5. Jahrgang

Oktober 1952

Heft 10

XVII. INTERNATIONALER KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE AMSTERDAM, 23. — 31. Juli 1952

(Fortsetzung; vgl. den 1. Teil des Berichtes im September-Heft, S. 235)

Die Vorträge und Referate, die letzteren schon durch die Abteilungen in Gruppen zusammengefaßt, werden hier noch weiter nach ihrer inneren Zusammengehörigkeit geordnet, um den Überblick über die Ergebnisse zu erleichtern.

I. ANFÄNGE DER ROMANISCHEN KUNST

ARCHITEKTUR

R. Crozet (Poitiers) legte ein Grundproblem der romanischen Architektur dar, das sich neben Fragen der Grundriß- und Raumanordnung stellt und für alle Landschaften, in denen Gliederung ein Anliegen ist, noch schärfer durchdacht werden muß: das Verhältnis der römischen zur romanischen Baukunst. Bogenreihen in mehrgeschossiger Anordnung an römischen Stadttoren und Amphitheatern wurden romanischen Kirchenfassaden des französischen Südwestens, Rundbauten auf quadratischem Sockel, wie das Mausoleum von Nîmes, Vierungstürmen ähnlicher Anlage gegenübergestellt. — Der bekannte Erforscher der spanischen Frühzeit, M. Gomez Moreno (Madrid) gab seinen Hörern eine anschauliche Vorstellung von einer Reihe der wichtigsten westgotischen und mozarabischen Bauten (die in den Handbüchern meist nur im Grundriß erscheinen), wobei nicht zum wenigsten das Großquaderwerk in Erstaunen setzte. — E. Lambert (Paris) beleuchtete den Einfluß dieser Architektur auf die umeijadische Baukunst am Beispiel der großen Moschee von Córdoba (um 800): die Längsrichtung ihrer Arkaden begründete im Gegensatz zur üblichen Querrichtung diese Annahme. Die römischen Quellen, der westgotischen und der islamischen Baukunst gemeinsam, wurden aufgezeigt. — Die vorromanische und romanische Baukunst am südöstlichen Rand des Abendlandes, in Dalmatien, betrachtete C. Fiscovic (Spalato). E. Gall (München) gab einen Überblick über die wichtigsten Grabungen

zur vor- und frühromanischen Baugeschichte in Deutschland (Trier, Xanten, Köln, Essen, Hildesheim, Vreden, Paderborn, Soest, Minden) und warf dabei andeutend Licht auf die Wandlung von Altarraum und Chor (vgl. demnächst seinen Artikel im RDK). Diese Grabungen, zumeist erst durch vorläufige Veröffentlichung bekannt, wurden durch die neuesten Ausgrabungsgrundrisse erläutert. — Galls Bericht wurde glücklich ergänzt durch die Mitteilung *L. Birchlers* (Zürich) über seine außerordentlich interessanten Grabungen in Schaffhausen, die einen rautenförmigen Hof östlich des ersten Münsters von 1050 ergaben, mit zwei Vierpaßkapellen an den seitlichen Ecken und einem Dreiapsidensaal an der östlichen. Eine zweite Anlage um 1080, die vor ihrer Vollendung durch die heute bestehende ersetzt wurde, bedarf noch genauerer Deutung. — Ebenfalls auf Grund von Grabungen gab *G. Loertscher* (Solothurn) eine Rekonstruktion der ersten Kirche von Schönenwerd als Flachdeckbasilika mit drei Apsiden, deren enge Arkadenstellung bei Errichtung des 2. Baues durch Verminderung der Bogenzahl *weiter* gestaltet wurde. Die damals hinzugefügte Zweiturmfassade wurde in die Diskussion der oberrheinischen Westbaufrage eingeführt. — Eine der wichtigen Nachfolgebauten von Aachen, die St. Walburgiskirche zu Groningen, suchte *G. Labouchère* (Utrecht) auf Grund der Grabungen van Giffens genauer zu rekonstruieren, als es bisher möglich war. Gewiß hätte man es begrüßt, wenn auch die anderen Grabungen in den Niederlanden und in Belgien behandelt worden wären, die zusammen mit den genannten immerhin die Zahl der «épaves au milieu d'un océan d'ignorance» (Crozet) ein wenig vermehrt haben. *R. Bugge* (Oslo) wies eine Reihe romanischer Michaelsheiligtümer in Norwegen nach, die teils als Höhlen oder auf Bergen, teils als Krypten erscheinen und in der Nachfolge des apulischen Michaelsheiligums am Monte Gargano verstanden wurden.

