

BRUNO GRIMSCHITZ, *Johann Lucas von Hildebrandt*. Wien-München, Herold-Verlag, 1959. 252 Seiten, 253 Abbildungen auf Tafeln. Leinen DM 98. - .

Seit seiner von Hans Tietze angeregten, 1918 abgeschlossenen Wiener Dissertation hat sich Bruno Grimschitz immer wieder mit Johann Lucas von Hildebrandt beschäftigt. Das durch ihn entworfene Bild vom Leben und Werk dieses wohl einflußreichsten Architekten des Wiener Barock hat nun in der vom Herold-Verlag großzügig ausgestatteten Publikation endlich den ihm gebührenden anspruchsvollen Rahmen erhalten. Das Buch fordert schon durch das gleiche Format und die sehr ähnliche Aufmachung zu einem Vergleich mit der 1956 erschienenen Fischer v. Erlach-Monographie von Hans Sedlmayr heraus. Die Gegenüberstellung läßt die ganze Spannweite der methodischen Einstellungen und Betrachtungsweisen der neueren Barockforschung spürbar werden, vor allem dann, wenn zugleich die so verschiedenartigen frühen Entstehungsvorgänge beider Monographien in den Blickpunkt kommen. Sedlmayr sah sich bei seinen in den zwanziger Jahren begonnenen Fischer-Studien bereits einem umfangreichen Material gegenübergestellt. Zunächst lag das grundlegende Buch von Albert Ilg über „Die Fischer von Erlach“ (1895) vor, dann gab es aber vor allem eine sehr bedeutende Stichüberlieferung, die uns eine ganze Reihe ausgeführter Gebäude als Werke des Künstlers vorführt und die darüber hinaus die Vielfalt seiner Architekturideen (in der „Historischen Architektur“) veranschaulicht. So konnte es geschehen, daß Sedlmayr bei der Stilanalyse der schon gesicherten Werke von vornherein auf eine Veranschaulichung der geschichtlichen Bedeutung von Fischers Kunst zielen konnte, ohne die Betrachtungen der Bauten jeweils auf die Grundlage mühevoller Archivarbeit stellen zu müssen. - Eine dem Buch von Ilg annähernd vergleichbare, frühe Arbeit über Hildebrandt existiert nicht; es ist auch keine das Oeuvre des Künstlers eindeutig sichernde Stichüberlieferung vorhanden. Das Material konnte also nur in den Archiven und Plansammlungen allmählich zusammengesucht werden. Die ausgezeichnete Arbeit von Moritz Dreger über die Baugeschichte der Wiener Hofburg lieferte allerdings einen wichtigen Ausgangspunkt für die Erkenntnis der mittleren Schaffenszeit Hildebrandts. - Die frühen Hildebrandt-Studien von Grimschitz setzten mit einer Durcharbeitung des Schönbornschen Familienarchivs in Wien ein. Ohne diese Archivarbeit hätte man über „Joh. Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725“ keine Klarheit erzielen können; ohne die später sich anschließenden Nachforschungen im Dekanatsarchiv in Gabel, im Pfarrarchiv von St. Peter in Wien und im Archiv des Wiener Piaristenkollegiums wären „Joh. Lucas von Hildebrandts frühe Kirchenbauten“ nie bekannt geworden. Das unermüdliche Erforschen der Entstehungsvorgänge aller mit Hildebrandt in Verbindung zu bringenden Bauten hat nicht nur sichere Zuschreibungen und Datierungen hervorgebracht; es hat jenen besonders engen Kontakt geschaffen, den Grimschitz zu jedem einzelnen Werke Hildebrandts besitzt und der es überhaupt erst möglich machte, daß als Zusammenfassung und Verdichtung der Einzelanalysen das großartige, vor allem in der Stilcharakterisierung endgültige Kapitel über „Die Baukunst Hildebrandts“ geschrieben wurde, das wiederum den Hauptteil der neuen Monographie bildet. - Das Erscheinen des Buches wurde

