

entstandene und für Faydherbe gesicherte Marmorstatue der mater dolorosa im Auszug des Altars in Rubens' Grabkapelle in der Sint Jakobskerk in Antwerpen hingewiesen (Abb. 252).

Die hier angeführten Beispiele machen deutlich, in welchem Maße die Bild-dokumentation den umfangreichen Kreis der Vergleichsbeispiele berücksichtigt. Das Werk Petels selbst ist durch hervorragende Abfolgen von Photographien, die mehrere Ansichten und Details vermitteln, dokumentiert. Hervorzuheben sind auch die Farbtafeln, von denen Nr. V und VI mit dem Schmerzensmann im Dom zu Augsburg und dem Jesuskind in der Augsburger Barfüßerkirche einen Eindruck des farbigen Originals vermitteln. Angesichts dieser vor allem in den Inkarnaten subtil modellierenden, noch in der Tradition des Mittelalters die vortretenden Teile des nackten Körpers durch intensivere Farbgebung betonenden ursprünglichen Fassungen wird schmerzlich bewußt, welche Einbußen diejenigen Holzbildwerke Petels erlitten haben, deren Farbigekeit in Verlust geraten ist.

Eigens zu erwähnen ist schließlich noch die vom Verlag geleistete, sorgfältige Ausstattung des Buches. Neben den klar ablesbaren, gut angeordneten schwarzweißen Abbildungen bestechen die farblich sehr getreuen, in sich ausgewogenen Farbtafeln. Begrüßenswert ist die zweiseitige Anordnung des Schriftsatzes nicht nur im Katalogteil, sondern auch bei den fortlaufenden Texten der einzelnen Beiträge. Daß die Anmerkungen unmittelbar unter dem Text auf der jeweiligen Seite stehen — wohin sie gehören —, muß eigens betont werden, da dies heute leider nicht mehr allgemein üblich ist.

Insgesamt wird man die nun vorliegende, lange erwartete Monographie Petels in ihrem wissenschaftlichen Ertrag als eine Leistung anzusehen haben, für die den beteiligten Autoren Dank und höchste Anerkennung gebührt.

Hans Peter Hilger

GERT SCHIFF: *Johann Heinrich Füssli 1741—1825* (= Oeuvrekataloge Schweizer Künstler I). I. Band: Text und Oeuvrekatalog 750 Seiten; II. Band: Tafelband 612 Seiten mit ca. 1400 Abbildungen. Zürich (Verlag Berichthaus) und München (Prestel-Verlag) 1973. DM 380,—

Das überfällige Werk ist da! Seit langem war sein Erscheinen angekündigt. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Nerven des Autors, die des Herausgebers oder die des Verlegers. Daß in unserer hektischen Zeit ein Forscher die Möglichkeit erhält und wahrnimmt, zwanzig Jahre der Kunst ein und desselben Meisters zu widmen, ist beruhigend und imponierend.

Dabei besteht eine merkwürdige Affinität zwischen dem Autor und seinem Helden. Schiffs Sensibilität reagiert auf die leiseste psychologische Spannung in einem Werk; seine Sprachgewandtheit ist wie geschaffen für die Nachzeichnung schwieriger Situationen. „Füssli“ und „Schiff“ sind beinahe Synonyma geworden.

Im Lauf der Zeit hatte der Verfasser wiederholt Teilstudien vorgelegt und dadurch im vorhinein den Oeuvrekatalog von allzu viel Stoff und Exkursen zu befreien gesucht. Erste Ergebnisse seiner Forschungen waren bereits in der ungedruckten Dissertation über Füsslis römisches Skizzenbuch gesammelt (1957). Die Publizierung von fünfzig neu gedeuteten Zeichnungen (1959) hatte einen Vorgeschmack auf die zu erwartenden Überraschungen gegeben. Zwei Jahre später folgte die Deutung von Füsslis Shakespeare-Erlebnis mit „Ein Sommernachtstraum“ (Reclam Werkmonographie 66). Besonderer Wert kam der Erörterung der „Echtheits- und Zuschreibungsprobleme“ zu, die der Autor im Jahresbericht 1965 des Schweizerischen Instituts behandelte; zuvor hatte er einzelne Ergebnisse in der Rezension von Antals „Fuseli Studies“ (Zeitschrift für Kunstgeschichte 23, 1960) publiziert und in zwei Aufsätzen die Arbeiten eines Lieblingsschülers ausgesondert: des Malers Theodor Matthias von Holst (Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 66, 1962; Burlington Magazine 105, 1963). Endlich rekonstruierte und kommentierte er den Hauptzyklus des Künstlers: „Johann Heinrich Füsslis Milton-Galerie“ (1963; siehe Kunstchronik 17, 1964, 48 ff.).

