

epitomizes the worldly side of the German Renaissance. Philipp was known for his extravagant lifestyle, reflected in his motto „Nichts unversucht lassen“ – to spare no effort. Philipp's and the other portraits, in their detail-oriented intensity, their documentation of civic pride, and their modernity as 'character studies' were perhaps the era's best ambassadors – in a city whose lifestyle could not be further from the Age of Reformation in Germany,

yet in a country whose political system has become equally brittle and whose religious polarities are hardly less fierce.

---

**DR. JEANETTE KOHL**  
 History of Art Department, University of  
 California, Riverside, Arts Building 228,  
 900 University Ave, Riverside, CA 92521, U.S.A.,  
 jeanette.kohl@ucr.edu

## Bis in die Maltechnik ideologisiert. Max Doerners Reichsinstitut in München

Andreas Burmester  
**Der Kampf um die Kunst.**  
**Max Doerner und sein Reichsin-**  
**stitut für Maltechnik.** (Schriften  
 der Bayerischen Staatsgemälde-  
 sammlungen und des Doerner  
 Institutes, 1). 2 Bde. Köln/Wei-  
 mar/Wien, Böhlau Verlag 2016. 893  
 S., 103 s/w und 57 Farbabb.  
 ISBN 978-3-412-50376-5. € 50,00

*Deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Un-*  
*behagen an der Moderne, Münster 2001, 322–341).*  
 Wie seine berühmte Schrift *Kunst und Rasse*  
 (1928) lieferten Schultze-Naumburgs Vorträge de-  
 nunziatorische Argumentationsmuster für die  
 Kampagnen gegen die Avantgarden im NS-Staat,  
 die bekanntlich mit der Propagandaausstellung  
 „Entartete Kunst“ einen Höhepunkt erreichten.  
 Tatsächlich war es kein Zufall, dass am 19. Juli  
 1937, als die Ausstellung in den Münchner Hof-  
 gartenarkaden eröffnete, offiziell auch das Reichs-  
 institut für Maltechnik (das heutige Doerner Insti-  
 tut) gegründet wurde. Es ist ein wesentliches, noch  
 ausführlicher zu erläuterndes Verdienst von Bur-  
 mester's Studie, die kausalen Zusammenhänge von  
 Theorie und Praxis der Maltechnik, wie sie das In-  
 stitut vertreten sollte, und der nationalsozialisti-  
 schen Kunstpolitik aufzuzeigen.

### **AKRIBISCHE ARCHIVALIENERSCHLISSUNG**

Institutionelle Rahmenbedingungen und perso-  
 nelle Konstellationen, die die Ausrichtung des  
 Reichsinstituts unter Max Doerners (1870–1939)  
 knapp zweijähriger Leitung bestimmten, verfolgt  
 Burmester bis ins frühe 20. Jahrhundert zurück.  
 Zudem fasst er die Entwicklungen des Instituts  
 nach Doerners Tod am 1. September 1939 und

---

**M**it dem Topos „Kampf um die  
 Kunst“ stimmt Andreas Bur-  
 mester seine LeserInnen ohne  
 Umschweife auf das entscheidende Thema seiner  
 zweibändigen, knapp 900 Seiten starken Veröf-  
 fentlichung zu Max Doerners Reichsinstitut für  
 Maltechnik ein. Unter dasselbe Motto hatte Paul  
 Schultze-Naumburg zu Beginn der 1930er Jahre  
 einen Lichtbildvortrag gestellt, mit dem er sich un-  
 ter großer öffentlicher Resonanz in mehreren  
 deutschen Städten präsentierte, um die „Entar-  
 tung“ moderner Kunst und Architektur zu beklagen  
 (Jürgen Gimmel, *Die politische Organisation  
 kulturellen Ressentiments: Der „Kampfbund für*

