

Der Nachweis eines Vorgängerbaus, wohl des 6. Jahrhunderts, unter der Kathedrale zu Trani, der bereits Doppelsäulen als Stützen im Langhaus besaß, macht deren nachträgliche Wiederverwendung in dem Neubau des 12. Jahrhunderts erst verständlich (Sabine Schwedhelm, *Die Kathedrale San Nicola Pellegrino in Trani und ihre Vorgängerkirchen. Studien zur Geschichte des „Romanico Pugliese“*. Diss. Univ. Tübingen 1972. — Ricc. Mola, *Scavi e ricerche sotto la cattedrale di Trani*, in: *Vetera Christianorum* 9, 1972, 361 ff.).

Die noch in Gang befindlichen Restaurierungen und Grabungen in der Kathedrale zu Bari haben neben einem vorläufigen Bericht auch zu einer längeren Abhandlung im Katalog der Ausstellung geführt. Von den Kapitellfunden war schon die Rede. Es wurden ferner ausgedehnte Fußboden-Mosaiken gefunden mit den Spuren einer nördlichen Stützenreihe von jeweils 2,65 m Abstand, im Westen über die jetzige romanische Kirche hinausgehend; ferner eine mittlere Ostapsis. Es handelt sich demnach um eine große ungewölbte Basilika, wie sie für das 5./6. Jahrhundert im Bereich der Adria typisch ist.

Das Apulien des 11. Jahrhunderts ist sehr vital und nicht zufällig eine Stätte der Begegnung zwischen den großen Mächten von Ost und West, wofür auch der von Herzog Ismael von Apulien vor 1020 an Kaiser Heinrich II. gestiftete sogenannte Sternenmantel im Schatz des Domes zu Bamberg als historisches Dokument gelten darf. Apulien ist begehrt und umstrittener Besitz zwischen Byzantinern, Langobarden und Franken, von denen zuletzt es den Normannen gelang, Sieger zu bleiben. Die einheimische Bevölkerung, in großer Vorurteilslosigkeit auf Wahrung der eigenen Rechte bedacht, arrangiert sich — in Kompromissen für beide Seiten — mit den normannischen Herren, die im Ganzen mehr Assimilatoren als Erneuerer sind.

Wolfgang Krönig

THE EUROPEAN VISION OF AMERICA.
A SPECIAL EXHIBITION TO HONOR THE BICENTENNIAL
OF THE UNITED STATES

Ausstellung National Gallery of Art, Washington, D. C.: 7. Dezember 1975 — 15. Februar 1976; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio: 28. April — 8. August 1976; Grand Palais, Paris: 17. September 1976 — 3. Januar 1977.

(Mit 6 Abbildungen)

Kunstaussstellungen werden allzuoft von der Magie der Dezimalzahlen gängelt. Meist muß ein Jubiläum vorliegen, um Behörden und Stiftungen (vielfach zu spät) zu veranlassen, die notwendigen Gelder auszuschütten. Aber diese Jubelfeste fallen selten mit aktuellen Forschungsanliegen zusam-

men. Bei der „European Vision of America“ ist nun, wie gleich gesagt werden soll, dieser seltene Glücksfall eingetreten. Jedermann erinnert sich dagegen an den häufigeren Fall von sensationell aufgemachten Jubiläumsausstellungen, die besser unterblieben wären. Die Hohlheit des ephemeren Ereignisses wird in Katalogen verewigt, deren Hauptverdienst in ihrer aufwendigen Ausstattung und im Gewicht liegt.

Dürer erwähnt bei seinem Besuch in Brüssel im Jahre 1520 in seinem Niederländischen Tagebuch mit bewundernden Worten die aztekischen Goldschätze, die Karl V. damals ausstellen ließ. Hätte er die Dinge, die er damals sah, auch gezeichnet, die Kunstgeschichte hätte sich wohl schon längst mit den Zeugnissen auseinandergesetzt, die von europäischen Künstlern geschaffen, amerikanische Themen zum Gegenstand haben. Daß Dürer gerade diesmal nicht zum Zeichenstift griff, ist wohl kein Zufall. Die exotische Welt der Indianerkunst lag dem Stilempfinden der Renaissance zu fern.

Andere als den europäischen Kontinent in die Forschung einzubeziehen, wird unter den heutigen Weltverhältnissen zu einem vielbeschränkten Weg. Die Kunstgeschichte hat diese Möglichkeit meist den Historikern, Literaturhistorikern, Ethnologen und Bibliographen überlassen.

Eine Zusammenschau, die, in welcher Gestalt auch immer, das Thema Amerika in der europäischen Kunst behandelt, wird zum ersten Male in der hier besprochenen Ausstellung gegeben.

Nord-, Mittel- und Südamerika erweckten im Verlauf der Geschichte unterschiedliches Interesse in Europa. Nach der Entdeckung dauerte es zunächst Jahrzehnte, bis man sich eine klare Vorstellung von der Ausdehnung des neuen Kontinents bildete. So ist die Ausstellung nicht nach heutigen politischen Grenzen ausgerichtet, sondern sie hat den ganzen Erdteil zum Gegenstand. (Katalog von Hugh Honour, Hrsg. *The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio 1975*, X + 389 Seiten, 2 Einlegeblätter mit Nachträgen, 358 Abbildungen, 8 Farbtafeln. Brosch. \$ 9.00; Lwdbd. \$ 17.50. — Ebenfalls von Hugh Honour erschien gleichzeitig der Band: *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. Pantheon Books, New York, N. Y. 1975. VII + 301 Seiten, 274 Abbildungen, 31 Farbtafeln. Brosch. \$ 8.95; Lwdbd. \$ 20.00.)

In dem Buch „The New Golden Land“ wird das Thema der Ausstellung noch einmal behandelt, wobei sich der Autor von der notwendigerweise aphoristischen Form befreien konnte, die die Aneinanderreihung von einzelnen Einträgen in einem Katalog nun einmal mit sich bringt. Auch die vielfachen anderen Hindernisse, die der idealen Darstellung eines Themas in einer Ausstellung entgegenstehen, konnten hier vermieden werden. Fresken, monumentale Skulpturen und Kostbarkeiten, von denen sich die Besitzer für die Ausstellung nicht trennen konnten, werden hier vorgestellt. Was im Katalog nur an wenigen Beispielen behandelt werden konnte, wird hier im größeren Zusammenhang geschildert.

Da sich die Folgen der Entdeckung der Neuen Welt in allen Lebensbereichen Europas bemerkbar machten, ist das Thema „Amerika“ auch in der bildenden Kunst vielfach gegenwärtig. Es erscheint jedoch fast immer am Rande, selten seiner wahren geschichtlichen Bedeutung entsprechend. Aber gerade wegen der geschichtlichen Bedeutung, die Amerika seit seiner Entdeckung für den Europäer besessen hat, ist auch jede ältere künstlerische Äußerung zu diesem Thema als ein kostbares Zeugnis zu werten, das Aufschluß geben kann über die Vorstufen unseres heutigen Amerika-Verständnisses. Im Vergleich zum selbstbewußt überlegenen Europa wird Amerika bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts als das barbarische, von nackten, federgeschmückten Wilden und von seltsamen Tieren bevölkerte Land dargestellt. John Donne sieht die Neue Welt als

“That unripe side of the earth, that heavay clime

That gives us man up now, like Adams time . . .”

