

durchgehende Weiterentwicklung. Die Reformation, hervorgegangen aus Sachsen, hat der Malerei jene neuen Impulse zugeführt, die ihrer formalen wie ikonographischen Erforschung noch harren.

Lucas Cranach war durch die Quellnymphe, den Sterbenden und die Porträts des Ehepaars Wiedebach (sämtl. Leipzig, Museum der Bildenden Künste) mehr andeutungsweise in den Hauptzügen seiner Thematik aber recht qualitativ vertreten, Georg Lemberger durch die Löbener Kreuzigung und das Leipziger Schmidtburg-Epitaph. Als besonders dankenswerte Bereicherung lieh das Germanische Nationalmuseum Nürnberg das Bildnis des Nikolaus Seidl von Anton Heusler, dem der Katalog versuchsweise die Bildnisse eines Brautpaares, sig. AH. (Leipzig, Museum der Bildenden Künste) zuspricht. Eine gewisse Neuentdeckung war für die sächsische Kunstgeschichte das Bildnis des Paul Göpfer von Matth. Krodel d. Ä. aus dem Herzog-Anton-Ulrich-Museum zu Braunschweig. Das Wittenberger Niemeck-Epitaph und die Bautzener Porträtstudie des Francesco Comes vom jüngeren Cranach zeigten diesen Meister in recht ansprechenden Werken. – Leider befanden sich einige Werke der Malerei in wenig erfreulichem Zustand.

Das Programm der von der betont bürgerlich gesonnenen Kunst des Spätmittelalters bis zur ausgereiften Reformationskunst führenden Ausstellung wurde durch eine Überraschung gesprengt: die beiden seitlichen Engel des Wechselburger Triumphkreuzes, die nach der Befreiung von ihren entstellenden Übermalungen in der Restaurierungswerkstatt des Instituts für Denkmalpflege in Dresden jetzt die Originalfassung erkennen lassen. Überraschend die Frische der Fleischtöne mit der überall spürbaren Struktur des Eichenholzes bei anziehender Strenge des Stils. Von der weiteren Freilegungsarbeit der Triumphkreuzfiguren ist eine gute restauratorische Leistung und hoffentlich eine gediegene Veröffentlichung zu erwarten.

Der Katalog führt 125 Nummern meist mehrteiliger Werke an und bemüht sich, fachliche Angaben mit allgemeinverständlichen Erklärungen zu vereinen. Durch die systematische fotografische Erfassung der ausgestellten Werke und eine zu erhoffende Ausbeute an Einzelbearbeitungen möge die wissenschaftliche Auswertung der Ausstellung neue wertvolle Erkenntnisse im Gesamtbild sowohl der sächsischen als auch der deutschen Kunstgeschichte erbringen.

Ernst-Heinz Lemper

XVIII. INTERNATIONALER KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE

Venedig, 12. – 18. September 1955

(2. Teil, vgl. H. 1, S. 11 ff.)

Die nachmittelalterliche Zeit behandelten 6 Hauptvorträge und mehr als 80 Referate der Sektionen 3–5. Über die Hälfte aller Themen bezogen sich auf Malerei und Graphik. Die Architektur folgte in weitem Abstand (12 Beiträge, darunter galten 1 Hauptvortrag und 5 Referate Palladio); der Rest verteilte sich auf Skulptur (6), Kunstgewerbe (2) oder sonstige Einzelfragen.

In der Reihe der großen Vorträge hielt *Huyghe* (Paris) unter dem etwas irreführen-

den Titel „Venezianische und moderne Malerei“ ein rhetorisch bestechendes Kolleg. Seine unter vielseitigen Aspekten entwickelten Thesen behandelten die integrierenden Bestandteile der venezianischen Kunst in ihrer Einwirkung auf die entscheidenden Entwicklungselemente in der späteren europäischen Malerei. – Die erneuernde und die Grenzen der Renaissancekunst sprengende Kraft des Venezianischen bildete auch die Basis der gehaltvollen Ausführungen von *Lauts* (Karlsruhe), der mit dem spröden und umfangreichen Stoff eines von der Kongreßleitung gestellten Themas (Venezianische Malerei des XVI. Jh. und ihre europäischen Ausstrahlungen) zu ringen hatte. Er konzentrierte sich weitgehend auf die Probleme des Kolorits bei den Meistern des XVI. Jh. als dem konstitutiven Faktor im Reifungsprozeß venezianischer Kunst und verfolgte deren europäische Wirkung und Geltung bis zu Cézanne.

