

nicht übereinander angeordnet werden (im Katalog genannt: Trinitätsfresko in Vallepietra sul Monte Autore). Der eventuelle Einfluß der Werke Giotto's auf den hieratischen Aufbau und dennoch sanften Ausdruck des Bildes wird angesprochen, bleibt aber wie bereits im Fall der *croce dipinta* aus S. Tommaso in Cencivage und tritt hinter direkter erkennbaren römischen Strömungen zurück.

Die Trinität ist eines von fünf Werken der Wandmalerei, die am Ende der Ausstellung gezeigt wurden: außer der Trinität zwei erzählende Szenen und ein hl. Laurentius aus S. Agnese fuori le Mura (Kat.Nr. 15, Musei Vaticani, spätes 13. Jh.) sowie die in technischer Hinsicht aufschlußreiche Vorzeichnung für die Darstellung Gottvaters als Schöpfer aus der ersten Szene des alttestamentlichen Zyklus in der Oberkirche der Basilika S. Francesco in Assisi (Kat.Nr. 4, Assisi, Museo-Tesoro della basilica di S. Francesco, Torriti zugeschrieben, letztes Viertel des 13. Jh.s). Die Fresken aus S. Agnese illustrieren beispielhaft die künstlerische Vielfalt innerhalb der einzelnen, in etwa gleichzeitig tätigen Werkstätten und eine weitreichende Toleranz gegenüber unterschiedlichen stilistischen Akzenten zwischen diesen (s. Serena Romano, I cicli a fresco di S. Agnese fuori le mura, in: *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra, Roma

1989, 245-258; dies., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, 35-46).

Die vom Umfang her kleine Ausstellung gab der Auseinandersetzung mit den einzelnen Objekten den Vorzug vor dem breiten Überblick, was vor allem den beiden monumentalen Kruzifixen zugute kam. Daß man bei der Wandmalerei exemplarisch arbeitete, war unvermeidlich. Der Katalog schließt diese Lücke mit Hinweisen etwa auf das Kreuzigungsfresko in S. Balbina (um 1280?), den bei Restaurierungsarbeiten gefundenen Freskenzyklus in der Kapelle Sancta Sanctorum (70er Jahre 13. Jh.) oder den Jahreszeitenzyklus im gotischen Saal über der Silvesterkapelle bei Ss. Quattro Coronati (vgl. Andreina Draghi, Il ciclo di affreschi rinvenuto nel Convento dei Ss. Quattro Coronati a Roma: un capitolo inedito della pittura romana del Duecento, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 22, 1999, 115-166; dies., Il ciclo di affreschi nel salone gotico del complesso dei Ss. Quattro coronati a Roma, *Studi Romani* 47, 1999, 442-444). Thematisch handelt es sich um die erste Ausstellung ihrer Art in Rom und um einen weiteren Schritt auf dem Weg zu einem *Catalogue raisonné* der mittelalterlichen römischen Tafelmalerei (Strinati und Tartuferi).

Katharina Christa Schüppel

Adam Elsheimer und sein römischer Kreis

Studententag, organisiert von Stefan Gronert und Andreas Thielemann, in der Bibliotheca Hertziana, Rom, 26. und 27. Februar 2004

Zwölf Kunsthistoriker fanden sich in Rom zum Austausch über Werk und Wirkung des deutschen Wahlrömers Adam Elsheimer (1578-1610) zusammen, mehr als acht Jahre nach dem Elsheimer-Kolloquium im Städel

(18./19.11.1995). Der bedeutsame Einfluß von Elsheimers kleinem Œuvre in Ikonographie und Stil auf Werke prominenter Künstler wie Paul Bril, Rubens und Rembrandt fasziniert die Forschung seit Jahrzehnten. Mit der



