

gesondert untergebracht und gehörten in Kassel nicht wie an anderen Orten zur Kunstkammer. Indessen muß man bedenken, daß dieses umfangreiche und wissenschaftsgeschichtlich bedeutende (heute in der Orangerie ausgestellte) Arsenal der instrumentellen Vernunft zu derselben weltlichen Neugierde gehörte wie die *Naturalia* und *Artificialia*, und daß die auf das Ganze der Welt gerichteten Erkenntnisinteressen sich der Unterscheidung von mathematisierbaren und nicht-mathematisierbaren Gegenständen noch widersetzen.

Im übrigen hat v. Mackensen recht: In Kassel gab es diese Unterscheidung, und das liegt unter anderem an den unterschiedlichen Interessen von Vater und Sohn. Die Begründung der astronomischen Wissenschaft in Kassel – v. Mackensen läßt daran keinen Zweifel – war ausschließlich das Verdienst Wilhelms IV. Hier ist der mächtige Schatten des nicht minder gelehrten Vaters am stärksten, doch ist er auch an vielen anderen Stellen in den Katalogtexten gegenwärtig und spürbar, beginnend mit dem Erziehungsprogramm für seinen Sohn Moritz.

Dieser verlängerte zwar den Vertrag von Jost Bürgi, dem genialen Mathematiker und Instrumentenbauer – u. a. einer der Erfinder der Logarithmen –, den Wilhelm IV. engagiert hatte. Doch als jener 1604 an den Hof Rudolfs II. nach Prag ging, wurde die astronomische Forschung nicht mehr weiter gefördert, und Moritz ließ dieses groß angelegte Projekt seines Vaters »schleifen«.

Es ist im übrigen ganz gut, wenn dem sonst so vielseitigen Gelehrten am Schluß auch dezidiert derjenige Bereich nachgewiesen wird, in dem er ebenso desinteressiert wie inkompetent war. Das mindert keineswegs die Verdienste des Mannes, verringert allenfalls die Höhe des Podestes und macht ihn »lebendiger«. Dieses Ziel der ganzen ihm gewidmeten Anstrengung ist erreicht worden. Viele Details werden Anlaß weiterer Forschungen sein, daran hat kaum einer der Mitarbeiter Zweifel gelassen. Im übrigen ist hervorzuheben, daß das »Katalogbuch« auch in seiner Ausstattung dem Anspruch und dem Niveau der Beiträge entspricht.

Hans Holländer

Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo

Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 27. Mai-16. August 1998

Ein Team, das von Michael Krapf als Leiter des Wiener Barockmuseums offiziell verantwortet wurde und aus Wissenschaftlern zusammengesetzt war, die seit Jahren entscheidend die Wiener Barockforschung bestimmen (Wilhelm Georg Rizzi, Luigi Ronzoni, Manfred Koller, Inge Schemper-Sparholz), fügte im Wiener Belvedere eine, so der Titel, den österreichischen Modellen des 18. Jh.s gewidmete Schau zusammen. Dies war nach mehrjähriger Schließung als positives Lebenszeichen des Barockmuseums der Österreichischen Galerie

im Belvedere zu werten, zu dessen Aufgabe als nationale Institution für die Österreichische Barockkunst auch deren öffentliche Thematisierung vor allem auch durch Großausstellungen zählen sollte. Zumal Wien bekanntermaßen zu jenen Städten zählt, denen die barocke Vergangenheit im kulturtouristischen Geschäft hohe Zinsen trägt. Wer sonst als das Barockmuseum wäre beispielsweise prädestiniert gewesen, gerade im Jahr 1998, dem 300 Jahre zuvor geborenen Maler Paul Troger eine große Schau zu widmen, die langfristig ge-

dacht auch zum Anstoß der dringendst notwendigen wissenschaftlichen Wiederentdeckung der Barockmalerei in Österreich hätte werden können (Wie haben die Bayern 1986 C. D. Asam und 1988 M. Günther geehrt!). Für den Umstand, daß nach vielen Jahren Abstinenz die erste große Barockschau in Wien aber Modellen von Hildebrandt bis Mollinarolo, also dem Bereich zwischen Architektur und Bildhauerei – eine wichtige und förderungswürdige Thematik – gewidmet wurde, dürfen wohl die ureigenen Forschungsgebiete der genannten Autoren als mitursächlich angesehen werden.