gerade deshalb mit Spannung und Ungeduld erwartet, weil Hildebrandt heute nach wie vor eine exponierte Stellung in der Diskussion um die Barockarchitektur einnimmt; die Monographie bietet neben der eindrucksvollen Gesamtschau ein breites und solides Fundament für weitere Detailforschungen und will nicht den Eindruck erwecken, als seien alle wichtigen Fragen um Hildebrandt abgehandelt und gelöst. Darum möchte der Referent, nachdem in den bereits erschienenen Besprechungen von Erich Hubala (Christliche Kunstblätter 1960, Heft 1) und von Hans Reuther (Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1959, Heft 2) auch die innere Struktur und die Ergebnisse des Hildebrandt-Buches skizziert wurden, nur noch einzelne s. E. ungeklärte Probleme herausgreifen und erläutern.

Über den *Gartenpalast Schwarzenberg* sollte endlich eine monographische Untersuchung durchgeführt werden, zumal seine Wiederherstellung nach den schweren Kriegsschäden die Problematik um die Veränderungen des Klassizismus erneut hervortreten ließ. Seit durch einen Archivfund von Franz Wilhelm im Wiener Hofkammerarchiv die Zuweisung des Palastes an Hildebrandt nahegelegt wurde und daraufhin Dagobert Frey seinen ergebnisreichen Aufsatz über die in Krumau erhaltenen Planzeichnungen zu dem Baukomplex veröffentlichte (Wiener Jahrbuch 1926, S. 133 – 148), sind über dreißig Jahre vergangen, ohne daß das damals vorgelegte Material *insgesamt* für die Entstehungsgeschichte und das weitere Schicksal von Palast und Garten neu untersucht und hinreichend ausgewertet wurde. Bedeutsam erscheint allerdings die Zuschreibung jenes ebenfalls von Frey (a. a. O. Abb. 4) zuerst veröffentlichten Aufrisses der Ehrenhoffassade an den älteren Fischer, die Hans Sedlmayr (J. B. Fischer v. Erlach, 1956, S. 151 – 215, Abb. 182) vornahm, wobei er das Blatt in Krumau leider nur nach der Abbildung bei Frey beurteilen und reproduzieren konnte. Dieser zu Fischers Umbauprojekt von 1720 gehörende Riß zeigt eine Erhöhung der offenen Vorhalle und die Durchführung des Attikageschosses über diesen Mittelteil hinweg. Dabei sollten einmal die Arkaden der Vorhalle gestreckt und zwischen große (in der Höhe den Fassadenpilastern angegliche) Säulen eingespannt werden und zugleich die obere, bei Hildebrandt als Ringkrone ausgebildete Verkleidung der Saalwölbung als reliefgeschmückter gerader Mauerstreifen mit bekronender Figurenbalustrade ganz nach vorne in die Schicht der Vorhallenarkaden vorgezogen werden. Während Hildebrandt die räumliche Abfolge und die betonte Höhenstufung von Vorhalle und Hauptsaal in der Außenansicht des Baues klar sichtbar werden läßt (ein Prinzip, das beim Oberen Belvedere stark ausgeprägt ist), konzipierte Fischer eine Ehrenhoffassade (in der Art von Schönbrunn II) mit vorgezogenem mittlerem, den übrigen Bau überragenden Triumphbogenmotiv, das Form und tiefenräumliche Anordnung des Hauptsaaes in der Hofansicht völlig verschleiert. Indem nun die Hoffassade straffer und geschlossener gestaltet werden sollte, unterbrach Fischer durch seine Neukonzeption der Saal-Rückfront die über die ganze Gartenfassade durchlaufende einheitliche Geschoßgliederung; damit wurde eine für Fischer charakteristische Umwertung von „Stadtfront“ und Gartenfassade gegenüber Hildebrandts Auffassung angestrebt. – Zu fragen bleibt indessen, ob die heutige ionische Kapitellform der Fassadenpilaster auf Hildebrandt oder auf