Schiffs monumentale Arbeit erscheint als „Veröffentlichung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft“, das mit ihr die Reihe „Oeuvrekataloge Schweizer Künstler“ eröffnet. Wie der Direktor des Instituts in seinem Vorwort berichtet, hat das Echo auf Schiffs Rekonstruktion der „Milton-Galerie“ jedoch zu einer Änderung in der Konzeption des Werkes geführt: „Der ursprünglich vor allem biographisch gehaltene Textteil wurde durch konsequente Untersuchungen der Beziehungen Füsslis zu den zeitgenössischen Kunstströmungen und ihre theoretischen Grundlagen erweitert, so daß die heute vorliegende Publikation den Rahmen des traditionellen Oeuvre-Katalogs sprengt und über weite Partien eine Kunstgeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts darstellt“. Der Verlagsprospekt spricht denn auch von der „Monographie mit Oeuvrekatalog“. So steht der Rezensent vor einer zweifachen Aufgabe.

Der Katalog umfaßt Werke aus 74 Schaffensjahren und enthält — mit Nachträgen — 1826 Nummern, dazu kommen 90 verlorene Arbeiten. Der Autor hat eine Ordnung gefunden, die sowohl der Chronologie wie der Zusammengehörigkeit von Themen- gruppen Rechnung trägt: Das Material ist in Dekaden eingeteilt, innerhalb einer Dekade thematisch geordnet. So folgen jeweils aufeinander: Gemälde, Buchillustrationen, Originalgraphik, Zeichnungen; diese Gattungen sind dann wieder gegliedert in: literarische Themen, freie Themen (zeitgenössisches Leben, Mode, Erotik, Phantastik), Porträts, Akte und Figurenstudien, Kopien nach Werken der Antike und der abendländischen Kunst, Landschaften. Die literarischen Vorwürfe folgen aufeinander nach dem Schema: Altes und Neues Testament, griechische und römische Literatur, nordische Mythologie, mittelhochdeutsche Dichtung, schweizerische Sagen und Gedichte, italienische, französische, englische Literatur.

Denkbar wären andere — vielleicht übersichtlichere — Gliederungsprinzipien. Doch kann der Autor überzeugende Gründe für das von ihm gewählte Schema anführen. So empfahl sich die rein chronologische Ordnung nicht, denn Füsslis in Rom erarbeiteter Stil erfährt „zwar mannigfache Bereicherung und Verfeinerung, ist aber keinen tiefgreifenden Wandlungen mehr unterworfen“. Andererseits kommt der Künstler „immer wieder in verschiedenen Jahrzehnten mit gewandelter Vision und veränderter Technik auf bestimmte Stoffkreise zurück“. Diese einzelnen Stoffkreise werden nun freilich nicht geschlossen vorgestellt, sondern müssen in mehreren getrennten Kapiteln gesucht werden.

Füsslis Werk ist in außergewöhnlichem Maß über die Alte und Neue Welt verstreut: von Zürich bis Weimar, von London bis Leeds, von New York bis Santa Barbara, von Toronto bis Vancouver. Der Verfasser hat in bewundernswürdiger Weise Arbeiten des Künstlers an entlegenen Stellen aufgespürt. Dennoch konnte es nicht ausbleiben, daß selbst ihm zahlreiches unbekanntes Material erst während der langsamen Drucklegung zur Kenntnis kam, darunter als bedeutendster Fundus die 34 mitunter doppelseitig benutzten Blätter aus Auckland, Neuseeland. Diese Nachträge — insgesamt 107 Nummern — sind in einer Ordnung zusammengefaßt, die dem Katalog entspricht. Daß kurz nach der Auslieferung des Bandes bereits ein weiteres Ölgemälde des Künstlers entdeckt wurde und in den Londoner Handel kam (Burlington Magazine, Dezember 1973, Plate LXI), gehört nicht nur zum unvermeidlichen Geschick eines Katalogbearbeiters, sondern erweist in diesem Fall sogar dessen Gründlichkeit; ist doch der Stich danach bei Schiff (unter Nummer 1309) aufgeführt. Mögen weitere Arbeiten auch in Zukunft aufgefunden werden, an der nunmehr zu gewinnenden Vorstellung vom Oeuvre des Künstlers können sie kaum etwas ändern; Schiffs Katalog wird das zuverlässige Standardwerk bleiben.