Die Schau präsentierte sich in ihrem Hauptzug als glanzvolle Parade von Altarmodellen, Stichen und Entwürfen zu Altären aller namhafter Architekten und Bildhauer des österreichischen 18. Jh.s. Ergänzt wurden sie mit Bozzetti zu Altarplastiken in Holz und Wachs von Giovanni Giuliani bis zu Johann Josef Resler und anderen Formgelegenheiten wie Reliquiar, Kanzel oder Lavabo in Entwurf oder Original, denen zusätzlich die berühmten Baumodelle der Wiener Piaristenkirche, der Fassaden der Zwettler Stiftkirche und des Brixener Doms oder auch das Präsentationsmodell für die Salzburger Maria-Immaculata-Säule zur Seite gestellt wurden. Wunderbar hat es der Architekt Johann Kräfner verstanden, die ausgeprägte Heterogenität der Objekte durch eine feingedachte Hängung der Blätter bzw. Aufstellung der Modelle und Figurinen im Gleichgewicht zu halten. Gezielte, blickaxial wirksame Vernetzungen von Exponatengruppen haben tiefgreifende ästhetische, stilistische oder typologische Zusammenhänge sichtbar werden lassen.

So sehr die Schlichtung der Objektvielfalt auf der ausstellungsgestalterischen Ebene – zweifellos unterstützt von der hocheffizienten Eignung der z. T. sehr großen Modelle als Präsentationsmedien – geglückt war, sollte sie auf der inhaltlichen Ebene Klarheit und Kontur vermissen lassen. Was genau war Gegenstand und Mitteilungsabsicht der Schau? Üblicherweise findet diese Frage im programmatischen Katalogaufsatz des wissenschaftlichen Leiters Klärung. Doch wird in dessen zweigeteilter Einführung (*Avant-Propos und Triumph der Phantasie. Vom Weg der Modelle als Vorstellungshilfe zur gebauten Wirklichkeit*) nur wenig übersichtlich von Altären und gleichermaßen von Altar-, aber auch von Kirchenmo-

dellen berichtet. Es wird vieles angesprochen und wenig in eine klare Linie überführt. Der mehrfach bruchlose Wechsel von Beschreibungen von Altären und deren Geschichte zu durchaus informativen und aufschlußreichen Hinweisen auf Theorie und Praxis des Architekturmodells im Barock erschweren, die Darstellungsabsicht zu erkennen.

»Im 18. Jh. (...) ist mit dem eigentlichen Modellbegriff insofern schwierig umzugehen, als zwar das Modell in seiner eigentlichen Verwendung – leider nicht so oft wie wir es wünschten – aufscheint, jedoch oft der Bezugsrahmen fehlt, in welchen das Modell, will man seinen Stellenwert im Sinn Ganzen der Werkwerdung festmachen, hineingestellt werden sollte. Es wird sozusagen nicht 'die Philosophie' des Modells mitgeliefert«. Diesem Bezugsrahmen oder der »Philosophie«, wie Krapf das nennt, versucht er über das barocke, in Fresken und Gemälden dokumentierte Stiftermodell näherzukommen. Daß sich der Sinn eines Stiftermodells, der in der allegorischen Repräsentation oder Verherrlichung des Bauherrn liegt, schwerlich auf jene Modelltypen übertragen läßt, die Stellenwert in der Werkwerdung haben (etwa Entwurfs-, oder Präsentationsmodelle), bleibt dabei unreflektiert. Vom gleichen Schicksal sind auch jene vereinzelt vertretenen Bildhauer-Bozzetti und Modelli von Altarblättern betroffen, die beispielsweise durch Funktionsvergleiche mit dem Architekturmodell einer Charakterisierung des barocken Modell-Begriffs sicher zuträglich gewesen wären. Es erstaunt, daß der Konzeptor des Unternehmens es unterlassen hat, das in den Artikeln der Mitarbeiter enthaltene Angebot an Idee und Überlegung zur Sache in seinen eigenen Beiträgen auf effiziente Weise zu verdichten. Denn erst die Beiträge von Ronzoni (*Altarmodelle - Überlegungen und Beobachtungen zu einer Sonderform von Architekturmodellen*) und Koller (*Entwurf, Material und Technik der Barockaltäre und ihrer Modelle*) machen klar, was die Quantitätsverhältnisse der Objektgruppen