während der Nachkriegszeit ins Auge. Er schließt damit an jüngere Forschungsbeiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus an, die sowohl das „Davor“ als auch das „Danach“ des politischen Systemwechsels thematisieren (vgl. z. B. *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, hg. v. Nikola Doll/Christian Fuhrmeister/Michael H. Sprenger, Weimar 2005; *Alois J. Schardt. Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, „Drittem Reich“ und Exil in Amerika*, hg. v. Ruth Heftig/Olaf Peters/Ulrich Rehm, Berlin 2013; *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, hg. v. Tanja Baensch/Kristina Kratz-Kessemeier/Dorothee Wimmer, Köln/Weimar/Wien 2016), und lässt so Kontinuitäten im Denken und Handeln der an der Gründung, Fortführung und dem mühsamen Wiederaufbau der Institution Beteiligten erkennbar werden.

Die Aufarbeitung der Geschichte des Doerner Instituts und der damit aufs engste verbundenen Geschichte der Maltechnik, Kunsttechnologie und Restaurierung dieser Zeit gründet in Burmesters systematischem Zusammentragen von Archivalien seit Mitte der 1990er Jahre, vor allem aber in umfangreichen Aktenbeständen, die bis 2005 als verschollen galten und nun erstmals erschlossen werden (17; 757). Zu gern wüsste man mehr über diesen „sensationellen“ Fund, wie es auf dem Buchdeckel heißt, aber Burmester äußert sich nicht weiter zu den genauen Umständen, unter welchen die vermissten Akten aufgetaucht sind und wer daran einen Anteil hatte. Im Anhang gibt er dagegen einen Überblick über die Zusammenstellung und Lücken des Konvoluts, die möglicherweise auf Bereinigungen zurückzuführen sind (757–761). Die Archivalien sind außerdem tabellarisch verzeichnet, womit weiteren Forschungen zum Thema ein wertvolles Instrument bereitgestellt wird. Überhaupt lässt sich das in den Bänden ausgebreitete Material mit separaten Personen-, Orts- und Sachregistern sowie mehr als 100 Kurzbiografien der im Text teils ausführlich, teils knapp diskutierten Akteure aufs Vorbildlichste erschließen.

In Anlehnung an die während der vergangenen zwei Jahrzehnte boomenden Forschungen zum

NS-Kunstsystem, die jenseits der Verfemung der Moderne oder des Kulturgutraubs auf die differenzierte Analyse der wechselseitigen Beziehungen zwischen NS-Staat, Kulturinstitutionen und Fachwissenschaften zielen (neben den genannten Veröffentlichungen *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus* 2005 und *Museen im Nationalsozialismus* 2016 vgl. auch *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken*, hg. v. Ruth Heftig/Olaf Peters/Barbara Schellewald, Berlin 2008; *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, hg. v. Wolfgang Benz/Peter Eckel/Andreas Nachama, Berlin 2015; „*artige Kunst*“. *Kunst und Politik im Nationalsozialismus*. Ausst.kat., hg. v. Silke Berswordt-Wallrabe/Jörg-Uwe Neumann/Agnes Tieze, Bielefeld/Bonn 2016), formuliert Burmester einleitend die zentralen Fragen seiner Studie: Wie kam es zur Gründung des Reichsinstituts in der „Hauptstadt der Bewegung“? Welche Rolle spielten Doerner, seine Konkurrenten und seine Nachfolger dabei? Welche Bedeutung kam dem Institut und seinen Projekten, ja der Maltechnik in der NS-Kulturpolitik generell zu? Aber auch: Wie gestaltete sich der Arbeitsalltag der Wissenschaftler unter diktatorischen Bedingungen? (16)