Einmal auf die Fragestellung „Amerika und Europa in der Kunst“ aufmerksam geworden, entdeckt man jedoch allenthalben Darstellungen dieses Inhalts, die dann vielfach etwas Überraschendes haben. Hugh Honour bietet viele Beispiele solcher „verborgenen Americana“. Man wird angeregt, die Themen weiterzudenken und neue Akzente hinzuzufügen. Einige solche Überlegungen seien in den weiteren Verlauf der Besprechung eingeflochten.

Bis ins 18. Jahrhundert spielt die Darstellung Amerikas eine zentrale Rolle eigentlich nur auf drei Gebieten: in der Illustration von Reiseberichten, der naturwissenschaftlichen Buchillustration und in der allegorischen Verherrlichung der Kontinente. In Theater und Kunstgewerbe tritt die „Americainerie“ zuweilen in Wettbewerb mit der utopisch-märchenhaften „Chinoiserie“, aber auch sie wird niemals zur beherrschenden Mode. Trotzdem sind große Künstlernamen mit dem Thema verbunden, besonders auch deutsche aus dem 16. Jahrhundert. Dürer zeichnete im Gebetbuch Maximilian I. einen Tupinamba-Indianer mit ethnologisch korrekt wiedergegebenem Federhut und Federzepter. Eingeborenendarstellungen gibt es auch von Burckmair und seinem Kreis, von Holbein d. J. und aus der Werkstatt Altdorfers.

Vor allem die exotische Tier- und Pflanzenwelt faszinierte den Europäer. Auf einem Bilde Carpaccios aus dem Jahre 1507 ist ein amerikanischer Papagei zu sehen. In dem gemalten Grotteskenwerk von Raffaels Loggien schwirren Kolibris umher. Später begegnen uns die Namen von Giovanni Bologna, Rubens, Solimena, Tiepolo, Fragonard, Houdon, Füssli, Goya, Blöke, Turner, Schinkel, Delacroix und Degas. Bei der Auswahl der ausgestellten Werke mußte jedoch der Inhalt das vorherrschende Kriterium sein.

Der Besucher der Ausstellung ist überrascht von der Eleganz und der dekorativen Wirkung vieler der dargebotenen Gegenstände. Farbenprächtige italienische Barock-Bozzetti, französische Bildteppiche als raffinierte Zeugnisse höfischer Kultur, Marmor, Porzellan, Ormolu, Silber und Gold lassen die raue Wirklichkeit vergangenen amerikanischen Pionierdaseins

vergessen. Dieses spiegelt sich nur bescheiden in graphischen Zeugnissen und vereinzelt Gemälden des 19. Jahrhunderts. Aber auch im 19. Jahrhundert stellen die bedeutenden Kunstwerke nicht das wahre Amerika dar, sondern den europäischen Traum von Atala, vom edlen Wilden. Die Kunstwerke sind Zeugnisse für die Geschichte einer Idee, die man sich in Europa von Amerika gemacht hatte, das so fremdartig, wunderbar und immer noch neu war, daß es sich einer realistischen Darstellung meist entzog. Amerika war wie eh und je für den Europäer ein ferner Mythos, der bis auf den heutigen Tag fortwirkt.

Der Unterschied alles Sichtbaren in der Alten und der Neuen Welt, vor allem beim Vergleich mit Mittel- und Südamerika, hat seit den ersten Entdeckungsfahrten bis heute jeden beeindruckt, der den Atlantik überquerte. Jean de Léry stellte nach seinem Aufenthalt in Rio de Janeiro im Jahre 1557 fest: «En ce pays d'Amérique où . . . tout ce qui s'y voit en la façon de vivre des habitants, forme des animaux et, en général, en ce que la terre produit, est dissemblable de ce que nous avons en Europe, Asie et Afrique, peut bien être appelé monde nouveau, a notre égard.» (*Journal de bord de Jean De Léry en la terre de Brésil 1557*, ed. M.-R. Meyeux, Paris 1957, S. 406).

Die Vielfalt des ausgestellten Materials, das in allen Ländern Europas vom 15. bis 19. Jahrhundert geschaffen wurde, bedingte, daß zum Gelingen der Ausstellung eine selten große Zahl von Sammlungen beisteuern mußte. Viele Museen haben sich von Kostbarkeiten getrennt, die man nur ungern den Fähnrißern einer Überseereise anvertraut.

An die 340 Ausstellungsstücke von weit über hundert Leihgebern in 90 Städten Europas und Amerikas wurden zusammengebracht, Gemälde, Skulpturen, Graphik, Metallarbeiten, Keramik und Textilien. Die Objekte wurden von Hugh Honour ausgewählt, in den Händen von William S. Talbot, Kurator am Cleveland Museum of Art, lag die technische Organisation.

Hugh Honour zeigt eine wahrhaft enzyklopädische Kenntnis aller Kunstbereiche sowie der amerikanischen und europäischen Kunstsammlungen. Diese Weite des Interesses erstreckt sich aber nicht allein auf die Kunstwerke, das Echo der Neuen Welt in der europäischen Kunst wird immer vor dem Hintergrund der gleichzeitigen literarischen Diskussion über Amerika dargestellt. Trotz der Erudition, mit der die Ausführungen des Autors befrachtet sind, ist seine Prosa von einer Lebendigkeit und Urbanität, die Katalog und Buch zu einer spannenden Lektüre machen.

Es ist, soweit wir sehen, Hugh Honour beim ersten Anlauf gelungen, die wesentlichen Aspekte des umfangreichen Themas aufzuzeigen. Da ja nur wenige Vorarbeiten vorhanden waren und diese meist Teilgebiete betreffen, ist die Leistung, einen wohlgeordneten Überblick über das Material zu geben, umso eindrucksvoller.

Auch ohne die Lektüre des Kataloges erkennt der Besucher den roten Faden der Ausstellung. Jede Abteilung trägt als Wandinschrift die be-

treffende Überschrift des Katalogkapitels, eine Broschüre von 48 Seiten ist für den eiligen Besucher bestimmt, der sich nicht allein auf Grund der Wandtexte und Beschriftungen unterrichten will. Zur Einführung dient auch eine automatisch ablaufende Diapositivschau mit begleitenden Erklärungen auf Tonband.

Von einigen Zimelien, die nicht ausgeliehen werden konnten, die aber unentbehrlich zur Erläuterung des Themas waren, sind Ektachrome ausgestellt (z. B. die Mexikaner am Hofe Karl V. von Christoph Weiditz, die Turiner Ballett-Miniaturen von Tommaso Borgonio). In wenigen anderen Fällen sind die Wände mit fotografischen „Blow ups“ dekoriert (das Naturlienkabinett des Ferrante Imperato, die brasilianischen Eingeborenen von Albert Eckhout).

In der Nationalgalerie in Washington gab es keine weißen, sondern nur pastellfarbig gestrichene Wände, keine stählernen und chromblitzenden Musealbehelfe, keine schlachtschiffgrauen Sockel. Die puritanische und geschichtsfeindliche Konzeption des keimfreien „Musée clinique“ (Germain Bazin), wie sie besonders in Italien bis zum Exzeß getrieben wird, war vermieden. Die Gestaltung der Ausstellung besorgte Gaillard Ravenel, Kurator an der Nationalgalerie.