Der Kultur des XVIII. Jh. galten die Hauptreferate von *Constable* (Boston) „Künstlerische Beziehungen zwischen Venedig und England“ und von *Palluccchini* (Venedig), der die Untersuchung der Ausstrahlungen Venedigs in dieser Epoche auf Gesamt-europa ausweitete. – Zu den wenigen das Quattrocento behandelnden Vorträgen gehörte der von *Meiss* (Cambridge/Mass.). Er glaubte, von den Kontakten zwischen van Eyck und Masaccio ausgehend, den Einfluß von gewissen Werken des Niederländers auch bei Filippo Lippi, Piero della Francesca, Mantegna und Tura nachweisen zu können. Hier wäre wie in vielen Fällen eine Diskussion am Platze gewesen, die aus Zeitmangel im allgemeinen ausgeschaltet werden mußte. – Im Rahmen der Exkursion nach Vicenza gab *Pevsner* (London) im Teatro Olimpico in einer Palladio gewidmeten Feierstunde eine kunstgeschichtliche Übersicht der Verarbeitung palladianischer Architektur in Europa vom XVII. – XIX. Jh.

*

Um die Fülle der Kurzreferate überblicken zu können, werden sie im folgenden nach Fachgebieten zusammengestellt.

MALEREI

Venedig und Terraferma

Symptomatisch für das Klima einer Tagung sind nicht nur die zur Sprache gekommenen, sondern auch die übergangenen Probleme. So wurde z. B. das heiße Eisen „Giovanni Bellini“ überhaupt nicht berührt. Dagegen brachte es die gleichzeitige Giorgione-Ausstellung (vgl. H. 1, S. 1 ff.) mit sich, daß allein 7 Referate dem Meister von Castelfranco gewidmet waren. Hatte schon *Buschbeck* (Wien), der geistige Vater dieser Schau, in seinen einleitenden Worten darauf hingewiesen, daß die Unstimmigkeiten selbst bester Kenner über das Giorgione-Werk ein Fiasko der Kunstgeschichte genannt werden müßten, so unterstrich er in seinem Referat „Giorgiones Handschrift“ die Notwendigkeit einer Revision und Intensivierung unserer kunstwissenschaftlichen Methoden und empfahl eine Rückkehr zu bereits seit Jahrzehnten erprobten Kriterien (Morelli). Er charakterisierte Giorgiones Handschrift als eine zögernde, zitternde Linie, deren Kenntnis es in Verbindung mit allen sonsti-

gen Kriterien ermögli­che, zu einer subtileren Unterscheidung von Meister- und Schülerhand zu gelangen. Bei der Analyse einzelner Werke nach dieser Methode lag es dem Redner sichtlich am Herzen, den wahllosen Zuschreibungen an Giorgione entgegenzutreten. – Neues authentisches Material konnte *Müller Hofstede* (Braunschweig) mit Hilfe einer Röntgen-Aufnahme des Braunschweiger Selbstbildnisses von Giorgione beibringen, die das Fragment einer sitzenden Madonna zeigt (vgl. H. 1, Abb. 3). Daraus schloß der Vortragende, daß auch das Selbstbildnis ein Fragment sei: ursprünglich ein David mit Goliaths Haupt, wie es Hollar als Porträt Giorgiones gestochen hat. Die im Röntgenbild sichtbaren Pentimenti des Porträts schließen es aus, daß das Braunschweiger Bild eine Kopie ist. – *Calvesi* (Rom) gab die Anregung, den Hl. Georg der Slg. Cini als das Fragment eines von Paolo Pino beschriebenen Bildes von Giorgione zu identifizieren, auf welchem der Heilige sich in einer Quelle gespiegelt habe. – Im Zusammenhang mit den Veränderungen des Giorgione-Begriffs im XVI. – XVIII. Jh. nahm *Ivanoff* (Venedig) das Problem der Giorgione-Nachahmung auf (Pietro della Vecchia) und erwähnte auch die Giorgione-Fälschungen des XVII. Jh. – *Djuric* (Belgrad) behandelte den Giorgione-Schüler Catena, als dessen Geburtsland er Dalmatien ansah, wo es eine adlige Familie dieses Namens gab, und für den er ein Altarwerk in Sipan bei Ragusa in Anspruch nahm.

