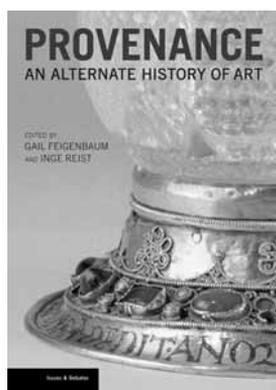


men: „Die Beschäftigung mit den Bildern der Apokalypse ist nicht zuletzt deswegen so spannend, weil sie uns viel über die Vorstellungen verraten, die sich die Menschen in ihrer jeweiligen Zeit vom Ende der Menschheit und vom Ende des eigenen Lebens machen – und vom Anfang nach dem Ende.“ (85)

In Anschluss an den Essayteil folgt der erfreulich ausführliche und sehr gut strukturierte Katalogteil zu den Exponaten der Ausstellung (90–327) sowie ein weiterer Beitrag Jörg Tremlers zum Thema Apokalypse und Post Apokalypse in Filmen der 50er bis 70er Jahre (329–339), der damit abschließend den Fokus vom Medium Papier erweitert auf die Betrachtung eines modernen Bildmediums.

GERALD DAGIT
Regensburg



Gail Feigenbaum und Inge Reist (Hrsg.); Provenance. An Alternate History of Art; Los Angeles: Getty Publications 2012; 224 S., 60 s/w-Abb.; ISBN 978-1-6060-61220-9; \$ 40

Bedenkt man die fortwährende Aktualität der Debatten rund um die in jüngerer Zeit aufgedeckten, spektakulären Fälle von Raubkunst, scheint die Entscheidung des Verlags zur Neubewerbung dieses Titels durchaus berechtigt; in verschiedenen sozialen Netzwerken wurde dieser kürzlich wieder prominent in die Nähe der Neuerscheinungen gerückt. Mit Blick auf potenziell bereichernde, internationale Perspektiven zu einem Thema, das gerade hierzulande vielfach als genuin deutsches wahrgenommen wurde und wird, soll der Band aus der Getty-Reihe *Issues & Debates* nun eingehender betrachtet werden. Es handelt sich um einen Tagungsband, der aus der jährlichen College Art Association Conference hervorging, die 2008 dem Thema Provenienz im allerweitesten Sinne gewidmet wurde, unter dem Titel ‚Provenance: The Transformative Power‘ (Dallas, 2008). Diese Entscheidung wiederum begründet sich nach den Herausgeberinnen in dem vielfachen Anklingen dieses thematischen Brennpunktes in einer Reihe von internationalen Konferenzen, etwa ‚The Circulation of Works of Art in the Revolutionary Era, 1789–1848‘ (Paris, 2004) und ‚Sacred Possessions: Collecting Italian Religious Art, 1500–1900‘ (Rom, 2007), die ihnen eine breitere Behandlung und Auffassung dessen, was wir unter Provenienz verstehen, notwendig erscheinen ließen: „we have become convinced that scholars who embrace a broader view of provenance stand to enrich and change their understanding of the works of art that drive their larger research projects“ (3). In *Provenance. An Alternate History of Art* sind insgesamt elf Beiträge versammelt, die eine Spannweite von archäologischen Themen bis hin zur Konzeptkunst umfassen und sich auf Europa, Asien und Amerika beziehen.

Gerade in der breiten Behandlung des Themas liefert der Band wertvolle Beiträge zur Diskussion um den Status quo der kunsthistorischen Provenienzforschung, in deren Fokus – so scheint es bisweilen – allein die Zeit nach 1933 gerückt ist. Der Band möchte erklärtermaßen nicht nur ein Überdenken des Stellenwertes der Provenienz anregen; er möchte die Auseinandersetzung mit der Provenienz eines Werkes methodisch in allen Bereichen kunsthistorischer Forschung (re-)etablieren und sie aus ihrem Dasein als „a kind of shadow social history of art“ (3) befreien.

