

sich über der Vierung wie in Matera ursprünglich eine Kuppel befand, die vielleicht zusammen mit dem linken Seitenschiff einstürzte. Zum zweiten könnte auch die Ikonographie vor dem Hintergrund der lokalen Geschichte noch weitere Hinweise geben. So hat Cristina Andenna darauf hingewiesen, daß die ältere Kathedrale von Tursi dem Erzengel Michael geweiht war. Deren Funktion übernimmt aber

die Kathedrale von Anglona, so daß sich das Bild des Erzengels in der rechten Apsis – an der Stelle des Apostels Paulus in Monreale – aus dem lokalen Kontext erklärt. Auch die Einfügung der Szene der Verwirrung der Sprachen in Anschluß an den Turmbau zu Babel ist vielleicht vor dem lokalen Hintergrund eines mehrsprachigen Bistums zu lesen.

Dietrich Heißenbüttel

JÉRÔME DELAPLANCHE

## Joseph Parrocel 1646-1704. La nostalgie de l'héroïsme

Paris, Arthéna 2006, 376 Seiten, 512 Abb., davon 179 farbig, € 121,-. ISBN 2-903239-35-5

»Pittore minore« hieß es noch 1989 in der Florentiner Ausstellung »Battaglie« über den nur mit einem Bild vertretenen »Parrocel des batailles«. In der vor allem auf Monographien französischer Künstler spezialisierten Reihe des Arthéna-Verlags widmet ihm Jérôme Delaplanche nunmehr ein in mehrfacher Hinsicht opulentes, ja mit Bild wie Text nahezu erschlagendes »magnum opus«. In Format, Ausstattung und Umfang feiern Autor und Verlag, die 2004 bereits das Werkverzeichnis von Noël-Nicolas Coypel herausbrachten, die Wiederentdeckung eines selbst in Frankreich kunstgeschichtlich nahezu randständig gewordenen Malers. Neben der höfischen Militärmalerei des naturalisierten, wenig älteren Niederländers Adam Frans van der Meulen (1632-90), immerhin »peintre ordinaire du roi«, war er gleichwohl zum bedeutendsten privaten Schlachtenmaler in der Epoche Ludwig XIV. avanciert. Das Werk des Provençalen Joseph Parrocel wird hier nun nicht nur zum Modellfall einer ganzen Gattung, wie sie zuletzt ebenfalls enthusiastisch üppig Giancarlo Sestieri 1999 über zwei Jahrhunderte hinweg gesamt-europäisch vor Augen führte. Es hält auch für eine weit darüber hinausgehende erschöpfende Gesamtbetrachtung von Thema, Theorie und malereigeschichtlicher Entwicklung

von Faktur und Farbe der Malerei im »grand siècle« her. Den Autor läßt dies sogar aus inspirierter Begeisterung – bei selbstverständlich eingeräumten Grenzen des Talentvergleichs – den Bogen von Tizian und Rubens zum danach in Wahlverwandtschaft größten Maltechniker der Leidenschaften, zu Delacroix schlagen. Was auch immer arbiträr und artifizial am Vergleich so unterschiedlicher Künstler so unterschiedlicher Epochen sein mag, so der Autor in den letzten Zeilen seiner »conclusion«, »la proximité entre les deux artistes ne repose pas sur une coïncidence de poses ou de sujets mais sur une même approche picturale du monde des formes« (S. 171). Das ist ein hohes Versprechen. Die in ihrem Sprachfluß schier unerschöpfliche, darin ebenso bewunderungswürdige wie exzessive Studie will denn auch nicht mehr und nicht weniger, als dem Künstler den Platz zurückzugeben, den er unter den Besten seiner Zeit verdiene, nationalhistorische und persönliche Obsession des Verfassers für seinen »Helden« durchaus inbegriffen.