Abb. 1 Adam Elsheimer, *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten*, 1609. Öl/Kupfer, 30 x 42 cm. München, Alte Pinakothek (Zentralinstitut München, Archiv Stange)

wichtigen Monographie von Keith Andrews 1977 (erweitert in Deutsch 1985) wurde Elsheimers Werk drastisch reduziert. Heute zählt sein Œuvre 34 Gemälde, 6 Gouachen, 9 Radierungen und 22 Zeichnungen. Aufgrund seiner schon von Zeitgenossen gerügten langsamen Arbeitsweise waren Werke unvollendet geblieben, werden Repliken erfolgreicher Bilderfindungen seit Andrews in der Forschung ausgeschlossen, wenngleich er Varianten seiner Kompositionen geschaffen hat. Werke wie »Der große Tobias« in Kopenhagen und »Die Verspottung der Ceres« in Madrid gelten als zeitgenössische Kopien. Die 2006 in Frankfurt und Edinburgh stattfindende Elsheimer-Ausstellung wird möglicherweise dieses Problemfeld der unvollendeten Werke, Varianten und Kopien erneut beleuchten und vielleicht zu neuen Ergebnissen kommen.

Die Zuschreibung weiterer Gemälde und Zeichnungen ist somit schwierig. Luuk Pijl (*Dokkum*) präsentierte die 32 x 24 cm messende Kupfertafel »Hl. Familie mit den hll. Franziskus und Benedikt, einem Mönch und einem Stifter« aus der Pinacoteca Malasпина in Pavia (im Bestandskatalog des Museums

von 1981 als Elsheimer verzeichnet), die in der Landschaftsgestaltung Parallelen zum Berliner Hausaltar und dem »Hl. Paulus« in Petworth, in der Darstellung des Mönchskopfes Ähnlichkeiten mit den Köpfen des hl. Hieronymus (in »Auffindung und Verherrlichung des wahren Kreuzes«, Frankfurt, und »Hl. Hieronymus«, Privatbesitz) sehen läßt. Sein zweiter Vorschlag betraf ein nur als Schwarz-Weiß-Photographie (Witt Library, London) bekanntes Bild »Mercur und Battus«, vielleicht ein verlorenes Original, das – so die These von Pijl – Bril für die Figuren seiner »Landschaft mit Merkur und Battus«, 1606 (Galleria Sabauda, Turin), als Vorlage diente und außerdem noch in zwei Gemälden und einer gezeichneten Kopie von Moses van Wtenbroeck motivische Wiederholung fand. Für Pijl ist dies eine Analogie zu der verlorenen Figurenkomposition »Mercur und Herse« von Elsheimer, die durch Wenzel Hollars Radierung überliefert ist und möglicherweise als Beitrag des Figurenmalers Elsheimer in Brils »Landschaft mit Merkur und Herse« (Chatsworth, Devonshire Collection) Eingang fand. Ursula Härting (*Hamm*) zeigte eine unvollendete »Grablegung Christi«, Öl

auf Kupfer, 18 x 23,7 cm (Privatbesitz), rückseitig in Bleistift als »Frans Francken« bezeichnet; eine selbständige Verarbeitung venezianischer Bildmotive, die eine Orientierung an Tizian, Bassano, Rottenhammer und auch an Tintoretto verraten, laut Härtings einleuchtender Darlegung ein unvollendetes Frühwerk von Elsheimer mit späteren Ergänzungen.

Fast alle anderen Referate beleuchteten Elsheimers römisches Umfeld (Freunde, Förderer, mögliche Auftraggeber) und dessen Bedeutung für Stil und Ikonographie seiner Werke oder Elsheimers Einfluß auf nachfolgende Künstler, hauptsächlich in den Niederlanden und in Deutschland.

Luisa Wood Ruby (New York), »Landscape in Rome: Elsheimer and Paul Bril«, folgte den in ihrem Buch *Paul Bril: The Drawings* (Turnhout 1999) dargelegten Beziehungen zwischen beiden Künstlern. In den frühen römischen Gemälden Elsheimers, vor allem in dem von Lichtstrahlen durchzogenen Nachthimmel des »Hl. Paulus auf Malta« (um 1600) und den Landschaftshintergründen mit antiken Ruinen (»Steinigung des hl. Stephanus«, um 1603/04) sind Einflüsse des väterlichen Freundes und Trauzeugen Bril nachvollziehbar, beide unterlagen dann zeitgleich dem Einfluß der klassisch-idealen Landschaftsmalerei Annibale Carraccis, und schließlich wurde Elsheimers späte poetische Landschaftsmalerei wichtig für Brils Landschaftskompositionen ab 1609/10.