Die Ausstellung ist in 18 Themen unterteilt. Jedes dieser Themen wird im Katalog in einer Einleitung von zwei oder drei Seiten erläutert. In der ersten Abteilung werden die frühesten Abbildungen der Bewohner des neuen Erdteils gezeigt. Rohe Holzschnitte, die den gedruckten Nachrichten beigegeben sind, wurden nicht auf Grund von eigener Anschauung, sondern auf Grund der Texte hergestellt.

Auf einer portugiesischen „Anbetung“ von 1505 (*Abb. 5a*) ist der König Balthasar als brasilianischer Indianer mit richtig wiedergegebenem Kopfschmuck und Pfeil geschildert, seine übrige Tracht ist europäisch. Auf einer ebenfalls portugiesischen Höllendarstellung von etwa 1550 tragen zwei Teufel, die die Verdammten martern, brasilianische Federtracht.

Die „Westindische“ Landschaft von Jan Mostaert (1542) ist das erste und für seine Zeit gänzlich vereinzelt Landschaftsgemälde, das die Neue Welt wiedergibt. Indianer mit Federschmuck, brasilianischen Waffen und Maiskolben sind auf den Holzschnitten nach Hans Burckmair d. Ä. für den Triumphzug Maximilians zu sehen.

Die ersten in der Neuen Welt gefertigten Zeichnungen von Eskimos und Indianern von großer ethnologischer Treue stammen von dem Karthographen und Zeichner John White, der vermutlich seit den späten siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts mehrere Expeditionen begleitete.

Betrachtet man die frühen Holzschnittillustrationen vom Eingeborenenleben, sei es in Schwarzafrika, sei es in der Neuen Welt, so wird deutlich, daß die Begegnung des Europäers mit primitiven Kulturstufen die Darstellung von menschlichen Urzuständen überhaupt angeregt hat. Hätte, so

fragt man sich, Dürer so überzeugend die Satyrfamilie auf seinem Kupferstich von 1505 (B. 69) ohne die Kunde vom Eingeborenenleben darstellen können?

Aber insbesondere die Gemälde von Piero di Cosimo scheinen ohne dieses Wissen schwer erklärbar. Die genaue ethnologische Erforschung der von ihm geschilderten Jagd- und sonstigen Bräuche und Geräte könnte hier weitere Aufklärung bringen und auch die Frage der Datierung der Gemälde klären (vgl. D. Heikamp, in: *Kunstchronik* 23, 1970, S. 291 f.).

Im 17. Jahrhundert war der Vergleich zwischen Indianern und europäischer Urbevölkerung gang und gäbe geworden. Unsere germanischen Verfahren wurden mit indianischen Federhüten geschmückt (so in: D. S. Büttner, *Beschreibung des Leichenbrandes und der Todtenkrüge*, 1695, vgl. P. H. Stemmermann, *Die Anfänge der deutschen Vorgeschichtsforschung*, Leipzig 1934, Abb. 22). Auch der Götzendienst der Germanen und ihre vermeintlichen grausamen Menschenopfer wurden nach aztekischem Vorbild illustriert.

Die zweite Abteilung der Ausstellung ist der Kartographie des 16. Jahrhunderts gewidmet, Prunkstücke wie die Südamerikakarte von Pedro Reinel und Lopo Homem aus der Bibliothèque Nationale sind ausgestellt.

Frühe Landkarten sind vielfach auch als ethnologische Dokumente wichtig, weil die Zeichner in sorgfältiger Miniaturarbeit den neuen Kontinent mit Gruppen von Eingeborenen bevölkert haben. Karten dieser Art wurden in der Ausstellung bevorzugt.

Die Kartographen standen in engem Kontakt mit den Entdeckungsreisenden, ihre Schilderungen von Mensch und Tier in der Neuen Welt sind meist zuverlässiger als die der Buchillustratoren.

Ein Überblick wird über die zoologische und botanische Buchillustration vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gegeben (Abtlg. 3). Abbildungen wurden vielfach nach Tieren und Pflanzen geschaffen, die von Reisenden mitgebracht wurden. Menagerien und botanische Gärten waren alsbald mit diesen Importen bevölkert. Durch eine statistische Untersuchung der Illustrationen würden sich wesentlich neue Aufschlüsse über die Geschichte der Pflanzen- und Tierimporte ergeben. Nicht zu vergessen wären hierbei die unerschlossenen Schätze von Pflanzen- und Tierzeichnungen aus dem Besitz von Ulisse Aldrovandi in Bologna und die zahlreichen Miniaturen von Jacopo Ligozzi in Florenz. Ligozzis Zeichnungen sind in der kunstgeschichtlichen Literatur vielfach behandelt worden, die Miniaturen der Pflanzen und Tiere wurden auch naturwissenschaftlich bestimmt. Die oft exotische Herkunft wurde jedoch als eine Gegebenheit hingenommen, deren Erörterung unterblieb.

Selten wurden die Pflanzen und Tiere in Amerika selbst gezeichnet. Diese Gruppe ist in der Ausstellung wiederum durch Blätter von John White vertreten: ein fliegender Fisch, ein Flamingo, ein Leguan, eine Karettschild-



Abb. A Holzschnitt nach der ersten Seite des Codex Mendoza. Aus: Samuel Purchas, Purchas his Pilgrims, London 1625

kröte. Schon allein die Auswahl der Tiere vermittelt den Eindruck des Wunderbaren, den diese Lebewesen auf den Europäer machen mußten.

Man hätte in dieser Abteilung auch gerne die Kupferstiche der wagemütigen Maria Sibylla Merian gesehen, die von 1700 bis 1701 in die niederländische Kolonie Surinam reiste und als Ergebnis ihrer Tropenstudien 1705 die „*Metamorphosis insectorum Surinamensium*“ veröffentlichte.

Die vielfach reich illustrierte Reiseliteratur seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zu der berühmten Sammlung von Reiseberichten, die von Theodor de Bry und seiner Familie in Frankfurt herausgegeben wurden (1590—1634), ist der Gegenstand der 4. Abteilung. De Brys Veröffentlichung stellt einen Markstein dar. Seine Abbildungen dienten in den beiden folgenden Jahrhunderten immer wieder als Quelle, wenn es galt, das Indianerleben zu schildern.

Eskimos, Indianer und ihre Bräuche, vor allem der Kannibalismus und die Kämpfe der Eigenborenen mit den Spaniern sind wiedergegeben. Der sagenhafte Goldreichtum der Neuen Welt ist ein anderes Thema, das die Europäer beeindruckte. Meistens sind die Bilder auf Grund der Lektüre der Texte geschaffen. Einiges geht auf wahrheitsgetreue, in Amerika gezeichnete Vorlagen zurück. Diese Herleitungen und Filiationen zu klären, ist eine wichtige Aufgabe zukünftiger Forschung.

Neben Gold und Silber waren übrigens die Perlen einer der großen Schätze der Neuen Welt. Wer denkt heute noch vor Jacopo Zucchi „Korallen- und Perlenfischerei“ daran, daß es sich hier um ein amerikanisches Thema handelt? (vgl. H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance*, Bd. 2, Berlin 1920, S. 317).

Auf den Felsen tummeln sich zwei Farbige mit Papagei, Pfeil und Bogen; eine Anspielung darauf, daß im 16. Jahrhundert amerikanische Perlen den Markt überschwemmt, während die Perlen Ostindiens immer seltener und kostbarer wurden. Die Inseln Santa Margarita, Cubagua, Coche, Punta Araya und die Mündung des Rio de la Hacha waren damals so berühmt wie die Fundorte Ceylons und des persischen Golfs. Sinnloser Raubbau führte dazu, daß schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts die amerikanische Perlenfischerei weitgehend zum Erliegen kam.

