

HANS OST, *Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi* (Gebr. Mann Studio-Reihe), Berlin 1980, 131 S., 57 Abb., DM 28,—.

Auf dem Paperbackumschlag des handlichen Büchleins wird des Autors Hauptanliegen bekanntgegeben: Die Entmythologisierung von Leonardos berühmter Selbstporträtzeichnung in Turin — zumindest seit dem frühen 19. Jahrhundert Inbegriff unserer Vorstellung vom Künstlergenie Leonardo, einer Vorstellung allerdings, die nach Ost Hand in Hand mit dem Porträt selbst entstanden sei. Der Schöpfer dieses Porträts sowie anderer bisher für authentisch gehaltenen Blätter des 16. Jahrhunderts sei Giuseppe Bossi (1777—1815), Künstler, Kunsthistoriker, Literat und Sammler, Sekretär der Accademia di Brera und Mitbegründer der gleichnamigen Pinakothek in Mailand (Diz. biogr. degli Italiani, Vol. XIII, S. 314—319).

Nach dem Motto, „daß die bekanntesten Werke zugleich die unbekanntesten sind“, ist nach Ost eine „über Allgemeinheiten hinausgehende genauere Interpretation“ der Turiner Zeichnung noch „kaum versucht“ worden (S. 8). Drei Gründe lassen Ost an der Authentizität der Turiner Zeichnung zweifeln: die nicht über Giovanni Volpatos Besitz zurückverfolgbare Herkunft des Blattes, die Seltenheit des Dreiviertelporträt-Typus in der Leonardo-Ikonographie und Meinungsverschiedenheiten der Forscher im Hinblick auf Stil und Ikonographie.

Ost problematisiert diese drei Punkte sehr geschickt, indem er solche Zitate aus der früheren Literatur auswählt und aneinanderreihet, die besonders zur Mythologisierung des Porträts beigetragen haben, wie z. B. das Blatt umgäbe „una certa aria di mistero“, sie vermittele eine „impressione di qualcosa di anormale“ (S. 46/47). In bezug auf die Provenienz des Blattes hat Ost auch sein möglichstes getan, diese „aria di mistero“ zu erhalten, da er weder zu Volpato noch zum Problem der Verkaufsgeschichte seiner Zeichnungssammlung die seit 1899 (Lösers Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 13—21) erschienene Literatur zitiert, in welcher das Verkaufsdatum von 1845 auf 1839/40 korrigiert ist (siehe z. B. G. Dondi, Leonardo, il Piemonte e i piemontesi, in: Cronache economiche, Torino 1975, no. 7/8, S. 13 u. Anm. 81). Bei seinem Versuch, den Dreiviertelporträt-Typus, wie er im Turiner Bildnis erscheint, als „apokryph“ hinzustellen und nachzuweisen, daß er vor dem im 17. Jahrhundert gefälschten Bildnis der Uffizien nicht vorkommt, verschweigt er einen wichtigen Zeugen, den er selbst in seinen Leonardo-Studien (Berlin 1975, Abb. 33) als Leonardo-Bildnis akzeptiert und abgebildet hat: das unter Luinis Namen geführte Doppelporträt in Mailänder Privatbesitz (?), auf welchem Luini und Leonardo als Demokrit und Heraklit dargestellt sein sollen. Leonardos Porträt entspricht dort — seitenverkehrt — in Typus und Physiognomie vollkommen der Turiner Zeichnung. Ost erwähnt dieses Bild bloß in einer Fußnote (S. 42, Anm. 74).

Die Unstimmigkeit der Forschung in bezug auf Stil und Ikonographie des Turiner Blattes (der Stil deutet nach manchen Forschern auf eine frühere Schaffenspe-

riode als das Alter des Dargestellten) führt Ost nur zu der einen Frage: ist die Turiner Zeichnung überhaupt von Leonardo? (S. 15), und nicht zu der ebenso naheliegenden und vielleicht drängenderen Frage: stellt das Porträt eigentlich Leonardo dar? Die Erklärung dafür ist einfach: er wirft die Frage nicht auf, weil für ihn feststeht, daß die Zeichnung eine geniale Neuschöpfung Bossis ist. Aufgrund dieser vorgefaßten Meinung sind fast zwangsläufig Osts Recherchen und Beobachtungen von vornherein auf das gewünschte Ergebnis abgestimmt. Ost entwickelt dabei ein derart kompliziertes Gedankengebäude, daß im Vergleich dazu der traditionelle Forschungsstand bestechend einfach erscheint. Dies läßt sich am besten bei einer vergleichenden Betrachtung des von Ost beigebrachten Bildmaterials sehen. (Ost selbst hat es leider vermieden, die von ihm Giuseppe Bossi zugeschriebenen Zeichnungen zum Vergleich neben gesicherten Bossi-Zeichnungen abzubilden.)

