

In Florenz sind die Beiträge zur Trecentoskulptur bemerkenswert, John Pope Hennesy berichtete dem Vortragenden, daß er bei der Neubearbeitung seiner „History“ feststellte, daß fast alle grundlegenden Beiträge auf diesem Gebiet im Deutschen Institut in Florenz entstanden sind. Für den Ausländer erscheinen die hier tätigen Forscher nicht so sehr durch das deutsche Universitätssystem, als durch das Institut geprägt. Bemerkenswerte Beiträge wurden zur Trecentomalerei und zur Malerei des Barock geleistet. Die Forschung zum Quattro- und Cinquecento hat hingegen nachgelassen. Dies gilt auch für die Skulptur, obwohl selbst Michelangelo erhebliche Forschungschancen bietet. Barock und Settecento wurden vielfach von Italienern bearbeitet, jedoch auch wichtige deutsche Beiträge sind zu verzeichnen. Auf dem Gebiet des Kunstgewerbes sind die Ergebnisse vereinzelt, bemerkenswert z. B. die Majolika-Kataloge, andere Gebiete leiden unter Phasen völliger Vernachlässigung. In der Zeichnungsforschung besitzen einige deutsche Experten eine führende Rolle. Die Antikenrezeption ist ein zentrales Thema der internationalen Italienforschung, auch hier sind von deutscher Seite wichtige Untersuchungen vorgelegt worden.

Einige kritische Gesichtspunkte dürfen vielleicht hervorgehoben werden: Eine zu große Konzentration auf die Künstlermonographie und auf einige bedeutende Künstler findet statt, meist die gleichen Städte und Landschaften sind Gegenstand der Forschung, zu viel Arbeit wird investiert, deren Ergebnisse nicht veröffentlicht werden, zuviel unoriginale Forschung durch Auswertung von Nachlässen wird betrieben. Eine Abneigung, die EDV und neue Medien zu benützen, läßt sich beobachten.

In der Italienforschung, wie in der Kunstgeschichte überhaupt, wird das Ausmaß der Sachforschung langsam zu einem Spiegelbild der Vergangenheit selbst. Als Begleiterscheinung erleben wir eine Verunsicherung in bezug auf Mittel und Zweck unserer Disziplin. Die Ausweitung des Faches hat neue Fragen und Schwerpunkte gebracht. Die verschiedensten Methoden werden nebeneinander ausgeübt, wir sind ständig zur Interdisziplinarität aufgefordert. Die übergreifende, erläuternde Kunstgeschichte des Landes gerät ins Hintertreffen. Um diese höchste Stufe der Geschichtsschreibung zu erreichen, wären die Ergebnisse der ständigen Forschungstätigkeit besser zu strukturieren und zu systematisieren. Einen Ausweg aus der Sackgasse der Spezialforschung findet man wohl auch nicht durch die Erschaffung eines weiteren neuen Ansatzes. Über allen neuen Vorgehensweisen dürfen wir nicht vergessen, daß auch die traditionellen Bereiche in das Zentrum der Italienforschung gehören.

Resümee von Detlef Heikamp

Rezensionen

IRIS MARZIK, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986. Frankfurter Forschungen zur Kunst, hrsg. v. Wolfram Prinz, Bd. 13. 283 S., 90 Abb., DM 86,—.

Das künstlerische Hauptwerk Annibale Carraccis und seiner Mitarbeiter, das lange Zeit unter der Dominanz des irritierenden Stichwortes „Eklektizismus“ einem weitge-