Den Sektionen einordnend vorangestellt ist eine Einleitung der beiden Herausgeberinnen, derer es aufgrund der Bandbreite der bearbeiteten Themen auch bedarf. Die Beiträge sind darüber hinaus in vier thematische Sektionen gegliedert: In *Inscribing Provenance* geht es buchstäblich darum, wie und weshalb ihre Provenienz den Objekten anhaftet beziehungsweise angeheftet wird. *The Time and Place of Provenance* untersucht Bedingungen der Bewertung von Entstehungsort, Besitzerabfolge, Fundort eines Objektes und seiner Geschichte ab seiner Entdeckung. *Provenance and Commerce* fragt nach dem Zusammenhang von Provenienz, Wert und Status von Kunstgegenständen. *Provenance Research Instrumentalized* schließlich bietet gewissermaßen einen Abgleich all dessen mit Realität und Praxis der Provenienzforschung: „a hard look both at what can be and has been learned through such research and at how such knowledge has been utilized by the art market, political actors, art history, and artists“ (4). Eingebettet in stilistische und ikonografische Analysen oder andere theoretische Erörterungen bedeutete Provenienz in der kunsthistorischen Forschung des 20. Jahrhunderts vor allem, die Standorte und Bewegungen eines Kunstwerkes von Besitzer zu Besitzer zu fixieren, schreiben Gail Feigenbaum und Inge Reist. Mit dem wachsenden Interesse an Funktion und Bedeutung von Kunstpatronage und Sammlungswesen in der kunsthistorischen Forschung ist sie stetig bedeutender, allerdings erst mit den bereits angeklungenen Fällen von Raubkunst im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts ein wahrlich explosives Thema geworden. Mit diesem Band jedoch soll ein anderer Ansatz verfolgt werden (2): Als konzeptionelle Referenzpunkte werden etwa Marcel Mauss' *Essai sur le don* (1923), in dessen Lichte einflussreiche Publikationen wie Arjun Appadurais *The Social Life of Things* (1986) entstehen konnten, oder Walter Benjamins Essay *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* (1931) angeführt, die folglich auch mehrfach in den einzelnen Beiträgen anklingen. Gerade Appadurais Publikation kann in hohem Maße vorbildhaft genannt werden, versteht sich der vorliegende Band doch geradezu als Ergänzung zu den in *The Social Life of Things* publizierten, allerdings vorrangig anthropologischen Studien.

Gail Feigenbaum eröffnet dann mit ihrem Aufsatz *Manifest Provenance* (6–28) die erste Sektion des Bandes. Geradezu verheißungsvoll sind die Zitate, die sie ihrem Beitrag voranstellt – beginnend mit Abt Suger von St. Denis und endend mit Walter Benjamin –, die in den Augen der Autorin bezeugen „how the narrative of provenance is made manifest, and how an object's history adheres to it“ (6). Es geht damit also um das Studium von „physical evidence“ (7) und die Tendenz nach, und unabhängig vom Objekt und dem Kulturkreis, stark konventionalisierten Kenn-