Fischer zurückgeht. Die neuen Kapitelle (die auf Fischers Hoffassadenriß noch nicht auftreten) zeigt zum erstenmal jener Stich von Salomon Kleiner, der den Umbauentwurf Fischers für die Gartenseite zu überliefern scheint (Sedlmayr a. a. O. Abb. 183). Daß die Umgestaltung der Gartenfassade nach Fischers Entwurf tatsächlich in allen Einzelheiten durchgeführt wurde und daß die Fassade in dieser veränderten Form noch bis zum 19. Jahrhundert erhalten geblieben war, dafür zeugen nicht zuletzt die von „Josef Schmid“ signierten, sehr sorgfältigen Planzeichnungen in Krumau, die Frey (a. a. O. Abb. 12 u. 13) veröffentlichte, aber zu früh datierte. Der dazugehörige Aufriß der Gartenfront zeigt den Zustand des Palastes vor der klassizistischen Restaurierung, die die Fassaden doch stark veränderte und die heutige, etwas kühle und zu kompakte Bauerscheinung bestimmte. Erst im Klassizismus verlor die Dachbalustrade ihre Durchbrechungen. Die Mezzaninfenster der Rücklagen wurden in ihrer Rahmenform den übrigen Mezzaninfenstern angeglichen und nur durch Anbringung von Festons in vertieften Rechteckfeldern (oberhalb der Fenster) hervorgehoben. Auch die schlichten Dreiecksgiebel über den Hauptgeschoßfenstern der Rücklagen entstanden erst damals. Grimschitz (S. 29) weist diese klassizistischen Formen irrtümlich Hildebrandt zu. – Der unter Schmid's Zeichnungen befindliche Plan des Gesamtterrains des Schwarzenberg-Gartens (Grundriß und Profil) zeigt, daß die barocke Gartenanlage noch lange bestanden hat; er gibt zusammen mit Kleiners Ansicht der Gartenseite wichtige Hinweise auf die ursprüngliche Aufstellung der Gartenplastiken, die in Entwurf und Anordnung zum Teil auf den älteren Fischer zurückgehen müssen. Die Fragen, wieweit die Gartenanlage von Hildebrandt entworfen wurde, wieweit sie durch Entwürfe des Jean Trehet (von 1697!) bestimmt war, wieweit dann Fischer auch in die Gartengestaltung verändernd eingriff, sind noch zu klären.

Auf die von Renate Wagner-Rieger (Wiener Jahrbuch 1956, S. 49 – 62) aufgeworfene Frage des Anteils von Kilian Ignaz Dientzenhofer an der endgültigen Gestaltung der *Piaristenkirche* geht Grimschitz nur kurz ein (Anm. 7, S. 223). Von dem bei Baubeginn zur Ausführung bestimmten Projekt scheinen zwar alle Pläne verloren gegangen zu sein; es hat sich jedoch jenes Holzmodell erhalten, das für die Arbeiten der ersten Bauphase maßgebend war. Dieses Modell, das man diesmal leider nicht abgebildet findet, ist das wichtigste Dokument für die Frage der Planentwicklung; es ist einheitlich, ohne erkennbare spätere Veränderungen und zeigt bereits die endgültige Wölbungsform für den Zentralraum. Renate Wagner-Rieger schließt sich einestils der Auffassung von Grimschitz an, daß es Pläne Hildebrandts waren, nach denen Jänggl zwischen 1716 und 1721 den Kirchenbau hochführte; sie glaubt jedoch andererseits, daß dieses Projekt der Laurenzkirche in Gabel so sehr glich, daß es auch eine Tambourkuppel für den Zentralraum vorsah. Die weitere These, daß das Kollegium das erwähnte Holzmodell vorsorglich unmittelbar vor dem Ausscheiden Jänggls aus der Bauführung anfertigen ließ, wobei dann aber schon statt der Tambourkuppel-Lösung Hildebrandts ein neues Wölbungsprojekt Dientzenhofers („Flachkuppel“) im Modell verarbeitet wurde, ist völlig unhaltbar. Aus den Urkunden geht klar hervor, daß das Holzmodell entsprechend jenen für Jänggls Bauführung verbindlichen Plänen (die er

