

an enormous amount of subsequent work in this rich field. Chantilly, Musée Condé, ms. 339, for example, can be added to the extant manuscripts identified. This is the *Livre des propriétés des choses*, recognised by the late Donal Byrne in 1977 as the copy which was given to Jean de Berry by his four secretaries at New Year 1404 (appendix no. 1283). BnF, ms fr. 1023 belonged to Jean de Berry as stated,

but it is not a copy of Christine de Pizan's life of Charles V, being instead Jacques Legrand, *Le livre de bonnes meurs* (appendix no. 1335). The *Chroniques de France* given by Gilles Malet to Philip the Bold at New Year 1396 is not BnF, ms fr. 2608, a copy of the same work which belonged to Jean de Berry (appendix no. 699).

Jenny Stratford

BETH IRWIN LEWIS

Art for All. The Collision of Modern Art and the Public in Late-Nineteenth-Century Germany

Princeton, Princeton University Press 2003. 467 S., 144 Abb., ISBN 0-691-10264-3

Lange Zeit beschränkte sich das Interesse der Forschung an der Kunst des deutschen Kaiserreichs zwischen 1871 und 1918 auf den Durchbruch der Moderne und ihre Helden: Menzel, Liebermann, Corinth, Slevogt, Sezessionen, Kunstgewerbe- und Jugendstilbewegung. Künstlergruppen wie die »Scholle«, »Phalanx« und »Blauer Reiter« oder »Die Brücke« erschienen im Rückblick als siegreiche, entwicklungsgeschichtlich legitimierte Avantgarde. Die Jahrzehnte zwischen 1890/1910 gelten allgemein als die Aufbruchsjahre der Kunst des 20. Jh.s, die mit Reform, Opposition und Neuanfang dem wirtschaftlich und politisch geprägten Begriff der Gründerzeit des Wilhelminismus und seiner öffentlich-institutionell propagierten Kultur eine andere Bedeutung gab, jedenfalls aus heutiger Sicht und bezogen auf die bildende Kunst. Trotz der vor vier Jahrzehnten begonnenen Forschung zum Historismus und der von der Fritz Thyssen Stiftung initiierten Untersuchungen hat sich daran wenig geändert. Selten ist eine Epoche dermaßen in Vergessenheit geraten durch politische und gesellschaftliche Entwicklungen, den 1. Weltkrieg und den Väter-Söhne-Konflikt einer Kunst im Umbruch, die von den

Söhnen nachträglich unter das Selbstbehauptungsmotto der »Revolution« gestellt wurde: das ausgehende 19. Jh., ein Auslaufmodell von Tradition und Geschichte, an dessen Ermüdungsformen teilzunehmen wenig Inspiration versprach. Die Kunstgeschichtsforschung verstand sich selbst als Parteigängerin der Moderne, da sie früher mit der Avantgarde in wechselseitiger Erhellung gelebt hatte und nach dem Desaster des sog. Dritten Reichs zur Wiedergutmachung an einer zweiten Moderne beitragen wollte. Die im 19. Jh. mit Willen der Künstler gewachsene Verbindung von Kunst, Staat und Nation wurde zum Stigma.

Vieles hat sich mittlerweile getan, nicht zuletzt dank Dissertationen und Ausstellungen zu von Werner und Piloty, zu Bismarck und zum Deutschen Reich, zur Personal- und Institutionsgeschichte der Museen und des privaten Sammelns und zum Durchbruch der Moderne auch außerhalb der rivalisierenden Kunststädte München und Berlin. Noch immer aber warten große Namen der offiziellen und Monumentalkunst auf eine heutigen Standards genügende Bearbeitung, obwohl (oder weil?) dank dem Dokumentierfleiß der Epoche die Quellenlage denkbar gut ist.