zeichnungssystemen der Eigentümerschaft, wie etwa Sammlermarken, Stempel, Brandzeichen oder Wachssiegel. Diese werden mehr oder minder zur Schau getragen, gerade auch wenn Gegenstände zur Zirkulation oder Ausstellung bestimmt sind. Diese Kennzeichnungen können bisweilen wichtiger werden als das Objekt selbst. Mitunter wurden sie auch bewusst entfernt oder unkenntlich gemacht, wie Feigenbaum am Beispiel mittelalterlicher Manuskripte erläutert. Am Ende wartet Feigenbaum mit der sogenannten *Eleanor-Vase* auf, dem ‚Aufmacherobjekt‘ des Bandes: Es handelt sich um ein Bergkristallgefäß sassanidischen Ursprungs, das vermutlich aus dem 7. Jahrhundert stammt. Ihr erster identifizierter Besitzer war Mitadolus, muslimischer König von Saragossa im 12. Jahrhundert, der die Vase Wilhelm dem Troubadour gab, seinem Verbündeten in der Rückeroberung Spaniens. Wilhelms Enkelin Eleanor brachte das Stück dann als Mitgift in die Ehe mit Ludwig VII. von Frankreich, die jedoch genau wie die Einigung Aquitaniens mit der französischen Krone nicht lange halten sollte. Der berühmte Abt Suger von St. Denis schließlich ‚konvertierte‘ das Gefäß, indem er es in ein neues Objekt transformierte und den Heiligen widmete. Er ließ es durch ein Parergon ergänzen, einen opulenten Sockel mit eingravierter Provenienz, die damit fester Bestandteil des Objektes wurde. Die Provenienz dieses Objektes entpuppt sich als ein Narrativ der Umwandlung, Umwidmung und Bekehrung (23). Der Sprung von den Inhalten Feigenbaums hin zu den chinesischen Handrollen (handscrolls), die Zaixin Hongs Beitrag *Issues of Provenance in the Last Emperor's Art Collecting* (29–46) zum Gegenstand hat, könnte kaum größer sein – dient letztlich aber als weiterer Beleg für Feigenbaums These von den in allen Kulturen konventionalisierten ‚marks of ownership‘. Sie untersucht Funktion und Bedeutung von Siegeln und Kolophonen, die an Werke der früheren kaiserlichen Sammlung in China angehängt wurden. Hong gibt dafür eine gut strukturierte, verständliche Einführung, die der westlich geprägte Leser zum Verständnis auch braucht. Im weiteren Verlauf konzentriert sie sich auf ein Objekt, die etwa zwischen 1235 und 1307 entstandene Qian-Xuan-Handrolle des letzten Kaisers, und illustriert eindrücklich, dass bei diesem Objekttypus die Provenienz unveränderlicher Bestandteil des Objektes selbst wird.

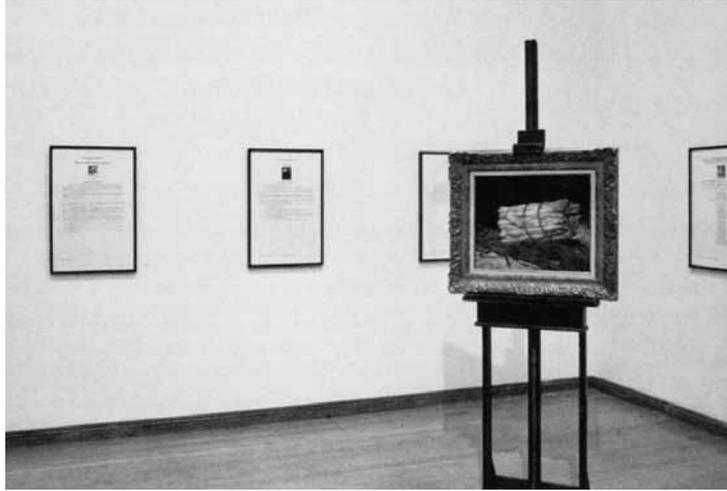
Die zweite Sektion *Time and Place of Provenance* eröffnet Rosemary A. Joyce mit ihrem Aufsatz *From Place to Place: Provenience, Provenance, and Archaeology* (48–60). Darin werden vor allem den englischsprachigen Raum betreffende, jedoch auch außerhalb dessen nicht uninteressante Begriffsdefinitionen unter die Lupe genommen, namentlich ‚provenance‘ und ‚provenience‘. Die unterschiedliche Bedeutung der beiden Begriffe lässt sich am besten mit dem Gegensatz eines festen Orts- und Zeitpunktes (‚provenience‘) und einer Wegstrecke (‚provenance‘) beschreiben (48). Anschaulich gemacht werden Joyces Abgrenzungen mit Hilfe von Recherchewerkzeugen des 21. Jahrhunderts: Ein Blog und ein Online-Diskussionsforum werden herangezogen. Der Autor des Blogs stellte eine Google-Suche der beiden Begriffe einer JSTOR-Suche gegenüber, mit dem Resultat, dass im Allgemeinen häufiger ‚provenance‘ verwendet wird (704.000 Treffer für ‚provenance‘ vs. 26.000 Treffer für ‚provenience‘ bei Google), in den fachspezifischen Artikeln auf JSTOR ‚proveni-