Das großformatige, prachtvoll gedruckte Buch gliedert sich in zwei Teile. Widmet sich der Fließtext dem Herkommen, den biographischen Stationen, der Karriere in Italien und Frankreich in ihren Zeitumständen sowie den

ikonographischen und maltechnischen Aspekten vor dem Hintergrund einer ganzen Epoche, ja oft genug der gesamten europäischen Malereigeschichte, so liefert das akribisch über viele Jahre zusammengetragene Material des Werkkatalogs dafür die anschauliche Basis. Allein darin liegt ein enormes Verdienst des Autors, aber auch des Verlags, die weit gestreuten, oft in kleineren Sammlungen eher unauffällig und spärlich gezeigten Arbeiten in hervorragenden Reproduktionen farbig, en detail und in Schwarz-Weiß so komplett wie möglich verfügbar gemacht zu haben. Die in kleinen und vor allem mittleren Maßen gehaltenen Arbeiten im narrativ vielfigurigen Quer- oder den Vordergrund mit wenigen Handlungsträgern nahsichtig verdichtenden Hochformat bedürfen in der Tat gezielter Aufmerksamkeit, um sie in einem der Uniformität verdächtigen Genre individuell wahrnehmen und die dabei entwickelte malerische Bravour schätzen zu können. Es sind nicht nur die zeitgenössisch real erfahrenen Themen von Reitergefecht, Kampf und Überfall, ob nun historisch verbürgt oder (meist) erfunden, die ein lediglich spezialisiertes Interesse erfahren, zumal heute, der vielfigurigen anonymen »macchia« des bewegten Geschehens sind in einem großfigurigen Historienbild kaum inhaltliche Botschaften in repräsentativen Formen abzugewinnen. Nachgeordnet setzte Parrocel selbst sie als Beiwerk ein, z. B. in den Porträts Hyacinthe Rigauds, worüber dessen *Livre de raison* Auskunft gibt. Daß es als landschaftlicher Hintergrund in dessen grandioser Formel für Ludwig XIV. (Madrid, Prado, PP. 3) Verwendung fand, ist aber zugleich Indiz für Dekorum und kongenialen Rang. Es sind vor allem die malerischen und dekorativen Aspekte, die mehr oder minder demonstrierten Leidenschaften in Ausdruck und Bewegung, die den Betrachter des Schlachtenbildes, wie es Parrocel in der Nachfolge italienischer und auch niederländischer Protagonisten betrieb, bewegen und erfreuen sollten. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, vom Aufnah-

mestück für die Königliche Akademie, der van der Meulen verpflichteten Darstellung der »Einnahme Maastrichts« durch die Truppen Ludwig XIV. von 1676 (Versailles, Musée national du château, P.1) über die offizielle Bataillen-Folge für das Hôtel Royal des Invalides in Paris (1679/80, P. 10- P. 31) und Versailles (1685/1686, Salle des Gardes, P. 46; Antichambre du Roi, P. 47-P. 57) oder das Schloß in Marly (»Rheinübergang durch die königliche Armee«, 1699, heute einziges Bild im Louvre, Paris, P. 93), schuf Parrocel »private« Bilder für Sammler. Das zeigt nicht zuletzt der Versuch Delaplanches, aus den Standortprovenienzen vor allem des 18. Jh.s die »Verbreitung der Kunst Joseph Parrocels« in einem eigenen Kapitel (S. 322ff.) zu dokumentieren. Es ist für die Geschmacks- und Rezeptionsgeschichte aufschlußreich, daß Adelige und Militärs die Abnehmer waren, vom Marquis d'Arcambale und dem deutschen Grafen von Brühl über Antoine de la Roque und den Marquis de Lassay bis hin zur Familie Titon, von deren dreizehn Parrocels noch Dezallier d'Argenville in seiner *Voyage pittoresque de Paris* von 1749 berichtet.