Arnold Witte (Amsterdam) stellte Elsheimers Gemälde »Il Contento« (Öl auf Kupfer, 30 x 42 cm, um 1607, Edinburgh, Nat. Gallery of Scotland) als mögliches Auftragswerk für Kardinal Odoardo Farnese vor. 1610 im Nachlaß von Elsheimer als »Un Rame dove è dipinto Il dio del Contento con molte figure non finito« erwähnt, kam es vermutlich von dort in die Sammlung Farnese (eine anonyme gezeichnete Kopie von 1615 nennt diese Familie als Besitzer), wengleich kein Inventar der Farnese-Sammlung dieses Gemälde oder ein Werk von Elsheimer erwähnt. Die Provenienz des Bildes

läßt sich nur bis 1666 (Sandrart: im Besitz des Frankfurter Kaufmanns Du Fay) zurückverfolgen. Witte stützt seine Argumentation auf die Ikonographie des Gemäldes und seine Textquelle, eine Fabel aus dem Schelmenroman *Guzmán de Alfarache* von Mateo Aléman (1547-1614). Zugleich zeigte er eine gedankliche Korrespondenz mit dem mythologisch-kosmologischen Bildprogramm von Carracci, Domenichino und Lanfranco im sog. Palazzo Farnese auf, der ab 1603 Farneses Kunstsammlung beherbergte.

Odoardo Farnese, familiär den spanischen Habsburgern verbunden, besaß eine umfangreiche Bibliothek mit spanischer Literatur, darunter auch die 1603 erschienene Ausgabe von Alémans Buch (Inventar von 1653). Merkurs Entführung des Gottes der Zufriedenheit (bei den Ägyptern weiblich, wie Aléman erklärt und Elsheimer es übernimmt) auf Befehl Jupiters findet sich im 7. Kapitel des 1. Buches in die Lebensbeschreibung des lasterhaften Guzmán de Alfarache eingeschoben. Der überaus erfolgreiche Roman hatte von 1599 bis 1604 mindestens 26 Auflagen erfahren und wurde rasch in alle europäischen Sprachen übersetzt (Italienisch 1606, Deutsch 1615). Wittes These, in dem Gemälde »Il Contento« ein Auftragswerk zu sehen, ist faszinierend und logisch aufgebaut; ob Elsheimer jedoch nur über Odoardo Farnese zu diesem Bildthema gekommen sein kann, das in erzieherischer Absicht eine pessimistische Auffassung vom Wert des Irdischen vermittelt, bleibt diskussionswürdig. Offen blieb die Interpretation der Wandteppiche mit der Darstellung des habsburgischen Kaisers in der linken Bildhälfte in Bezug auf den möglichen Auftraggeber Farnese, die Witte in die Publikation der Tagungsbeiträge einarbeiten wird.

Andreas Thielemann (Rom) untersuchte mit seinem zentralen Beitrag (»Natur pur? Literarische Quellen und philosophische Ziele der Naturdarstellung bei Elsheimer«) Elsheimers besondere Leistung auf dem Gebiet der Naturdarstellung, die akribische empirische Schilde-



Abb. 2 Adam Elsheimer, *Beweinung Christi*, um 1603. Öl/Kupfer, 21 x 16 cm. Privatbesitz (Andrews 1985, Taf. 57)