so eifersüchtig hütete!) angefertigt wurde, und zwar zu einem Zeitpunkt, da von einem Ausscheiden des Bauführers noch nicht die Rede war. In dem von Grimschitz (Wiener Jahrbuch 1928, S. 238) zitierten Schreiben des Piaristenkollegiums werden Vorgänge und Schwierigkeiten bei der Modellherstellung erwähnt, die undenkbar gewesen wären, wenn dem Kollegium bereits ein Abänderungsprojekt Dientzenhofers vorgelegen hätte. – Die Beurteilung der Piaristenkirche als Werk Hildebrandts muß fehlerhaft sein, wenn man in dem Bau eine Kopie der Laurenzkirche zu erkennen sucht. Der Vergleich beider Grundrißlösungen ist ungeheuer wichtig, solange es gilt, die Autorschaft Hildebrandts für den Wiener Bau zu erweisen; und dies ist Grimschitz überzeugend gelungen. Für die Erkenntnis von Hildebrandts früher Kirchenbaukunst, für das Erfassen der Spannweite seiner Möglichkeiten in der Raumgestaltung kirchlicher Zentralbauten erscheint es heute notwendig, die Verschiedenheit der Lösungen hervorzuheben; dies gilt vor allem für die Wölbungsformen der drei frühen Kirchenbauten, bei denen die jeweils andere Verwendung von konvex gekrümmten Gurtbogenpaaren auffällt. Bei der *Laurenzkirche* schwingen sowohl die Kuppelpfeiler als auch die in den Hauptachsen angeordneten ovalen oder ovalartigen Nebenräume konvex in den Mittelraum ein. Entsprechend krümmen sich jene die Wölbungen der Nebenräume zum Hauptraum hin begrenzenden Gurtbogenpaare dem Raumzentrum zu. Der Hauptraum selbst ist von einer Tambourkuppel überwölbt, deren Sprengung unmittelbar über den Gurtbogenscheiteln verläuft. Das kuppelige Kreuzgewölbe des quere ovalen Presbyteriums wird vom Chorgewölbe ebenfalls durch ein Gurtbogenpaar getrennt, das in seiner Krümmung dem Queroval folgt. – Bei der *Peterskirche* erhalten die vier großen und die vier kleinen Gurtbogenpaare, die die Öffnungen der Kapellen und Nebenräume überspannen, ihre flache konkave Krümmung, indem sie aufsteigend der Rundung des quere ovalen Raumzylinders folgen. Das gleiche Prinzip finden wir übrigens bei der Würzburger Schönbornkapelle, nur daß hier der zentrale Raumzylinder über dem Kreis gebildet ist. Bei den bisher betrachteten Räumen ist die konvexe oder konkave Krümmung der Gurtbogenpaare völlig unabhängig von der in der Zone darüber mit einem Sprengung aufsitzenden Kuppel des Hauptraumes. Dies gilt nun nicht für die Kuppel der *Piaristenkirche*, deren Gestaltung und Konstruktion uns an dem erwähnten Holzmodell (s. Wiener Jahrbuch 1928, S. 239 Abb. 15/16) klar vor Augen tritt. Hier ist die Wölbung aus einer Halbkugel-Kuppel entwickelt, die dem Mittelraum übergestülpt ist und deren Rundung schon unmittelbar über der Gebälkzone einsetzt. Die Arkaden, in denen sich der Mittelraum zu den in den Hauptachsen liegenden Nebenräumen hin öffnet, schneiden nun mit ihrer Bogenführung Teile aus der Halbkugel der Kuppel heraus. Das gleiche gilt für die Lünettenfelder mit den Ovalfenstern. Die die Öffnungen zwischen Haupt- und Nebenräumen überspannenden Gurtbögen (daß es wieder Paare sind, tritt nur im Modell nicht in Erscheinung) sind zunächst deshalb konvex gekrümmt, weil sie aufsteigend der *Wölbung* der Halbkugel-Kuppel folgen. Der Grad der Krümmung und die Art, wie die Gurte zugleich in sich verdreht sind, wird durch die besondere Stellung der zugehörigen Pilasterpaare bestimmt. Erst die Kuppelmalereien lassen bei manchem Betrachter den falschen Ein-