Delaplanches minutiös recherchiert und in den einzelnen Werkeinträgen ausführlichst gehaltener Katalog folgt mehreren Kategorien. 101 Nummern umfaßt das bildlich dokumentierte Œuvre einschließlich der dekorativen Zyklen, jedoch unter Einschluß zahlreicher Arbeiten mit dem Vermerk »perdu« oder »localisation inconnue«. Bei nur fünf datierten Gemälden der nachitalienischen Zeit zwischen 1676 und 1690 – Parrocels Aufenthalte in Rom und Venedig liegen zwischen 1667 und 1675 – wagt sich der Autor dennoch an eine stilgeschichtliche Chronologie mit vier Epochen (1675-80, -1684, -1694, -1704). Aus den schriftlichen Quellen heraus wird zwar die Geberrolle Italiens, insbesondere die prägende Erfahrung des venezianischen Kolorits und der Faktur Tintoretts ins Feld geführt, allerdings ohne Nachweis nur eines Gemäldes aus besagter Zeit. Kraftvollen Anfängen nach der

Heimkehr folgen, so der Autor, die Ausbildung eines persönlichen Stils, danach eine Phase der Reife und Monumentalität mit Blick auf Le Brun und Rubens, und schließlich ein malerisch elegantes Spätwerk ländlicher Szenarien und Jagden, die zwischen Rigaud, de la Fosse und Watteau und mit Blick auf Wouwerman und die Niederländer den transitorischen Stil französischer Malerei um und nach 1690/1700 zeigen. Nicht umsonst führt der Autor auch 18 Porträts von der Hand Rigauds auf, deren landschaftlichen Hintergrund Parrocel gestaltet hat. Weitere 184 werden als erwähnt dokumentiert, 95, deren Zuschreibung sich als ungewiß erweist bzw. Sohn und Neffen, Charles bzw. Ignace Jacques Parrocel, in Erwägung ziehen lassen, schließlich 66, die abgewiesen werden. An Zeichnungen gelten nur 13 als gesichert, werden 27 erwähnt und 86 beschrieben. Das stimmt nachdenklich. Auch Graphiken sind nur wenige (10), daneben 8 Vignetten, die Louis Rouillet nach Parrocel gestochen hat. Auf eingefärbtem Papier drucktechnisch abgehoben werden dabei die Zeichnungen (Louvre) und Graphiken für das Missale von Paris und zum Leben und zur Passion Christi (77 Z., 40 und 11 G.). Letzteres weist auf Aspekte einer Wiederentdeckung hin, die zumal für die Malerei zu gelten hat, nämlich daß Parrocel sich vereinzelt der religiösen Historie angenommen hat (P 65, P 66, P 99, PM, 34, PM. 66, PM. 112, PM. 115, PM. 116, PM. 173, PM. 176). Und zu welcher virtuos malerischen Leichtigkeit, ja koloristischen Beschwingtheit er in der Lage war, wird nirgendwo deutlicher als im Genre der Jagddarstellungen, die wie bei den maßgleichen Londoner Bildern der National Gallery (P 61, P 62) mit dem weiblichen Geschlecht Eleganz und Schönheit vor Augen führen und damit schon auf die *fêtes champêtres* Watteaus und des 18. Jh.s hinweisen. Selbst eine Vorläuferschaft für die in der Faktur weit gelösteren Jagden Bouchers liegt nicht fern. Der weiche, vertreibende Farbauftrag in nuancierter Vielfalt wird besonders in farbigen Auschnittver-

größerungen sichtbar. Sie verleihen der Nachhaltigkeit von Parrocels venezianischem Studium ebenso anschaulich Ausdruck wie den Präferenzen der nach Charles Le Bruns Tod 1690 sieghaften Fraktion der Rubenisten um Roger de Piles. Parrocel »travaille avec une grande facilité«, so zitiert der Autor die »mémoires inédits« (S. 49), und unter den Stimmen der »fortune critique« gegen Ende des mit dem Abdruck archivalischer Dokumente beschlossenen Bandes liest man bei Mariette (1740-70): »Il eut en partage un coloris si fort et si brillant qu'il y a peu de tableaux qui fassent autant d'effet que les siens« (S. 328).