Methodisch verfolgt Burmester einen mikrohistorischen Ansatz, der das akribische Studium seines originalen, unter anderem um Akten der Spruchkammerverfahren erweiterten Quellenkorpus mit dem besonderen Fokus auf die Biografien seiner Protagonisten verbindet. Dieses Vorgehen fördert reiche Erkenntnisse zutage, als nicht immer glücklich erweist sich jedoch, dass die chronologische Folge der insgesamt zwölf Kapitel immer wieder durchbrochen wird. In Kapitel 5, das auf die Darstellung von Doerners anhaltenden gesundheitlichen Problemen und der öffentlichen Reaktionen auf sein Ableben folgt, präsentiert Burmester eine kommentierte Auswahl von Doerners Briefen an langjährige Wegbegleiter, statt die Weiterführung des Reichsinstituts unter seinem Schüler Adolf Ziegler (1892–1959) zu behandeln (zu Ziegler vgl. jüngst Christian Fuhrmeister, *Adolf Ziegler – Maler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Maler*, in: *Kunst im NS-*

*Staat* 2015, 59–72). So entsteht zwar ein lebendiger Eindruck von Doerners bislang im Dunkeln gebliebenem Privatleben, die Narration des Autors reißt jedoch jäh ab. Biografische Informationen wiederholen sich, etwa wenn bereits eingeführte Persönlichkeiten nochmals als „Protagonisten im Nationalsozialismus“ Gegenstand eines eigenen Kapitels sind.

### KONKURRENTEN UND FÖRDERER

Zum Auftakt richtet Burmester den Blick auf die von kollegialem Wettstreit und Intrigen geprägte Vorgeschichte des Reichsinstituts, die vornehmlich von dem Chemiker Alexander Eibner, der seit 1907 die *Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik* an der Technischen Hochschule leitete, sowie dem seit 1909 an den Pinakotheken tätigen Kunsthistoriker Walter Gräff bestimmt wurde. Beider Verdienste um die Förderung der Kunsttechnologie, zum Beispiel auf dem Gebiet der mikroskopischen und mikrofotografischen Analyse von Pigmenten, würdigt Burmester eingehend, schildert aber auch Rückschläge, die vor allem Eibners Karriere beeinträchtigten. Infolge mangelnder Wertschätzung seitens der Hochschule und des zuständigen Ministeriums blieb ihm – wie Doerner an der Akademie der Künste – eine ordentliche Professur verwehrt. Am Fortbestand seiner Anstalt über seine Pensionierung hinaus bestand ebenfalls kein ernsthaftes Interesse.

Wie Burmester in Kapitel 3 darlegt, veränderte sich Doerners Beziehung zu Eibner und Gräff seit seiner ersten Lehrverpflichtung für Maltechnik an der Akademie der Künste 1911. Anfang der 1920er kooperierte er eng mit Eibner anlässlich des Auftrags vom Reichswirtschaftsverband bildender Künstler Deutschlands, ein Farbengesetz zu erarbeiten. Dass Eibner den Entwurf dem Ministerium im Alleingang vorlegte, führte laut Burmester zum endgültigen Zerwürfnis der Kollegen. Die von Gräff bevorzugte fotografische Dokumentation von Gemälden, die Kopien ersetzen sollten, hieß Doerner, selbst Kopist, nicht gut. An den Restaurierungspraktiken bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nahm er gemäß seiner zukunftsweisenden Devise „Konservierung statt

Restaurierung“ ebenfalls Anstoß. Seine aggressiv und öffentlich vorgetragene Kritik trug ihm ein langwieriges Disziplinarverfahren ein. Den Affären, die Burmester in Doerners unversöhnlichem, streitbarem Charakter mitbegründet sieht, stand der Respekt seiner Schüler an der Akademie wie auch die nachhaltige Rezeption seines 1921 erstmals veröffentlichten, auf seinen Vorlesungen basierenden Buchs *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* gegenüber, das sich rasch zu einem – mittlerweile 23-fach aufgelegten – Standardwerk entwickelte.