Bei einer Gegenüberstellung von Leonardos Selbstporträtzeichnung in Turin (Abb. 4), (die Ost nur nach einer den Originaleindruck verfälschenden Ultraviolettaufnahme reproduziert) mit der den gleichen Kopf wiedergebenden Zeichnung in Venedig (Abb. 5), wird man zweifellos die letztere als Kopie der früheren ansehen und Beltramis bereits 1919 vorgeschlagene Identifizierung der venezianischen Zeichnung mit der von Bossi erwähnten Kopie des Raffaello Albertoli nach Leonardos Original ohne Bedenken annehmen. Zu Benaglias Stich (Abb. 8a), den Bossi als Frontispiz in seinem Buch „Il Cenacolo di Leonardo da Vinci“, Mailand 1810, verwendet hat, macht Bossi folgende Bemerkung: „Questa stampa, di man del Signor Giuseppe Benaglia, non fu presa dal disegno originale di Leonardo (che si ignora dove esista) ma da una copia fattane dal Sig. Raffaello Albertoli“. Des weiteren zieht Ost ein gezeichnetes Leonardo-Porträt von der Hand Bossis heran (Abb. 8b), das sich in einem Klebeband aus der Zeit der napoleonischen Besetzung Italiens mit Porträtzeichnungen berühmter Männer befindet.

Der stilistische Befund der hier vorgestellten Blätter entspricht in jedem Fall der bisher akzeptierten historischen Einordnung. Die Zeichnung in Venedig verrät in der harten, klassizistisch geprägten, obwohl getreuen Wiedergabe des Turiner Kopfes klar den Zeitstil um 1800 und hat zweifellos für Benaglias Stich als Vorlage gedient, welcher dieselben Stilmerkmale aufweist. Die Porträtzeichnung Bossis, in welcher wohl Elemente des Turiner Porträts übernommen sind, wie z. B. der vollbärtige langhaarige Dreiviertelporträt-Typus und die Augenpartie mit den buschigen Brauen und dem durchdringenden Blick, entspricht im gesamten der Porträtaufassung um 1800, welche in dem Sammelband den Ton angibt. Bis ins Detail ausgeführt und fein modelliert, ist Bossis Leonardo betont historisch-realistisch als professioneller Künstler des 16. Jahrhunderts aufgefaßt. Im Unterschied dazu hebt die „Selbstdarstellung“ Leonardos in Turin hauptsächlich den idealen Typus eines Greises hervor, erst in zweiter Linie die Individualität.

Ost sieht den Tatbestand jedoch völlig anders: seiner Meinung nach hat Giuseppe Bossi nicht nur die Zeichnung für den Klebeband ausgeführt, sondern er ist auch für die Zeichnungen in Turin und Venedig verantwortlich. Keines der beiden letzteren Blätter sei jedoch Bossis originale Neuschöpfung in der Art Leonardos,

vielmehr handle es sich in beiden Fällen um Abklatschprodukte nach einem dritten hypothetischen Original, das, von Bossi im Gegensinn ausgeführt, unmittelbar für den Stich Benaglias gedient hätte (S. 55—60). Von dieser nicht mehr erhaltenen Originalzeichnung hätte Bossi zunächst die venezianische Zeichnung mittels Abklatschens produziert, welche er dann ohne böse Absichten rechts schraffierend überarbeitet habe. Die Idee zum Fälschen sei ihm erst bei Abklatsch des Turiner Exemplars gekommen, in welchem sich vom „Original“ nur mehr so wenig abgedrückt hätte, daß Bossi es komplett überarbeiten mußte. Daß die Turiner Zeichnung in der Mundpartie überarbeitet sei, hatte bereits Berenson festgestellt; dies nimmt Ost als Bestätigung für die eigene These (S. 59). Bossi hätte also im Unterschied zu der mit lauterer Absichten ausgeführten venezianischen Zeichnung hier in Leonardos Manier links schraffiert. Bossis Porträtzeichnung für den Sammelband sei vor dem Venedig-Turin-Typus entstanden, und zwar nach dem im 17. Jahrhundert gefälschten Uffizien-Porträt, kündige aber in einzelnen Zügen, wie den buschigen, hakenförmigen Augenbrauen, bereits die spätere Schöpfung an (S. 63/64).