henden Unverständnis ausgesetzt war, hat, von der „*descriptio*“ Belloris einmal abgesehen, erst in der Monographie von J. R. Martin (*The Farnese Gallery*, Princeton 1965) eine in sich konsistente ikonographische Deutung erfahren, die sich an der Lehre Marsilio Ficinos von den menschlichen Formen des Lebens und der Liebe orientiert. Nach den Einsprüchen, die Martins Interpretation insbesondere durch Ch. Dempsey und D. Posner erfahren hat — sie verstehen das Programm der Galleria Farnese als eine hedonistisch temperierte Satire auf die griechischen Götter, die ihre „Leser“ dazu aufordern will, sich der sinnlichen Gewalt der Liebe zu „beugen“ — liegt nunmehr mit der von W. Prinz und M. Winner betreuten Frankfurter Dissertation von I. Marzik erneut ein Versuch vor, die gesamte Ausstattung der Galerie des Palazzo Farnese als Ausdruck einer ernsthaften philosophischen und zugleich einer politisch-propagandistischen Absicht zu verstehen. Es geht nach I. Marzik in den Bildern Carraccis um eine Apotheose des Herzogs Alessandro Farnese, konkret um eine Verherrlichung seiner von Philipp II. argwöhnisch beobachteten und zuletzt desavouierten, weil als zu tolerant eingeschätzten Rekatholisierungspolitik in den spanischen Niederlanden, aber auch um eine Bekräftigung der absolutistischen Ambitionen seines Sohnes, des Herzogs Ranuccio I. von Parma. In Auftrag gegeben vom Bruder Ranuccios, dem Kardinal Odoardo Farnese, wird eine Verherrlichung der mäzenatischen Aktivität des von ihm bewunderten Großonkels, des Kardinals Alessandro Farnese, der u. a. so bedeutende Künstler wie Vignola, Vasari und Tizian gefördert hat, in diese Intention einer politischen Glorifizierung wichtiger Mitglieder des Hauses Farnese einbezogen. Diese römische Adelsfamilie will dadurch insgesamt als entschlossener Gegner der Türken und der Protestanten, als Inhaber absoluter und legitimer, der Idee des Rechts verpflichteter Macht und als Förderer der Künste und Wissenschaften erscheinen. Verwirklicht wird diese Absicht mit den im 15. und 16. Jahrhundert allgemein anerkannten Mitteln der Mythenallegorese. Die Berücksichtigung einer philosophischen Deutungsmöglichkeit des antiken Mythos erlaubt es, die politische Intention dynastischer Selbstdarstellung in einen „ethisch-religiöse(n) Hintergrund“ einzubinden, der von „der Philosophie des Renaissance-Platonismus“ geprägt ist, näherhin von der Lehre M. Ficinos vom Abstieg der menschlichen Seele „in die Körperwelt“ und von der Möglichkeit der Rückkehr in ihre himmlische Heimat, für die sich durch eine vollkommene „*vita activa*“ und „*vita contemplativa*“ qualifiziert. Diese Lehre „wurde von Literaten ... in mythologische Bilder gekleidet“. Und diese Bilder wurden dann in der Galerie im Rahmen eines dekorativen Gesamtplanes „so von unten nach oben angeordnet ..., wie dies ihrer inhaltlichen Bedeutung“, also der Konzeption vom Aufstieg der vollkommenen Seele zu Gott, „entspricht“ (S. 27 f).

Nach einem nützlichen und gehaltreichen „historischen Überblick“ über das Leben der Mitglieder der Familie Farnese, die in der Galerie durch „Impresen“ gleichsam direkt präsent sind, begründet I. Marzik ihren zunächst als Hypothese eingeführten Deutungsansatz durch eine ausführlich gehaltene und sorgfältige Interpretation aller Bildelemente der Galerie, die ihrer Anordnung im Raum folgt. Sie beginnt bei der Ausstattung der seitlichen Längswände unterhalb der Gewölbezone, also den bereits genannten „Impresen“ und den mit ihnen inhaltlich verklammerten kleineren Fresken mythologischen Inhalts, die von den Schülern Carraccis gemalt worden sind, sowie den grisaillehaft veranschaulichten Tugendallegoresen. Danach bespricht sie die großen