druck entstehen, als setze sich die Wölbung aus Pendentifs und Flachkuppel zusammen. Die Wölbungsform der Piaristenkirche mag besondere Bedeutung für die Verbreitung der Flachkuppel gewonnen haben, aber sie ist konstruktiv und in der Wölbungsidee noch aus der Halbkugel-Kuppel entwickelt, was auch aus dem Fehlen jedes plastischen Gliederungssystems innerhalb der Wölbung deutlich wird. Hildebrandt bringt in seinen frühen Kirchenbauten drei verschiedenartige und komplizierte Wölbungsformen; in ihnen findet ein sehr persönliches Raumpfinden seinen Ausdruck, das mit dem für die spätere Zeit so wichtigen Begriff der optisch-dreidimensionalen Raumgestaltung keineswegs zu umschreiben ist und das deshalb doch schärfer charakterisiert werden sollte. – In diesem Zusammenhang sei auf eine Serie von Grundrißaufnahmen der Wiener Kirchen aus dem 19. Jahrhundert hingewiesen, die sich im Wiener Stadtarchiv (Pläne 238 III, 16) befinden, mit beiliegendem „Verzeichnis über die von dem städtischen Bauinspektor H. Anton Behsel im Jahre 1823 aufgenommenen Grundrisse der sämtlichen Kirchen und der vorzüglichsten Kapellen . . .“. Diese Zeichnungen sind wesentlich genauer als die immer wieder benutzten Grundrisse aus der „Wiener Bauhütte“.

Zur Anlage des *Belvedere* hat Grimschitz alle bisher auffindbaren Nachrichten und Archivalien ausgewertet. Leider scheinen die eigentlichen Bauakten wirklich verloren gegangen zu sein, und wir müssen uns damit abfinden, daß wir von den beiden bedeutendsten Profanbauten des Wiener Barock, von Schönbrunn und dem *Belvedere*, die Baugeschichte nicht kennen. Die von Grimschitz als eigenhändige Entwürfe Hildebrandts publizierten Blätter stammen m. E. nicht von seiner Hand. Insbesondere der halbe Fassadenriß des Oberen *Belvedere* steht in der Qualität unter allem, was wir an eigenhändigen Entwürfen Hildebrandts kennen. Die Ausführung der ornamentalen Details (Füllornamente der Fenstergiebel!) verrät die Hand eines im Dekorativen ziemlich unbegabten Zeichners; er kann m. E. unmöglich mit dem *Entwerfer* der Dekorationsmotive des Baues identisch sein (Detailabbildung in *Belvedere* VI, 1925, S. 134). – Unter das (nicht eigenhändige) Zeichnungsmaterial zum *Belvedere* wäre aufzunehmen das von Herrmann Heckmann (M. D. Pöppelmann als Zeichner, Dresden 1954, Taf. 4) als 1710 (!) entstandene Zeichnung Pöppelmanns nach der „Menagerie des Schlosses Schönbrunn“ veröffentlichte Blatt, das die Menagerie am Oberen *Belvedere* zeigt.