Sog. Eleanor-Vase (Bergkristallgefäß sassanidischen Ursprungs, 6./7. Jh.; zur Vase montiert in Frankreich vor 1147, im 13. und 14. Jh.), Höhe 33,7 cm, Durchmesser 15,9 cm, Paris Louvre (24)

ence' jedoch auf annähernd so viele Treffer kommt (1.481 Treffer für ‚provenance‘ vs. 1.252 Treffer für ‚provenience‘). In ihren bestehenden Definitionen können beiden Konzepte nur einen Teil des dynamischen Weges wiedergeben, den ein Objekt zurückgelegt hat. Das Resümee der Autorin zielt jedoch nicht darauf ab, beide Konzepte nur in der Kombination als zielführend herauszuarbeiten, sondern erinnert daran, dass der Ansatz zum Umgang mit einem Objekt von diesem selbst maßgeblich bestimmt wird: „the biography of the object is necessarily more than either or even both of these combined“ (58). Dominique Poulots Beitrag *Provenance and Value: The Reception of Ancien Régime Works of Art under the French Revolution* (61–84) bildet bereits die Schnittstelle zwischen zweiter und dritter Sektion, untersucht er doch die Auswirkungen des radikalen Umbruchs, den die Französische Revolution darstellt, auf den Umgang mit Kunstwerken des *ancien régime*; diese wurden zu diesem spezifischen Zeitpunkt der Geschichte ihrer althergebrachten, bis dato maßgeblich ihren Wert konstituierenden Provenienz beraubt: „Thinking about provenance under these conditions principally meant constructing a specific form of knowledge linked to the process of musealization and in particular detaching works from their context in order to establish their status as models or paradigms [...] the objective was to pass over in silence the particular vicissitudes undergone by a work of favor of an origin that one might describe as delusive, general, and abstract: that of the production of art by the eternal genius of humanity“ (78). Den Werken wurde in diesem Zusammenhang eine über Entstehungskontext und Eigentümerschaft erhabene Bedeutung, ästhetischer Wert, zugesprochen und sie wurden in öffentliche Museen überführt.

Hans Haacke,
Manet-Projekt
 '74 (Detail der
 Installation in
 der Galerie Paul
 Maenz, Köln,
 1974), 1974 (176)



Eingeleitet mit einem Gedanken aus Baudrillards *System der Dinge* (erstmalig 1968 in Paris erschienen) zum Zusammenhang vom Bedürfnis nach Authentizität und der Besessenheit, die Dinge zu ordnen, bildet *From Mariette to Joullain: Provenance and Value in Eighteenth-Century French Auction Catalogs* (86–103) von Sophie Raux den Auftakt zu *Provenance and Commerce*. Sie untersucht darin französische Ausstellungskataloge der vorrevolutionären Zeit auf ihren Umgang mit der Provenienz der gelisteten Objekte. Kunsthändler wie Pierre-Jean Mariette, Edmé-François Gersaint, Pierre Rémy, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun und François-Charles Joullain (in dieser zeitlichen Abfolge) ließen aufwendige Druckwerke erstellen, die dem Anspruch eines neuen Typs von Kunstverständigen genügen sollten: den *Connaisseurs* (*connoisseurs*). Unabhängig von ihrer individuellen Motivierung, sei sie mehr kommerziell oder mehr historisch ausgerichtet: „*connoisseurs* [...] clearly embodied a new relationship to the history of works of art. Their approach marks a definite turning point in the methodology used in the history of art, and we are still indebted to them, whether we are art historians, art dealers, or art collectors“ (101). Wir wechseln den Kontinent und begegnen einem Phänomen der letzten Jahrhundertwende, das gewissermaßen als die Umkehrung dessen begriffen werden kann, was die französischen Kunsthändler des 18. Jahrhunderts an Provenienz für ihre Vermittlungsobjekte erstellten. Kunsthändler wie die Duveen Brüder fassten die Provenienz von Gemälden – englische Porträts in diesem Kontext – als ‚Stammbaum‘ auf und zwar in doppelter Hinsicht: als Stammbaum des porträtierten Subjekts und als Stammbaum des Porträts als Objekt (107). In *Provenance as Pedigree: The Marketing of British Portraits in Gilded Age America* (104–122) untersuchte Eliabeth A. Pergam die Ausstellungskataloge der Duveen Brüder und stellt darin eine Art Code für die Provenienz der Gemälde fest, welcher ihre ästhetische Authentizität und ihren Verkauf gewährleisten sollte (116). Die Porträts werden stets mit biografischen