Obwohl hier auf Osts sehr dehnbare Vorstellung vom Abklatschverfahren nicht näher eingegangen werden kann, sollen dennoch einige Widersprüche Erwähnung finden: Hat die verlorene, im Gegensinn gegebene Originalzeichnung Bossis direkt für den Stich gedient, wie Ost angibt, dann muß sie links schraffiert gewesen sein, weil der Stich rechts schraffiert ist. Demnach hätte also Bossi zwei Zeichnungen mit Leonardos Porträt links schraffiert, einmal mit ehrlicher, einmal mit fälscherischer Absicht. Weiter müßte es möglich sein, daß man beim Abklatschen nur jene Linien abdrucken konnte, die nicht Schraffen bedeuteten, damit diese nachträglich je nach Belieben rechts oder links in die Abklatschprodukte inseriert werden konnten. Und kann man so ohne weiteres für Bossis Zeiten die Erkenntnis voraussetzen, daß nur links schraffierte Zeichnungen Leonardos eigenhändig sind?

Wodurch nun wurde Osts These von Bossi als genialem Fälscher veranlaßt? Einmal durch den Umstand, daß Bossi bereits 1810 die Turiner Zeichnung oder zumindest eine Kopie nach diesem erst seit 1839/40 nachweisbaren „Original“ kannte. Außerdem ist es erwiesen, daß Bossi ein Verehrer Leonardos war und jahrelang intensiv bemüht war, eine angemessene Kopie des Abendmahls anzufertigen. Bossi hatte außerdem „facsimiles“ nach Zeichnungen Leonardos in seinem Besitz angefertigt, die er als Vorlagen zu Illustrationen in seinem Leonardo-Buch verwendete. Bossi hat sich aber auch wie seine Zeitgenossen dem Studium der beiden anderen großen Renaissancekünstler Raffael und Michelangelo gewidmet und Werke dieser Meister kopiert, wie er selbst in seinem Tagebuch schreibt (Archivio storico lombardo V, 1878, S. 279; 23. Feb. 1808). Ost reproduziert ein Blatt Bossis (Abb. 6) mit Figuren aus Michelangelos Jüngstem Gericht. Der gleichmäßig blaßgraue Ton, die verwaschenen Konturen und die Umkehrung der Motive auf dieser Zeichnung sprechen dafür, daß es sich um einen Abklatsch einer der von Bossi nach Michelangelos Fresko ausgeführten Studien handelt. Nach Ost jedoch ist sie „in genialer Weise im Stil von Michelangelos berühmten Präsentationsblättern aus-

geführt und stellt so gleichsam die Neuerfindung einer verlorenen Vorzeichnung zum großen Fresko dar“ (S. 82). Als Bossis fälscherische Neuerfindung im Stil Michelangelos gilt für Ost ein weiteres Blatt, Michelangelos Präsentationszeichnung der Phaetonserie, das nach Ost der erwähnten anderen Zeichnung Bossis in Stil und Intention entspräche. Das Phaetonblatt aus Bossis Besitz in Venedig wurde von der jüngeren Forschung einstimmig als eigenhändige Zeichnung Michelangelos anerkannt, mit Ausnahme von Perrig, der zumindest die Schrift für authentisch hält, die Zeichnung aber einem Zeitgenossen Michelangelos gibt (Abb. 7).

Angesichts dieser Gegenüberstellung wird klar, daß für Ost der Prozeß des Kopierens nach einer gegebenen Vorlage mit oder ohne ehrliche Absicht und der einer in fälscherischer Absicht ausgeführten Neuschöpfung in der Art eines alten Meisters im wesentlichen der gleiche ist. Nun hat man aber beobachtet, daß Fälscher bei Neuschöpfungen in der Art alter Meister den Stil ihrer eigenen Zeit unwillkürlich miteinfließen lassen und zwar in höherem Maße als bei der Anfertigung von genauen Kopien. Ein besonders bezeichnender Fall ist der Van Meegerens, in dessen heute gut 40 Jahre alten Fälschungen der Zeitstil bereits klar zutage tritt. Bossi wäre nach Ost ein so perfekter Fälscher gewesen, daß er den Zeitstil in seinen Produkten unterdrücken konnte. Aber wenn nun in seinen beglaubigten Kopien alter Meister — meines Erachtens in lauterer Absicht ausgeführt und nicht in fälscherischer wie Ost annimmt — der Stil seiner Zeit klar zutage tritt, wäre es ihm doch wohl kaum gelungen, in den ihm jetzt von Ost zugeschriebenen Zeichnungen diesen Zeitstil auszuschalten.