Den ungehinderten beruflichen Aufstieg aber, der in der Leitung des Reichsinstituts gipfelte, verdankte Doerner maßgeblich dem Regierungswechsel, der seinem Schüler Adolf Ziegler eine ordentliche Professur an der Münchner Akademie und 1936 die Präsidentschaft über die Reichskammer der bildenden Künste bescherte. Der NS-Kulturfunktionär Ziegler machte sich die Überzeugungen des Maltechnikers Doerner zu eigen, nach denen die handwerkliche Schulung von Künstlern, ihre Kenntnis und Pflege des Malmaterials erforderlich seien, und stellte sie in den Dienst der unter Hitler angestrebten Erneuerung der nationalen Kunst. Aus dem Lehrer Zieglers, so bringt es Burmester in seinem vierten, für die Gründungsgeschichte des Instituts zentralen Kapitel auf den Punkt, wurde ein Helfer, der sich bereitwillig in die kulturpolitischen Ziele seines Zöglings einspannen ließ. Weder vor einem Eintritt in die NSDAP noch vor der Mitgliedschaft im Verwaltungsrat der Reichskunstkammer schreckte Doerner zurück, um die eigene Karriere nicht zu gefährden. Ebenso wenig Skrupel zeigte er in der Verwendung der ihm zugespielten Schriften Eibners und Gräffs für zwei Gutachten, die er im Jahr 1934 für die Reichskunstkammer in Berlin und das Kultusministerium in München verfasste, ohne auch nur die Namen seiner Ideengeber zu erwähnen (151).

Obgleich der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Eugen Hönig, Doerners Empfehlungen aufgriff und den Aufbau einer Reichsanstalt für Maltechnik mit Sitz in München noch im November 1934 anordnete, vergingen gut zwei Jahre bis zu ihrer Realisierung. Ein Grund für die

Verzögerung war die Uneinigkeit über die ministerielle Zuständigkeit für das Institut, womit dieses Beispiel nachdrücklich bestätigt, dass die NS-Kulturpolitik keinem einheitlichen Konzept folgte, sondern von der Rivalität der Institutionen und Funktionäre geprägt war. Ziegler, der zwischenzeitlich Hönig an der Spitze der Reichskunstkammer abgelöst hatte, stellte im Februar 1937 schließlich mit seiner Verfügung, die „Werkprüfungs- und Forschungsanstalt für Maltechnik (Doerner-Institut)“ in einer Villa unweit der Akademie zu errichten, die entscheidenden Weichen.

### **IDEOLOGISCHE INDIENSTNAHME DER MALTECHNIKFORSCHUNG**

Personalsuche, Umbau und Ausstattung der sanierungsbedürftigen Villa beeinträchtigten den Betrieb mit Doerner an der Spitze über das offizielle Gründungsdatum hinaus. Dass an ihm festgehalten wurde, unterstreicht deutlich die propagandistischen Ziele, die sich mit der Einrichtung verbanden. Es ist Burmester uneingeschränkt zuzustimmen, dass sie erst dank ihrer Gründung im unmittelbaren Kontext der Eröffnungen des „Haus der Deutschen Kunst“ und der Ausstellung „Entartete Kunst“ im Juli 1937 sichtbare Konturen als Geburtshelferin der „neuen“ deutschen Kunst in einem Kulturbetrieb gewann, der systematisch vom NS-Regime umgebaut wurde. Doch damit nicht genug. Das Doerner-Institut stellte ausdrücklich einen Gegenpol zur Moderne dar, wie Burmester in seinem Resümee ergänzt: Während die Moderne als primitiv, als Kunst von Nichtkönnern verschrien wurde, bestand eine der zentralen Aufgaben des Instituts nach dem Willen Zieglers in der Förderung eines an altmeisterlichen Techniken geschulten Handwerks. Ganz buchstäblich nahm sogleich der erste Raum der Propagandaausstellung im Archäologischen Institut auf die Polarisierung von moderner Kunst und künstlerisch-technischem Können Bezug; er sollte, so der Wortlaut im Führer, eine „Übersicht über die Barbarei der Darstellung vom handwerklichen Standpunkt her“ vermitteln (742–748).