Füssli war ein „literarischer“ Maler. In der Deutung seiner Bildstoffe aus Bibel, Dichtung, Sage und Geschichte liegt eines der Hauptprobleme der Forschung. Der Autor hat daher den Fragen der Ikonographie sein Hauptaugenmerk zugewandt. Abgesehen von der quantitativen Ausweitung des Oeuvre liegt in der Neubestimmung der Themen die entscheidende Bereicherung für die Wissenschaft. Schon die frühe Teilveröffentlichung neu gedeuteter Zeichnungen hatte manch überraschende Lösung erbracht. Ein breit fundiertes geistesgeschichtliches Wissen, eine außergewöhnliche Belesenheit und ein geradezu kriminalistischer Spürsinn haben nun zu stupenden Ergebnissen geführt. Man wird in Darstellungen von Geschichten eingeführt, die man nie zuvor gesehen hat; man erfährt Namen, die in keiner Ikonographie der bildenden Kunst stehen.

Doch selbst in der realen Lebenssphäre des Malers gab es zahlreiche offene Fragen. Einen großen Fortschritt in der Identifizierung der Frauenbildnisse stellt etwa der Fund eines Blattes in Belfast dar, auf dem die Dargestellte als Mrs. Fuseli bezeichnet ist.

Echtheitsproblemen hatte Schiff bereits in einigen früheren Veröffentlichungen sein Augenmerk zugewendet; er konnte dort anschließen. Ein wichtiges Merkmal

zur Erkennung von Originalen bedeutet die Untersuchung der durch Schriftquellen belegten Tatsache, daß Füssli mit der linken Hand gearbeitet hat. Der Verfasser stellt aus seiner Erfahrung klar, „daß jede echte Füssli-Zeichnung, sofern sie ... Schraffuren aufweist, erkennbar mit der Linken gezeichnet ist“.

Die Abbildungen sind in einem gesonderten Band zusammengefaßt. Alle wichtigen Werke sind reproduziert; nur bei den Zeichnungen mußte — verständlicherweise — eine Auswahl getroffen werden. Auf ca. 1800 Nummern kommen so etwa 1400 Abbildungen. Ihre Anordnung folgt grundsätzlich der des Kataloges; nur in einigen Fällen haben typographische Gründe eine Abweichung zur Folge. Die Abbildungen sind nicht durchlaufend numeriert, sondern mit den zugehörigen Katalognummern beziffert. Da bei den Katalogangaben der Hinweis auf die Illustration fehlt, muß man jeweils nachsuchen, ob eine Zeichnung abgebildet ist.

Die Abbildungen sind von vorzüglicher Qualität. Zu begrüßen ist die Beigabe von zehn ganzseitigen Farbtafeln, die Füsslis eigenwilligen Umgang mit der Farbe gut veranschaulichen.

Da wir seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges eine Füssli-Renaissance erleben, kann sich der Verfasser auf eine Reihe wichtiger Vorarbeiten und Einzeluntersuchungen, meist anglo-amerikanischer Forschung, stützen: vor allem von Mason (1951, 1961, 1962, 1964), Ganz (1947), Powell (1951), Antal (1956), Janson (1963), Cummings (1966). Daß außer Schiffs eigener Doktor-Arbeit zwischen 1947 und 1968 vier weitere Dissertationen erschienen sind, sollte ebenfalls angemerkt werden.

Die Gliederung des Textes folgt derjenigen des Kataloges; jedem Jahrzehnt aus Füsslis Schaffen ist ein Kapitel gewidmet. Der Autor sieht dabei Themenwahl und künstlerische Form im engem Bezug zum Leben des Künstlers. Die „inneren Spannungen“ äußern sich in formalen Spannungen. Die „unrealistischen Helldunkelkontraste“ finden hier ebenso ihre Erklärung wie etwa „jene enge mit dem Körper verwachsene zeitlose Tracht“, die Füssli bevorzugt.