Die besondere Bedeutung, die Hildebrandt für den *fränkischen Barock* gewinnen konnte, vor allem aber Art und Umfang seiner künstlerischen Tätigkeit für Johann Philipp Franz von Schönborn, sind auch heute nicht klar zu erfassen. Es ist noch immer schwierig, seinen Anteil von dem seiner Konkurrenten und Rivalen zu trennen. Wieviel „Wienerisches“ findet sich im zweiten Jahrzehnt bei Maximilian von Welsch, wie eng berührt sich mitunter Hildebrandts Kunst dieser Zeit mit den böhmischen Elementen bei Johann Dientzenhofer. Einer vorurteilsfreien Erkenntnis der frühen Entwicklung Balthasar Neumanns und seiner Bedeutung bei der Residenzplanung steht aber noch immer die romantische Vorstellung vom Werden seines Genies im Wege. –

Der Gedanke eines großzügigen *Residenzneubaus* entstand in Würzburg anlässlich des Besuches von Hildebrandt im November 1719, und die von dem Wiener Architekten damals entworfenen, zunächst noch als „castelli in aria“ bezeichneten Baudeen, die schon in der Auseinandersetzung mit den besonderen Architekturvorstellungen des Bauherrn entwickelt waren, befruchteten alle weitere Planungsarbeit, auch jene des Mainzer Kurfürsten und seiner Baugewaltigen, denen der „Brouillon“ Hildebrandts zugeschickt wurde. Daß der Würzburger Fürstbischof bei diesem ersten Zusammenreffen auch die anderen bereits in der Planung befindlichen Bauprojekte (Domfassade, Schönbornkapelle) zur Sprache brachte, sollte nicht bezweifelt werden. Unmittelbar vor der Reise des Wiener Architekten nach Franken schrieb Friedrich Carl von Schönborn an seinen Bruder in Würzburg: „NB. Dieser ehrliche mann (Hildebrandt) könnte auch pro epitaphio des churf. Joh. Phil. in dortigem domb den rechten situm und ein würdigen riß mesnagiren, solten die riß zu kostbahr fallen, exequi liberum est“ (Max H. von Freeden: Quellen zur Geschichte des Barock in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn I, 2; Nr. 642). In diesem Zusammenhang ist auch die Frage nach der Entstehung von Hildebrandts Entwurf zur *Würzburger Domfassade* (S. E. 7) neu zu stellen. Von dem (1945 vernichteten) Aufriß seines Projektes kann man mit völliger Sicherheit nur sagen, daß er spätestens um 1724, d. h. noch zu Lebzeiten des Joh. Phil. Franz von Schönborn, entstanden ist, dessen Wappen an der entworfenen Domfassade erscheint. Auch die Tatsache, daß unter dem Wappen eine Widmung an Friedrich Carl mit dem Datum 1731 *nachträglich aufgeklebt* wurde, macht es unmöglich, die Entstehung des Entwurfes (mit Grimschitz) erst um 1731 anzusetzen. – Hildebrandts Zeichnung der *Schönbornkapelle* (S. E. 44) ist ebenfalls 1945 in Würzburg verbrannt; von alten Aufnahmen existieren nur noch einzelne klare Abzüge. Aus diesen Gründen wäre eine neuerliche Reproduktion des Planes zu begrüßen gewesen. Bisher ist von dem Blatt ohnedies immer nur der obere Teil (halber Fassadenriß kombiniert mit halbem Längsschnitt) abgebildet worden, während der zugehörige, darunter geklebte Gesamtgrundriß unveröffentlicht blieb. Der Plan muß schon seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts unzugänglich gewesen sein. Denn sowohl Walter Boll (*Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom*, München 1925; Abb. 28) als auch Grimschitz kennen ihn offenbar nur nach unzureichenden Photographien, wie ihre Angaben über den „halben Grundriß“ und die Vermutung über die mögliche Entstehung der Zeichnung als Stichvorlage verraten. Das ganze Blatt hatte nämlich die überraschende Höhe von ca. 110 cm und war etwa 56 cm breit, der obere Teil (ohne den Grundriß) war allein 84 cm hoch. Diese Maße ergeben sich aus einer Aufnahme des Blattes mit aufgelegter Zentimeterskala und ließen sich auch aus dem Größenverhältnis von Plan und Besitzerstempel ungefähr schätzen. Damit fällt die Möglichkeit der Stichvorlage aus. Daß uns in dem Blatt eine eigenhändige Zeichnung Hildebrandts verloren gegangen ist, bezweifelt heute niemand mehr. Was aber konnte den Architekten veranlaßt haben, einen „Appetitriß“ in diesem Format anzufertigen, und wann geschah das? Vielleicht sollte man das Blatt (in Verbindung mit der oben zitierten Briefstelle) zum