Fresken im unteren Bereich der Schmalwände (Befreiung der Andromeda durch Perseus und Kampf des Perseus gegen den Rivalen Phineus) einschließlich des sie rahmenden Dekors, die ihnen übergeordneten, bereits in die Gewölbezone hineinreichenden Bilder mit dem Mythos von Polyphem, Galatea und Acis und die Erotenszenen an den vier Ecken des Gewölbes, die für Bellori der Schlüssel zum Verständnis des Gesamtprogramms der Galerie gewesen sind (Sieg der himmlischen über die irdische Liebe). Sie gelangt schließlich nach einer Deutung der vier quadratischen Fresken im unteren Bereich der Gewölbezone und den von ihnen eingefassten doppelt so großen Bildern Agostino Carraccis zu den Darstellungen des Gewölbescheitels, die das Ziel einer philosophisch bestimmten Aufwärtsbewegung der menschlichen Seele veranschaulichen. Präliert von zwei kleineren Fresken mit den Mythen von Hyacinth und Ganymed (Menschen können, wenn sie die Tugenden des aktiven und des kontemplativen Lebens verwirklichen, zu den Göttern erhoben werden), findet der neuplatonische Gedanke von der Ab- und der Aufwärtsbewegung der menschlichen Seele seine konzentrierte Zusammenfassung in den Fresken mit Diana und Pan („Abstieg der Seele in die Welt der Materie“), Paris und Merkur („ihr Bestreben, zu ihrem Ursprung zurückzukehren“) und in dem die Galerie krönenden Fresko mit dem Triumphzug von Dionysos und Ariadne, in dem die Wiedervereinigung der menschlichen Seele mit ihrem göttlichen Schöpfer gefeiert wird (S. 192).

I. Marzik interpretiert danach die Grisaillemedaillons im unteren Teil der Gewölbezone, wobei sie stets auf die Beziehung zu den Fresken achtet, denen sie zugeordnet sind. Sie beendet ihre Arbeit mit Überlegungen, die auch noch die ursprüngliche Ausstattung der Galerie mit antiken Statuen — sie standen in den heute leeren Nischen der Seitenwände — auf das Gesamtprogramm beziehen. Eine Schlußbemerkung ist der bislang ungeklärten und auch von I. Marzik nicht für entscheidungsfähig gehaltenen Frage nach dem möglichen Autor dieses Programms gewidmet. Dabei ist der Hinweis auf den neuplatonischen, von Ficino geprägten Philosophen Fr. Patrizi bedenkenswert, der in den neunziger Jahren in Rom, und zwar in geistiger Nähe zu den Farnese, gewirkt hat. Gleichzeitig mag man bedauern, daß J. R. Martins detailliert durch ikonographische Details begründeter Hinweis auf Fulvio Orsini in diesem Zusammenhang nicht mit der nötigen Intensität aufgenommen wird. Das Buch von I. Marzik ist hervorragend ausgestattet. Dies betrifft vor allem die in den Text eingestreuten Abbildungen, die es dem Leser gestatten, die Ausführungen der Autorin mit eigenen Augen zu kontrollieren. Das Buch enthält ferner ein nützliches Sach- und Personenregister sowie ein ausführliches Literaturverzeichnis. Dort allerdings sind einige Abweichungen von den traditionellen Normen vernünftigen Zitierens zu finden, die in wissenschaftlichen Publikationen nicht toleriert werden dürfen, wenn man daran festhält, daß der Leser alle angeführten Zitate verifizieren können soll. Dies ist nicht möglich, wenn Platon und Aristoteles nach beliebigen Taschenbuchausgaben zitiert werden, und zwar ohne jeden Hinweis auf die gebräuchlichen Paginierungen von H. Stephanus bzw. der Akademieausgabe. Ähnlich störend sind die Zitate aus Schriften G. Brunos, Chr. Landinos, M. Ficanos oder Fr. Patrizis, die nicht den gängigen Editionen entnommen sind, sondern z. T. sehr entlegenen, z. T. höchst fragwürdigen, z. T. auch unvollständigen deutschen Übersetzungen. Bei Patrizi werden nicht einmal die Titel der angeführten Schriften genannt, die nach der

Dissertation von F. Lamprecht zitiert werden. Dieses Monitum ist deswegen so deutlich, weil derartige Zitationsverfahren heute leider keine Ausnahme mehr darstellen. Herausgeber und Lektorate müssen in solchen Fällen regulierend eingreifen, wenn auch sie ihrer Verantwortung für die Kulturform Wissenschaft gerecht werden wollen.