4 Referate galten einem anderen, gleichfalls naheliegenden Stoff: Carpaccio. *Pignatti* (Venedig) konnte abweichend von Ludwig-Molmenti die Schule der Hl. Ursula neu und überzeugend lokalisieren. Durch seine Rekonstruktion lösen sich gewisse Unstimmigkeiten in der Anordnung der Fresken zur Ursula-Legende. Carpaccios umstrittenes Geburtsjahr setzt er um 1465 an. – *Perocco* (Venedig) fand neue Archivalien in den Schulen der Bruderschaften, die Carpaccios Auftraggeber waren. – *Abbad* (Oviedo/Spanien) führte Darstellungen Grecos (Olbergsszenen) auf Carpaccios Bild gleichen Inhalts in S. Giorgio degli Schiavoni zurück, der Kirche der griechischen Kolonie in Venedig. In Grecos „Legende des Hl. Mauritius“ im Escorial sieht er eine weitere Verbindung des Spaniers zu dem Venezianer. – Zu einer Klärung von Grecos Jugend können zeitgenössische griechisch-venezianische Arbeiten der „madonneri“ nach kürzlich erfolgter Restaurierung beitragen (*Mariacher*, Venedig).

Die seit der Ausstellung 1953 sehr lebhafteste L. Lotto-Diskussion wurde durch neue, intelligente Beobachtungen *Brizios* (Turin) über die Berührung Lottos mit Raffael und Peruzzi bereichert (Villa Farnesina!). Sie wies u. a. auf die in den Stanzan des Vatican z. Z. stattfindenden Reinigungs- und Restaurierungsarbeiten durch *Redig de Campos* (Rom) hin, der seinerseits über die dabei gemachten Feststellungen und über den venezianischen Farbcharakter und die Tonmalerei Raffaels referierte (Heliodor-Fresko und Schweizer Garde der „Messe von Bolsena“). – Daß zur Tizianfrage neue Impulse fehlten, spiegelte sich darin, daß nur zwei Referate sich mit ihr befaßten. *Starzynski* (Warschau) gab eine Definition von Tizians „monumentalem Realismus“ und wies auf die von hier inspirierte Kunst Caravaggios hin. – Von anderer Seite wurde die historische Rolle J. Bassanos bei der „formazione“

Caravaggios herausgestellt. Nach *Jullians* (Lyon) Referat „Caravaggio und Venedig“ könnte des Meisters Venedig-Aufenthalt 1588 – 1590 angesetzt werden. – J. Tintoretto und P. Veronese galten gleichfalls nur wenige Mitteilungen. O. *Benesch* (Wien) suchte verschiedene von Pallucchini veröffentlichte Frühwerke Tintoretts zeitlich einzuordnen. – *Ruedrauf* (Paris) ging den perspektivischen Fragen und den Geheimnissen des Gleichgewichts in dem grandiosen Jüngsten Gericht nach, das die Kongreßteilnehmer im Großen Saal des Dogenpalastes vor Augen hatten. – *Malaise* (Stockholm) versuchte mit Hilfe einer Skizze des Moretto (Privatsammlung Schweden) die starken Beziehungen Veroneses zu dem Brescianer aufzuklären. – *Moussalli* (Paris) deutete lavierte Federzeichnungen Veroneses als Glieder seines Arbeitsprozesses und als ein Verfahren, das sich in den venezianischen Ateliers einbürgerte, so daß Rubens es dort kennenlernen konnte. – *Tea* (Mailand) zeigte Paolos enge Verbindung zum Theater.