SKULPTUR

A. W. Byvanck (Leiden) stellte die Frage, ob man in der romanischen Skulptur eine Arbeitsteilung an ausführende Hände feststellen könne und versuchte, eine solche Aufteilung andeutungsweise an den Westpforten von La-Charité-sur-Loire vorzunehmen. — *G. Zarnecki* (London) arbeitete die Bedeutung der vornormannischen Skulptur in England heraus, die bald nach der Einführung der normannischen Kunst durch die Eroberer erneut von Einfluß wird. Es ist bemerkenswert, daß er dies als Reaktion der eingewohnten Bevölkerung ansieht — eine „politische“ Deutung kunstgeschichtlicher Fakten, wie sie ja zunehmend auch auf dem Kontinent versucht wird. — *G. Gaillard* (Lille) untersuchte die frühromanische Skulptur des Rhônetals (Dauphiné) als eines großen Verbindungsweges, wo er in der Gegend von Vienne im 11. Jahrhundert Beispiele ohne antiken Einfluß feststellte. Dieser mache sich dagegen an anderen Orten, z. B. Valence, bemerkbar. — Dem ältesten Figurenportal Frankreichs, der Porte Miégevillle an St. Sernin zu Toulouse, widmete Frau *A. M. Cetto* (Bern) eine Untersuchung und erklärte die Darstellung der Frau, die nur einen Schuh trägt, aus der Psychomachie des Prudentius. Sie schrieb dem gleichen Meister zwei weitere Reliefs in Santiago de Compostella zu.

Seit der Entdeckung der karolingischen Fresken in der Krypta von St. Germain in Auxerre durch R. Louis klaffte eine Lücke in der Geschichte der Wandmalerei Frankreichs, bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. In einem wichtigen Vortrag suchte *P. Deschamps* (Paris) diese Lücke zu schließen, indem er überzeugend eine Reihe von Wandmalereien ins 9. und 10. Jahrhundert datierte: Ternant (Rhône), St. Michel d'Aiguilhe bei Le Puy (Hte. Loire), St. Pierre-les-Églises bei Poitiers, Grottes de Jonas (Felsgrotten in der Commune de St. Pierre Colamine, Puy-de-Dôme). Ins 11. Jahrhundert sind anzusetzen Château des Allinges (Hte. Savoie), umfangreiche Malereien im Querschiff der Kathedrale von Le Puy, weitere in der Tour Charlemagne von St. Martin in Tours, in Ligugé, in Loches, in St. Hilaire und in Notre-Dame-la-Grande in Poitiers, womit der Anschluß an den berühmten Zyklus von St. Savin gewonnen ist. Die Datierungen wurden durch Beobachtung der Farbgebung, des Kostüms, des Inschriftcharakters und der Ikonographie gewonnen, eine stilistische Einordnung jedoch nicht unternommen. (Es sei in Erinnerung gerufen, daß die französische Terminologie unter „karolingisch“ auch das 10. Jh. subsumiert.) — *A. Boutemy* (Brüssel) unterschied in der sog. fränkisch-sächsischen Gruppe der karolingischen Buchmalerei drei Werkstätten: St. Amand, St. Vaast in Arras und St. Bertin. Zur ersteren gehört das MS. 48 der UB. Leiden als bedeutsamste HS. der Gruppe. — *S. Radojic* (Belgrad) untersuchte „Elemente der westlichen Kunst des frühen Mittelalters in den ältesten serbischen Miniaturen“. — *H. Usener* (München) zeigte, wie in der Buchmalerei des Maasgebiets der Frühstil abbricht, auch in einer Handschriftengruppe des späten 11. Jahrhunderts nicht weiterlebt, um erst im 12. Jahrhundert eine neue allgemeinverbindliche Form zu finden. Der Stil von drei sehr unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten in der Bibel von Stablo, dem Hauptwerk der Gruppe, wurde überzeugend herausgearbeitet und abgeleitet. — *H. Roosen-Runge* (München) berichtete über seine Versuche, die er im Rahmen einer Arbeitsgemeinschaft des Zentralinstituts für Kunstgeschichte angestellt hat, um die Ausführbarkeit der Farben- und Malrezepte des Theophilus in dessen *Schedula diversarum artium* (Buch I) zu prüfen. Diese wird im wesentlichen bestätigt, ergibt aber Übereinstimmung vor allem mit der Reichenauer ottonischen Schule. Da die paläographische Untersuchung eine Datierung auf das Ende des 11. Jahrhunderts nahelegt, so ergibt sich für Theophilus ein mehr theoretischer Rückgriff. — *W. Cook* (New York) führte mit rein deskriptiver Methode eine Reihe spätromanischer und frühgotischer gemalter Altarantependien aus der Diözese Solsona vor, die in großer Zahl auch sonst in Katalonien erhalten, aber z. T. von recht provinziellem habitus sind.