Wieviel man sich damit entgehen ließ, beweist nun ein Buch einer amerikanischen Kunsthistorikerin, die bislang dichteste und weitgespannteste Darstellung des öffentlichen und veröffentlichten Kunstgeschehens zwischen 1880 und 1900, die Frucht vieler Jahre intensiven Studiums der zeitgenössischen Quellen, vor allem der immensen Zeitschriftenliteratur – eine »Materialschlacht«, deren faktensatte Bewältigung Rezensenten in eine Entdeckungseuphorie und Bewunderung verfallen läßt. Beth Irwin Lewis liefert eine perspektivenreiche, mit Werner Hofmann: polyfokale Synopse und Synthese in sechs Kapiteln, die minutiös die Entwicklungsgeschichte der Kunstproduktion, ihre Institutionalisierung, vor allem aber die Formen ihrer Vermittlung und Rezeption untersucht. Wo, wie und mit welchen Instrumentarien setzte sich die »moderne« Kunst durch, was zeichnete überhaupt diesen Begriff aus, wer waren die Beteiligten in Politik und Gesellschaft, wie organisierten sich Kunst und Künstler, und wie formierte sich das Publikum?

»Kunst und Publikum« als Pole des Befindens *über* und der Befindlichkeit *von* Kunst und Künstlern im 19. Jh. bezeichnen die Spanne des Buches, das sich mit diesem Ansatz in bester angelsächsischer Tradition von z. B. Elizabeth G. Holt, T. J. Clark, Albert Boime u. a. befindet, freilich dort meist mit dem Fokus auf die französische Kunst. Das Interesse an der deutschen Kunst vor und nach 1900 in Amerika ist mit Autoren umrissen, deren Biographie oder wissenschaftliches Herkommen damit eng verknüpft ist – von Jost Hermand bis Otto Karl Werckmeister. Eine zentrale Adresse ist Peter Paret in Princeton, dessen *Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, so die deutsche Ausgabe 1981, neben seinen vielen anderen Studien zur deutschen Kunst zwischen Menzel, Liebermann und Barlach (zuletzt *German Encounters with Modernism, 1840-1945*, Cambridge 2001) als Orientierung und Wegführung diene. Auch Maria Makela (*The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton 1990), Marion F. Deshmukh und insbesondere Robin Lenman (z. B. *Die Kunst, die Macht und das Geld: Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland, 1871-1918*, Frankfurt a.M. 1994) gehören in diesen Bezugskreis. Daß die Forschungsreihe der Fritz Thyssen Stiftung »Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich« (Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981ff.) Anregung und Hilfe bieten konnte, sei von deren Mitherausgeber

dankbar vermerkt. Auch die Initiativen von Thomas W. Gaetgens, Wolfgang Hardtwig oder Barbara Paul haben im umfangreichen Literaturverzeichnis ihren Niederschlag gefunden. Die zitierte Sekundärliteratur deutscher Sprache läßt kaum Wünsche offen.

Die Einführung schlägt die Themen der nachfolgenden Kapitel an: Da ist Ferdinand Kellers allegorische, rhetorisch aufwendige Apotheose des Reichseinigers Wilhelm I. in seinem Todesjahr 1888, dann das düstere, von der Berliner Akademie nicht zur Jahresausstellung zugelassene Bild »Mors Imperator« der Künstlerin Hermine von Preusschen vom Jahr zuvor, von ihr selbst dann dem Kaiser, dem Publikum und der Presse vorgestellt, und da ist die naturalistische, erotisch aufgeladene Sensations-skulptur Emmanuel Frémiets aus dem gleichen Jahr, die nach Paris auf der dritten Internationalen Kunstausstellung in München 1888 Furore machte – die Verwandlung des altherwürdigen Themas »Frauenraub« in einen Gorilla mit nacktem Mädchen, mit dem sich Schönheit und Gewalt, Exotismus und Sexualität nicht minder als Zeitfragen und gesellschaftliches Problem zu erkennen gaben – die Dargestellte, so berichtet die von Friedrich Pecht herausgegebene Zeitschrift *Kunst für Alle* dieses Jahres, war die Braut eines reichen jüdischen Barons, der sie ihrem Vater, einem abhängigen Bediensteten, abgezwungen hatte, wiewohl sie dem Bildhauer ergeben war. Der skulptierte Leib der jungen Frau trug das Datum ihrer Geburt, was beim Besuch der Ausstellung dem Ehemann nicht entging, der sich so als »Räuber« gebrandmarkt sah. In der Tat schlagen alle folgenden Kapitel diese Themen an: die offizielle und akademische Kunst, die neue gegenüber der alten Kunst, die Frau als Objekt einer Kunst, die nach dem Zensor rufen läßt, aber auch zunehmend die bedrohlich emanzipierte Künstlerin, schließlich das Zerrbild des Juden als »nouveau riche« des Kapitals und seiner Herrschaft, und all dies im Brennpunkt der Ausstellung, ihres Publikums und der Kunstkritik, die sich im erschwinglichen Journal die Kunst für Alle auf die Fahnen schreibt.