Notizen eingeführt, erst dann folgt eine Beschreibung des Gemäldes. Zur Bekräftigung des Stammbaumes wurden umfangreiche Recherchen angestellt und dokumentarische Belege beigelegt. Provenienzforschung wurde dabei also kommerziellen Zwecken dienstbar gemacht (117). Mit dem Ersten Weltkrieg und der Wirtschaftsdepression wandelte sich das Interesse der amerikanischen Sammler und dieselben Porträts aus der ‚alten Welt‘ konnten aufgrund ihres Stammbaums nicht mehr vermittelt werden – zu sehr war sie zum Ausdruck der Schrecken der Vergangenheit geworden: „after the so-called Great War, American art institutions turned instead to aesthetics as the basis for value“ (117).

Die vierte und letzte Sektion *Provenance Research Instrumentalized* stellt mit insgesamt vier Beiträgen auch die umfangreichste dar. Darin enthalten ist jener Themenkomplex, ohne den keine jüngere Publikation zum Thema Provenienz(-forschung) auskommen kann: die Aufarbeitung der Raubkunstfälle im Dritten Reich. Es sind in diesem Zusammenhang besonders die Beiträge Tilman von Stockhausens und Uwe Fleckners, die nach der Lektüre des Bandes sehr präsent bleiben. Unmittelbarer als die anderen Beiträge erschließt sich aus ihnen konkreter Handlungsbedarf. Von Stockhausen übernimmt in seinem Beitrag *The Failure of Provenance Research in Germany* (124–136) die schwierige Aufgabe des Insiders, der nicht nur Missstände aufzeigen möchte, sondern auch Lösungsansätze und Best-Practice-Modelle anderer Institutionen und Staaten für eine vergleichende Perspektive heranzieht. Auch wenn sich gerade in diesem Feld seit dem Erscheinen des Bandes Manches getan hat, liefert er eine umfassende Darstellung der deutschen Provenienzforschungslandschaft (bis 2012), deren Ausdifferenzierung und Institutionalisierung ihm zufolge erst mit den Beschlüssen der Washington Declaration 1998 greifbar wird. Im Ringen um Normalität wurde das Tagesgeschäft im deutschen Kunstbetrieb nach Kriegsende möglichst übergangslos wiederaufgenommen, die Beschäftigung mit der Provenienz der Kunstwerke blieb dabei vielfach ausgespart. Auch die Abwanderung von ungefähr 250 Kunsthistorikern in den Jahren zwischen 1933 und 1945 hat ihr Übriges dazu getan (134). Impulse kamen mehr aus der Forschung und von den Hochschulen, besonders aus dem Bereich der Denkmalpflege denn von den Museen selbst. Weiter fordert der Autor mehr systematische und längerfristige Provenienzforschung und nicht nur punktuelle, projektbezogene Förderungen und flächengreifende Vereinheitlichungen, etwa in Form von auf Bundesebene und nicht nur auf Länderebene geregelter Standards. Völlig zu Recht, und damit ordnet er seinen Beitrag auch wieder in die Abfolge der Beiträge des Bandes ein, mahnt von Stockhausen, dass im Lichte der Durchschlagskraft der Ereignisse nach 1933 die systematische Provenienzforschung gerade auch der Zeit seit 1800 nicht aus dem Blickfeld geraten dürfe – wie sie vorbildhaft in anderen Ländern geglückt ist. Hochaktuell bleiben seine Bedenken einer einseitigen Förderung und Ausdifferenzierung der Provenienzforschung in Deutschland. Am Beispiel der Exponate der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ zeigt im Anschluss Uwe Fleckner in *Marketing the Defamed: On the Contradictory Use of Provenances in the Third Reich* (137–153) den irrationalen, widersprüchlichen Umgang der Nationalsozialisten mit Provenienz auf. Sein Aufsatz