In der maßgeblich von Ziegler betriebenen ideologischen Vereinnahmung der Maltechnik

zum Zweck der Diffamierung der Moderne, der die Forschung bislang kaum Beachtung geschenkt hat, erschöpfte sich die Bedeutung des Reichsinstituts keineswegs. Wenngleich sich die Arbeitsbedingungen verschlechterten, da sich nicht nur die Bausanierung umfänglicher als erwartet gestaltete, sondern der Zweite Weltkrieg zu einer Rohstoff- und Materialknappheit führte, die insbesondere kunsttechnologische Untersuchungen hart traf, hielt das Reichsinstitut laut Burmester außergewöhnlich hohe wissenschaftliche Standards ein und sicherte sich zahllose, prestigeträchtige Aufträge. Ja, die Verknappung der für die künstlerische Praxis üblichen Materialien verlieh dem Institut Gewicht, galt es doch, synthetische Ersatzstoffe zu entwickeln. Entscheidend daran beteiligt war Richard Jacobi (1902–1982), der der physikalisch-chemischen Abteilung vorstand. Er arbeitete eng an der Seite Toni Roths (1899–1971), der seinen Lehrer noch zu Lebzeiten nicht allein auf dem Gebiet der Maltechnik, sondern in allen Belangen des Instituts vertrat, da dieser krankheitsbedingt kaum vor Ort war. Seiner Verbundenheit mit Doerner gab Roth in einer von der Presse vielbeachteten, bis zum Erscheinen von Burmesters Studie jedoch vergessenen Gedächtnisausstellung Ausdruck, die er nach Doerners Tod in der Akademie organisierte.

Anhand eines archivalisch überlieferten Tätigkeitsberichts rekonstruiert Burmester in den Kapiteln 6 und 7 weitere Aktivitäten Jacobis und Roths, zu denen die Ausarbeitung eines in damaliger Zeit innovativen Konzepts zur Konservierung von Moritz von Schwind's Fresken auf der Wartburg, die Erprobung von Verbundglas für Fenster des Naumburger Doms sowie die Begutachtung von Kunstwerken zählten. Nur ein Beispiel sei aus der umfänglichen Gutachtertätigkeit herausgegriffen, das einen tiefen Einblick in die Kunstmarktmechanismen der NS-Zeit gewährt. Im Zuge von Fälschungsprozessen, in deren Mittelpunkt Ende der 1930er Jahre Werke Carl Spitzwegs standen, wiesen die am Doerner-Institut durchgeführten Untersuchungen der Bildträger, der Fir-

nis- und Malschichten die Fälschungen nach und leiteten so eine Wende in der Rechtsprechung ein, die seither kunsttechnologische Gutachten zur Urteilsfindung hinzuzieht (388). Die Behauptungen der Beschuldigten, die Fälschungen seien von jüdischen Kunsthändlern in Umlauf gebracht worden, nahmen gleichgeschaltete Presseorgane zum Anlass, zur „Säuberung“ des jüdischen Handels aufzurufen. Brisant ist ferner, dass Ziegler Roth und Jacobi im Laufe der Prozesse – erfolglos – drängte, Beweismaterial verschwinden zu lassen um zu verdecken, dass Spitzweg-Fälschungen auf Vermittlung von Heinrich Hoffmann auch in den Besitz des „Führers“ und mehrerer Reichsminister übergegangen waren.