Das erste Kapitel bildet die Plattform für das Folgende: die Reichseinigung von 1871 und die Debatten um eine nationale deutsche Kunst dem Inhalt und dem Stile nach – verspätete Einlösung einer seit dem Wiener Kongreß von 1815 erhobenen Forderung der Künstlerschaft unter Führung von Cornelius, der deutschen Kulturnation staatlicherseits machtvoll Ausdruck zu verleihen. Die kleindeutsche Lösung unter Preußens Führung bescherte dem romantischen Universalismus von einst den Realismus der Tat. Die Historien- und Militärmalerei Berlins und der preußischen Provinzen mit von Werner an der Spitze, dessen (zerstörte) riesige »Kaiserproklamation 18. Januar 1871« von 1877 die bald akademisch institutionalisierte offizielle Richtung wies (ergänzend zum Literaturverzeichnis T. W. Gaetgens, kunststück, 1990), hielt für die patriotisch euphorische Gesinnung her, die Nation, Staat und Volk ideologisch verpflichten sollte. Ein bedeutendes Mittel hierzu waren die in Preußen amtlich betriebene monumentale Ausstattung von Gebäuden und Plätzen mit Bild und Bildwerk und eine Flut personalisierter und zunehmend abstrakter werdender Denkmäler und Geschichtspanoramen, denen die Autorin einen klug zusammenfassenden Abschnitt widmet. Daß dem, im Abgleich mit Frankreich, Entwicklungen einer sowohl alltagsrealistischen als auch einer technisch modernen Kunst parallel gingen, die sich Farbe, Licht, Natur und neue Themen einer Gesellschaft im Wandel angelegen sein ließ, daß sich eine Art »juste milieu« von Tradition und Fortschritt ergab, wird dann am titelgebenden Beispiel der Zeitschrift *Kunst für Alle* und ihrem Promotor Pecht festgemacht. Seit 1885 Herausgeber, »was Pechts dream to create a new national art and a new collective – and collecting – public, cutting across classes, education and regions« (S. 38). Das neue Reich, die neue Zeit ließen ihn zu einem Verfechter antiakademischer Erneuerung werden, der mit Menzel für eine moderne, angemessen nationale Kunst eintrat.

In der anhaltenden Gründungsphase europäischer Nationalstaaten nahm das Bemühen um die Definition einer »nationalen Kunst« nicht nur in der wachsenden deutschen Publizistik zwischen Markt und Mission einen der vorderen Plätze ein. Diese Leitbilddebatte um Kunst als nationale Selbstdarstellung wurde überschattet von den konfessionellen und sozialen Verwerfungen, Sinn und Form der Kunst je nach Partei und Standort gedeutet. Am Beispiel Menzels und Liebermanns, so vor allem bei »Jesus im Tempel vor den Schriftgelehrten« (1852 und 1894), dann auch von Uhdes zeichnet die Autorin das Konfliktpotential im Kampf um die Moderne nach – der entidealisierte Judenjunge in grober Manier als »Schock des Neuen« nicht nur für die katholische und protestantische Öffentlichkeit, sondern zugleich das Häßliche und Proletarische irdischer Arbeits- und Lebenswelten als sozialkritische Herausforderung für »die elegante Welt«. Mit dem »verderbten« Paris und französischen Entwicklungen war zusätzlich Zündstoff verbunden. In mehrfacher Hinsicht zogen also die Künstler Blasphemieverdacht auf sich, was im Spiegel des Ausstellungsgeschehens zum Ideologiestreit in den 80ern führte. Wie Pecht und die *Kunst für Alle* bezogen auch Ferdinand Avenarius und der *Kunstwart* zugunsten der Jungen Position. Selbst Wilhelm Bode in Berlin wandte sich gegen den »Herrn von Werner« und die »akademische Tyrannei«, und Autoren wie Carl Neumann oder Cornelius Gurlitt propagierten die »Licht-Farbe-Malerei«, d. h. die Hellmalerei, das Pleinair französischer Provenienz in deutscher Manier (ergänzend hierzu die Bonner Diss. von B. S. Lange-Pütz, *Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jh. in Deutschland am Beispiel der Zeitschrift ‚Kunst für Alle‘*, 1987). Neue Protagonisten des spezifisch Deutschen in der Kunst, die mit moderner Technik auch neue Inhalte setzten, waren Böcklin und Klinger – Vertreter eines unbändigen, phantasiebegabten Naturalismus und inspirierten Idealismus, die bei Presse und