Überzeugend wird die Durchbrechung der neoklassizistischen Norm durch die Heftigkeit von Ausdruck und Aktion dargestellt, die Füssli bei Michelangelo fand: Versäumte Naturstudien werden durch einem Gedächtnisvorrat exemplarischer Formen kompensiert. Allen Heldengestalten liegt die Anatomie der kolossalen „Rossebändiger“ vom Montecavallo zugrunde. Alle Greisengestalten gleichen einander, seien sie Noah, Prospero, Lear oder Grays Barde. Die dämonischen Frauen — kalte Herrscherinnen über entmachtete Männer — sind Schwestern, mag Dalilah, Salome, Krimhild oder Eva gemeint sein. Eine Eigenschöpfung ist der Typus des „beau criminel“.

Immer wieder kommt Schiff darauf zurück, daß „zentrale Motive in Füsslis Bildwelt und Gestaltungsweise ... ihre Erklärung in den Spannungen und Störungen seines Trieblebens“ finden. Der Maler habe eine „Faszination durch das Verderbte“

erfahren und das „Wurmstichige in allen Dingen“ gesucht; er habe ein „vielfältig belastetes Verhältnis zum Eros“ gehabt. So wird die Besprechung der als Sensation aufgenommenen „Nachtmahr“ zusammengefaßt: „in der erzählerischen Schicht eine Verschmelzung von modisch-erotischen Momenten mit dämonischen Zügen des Volksaberglaubens, in Wahrheit ein von schmerzlicher innerer Erfahrung gelenkter Vorstoß in die Traum- und Triebssphäre“.

Wiederholt wird Füsslis Verhältnis zur antiken Kunst umkreist und die Auswirkung auf die Formensprache erörtert: Es ist im Gegensatz zu Winkelmann die „dämonisch-geisterhafte Unterströmung“, die der Künstler erspürte, und eine „bizarre Pseudo-Antike“, in die er die Schilderungen zeitgenössischen Lebens in Rom versetzt. Die zwiespältige Wirkung der Elgin Marbles ist nur die Folge einer solchen Haltung.

Den Gestaltungen von Stoffen der Weltliteratur wird gebührender Platz eingeräumt und dabei die jeweilige Nähe der Illustrationen zu ihrer schriftlichen Vorlage sowie zu den Lösungen anderer Künstler herausgearbeitet. Shakespeare und Milton stehen im Vordergrund, die Behandlung der Nibelungen und der Dichtungen Cowpers gehört zu den besten Kapiteln. Denkwürdig ist die Feststellung, daß sich Füssli für Ossian nie begeistert habe; dies „mit seinem ausgeprägten Qualitätssinn“ zu begründen, heißt jedoch, Herder und Goethe, Carstens, Koch, Runge, Gérard, Girodet und Ingres einen solchen „Qualitätssinn“ abzusprechen. Von großer Bedeutung ist der Hinweis auf die „Geistesverwandtschaft zwischen Füssli und Byron“, die auch von den Zeitgenossen empfunden wurde. Schiff berichtet (nach Knowles) von der Faszination, die das Gemälde „Tod des Kardinals Beaufort“ auf den Dichter ausübte; er weist darauf hin, daß „Füsslis Alterswerk da und dort spürbar in Byronschem Geist und Byronscher Sinnlichkeit durchweht“ ist; er kann auch einen Entwurf des Malers zu dem „Corsair“ identifizieren.

Ebenso gründlich wie den Maler und Zeichner behandelt Schiff den Kunsthistoriker Füssli. So analysiert er erstmals sämtliche Vorlesungen und zielt dabei auf die Erhellung des Verhältnisses zwischen Füsslis Theorie, Kunsturteil und dessen eigener Kunstübung. Ebenso wird das Fragment der „History of Art in the Schools of Italy“ untersucht. Es wird nicht vergessen, daß der Meister in der Neubearbeitung des Künstlerlexikons von Pilkington „über 230 teils neu gefaßte, teils überhaupt neu eingeführte Artikel von gelegentlich beträchtlicher Länge sowie Fußnoten und einen zuverlässigen Index“ beigetragen hat.