### **POLITISCHE SEILSCHAFTEN UND PERSONELLE KONTINUITÄTEN**

Dem Konflikt zwischen Ziegler auf der einen und Jacobi und Roth auf der anderen Seite folgte bald der politisch bedingte Personalwechsel. Der Name des Kunsthistorikers und Gräff-Schülers Fritz Haerberlein (1895–nach 1969), der Ende 1940 die Geschäftsleitung von Jacobi übernahm, steht wie der Heinrich Neufangs (1897–1956) oder Friedrich Müller-Skjolds (1899–nach 1962) für linientreue NSDAP-Mitglieder, auf deren Arbeit sich das Institut zunehmend verließ. Eingeleitet wurde der Wechsel von Ziegler, nachdem er sich selbst an die Spitze des Instituts gesetzt hatte. Zugleich wurde die Verwaltung direkt der Reichskunstkammer unterstellt und bisherige Aufgabenschwerpunkte beispielsweise um den Aufbau eines Bildarchivs erweitert. In gewohnter Akribie spürt Burmester dem Arbeitsalltag nach, der immer stärker der nationalsozialistischen Kontrolle unterlag. Diese macht er an vermeintlich marginalen Details fest, wie den ab 1941 im Schriftverkehr mit Künstlern hinzugefügten Mitgliedsnummern der Reichskammer der bildenden Künste. Wie weit taktisches Kalkül Haerberlein in seinem Bemühen trieb, die Funktionstüchtigkeit und damit auch die Unverzichtbarkeit des Reichsinstituts in Zeiten des Krieges zu beweisen, wird an seinen Kontakten zum Restaurator Otto Klein und zu Robert Scholz vom Einsatzstab Reichsleiter Rosen-

berg (ERR) deutlich (zu Klein jüngst Morwenna Blewett, *Institutional Restorers, Cultural Plunder and New Collections*, in: *Museen im Nationalsozialismus* 2016, 147–158). Haerberlein bot die Dienste des Reichsinstituts für die Inventarisierung des vom ERR geraubten Kulturguts an und zögerte nicht, aus kriegsbedingtem Mangel an Studienmaterial die im NS-Jargon „sichergestellten“ Alten Meister kunsttechnologischen, maltechnischen Untersuchungen zu unterziehen. Überdies beabsichtigte er, kriegsversehrte Künstler zu schulen, um sie auf Konservierung und Restaurierung des Raubguts nach Kriegsende vorzubereiten.

Während Haerberlein und Müller-Skjold aufgrund ihrer NS-Karrieren vom Wiederaufbau des Instituts, das im August 1945 in „Forschungsanstalt für Konservierungsfragen und Maltechnik Doerner Institut“ umbenannt und 1946 an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angegliedert wurde, ausgeschlossen blieben, setzten andere Mitarbeiter oder Maltechniker aus dem Umfeld Doerners und seines Instituts ihre Laufbahnen fast nahtlos fort. Ein Beispiel dafür ist der Doerner-Schüler Kurt Wehlte, der wie Ziegler ein – so Burmester – „glühender“ Nationalsozialist war und für die der SS zugeordnete Organisation „Ahnenerbe“ arbeitete (602). Nach seinem Entnazifizierungsverfahren bekleidete er ab 1949 eine Professur an den Staatlichen Akademien der bildenden Künste in Stuttgart und Karlsruhe. Dagegen gelang Roth der Wiedereinstieg weder beim Doerner Institut noch an der Akademie, weil Georg Lill, Konservator am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, ihn der Denunzierung und der Begünstigung durch NS-Funktionäre bezichtigte. Burmester nimmt die besonders dichte, aus Zeugenaussagen, Protokollen, Spruchkammerentscheiden und Briefen bestehende Aktenlage abschließend zum Anlass, das Verfahren, das sich über fünf Jahre hinzog und Roth gesundheitlich zermürbte, *en détail* nachzuzeichnen. Das im Rückblick Erschütternde ist, dass Lill, der wie Roth kein NSDAP-Mitglied war, sich aber in seiner Position beim Landesdenkmalamt im nationalsozialistischen Kunstbetriebssystem – und darin wiederum mit Roth vergleichbar – arrangierte, keine politischen



Gründe für seine Anschuldigungen hatte. Lills Motiv war es, Roth von der abermaligen Mitarbeit am Doerner Institut fernzuhalten, um so die Zusammenarbeit mit ihm zu vermeiden.