... rung einzelner Naturphänomene und ihre Zusammenführung in ein harmonisch-ideales Landschafts- oder Innenraumbild. Dieses Talent ist für Thielemann nicht allein Ergebnis einer besonderen psychischen Disposition, sondern vor allem dem freundschaftlichen Kontakt mit dem Arzt und Professor für Botanik und Anatomie Johann Faber und – durch ihn – dem Kreis der Naturforscher um Federico Cesi und seiner 1603 gegründeten »Accademia dei Lincei« zu verdanken. Elsheimers Gemälde »Der Kleine Tobias« (1607/08) und »Apoll und Coronis« (1607/08), bei denen der Aufenthalt in der Natur der Suche nach Heilmitteln dient, sieht er in Bezug zu der Tätigkeit des Arztes Faber, dem Rubens einst als Dank für eine Behandlung einen Hahn als »Votiv an Äskulap« gemalt hatte (verloren). Ob Faber das Original des »Kleinen Tobias« besaß, ist unklar, er schenkte aber dem Historiker Mar-

kus Welser einen Stich von Hendrick Goudt und hat für dessen Verbreitung gesorgt. Nach Sandrart war Elsheimer durch das Tobias-Bild in Rom bekannt geworden.

Die »Landschaft mit der Flucht nach Ägypten« (1609; Abb. 1) bietet drei unterschiedliche Lichtquellen (Feuer, Fackel, Mondlicht), die in ihrer Anordnung an Aristoteles' *De colore* erinnern, um 1600 »eine Art Grundbuch« für Naturforscher. Für die Himmeldarstellung, den Mond mit seinen Kratern und die Auflösung der Milchstraße in Sternenhaufen, die man bei Mondlicht und mit bloßem Auge so nicht sehen kann, wird Elsheimer, wie von Thielemann erläutert, ein Fernrohr benutzt haben, das, wie Faber in seinem 1628 gedruckten Buch über die mexikanischen Tiere schreibt, Cesi nach den Anweisungen in Giambattista della Portas Schriften *Magia Naturalis* (1589) und *De refractione* (1593) zeitgleich zu Galilei bauen ließ. Bestätigt wird der Bau eines Teleskops von Cesi durch seinen Briefwechsel mit della Porta (28.8.1609).

Die *Magia Naturalis* wurde auch als Handbuch für optische Experimente benutzt: Sie beschreibt, wie man mit einem in die Sonne gehaltenen runden Wassergefäß einen gebündelten Lichtstrahl erzeugt. Solche »Schusterkugeln« waren seit dem Mittelalter zur punktuellen Beleuchtung eines Arbeitsbereiches mit Kerzen oder Öllampen in Gebrauch. In Elsheimers »Pietà« (1603; Abb. 2) werden die Kreuznägeln Christi durch die Bündelung des Lichtes in der Vase mit dem Salböl beleuchtet, in »Judith und Holofernes« (1601/03) intensivieren zwei Kerzen und zwei kugelförmige, mit Wein und Öl gefüllte Flaschen die Innenraumbeleuchtung, und auf dem Tisch in »Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis« (1608/09) stehen eine Öllampe und rechts daneben eine mit Flüssigkeit gefüllte runde Flasche, die wie eine Schusterkugel-Konstruktion zur Beleuchtung eines Arbeitsplatzes erscheinen. Für Thielemann sind diese Beispiele Beweis für Elsheimers Verarbeitung naturwissenschaftlicher und optischer Erkennt-



Abb. 3 Matthias Stomer,
Verspottung der Ceres.
Öl/Leinwand,
175,5 x 220,7 cm.
München, Alte Pinako-
thek (BStGS)