Nach Antals Vorarbeiten mußte uns besonders Füsslis Beurteilung des Manierismus interessieren. Während der Künstler ohne Skrupel Anleihen bei Giulio Romano oder Tibaldi macht und Tintoretto bewundert, besteht nach Schiff „kein Zweifel, daß Füssli den Manierismus im ganzen als Verfallszeit ansieht“; Pontormo bleibt ihm „grundfremd“. Aber: „Die Ambivalenz seiner Stellung zu den Manieristen entspringt seinem Wissen, daß zwischen deren Michelangelo-Rezeption und seiner eigenen zwar eine gewisse Analogie besteht, daß zwischen ihrem und seinem Komponieren jedoch ein unüberbrückbarer Gegensatz klafft“.

Die Schilderungen der Umwelt des Künstlers, der Beziehung zu seinen Zeitgenossen und den geistigen Strömungen seiner Epoche nehmen breiten, ja zuweilen allzu breiten Raum ein und sind mitunter fast zu selbständigen Untersuchungen ausgeweitet. Das zentrale Verhältnis zwischen Füssli und Blake beansprucht mit Recht zwölf-einhalb Seiten; die Beziehungen zu Lavater werden gleichfalls mit Recht in allen Phasen ausführlich beschrieben. Die Schilderung der Gesellschaftskreise, in denen sich Füssli in England bewegte, ist ebenso eihellend wie etwa dessen ambivalente Beurteilung Joshua Reynolds'. Aufschlußreich ist auch die ausführliche Erörterung von Füsslis Reise nach Paris mit der Darstellung der Ansichten des Engländer über die Kunst des Jacques-Louis David. In dem Kapitel über „Die okkulten Quellen der Romantik“ werden dem Grafen Cagliostro jedoch zwanzig Zeilen gewidmet, obwohl Füssli diesem nie begegnet ist. Trotz aller Ausführlichkeit „widersteht“ der Autor einer „Versuchung zu abschließender, zusammenfassender Würdigung“. Der Leser wird solcherart gezwungen, Seite für Seite zu studieren und sich eine eigene Beurteilung Füsslis zu erarbeiten. Er erhält dafür nahezu erschöpfendes Material an die Hand.

Der Verfasser hat durch dieses monumentale Werk seinen Ruf als bester Kenner Füsslis bewiesen. Es wäre kleinlich, Beanstandungen vorzubringen, zumal sie den Kern nicht betreffen könnten. Und doch: Gerade weil die Monographie so umfassend ist, hätte man gern noch Zusätzliches geklärt gesehen. Eine ausführlichere Beschreibung des Verhältnisses zwischen Füssli und Goethe, das so aufschlußreich für den „Sturm und Drang“ ist, wäre wünschenswert gewesen. Ich vermisse etwa die Äußerungen, in denen der Dichter begeistert von Füsslis „Glut und Ingrim“ spricht und fortfährt: „ich habe per fas et nefas einige Füsslische Gemälde und Skizzen erwischt, über die ihr erschrecken werdet“ (Brief an Knebel aus Zürich 1779). Nach Schiffs mißverständlicher Formulierung habe der Maler „seine Beurteilung durch Goethe nie erfahren, da die Stücke, in denen Goethe ihn namentlich angreift, ausnahmslos unveröffentlicht bleiben“. Es ist zuzugeben: „Der Sammler und die Seinigen“ (1799), in denen „diese elfenhaften Luftbilder, diese seltsamen Feen und Geestergestalten aus der Werkstatt meines Freundes Füeßli . . . diese durcheinanderziehenden und beweglichen Träume, auf dem Papier fixiert“ erwähnt werden, sind ohne Angabe des Autors erschienen, aber Goethes Name steht als der des Herausgebers auf dem Titelblatt des Heftes der „Propyläen“, und jeder Leser — darunter Füssli — war sich wohl über den Verfasser klar. Es sei auch eingestanden, daß die Bemerkungen in „Neu-deutsche religios(sic!)-patriotische Kunst“, (1817), in denen „Füeßli's wilder Stil noch die von ihm gewählten grauerlichen Szenen“ erwähnt wurden, von Heinrich Meyer ausgearbeitet und mit „W. K. F.“ unterzeichnet waren; aber es war doch allgemein bekannt, wessen Anschauungen sich hinter der Firmierung „Weimarer Kunstfreunde“ in Wahrheit verbargen. Eine Beurteilung, freilich eine positive, enthält im Anhang die unter Goethes Namen 1805 veröffentlichte

„Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini“, in der Füssli „ein würdiger Bewunderer des großen Michelangelo“ genannt wird.