Zu den Problemen und Wertungen des Manierismus und seiner Bedeutung für die Kultur Venedigs (Kontakte nach Florenz und Rom) nahm *Fasola* (Florenz) Stellung. Am Beispiel Tizians, Tintoretts und Veroneses u. a. zeigte er, daß die manieristischen Tendenzen hier nur bedingt Eingang fanden. – *Prijatelj* (Split) zog die Aufmerksamkeit auf die dalmatinischen Werke des Palma Giovane, eines von der neueren Forschung vernachlässigten Manieristen, sowie auf sonstige Vertreter dieses Stils in Dalmatien. – Von einem Stich des Goltzius nach Palma G. ging *Noë* (Utrecht) aus. Sie erläuterte venezianisch-niederländische Beziehungen vom Ende des XVI. Jh. bis zu Rembrandt, wobei u. a. die durch Stiche verbreiteten Kompositionen J. Bassanos und seiner Nachfolger eine besondere Rolle spielten.

Das für die Kunst Venedigs weniger bedeutende XVII. Jh. fand nur 1 Referenten. *Stein* (Kopenhagen) sprach über ein dortiges Frauenporträt von Fr. Ruschi. – Als einen der Vorläufer der neuen Blüte venezianischer Malerei im XVIII. Jh. bezeichnete *Gallo* (Bassano del Grappa) den Friulaner Porträtisten N. Grassi (1682 – 1748), den Fiocco als erster der Vergessenheit entrissen hat. Gallo fand das Todesdatum und stellte das Werk des Meisters zusammen.

Für das Settecento wurde über die Anfänge Antonio Canales (*Morassi*, Mailand) sowie über B. Bellottos Warschauer Tätigkeit neues Material beigebracht (*Lorentz*, Warschau). Diese Ausführungen waren wegen der gleichzeitigen Ausstellung der Warschauer Bellotto-Bilder (vgl. H. 1, S. 5 ff.) besonders aufschlußreich. – *Vigni* (Palermo) war es gelungen, einige 30 Zeichnungen G. B. Tiepolos aus dem Skizzenbuch des Correr-Museums mit Ausschnitten aus den Gemälden zu identifizieren und daraus Schlüsse auf des Meisters Tätigkeit zwischen 1750 und 1760 zu ziehen. – *Boselli* (Brescia) konnte mit Hilfe neu aufgefundener Notizen eines Guiden aus der Mitte des XVIII. Jh. das richtige Datum (1754/55) für G. D. Tiepolos Fresko in SS. Faustino e Giovita in Brescia bekanntgeben. – *Münz* (Wien) vermittelte durch Erstveröffentlichung von Röntgenaufnahmen aus dem Wiener Akademie-Museum den Guardi-Spezialisten eine Anregung zur Unterscheidung der Hände von Gian

Antonio und Francesco Guardi. – *Valcanover* (Venedig) führte 2 signierte sichere Porträts des Pietro Longhi vor.

Außervenezianische Malerei in ihren Beziehungen zu Venedig

Maksimovic (Belgrad) untersuchte eine illuminierte Handschrift der Marciana von 1446 mit Illustrationen venezianisch-veronesischen Charakters auf der Linie, die von Pisanello zu Carpaccio führt. – *Muraro* (Venedig) forschte nach Spuren von P. Ucellos Tätigkeit in Venedig (1425) an den Mosaiken von S. Marco, zu deren Restaurierung er gerufen worden war, und glaubt, Ucellos „abstrakten“ Stil durch die enge Beschäftigung mit den Mosaiken erklären zu können. – Mit der Blüte der Malerei in Neapel und den venezianischen Einflüssen auf L. Giordano (1677 in Venedig) befaßte sich *Lorenzetti* (Neapel). Giordanos Nachahmer, F. Solimena und G. de Po, schufen die ersten Meisterwerke der Rokokomalerei in Italien und bereiteten durch ihre weit verbreiteten Bilder den Boden für die neue Blüte der venezianischen Malerei im XVIII. Jh. – *Pariset* (Bordeaux) publizierte 7 unveröffentlichte Gemälde J. Le Clercs, der als Schüler und Mitarbeiter Saracenis in Venedig dessen Stil nach Lothringen brachte.