Da es im Rahmen dieser Rezension nicht möglich ist, der sorgfältig aufgebauten und insgesamt eindrucksvollen Argumentation der Autorin so detailliert nachzugehen, wie dies von der Sache her erforderlich wäre, möchte ich mich auf die Formulierung einiger mehr allgemein gehaltener Fragen zur Methode und zum Resultat der Arbeit von I. Marzik konzentrieren.

Die Autorin akzentuiert sehr entschieden die politisch-propagandistische Intention des Programms. Demgegenüber erscheint das Verfahren der Mythenallegorese als das Mittel zu einem Zweck, der sich gegenüber einer philosophischen Deutung des Mythos im Sinne der von I. Marzik herangezogenen Tradition nicht nur homogen verhält. Sicher folgt die Absicht, den Bauherrn zu rühmen, Regeln, die, wie bereits W. Prinz überzeugend gezeigt hat, für die Ausstattung von Räumen vom Typus der Galerie auch noch um 1600 verbindlich gewesen sind. Im unteren Bereich der Galleria Farnese ist diese Absicht auch gar nicht zu übersehen. In der Gewölbezone wird sie jedoch wesentlich dezenter verwirklicht. Hier wird ein System von „Denk-Bildern“ plaziert, die insgesamt erkennbar werden lassen, daß in diesen Bildern nicht primär politische, sondern ethisch-anthropologische, vor allem aber auch kosmologische und metaphysische Bedeutungen der dargestellten Mythen veranschaulicht werden sollten. Als Beispiel sei das Jupiter-Juno-Fresko erwähnt, das I. Marzik ausschließlich als Verbildlichung der Idee vorbildlicher Herrschaft interpretiert. Die dargestellte Szene aus der *Ilias* erinnerte aber jeden mythographisch qualifizierten Betrachter um 1600 an Deutungen dieser Episode als Bild für die „*prima coniunctio*“ zwischen den beiden obersten Prinzipien alles Seienden — ein Gedanke, der durch pythagoreische, hermetische, stoische und neuplatonische Mythenallegoresen legitimiert und durch die gängigen Handbücher von Cartari, Conti, Giraldi etc. auch dem 16. Jahrhundert präsent gewesen ist. Eine derartige Deutungsmöglichkeit wird in diesem Fall auch durch die Folge der erhaltenen Vorstudien unterstützt. Die ursprünglich geplante Veranschaulichung einer „*passion d'amour*“ ist durch ein verändertes Darstellungsschema so differenziert worden, daß in der Art und Weise, in der die Körper von Jupiter und Juno aufeinander bezogen sind, ein ungleichseitiges Dreieck erkennbar wird. Dieses verkörpert in der genannten Tradition nicht nur die Regeln für die unterschiedliche Progression von geraden und ungeraden Zahlen durch das Verfahren ihrer Potenzierung, sondern es veranschaulicht zugleich das Gesetz, nach dem sich die Prinzipien des Geraden und Ungeraden, des Aktiven und Passiven, des Männlichen und Weiblichen miteinander verschränken, und dadurch die Wirklichkeit der Natur erzeugen. Die antike Mythenallegorese sieht in Zeus und Hera bzw. Jupiter und Juno Bilder für diese Prinzipien, in ihrer Liebesvereinigung Bilder für deren harmonisches Zusammenwirken.

Analoge Deutungen wären auch für andere Fresken zu erwägen. Wären sie mitberücksichtigt worden, hätte dies dazu führen können, die Intention einer Apotheose der Familie Farnese ihrer tatsächlichen Bedeutung nach einzustufen, nämlich als einen im übrigen bereits von Tietze und Martin benannten, stets mitschwingenden, bis in den Gewölbe-

scheitel hineinklingenden Oberton, aber nicht als den dominierenden Grundakkord des Gesamtprogramms.