nisse seiner Freunde, die ihn zur gedanklichen Verarbeitung der Erscheinungen des göttlichen Kosmos geführt haben und deshalb in den Gemälden jene Harmonie zeigen, die schon Autoren des 17. Jh.s gerühmt hatten. Elsheimers Vertrautheit mit der zeitgenössischen wissenschaftlichen Sichtweise der Natur behandelte auch *Stefan Gronert* (Bonn). Beobachtungen zu »Tobias mit dem Erzengel Raphael« (Petworth, Frankfurt, Kopenhagen) und der »Flucht nach Ägypten« (Fort Worth, München) führen weiter hinsichtlich des Verhältnisses von Landschaft und Erzählung, vor allem bei der Münchner Nachtlandschaft (Abb. 1), die gestochen, vielfach kopiert und von Rubens und Rembrandt adaptiert wurde. Elsheimer folgt der Textquelle (Matt 2.14) mit der Darstellung einer nächtlichen Flucht. Mond und Milchstraße sind im einzelnen, nicht aber in ihrer Gesamtheit wissenschaftlich korrekt wiedergegeben, die Spiegelung des Mondes im Gewässer ist nach rechts verschoben. Gronert argumentierte überzeugend, dies sei kein Fehler, von Goudt in seinem Nachstich 1613 korrigiert, oder Ergebnis einer späteren

Restaurierung. Er verwies auf Rubens' Adaption von 1614 in Kassel, wo eben dieser »Fehler« bei der Spiegelung des Halbmondes rechts wiederholt wird. Rubens kannte demnach das Original und übernahm bewußt diese Unkorrektheit, für Gronert die »bildsprachliche Darstellungsform einer Zeitlichkeit der Erzählung.« Empirisch korrekt erscheint der gespiegelte Mond nur dann, wenn das Bild von rechts außen betrachtet wird und der Blick des Betrachters der Bewegungsrichtung der biblischen Figuren von rechts nach links folgt. Die Lichtquellen bedingen eine kompositorische und zeitliche Dreiteilung des Bildes. Mit dem Lagerfeuer links wird auf die bevorstehende »Ruhe auf der Flucht« angespielt. Die aufsteigenden Funken des Feuers stellen eine Verbindung zu den Sternen der Milchstraße her, und der Blick des Betrachters wird zunächst der Bewegung von Maria und Josef folgend von rechts nach links und dann am Himmel von links nach rechts zum Mond geleitet. Der Palmenzweig, den Josef dem Kind reicht, und der aufsteigende Widder rechts spielen auf das Palmenwunder an und können als Präfigura-



Abb. 4 Pieter Lastman, Tobias fängt den Fisch, 1613. Öl/Holz auf Leinwand übertragen. Leeuwarden, Museum Het Prinsessehof (AK Pieter Lastman, leermeester van Rembrandt, Amsterdam 1991, S. 91)

tionen des Einzugs in Jerusalem und der Passion gedeutet werden. Bedeutsam und neuartig, auch für Elsheimer, ist die gleichwertige Behandlung von Landschaft und Erzählung, ihre Zerlegung in nebeneinanderstehende, zeitlich unterschiedene Kompositionseinheiten und eine partielle empirische Naturtreue in Verbindung mit dem Gedanken der Gegenwart Gottes in der Welt. – Das Neue an seinen in Rom entstandenen, um Texttreue und Überzeugungskraft ringenden nächtlichen Schilderungen biblischer und mythologischer Geschichten wurde deutlich vor dem Hintergrund von *Mirjam Neumeisters* (Frankfurt) Vortrag »A. Elsheimer und das niederländische Nachtstück – Nachfolger und Wegbereiter.«

Mit der Rezeption von Elsheimers Kunst im Norden beschäftigten sich auch drei weitere Referate. Der Titel des Beitrags von *Rüdiger Klessmann* (Augsburg), »A. Elsheimer – Bemerkungen zur Rezeption seiner Kunst im Norden«, klingt bescheiden für den umfassenden Überblick über die Rezeption Elsheimers, für die in Rom die Kolonie nordeuropäischer

Künstler nahe der Piazza del Popolo, in Holland Goudt und in Flandern Rubens verantwortlich waren. Den leider auf dieser Tagung einzigen Hinweis auf eine Nachwirkung Elsheimers auf Künstler in Italien bot Klessmann mit der »Verspottung der Ceres« (München; Abb. 3) von Matthias Stomer, der 1630-32 in Rom und später in Neapel und Sizilien tätig war. Sein großformatiges Figurenbild wiederholt das ungewöhnliche Bildthema als Nachtlandschaft bei Kerzenlicht im Innenraum und ist in der psychologischen Schilderung von Ceres und Stellio eng mit Elsheimer verbunden.