Sollte Bossi der Autor dieser im Stil und in der Auffassung so grundsätzlich verschiedenen Zeichnungen sein, dann hätten sich Kunsthistoriker zweihundert Jahre lang vergeblich um eine Stilgeschichte bemüht. Mit derselben Berechtigung, wie sie hier Ost beansprucht, könnten z. B. alle Raffael-Zeichnungen aus den Sammlungen der Maler Jean Baptiste Wicar oder William Young Ottley diesen Künstlern selbst zugeschrieben werden.

Osts Methode der Zuschreibung dieser alten Meisterzeichnungen an Bossis „fälschende“ Hand ist besonders aufschlußreich am Beispiel einer Zeichnung in Oxford, die im 19. Jahrhundert Raffael selbst zugeschrieben wurde, jetzt aber dem Umkreis Peruginos zugeordnet wird. Sie zeigt recto eine Kompositionszeichnung zu einem hl. Hieronymus in der Wildnis und verso eine Landschaftsskizze sowie eine Studie zu einer Maria lactans. Nach Ost sind die in der Landschaftsskizze vorkommenden Fachwerkbauten nicht vor dem 18. Jahrhundert denkbar (S. 102/103). Aus diesem Grund sei es sehr wahrscheinlich, daß Bossi diese Zeichnung auf einer seiner Reisen nach Dresden angefertigt hätte. Ganz abgesehen davon, daß eine Reise Bossis nach Dresden nicht dokumentiert ist, findet sich dieses Landschaftsmotiv mit den Fachwerkbauten sowie der ebenfalls nordisch anmutenden Kirche *tale quale* im Hintergrund rechts von Raffaels Colonna-Altar, dessen Datierung zwar zwischen 1501 und 1506 umstritten ist, der jedoch bisher nicht ins 18. Jahrhundert datiert wurde. (Zu berühmten Beispielen der aus niederländischen Gemälden übernommenen Landschaftsmotive in der italienischen Quattrocento-

malerei siehe z. B. G. Panhans im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVII, 1974, S. 188 ff., oder E. Fahy in Art Bulletin LI, 1969, S. 14.) Da Ost diese Zeichnung nur von Fischels Reproduktion im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1917 kennt, welche er auch in seinem Buch reproduziert, nimmt er übrigens an, die beiden Zeichnungen auf der Rückseite seien auf eigene Blätter gezeichnet und nachträglich (von Bossi) aufgeklebt worden. Diesen Eindruck erzeugte aber auf der älteren Aufnahme eine auf dem verso aufgeklebte Verstärkung des Blattes, die um die beiden Skizzen herum ausgeschnitten worden war. (Eine Arbeit der Rez. über dieses Blatt und seine Einordnung in Raffaels Schaffen wird in Kürze in den Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz erscheinen.) Die Zeichnung stammt aus der Sammlung Viti-Antaldi, einer der ältesten Zeichnungssammlungen überhaupt, und nicht aus Bossis Besitz. Warum sie dennoch von Bossis Hand sein soll, erklärt Ost anhand von Bossis Tagebucheintragen. Aus diesen geht hervor, daß Bossi sich rühmte, endlich des Grafen Antaldi Bekanntschaft gemacht zu haben (Archivio storico lombardo V, 1878, S. 286; 1. Jan. 1810), und daß er sich mit der Absicht trug, diesem in Pesaro einen Besuch abzustatten (S. 289; 16. April 1810), um dessen Sammlung von Zeichnungen zu sehen und vielleicht die eine oder andere zu erwerben. Bossis Notiz ist für Ost genug, um ihn wie folgt zu beschuldigen: Bossi habe mit den Antaldi Zeichnungen getauscht, und während er von ihnen echte Blätter erhalten hätte, habe er den Antaldi seine eigenen Fälschungen geschickt (S. 104). Nun schreibt aber Bossi in seinem Reisetagebuch (Archivio storico lombardo X, 1960, S. 606; 30. Sept. 1810), daß er seinen geplanten Besuch in Pesaro verschieben und direkt von Florenz nach Mailand zurückkehren mußte. Von einer späteren Reise nach Pesaro verlautet in seinem bis zum Tod geführten Tagebuch nichts mehr, und sein sich ständig verschlechternder Gesundheitszustand macht eine solche Reise auch nicht wahrscheinlich. Wie dem auch sei, wir lernen aus diesem Beispiel, wie willkürlich der Autor nicht nur mit dem Zeichnungsmaterial, sondern auch mit den Schriftquellen verfährt. In ähnlicher Weise geht Ost auch in seiner Besprechung des „venezianischen Skizzenbuches“ vor, das er ebenfalls Bossi selbst zuschreibt. „Bezeichnend“ nennt er die Erwerbungs geschichte dieses Buches, die Bossi in seinem Tagebuch geschildert hat; besonders suspekt erscheint ihm der Umstand, daß Bossi den Namen der Vorbesitzerin im Text ausgelassen hat (S. 93). „Bezeichnend“ für Osts Vorgehen ist jedoch, daß er einen genauen Bericht Bossis über die Provenienz des Buches verschweigt, der in demselben Album Bossis zu finden ist, in dem auch die Blätter des Skizzenbuches aufbewahrt wurden. Diesen Bericht hat bereits Fogolari in seinem Katalog der Zeichnungen der Accademia 1913 publiziert. Aus ihm erfahren wir, daß Bossi dieses Buch von Rosalba Bernini erwarb, einer Malerin aus Parma, die es wiederum von ihrem Vater, einem aus Rom nach Parma übergesiedelten Maler, geerbt hatte. Bossis Informationen stimmen mit bekannten Nachrichten über diese Familie überein (siehe Diz. biogr. degli Italiani, IX, S. 377/78).

