



1 Baldassare Peruzzi, Musenreigen. Florenz, Palazzo Pitti.

## MISZELLE

von Georg Kauffmann: PERUZZIS MUSENREIGEN \*

Ulrich Middeldorf zum 60. Geburtstag

Zu den eigentümlichsten Werken der herrlichen Sammlung des Palazzo Pitti gehört ein „Musentanz“ (Abb. 1).<sup>1</sup> Apollon, in der Mitte, schwingt sich, zusammen mit den neun Musen, deren Namen darunter in griechischen Buchstaben auf einem gemalten Bande stehen, im Reigen. Eigentümlich ist nun nicht nur, dass dieser freudige Rundtanz auf einer gänzlich flachen Bühne und vor gänzlich neutralem Grunde — es ist Goldgrund! — also völlig ohne Schauplatz vonstatten geht, sondern auch das Fehlen jeglichen Motives, welches den Tanz rechtfertigen könnte. Es gibt keine Lokalität und keinen Anlass. Wir stehen hier vor einer Schwierigkeit der inhaltlichen Deutung. Wir stehen darüber hinaus aber auch vor einer Schwierigkeit der stilistischen Bestimmung; denn erstens haben wir keine Quelle, welche uns mit dem Namen des Malers bekannt macht (der Kunstkreis, aus dem er stammt, bleibt also offen), und zweitens sind es gerade die völlig vereinzelt stehenden Züge des Goldgrundes, des fehlenden Schauplatzes und des fehlenden Motives dieses Tanzes, die uns zunächst geeignete Vergleichsmöglichkeiten vorzuenthalten scheinen.

Nun trägt aber das Bild im Palazzo Pitti — wie man weiss — einen Namen: seit langem gilt es als Werk des Giulio Romano. Es wäre also zunächst festzustellen, weshalb man an dieser Benennung zwei-

\* Die hier vorgetragene neue Attribution des bekannten Pitti-Bildes hat der Verfasser zuerst am 11. April 1961 in einer Sitzung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz publiziert. Später griff S. J. Freedberg (Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, Harvard 1961, I, 405; II, 488) die Zuschreibung auf, ohne aber irgendetwas von ihrer Begründung wiederzugeben resp. zu derselben beizutragen. Der Verfasser möchte jedoch gestehen, dass er nur in einer *Motivierung* der neuen Zuschreibung einen interessanten Aspekt des ganzen Attributionsproblems zu entdecken weiss.

<sup>1</sup> Im Prometheus-Saal der Galerie.



2 Andrea Mantegna, Parnass (Ausschnitt). Paris, Louvre.

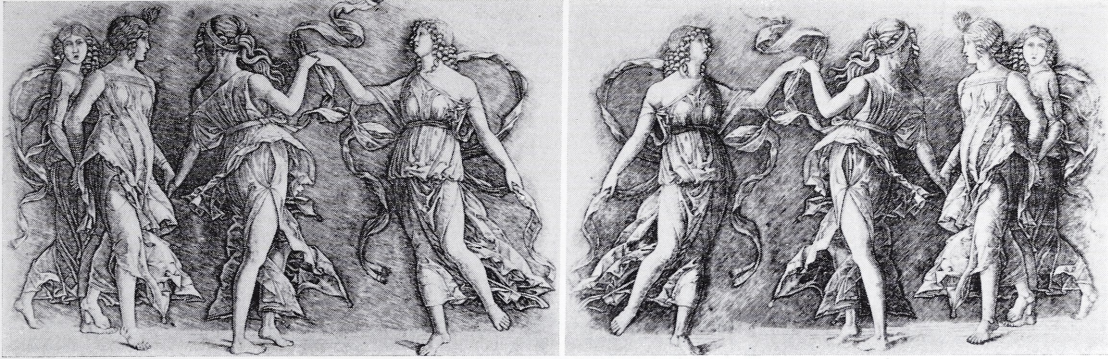
feln sollte. Dies lässt sich am einfachsten bewerkstelligen, indem man die Gründe nennt, die den Namen des grossen Nachfolgers von Raffael mit diesem Werk in Verbindung gebracht haben; dabei wäre zunächst auf Mantegna zu verweisen: es kann ja nicht zweifelhaft sein, dass der Musentanz des Mantegna auf dem Pariser „Parnass“ (Abb. 2) den eigentlichen Ausgangspunkt der Komposition des Pittbildes abgegeben hat. Es gibt kein Werk, das näher an unser Bild heranrückt, als dieses, auch etwa in der paarweisen Gruppierung der Tanzenden, oder in der Benutzung der Lücken in der vorderen Reihe für Tänzerinnen der hinteren. Mantegnas „Parnass“ war während des 16. Jahrhunderts in Mantua, in Mantua wirkte in der ersten Hälfte des Cinquecento — in die wir den Autor des Musentanzes im Pitti zu setzen haben — Giulio Romano als führender Geist, bleibt also der Schluss, in diesem den Maler des Pittbildes zu sehen.