Bei ihrer inhaltlichen Deutung des Bildprogramms läßt I. Marzik bewußt die ästhetische Seite der künstlerischen Darstellung außer Betracht. Man kann eine derartige thematische Beschränkung, zumal in einer Dissertation, sicherlich akzeptieren. Für die weitere Diskussion über den Gehalt, der in den Fresken Carraccis zum Ausdruck kommt, sollten jedoch auch die beiden folgenden Fragekomplexe beachtet werden:

1. Kann man nicht versuchen, im Ausgang von dem Verfahren einer Darstellung des Erhabenen im Medium des Komischen, das in der philosophischen Mythenallegorese von der Spätantike bis hin zur Renaissance präsent gewesen ist (vgl. dazu E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*), zu begründen, warum die Konzeption einer neuplatonisch geprägten Philosophie der Liebe gerade durch Mythen veranschaulicht werden konnte, die wie im Falle Ovids oder der erwähnten Iliasszene nach der Literaturtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts als komisch eingeschätzt werden mußten? Vor dem Hintergrund dieses Gedankens ließe sich auch der sinnlich betörende Charme der Fresken Carraccis entgegen der Meinung Dempseys und anderer als ein Mittel zur Verlebendigung ihrer erhabenen Bedeutung verstehen.

2. D. Mahons Arbeit zur Kunsttheorie des Seicento hat, verstärkt durch die ebenso kontinuierliche wie vorbildliche Ausstellungstätigkeit in Bologna, eine Diskussion über das Kunstprinzip Annibale Carraccis in Gang gebracht, zu der zuletzt Ch. Dempsey Wichtiges beigetragen hat (*Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Glückstadt 1977, und die Fortsetzung dieser Überlegungen im *Art Bulletin* 1980 etc.). In diese Diskussion wären aber auch die älteren Arbeiten zu den Vorstudien der Fresken (Wittkower, Gnudi, Martin), zu den stilistischen Prinzipien der Malerei Carraccis (Voss und Posner) ebenso einzubeziehen wie Überlegungen zum Verhältnis der Malerei Carraccis zur Literatur und Mythographie ihrer Zeit (Tietze, Rouchès, Gnudi). Arbeiten von E. Panofsky, E. Wind, E. H. Gombrich, J. Bialostocki u. a. können auch dann, wenn sie die Galleria Farnese nicht berücksichtigen, sehr wohl zu einem besseren Verständnis des Bildbegriffs beitragen, das der Malerei Carraccis zugrundeliegt.

In einer demnächst erscheinenden Publikation, die das ikonographische Programm der Galleria Farnese als Form gewordenen Ausdruck eines für das 15. und 16. Jahrhundert insgesamt charakteristischen Bild-Denkens verständlich machen möchte, werde ich den angedeuteten Fragen nachgehen und auch die erwähnten kosmologischen und metaphysischen Interpretationsmöglichkeiten einiger aufschlußreicher Denk-Bilder der Galleria Farnese konkretisieren. Durch meine eigene Beschäftigung mit der Galleria Farnese bin ich zu der Überzeugung gelangt, daß sich die Aussageabsicht des in ihr veranschaulichten Programms nur dann als sinnenfällige Vergegenwärtigung einer philosophisch geprägten Lehre vom „*amor mutuus*“ als konstitutivem Prinzip der Natur, des menschlichen Lebens und auch der Kunst nachvollziehen läßt, wenn es gelingt, Carraccis Verfahren malerischer Darstellung auf den Gehalt zu beziehen, der dem Bildprogramm der Galerie zugrundeliegt. In der Renaissance haben Ficino, Pico della Mirandola und andere vom Menschen verlangt, er solle die Summe der im Kosmos ebenso wie in der Geschichte der „*ars*“, vor allem im Mythos realisierten Vernunft durch eigene Urteilskraft in das eigene Lebenprinzip integrieren. Diese Leistung wird