Eben in dieser Farbgesinnung und technischen Meisterschaft liegen für den Autor die Modernität und der in der jüngeren Literatur verkannte Rang des Malers beschlossen. Mit diesen Aspekten beschäftigt sich denn auch der weitaus größte Teil seiner Ausführungen im ersten Teil des Buches. Es beginnt mit der Biographie des in Brignoles (Var) in der Provence geborenen Künstlers, der nach dem Tod des Vaters drei Jahre bei Malerarbeiten seines Bruders Louis für das Schloß von Lussan hospitierte und auf dem Weg über Marseille für vier Jahre in Paris Station bezog, ehe er 1667 nach Italien aufbrach. Zu wenig ist jedoch an Nachrichten über den Maler erhalten, um sich über diese Phasen seines Lebens ein genaues Bild zu machen. Dezallier d'Argenville zufolge soll er jedenfalls in Rom Schüler des aus Burgund stammenden Malers Jacques Courtois (1621-1676) geworden sein, der als »il Borgognone« zum wohl einflußreichsten Schlachtenmaler in Italien wurde. Als die Zeiten sich verschlechterten, wechselte Parrocel nach Venedig, wo er sich, wie anders, dem »colorismo« verschrieben haben soll. Aber erst mit der Heimkehr nach Paris ist für 1676 (s. o.) mit Kat.nr. P 1 die »Einnahme von Maastricht« als ein Debüt- und Meisterwerk zwecks Mitgliedschaft in der Akademie erhalten. Anhand der sich von da an über Bilder und Aufträge erschließenden Karriere gewinnen im Kontext

der zur Genüge ausgewiesenen politischen und kulturellen Zeitumstände in Paris und unter Ludwig XIV. Leben und Schaffen des Malers Kontur. Das Substrat malerei- und frankreichsgeschichtlicher Fakten und Entwicklungen hilft dabei über den Mangel näherer biographischer Information hinweg. Es wird *in extenso* ausgebreitet. Mit den Arbeiten für Versailles und das Schloß von Marly im Gefolge van der Meulens gewann Parrocel über die private eine öffentliche Reputation, die nach 1690 den »clan coloriste« in und außerhalb Frankreichs auf dem Vormarsch sah. Sie verhalf damit den letzten anderthalb Lebensjahrzehnten des nicht eben alt gewordenen Malers und Oberhauptes einer kinderreichen Familie zu jener Anerkennung seiner malerischen Fähigkeiten, wie sie im jahrelangen programmatischen Tauziehen der »débats sur le coloris« der Maler- und Bildhauerakademie und der »querelle des anciens et des modernes« zunächst hintanstehen mußte. Nach den eng miteinander verflochtenen, teils sich überschneidenden biographischen sowie werk- und stilgeschichtlichen Abschnitten untermauert daher Delaplanche die Ausnahmestellung seines Helden mit einer umfangreichen und weitgespannten Erörterung von Begriff und Theorie des »pittoresco«. Dieser im Traktat des Venezianers Marco Boschini von 1660 (*La carta del navigar pittoresco*) publik gewordene Begriff als Plädoyer für die materiellen und sensuellen Aspekte der Malerei seit Tizian, Veronese, Bassano u. a. ist für den Autor Stichwort zu einer ebenso zusammenfassenden wie weit über Parrocel hinausgehenden Nachzeichnung eines Theoriediskurses mit allen daran in älterer und jüngerer Zeit Beteiligten der Primär- und Sekundärliteratur (von Félibien bis Teyssédre). Diese zwischen dem Geist des Inhalts und dem Auge der Wahrnehmung oszillierende Jahrhundertdebatte fordert dem Autor eine aus dem Überfluß schöpfende Generalbetrachtung ab, die nahezu für sich steht. Parrocel ist hier ein Name unter vielen der Parteigänger de Piles', was aber auch den Eindruck »zu viel des