Nun ist aber das Beispiel Mantegnas nicht minder geeignet, Gründe gegen die Autorschaft Giulios ins Feld zu führen. Mantegnas Musentanz hat weiter nachgewirkt als nur in der frei variierenden Wiederholung dieses einen Bildes. Es gibt Stiche, in denen seine Gesamtkomposition aufgelöst ist, die Musen in Gruppen zu vieren zum Tanze geordnet sind und damit nicht nur der Reigen in Glieder gespalten, sondern auch der Schauplatz eliminiert wurde: von einem Parnass ist nichts mehr zu sehen (Abb. 3).<sup>2</sup> Wie auf dem Bilde des Pitti bewegen sich die lieblichen Frauengestalten auf flachem, neutralen Boden vor glattem, schraffiertem Grunde. Von diesem Boden und diesem Grunde scheint der Weg nicht gar so weit zur ebenen Bühne und dem Goldgrund des Pittbildes, sodass wir vielleicht genauer sagen können, Mantegnas Parnass haben den Künstler zwar beeinflusst, aber wohl weniger im Original, als in einer der stecherischen Reproduktionen, und zwar in einer solchen, die sich auf die Musen und den neutralen Schauplatz beschränkte. Weil nun Stiche transportabel sind, fällt auch die Stadt Mantua als tertium comparationis aus und Giulio Romano als Autor anzunehmen, weil er am Orte Mantegnas Bild nahe war, wird zur Argumentation ohne Kraft.

Wie sich herausstellen wird, enthalten diese Überlegungen noch eine Lücke, die sich erst später schließen lässt; zunächst sind sie durchaus geeignet, uns weiter zu bringen. Tatsächlich weiss man, dass unser Bild nicht etwa aus Mantua nach Florenz in den Palazzo Pitti gekommen ist. Einer ziemlich entlegenen Notiz von Elisabeth Denio kann man entnehmen, dass sich der Musentanz noch 1789 in Rom, im Palazzo Rospigliosi befunden hat.<sup>3</sup> Wie er von dort nach Florenz kam, ist nicht ganz klar; auf jeden Fall war er im 18. Jahrhundert in der ewigen Stadt. Und das nun würde gleichfalls für eine Verwendung der Stichvorlage, nicht des originalen Mantegnabildes sprechen, denn Rom war einer der Orte, vielleicht sogar der einzige in Italien, wo man bereits um 1500 Mantegna im Stich studierte, man denke an Raf-

<sup>2</sup> A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, VI, London 1948, pl. 519.

<sup>3</sup> E. Denio, *Nicolas Poussins Leben und Werke*. Diss. Heidelberg 1898. Leipzig 1898, 85.



3 Stich nach Andrea Mantegna, Musenreigen.

fael und seine Kreuztragung Borghese, oder an das umbrische, von Fischel bekannt gemachte Skizzenbuch, in welchem sich die nach Mantegna kopierte „Grabtragung Christi“ befindet.<sup>4</sup> In Rom, genauer gesagt: in Raffaels Umkreis, ist Mantegna in stecherischen Nachbildungen studiert worden. Wer also an Giulio Romano als dem Autor des Pittbildes festhalten wollte, müsste an den römischen Giulio denken. Dem aber widerspricht nun auf das Entschiedenste der Malstil. Nichts von der runden Weichheit, der flockigen Fleischigkeit, oder auch kompositorisch der Vorliebe für parallele Gliederstellung Giulios ist hier zu finden, nichts auch von der drängenden Gewaltsamkeit seiner Gesichter oder der athletischen Strammheit seiner Glieder. Ein römischer Giulio für dieses Bild scheint ausgeschlossen.