ohnedies schon verraten haben: Der Ausstellungswille war klipp und klar auf eine Sonderform des Architekturmodells, nämlich auf das Altarmodell ausgerichtet. Mit dessen Hilfe sollte die hohe Kultur des barocken Altarbaus unter Beschränkung auf die »österreichische« (vielleicht enger noch: von der Reichs- und Residenzhauptstadt Wien abhängige) Entwicklung exemplarisch zur Darstellung gebracht werden. Erst in diesem Zusammenhang werden die Themenstellungen der Folgebeiträge von Inge Schemper-Sparholz (*Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Denkmal. Versuch einer typologischen Ordnung*) und Margit Kern (*Die Rezeption des römischen Hochbarock unter Wahrung spätmittelalterlicher Frömmigkeitstraditionen am Beispiel ausgewählter Marienaltäre in Österreich*) verständlich.

Schwer zu verstehen ist in diesem Zusammenhang der von Krapf gegebene Verweis auf die venezianische Großausstellung im Palazzo Grassi im Jahr 1994 (*Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'Architettura*) als Inspirator für die Wiener Schau. Offensichtlich wird mit deren Einbindung in eine Ausstellungstradition kokettiert, die doch schwerlich in Anspruch genommen werden kann. Zu unterschiedlich waren die Thematisierungen und wissenschaftlichen Prospekte, die hinter den Modellen beider Ausstellungen entwickelt worden waren. Den Kraftakt von Henry Millon und Vittorio Magnago Lampugnani, ein umfassendes Panorama der Baukultur der italienischen Renaissance erstellt zu haben, auch ausstellungsmäßig auf die Entwicklungen des 17. und 18. Jh.s zu übertragen, wäre ohne Zweifel ein Großprojekt der Zukunft (falls dafür ausreichender Objektbestand gegeben ist). Wenn man schon eine Ausstellungstradition für die Wiener Schau bemühen will, dann muß an Peter Volks *Bayrische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung* (München 1985) gedacht werden. Dieser Zusammenhang erklärt wohl auch, daß Volk dem Wiener Katalog einen – für dessen Thema wenig ergiebigen – Beitrag (Tendenzen der Altarbaukunst in Bayern und Schwaben im 18. Jh.) beigelegt hat.

Wohl nur durch die Orientierung an der Ausstellung in Venedig ist es zu erklären, daß jene klare und argumentierbare Absicht, von den Altarmodellen und seinen Bezugsrahmen zu handeln, durch – architekturhistorisch übrigens in keiner Weise moderierte – Beistellung

von architektonischen Großmodellen von Fassaden (Zwettl, Brixen) und Kircheninnenräumen (Wiener Piaristenkirche, Marienbergkirche bei Raitenhaslach) in der Hoffnung auf die Gunst des Publikums verdeckt worden ist. Aus demselben Grund stach auch eine andere Werksgruppe – klein an Umfang, prominent allerdings in der Präsentation – ins Auge: Reliquiar und Hausaltärchen! Der Katalogtext zum Augustinus-Reliquiar aus St. Florian (Kat.-Nr. 47) hält fest, daß es im Aufbau einer Pestsäule vergleichbar sei und so als Klein Kunstwerk die Übertragbarkeit bestimmter Formgelegenheiten vom Groß- ins Kleinformat und *vice versa* veranschauliche, und weiter: »In diesem Sinn hat das Augustinus-Reliquiar Modellcharakter, erfüllt jedoch seine Aufgabe als selbstständiges Kultgerät«. Die vorsichtige Reduzierung auf den bloßen Charakter eines Modells verrät die zu Recht vorhandene Unsicherheit über die Tatsächlichkeit eines Zusammenhangs. Wenn man sich darauf einigen kann, daß dem Modell immer ein Verweischarakter eigen sein muß, es also immer in Korrespondenz mit einem vor- oder nachgeordneten Objekt steht, dann ist dieser bei Reliquiaren nicht auszumachen. Wo ist jene »Formgelegenheit im Großformat«, auf die sie verweisen würden? Wo ist am Reliquiar ein architektonisches Gerüst im eigentlichen Sinne des Wortes zu entdecken? Es erscheint bei allen in der Ausstellung präsentierten Beispielen durch Kompositionsstrukturen des Kunstgewerbes festgelegt, die letztlich nicht architektonischen Kriterien folgen. Wenn im Katalogtext zu einem Hausaltärchen mit Schmerzensmann (Kat.-Nr. 69) festgehalten wird: »Wie die eingelassenen Reliquien belegen, handelt es sich um kein Modell, sondern um einen kleinen Altar«, dann ist diese Aussage im Kontext der Ausstellung in hohem Maße eine kontraproduktive, davon abgesehen aber eine vollkommen richtige Behauptung. Unklar bleibt, wie ein derart subversiver Satz durch die strenge Kontrolle der Redaktion schlüpfen konnte.