Die polnische Kunst profitierte in der 2. Hälfte des XVI. Jh. von den angesichts der Türkengefahr engen diplomatischen Beziehungen zwischen Polen und der Republik Venedig: A. Vassilacchi (gen. Aliense) und Palma Giov. arbeiteten im Auftrag Sigismunds III. von Polen; Dolabella, Alienses Schüler, wirkte seit 1600 fünfzig Jahre als Hofmaler in Warschau. *Tomkiewicz'* (Warschau) Ausführungen galten den durch den Krieg z. T. zerstörten Arbeiten Dolabellas, der sich künstlerisch assimilierte und so eine polnische Variante des venezianischen Barock ins Leben rief. – Im gleichen Jahrhundert fand das Venezianische durch Karl Skréta (1610–1674) auch Eingang in die tschechische Malerei (*Neumann*, Prag). – *Stelé* (*Laibach*) legte dar, daß in Slovenien der Barock in allen Künsten neben den österreichischen auch venezianische Einflüsse aufweise.

GRAPHIK

Die Erstveröffentlichung einer Zeichnung Rembrandts aus amerikanischem Privatbesitz, eine freie Wiederholung nach Mantegnas Stich der Kreuzabnahme aus Rembrandts spätester Epoche, gab *Rosenberg* (Cambridge/Mass.) Gelegenheit, die bekannten Beziehungen zwischen beiden Künstlern zu revidieren und Rembrandts Berührung mit der italienischen Kunst der Renaissance erneut zu erörtern. – *Châtelet* (Paris) legte Zeichnungen und Stiche D. Campagnolas, fast unbekanntes Material aus dem Louvre, vor. Von drei Gruppen von Stichen ausgehend, ordnete er die Zeichnungen dazu.

Anhand von serbischen Inkunabeln, gedruckt in Cetinje 1494–96, schilderte *Medakovic* (Belgrad) den Einfluß des gedruckten und illustrierten venezianischen Buches auf die Produktion im Innern des Balkans am Ende des XV. und im Anfang des XVI. Jh. – Auf die für unsere Kenntnis des ursprünglichen Zustandes venezianischer Bilder wichtigen Nachstiche des Episcopus (J. de Bisschop, 1660–71), ging *van Gelder* (Utrecht) ein und wies im Vergleich der Stiche mit Bildern Giorgiones und Tizians spätere Veränderungen an den betreffenden Gemälden nach. – Von dem engen Verhältnis des britischen Kunstsammlers und Konsuls in Venedig, J. Smith (Mitte XVIII. Jh.), zu M. Ricci legen 210 Zeichnungen Riccis in Windsor Zeugnis ab (*Blunt*, London). Es sind spontan skizzierte Einfälle, die eine neue Seite der Persönlichkeit Riccis offenbaren. – Das große Interesse für venezianische Zeichnungen in Nord- und Südamerika bekundete ein Referat von *Mongan* (Cambridge/Mass.). Sie kennt heute ca. 500 derartige zum Teil unpublizierte Stücke in 21 amerikanischen Städten.

Ein Randgebiet der Kunstgeschichte berührte *Trentin* (Venedig) in seinen aufschlußreichen Ausführungen zur Wiedergeburt venezianischer Graphik im XVIII. Jh. Er gab ein Lebensbild des Kosmographen V. M. Coronelli, der in einer mehr als 50jährigen Tätigkeit, 1665–1718, die negative Phase venezianischer Kunst im XVII. Jh. überwand und durch eine Organisation großen Stils das „Lavoratorio dei Frari“, heute Staatsarchiv, schuf. – Die Rolle der Graphik bei der Formen-Übermittlung zwischen Augsburg, Venedig und Paris im XVIII. Jh. erläuterte *Vanuxem* (Paris) in neuen Hypothesen.