beschäftigt sich mit dem Umgang von im Dritten Reich als ‚entartet‘ klassifizierten Kunstwerken – und besonders mit deren Provenienz: „One phenomenon that has not yet attracted the notice of art historians is the distinct interest that National Socialist enemies of modern and avant-garde art showed in the origins of the works they confiscated.“ (138) Bei den ‚Entarte Kunst‘-Ausstellungen hatte Provenienz die Funktion, die Kunstwerke, ihre Urheber und – typografisch auffällig davon abgesetzt (141) – auch die Museen, aus denen sie konfisziert wurden, lächerlich zu machen und anzuprangern. Bei jener berühmt-berüchtigten Kunstauktion in der Galerie Fischer am 30. Juni 1939 in Luzern wurde diese Provenienz dagegen gezielt als Mittel der Preissteigerung eingesetzt. Als ‚entartet‘ bezeichnete Werke wurden als „paintings and sculptures by modern masters from German museums“ (145) angeboten – entgegen einer offiziell erlassenen Direktive, dass die Provenienz der zu veräußerten Werke unkenntlich zu machen sei (144f.). Fleckner schließt mit der Bemerkung: „That the National Socialist authorities could impound paintings, sculptures, and graphic art from German museums as allegedly worthless products of decay and then proceed to sell these artifacts while – at least in several important instances – achieving high market value by citing their provenance may itself serve as evidence of the fundamental incoherence of the Third Reich’s policies on art and culture.“ (150) Wie um die von den Nationalsozialisten beschnittenen Stränge der Geschichte(n) von Künstlern und ihren Werken aufzuwiegen und erneut an die zeitliche und thematische Weite des Bandes zu erinnern, wird an dieser Stelle ein dem Bereich der Bibliophilie zuzuordnender Beitrag eingblendet. Die mit eiskaltem Kalkül vorgenommene Kategorisierung, Katalogisierung und Vermarktung von Kunstwerken unter den Nationalsozialisten findet hier gewissermaßen ihre Umkehrung, wird durch Anmerkungen, Widmungen und andere Kritzeleien in Büchern das blanke, anonyme Auflagenexemplar amerikanischer Lyrik doch zum Träger einer individuellen Geschichte. *Transfigured Books: Notes on Some Marks Left by Owners in Books of American Poetry Printed from 1610 to 1820* (154–170) von Roger E. Stoddard ist jedoch weit mehr als der verklärte Blick eines Bibliophilen auf Addenda zu von ihm geschätzten Druckwerken. Es handelt sich um Erfahrungswerte in „applied provenance“ (154) aus dem Alltag des berufsmäßigen Bibliographen, der es versteht, die Codierungen dieser ‚marks left by owners‘ für Leser aufzuschlüsseln, zu systematisieren und der Nachwelt in Form einer ‚anderen, alternativen Geschichte‘ im Sinne des Titels des vorliegenden Bandes zu erhalten. Auch *Future Circulations: On the Work of Hans Haacke and Maria Eichhorn* (171–194) von Jeannine Tang versucht einen anderen Zugang zu Provenienz aufzuzeigen. Am Beispiel von Hans Haackes *Manet-PROJEKT* ’74 (urspr. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1974) und Maria Eichhorns *Restitutionspolitik* (Lenbachhaus, München, 2003) arbeitet sie heraus, wie diese beiden Künstler Provenienz(-forschung) ihrer Kunst dienstbar machten. Insbesondere Haacke initiierte „a critique of provenance that took the form of visualized provenance“, wie Anne Higonnet in ihrem ausführlichen Nachwort kommentiert, und weiter: „we may have entered yet another phase in the history of provenance, one in which provenance is not only taken as the subject of art but even affirmed as a formal ele-