In England publizierte Samuel Purchas 1625 eine Sammlung von Reise-schilderungen. In diesem Buch ließ er in Holzschnitt den Codex Mendoza reproduzieren (Abb. A), damals in seinem Besitz und von ihm als „the choicest of my jewels“ gepriesen. Diese Bilderhandschrift wurde von mexikanischen Künstlern für den Vizekönig von Neuspanien, Antonio de Mendoza, angefertigt. Spanische Missionare fügten erklärende Inschriften hinzu. Mexikanische Bilderhandschriften sind die einzige amerikanische Kunstgattung, die früh in Europa auf großes Interesse stieß. Man war fasziniert von ihnen, weil man einen Zusammenhang zu den ägyptischen Hieroglyphen vermutete, deren Studium im 16. und 17. Jahrhundert eine gelehrte Mode wurde.



Abb. 1 Löwe. Rechte Stütze des Bischofsthrones. Um 1040. Siponto, ehem. Kathedrale S. Maria

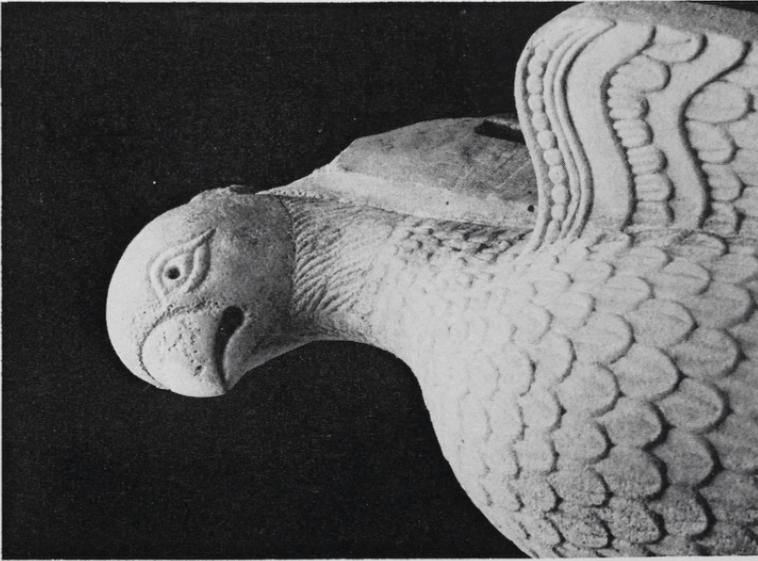


Abb. 2a Adlerpult, Detail. Fragment der Kanzel des Acceptus. 1041. Montesantangelo, S. Michele

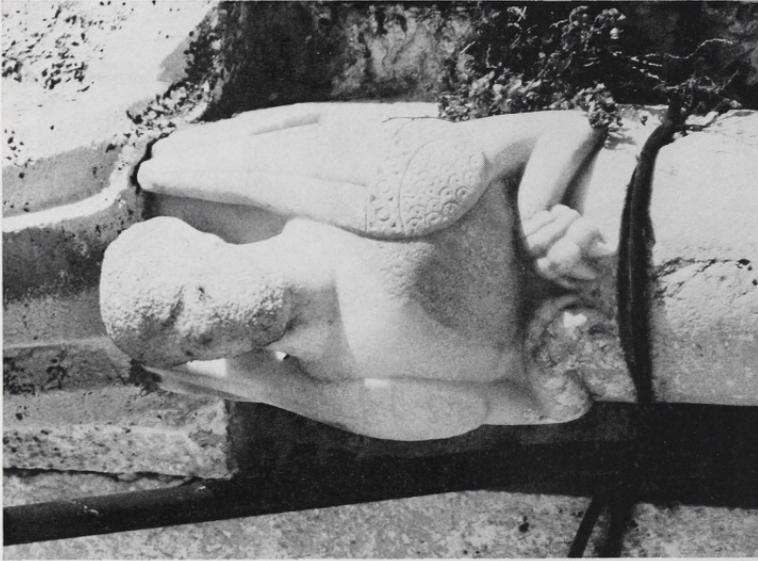


Abb. 2b Sphinx am Portal von S. Maria di Colonna, Trani. Um 1050



Abb. 3a Kapitell, Vieste, Kathedrale, 1. H.
11. Jh.



Abb. 3b Kapitell mit Springen aus der Kathedrale von Bari. Um 1040. Bari, Pinacoteca