Wer aber wird dann der Autor sein? Diese Frage stellt sich uns nicht nur aus dem angelegentlichen Interesse am Erfinder eines ikonographisch ungewöhnlichen Bildes, sondern auch aus der Anteilnahme, die das 17. Jahrhundert dem Werk entgegengebracht hat, Poussin hat sich mit ihm beschäftigt (in mehreren Versionen des Tanzes um das Goldene Kalb, im Bacchischen Fest, im Tanz zur Musik der Zeit)<sup>5</sup>, auch Claude Lorrain dürfte es studiert haben (in Fassungen, von denen das unvergleichliche Gemälde in Karlsruhe wohl die schönste, allerdings dem Pittbilde auch fernste ist<sup>6</sup>), und es ist natürlich wissenswert, auf welchen Autor diese Künstler eigentlich in dem Bilde zurückgreifen.

Bei Fragen nach der Abkunft des Gemälde darf nicht die Herbheit des Malstiles ausser Acht gelassen werden, die etwas splittigen Gewänder, die aus studierten Posen entwickelten Bewegungen, das wie im Moment Gefrorene der rhythmischen Abläufe, also eine Art Quattrocento-Reminiszenz von beinahe pollaiuoleskem Charakter. Die Fresken der Farnesina (Taten des Herkules, Orpheusszenen) sind verwandte Beispiele eines dem Raffaellischen fernstehenden, stattdessen seine Wurzeln in die Frühzeit der Renaissance zurücktreibenden Künstlers, demgegenüber selbst Mantegnas tanzende Musen auf dem Pariser Bild fortschrittlich besänftigt scheinen könnten (Abb. 5). Stilistisch also käme für das Pittbild Peruzzi in Betracht, nicht zuletzt auch der archäologischen Attitüde wegen, die es sich zulegt. Den „Musenreigen“ hat ein „humanistischer“ Maler gemacht. Auf zwei Eigenheiten sei eigens verwiesen: Apoll ist als Jäger gebildet, eine ikonographisch dem Musenchor widersprechende Form, denn zu den Musen gehört Apollons Leier. Der Köcher, in dem seine Pfeile stecken, hat nahe der Öffnung die Form einer faunischen Maske mit hochgezogenen, spitzen Ohren. Auf den hier verborgenen Tiefsinn komme ich gleich zurück. — Blicken wir zweitens auf die Musen. Nicht eine trägt ein Attribut, aber alle einen Namen. Die einzelnen unterscheiden sich nur durch die Farben ihrer Gewänder (aus der man aber nicht viel folgern kann) und durch ihre Frisuren. Zwei Frisuren sind bemerkenswert, die der zweiten von links mit den um ein Band geschlungenen Locken und die der zweiten von rechts, welche um ein dreieckiges Diadem komponiert ist. Das bei den Musen ungewohnte Diadem finden wir wieder auf einem Stich des „Würfel“ — Meisters, auf dem Apoll dem Herkules befiehlt, den Neid zu vertreiben (Abb. 4).

<sup>4</sup> O. Fischel, im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXXVIII, 1917, Abb. 220.

<sup>5</sup> Vgl. A. Blunt, The Golden Calf in the National Gallery, London. The Gallery Books Nr. 21. London 1951, 3-11, und Abb. 7.

<sup>6</sup> Vgl. M. Röthlisberger, Claude Lorrain, II, Yale 1961, fig. 218.



4 Würfel-Meister, Vertreibung des Neides durch Herkules.



5 Baldassare Peruzzi, Orpheus und Eurydike. Rom, Farnesina.

Die Musen scharen sich um Apoll, rechts kauernd eine mit dem Diadem, die andere, mit den uns bekannten, um ein Band geschlungenen Locken. Als Erfinder dieses bei Lafrery verlegten Blattes wird Peruzzi genannt, wodurch wir unsere Attribution gefestigt sehen.