Publikum Stürme auslösten und eine reiche künstlerische Nachfolge von Eugen Bracht über Emil Lugo bis Franz Stuck und Karl Stauffer-Bern fanden: Katalysatoren einer Erneuerung vor der Jahrhundertwende, die von der Ambivalenz des *Fin de siècle* in technischer und thematischer Hinsicht sprechen läßt. Klingers intellektueller Eros kapriziöser Formfindung zwischen Innerlichkeit, Imagination und provozierendem Sensualismus, der im Formengemisch von Antike und Christentum jeder »Anständigkeit« Hohn sprach, konnte zum Inbild modernen Künstlertums an der Zeitenwende werden – Symbolkunst, deren Individuation und Abstraktion die Skandalisierungsmuster der Moderne im Spannungsfeld vom Künstler und seinem Publikum auch in Deutschland endgültig etablierten.

Wie gewann die neue Kunst ihr Publikum? Das zweite Kapitel widmet sich analytisch-deskriptiv der Kunstausstellung zwischen Berlin, München und den Provinzregionen mit Düsseldorf und Stuttgart, Dresden und Karlsruhe. Die Kunstzeitschriften waren voll davon, Präsentation und Repräsentativität der Kunst bestimmten das politische Leben, das Netz von Kommerz, Event und Erfolg die künstlerische Existenz. Die Eröffnung des Kapitels gilt der Jubiläumsausstellung der Berliner Kunstakademie von 1886 im neuen Ausstellungspark und -gebäude nach dem Londoner Modell von Paxton am Lehrter Bahnhof zwischen Invaliden- und Alt-Moabit-er Straße, die mit Staatsakt und Festivitäten, mit Dioramen und Panoramen von der Antike bis zur Gegenwart die Leistungsschau des Ersten Kaiserreichs beschrieb. 3.500 Werke der Kunst aus hundert Jahren wurden zwischen Mai und Oktober von 1.210.000 Besuchern aufgesucht, nicht zuletzt dank Arrangements der Eisenbahn. Das von der Autorin konzipierte beschriebene Muster der Großausstellung als Derivat der Welt- und Industrieausstellungen seit London 1851 zog die Künstler, den Handel, vor allem aber Kritik und Publikum in

ihren Bann, so daß schon zehn Jahre später Klage geführt wurde, »that exhibitions were beginning to look alike as artists, influenced by what they saw in those exhibitions to paint in similar ways« (S. 99). Wettbewerb und Sensation als Mittel des Gunsterwerbs beim Publikum bestimmten mehr und mehr »output« und Repertoire der Künstler, Gewinn und Prestige das Engagement privater Unternehmer und des Staats. Gegen das kaiserliche Berlin setzt die Autorin das königliche München mit der Dritten Internationalen Kunstausstellung von 1888 im Glaspalast, auch sie von Wilhelm I. in seinem Todesjahr formell noch präsiert – am Ort der Internationalen von 1869, die den Aufstieg der Kunststadt München nach sich zog. Hier fand, wie von den Kunstzeitschriften propagiert, die Moderne ihren Platz – von Böcklin über Liebermann bis Uhde, nationale europäische Sektionen eingeschlossen, wenn auch, zum Leidwesen von Avenarius, nicht die neuesten Franzosen um Monet. Die jährlichen Kunstausstellungen in Berlin und München erwiesen sich als bald als Gradmesser der Modernität der jeweils neuesten Kunst und ihrer Kritiker. Die Autorin verfolgt die Entwicklung und deren Trägerschaft durch Kunstvereine von Hamburg über Köln, Frankfurt oder Leipzig bis nach Liegnitz, zeigt an Hand der *Kunst für Alle* die im Verbund institutionalisierten Reisewege und damit das Entstehen der noch heute üblichen Vermarktungsstrategien auf.