In seinem Tagebuch gibt Bossi überschwänglich seiner Freude über die Erwerbung dieses „tesoretto“ Ausdruck. In weiteren Eintragungen berichtet er jeweils

über neue Erkenntnisse zu einzelnen Blättern.

Warum nur sollte sich Bossi in seinem Tagebuch über längere Zeit hindurch selbst belügen, wenn er, wie Ost will, die Zeichnungen selbst angefertigt hätte? Und warum würde er einzelne Zeichnungsmotive in seinen Albumnotizen falsch identifizieren oder falsch ableiten, wenn er doch genau wissen mußte, von welchen Vorlagen er sie kopiert hatte? Selbst wenn man einwenden wollte, daß Bossi als Literat mit dem Gedanken einer Veröffentlichung seiner „memorie“ gespielt haben könnte, widersprechen einer solchen Annahme die von Ost selbst hervorgehobenen „erotischen“ Aussagen und andere, einige Personen kompromittierende Notizen in Bossis Tagebuch.

Nicht leicht zu durchschauen ist ferner Osts Auswahl in der bisher zum Skizzenbuch erschienenen Literatur. Unerklärlich ist vor allem, daß er verabsäumt, Charles Loesers Aufsatz (*Rassegna d'arte* III, 1903, S. 117 ff.) zu zitieren, in welchem die Idee, es handle sich bei dem Skizzenbuch um eine „romantische“ Fälschung, bereits begegnet. Bedauerlich ist auch, daß er nicht auf Annegrit Schmitts Aufsatz im Münchner Jahrbuch 1970 hinweist, in welchem Zusammenhänge des Skizzenbuchs mit einem anderen „libretto“ aus der Zeit um 1500 (in Privatbesitz in Prato) aufgezeigt wurden.

Für seine Untersuchung des Bildmaterials gilt dann, was bereits für die anderen Zeichnungen bemerkt wurde. Es ist hier nicht möglich, auf alle von Ost gemachten Beobachtungen einzugehen, doch muß zumindest festgestellt werden, daß eine Untersuchung der Zeichnungen im Original keinen Zweifel daran läßt, daß es sich um ein Skizzenbuch des 16. Jahrhunderts handelt, von dem einzelne Blätter in der Folgezeit von verschiedenen Händen, in verschiedenen Techniken und zu verschiedenen Zeiten übergangen wurden. Zusätze mit schwarzer Tinte lassen sich bereits mit bloßem Auge genau unterscheiden, scheinen aber besonders deutlich bei Infrarotbeleuchtung auf. Während nun bereits Bossi in seinen Albumnotizen diese Überarbeitungen beschreibt, übergeht Ost den Befund, obwohl er sich zur Stützung seiner These hauptsächlich auf überarbeitete Blätter beruft (z. B. fol. 12v, 13r, 46v; Ost, S. 107, 111).