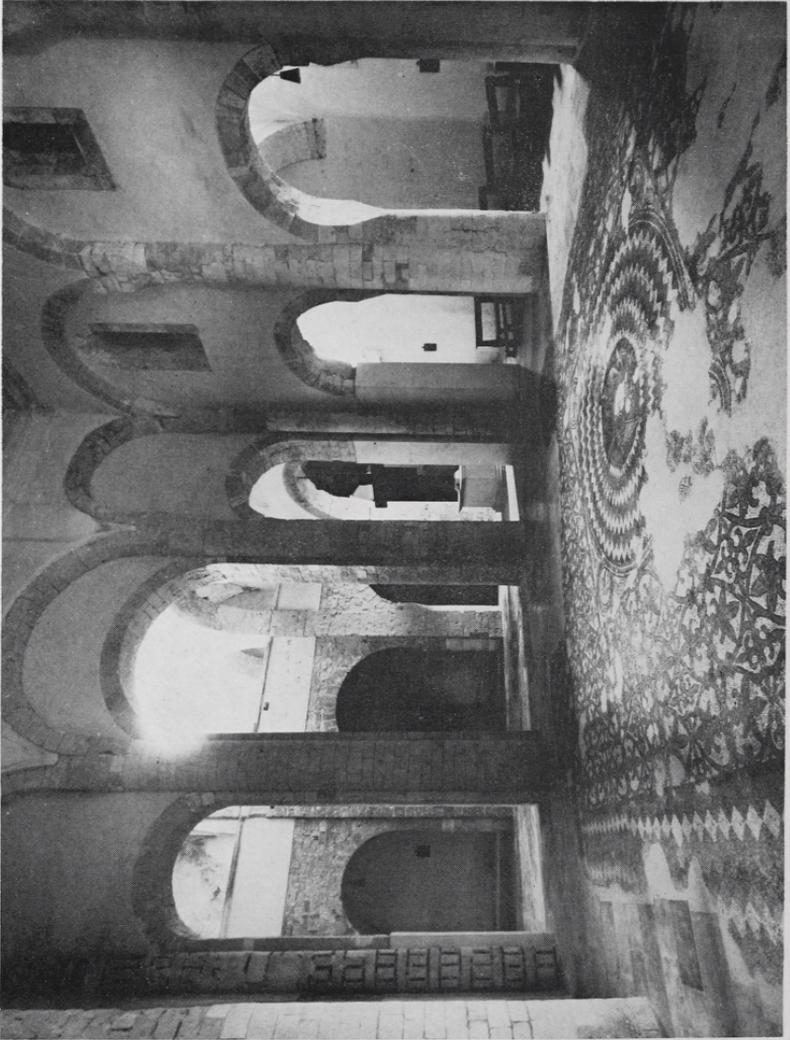


Abb. 4 San Nicola (Tremmitische Inseln), ehem. Abbazia S. Maria. Inneres

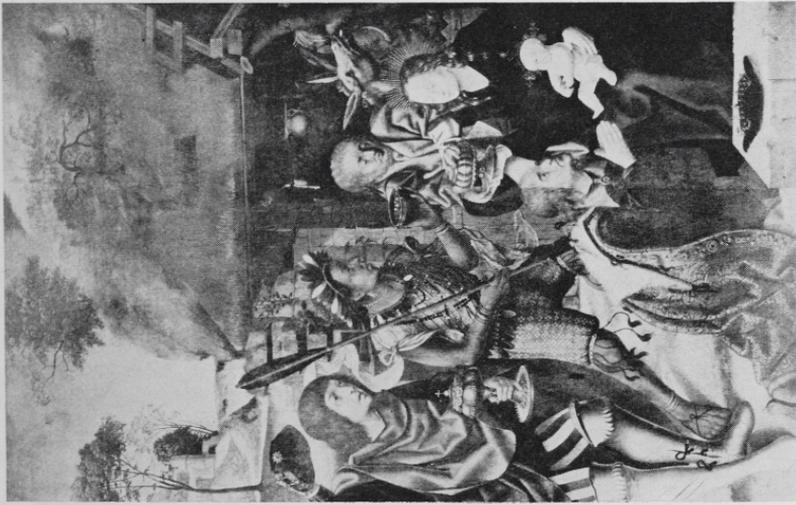


Abb. 5a Portugiesisch, um 1505: Anbetung der Könige. Viseu, Museu de Grão Vasco

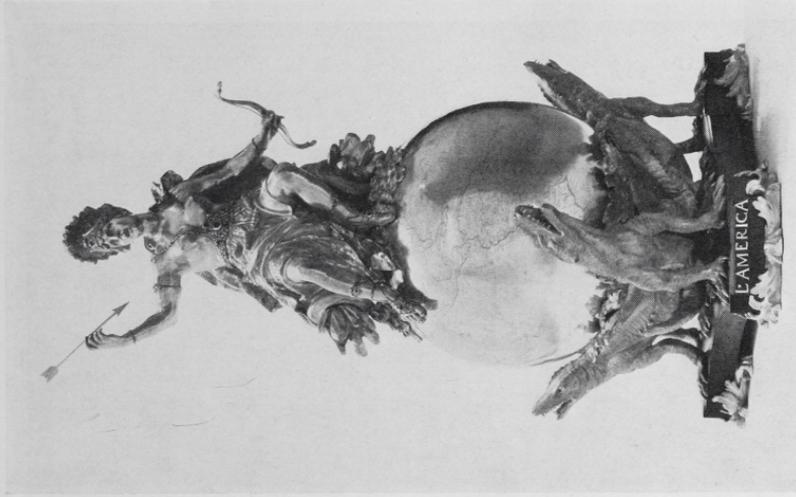


Abb. 5b Lorenzo Vaccaro: „Amerika“. Silber. Toledo, Kathedrale, Schatzkammer



Abb. 6 Joseph Wright of Derby: Die Indianerwitwe. Derby, Museums and Art Gallery



Abb. 7 Jacques-François Le Barbier d. Ä. (nach Karton von): „Amerika“, Bildteppich der Kgl. Manufaktur Beauvais, Brüssel, Privatbesitz



Abb. 8 Aristodemo Costoli: „Primo Pensiero per il Monumento di Colombo“. Florenz, Privatbesitz

Der Vergleich der mexikanischen und ägyptischen Bildzeichen befeuerte die Antiquare zu phantastischen Spekulationen. Bis ins frühe 19. Jahrhundert bilden die Reproduktionen in der Literatur des Barock die Hauptquelle für die Kenntnis dieses mexikanischen Kunstzweiges. Der Vergleich dieser Illustrationen mit den erhaltenen originalen Vorlagen kann Aufschluß geben, inwieweit die europäischen Künstler des 17. Jahrhunderts das Wesen der mexikanischen Formenwelt begreifen und nachvollziehend kopieren konnten.

Im Jahre 1637 wurde Johann Moritz von Nassau-Siegen zum Gouverneur der holländischen Kolonie in Brasilien ernannt. Dieser außerordentliche Mann bewährte sich nicht nur auf das glänzendste in seinen politischen Aufgaben, er unternahm auch die erste systematische wissenschaftliche Erforschung von einem Teile Amerikas. Mit beschränkteren Mitteln hatte im 16. Jahrhundert Fray Sahagún ähnliches für Mexiko versucht; seine Manuskripte, ängstlich von den Spaniern behütet, blieben bis ins 20. Jahrhundert unveröffentlicht. Ulisse Aldrovandi (1522—1605), der Bologneser Naturforscher, hatte von einer Expedition mit Zeichnern, Zoologen und Botanikern nach Mexiko geträumt.

Die Gemälde und Zeichnungen von Albert Eeckhout und Frans Jansz. Post sind wirklichkeitstreue Darstellungen der Eingeborenen, der brasilianischen Landschaft und ihrer Tier- und Pflanzenwelt (Abtlg. 5).

Die Abteilungen 6 bis 9 behandeln vorzugsweise die Allegorie der Neuen Welt vom 16. bis zum 19. Jahrhundert und die Rolle des Indianers im höfischen Ballett des Barock.

Der Allegorie des amerikanischen Kontinents ist in der Ausstellung vielleicht mehr Raum zugestanden als von der Sache her gerechtfertigt ist. Das Material ist schier unendlich, aber der im 16. Jahrhundert festgelegte Typus wandelt sich erst seit dem späten 18. Jahrhundert, als die Amerika-Allegorie sich aufspaltet. Amerika wird nun als die Freiheit selbst verkörpert, oder im 19. Jahrhundert als „Columbia“ und als Onkel Sam. Daneben aber lebte die traditionelle Allegorie weiter, wie z. B. in der Gestalt Amerikas von der „Fontaine de l'Observatoire“ von Carpeaux.

Der Grund für die breite Darstellung dieses Themas ist wohl eine Frage der Ausstellungsregie. Wie schon gesagt, spielt die Buchillustration die überragende Rolle in der europäischen Sicht Amerikas. Um die Ausstellung nicht zu „papieren“ erscheinen zu lassen, zu sehr als eine Buchausstellung, bot sich die Allegorie als willkommene Möglichkeit dar. Amerika-Allegorien wurden nicht nur in Malerei und Bildhauerei, sondern auch in sämtlichen Gattungen des Kunstgewerbes geschaffen.

Jan van Kessel, vielleicht in Zusammenarbeit mit Erasmus Quellinus, stellte Amerika als minutiös gemalte Kunstkammer dar. Die Vorlagen für die gemalten Exotica lassen sich größtenteils in illustrierten Werken nachweisen. Unbekümmert wurde aber sowohl Literatur über „Westindien“ wie

über „Ostindien“ herangezogen. So findet sich, wie häufig im Barock, ein amerikanisch-asiatisches Durcheinander von Indianern, Bramahnenpriestern, tanzenden Inderinnen usw. Auf „Bildern im Bilde“ werden indianische Bräuche geschildert, wobei wiederum Kannibalismus und Menschenopfer nicht fehlen, aber auch eine indische Witwenverbrennung ist mit unterlaufen; auf anderen Kabinetttstücken, die die Kunstkammer zieren, sind tropische Schmetterlinge, Nashornkäfer und sonstige Rieseninsekten wiedergegeben. Eine Gruppe von Indianern lagert auf dem Fußboden, umgeben von Fischen, Gürteltieren, Ameisenbären, Agutis, Tukanen und Araras. Die Seltsamkeit der Kreaturen, die durch dieses Raritätenkabinett kreichend und fleuchend, würde auch einer „Versuchung des Heiligen Hieronymus“ wohl anstehen.