Teil 2 resp. Kapitel 3 wenden sich folgerichtig Publikum und Kritikern der Ausstellungen zu. Wiederum aus den Zeitschriftenquellen heraus und am Beispiel von Protagonisten der Moderne mit der Feder wie Karl von Perfall, Adolf Rosenberg, Cornelius Gurlitt auf der einen, den Widersachern beim »Schau- und Kunstpöbel« auf der anderen Seite – einem von Eugen von Franquet 1893 zum Buchtitel erhobenen Terminus, der zu Angriffen der Konservativen führte – wird der Kampf um die moderne Kunst veranschaulicht. Die Emanzipation und Selbstorganisation von Künstlern,

Gruppen und Parteien im Glaubens-, Klassen- und Geschlechterkampf – die Autorin erwähnt für 1894 65 verschiedene Frauenvereinigungen mit mehr als 50.000 Mitgliedern – spiegelt sich auch im Umgang mit der jüngsten Kunst. Nicht nur in den kritisch illustrierten *Fliegenden Blättern* wurde das neue unterhaltungsbedürftige Massenpublikum für eine sich ebenfalls en masse präsentierende Kunst aufs Korn genommen, die von Künstlern und einzelnen Kritikern vermerkte Diskrepanz zwischen Quantität und Qualität in Ausstellungen verschärfte den Konflikt zwischen kommerziellem / wilhelminischem Kunstgeschmack und elitärer Reaktion, der Kunst für Massen und für die wenigen Verständigen. Aus dem Leidensdruck der Künstler erwachsen die Behauptungstopoi und Adelsprädikate der Moderne: das Bekenntnis zum Hermetismus eines »l'art pour l'art« und die »unverstandene Moderne« als Stigma wahrer Kunst. An Hand von Leitartikeln der führenden Kunstzeitschriften zeichnet die Autorin das komplexe Geflecht von Medien, Publikum, Politik und Avantgarde nach. Die Konflikte zwischen letzterer und ihrem Publikum, den Ausstellungen und ihren Kritikern verschärfen sich und vertiefen die Kluft zwischen offizieller und privater Kunst. Der Siegeszug der Plein-air- und Hellmalerei auch in Deutschland mit der Präsenz und Anerkennung Leibls, Liebermanns, Uhdes, Kuehls oder Klingers in Paris weckte heftige Reaktionen der Nationalisten, von der ultrakonservativen Berliner *Kreuzzeitung* bis zu von Werner, dem Kaiserhof und Pamphletisten wie Hermann Vogel und später Carl Vinnen. Der seit wenigstens der Mitte des Jahrhunderts beklagte »Pauperismus auch in der Kunst« (F. Kugler) durch ein Zuviel von Künstlern gewann an Aktualität durch Überproduktion, Internationalisierung, Ausstellungen und Konkurrenz der Positionen, die Frauenfrage eingeschlossen. Wurde den »Malweibern« immer wieder Dilettantismus nachgesagt, so waren es letztlich Markt und Gesellschaft, deren Gunst über den am Ende des Jahrhun-

derts geradezu repräsentativ gewordenen Künstlerstatus entscheiden half: Armer Maler – Malerfürst. Am Beispiel Berlins und Münchens wird dies einmal mehr detailliert belegt. Der Durchbruch der Moderne in den 90er Jahren war auch Folge einer paradoxen Lage. Dies zeigt das anschließende Kapitel. Je älter die neue Kunst wurde, desto stärker etablierte sie sich bei Handel, Sammlern und Kritikern der gleichen Generation. Die »Metamorphose oder die Entstehung eines modernen Bildes« von Hermann Schlittgen (*Fliegende Blätter* 1895), »Die Selbstbildnisse des Malers Madelaw Manierewicz« (*Jugend* 1896) persiflieren instruktiv den schnellen Stilwechsel im ständigen Ruf nach »zeitgenössischer« Kunst, die in immer kürzeren Takten die Erneuerung sucht. Es ist dies zugleich das Kapitel zu Entstehung, Verbreitung und Verlauf der Sezessionen in Berlin und München, die mit Originalstimmen klug, zusammenfassend und in ihren wesentlichen Protagonisten und Kernfragen – Ausstellungskritik und wahre, individuelle Kunst – kunstpolitisch gewichtet werden. »Acceptance and Resistance« der Moderne widmet sich schließlich als letztes den aufkommenden neuen Stilrichtungen vor und um die Jahrhundertwende, so vor allem dem Symbolismus, Neuidealismus und »Jugend«-Stil als gesamt-europäische Bewegung mit nationalen Einschlägen, die in Deutschland das alte Thema »deutscher Kunst« u. a. mit Hans Thoma und Fritz Erler neuromantisch und heimatlich besetzen ließen. Böcklin und Klinger kamen erneut zu Ehren für eine Folgegeneration, die mit dem Ausgangspunkt naturalistischer Mittel eine zunehmend abstraktere Ideenkunst vertrat, welche sich elitär an Ihregleichen wandte. Die 1895 erscheinende Zeitschrift *Pan* aus dem Berliner Intellektuellenkreis Julius Meier-Graefes, Richard Dehmels, Harry Graf Kesslers u. a. verkehrt als Luxusprodukt für Kunst und Dichtung das aus dem Ruder gelaufene Prinzip der Kunst für Alle in eine Kunst für Wenige, für die Elite einer neuen liberalen, wenn nicht libertinistischen Ästhe-