Abb. 1 J. B. Hagenauer, *Glorie des hl. Laurentius*, 1753. Wien, Österr. Galerie Belvedere (Museum)

Unklar bleibt weiters, warum der Katalog und ein Faltblatt zur Ausstellung gerade mit einem Detail eines weiteren Reliquiars (Kat.-Nr. 74) gecovert wurde; auch dann, wenn man weiß, daß sich das Objekt im Besitz der Österreichischen Galerie Belvedere befindet und der abgebildete Ausschnitt die Fortitudo (übrigens eine Personifikation und nicht eine Allegorie, wie im Katalogtext notiert!) zeigt, die mit dem Säulenschaft ein symbolisch begriffenes Architekturelement in Händen hält (Abb. 1).

Was nun das Altarmodell betrifft, unternimmt Ronzoni mit konzentrierendem Blick auf die Traktatliteratur des 17. und 18. Jh.s sowie mit Verweisen auf den aktuellen Forschungsstand eine Eingrenzung von dessen Funktionsmöglichkeiten. Auffallend und es von den anderen Typen des Architekturmodelles klar abhebend ist seine häufige, nachträgliche Zweitverwendung als selbständiger, konsekrierter Altar für den liturgischen Gebrauch. Die Autonomisierung des Altarmodells, das dabei den verweisenden Charakter aufgibt und nur mehr für sich selbst steht, ist dessen ganz spezifischer Sonderweg, ermöglicht durch den Umstand,

daß es – im Gegensatz zu den Fassaden- oder Raummodellen – die (hier liturgischen) Aufgaben des »Großformates« übernehmen konnte. Die verbreitete Meinung, der Barock habe ein besonderes Naheverhältnis zum Architekturmodell als Hilfe zur Veranschaulichung der oft komplizierten Zusammenhänge von Wand, Raum und Gliederung barocker Architektur, wird vom Autor durch eine Reihe von relativierenden Hinweisen vorsichtig in Frage gestellt. Denn der vollkommene Mangel an Hinweisen auf die Verwendung von Modellen bei großen Ausstattungsunternehmen (z. B. in der Melker Stiftskirche), keinerlei Quellenhinweise auf deren Verwendung als Lehrmittel in der Wiener Akademie, auch die begründete Vermutung, unterschiedliche Bauansätze der einzelnen Orden hätten das Schicksal der Modelle mitbestimmt, und letztlich der heute nur sehr geringe Modellbestand lassen gültige Aussagen zur Bedeutung des barocken Modells und des Altarmodells im besonderen nur sehr bedingt treffen. In diesem Zusammenhang ist nachdrücklich auf das große Verdienst der Ausstellungsmacher hinzuweisen, denen es gelungen ist, nahezu den gesamten Bestand an Altarmodellen aus dem Monarchiebereich (in der Größenausdehnung um 1780) in der Ausstellung zu präsentieren.

Dennoch wurde leider auf so zentrale Objekte wie das berühmte – im Katalog auch ausführlich referierte – Modell von Melchior Hefeles Hochaltar in der Kirche am Sonntagsberg (Kat.-Nr. 84) und die drei unter der Mitarbeit des so wichtigen Prager Bildhauers Franz Preiss entstandenen Altarmodelle für die Chorausstattung der St. Nikolaus-Kirche im böhmischen Louny (vgl. Kat.-Nr. 22) aus unkommentierten Gründen verzichtet.