Ohne auf technische, bei Skizzenbüchern grundlegende Fragestellungen wie ursprünglichen Zustand, verschiedene Paginierungen, Beschneidungen usw. näher einzugehen, behauptet Ost, die Schiffzeichnungen müßten die frühesten des Skizzenbuches sein, und wären auf Blättern größeren Formats angelegt gewesen, was z. B. durch die asymmetrische Lage der Galeasse auf fol. 41v und 42r bewiesen sei (S. 96/97). Wahrscheinlich ist jedoch, daß es sich genau umgekehrt verhielt: Die Galeasse ist deshalb asymmetrisch ins Bildformat gesetzt, um nicht der bereits auf fol. 42r vorhandenen Landschaftszeichnung ins Gehege zu kommen. Einen weiteren „Beweis“ für Osts These bilden die leonardesken Köpfe auf fol. 33r, die Bossi von seinen eigenen Leonardo-Zeichnungen kopiert hätte (Ost, Abb. 49, 50). Beide Motive sind aber, wie bereits Oskar Fischel erkannt hat, unmittelbar von Zeichnungen Raffaels kopiert (O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin 1913—1941, no. 29, 210), denen sie auch entsprechend näher stehen als den Leonardo-Zeich-

nungen aus Bossis Besitz, obwohl Raffael in seinen Zeichnungen zweifellos Leonardo kopiert hatte.

Die Unhaltbarkeit von Osts Thesen und die Fehlerhaftigkeit seiner Argumentation ließen sich noch anhand weiterer Beispiele aufzeigen, was jedoch der Rez. nicht mehr sinnvoll erscheint.

Wir verfolgen in diesem Buch also nicht nur den Prozeß der „Entmythologisierung“ von Leonardos berühmtem Selbstporträt, sondern auch den einer neuen Mythenschöpfung: Giuseppe Bossi wird zum Fälschergenie der Neuzeit. Mythologisiert ist in der Tat auch des Autors Methode, da er weder historische Dokumente vorbringen noch technisch oder stilistisch glaubhaft machen kann, daß es sich bei den in Frage stehenden Zeichnungen um etwa dreihundert Jahre jüngere Blätter handelt, als bisher angenommen. Auch gelingt es ihm nicht, nachzuweisen, daß Giuseppe Bossi von so überragender künstlerischer wie kunsthistorischer Genialität — wie aber auch von so schizophrener Unlauterkeit — gewesen sein kann, wie es seine These unterstellt.

Sylvia Ferino-Pagden

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

*Quaderni di „Informatica e Beni Culturali“*. Collana diretta da Fabio Bisogni. Siena, Università degli Studi, Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte 1980:

1. *Manuale tecnico per l'elaborazione automatica di dati storico-artistici*. 187 S.

2. *Metodologie di analisi e di catalogazione dei Beni Culturali*. 247 S. mit Abb.

*Castell — Christlicher Glaube in Geschichte und Gegenwart*. (Ausstellung Castell Juni 1981.) Katalog: Svetozar Sprusansky. Ausstellungskataloge des Landeskirchlichen Archivs in Nürnberg, Nr. 10. Nürnberg, Landeskirchliches Archiv 1981. 90 S. mit Abb. u. 10 Farbtaf.

*L'Église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles et son mobilier*. Sous la direction de Denis Coeckelberghs, assisté de Pierre Loze. Monographies du Patrimoine artistique de la Belgique. Brüssel, Institut royal du Patrimoine artistique/Liège, Éditions Soledi 1981. 332 S. mit Abb. u. 8 Farbtaf.

*Heute — Norwegen — Heute. Kunst der Gegenwart in Norwegen — Gemälde, Plastik*. (Ausstellung Kiel u. Darmstadt 1981.) Katalogredaktion: Jens Christian Jensen. Kunsthalle zu Kiel u. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein 1981. 233 S. mit Abb. u. 8 Farbtaf.

*Kunst und Kultur Lübecks im 19. Jahrhundert*. Hefte zur Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 4 (erschieden anläßl. d. Eröffnung des Museums Drägerhaus, Lübeck, Juni 1981.) Mit Beiträgen von Wulf Schadendorf, Antjekathrin Graßmann, Ulrich Pietsch, Björn R. Kommer, Rita Kauder, Jens-Uwe Brinkmann, Jens Christian Jensen, Jenns Eric Howoldt. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte 1981. 325 S. mit 68 Abb., 1 Faltpfan.