Christian Seifert (Berlin) spürte der Nachwirkung Elsheimers bei Pieter Lastman nach, der vom Herbst 1602 bis zum Winter 1606/07 in Italien und 1606 nachweislich in Rom gewesen war. Der frühe, um 1607/08 zu datierende »Bethlehemitische Kindermord« (Braunschweig) zeigt deutliche Anlehnungen an den deutschen Künstler in Komposition, Figurenstil und Farbigeit. Bildbeispiele aus der Zeit um 1610-14 belegen die Adaption von Motiven und Themen Elsheimers, die eine Kenntnis der

meisten Beiträge werden
und der Norden. Wege und
zwischen Austausch« von
Tina 2007 veröffentlicht
www.Anke Rapp-Ecken
www.rosalinde.com
www.rosalinde.com

ung in Bildatzen

Abb. 5 Joachim von Sandrart, Mondscheinlandschaft mit Amor und Venus pudica, 1636. Privatbesitz (Klemm 1986, Farbtaf. 4)



Gemälde und nicht nur der Stiche Goudts vorzusetzen. »Die Hochzeitsnacht von Tobias und Sarah«, 1611 (Boston) bietet eine texttreue Komposition, wie sie für Elsheimer charakteristisch ist; auch scheint dessen Vorbild für die weitere Beschäftigung Lastmans mit der Geschichte des Tobias verantwortlich zu sein, vor allem mit dem Thema »Tobias fängt den Fisch« (Abb. 4). Das Gemälde von 1613 in Leeuwarden (Museum Het Princessehof) zeigt, der nördlichen ikonographischen Tradition und dem Bibeltext folgend, Tobias als jungen Mann, der einen großen Knurrhahn an den Flossen an Land zieht. Seifert machte deutlich, daß Lastman der erste holländische Maler war, der Anregungen Elsheimers, vor allem dessen Beschäftigung mit den literarischen Quellen, aufnahm, und dies bereits vor 1611, als Goudt Gemälde Elsheimers »Jupiter bei Philemon und Baucis«, »Aurora«, »Nächtliche Flucht nach Ägypten«, »Der große Tobias«) nach Utrecht brachte.

Anna Schreurs-Moret (Frankfurt) deutete eine »Mondscheinlandschaft mit Amor und Venus pudica« (Privatbesitz, Abb. 5), 1636 von Sandrart in Frankfurt kurz nach seiner Rückkehr aus Rom gemalt, Hommage an den von ihm sehr geschätzten Frankfurter Elsheimer

und dessen »Flucht nach Ägypten« von 1609, die er in Utrecht gesehen hatte. Von Goudts Kupferstich übernahm er die spiegelverkehrte Wiedergabe der Mondscheinlandschaft am Wasser links, während die rechte Bildhälfte als selbstständige Bilderfindung im Vordergrund einen liegenden Amor mit Pfeil und Köcher vor einem Höhleneingang zeigt, beleuchtet von einer Fackel, und dahinter einen Rundtempel am Ufer mit einer Venusstatue. Schreurs-Moret verwarf die Deutung von Christian Klemm (1986) als werbende Gabe Sandrarts an seine zukünftige Frau und stellte die Motive der rechten Bildseite aufschlußreich in den Kontext der flämischen und italienischen Bildtradition mit dem Vorschlag, in dem Gemälde ein gelehrtes »Trost- und Hoffnungs- bild für bessere Zeiten in der Kunst« zu sehen, symbolisiert durch den erwachenden Amor (Frankfurt war um 1636 stark vom Krieg gezeichnet, Sandrart flüchtete mit seiner Frau 1637 nach Amsterdam): ein programmatisches Bild, mit dem er sich als würdiger Nachfolger Elsheimers präsentierte.