Ausgangspunkt einer neuen Untersuchung über die Planungsgeschichte der Schönbornkapelle machen.

Im Rahmen der Gesamtdarstellung des Hildebrandt'schen Werkes konnten solche speziellen Probleme nicht geklärt werden; sie wird jedoch die Behandlung dieser und ähnlicher Fragenkomplexe anregen und wesentlich fördern.

Günter Passavant

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Günter Bandmann: *Melancholie und Musik*. Ikonographische Studien. Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 12. Köln und Opladen, Westdeutscher Verlag, 1960. 136 S., 61 S. Taf., 6 Farbtaf. Ln. DM 26. - .
- Ellen J. Beer: *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*. Basel, Birkhäuser Verlag, 1959. 128 S., 68 S. Taf., 1 Farbtaf. Brosch. sfrs. 26. - .
- Gisela Bergstraesser: *Johann Heinrich Schilbach*. Ein Darmstädter Maler der Romantik. Darmstadt, Erich Roether Verlag, 1959. 112 S. m. 26 Abb. Ln. DM 12. - .
- Jan Białostocki: *Pieć Wieków Myśli o Sztuce*. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki. Warschau, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959, 316 S., 90 S. Abb., 1 Taf.
- Oldrich J. Blazícek: *K památkové náplni našich zámku*. Prag, Státní ústav památkové péce a ochrany přírody v Praze, 1959. 27 S. m. 11 Abb. (Deutsches Résumé: Zur Frage des denkmalpflegerischen Gehaltes unserer Schlösser.)
- Hermann Bünemann: *Renoir*. Eital, Buch-Kunstverlag o. J. 222 S. m. Abb.
- José Pérez Carmona: *Arquitectura y Escultura Romanicas en la Provincia de Burgos*. Vorw. von Dom Justo Pérez De Urbel. Publicaciones del Seminario Metropolitana de Burgos, Serie A., Vol. 3. Burgos 1959. 335 S. m. 45 Abb., 114 Taf. m. 291 Abb., 1 Faltplan. ptas 400. - .
- Luitpold Dussler: *Die Zeichnungen des Michelangelo*. Kritischer Katalog. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1959. 331 S., 176 Taf. m. 275 Abb. Ln. DM 120. - .
- Herbert von Einem: *Michelangelo*. Urban-Bücher, die wissenschaftliche Taschenbuchreihe, Bd. 42. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1959. 207 S., 73 Abb. auf Taf. Kart. DM 7.20.
- Katharine Fremantle: *The Baroque Townhall of Amsterdam*. Orbis Artium, Utrechtse Kunsthistorische Studien IV. Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1959. 1 Taf., XXIV, 216 S., 205 Abb. auf Taf., 1 Falttaf. Ln. Gulden 65. - .
- Hedwig Gollob: *Musik und Bühneninszenierung*. Wiener Projekte, Heft 3, hsg. v. d. Architekten- und Baumeistervereinigung Wr. Bauhütte. Wien, Gerold & Co., 1956. 15 S., 4 Taf.
- Hermann Graf: *Bibliographie zum Problem der Proportionen*. Literatur über Proportionen, Maß und Zahl in Architektur, Bildender Kunst und Natur. Teil 1: Von 1800 bis zur Gegenwart. Pfälzische Arbeiten zum Buch- und Bibliothekswesen und zur