tik. Ein Jahr später gab in München Georg Hirths und Fritz von Ostinis *Jugend* als illustrierte Wochenschrift mit neuem Aufbruchsgestalt für Kunst, Künstler und ein breites Publikum die Antwort. Beide Zeitschriften sind in Programm und Inhalt Ausdruck einer Zuspitzung der Auseinandersetzung um die gesellschaftliche Rolle der Kunst. Nach wie vor sorgte die Frage einer »Französisierung« der deutschen Kunst bis hin zur Tschudi-Affäre in Berlin 1899 für opponente Lager. Die »femme fatale«, Sexualität und Freiheit der Kunst zwischen Moral und Pornographie (Lex Heinze; ergänzend P. Mast, *Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit im Deutschen Reich 1890-1901*, 1980) sind dabei ebenso Gegenstand wie der in der *Jugend* geführte Kampf für die Rechte und Freiheit der Frau. Hirth verstand sich als Gegner der Kräfte von rechts und kirchlicher Kreise. Die Autorin beschließt ihre fulminante Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst und ihrer Widersacher mit drei symbolischen Aperçus: ein nackter weiblicher Faun à la Stuck, der Liebermann als Anführer

der Berliner Sezession in die Zange nimmt, von Max Feldbauer für die *Jugend* 1903, ergänzt um seine Rolle als jüdischer Kraftkerl von Gastwirt, der nur den Impressionisten Zugang gewährt (Julius Diez, ebd.); dann der Hohn auf Wilhelms II. 1901 enthüllte klassizistische (Puppen-)«Siegesallee» in Berlin und schließlich der Rückblick auf »Die Nicht-Ausstellung der Kunstgesellschaft Paranoia« in einem Beitrag der *Kunst für Alle* von 1896, eine Parodie/Allegorie auf Kunst und Kritiker. Judenfrage, Frauenfrage, Wilhelms nationales Säbelrasseln und die Kunst, die nach Verständigung sucht – es sind dies die Hypothesen für das kommende Jahrhundert.

Dieses Panorama der Kunst zweier Jahrzehnte in seiner deskriptiven Dichte und wechselvollen Vernetzung von Künstlern und Ereignissen aus kunstpolitischer Sicht wartet Kapitel für Kapitel mit kommentierten Illustrationen insbesondere aus den Kunstzeitschriften auf – auch weiterhin eine Fundgrube für visuelle Argumentation. Der Kraftakt von Beth Irwin Lewis ist gelungen.

Ekkehard Mai

Hochschulen und Forschungsinstitute (Teil 3) Nachträge und Berichtigungen

DEUTSCHLAND

AUGSBURG

Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität

Abgeschlossenen Dissertationen

(Bei Prof. Tönnesmann) Ingrid Lohaus: Galleria Rucellai. Der Freskenzyklus von Jacopo Zucchi im Palazzo Ruspoli in Rom.

BAMBERG

Lehrstuhl I für Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Büttner) Marco Bogade: Kaiser Karl IV. Ikonographie und Ikonologie.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Büttner) Vita Bacigalupo: Bildhauer von Wilhermsdorf, die erste Adresse für Altarbeschaffungsmaßnahmen im 18. Jh. im Bereich der Superintendentur Neustadt/Aisch.

BERLIN

Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Haus) Sigrid Schulze: Fotografie in Berlin 1839-56. Funktionen und Konzepte.