II. SPÄTGOTIK UND RENAISSANCE

In einer Reihe mehr oder weniger allgemein-geschichtlich gehaltener Vorträge prallten die entgegengesetzten Auffassungen des Renaissanceproblems aufeinander, ohne daß der Ideenwettstreit jedoch in einer Diskussion zum Austrag gekommen wäre. Eine ausgesprochen konservative Haltung vertrat *D. Redig de Campos* (Vati-

kan). In persönlich geprägten Formulierungen legte er die Ablösung des antiken Formideals durch die byzantinische Kunst des 5. Jahrhunderts dar. Während die karolingische „renovatio“ und die 2. benediktinische „Renaissance“ des 11. Jahrhunderts ohne wesentliche Folgen für die eigentliche Renaissance blieben, verdanke diese der französischen Gotik des 13. Jahrhunderts Entscheidendes. Im Zusammenreffen von Giotto und Cavallini sieht C. die Renaissance der italienischen Malerei konstituiert. Im Gegensatz zu der traditionellen Auffassung vertrat *M. Salmi* (Rom) die methodisch klarere Beschränkung des Begriffs „Renaissance“ auf das 15. und 16. Jahrhundert. Er glaubt, daß für die französische und burgundische Malerei in den Jahrzehnten um 1400 ebenso wie für die Anfänge der flämischen Malerei lombardische Beziehungen wichtig waren. Die oberitalienische Malerei, das «*ouvrage de Lombardie*» der Quellen, hätte zuerst die Naturbeobachtung gezeigt, ohne deshalb in die eigentliche Renaissance auszumünden. — *Marcel Aubert* (Paris), eine der zentralen Erscheinungen des Kongresses, entwarf in einer glänzenden Rede vor der Vollversammlung ein farbiges Bild des Quattrocento, in dem er stark die gemeinsamen Züge von Nord und Süd, von Spätmittelalter und Frührenaissance, herausarbeitete. „Es gibt keinen Bruch zwischen dem einen und dem andern.“ *E. Panofsky* (Princeton), wie sein Vorredner Aubert als eine der Säulen der Kunstwissenschaft mit großem Beifall begrüßt, bezog Stellung gegen die „Renaissance-Dämmerung“, die Tendenz, die Bedeutung der Renaissance zu unterschätzen oder gar zu leugnen. Es hätte, um die Lacher, die seinem von kaustischem Humor gewürzten Vortrag nicht fehlten, zu gewinnen, nicht einmal so drastischer Gegenüberstellung bedurft, wie Pantheon — Liebfrauen Trier — Villa Rotonda. P. suchte vor einem weiten geistesgeschichtlichen Horizont die Bedeutung der Renaissance vor allem darin nachzuweisen, daß sie die mittelalterliche Aufspaltung der Lebens- und Wissensgebiete („compartmentalization“) aufhob, wobei die Blüte der Kunst zugleich einen wissenschaftlichen Fortschritt bedeutete, der in den Wissenschaften selbst weniger hervortrat. Das 17. Jahrhundert sah eine neue Aufspaltung und Blüte der eigentlichen Wissenschaft. — Einen wichtigen Beitrag gab *E. H. Gombrich* (Oxford), indem er am Beispiel der Ghiberti-Türen zeigte, wie die Idee des künstlerischen Fortschritts auf die Kunst direkt einwirkte und darüber hinaus einen institutionellen Rahmen für die Kunst schuf. Entgegen der Renaissance-Vorstellung des 19. Jahrhunderts wurden die intellektuellen Werte der Renaissance-Kunst — im Gegensatz zu den sensuellen — hervorgehoben.