Ebenfalls dem Milieu der Kunstkammer gehört ein Pokal aus Rhinoceroshorn an. Zwei Indianer tragen die Kuppe, die mit den Gestalten der vier Kontinente geschmückt ist. Ähnliche Stücke befinden sich in verschiedenen Sammlungen, sie wurden neuerdings dem Umkreis des Beinschnitzers Georg Pfründt zugeschrieben (vgl. C. Theuerkauff, *Zu Georg Pfründt*, in: *Anzeiger d. Germ. Nationalmuseums* 1974, S. 92 f.).

Ein Prunkstück der Ausstellung ist die Amerika-Allegorie aus Silber, die dem neapolitanischen Goldschmied Lorenzo Vaccaro 1692 in Auftrag gegeben wurde (*Abb. 5 b*) und die 1695 von Karl II., König von Spanien, an die Kathedrale von Toledo geschenkt wurde. „Amerika“ ist eine mit Smaragden geschmückte Indianerin. Über einer Weltkugel, die von drei Alligatoren getragen wird, sitzt sie auf Säcken, die mit Gold- und Silberbarren und mit Münzen gefüllt sind, die sich über den Erdball ergießen.

Die nordamerikanische Landschaft in ihrer weiträumigen Großartigkeit ist erst im späteren 19. Jahrhundert als künstlerisch darstellungswürdig entdeckt worden. Zeugnisse aus dem 17., 18. und frühen 19. Jahrhundert sind recht rar. Am ehesten war man an der Topographie der größeren Städte interessiert (Abtlg. 10). An dieser Stelle hätte man gerne die frühesten Pläne und Veduten amerikanischer Städte gesehen, zu denken ist insbesondere an Mexiko und New York.

Neben der Verteufelung des Indianers als Kannibalen und Barbaren setzt schon früh seine Verklärung als „Edler Wilder“ ein. Seine athletische Erscheinung und seit dem 18. Jahrhundert seine einfache, edle Gefühlswelt werden Gegenstand der Malerei und Skulptur (Abtlg. 11). Die empfindsameromantische Darstellung der „Indianerwitwe“ von Wright of Derby, die bei Unwetter und Blitz um ihren Gatten, den gefallenen Häuptling trauert, ist eines der bedeutendsten Kunstwerke aus dieser Sicht (*Abb. 6*).

Kein Ereignis jenseits des Atlantik fand in Europa solches Echo wie die Amerikanische Revolution (Abtlg. 12). Goethe erinnerte sich später in „Dichtung und Wahrheit“: „Man wünschte den Amerikanern alles Glück, und die Namen Franklin und Washington fingen an, am politischen und kriegerischen Himmel zu glänzen und zu funkeln.“ Jean-Antoine Houdon schuf

Marmorbüsten von Franklin und Washington. Überhaupt wurde am meisten in Frankreich die Revolution in Bildhauerei, Malerei und den angewandten Künsten verherrlicht. Kandelaber und Stoffe wurden mit Revolutionsmotiven geschmückt. In England wurde eine Flut von politischen Karikaturen geschaffen. Vor allem ist es die politische Allegorie, die jetzt den Künstler inspirierte. Einen Höhepunkt dieser Epoche bildet der in Beauvais gewirkte Bildteppich mit der Darstellung Amerikas nach dem Entwurf von Le Barbier (Abb. 7). Nicht mehr der federgeschmückte Indianer, sondern die Freiheit mit dem Sternenbanner ist jetzt die Hauptfigur der Allegorie.

Seit der Revolution wurde Nordamerika zunehmend als ein Ableger Europas betrachtet, in dem viele der Ideale des alten Kontinents verwirklicht waren. Der Süden dagegen blieb das exotische Wunderland, seit der Zeit der Conquista für die meisten Europäer unerreichbar. Die Dinge änderten sich, als Humboldt im Jahre 1799 vom spanischen König die Erlaubnis bekam, den Kontinent in einer wissenschaftlichen Expedition zu bereisen. Humboldt wurde später als der zweite Entdecker Amerikas verherrlicht. In Gemälden, Grafiken und Denkmälern wurden seine Verdienste um die landeskundliche Erschließung Lateinamerikas gefeiert. Diese Darstellungen einmal vollständig zusammenzutragen, wäre eine lohnende Mühe.

Landschaft, Fauna, Flora und die Zeugnisse präkolumbischer Kunst wurden von nun an zunehmend in Buchillustration und Malerei erschlossen (Abtlg. 13). Die Erkenntnis des Lebenswertes anderer, auch primitiver Kulturen brach sich jetzt Bahn.

Humboldt mußte auf seiner Amerikareise ohne einen Künstler auskommen. Er behalf sich mit eigenen Skizzen, die er in Rom von Joseph Anton Koch, Christian Gottlieb Schick, Bartolomeo Pinelli und anderen für die Publikation umzeichnen ließ. Er wird mit den Ergebnissen dieser Illustrationen aus zweiter Hand nicht immer zufrieden gewesen sein, und so beschäftigte er sich eingehend mit dem Problem der künstlerischen Tropenschilderung. Im „Kosmos“ bespricht er Darstellungen, die nach seinem Dafürhalten die tropische Flora überzeugend wiedergeben.

Ebenso wie Humboldt führte auch Maximilian Prinz zu Wied auf seiner „Reise nach Brasilien“ keinen Maler mit sich. Für ihn zeichneten später die Familienangehörigen, sowie deutsche Maler und Kupferstecher die eigenen Skizzen und die seines Reisebegleiters Sellow um. Die realistisch-nüchternen Zeichnungen, die die Forschungsreisenden von den Eingeborenen angefertigt hatten, verwandelten sich unter den Händen der wohlmeinenden Helfer nur zu oft in sentimental-klassisierende Familienidyllen in einem paradiesischen Urwald. Der Baumschlag ist nach akademischen Kunstregeln wiedergegeben, ohne die Eigenart der verschiedenen Gewächse zu berücksichtigen. Der Prinz wandte dem Problem der Illustration längst nicht die gleiche Sorgfalt wie Humboldt zu. (Vergleiche in diesem Zusammenhang: J. Röder, *Der zeichnerische Nachlaß der Brasilienreise*, in: J. Röder, H. Trim-

born u. a., *Maximilian Prinz zu Wied. Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens*, Bonn 1954, S. 109 ff. Über Humboldt vgl. neuerdings R. Löschner, *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, Diss. TU Berlin 1975.)