Entscheidend aber ist ein Blatt des Thomassin, also eines Stechers des 17. Jahrhunderts, das sich bei genauerer Betrachtung als eine — in der Literatur bisher nicht beachtete — ausserordentlich getreue (seitenverkehrte) Wiedergabe des Pittbildes herausstellt: in der Beischrift ist ein Erfinder genannt: Baldassare Perusinus senensis invenit (Abb. 6).<sup>7</sup> Der Schöpfer des Werkes heisst also in der Tat Peruzzi, und damit könnte man den Deckel der Akten schliessen mit der Feststellung, der Autor des Musentanzes im Palazzo Pitti sei jetzt bekannt, wenn nicht doch der Stich gegenüber dem Bilde nun auch Differenzen erkennen liesse. Zunächst entfaltet sich der tanzende Chor vor einer Landschaft. Gerade was wir an dem Pittbild vermissen, der Schauplatz, ist hier gegeben. Und fernerhin sieht man rechts wie links je einen Musikanten. Es gibt nun also auch ein Motiv des lieblichen Reigens. Damit ist natürlich der Komposition viel von ihrer ikonographischen Besonderheit genommen. An Thomassins Angaben zu zweifeln, haben wir keinen Anlass. Soweit wir es verfolgen können, ist er in seinen Autorengaben korrekt; er war darüberhinaus Erbe jener berühmten Verlagshandlung, die über de Rossi, Antonio Salamanca und Lafrery zurück auf Marcanton zu führen ist und damit schon aus Traditionsgründen bevorzugt für den Vertrieb peruzzischer Erfindungen in Frage kam. Was aber — so lautet jetzt die wichtigste Frage — ist denn dann die echte Erfindung? Diejenige *mit* oder diejenige *ohne* Landschaft, das heisst: verkörpert nun der Stich, oder das Bild die Originalidee?

Durch die metallische Folie eines Goldgrundes zu röntgen, hat seine Schwierigkeiten. Ein derartiges Experiment ist in diesem Falle bisher auch nicht vorgenommen worden. So wird man sich zunächst auf andere Indizien stützen müssen, die aber nachdrücklich dafür zu sprechen scheinen, dass der Goldgrund nicht zum ursprünglichen Bestand des Gemäldes gehört.

- 1) an einigen Stellen scheinen Mantelsäume durch Gold überlagert, man sieht sie gelegentlich unter dem Überzug durchschimmern. Der Stich hat diese Stellen noch ohne Gold gesehen und demgemäss reproduziert. Alle Figuren sind in Umrissen in die Tafel geritzt. Häufig überschneidet das Gold diese Ritzung und dringt weiter in den Binnenkontur vor.
- 2) Der Goldgrund zeigt gewisse fleckige Veränderungen, die in etwa mit den Schatten zusammengehen, die auf dem Stich über die Landschaft gebreitet sind.

<sup>7</sup> Siehe Nagler XI, 1841, 141 und ebda. XVIII, 1848, 371 wo nähere Beschreibung. Der Stich ist abgebildet (ohne dass seine Beziehung zum Pitti-Bild erkannt wäre) Emporium, LVI, 1922, 200 f. Für liebenswürdige Besorgung einer Photographie danke ich herzlichst Herrn Dr. Konrad Oberhuber von der Albertina.