Guten« wachsen läßt. Eine offizielle, gar theoretisch beteiligte Rolle läßt sich für ihn nicht belegen. Es sind seine venezianischen Jahre, sein offener Pinselstrich und das expressive Temperament in Thema und Technik von Giorgione über Tizian bis vor allem Tintoretto, die Delaplanche zufolge Parrocel sogar Boschinis »macchia« näher stehen lassen als den Prinzipien des Franzosen (S. 83). Diese italienische Seite Parrocels sieht er nicht zuletzt durch die malerischen Genera bestätigt, in denen dieser tätig war. Er stützt sich dabei u. a. auf den Lyoner Architekten Ferdinand Delamonce, der beim Vergleich italienischer und französischer Meister in der Akademie der Architekten mit Bezug auf »le coloris, le clair obscur et le pinceau« von Parrocel als dem französischen Bassano gesprochen hat (1753). Dieser Zweizeiler der »fortune critique« (S. 328) mag als Dekor stimmig sein, zeigt aber auch, daß kein Fund, sei er zeitgebunden oder bloß marginal, zur Erhöhung des Vorgestellten ausgelassen wird. Die allzu ausführliche, wiederum fast verselbständigte Diskussion der Begriffe »Main, manière et maniérisme« (S. 91ff.) nimmt sich da nicht anders aus.

Derartig exzessiv fallen dann auch die folgenden themengeschichtlichen Kapitel aus, glänzend und gut zusammengefaßt, aber überbordend in der Projektion auf einen Einzelnen. In »histoire et batailles« steht eine Grundsatz-erörterung des Schlachtenbildes seit Piero della Francesca und Albrecht Altdorfer am Anfang, das Konzept der in Alexander und Darius mit Blick auf Ludwig XIV. personalisierten Antike folgt erst später mittels der »querelle des anciens et des modernes« (S. 118f.). Die Entwicklung des Schlachten- als Teilgattung des Historienbildes und des ersten Merkmale lassen in Definition und Beleg den Bogen von Vasari und Salviati bis Antonio Tempesta schlagen und dann als »bataille sans héros« bis u. a. Callot, Cerquozzi, Falcone, Courtois, Rosa, Snayers und Wouwerman verfolgen. Die Kernaussage lautet denn auch: »La

bataille 'de genre' est un fait d'armes sans rapport direct et explicite avec un episode réel d'une quelconque guerre. C'est une bataille peinte pour le seul plaisir de décrire le mouvement et la violence d'un combat militaire« (S. 99). Nicht allein letzteres, auch Brandschattungen, Überfälle, Reitergefechte, Streit und Mord haben die Ikonographien seit dem 16. Jh. im Norden und Süden geprägt, und deren Produzenten finden fast alle in einem der Unterabschnitte Delaplanches ihren Platz. Daß über das Sujet des Kampfes als Demonstration von Leidenschaft und Gewalt hinaus die Schlacht vor allem eine malerische Herausforderung war, Invention und Virtuosität in der Beherrschung der Mittel an den Tag zu legen, so wie antikem Topos gemäß bei der Darstellung von Feuer, Brand und Blitz als Paragone von Natur und Kunst, das kommt trotz der Erwähnung Leonardos im »pittoresco«-Kapitel dann doch etwas zu kurz. Maleiretheoretisch finden diese Aspekte im Zusammenhang mit *modi* und *decorum* in der Kunstdliteratur von Lomazzo bis Lairese ihren Platz. Narrativ charakterisiert wird denn auch die Vielzahl von bildprägenden Schlachtenmalern im 17. und dann noch 18. Jh., die immer wieder den Bezug zu Parrocel aufnehmen lassen. Gerade hier zeigt sich aber, daß eben das Atmosphärische – Pulverrauch, Kostüme, Tumult und Keilerei – zu den Ingredienzien des *delectare* am Schlachtenbild gehören. Das Genre selbst definiert sich so über das Auge des Betrachters, ob nun Parrocel an Courtois Maß genommen hat oder nicht. Mit dem Abschnitt über die ebenfalls weit zurückreichende »bataille topographique«, die am Beispiel van der Meulens (s. Ausst. Kat.Dijon/Luxemburg 1998/99) auch bei Parrocel die offiziellen Siege Ludwig XIV. nicht weniger offiziell im Bild festzuhalten hatte, wird die Frage nach einer Typologie des Schlachtenbildes aufgeworfen, wie dies mit vier Antworten bereits Matthias Pfaffenbichler in einem etwas »wilden« Durchlauf für die gesamte Barockmalerei im *Wiener Jahrbuch* 1995 unternom-