ARCHITEKTUR

Außer *Pevsners* Festvortrag (s. S. 38) waren weitere 5 Referate zu Ehren Palladios zusammengestellt. *Argan* (Rom) betonte Sanmichelis Bedeutung für Palladio, dem dadurch Gedanken Bramantes vermittelt wurden. Er analysierte die Besonderheiten des palladianischen Klassizismus, der die Basis des späteren Neoklassizismus zu bilden bestimmt war. – *Gallos* (Vicenza) Mitteilungen auf Grund seiner Auslegung neuer Dokumente über einen unbekanntenen Palast Palladios in dessen Geburtsstadt Padua und weiteren Materials zu Bauten in Venedig wurden bereits in der *Rivista di Venezia* 1955 veröffentlicht. – Über Entstehung und Restaurierung der Abtei S. Giorgio in neuester Zeit berichtete *Forlati* (Venedig). Dank der Stiftung des Conte V. Cini konnte die Abtei zum kunstwissenschaftlichen Zentrum umgestaltet werden. Sie bot dem Kongreß den festlichen Rahmen für seine Sitzungen. – *Lavedan* (Paris) brachte den zu Unrecht vergessenen französischen Architekten und Palladio-Nachfolger R. Mique (Ende XVIII. Jh.) wieder zu Ehren. – Die phantasievollen Neuschöpfungen von Villen durch Palladio basieren nach *Franco* (Venedig) auf dessen Kenntnis des altrömischen Hauses, dem er moderne „poetische Intimität“ und Raumauffassung durch Verwendung abgestufter Licht- und Luft-Effekte verlieh. – *Lavagnino* (Rom) beurteilte die neupalladianischen Architekten Venedigs am Ende des XVIII. Jh. nicht als Reaktionäre, sondern als Fortsetzer einer nie erloschenen Tradition.

Zorzi (Venedig) lieferte neues Material zur Jugend des V. Scamozzi, dessen Bauten vor 1600 den Einfluß Sansovinios und Palladios offenbaren. – *Bassi* (Venedig) schilderte die langsame Adaption des Barock in Venedig, der hier eine vom übrigen Italien verschiedene Variante bildete. – *Cevese* (Vicenza) rekonstruierte mit Hilfe neu aufgefundener Zeichnungen die Villa Ghellini in Villaverla/Vicenza, errichtet von dem Scamozzi-Schüler A. Pizzocaro († ca. 1675). Ein weiterer Fund eines großformatigen Bandes mit Bauzeichnungen von 1803, angefertigt unter Leitung des neuklassizistischen Vicentiners O. Calderari, ermöglicht es, dessen Oeuvre zu erweitern. – Den Ausstrahlungen venezianischer Architekturformen nach Polen waren die Ausführungen von *Tatarkiewicz*, *Masokiewicz* und *Zlat* (Warschau) gewidmet, wobei vor allem die Erbauung der Stadt Zamosc durch den gebürtigen Venezianer B. Morando nach einem Idealplan von Interesse ist.

PLASTIK

Zampetti (Venedig) schrieb eine Nikolaus-Statue im Verband einer nicht zugehörigen Arca in der Kapelle dieses Heiligen in Tolentino dem dalmatinisch-venezianischen Bildhauer Giorgio da Sebenico zu (1451 – 71 in den Marken tätig). – *Huguenev* (Paris) fand zu den planimetrischen Reliefs von Städten an der Fassade von S. Maria del Giglio in Venedig einige weitere Beispiele dieses seltenen Typs: am Tympanon von La Neuville les Corbie, auf Musikinstrumenten, spanischen Chorschranken und auf Chorgestühlen. – Im Rahmen seiner Studien über den Vicentiner Bildhauer Mariani (1556 – 1611) und dessen Tätigkeit in Rom nahm *Martinelli* (Rom) einige anonyme Marmorwerke in der Capella degli Angeli in Il Gesù für jenen in Anspruch und bezeichnete ihn als eine Art Vorläufer für den jungen G. L. Bernini.