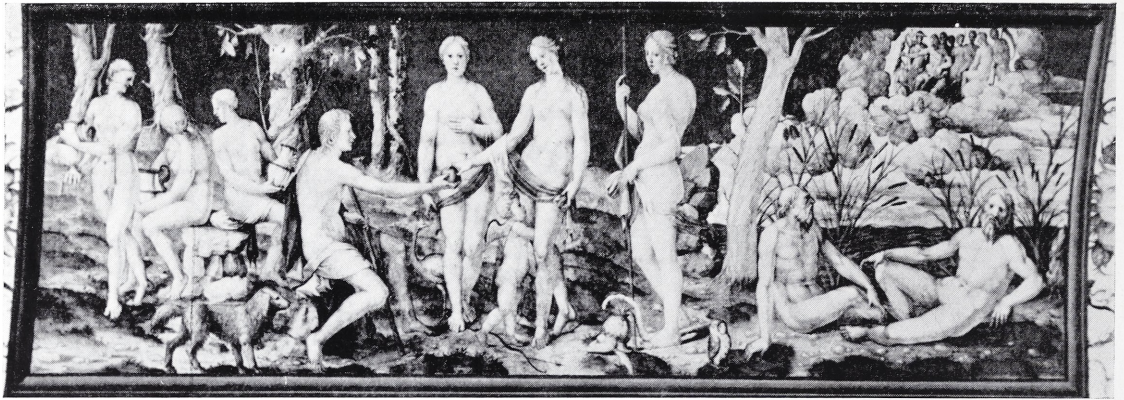


6 Baldassare Peruzzi, *Musenreigen*; Nachstich des Thomassin (1615). Wien, Albertina.

- 3) Die Namen der Musen, die auf dem Stich um deren Köpfe geschrieben stehen, stimmen nicht mit den griechischen Namen auf dem gemalten Bande überein. Wäre der Stich nach dem heutigen Zustand des Bildes kopiert, die Landschaft also Zutat des Stechers, bestünde bei der sonst zu beobachtenden Treue der Kopie kein erkennbarer Grund für diese Veränderung. Dagegen spricht sich die Differenz gegen das Gemälde aus. Es ist leicht zu denken, dass — nachdem der Goldgrund gelegt war — auch die einst um die Köpfe der Musen geschriebenen Namen verdeckt waren. In diesem Augenblick wusste der Restaurator nicht mehr genau zu sagen, welcher Figur welcher Namen zuzuteilen sei. So hat er auf dem Bande einige verwechseln müssen. Tatsächlich sind in der Region des Spruchbandes Eingriffe in die malerische Substanz deutlich zu erkennen. — Die Muse mit dem erwähnten Diadem heisst auf dem Bilde Thalia. Auf dem Stich des „Würfel“ — Meisters (Abb. 4) sitzt jedoch Thalia neben der diadembekrönten Muse, kenntlich an der Maske. Auch auf Thomassins Fassung (Abb. 6) erscheint Thalia neben der Muse mit dem Diadem; möglicherweise auch dies also ein Merkmal *g e t r e u e r* Arbeit des Stechers.<sup>8</sup>

Soweit die derzeit möglichen technischen Bemerkungen. Aber auch über das Formale wäre einiges zu sagen. Die Füße der beiden äusseren Tänzerinnen kommen auf Thomassins Stich dem Bildrand verschieden nahe. Ebenso verhält es sich auf dem Gemälde, findet jedoch seine plausible Erklärung nur dort, wo hinter der einen Tänzerin noch ein Baum und das Bein eines Musikanten Raum beanspruchen, während gegenüber ein zweiter Musikant gewissermassen in den vorspringenden Umriss der Tänzerin mit einbezogen ist. Die Komposition des Pitti-Bildes rechnet im Grunde auch heute noch mit diesen beiden Figuren, die nun schliesslich auch für das Inhaltliche keineswegs ohne Bedeutung sind; denn eine, mit Aureole und einer Leier versehen, spielt himmlische Sphärenmusik, während die andere mit

<sup>8</sup> Mein archäologischer Kollege in Bonn, Herr Dr. B. Andreae meinte nach der Lektüre griechischer Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in Urbino, dass die Namen der Musen auf dem Bande unterhalb der Darstellung aus paläographischen Gründen erst um 1600 zugefügt sein könnten. Das wäre allerdings ein gewichtiges Indiz für nachträgliche Veränderung des Gemäldes. Indessen haben sich dieser Meinung Klassische Philologen (Prof. Munari-Berlin, Dr. Vogt-Bonn) nicht anschliessen mögen mit der Begründung, dass seit Einführung der aldinischen Drucktype (also im spätesten 15. Jahrhundert) sowohl in Büchern wie Manuskripten kaum Entwicklungen festzustellen seien. Ein anderes Argument dagegen könnte für spätere Zutat der Schrift sprechen: die Unbeholfenheit ihres Schreibers. Er verwendet durcheinander grosse und kleine Buchstaben, darunter ein sehr altertümliches Tau. Polymnia ist mit Pi statt My, Ourania mit zwei Alpha am Ende geschrieben. Diese Hand war also offenbar selbst des Griechischen nicht mächtig, sie wird versucht haben, einen ihr vorgelegten Text zu kopieren. Von Peruzzi würde man dies sicherlich nicht erwarten.