Mit zwei Reden vor der Vollversammlung brachte der Kongreß auch seinen Beitrag zum Leonardo-Jubiläum: *L. Venturi* (Rom) suchte Leonardos geistiges Bild in seiner Vielgestaltigkeit zu vergegenwärtigen und in einem Vergleich der Persönlichkeiten Leonardos und Machiavellis zu konkretisieren. — Geistreiche Konzeption, geschliffene, gelegentlich bis zum Paradoxen gesteigerte Formulierung und Verwe der Vortrags ließen *R. Huyghes* (Paris) Rede „Leonardo und der Humanismus“ als einen wissenschaftlichen und *den* oratorischen Höhepunkt des Kongresses erscheinen. Wie Aubert für die Renaissance im Allgemeinen, so arbeitete H. für Leonardo die starken

Zusammenhänge mit der mittelalterlichen Welt heraus. Durch Geburt und Mangel einer humanistischen Bildung habe sich bei ihm eine bewußte „Techniker-Mentalität“ (Ausdruck des Berichterstatters) herausgebildet, die ihn auf die Seite der Aristoteliker zog, alles Humanistisch-Literarische verachten ließ, eine „taschenspielerhafte Vorliebe für das Handwerkliche“, eine Betonung des wissenschaftlichen Experiments hervorbrachte. («L'expérience mère commune des arts et des sciences.») Das alles wurde mit zahlreichen Quellenzitaten belegt und ergab ein Bild des Wesens Leonardos, das zumindest von einer Seite ein bezeichnendes Licht auf seine Generationszugehörigkeit warf. —

Zu Leonardos Selbstbildnissen, die die neuere Kritik sämtlich angezweifelt hat, gab O. J. Brendel (Indiana Univ.) neue Anregungen: ein Bildnis in Spoleto wurde als Ableitung von einem vermutlichen Original angesprochen, die diesem näher käme als das Porträt der Uffizien.

Das Referat von Renate Rieger (Wien) über den „Weichen Stil in der italienischen Architektur“, nach dem Résumé vielversprechend, fiel leider aus. So blieb als einziges Referat über Renaissance-Architektur V. Scullys (Yale Univ.) Vortrag über Michelangelos Festungsentwürfe für Florenz, 1527 — 30, ihre Raumvorstellung und stilistische Bedeutung. Auch die Skulptur der Spätgotik wurde nur in einem einzigen Referat behandelt, in dem P. Pradel (Paris) der Entstehung des bildhauerischen Porträts in der Grabplastik um 1360 nachging. Ein rundes Dutzend Referate behandelte dagegen Darstellungsprobleme und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. An erster Stelle sei hier H. R. Hahnlosers (Bern) Deutung des „Gedankenbildes im Mittelalter“ als systematische Bildkonstruktion erwähnt, die nicht als Erinnerungsbild oder Zufallsergebnis verstanden werden könne. — G. Schmidt (Wien) wies im Anschluß an D. Frey den „Augentrug“ als „quasi-barocke“ Realitätsauffassung im Spätmittelalter nach, grenzte ihn aber zugleich gegen den historischen Barock ab. — M. S. Ipsiroglu (Istanbul) suchte einen Standpunkt außerhalb der europäischen Kunstgeschichte zu gewinnen, um die Einheitlichkeit des Realitätsbewußtseins in der neuzeitlichen europäischen Kunst trotz der für nahsichtige Betrachtung entgegenstehenden Erscheinungen nachzuweisen. — Symbol und Gedankenbezug in der spät-quattrocentistischen Malerei erläuterte M. Meiss (Columbia Univ.) durch eine neue Deutung des Straußeneis auf Piero della Francescas Montefeltre-Altar.

Eine kunstgeschichtliche Einordnung Broederlams wurde von Frau J. Maquet-Tombu (Brüssel) unternommen, während zwei Referate die Eycksche Kunst betrafen: P. Coremans (Brüssel) berichtete über neue Untersuchungen des Genter Altares, die Technik und Material betrafen und einige pentimenti ergaben; F. Winkler (Berlin) unternahm eine Rekonstruktion des van Eyckschen Frühwerks auf Grund von Repliken und eröffnete damit neue Perspektiven für die Forschung. — A. E. Popham (London) führte eine Neuerwerbung des Britischen Museums vor, eine Handzeichnung von Hieronymus Bosch, die er als Vorzeichnung für die Außenseite eines Altarflügels deutete. — J. Lafond (Paris) veröffentlichte ein Werk des Glasmalers Arnold von Nymwegen in der Kathedrale von Wells (aus Rouen), das, 1507 datiert, durch seine