In das Gebiet „Ausstrahlungen“ venezianischer Plastik gehörten die durch neu aufgefundene Archivalien belegten Ausführungen von *Dutkiewicz* (Warschau) über die Tätigkeit des Lombardi-Schülers G. M. Padovano, gen. Mosca, in Polen. – Ebenfalls auf Archivalien beruhte das Referat von *Fiscovic* (Split) über venezianische Bildhauer und Architekten in Dalmatien vom XIV. – XVIII. Jh. und über den venezianisch-dalmatinischen Künstler-Austausch.

Rasmo (Bozen) erklärte die in der 3. Dekade des XV. Jh. in der venezianischen Skulptur auftretenden deutschen Einströmungen als Folgen eines Venedig-Aufenthaltes des Osterreichers Hans von Judenburg. Da dieser nach seiner Vermutung mit dem Maler „Meister von St. Lambrecht“ zu identifizieren ist, führte er die böhmischen Einflüsse in der gleichzeitigen venezianisch-veronesischen Malerei (z. B. bei Giambono) auf dieselbe Quelle zurück. – Zwei Dänen, *Hartmann* (Rom) und *Stein* (Kopenhagen), befaßten sich mit Canova und dessen Verbindungen zu Kultur und Kunst des Klassizismus in ihrem Lande unter besonderer Berücksichtigung von Thorvaldsen.

SONSTIGES

Huth (Chicago) gab einen Abriss zur Geschichte der europäischen Lackkunst zwischen 1600 und 1850, indem er die venezianische Lackarbeit in ihrer Verbindung

zur zeitgenössischen internationalen Lackmode wertete. – *Risselin-Steenebrugen* (Brüssel) verfolgte die Entwicklung der venezianischen Spitze (Punto di Venezia) und ihre Aufnahme in Frankreich und Belgien, wo sie in den ersten Jahrzehnten des XVIII. Jh. durch die Erzeugnisse der Brüsseler Manufakturen überflügelt wurde. – *Povoledo* (Rom) berichtete über Ergebnisse archivalischer Studien aus dem Gebiet des Theaterwesens: die speziell venezianische Dekoration entwickelte sich im Laufe des XVII. Jh. und blieb bis in die zwanziger Jahre des XVIII. Jh. traditionsgebunden.

Als einziger behandelte *Laforte* (Rom) ein ikonographisches Problem: den Nimbus in der Renaissance. Ausgehend von den Nimben bei den van Eyck stellte er die verschiedenen Formen des Heiligenscheins in der italienischen Malerei des XV. bis zur Mitte des XVI. Jh. zusammen und kam zu dem Schluß, daß Tintoretto eine endgültige Lösung gefunden hatte.

Sarrablo (Madrid) befaßte sich mit quellenkundlichen Unterlagen zu Venedigs kulturellen und künstlerischen Verbindungen mit Spanien; sie finden sich in den diplomatischen Korrespondenzen spanischer Gesandter in Venedig. – Französische Reiseberichte aus Venedig, wie sie seit Villehardouins Beschreibung des 4. Kreuzzuges bekannt sind, wertete *Plouin* (Paris) bis ins XIX. Jh. als Material zur Kunstgeschichte aus. – Die geistigen Grundlagen der venezianischen Kultur im XVI. Jh. untersuchte *Battisti* (Rom), indem er darstellte, wie Venedig den paduanischen Aristotelismus mit dem aus Florenz zufließenden Platonismus in Einklang zu bringen suchte.

*

Abschließend seien noch einige Bemerkungen über den Kongreß als Ganzes gestattet. Seine Funktion als offizielle Vertretung der internationalen Kunstgeschichte übte er aus, indem ein Übereinkommen zum Schutz der Kunstdenkmäler im Krieg unterzeichnet und eine von *Pevsner* (London) angeregte Resolution zur Erhaltung einiger schwer gefährdeter Villen Veneziens eingebracht wurde. Hinzu traten die Entschlüsse, die vermutlich in den verschiedenen Fachkommissionen gefaßt wurden, über die aber im einzelnen noch nichts bekannt geworden ist.

Unter den etwa 800 Teilnehmern standen nächst dem Gastland die Franzosen, wie auf dem XVII. Kongreß in Amsterdam, zahlenmäßig an der Spitze. Ein Novum gegenüber 1952 bildete die Anwesenheit von Gelehrten aus Polen, der Tschechoslowakei und Jugoslawien.