Im allgemeinen war es jedoch so, daß die exotischen Landschaftszeichnungen von Malern geschaffen wurden, die Expeditionen begleiteten. Es handelte sich also auch hier um eine Gattung der wissenschaftlichen Illustration, die durch das Medium der Druckgraphik verbreitet wurde. Humboldt setzte sich dafür ein, daß die Tropendarstellungen auch in Dioramen und Gemälden ausgeführt werden sollten. Die traditionelle Beschränkung der Landschaftsmalerei auf den europäischen und mittelmeeischen Raum war trotz der Jahrhunderte zurückliegenden Entdeckung tropischer Zonen mit wenigen Ausnahmen in der abendländischen Malerei eingehalten worden. Humboldt sah eine großartige Aufgabe der Landschaftsmalerei der Zukunft darin, die angestammten Grenzen des Darstellungswürdigen zu sprengen. Überdies sah er voraus, daß mit der politischen Unabhängigkeit der lateinamerikanischen Länder sich in der Neuen Welt eigene Schulen der Malerei bilden würden. Tropendarstellung nicht nur als wissenschaftliche Illustration sondern als Tafelbild ist also eine der ganz wesentlichen Neuerungen, die von Humboldt angeregt wurden.

Von den Tropenmalern aus dem Umkreise Humboldts ist eine Auswahl von Ölskizzen von dem bedeutendsten Künstler dieser Gruppe, nämlich Rugendas, ausgestellt. Es mag an den exotischen Themen dieses Meisters liegen, daß ihm in der deutschen Kunstgeschichte noch nicht der Platz zugewiesen wurde, der ihm gebührt. Hugh Honour vergleicht Rugendas zu Recht mit Blechen. Bis heute fehlt ein Katalog von seinem umfangreichen Werk. Schlecht beraten, verkauften die Münchener Graphischen Sammlungen 1924 die brasilianischen Ölskizzen nach São Paulo.

Ebenso wie Rugendas haben auch die anderen Maler, die von Humboldt gefördert wurden, Tafelbilder mit Motiven der tropischen Landschaft geschaffen. Die am Ort gemalten Skizzen sind meist von großer Unmittelbarkeit der Auffassung; den im Atelier entstandenen Ölgemälden dagegen liegen oft die überlieferten Kompositionsschemata der klassischen Landschaftsmalerei zugrunde.

Die Tropenmaler blieben ein Sonderfall der deutschen Kunstgeschichte. Triumphen, wenn auch kurzlebigen Erfolg hatte dagegen die Verwirklichung der Humboldtschen Ideen in der Landschaftsmalerei der Vereinigten Staaten. Das „Herz der Anden“ von Frederick Edwin Church (1859, The Metropolitan Museum of Art), das ein weites Panorama der drei Klimazonen des Subkontinents zeigt, wurde als die „complete condensation of South America“ gefeiert (vgl. A. ten Eyck Gardner, *Scientific Sources of the*

Full-Length Landscape: 1850, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1945, S. 59 ff.).

Luciano Castañeda, Johann Friedrich Maximilian Baron zu Waldeck, Karl Nebel und Frederick Catherwood zeichneten jetzt, oft in der entlegensten Wildnis, präkolumbische Tempel, nachdem sie das Gemäuer vorher von der wuchernden Urwaldvegetation hatten freilegen lassen.

Kaum etwas ist bisher bekannt über Karl Nebel, den Hamburger Architekten, der 1836 seine „Voyage pittoresque“ durch Mexiko als Ergebnis eines fünfjährigen Stüdienaufenthaltes veröffentlichte. Die Lithografien nach seinen Zeichnungen von mexikanischen Ruinen sind den dramatischen Darstellungen vergangener Maja-Herrlichkeit von Frederick Catherwood durchaus vergleichbar. Der kaum bekannte deutsche Künstler sollte der Vergessenheit entrissen werden.

Chateaubriands Roman „Atala“, 1801 zum ersten Male erschienen, wurde sogleich zum französischen Bestseller, sein Erfolg, auch in der bildenden Kunst, war Saint-Pierres „Paul et Virginie“ vergleichbar. Gemälde, Skulpturen, eine Flut von Druckgrafik verherrlichten die Gestalten des frommen Romans, der die unberührte amerikanische Wildnis zum Schauplatz hat (Abtlg. 14). Aber auch Uhren und Steingut-Teller wurden mit den Gestalten von Chactas und Atala geschmückt. Seitdem es gelungen war, das lithographische Verfahren für den Dekor von Keramik nutzbar zu machen, wurden die wohlfeilen Teller französischer und englischer Manufakturen zu einer Art illustrierten Zeitung, die die neuesten literarischen Moden und politischen Ereignisse verbreiteten. Das berühmteste von dem Roman angeregte Gemälde, Girodets „Begräbnis der Atala“ aus dem Louvre, ist für die Ausstellung ausgeliehen.

Für den Heroen- und Geniekult des 19. Jahrhunderts war Columbus neben Michelangelo und Galilei einer der großen Visionäre, dessen Schicksal für die Historienmalerei und Skulptur vielerlei Themen lieferte (Abtlg. 15). Zu dem ausgestellten Modell für ein Columbus-Denkmal von Aristodemo Costoli sei hier die Vorzeichnung aus florentinischem Privatbesitz bekanntgemacht (Abb. 8).

Fenimore Coopers Lederstrumpf-Erzählungen, Gerstäckers und Karl Mays Romane und ihre schier unendliche Nachfolge haben im 19. Jahrhundert nur zu wenigen bildlichen Darstellungen geführt, vor allem verglichen mit der bis 1850 fast allgegenwärtigen schönen Atala.

Das Volk der Rothäute fand nun jedoch in Malerei und Zeichnung eine Fülle von Chronisten, die ihr Leben und ihre Bräuche getreu überlieferten, aber auch die verheerenden Folgen der Berührung mit der Zivilisation des weißen Mannes (Abtlg. 16).

Die Anprangerung der Negersklaverei hat einige wenige bedeutende Kunstwerke hervorgebracht wie Füsslis „Klage des Negers“ und Turners „Sklavenschiff“. An Zahl überwiegen bei weitem die leutselig-karitativen

Illustrationen zu „Onkel Toms Hütte“ und zu den Traktätchen frömmelnder Missionszirkel (Abtlg. 17).

Die Ausstellung schließt mit einem Ausblick auf das Leben weißer Siedler in den USA des 19. Jahrhunderts. Einwandererschicksal, Goldrausch und die amerikanische Stadt sind einige der Themen, die hier berührt werden (Abtlg. 18).

Das Buch „The Golden Land“ ist in Kapitel gegliedert, die im wesentlichen die gleichen Argumente behandeln wie die Abteilungen der Ausstellung. Einiges ist jedoch weggelassen: die nordamerikanische Landschaft, Kat. Abtlg. 10, und Kolumbus in der Historienmalerei, Abtlg. 15, anderes ist hinzugefügt. So werden im zweiten Kapitel präkolumbische Gegenstände behandelt, die schon im 16. Jahrhundert in europäische Kunstkammern gelangten. Dies waren wenig genug, und nur wenige Jahre nach der Conquista war die vorspanische Kultur vernichtet. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts machen sich Einflüsse präkolumbischer Formenwelt auf das europäische Kunstschaffen hier und da bemerkbar. In Renaissance und Barock konnte man die Erzeugnisse der indianischen Hochkulturen nur als Kuriosa betrachten. So scheint es uns auch zweifelhaft, daß die Masken auf den Säulenkapiteln im Hofe des Bischofspalastes in Lüttich von mexikanischen Vorbildern abhängig sind (The New Golden Land, S. 61). Die Grünsteinmaske in Florenz (a. a. O., S. 32) kann, wenn sie mexikanischen Ursprungs ist, auf Grund ihrer naturalistischen Erscheinung erst in kolonialer Zeit entstanden sein.