Frührenaissance-Ornamentik wichtig ist. Bedeutung und Stellung dieses Künstlers, der auch als Aert van Oort erscheint, wurden für die Kunst in Rouen und Antwerpen umrissen. — *N. Rasmø* (Bozen) suchte eine Frühdatierung der Pacheraltäre von Neustift und St. Lorenz im Pustertal um 1460/5 (statt wie bisher um 1500) zu begründen, um daraus einen Schluß auf direkte Vermittlung florentinischer Renaissance-Formen an Pacher in Padua um 1460 zu ziehen, während seine Bekanntschaft mit Mantegnas Kunst erst um 1480 in Mantua erfolgt wäre. — *P. Ganz* (Basel) stellte die eindrucksvolle Reihe von zwölf Bildnissen Hans Holbeins des Älteren zusammen und erläuterte die zuweilen schwierige Unterscheidung zwischen den drei Malern der Familie Holbein. — Frau *H. van Dam van Isselt* (Rom) wies im Florenz der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine ikonographische Tradition der „Paulusbekehrung“ nach, in der Alunno di Domenico (mit einer Zeichnung für eine Predella, Uffizi) steht, an der sich wiederum Michelangelo für sein Fresko in der Capella Paolina des Vatikan wahrscheinlich inspiriert hätte. — *Michèle Beaulieu* (Paris) studierte auf Grund genau datierter Schriftquellen die burgundische Trauertracht des 15. Jahrhunderts und verglich die Ergebnisse mit den künstlerischen Darstellungen. Sie fand in der Malerei genaue Übereinstimmung, in der Skulptur dagegen nur allgemeine Anklänge. — *P. M. Auzas* (Paris) gab einen Überblick über die Prozessionskreuze und ihre Typenbildung in Frankreich, vor allem um 1500 und in der Bretagne. — Die Bedeutung des antiken Labyrinths für die Gartenkunst des Mittelalters und der Renaissance wurde von *Marguerite Charageat* (Paris) untersucht.

III. BAROCK

Die Arbeit dieser Abteilung war vorwiegend den internationalen Beziehungen in der Kunst des früheren 17. Jahrhunderts gewidmet, mit besonderer Rücksicht auf die Utrechter Ausstellung der niederländischen Caravaggisten. Andere Referate behandelten die Beziehungen zwischen den Niederlanden und den nordischen Ländern. *S. Strömbom* (Göteborg) machte ein Bildnis König Eriks XIV. von Schweden von dem niederländischen Maler Steven van der Meulen (1561) bekannt, das als Schenkung nach Stockholm kam. *S. Karling* (Stockholm) behandelte den ausschlaggebenden niederländischen Einfluß auf die schwedische Baukunst der Spätrenaissance und des Palladianismus, *K. E. Steneberg* (Lund) die Rolle des schwedischen Agenten Le Blon in Amsterdam für die Vermittlung italienischer und niederländischer Kunst an den Hof der Königin Christine, *V. Lorenzen* (Hellerup) die Bedeutung der Niederlande für die dänische Kunst, vor allem die Stadtbaukunst des 17. Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt der Arbeit standen jedoch die Beziehungen Niederlande — Italien. *M. Labò* (Genua) beleuchtete die Bedeutung von Rubens' 1621 veröffentlichtem Werk »Palazzi di Genova« als Vermittler zeitgenössischer genuesischer Architektur nach Flandern. Im umgekehrten Sinne arbeitete *V. Martinelli* (Florenz) den bedeutenden Beitrag Flanderns zur italienischen Skulptur heraus: Giambologna und P. Francavilla in Florenz, Duquesnoy und Rubens in Rom — des letzteren Arbeiten wurden als grundlegend für die Stilbildung Berninis erkannt.

Die meisten Beiträge zur Malerei des 17. Jahrhunderts gruppieren sich um die Namen Caravaggio und Rembrandt, denen je zwei Vorträge in der Vollversammlung gewidmet waren. *R. P. Hinks* (London/Den Haag) wies durch eine Untersuchung der Kostüme bei Caravaggio nach, daß ein Rückgriff auf die Landsknechttracht um 1500 vorliege, daß also die propagandistische Behauptung, der Meister arbeite nur direkt nach der Natur, nie nach alten Meistern, romantisch gefärbt sei. — *A. Blunt* (London) behandelte die Nachfolge Caravaggios in Frankreich, die vor allem im Süden und in Lothringen, nicht in Paris beheimatet war. Er sprach des Näheren über Georges de La Tour, diskutierte die Frage der Vermittlung von Caravaggios Kunst durch Italienreisen oder durch die Niederlande sowie die daraus resultierende Chronologie und suchte den besonderen Charakter der Kunst La Tours herauszuarbeiten. — *U. Moussalli* (Paris) sprach über den Einfluß Caravaggios auf Rubens und den des letzteren auf Rembrandt und F. Hals.