men hat. Von den dabei benutzten Begriffen »glorifizierend, analytisch-topographisch, narrativ und dekorativ«, die sich zweifellos auch mischen, treffen, streng genommen, nur die beiden letzteren auf den Provençalern zu, folgt er doch in den wenigsten Fällen einer »bataille topographique« oder, mit einem Protagonisten ausgestattet, der »composition de commandement« Vorbildern Van der Meulens und von Bestellern. Parrocel, so Delaplanche unter Aufgriff des Artikels »bataille« von Watelet und Levesque im *Dictionnaire* von 1792, ging es dann doch mehr um die »Poesie«, das Pikareske, Kuriose und Spektakuläre dramatischer Inszenierung von »mouvements d'une violence extrême, des blessures affreuses, des expressions convulsives, des cruautés, des barbaries, des frayeurs« (S. 112) etc., was dann doch zu diesem Zeitpunkt Theaterlehren und Präromantik als Hintergrund erkennen läßt. Immerhin wäre es die Frage wert, ob »batailles« neben dem *delectare* nicht doch im *permovere* schon in früherer Zeit erzieherische Funktionen hatten. Bei den Bauernprügeleien und Überfällen Bruegels und seiner Zeit steht dies bekanntlich außer Frage.

Das letzte Themenkapitel ist mit »chasses et fantaisies« überschrieben. Auch hier steht eine kurze Geschichte der Jagddarstellung in der Kunst am Anfang, vom römischen Sarkophag und den Stundenbüchern des Duc de Berry über Vasari, Carracci und Rubens bis Charles de la Fosse – ein Thema fürstlicher Erziehung und allgemeinmenschlichen Kräftemessens zwischen Wildnis und Kultur, innerhalb deren Ikonographie Löwenjagd und Sauhatz seit je bis hin zu Decamps und Delacroix die aufwendigsten und nobilitierendsten Sujets abgaben. Allzu breiten Raum nimmt dabei die Erörterung des Themas in seinen eher ländlich-bäuerlichen Facetten bei den Niederländern ein, ehe der Autor die Analogien zum Schlachtenbild mit und ohne »Helden«, realer und symbolisch-offizieller Jagd herstellt: »la chasse exprimait clairement la domination symbolique du prince sur le pays« (S. 139).

Neben der Jagd und dem Tierkampf als »malerisches Geschehen« war erstere natürlich auch und vor allem höfisches Vergnügen, das mit dem Reiz der Attacke die Faszination exotischer Animalik verband (Ausst.-Kat. *Les chasses exotiques de Louis XV.*, Amiens/Versailles 1995/96). Parrocel folgt hier nicht nur einer Tradition, wie sie erneut gerade auch Courtois vertrat, das flämische und niederländische Element z. B. von Rubens und Jacques d'Arthois sorgte auch für eine Landschaftsauffassung, die mit dem Rubenismus um und nach 1700 den »style champêtre« begünstigte. Darunter fallen dann auch koloristische und luminose Effekte des clair-obscur, die Figur, Geschehen und Hintergrund zu einer Gesamtstimmung verschmelzen lassen. Gewährsmann hierfür ist neuerlich Roger de Piles, dessen Typologie der Landschaftsmalerei einmal mehr auf Parrocel übertragen wird: »je suis persuadé que le meilleur moyen de faire valoir les figures et de les accorder tellement au caractère du paysage n'ait été fait que pour les figures« (S. 152, *Cours de peinture par principes*, 1708). Parrocel vereinzelt Themen orientalischer Jagd, einer »vie bohème«, die Staffage selbst mit Figuren mittelalterlicher