7 Baldassare Peruzzi *Urteil des Paris*. Castello di Belcaro.

Satyrohren unter einem Baume — soweit man sieht, ist es eine Eiche<sup>9</sup> — dionysisch den Dudelsack pfeift. Erst vor kurzem hat Erwin Panofsky innerhalb der antiken Vorstellung von Apollon zwei Charaktere unterschieden, den apollinischen im engeren Sinne und den dionysischen, welche vereint auch innerhalb einer einzigen Figuration vorkommen können.<sup>10</sup> Das Pittbild kann als perfektes Beispiel dienen. Genau genommen ist es ja kein Musen-, sondern ein Apollonbild. Der Gott schwingt die Musen in Himmelsreigen und rauschhafter Sinnenfreude zugleich. Himmel und Erde sind gegenwärtig, beide Sphären des Gottes umschrieben. Und so erklärt sich die Satyrmaske auf dem Köcher mit den treffenden Pfeilen als redendes Symbol, als Hindeutung auf das auch untergründig-faunistische seines Wesens.

Nirgendwo haben seit der Antike die dionysischen Züge Apollons solche Anteilnahme wachgerufen wie bei Marcanton und seiner Schule. Peruzzis Verbindungen zu Marcanton dürften sich — trotz einschränkender Bemerkungen von Peter Metz<sup>11</sup> — nach den Arbeiten von Wickhoff<sup>12</sup> und Hirth<sup>13</sup> kaum bezweifeln lassen. Hier haben wir einen neuen Fingerzeig. Aus stilistischen Gründen würden wir den „Musenreigen“ in die Frühzeit der Beziehungen zu Marcanton setzen, d.h. auf etwa 1510 datieren, die spätere, hochstilisierte Manier Peruzzis sieht anders aus. Dass aber auch noch in den letzten Jahren — was der Forschung bisher entgangen ist<sup>14</sup> — Marcanton hinter Peruzzis Malereien stehen kann, lehrt das schöne Deckenbild aus Belcaro (Abb. 7), in den 30er Jahren entstanden. Es ist nicht etwa nach der Grundprägung des Medici-Sarkophages gemalt<sup>15</sup> sondern nach dessen Variation in Marcantonios „Paris-Urteil“ (Abb. 8). Entscheidend sind einzelne Figurationen, die nur auf dem Stich, nicht auf dem Relief zu finden sind, wie die nach hinten sich wendende (weibliche) zweite Figur von links oder der liegende Wassergott rechts aussen.<sup>16</sup>

Erst jetzt, am Ende unserer Betrachtung können wir auch das Verhältnis zu Mantegna richtiger beschreiben. Thomassins Version entwertet ja nicht unerheblich die Stiche mit den Tanzenden (Abb. 3), demgegenüber rückt das Gemälde des Pariser „Parnass“ (Abb. 2) wieder mehr nach vorn, umso mehr als einerseits Mantegna einen seitlich sitzenden Musikanten gibt (hier ist es Apollon selbst), und ander-

<sup>9</sup> Nach Ovids *Metamorphosen* ist die Eiche der Ceres (Fruchtbarkeit!) heilig, vgl. den Rundtanz der Dryaden unter einer Eiche in Fontainebleau (Rosso) und dazu Panofskys Bemerkungen in der *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, 2, fig. 10, 125.

<sup>10</sup> E. Panofsky, *A mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*. Stockholm 1960, 36 ff.

<sup>11</sup> In *Thieme-Beckers Künstlerlexikon* XXVI, 1932, 453.

<sup>12</sup> *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XX, 1899, 192 f.

<sup>13</sup> H. Hirth, *Marcanton und sein Stil*. Diss. Leipzig. München 1898, 7-19.