Im Kapitel 7 wird u. a. die Rolle der Weltausstellungen von 1851, 1867 und 1878 für die Verbreitung der Kenntnis Lateinamerikas in Europa untersucht, insbesondere aber für die Kenntnis und das Verständnis präkolumbischer Kunst.

Im 19. Jahrhundert war fast alles transportabel und verpflanzbar geworden. Diese neue Errungenschaft war eines der wesentlichen Erlebnisse der Weltausstellungen. Der Besucher konnte sich unter fremden Völkerschaften, in exotischen Gebäuden und in künstlichen Urwäldern ergehen. Auf der Weltausstellung im Jahre 1878 konnte er im Kopf der Freiheitsstatue von Bertholdy umherklettern, als ob er sich unter der Hirnschale von Jean Pauls Riesin befände.

Der englische Keramiker Christopher Dresser schuf damals seine Vasen nach altperuanischen Vorbildern, die er wahrscheinlich auf der Weltausstellung gesehen hatte.

Besonders aufschlußreich für die zunehmende Wertschätzung präkolumbischer Kunst ist auch die Ausstellung von 1889. Wie schon 1867 war der mexikanische Pavillon in Form eines Aztekentempels errichtet, der von dem Architekten Antonio Anza erbaut wurde, die archäologische Beratung übernahm Antonio Penafiel, der auch eine Beschreibung des Bauwerks verfaßte. Ebenfalls die Innenausstattung war ganz in aztekischen Formen gehalten.

Die Pavillons der anderen lateinamerikanischen Nationen dagegen waren in modernem Stil gestaltet.

Charles Garnier, der Erbauer der Pariser Oper, hatte auf dem Marsfeld in 44 Bauten die Geschichte der menschlichen Behausung dargestellt, unter anderem hatte er ein aztekisches und ein Inka-Haus errichtet. Van Gogh schrieb darüber an Emile Bernard: „Wissen Sie, besonders leid tut es mir, daß ich in der Ausstellung diese Reihe von Wohnstätten aller Völker nicht gesehen habe... In einer illustrierten Zeitschrift habe ich eine Skizze von alten mexikanischen Wohnstätten gesehen, das scheint ebenfalls primitiv und sehr schön zu sein. Ach, wenn man wüßte, wie es war, und wenn man die Menschen malen könnte, die damals drin gewohnt haben — das wäre so schön wie Millet; ich sage nicht in der Farbe, aber als Eigenart, als etwas Bezeichnendes, als etwas, an das man fest glaubt“ (aus: *Sämtliche Briefe*, ed. E. Schumann, F. Erpel, Bd. 5, Zürich 1968, S. 290). Van Gogh starb im gleichen Jahre, die Azteken und ihre Behausungen hat er nicht mehr gemalt.

Zwei Jahre danach schuf Henri Rousseau *Le Douanier*, der behauptete, sieben Jahre lang in Mexiko Militärdienst geleistet zu haben, die erste seiner Urwaldvisionen. «*Les tableaux que tu pens, tu les vis au Mexique*» formulierte später Apollinaire unter dem Eindruck dieser Bilder (*The New Golden Land*, S. 186 f.).

In den zwanziger und dreißiger Jahren spielte Mexiko und die Kultur der Azteken in der Literatur eine gewisse Rolle. Hugh Honour führt als ein Beispiel unter vielen D. H. Lawrence an (a. a. O., S. 187). An dieser Stelle wäre der gleichzeitige Einfluß aztekischer Formen auf die Architekten und Designer des Art Deco zu ergänzen (vgl. B. Hillier, *Art Deco*, London 1968, S. 40 ff.) und der Einfluß altmexikanischer Skulpturen auf Henry Moore. Reflexe der monumentalen Wandmalerei finden sich in der DDR und den Staaten Osteuropas. All diese Einflüsse bleiben jedoch Episode. Der riesige Kontinent südlich von Mexiko bleibt für die moderne Kunst Europas immer noch Niemandsland.

Der Europäer sieht nach den USA, nach New York, Chicago, Los Angeles und San Francisco. So gibt das letzte Kapitel des Buches, "Land of the Future" überschrieben, einen summarischen Ausblick auf die künstlerischen Kontakte zwischen Nordamerika und Europa seit dem späten 19. Jahrhundert bis heute. Jugendstil, Art Deco, Pop Art usw. sind ohne den Beitrag der USA nicht zu denken. Aus der ursprünglich einseitigen Beziehung ist längst ein lebhafter Dialog geworden, bei dem die amerikanische Stimme, besonders in den letzten Jahren, vielfach den Ton angibt.

Das Buch schließt mit einer kritischen Bibliographie, zunächst der grundlegenden allgemeinen Literatur, dann der Literatur zu den einzelnen Kapiteln. Dieses Literaturverzeichnis ist wiederum ein Zeugnis der ungewöhnlichen Belesenheit des Autors und seines literarischen Spürsinnns. Der Um-

fang der heterogenen Themenkreise, die Hugh Honour zur Bewältigung seiner Aufgabe sichten mußte, wird noch einmal deutlich. Hier ist ein Instrument geschaffen, das für den Forscher, der dieses weite Gebiet fürderhin erkunden will, unentbehrlich ist. *Vivant sequentes!*

Detlef Heikamp

REZENSIONEN

FERDINANDO FORLATI, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*. Trieste, Ed. Lint, 1975. 198 Seiten mit Abbildungen.

Das Buch ist das letzte Werk eines Mannes, dessen wissenschaftliche, künstlerische und praktische Begabungen sich im Laufe eines langen Lebens — er ist am 18. Juli 1975 im Alter von über 90 Jahren gestorben — weniger im Schreiben von Büchern betätigt hatten als im Auffinden, Erhalten und Gestalten des Stoffes, aus dem schließlich Bücher werden: in der Erforschung (durch Ausgrabung unter und über Tag), der Rettung und Pflege von Bauwerken und in dem Zur-Geltung-bringen ihrer historischen und künstlerischen Qualitäten.

Die kurze Einleitung des Buches läßt ein paar der wichtigsten denkmalpflegerischen Arbeiten des langjährigen Soprintendente für Venezien Revue passieren, das Hauptthema bilden aber die Baugeschichte von San Marco, soweit sie durch die Arbeiten Forlatis geklärt und bereichert werden konnte, und die Erhaltungsgeschichte der Basilica und seiner Dependancen (San Teodoro, San Basso, Chiostro di Sant' Apollonia) bis heute, mit besonderer Berücksichtigung der in der jüngsten Vergangenheit durchgeführten Arbeiten, an denen Forlati (als Proto) einen so umfassenden und wichtigen Anteil hatte, daß man geradezu von einer Rettung des Baues durch ihn sprechen kann.

Die hauptsächlichsten wissenschaftlichen Ergebnisse der Arbeiten Forlatis in San Marco sind vor allem eine klarere Vorstellung der Form des ersten Baues (des 9. Jahrhunderts), die Rekonstruktion der Krypta und des Presbyteriums des späten 11. Jahrhunderts, eine ganze Reihe von Entdeckungen, wie die Auffindung von Mosaikfragmenten unter der Marmorverkleidung, von Vorzeichnungen unter den Mosaiken; die Wiedergewinnung der ursprünglichen Wirkung der Bronzetüren, und zahlreiche technische Erkenntnisse. All das ist in dem gut illustrierten Buch ausgebreitet, das in keiner Fachbibliothek fehlen sollte.

Otto Demus