Geschichte und der »présence féminine« als Mittel, das malerische und lieblich-sentimentale Dekor zu steigern, führen schließlich zu Überschriften wie »Un précurseur de Watteau?« und »Une peinture aristocratique«. Die in Vergleichen und Querverbindungen schier unerschöpfliche Eloquenz des Autors, bei der auch gehörige Wiederholungsredundanzen im treibenden Duktus der Worte verschliffen werden, läßt Parrocel in seiner Poesie, Eleganz und Präromantik mit Anlehnung an Norbert Elias schließlich gar zu einer Art finalen Gesellschaftsvisionär des ancien régime werden. Ohne Zweifel, Parrocel hat ganz wunderbare Bilder zu malen verstanden, was Text und Bild in diesem Buch auf grandiose Weise wohl erstmals so zu vermitteln wissen. In seinem malerischen Vermögen ist er neu entdeckt, wird er kunstgeschichtlich rehabilitiert. Daß nun mit monumentaler Geste das grundsätzlich per Gegenstand malerische Genre der Schlachten- und Jagdmalerei gleichsam genie-rhetorisch personalisiert auf eine Ebene mit Rubens, Watteau und Delacroix gehoben wird, zeigt zugleich, wozu überzeugter Autorenenthusiasmus fähig, aber auch wo er zu relativieren ist.

Ekkehard Mai

## Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Lasse Hodne: *Sponsus amat sponsam*. L'unione mistica delle sancte vergini con dio nell'arte del medioevo. Uno studio iconologico. Rom, Bardi Editore 2007. 210 S., 27 Farbtaf., 81 s/w Abb. ISBN 978-88-8620-31-1.

*The Hoen Hoard*. A Viking gold treasure of the ninth century. Hg. Signe Horn Fuglesang, David M. Wilson. (Institutum Romanum Norvegiae, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Vol. XIV). Beitr. Egil Mikkelsen, Botolv Helleland, Helge Irgens Hoeg, James Graham-Campbell, Signe Horn Fuglesang, Hiltrud Westermann-Angerhausen, David M. Wilson, Birgit Arrhenius, David Buckton, Eva E. Astrup, Kolbjørn Skaare, James E. Knirk, Mark Blackburn, Peter Stepuhn. Rom, Bardi Editore 2006. 340 S., zahlr. teils farb. Abb. ISBN 978-88-88620-21-3.

Christiane Holm: *Amor und Psyche*. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur

(1765-1840). München, Deutscher Kunstverlag 2006. 336 S., 111 s/w Abb., Farbtaf. ISBN 978-3-422-06554-3.

Johan Huizinga: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*. Eine Skizze. Fassung letzter Hand mit Fragmenten von 1932. (bsr 1737). München, Verlag C.H. Beck 2007. 237 S., 28 s/w Abb. ISBN 978-3-406-54756-0.

*100 Jahre Denkmalschutzgesetz in Hessen*. Geschichte, Bedeutung, Wirkung. Symposium 100 Jahre Denkmalschutzgesetz im Jagdschloß Kranichstein, Darmstadt-Kranichstein am 19. August 2002 veranstaltet vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen. Beitr. Winfried Speitkamp, Eckhart G. Franz, Michael Kummer, Volker Knöppel, Gerd Weiß, Ernst-Rainer Hönes. (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, Band 5). Stuttgart, Konrad Theiss Verlag 2003. 79 S. ISBN 978-3-8062-1855-8.