Bei einer internationalen Veranstaltung von so großem Ausmaß gewinnt die Frage der Beteiligung im einzelnen grundsätzliche Bedeutung. Soweit die Mitwirkung aus den Teilnehmerlisten erschießbar ist, scheint uns diese Beteiligung überwiegend zufällig gewesen zu sein. Man vermißt viele Namen gewichtiger Fachvertreter aus allen Ländern. Für Italien selbst fällt dieser Umstand vor allem auf; auch unter den Deutschen fehlten nicht wenige, so daß beispielsweise ein Querschnitt durch die Italienforschung in Deutschland keineswegs gegeben war. Im Hinblick auf die übrigen Länder sind solche Beobachtungen sicher zu übertragen. Diese zufällige Auswahl der Referenten wirkte sich entsprechend auf die vorgetragenen Themata aus.

Dazu kam, daß es trotz der Konzentration des Kongreßthemas auf die venezianische Kunst als Leitprinzip infolge der Menge der Angebote für den einzelnen Teilnehmer unmöglich war, sich einen befriedigenden Überblick und ein Urteil über das Geleistete zu bilden. Auch die Exkursionen, die leider nicht in Gruppen unterteilt vorgenommen wurden, konnten infolge der Fülle der Teilnehmer keinen wirklichen Gewinn bieten. Eine Beschränkung auf Fachwissenschaftler dürfte für die Zukunft wünschenswert sein.

Diese Erfahrungen sollten für den nächsten Kongreß, der 1958 in Paris vorgesehen ist, verwertet werden. Wir würden daher vorschlagen, daß das Thema des Kongresses soweit wie möglich eingeeengt und die einzelnen Referate strengstens ausgewählt und geordnet werden, damit jede Überbelastung vermieden und vor allem Zeit für Diskussionen gewonnen wird. Im Hinblick auf die Sprache sollte angeregt werden, daß im Rahmen der zugelassenen Kongreßsprachen die Referenten der jeweiligen Länder ihre Vorträge möglichst in der eigenen Sprache halten. Was das Deutsche betrifft, so hat der internationale Historikerkongreß in Rom 1955 gelehrt, wie weitgehend es die Verbindungssprache zwischen West- und Osteuropa darstellt. Übrigens war es in Venedig erfreulich, festzustellen, inwieweit auch die neuesten Ergebnisse der innerdeutschen Kunstforschung vom Ausland aufgenommen und verarbeitet worden sind. Die deutsche Sprache möge daher gleichberechtigt neben Französisch und Englisch treten.

Zum Schluß sei die von allen Teilnehmern dankbar empfundene italienische Gastlichkeit hervorgehoben, die allen Rahmenveranstaltungen ein festliches Gepräge gab.

Dorothee Westphal

REZENSIONEN

FRÜHMITTELALTERLICHE KUNST. *Neue Beiträge zur Kunst des ersten Jahrtausends n. Chr.* (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, I. Band, 2. Halbband). Baden-Baden 1954, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 308 S., 118 Abb.

In diesem Julius Baum gewidmeten Buch wird der zweite Teil der Akten der Mainzer Internationalen Tagung zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends n. Chr. vorgelegt. Es handelt sich aber um keinen Tagungsbericht im engeren Sinne, sondern – wie auch bei dem 1952 erschienenen ersten Halbband (s. *Kunstchronik* 6, 1953, 132–135) – vielmehr um einen Aufsatzband, der teils weniger, teils mehr enthält als das Tagungsprogramm von 1950. Die ehemaligen Tagungsteilnehmer werden den Text einiger wichtiger Referate, die in Mainz ohne Manuskript frei vorgetragen waren, wohl mit Bedauern vermissen, vor allem die höchst interessanten Ausführungen von Jean Hubert, „L'art carolingien et la civilisation méditerranéenne“, die m. W. noch nirgends veröffentlicht worden sind. Für die Ausfälle wird jedoch in neu zugekommenen Beiträgen reichlich Ersatz geleistet.