O. Benesch (Wien) hob die Bedeutung Caravaggios für Rembrandt, die bisher nur für das Malwerk untersucht sei, auch für seinen Zeichenstil in den zwanziger und dreißiger Jahren hervor. — Die beiden Vorträge der letzten Vollsitzung hielten *F. Lugt* (den Haag) — hier interessierten besonders einige Hinweise auf Zusammenhänge mit italienischer Graphik des 16. Jahrhunderts — und *H. von Einem* (Bonn), der Rembrandts Homerdarstellungen behandelte und eine Deutung des Bildes „Aristoteles mit der Homerbüste“ (dem hellenistischen Werk, von dem R. einen Abguß besaß) versuchte, wobei die Bildquellen Rembrandts bis zur Frührenaissance verfolgt, das Homerbildnis im Haag mit Molas Darstellung verglichen sowie der Nachwirkung der Homervorstellung in der „Verleugnung Petri“ nachgegangen wurde. — *L. Münz* (Wien) behandelte die Bedeutung der italienischen Radierkunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts für verschiedene Perioden der Rembrandtschen Radierungen, insbesondere im Hinblick auf Ikonographie, Technik, Komposition und Stil. — *G. Knuttel* (den Haag) begründete eingehend, daß das Glasgower Bild „Maler mit Aktmodell“ eine Vorstudie für die New-Yorker „Bathseba“ von 1643 ist (früher Steengracht) und kam durch den Vergleich zu eindrucksvollen Aufschlüssen über die Arbeitsweise Rembrandts und das Verhältnis von Realität und Vorstellung bei diesem. — *J. A. van Regteren Altena* (Amsterdam) gab eine wichtige Beobachtung zur Komposition der „Nachtwache“, die Vorbereitung ihrer Figurenanordnung in anderen Werken, und ein Zwischenstadium in ihrer Konzeption, das Reiter in der zweiten Figurenschicht vorgesehen hätte.

E. Holzinger (Frankfurt a. M.) unterbaute durch eine berichtigte Deutung der Bildinhalte Elsheimers seine These, daß die realistische Beobachtung des Künstlers einer genauen Objektivität im Thematischen entspreche. — *F. G. Pariset* (Paris) beleuchtete die Beziehung Straßburgs zu den Niederlanden im 17. Jahrhundert: Hopfer und J. F. Brentel, dessen 1636 in Amsterdam entstandene Zeichnungen die Entwicklung unter dem Einfluß der niederländischen Malerei zeigen. — *W. Stechow* (Oberlin College), dessen Referat in Abwesenheit verlesen wurde, wies auf vielerlei ungeklärte biographische und kunstgeschichtliche Probleme bei Jan Both hin, untersuchte die

schwankende Wertung seines Werkes und setzte sich für eine Neubewertung der italianisierenden Landschaft überhaupt ein. — *H. Gerson* (den Haag) zeigte die Bedeutung der niederländischen Landschaftler in Rom, Poelenburgh und Breenbergh, für Claude Lorrain. An dieser Stelle sei der Vortrag von *L. Réau* (Paris) über die niederländisch-französischen Beziehungen im 18. Jahrhundert vorweggenommen; er behandelte die Holländer van Loo und Oppenordt in Frankreich, den Franzosen D. Marot in den Niederlanden. Sein Hinweis auf die Beliebtheit der französischen Bildnismaler, etwa von de La Tour und Perroneau im Holland des 18. Jahrhunderts, wurde durch die Porträtausstellung deutlich illustriert.