<sup>14</sup> Allgemein spricht man von einer Beeinflussung durch Marcanton nur in den Jahren 1509-11 (Wickhoff) oder 1510-12 (Hirth).

<sup>15</sup> Vgl. Ph. Pray-Bober, *Amico Aspertini*. London 1954, 68, fig. 83.

<sup>16</sup> Zur Datierung des Stiches auf 1512-15 vgl. A. Calabi, *Dedalo III*, 1922, 42. — In Belcaro verrät weiterhin Anlehnung an Marcanton die Deckenmalerei der Vorhalle. Apoll und Marsyas sind abhängig von Marcantons Stich B. 348.



8 Marcantonio, Urteil des Paris.

ereits ja der landschaftliche Hintergrund des Thomassin-Stiches (Abb. 6) schlechterdings nur als Parnass anzusprechen ist. Die Beziehung zu Mantegna wird dadurch um ein wenig verengt. Weitere Aussagen lassen sich hier derzeit nicht machen. Es genügt für unsere Zwecke, dass Peruzzi innerhalb der in der Renaissance mit Mantegna anhebenden Beschäftigung mit Apoll und den Musen<sup>17</sup> ein Werk geschaffen hat, dessen ursprünglicher Zustand mit Landschaft und Musikanten zu den gedankenvolleren Fassungen des Themas gerechnet werden muss.

Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass auch von Poussin her ein Rückgriff auf die Version mit Landschaft und Musikanten wahrscheinlich ist. Der grosse Franzose dürfte das Gemälde im Palazzo Rospigliosi noch ohne Goldgrund gesehen haben.<sup>18</sup>

#### RIASSUNTO

Il quadro con il „Ballo delle Muse attorno ad Apollo“ nella Galleria Palatina (Palazzo Pitti, Sala XX) di Firenze, finora attribuito a Giulio Romano, viene restituito — in seguito a testimonianza d'una incisione del Thomassin del 1615 — a Baldassare Peruzzi. Il fondo d'oro risulta aggiunto probabilmente dopo la seconda metà del '600.

<sup>17</sup> Lilius Giraldus und Lomazzo haben sich ebenso zu den Musen geäussert wie zuvor schon Coluccio Salutati (De laboribus Herculis, ed. B. Ullmann, I, Zürich 1948, 40 ff.)

<sup>18</sup> Dieser wäre demnach erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts aufgetragen worden.

## BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE PUBLIKATIONEN

- GRIGIONI, Carlo : Pietro Barilotti, Scultore Faentino del Cinquecento, Faenza (Fratelli Lega), 1962; 209 S., 8°. Preis Lit. 3.000.—
- HARTLAUB, Geno : Mütter und ihre Kinder (= „Forum Imaginum“ Bd. 6), Heidelberg (Heinz Moos), 1962; Text 36 S. mit 8 Farbtafeln, 24 Abb. 8°.
- HARTLAUB, G(ustav) F(riedrich), Der Gartenzwerg und seine Ahnen (= „Forum Imaginum“ Bd. 6), Heidelberg (Heinz Moos), 1962; Text 36 S. mit 3 Farbtafeln, 35 Abb. 8°.
- HOLL, Imre u. VOIT, Pal, Old Hungarian Stove Tiles, Budapest (Corvina Press), 1963; Text 64 S., Abb. I-XVI, 1-48. 8°. Preis Lit. 1.100.—
- RIEGL, Alois, Problemi di Stile (Biblioteca Scientifica Feltrinelli 10), Milano (Giangiacomo Feltrinelli), 1963, XV + 337, 147 Abb. im Text. 8°. Preis Lit. 3.800.—

*Zeitschriften :*

BOLLETTINO dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano, III (1961). Venezia, Fondazione Giorgio Cini. 384 S., 16 + 4 Abb., Publikations-Verzeichnis der Fondazione Cini. (Mit Berichten über die Ausgrabungen im Dombereich zu Torcello von BOGNETTI, LECIEJEWICZ, FOGOLARI, GUIOTTO, CORRAIN u.a. sowie der Veröffentlichung von Nachlassinventaren des Federigo Contarini durch Cozzi und CIPOLLATO). Preis Lit. 4.000.—