ment of artwork“ (207). In ihrem *Afterword: The Social Life of Provenance* (195–209) knüpft Higonnet nun wieder an die Zielsetzungen der Einleitung an, schon im Titel klingt schließlich erneut Appadurais einflussreicher Band von 1986 an. Sie berichtet von dem Eigenleben, das die Provenienzforschung zu führen begonnen hat und den Blüten, die daraus bisweilen erwachsen, denkt man an die dabei hervorgebrachten, bisweilen nebulös-verunklarenden Listen, Codes und Beschriftungen in Museen und Katalogen. Auch dies zielt natürlich auf die Notwendigkeit einer Ausweitung unseres bisherigen Verständnisses von Provenienz ab und mündet in die Forderung: „art history could and should reclaim the social life of art from its academic neighbors, because provenance is too tightly intertwined with form and visual meanings to be deprived of an art-historical skill set“ (201). Kunstgeschichte sollte in den Augen Higonnets also im besten Falle nach dem essayistischen Vorbild der Beiträge des Bandes geschrieben werden, deren Kernpunkte sie im weiteren Verlauf ihres Textes noch einmal aufrollt. Vielleicht liegt eine wesentliche Erkenntnis, die dieser facettenreiche Band seinen Lesern eindrücklich in Erinnerung rufen kann, darin: In welchem Strang der Kunstwissenschaft wir uns auch bewegen mögen, das Kerninstrumentarium wird uns stets durch den Gegenstand unserer Forschung, das Objekt selbst, an die Hand gegeben.

Der Band *Provenance. An Alternate History of Art* bietet einen Strauß an Zugängen zum Umgang mit der Provenienz von Kunstwerken und weitet damit den Blick auf ein sicherlich einseitig besetztes, nach wie vor sehr aktuelles Thema. Auch im Kontext dieses erweiterten Provenienzbegriffs bleibt eine Gewichtung der verhandelten Themen jedoch problematisch, erinnert man sich wieder des raschen Verblassens einiger sorgfältig erarbeiteter Ausführungen angesichts der großen Überzeugungskraft derjenigen Fragestellungen, die in Zusammenhang mit der Aufklärung der Verbrechen des Dritten Reichs stehen. In gewisser Weise wird der kritisierte verengte Blick auf die Provenienzforschung darin eher weiter bestätigt denn diversifiziert. Die breite Behandlung bringt zudem stellenweise – bei aller Fundiertheit und anschaulicher Aufbereitung der einzelnen Beiträge – die vielen Sammelbände eignende Aura des Konstruierten um des thematischen Einklangs willen hervor. Positiv ausgedrückt wurde hier eine Publikation vorgelegt, die mehr leistet als nur die Verschriftlichung mündlich vorgetragener Konferenzbeiträge; dank der gut zugeschnittenen Einleitung und des die Kernaspekte noch einmal aufgreifenden und um weitere Gedanken ergänzenden Nachwortes präsentiert sich der Band als ein sehr rundes Paket, dem einige Kanten gut zu Gesichte gestanden hätten. Ein Stichwortverzeichnis, sorgfältig platzierte, den Text jedoch nie zurückdrängende Schwarzweißabbildungen und ausführliche Endnotenapparate am Ende der einzelnen Beiträge machen den Band zu einer soliden Grundlage für die weitere Beschäftigung mit den zusammengetragenen Themen.

Theresa Häusl
Regensburg