Einige Vorträge galten den artes minores des 17. und 18. Jahrhunderts. — *L. Rudrauf* (Paris) stellte „cartesianische Meditationen über die Kunst der Spitze“ an und erörterte die Möglichkeit, das Kunstwerk durch ein Ziffernsystem darzustellen. — *R. Dos Santos* (Lissabon) erhielt für ein Referat über „niederländische Fliesen in Spanien und Portugal“ verdienten und so anhaltenden Beifall wie nur wenige Redner: Schon im 16. Jahrhundert gab es Fliesen italienischen, dann flämischen Ursprungs in Portugal; um 1670 begann die Einfuhr aus Holland, zunächst isolierter Fliesen, dann großer, aus vielen Einheiten zusammengesetzter Wandbilder für Kirchen und Paläste, Anfang des 18. Jahrhunderts begann die einheimische Produktion, die bis zur Wiedergabe großer perspektivischer Deckengemälde ging und bis zum Jahrhundertende anhielt. Eine große Reihe vorzüglicher Farblichtbilder gab eine Vorstellung dieser wenig bekannten Kunst, die der Redner mit Recht neben die des Gobelins stellte. — Über den Schreibtisch Friedrichs des Großen in Sanssouci sprach *A. Boutemy* (Brüssel) und schlug an Stelle der bisherigen Zuschreibung an Cressent oder Gaudreaux auf Grund enger Verwandtschaft mit signierten Werken einen andern Urheber vor — was allerdings nur den Ebenisten, nicht den Schöpfer der wichtigen Bronzen, *J. Caffieri*, betrifft. — Über soziologische Wandlungen in der Bestimmung des Parkes berichtete *Jeanne Huguenev* (Paris): seit dem 18. Jahrhundert gebe es neben dem aristokratischen Schloßpark den öffentlichen Garten, den sie in verschiedenen französischen Städten nachwies.

IV. KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

Das Thema der IV. Abteilung war der „Beitrag des 18. und des 19. Jahrhunderts zur Kunst“. (Die wenigen Referate zum 18. Jahrhundert wurden oben vorweggenommen.) „Die kunstgeschichtliche Stellung des 19. Jahrhunderts“ suchte *F. Stébé* (Laibach) im Anschluß an Gedankengänge, wie sie vor allem Pinder und van Scheltema entwickelt haben, zu bestimmen. — *W. G. Constable* (Boston) erläuterte den Anteil Englands, besonders Turners und Constables, an der Entwicklung der Landschaftsmalerei als einer von Konventionen freieren Gattung, während *Mary Chamot* (London) die Geschichte des Turnerschen Nachlasses behandelte. — Parallelen in der „Entdeckung“ alter Meister mit der Entwicklung zeitgenössischer Kunst zeigte *P. Fierens* (Lüttich) am Beispiel Corot — Vermeer: 1854 Corots Reise in die Niederlande, 1866 Thoré-Bürger über Vermeer. — *G. L. Luzzatto* (Mailand) legte dar,

wie neben dem französischen Impressionismus für Max Liebermann Holland und die Malerei F. Hals' entscheidend wurden. — *M. Huggler* (Bern) forderte eine Sammlung und Bibliographie der Theorien der Maler des 19. und 20. Jahrhunderts über die Malerei. — Das Referat von *W. Hofmann* (Wien), das nur durch sein gedrucktes Résumé bekannt wurde, suchte aus der Analyse der Darstellungsweise des Manierismus Kategorien zur Erfassung der modernen Kunst zu gewinnen.

Vier Beiträge befaßten sich mit der Baukunst des 19. Jahrhunderts: *A. Daverio* (Novara) machte mit der Architektur Alessandro Antonellis (1798 — 1888) bekannt, deren Höhendrang er als romantischen, mit Mitteln des Klassizismus und einer den modernen Skelettbau vorwegnehmenden Technik des Steinbaus verwirklichten Stil deutete. In die Entstehungsgeschichte des bedeutendsten Baues der Neuen Welt, des Kapitols in Washington, besonders den Anteil von B. H. Latrobe, führte *P. F. Norton* (Philadelphia) ein. *H. R. Hitchcock* (Smith College) sah in den Bauten der fünfziger und sechziger Jahre, besonders in England, den entscheidenden Beitrag des 19. Jahrhunderts zur Architekturgeschichte, in denen „beinahe“ eine eigene Stil-schöpfung gelungen wäre. — *R. C. Smith* (Philadelphia) suchte die Bedeutung des Architekten Frank Furness (Philadelphia) herauszuarbeiten, der seit den siebziger Jahren um einen neuen architektonischen Stil rang und bis heute nachwirkte.

V. METHODE — DENKMALPFLEGE

Die Abteilung V behandelte schließlich allgemein methodische Fragen sowie Probleme der Denkmalpflege. — *E. Lambert* (Paris) möchte die deskriptive und die entwicklungsgeschichtliche Methode der Architekturbetrachtung durch eine dritte ergänzen, die das bedeutende Einzelbauwerk aus der Abfolge seiner Vorgänger heraus, gewissermaßen genetisch, zu verstehen hätte. — *H. van de Waal* (Leiden) hat ein System zur Klassifizierung ikonographischen Materials ausgearbeitet, das am Niederländischen Institut für Kunstgeschichte mit Erfolg angewandt wird. — *M. Stein* (Kopenhagen) gab einen Überblick über die dänische Kunstforschung von 1870 bis 1930.