Mit der Präsentation der Altarmodelle wurde im Katalogteil konsequenterweise eine Bestandsaufnahme der wichtigsten existierenden Bilddokumente, vom Skizzenbuch bis hin zum Kupferstich nach dem fertiggestellten Altar vorgenommen. Mit Fug und Recht kann man behaupten, daß im Katalog – und das macht

ihn für künftige Forschungen so unersetzlich – der vom Wiener Geschehen geprägte Altarbau in sinnfälligen Blöcken zusammengefaßt, beschrieben und großzügig in bester Qualität abgebildet wurde. Rizzi führte konzipiert in so bedeutende Bestände ein wie die in Stich und Vorzeichnung existierenden, wenig oder gänzlich unbekanntes Altaransichten aus Wien und Niederösterreich von Salomon Kleiner (Stuttgarter Staatsgalerie oder ungenannter Privatbesitz; Kat.-Nr. 8-19), weiters in das Werkskizzenbuch der Familie Galli Bibiena aus der Theatersammlung der Österr. Nationalbibliothek (Kat.-Nr. 23-27), und schließlich noch in die zahlreich erhaltenen Altarentwürfe für die Melker Stiftskirche, entworfen von Antonio Beduzzi und Giuseppe Galli Bibiena (Kat.-Nr. 28-35).

In Zusammenhang mit diesen Künstlern offenbart sich im Katalog eines von vielen Kommunikationsdefiziten: Wie die jüngere Forschung nachgewiesen und Rizzi in Kat.-Nr. 31 auch ausgeführt hat, stammt der Entwurf des Melker Hochaltars eindeutig von Galli Bibiena. Davon unberührt beharrt Krapf in seinem Beitrag auf der älteren, überholten Literatur, indem er Beduzzi als Entwerfer nennt.

Der Katalogteil kann mit der Präsentation einiger bis dato unbekannter Bilddokumente bzw. neuer Ergebnisse aufwarten. Exemplarisch seien fürs eine ein ungewöhnlicher Altar-entwurf aus dem Historischen Museum der Stadt Wien (Kat.-Nr. 44) genannt, den Rizzi mit sicheren Argumenten Matthias Steinl zuschreiben konnte, und fürs andere eine überzeugende Lösung, die Ronzoni für die Genese und Zuschreibung des Hochaltars in der Wiener Barnabitenkirche Maria Himmelfahrt anhand von Modell und Stich angeboten hat (Kat.-Nr. 78,79). In vier Katalognummern (Kat.-Nr. 49-52) hat Inge Schemper-Sparholz die komplizierte Entstehungsgeschichte des Hochaltars der Stiftskirche in Zwettl, von Matthias Steinl zu Josef Mathias Götz reichend, aufgerollt. Die Forschung ist hier in der glücklichen Lage, über zwei Entwürfe (Steinl, Känischbauer) und zwei Modelle (Steinl, Götz) verfügen zu können. Die Zwettler Ob-

jekte sind für weiterführende Untersuchungen nachgerade prädestiniert, den Gewinn an architekturhistorischer Erkenntnis, den Modelle bieten können – der hier vor allem in einer Erfassung der typengeschichtlichen Entwicklung des Projektes liegen mag –, zu exemplifizieren.

Dieselbe Autorin hat auch den längsten Aufsatz des allgemeinen Katalogteiles, jenen zur Typologie des barocken Altars in Österreich verfaßt. Damit sollte erstmals der Versuch unternommen sein, auf Basis ausführlichst referierter Vorarbeiten den zutiefst heterogenen Formulierungen zwischen den Extremen Möbel und Schaubühne – um sich am Beitragstitel zu orientieren – Struktur zu geben (inwieweit der ebenfalls im Titel verankerte Begriff Denkmal ein typengeschichtliches Kriterium sein soll, wird im Text nicht erläutert).

Jedem, der sich mit dem Thema beschäftigt, ist klar, daß eine derartige, Umfang fordernde Untersuchung in einem einzelnen, noch dazu initiierten, Aufsatz nicht gelöst werden kann. Man wird aber methodische Weichenstellungen und vielleicht deren exemplarische Darlegung an ausgesuchten Leitobjekten erwarten. Von dieser Erwartungshaltung ausgehend muß dem vorliegenden Beitrag die kritische Frage entgegengestellt werden, ob eine – wenn auch mit großer Materialkenntnis angereicherte – Typendefinition in positivistisch-aufzählender Art der komplexen Themenstellung hinreichend gerecht werden kann: Tabernakelaltäre, Kombinierte Altäre, Architekturlose Altäre, Skulpturale Altäre und an späterer Stelle noch skizzenhaft hinzugefügte Termini wie Rahmenaltar, Ädikulaaltar und Ziborium. Ist man nicht schon alleine auf Grund der riesigen Quantität (Koller nennt die Summe von etwa 20.000 in Österreich erhaltenen Barockaltären!) diesbezüglich zu einer gewissen Beliebigkeit verurteilt?