Das wichtigste Ergebnis der Tagung war die Korrektur des Bildes von Elsheimer als melancholischer Einzelgänger und Sonderling zugunsten eines kunsttheoretisch, literarisch,

philosophisch und naturwissenschaftlich interessierten Künstlers. Zu erforschen bleiben die Verbindung mit und die Wirkung auf Künstler wie Caravaggio, Agostino Tassi und Filippo Napoletano (der für Faber als Gra-

phiker tätig war). Die meisten Beiträge werden in der Reihe »Rom und der Norden. Wege und Formen des künstlerischen Austauschs« von der Bibliotheca Hertziana 2005 veröffentlicht werden.

Anke Repp-Eckert

Thesaurus-Verwendung und Internationalisierung in Bilddatenbanken

Digitale Bilder haben keine Nationalität, sondern nur einen Aufbewahrungsort. Dennoch werden sie in den einzelnen Datenbanken mittels der Sprache ihrer Metadaten zu nationalen Datensätzen. Das erschwert eine Zusammenführung der Datenbanken und vor allem die Suche, die dann, je nach Sprachproblemen, drei oder vier Mal erfolgen müsste (Londra, London usw.). Neben dem Sprachproblem existiert das der verschiedenen Künstlernamen. Für Dosso Dossi gibt es mindestens 10 gebräuchliche »Ansetzungen«, also Eingabemöglichkeiten, die auch in Quellen entsprechend verbürgt sind. *ULAN* (Getty) weist für ihn 14 verschiedene Namen auf. Will man für einen Künstler nach Gemälden suchen, so fragt sich, ob man in einer französischen Datenbank oder derjenigen in Lausanne nach »huile sur toile« oder nach »huile sur panneau« sucht. Werden diese Daten in *Prometheus* integriert, so müsste man mehrfach suchen, um fündig zu werden. Und wie soll der Titel eines Werkes eingetragen werden? Gemäß der Vorlage, in freier Übersetzung, oder darf nur der originale Titel verwendet werden? Bei »Maria in der Glorie mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelist« dürfte das nicht allen Mitarbeitern einer Diathek leicht fallen. Ähnliches gilt für das Retrieval: Sucht man bei *Foto Marburg* oder *Prometheus* unter „huile“, erhält man keinen Treffer. Sowenig Bilder in ihren Metaangaben eindeutig einer Sprache zuzuordnen sind

(Stichwort Italienreise von Dürer), so wenig ist es sinnvoll oder löst das Problem, wenn neu angelegte Datensätze Verweise in mehreren Sprachen enthalten, die jedoch im Retrieval nicht angezeigt werden: »RAPHAËL (Raphael, Raffaello, Raphaelo, Raphaelo Santi, Santo, Sanzi, Sanzio, Sansovino, Anctius, Sanctio da Urbino, d'Urbain, d'Urban, Urbinas)«, »Le Couronnement de la Vierge. Retable Oddi. Huile sur bois transposée sur toile«, »Rome (Roma): Città del Vaticano. Pinacoteca Vaticana.« Es gibt hier keine Ausgabe unter Raffaello, Raffaello usw.).

Will man in Zukunft Bilddatenbanken über die Grenzen hinaus allen zugänglich machen, sozusagen *Foto Marburg* und *Prometheus* internationalisieren (was geplant ist), damit man umgekehrt auch die französischen, amerikanischen ... Bestände einfacher nutzen und später „zusammenführen“ kann, so lautet eine mögliche Lösung, Normdateien oder Thesauri zu verwenden. Diese werden permanent weiter gepflegt und standardisiert. Sie enthalten neben der »Hauptansetzung« (was in der Datenbank [DB] z. B. der Spaltenüberschrift einer Tabelle entspricht) alle »Nebenansetzungen« (in der DB: Datenfelder), und alle „Ansetzungen“ können in der Suchabfrage gefunden werden. Diese werden mit Zusatzangaben genau einer historischen Person zugeordnet.

Leider gibt es zum Teil hohe Nutzungs- und Lizenzgebühren für solche Thesauri, und nach