Institute. *A. Annoni* (Mailand) berichtete über sein Institut für Bauforschung an der T. H. Mailand und wies auf einen Band *Résumés* von 600 architekturgeschichtlichen Arbeiten seiner Studenten hin. — *J. Lavalleye* (Löwen) machte mit dem «Centre National des Recherches — Primitifs Flamands» in Brüssel bekannt, das ein Corpus der flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts in Angriff genommen hat. (Vgl. H. Roosen-Runge, Bd. V, S. 187 dieser Zeitschrift und oben das Referat von Coremans.) Über Elemente eines Corpus der Glasmalerei sprach *J. Verrier* (Paris).

Denkmalpflege. Die Prinzipien der Denkmalpflege, insbesondere bei der Stadtplanung, behandelte *P. Lavedan* (Paris) vorwiegend am Beispiel der Pariser Altstadtsanierung. Über die Rückführung von Kunstwerken in Kirchen, Schlösser und Parks, denen sie im 19. Jahrhundert entfremdet worden waren, berichtete *G. Brière* (Paris), über die Erhaltung von Decken- und Wandgemälden in Stockholmer Bürger-

häusern Gösta Selling (Stockholm). — Wichtige Unternehmungen der italienischen Denkmalpflege in Venetien, besonders in Treviso, vor und nach dem Kriege wurden von *F. Forlati* (Denkmalpflege Venedig) besprochen. Er setzte sich vor allem mit den Problemen auseinander, die bei Anwendung moderner Sicherungsmethoden (Eisen und Beton z. B.) entstehen. — In einem eingeschobenen Kurzvortrag ergänzte *M. Muraro* (Italien) diese Ausführungen durch Hinweise auf eine private Vereinigung zur Erhaltung der zahlreichen gefährdeten Villen Venetiens.

Die von holländischer Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts umrahmte Schlußsitzung fand im Kgl. Theater im Haag statt. Hier wurden einige Resolutionen gefaßt und einstimmig angenommen. Sie betrafen Empfehlungen an die Regierungen betreffs zollfreier Einfuhr wissenschaftlicher Bücher, Kunstschutz im Kriege und Ort und Zeit des nächsten Internationalen Kongresses: Venedig 1955.

(Prof. F. Graf Wolff-Metternich stellte freundlicherweise seine Notizen über die Verhandlungen der Sektion V zur Verfügung.)

Hans Erich Kubach

ZUR ERÖFFNUNG DER SCHLEISSHEIMER GALERIE

(mit 2 Abbildungen)

Nach dem Willen des Kurfürsten Max Emanuel sollten die kostbarsten Bilder aus seinem Besitz in dem Neuen Schloß zu Schleißheim vereinigt werden. Aber schon im Lauf des 18. Jahrhunderts begann eine Form der Galerie sich durchzusetzen, die in stärkerem Maß das kunstgenießende und lernbegierige Publikum berücksichtigte. 1781 bereits verliert Schleißheim seine besten Bilder an die neugegründete Hofgartengalerie der Residenz München; die Hauptstadt wird nun zum Zentrum für den Kunstschatz des Landes und Schleißheim sinkt zur „Ergänzungsgalerie“ der Münchner Sammlungen herab, in der trotz zahlreicher guter Stücke doch die Menge (an die tausend Bilder) die Qualität überwiegt.

Bei der jetzt erfolgten teilweisen Neueinrichtung der Schleißheimer Galerie mußten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wohl oder übel von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehen. Ihre Sammlungsgebäude in München sind fast zerstört, und die im „Haus der Kunst“ vorübergehend bezogenen Räume können nur einer kleinen Auswahl der Meisterwerke Aufnahme gewähren, wobei ganze Kunstgebiete, wie etwa der italienische Barock, ausgeschieden werden mußten. Diese Folgen des Krieges kommen nun der Schleißheimer Galerie zugute. Es konnte versucht werden, ihr wirklich den Charakter einer fürstlichen Galerie zurückzugeben, das heißt: in den großen Rahmen der Bilder weniger bekannter Meister wieder Perlen der Münchner Sammlungen einzufügen und so dem Publikum nicht nur Werke höchster Vollendung vorzuführen, sondern auch die Breite der Produktion anzudeuten, aus der sie, selten genug, hervorgehen. Um eine zu große Fülle des Verschiedenartigen zu vermeiden, wurde die Auswahl auf die etwa zwei Jahrhunderte beschränkt, die man als europäischen