Bei der Behandlung ikonographischer Fragen wird etwa erwähnt, daß Daniel Chodowiecki, einer der produktivsten Graphiker der Epoche, Illustrationen zu „Don Quichote“ geschaffen habe. Chodowiecki hat 1787 aber auch eine Serie von Kupferstichen zu Shakespeares „Sturm“ erscheinen lassen; hat Füssli diese gekannt? John Copley (im Register nicht aufgeführt) wird zwar im Zusammenhang mit Querelen an der Londoner Akademie genannt; dabei wird festgestellt, daß Füssli „sicher nicht viel von Copleys reportagehafter Malerei“ gehalten habe. Man hätte aber gern etwas über Füsslis Einfluß auf Copleys Stil gehört; etwa dessen Studie für „The Red Cross Knight“ (Washington) scheint mir diesen Einfluß zu beweisen. Bei der Besprechung des Themas „Frau am Fenster“ wird die Gestaltung dieses Motivs bei C. D. Friedrich und — literarisch — bei Georg Büchner erwähnt. Daß der Blick aus dem Fenster auch bei Friedrich „ein Bild für die unerfüllten Lebenswünsche“ sei, wird man so kaum sagen können. Das Problem „Füssli und der Pietismus“ wäre weiterer Untersuchung wert. Hier ein Beispiel: Der englische Herrenhuter James Hutton, einer der begabtesten Freunde Zinzendorfs, hatte sich 1756 für sieben Jahre in der Schweiz niedergelassen; doch 1767 beauftragte Breitingen seinen ehemaligen Schüler Füssli, Hutton in London ausfindig zu machen (Brief F. s an Bodmer v. 10. 6. 1767; nach: Paul Wernle, Der schweizerische Protestantismus im 18. Jhdt., Bd. I. Tübingen 1922, S. 431). Des Malers Stellung zum Christentum ist sicher eine der am schwersten zu beurteilenden Fragen, denn sie war offenbar nicht eindeutig; für alle Behauptungen lassen sich Gegenbehauptungen finden: Wenn Schiff schreibt: „Freilich erklärt Füßli sich nie als Heide“, so hat sich der Künstler doch als „ärger als ein Heide“ bezeichnet (An Lavater 6. Dezember 1765). Mir scheint, der Verfasser sieht Füsslis Übergang von der Theologie zur Kunst zu sehr als Einzelfall. Herbert Schöffler hat in einer Untersuchung über das literarische Zürich das Hinübergleiten einer theologischen Kultur in eine moralische und weiter in eine ästhetische Kultur dargestellt, bei der Jungtheologen und Theologensöhne die entscheidende Rolle spielten: Schöffler nennt neben Bodmer, Zellweger, Pestalozzi, Meister und Büel auch Johann Heinrich Füssli und zitiert einen aufschlußreichen Brief des letzteren. Der Titel des schmalen Bandes sollte in Schiffs Bibliographie nachgetragen werden: Das literarische Zürich 1700—1750 (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben 40). Frauenfeld und Leipzig 1925.

Es ist zu wünschen, daß uns Gert Schiff nach diesen Volumoni, die vornehmlich von Bibliotheken erworben werden dürften, einen „Volks-Füssli“ schenkt, der den Extrakt seiner Forschungen enthält — statt 400 Seiten Text: 40 Seiten Text, statt 1400 Abbildungen: 140 Abbildungen, statt DM 380,— Ladenpreis: DM 38,— Ladenpreis.

Klaus Lankheit

AUSSTELLUNGSKALENDER

BADEN-BADEN Kunsthalle. Bis 24. 11. 1974: Bernard Schultze — Die Welt der Migofs. — Zeichnungen von Barbara Chase Riboud.

BAMBERG Neue Residenz. Bis 16. 12. 1974: Zeitgenössische Oberfränkische und Unterfränkische Künstler.