Zur deren Illustration: Krapf berichtet im selben Katalog in seinem Programmartikel völlig unberührt von Schempers Terminologie vom Säulenaltar, der zum Säulengestellaltar mutie-

ren konnte (*sic!*), vom Kredenzaltar, Präsentieraltar, Baldachinaltar und Gestellapparat. In Zusammenschau sind wir also mit einer Menge von Begriffen konfrontiert, die mehr verwirren als sie klären. Die Schwierigkeit, einen verbindlichen und allgemein gültigen Begriffskanon aufzustellen, signalisiert also das grundsätzliche Problem des methodischen Umgangs mit der Formgelegenheit des Altars. Es wäre zu prüfen, ob nicht ein methodisches Instrumentarium entwickelt werden könnte, das die Bewertung eines architektonischen Typus neben der grundlegenden Berücksichtigung der architekturhistorischen Konstanten an zwei weitere Koordinaten zu binden hätte: die Liturgie (unterschiedliche liturgische Funktionen) und die Ikonographie (Zusammenhang zwischen Architektur, Patrozinium und Freskoausstattung). Die jeweilige Verhältnismäßigkeit all dieser – in ihrer Historizität zu erfassenden – Kriterien zueinander würde wahrscheinlich den Gewinn eines wohl reichen und sehr differenzierten, aber in sich homogenen Bildes der typologischen Entwicklungen ermöglichen. Vielleicht sind gerade auch diese spezifischen, den Altarbau bestimm-

menden Implikationen der Grund, warum die Architekturforschung bis heute kein ausreichendes Sensorium für den Altar entwickelt hat. Das Kriterium der Ikonographie hat Margit Kern in ihrem Beitrag zur Rezeption des römischen Hochbarock, erfahrbar an ausgewählten Marienaltären, thematisiert, indem sie versucht hat, für ganz konkrete Lösungen der Altarbaukunst unmittelbare ikonographische Bedingungen und Voraussetzungen zu erarbeiten.

Die Kritik darf jedoch nicht den enormen Gewinn schmälern, der für die am Thema interessierte Kollegenschaft erzielt wurde. Ausstellung und Katalog erreichten dies mit der Vorstellung sowohl der wichtigsten Materialien (Entwurfzeichnungen, Stiche, Modelle, Schriftquellen) als auch der bedeutendsten Entwerfer und Erbauer von Altären, und mit zum Teil weitreichenden und neue Zusammenhänge anbietenden Analysen einzelner Objekte. Davon abgesehen versammelt, um es zu wiederholen, der Katalog nahezu den kompletten Bestand an Altarmodellen und bildet so eine unersetzbare Basis für alle künftige Grundlagenforschung.

Herbert Karner

Adriaen de Vries: Neue Forschungen und eine bedeutende Ausstellung

*Aus Anlaß der Ausstellung: Adriaen de Vries (1556-1626), imperial sculptor, Amsterdam, Rijksmuseum, 12. Dezember 1998-14. März 1999; Stockholm, Nationalmuseum, 15. April-29. August 1999; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 12. Oktober 1999-9. Januar 2000. Katalog hrsg. v. Frits Scholten (beteiligte Museen in Verbindung mit Waanders Publishers, Zwolle).**

Adriaen de Vries hat bisher eine eigentümliche Randexistenz in der Forschung wie im allgemeinen Bewußtsein eingenommen. In der Kunstgeschichte hat er seit Albert Ilg (*Adriaen de Vries, Jb. der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses [JAK] I, 1883, S. 118-148*) und Conrad Buchwald (*Adriaen de Vries, Leipzig 1898*) seinen festen Platz, wird

hoch geschätzt, ist aber doch ohne Farbe geblieben, was auch die grundlegende Monographie von Lars O. Larsson, da mehr werkmonographisch und ikonographisch ausgerichtet, nicht zu überwinden vermochte (*Adriaen de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545-1626, Wien-München 1967*). Überschattet vom Ruhm Giambolognas, wur-