Neben politischen Seilschaften, dies macht der Fall Lill-Roth nochmals deutlich, prägten persönliche Zerwürfnisse die frühe Geschichte des Doerner Instituts, die Burmester erstmals umfassend diskutiert. Er kommt zu dem Ergebnis, dass das Reichsinstitut ein „integraler Teil nationalsozialistischer Kulturpolitik“ war (536). Die quellengesättigte Abhandlung vermittelt ein Gesamtbild der ideologisch instrumentalisierten Tätigkeiten der beteiligten Wissenschaftler, deren Karrierewege bislang nur in höchst unterschiedlichem Grad er-

fasst waren. Selbst die Rolle des prominenten NS-Funktionärs Ziegler in der Verfemung der Moderne rückt die Monografie nochmals in ein neues Licht. Dank ihres dezidierten Fokus auf Maltechnik und Kunsttechnologie schließt sie eine weitere Lücke in den kulturgeschichtlichen Forschungen zum Nationalsozialismus.

---

**DR. ANDREA MEYER**

**Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Technische Universität Berlin, Straße des 17. Juni 150/152, 10623 Berlin, andrea.meyer@tu-berlin.de**

---

**BEI DER REDAKTION  
EINGEGANGENE  
NEUERSCHEINUNGEN**

**Formwerdung und Formentzug.** Hg. Franz Engel, Yannis Hadjinicolaou. Beitr. Gottfried Boehm, Stefan Trinks, Valeska von Rosen, Yannis Hadjinicolaou, Raphael Rosenberg, Georges Didi-Huberman, Cassandra Nakas, Franz Engel, Dietmar Rübel, Carolin Höfler. (Actus et Imago, XVI). Berlin, Walter De Gruyter 2016. 263 S., zahlr. teils farb. Abb. ISBN 978-3-11-043847-5.

Matthias Haldemann: **Kandinsky.** (Beck Wissen, 2519). München, Verlag C.H. Beck 2016. 128 S., 41 teils farb. Abb. ISBN 978-3-406-69873-6.

Dorothee Heim: **Die Berliner Porzellanplastik und ihre skulptura-**

**le Dimension 1751–1825.** Der Sammlungsbestand des Kunstgewerbemuseums Staatliche Museen zu Berlin. Regensburg, Verlag Schnell & Steiner 2016. 640 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-7954-3058-0.

**Hinter dem Vorhang.** Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo. Ausst.kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf 2016. Hg. Claudia Blümle, Beat Wismer. München, Hirmer Verlag 2016. 340 S., 297 Farbbabb. ISBN 978-3-7774-2646-4.

**Jahrbuch 2016.** Departement Architektur, ETH Zürich. Zürich, gta Verlag 2016. 302 S., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-3-85676-358-8.

Martin Kitchen: **Speer. Hitler's Architect.** New Haven/London, Yale University Press 2016. 442 S., 36 s/w Abb. ISBN 978-0-300-19044-1.

Ines Kleesattel: **Politische Kunst-Kritik.** Zwischen Rancière und Adorno. Wien, Verlag Turia + Kant 2016. 471 S., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-3-85132-824-0.

Joachim Knappe: **Was ist ein Bild?** Ein Kunstgespräch im Atelier Friedrich mit dem anwesenden Herrn Goethe. (Gratia. Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung und Kulturwissenschaft, Bd. 57). Wiesbaden, Harrassowitz Verlag 2016. 102 S., 15 Farbbabb. ISBN 978-3-447-10660-3.

**Rudolf Knobel. Mit den Augen denken.** Ausst.kat. Kunstmuseum Ahlen, Flottmann-Hallen Herne 2016. Beitr. Uwe Rüth, Susanne Buckesfeld, Friedrich Schmuck, Gabriele Uelsberg. Dortmund, Verlag Kettler 2016. 183 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-86206-615-5.

**Lovis-Corinth-Preis 2016.** Daniel Spoerri. Das offene Kunstwerk. Ausst.kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2016. Beitr. Antonio d'Avossa, Tex Rubinowitz, Gerhard Leistner. Köln, Wienand Verlag 2016. 159 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-89188-131-6.

Tino Mager: **Schillernde Unschärfe.** Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe. Berlin, De Gruyter Verlag 2016. 271 S., 27 s/w Abb. ISBN 978-3-11-045727-8.