ausdrücklich als eine Kunst bezeichnet, die als Lebenskunst auch den Tätigkeiten der bildenden, der sogenannten schönen Künste zugrundeliegt. Steht diese anthropologische Konzeption nicht in einer auffälligen Parallele zu einer Maxime, die in den kunsttheoretischen Traktaten des 15. und vor allem des 16. Jahrhunderts immer wieder formuliert und von Agucchi und Bellori sogar direkt auf die Malerei Carraccis bezogen wird? Gemeint ist die Auffassung, daß vollkommene Kunst die Annäherung an eine platonisch verstandene Idee des Schönen bedeutet und daß diese Annäherung nur in einer produktiven Weiterentwicklung alles vorbildlich Schönen gelingt, das in der Geschichte der Kunst und in der Natur existiert. Liegt in diesem Verständnis von Kunst, für das D. Mahon Gespräche zwischen dem in der Galleria Farnese arbeitenden Annibale Carracci und seinem gelehrten Freund G. B. Agucchi sogar als eine entscheidende, bei Bellori nachwirkende Quelle ausfindig gemacht hat, nicht auch das Motiv für die beständige Auseinandersetzung des Malers mit Raffael, Michelangelo und der antiken Skulptur, für das sorgfältige Studium der Natur und für den in seiner Zeit gänzlich neuartigen Versuch, in einem Werk der Malerei die Darstellungsprinzipien möglichst aller anderen Künste, der Skulptur, der Architektur, der Musik, des Tanzes, des Theaters und natürlich auch der Literatur in ihren verschiedenen Gattungen zu einer Einheit zu bringen, die nicht nur auf eine intelligible Idee des Schönen verweist, sondern zugleich durch ihre sinnenfällige Anschaulichkeit überzeugt?

I. Marzik hat sich an das schwierige Unternehmen gewagt, einen höchst komplexen Freskenzyklus zu interpretieren, dessen Programm nicht durch schriftliche Quellen überliefert ist. Sie hat für die Lösung dieses Problems nicht nur überzeugende methodische Maximen formuliert, sondern sie hat mit der von ihr angewandten Deutungsmethode auch eine eindrucksvolle Gesamtinterpretation der Galleria Farnese vorgetragen. Besonders imponierend ist die Kenntnis der mythographischen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts, aber auch die Berücksichtigung von Texten aus dem Bereich der Philosophie, die im wirkungsgeschichtlichen Horizont der Liebesphilosophie M. Ficinos stehen. Aufschlußreich ist ebenfalls der Hinweis auf ein Darstellungsprinzip, dessen sich die bukolische Dichtung der Renaissance bedient, um eine platonisch bestimmte Konzeption von Liebe zu veranschaulichen, nämlich das Entwerfen sinnlich suggestiver Bilder erotischen Inhalts, die dadurch, daß sie den Leser in eine Welt des Traumes versetzen, deutlich machen, daß die Welt der Liebe die Grenzen der alltäglichen Welt nachhaltig negiert. Auch wenn die Deutungsmöglichkeit, die sich aus diesem Hinweis ergibt, bei der Interpretation im einzelnen kaum zum Tragen kommt, wird jeder Leser des Buches von I. Marzik in die Lage versetzt, zahlreiche Details der Galerie neu, vielleicht sogar zum erstenmal zu sehen. Zugleich lernt er verstehen, daß die Kunst Carraccis einen nicht unbeträchtlichen Teil ihrer Faszination dadurch gewinnt, daß sie ihrem Betrachter gemäß der Forderung Winckelmanns mehr „zu denken“ hinterläßt als „dem Auge“ gezeigt werden kann. Daß diese Dimension, der man sich nur mit einem geistigen Auge nähern kann, mit der Philosophie Ficinos und ihrer Wirkungsgeschichte zusammenhängt, hat I. Marzik wohl noch überzeugender deutlich gemacht als J. R. Martin. Ihr Buch bedeutet einen wichtigen Beitrag zur Diskussion über die Galleria Farnese, zu deren Fortsetzung die Autorin nicht zuletzt auch dadurch einlädt, daß sie ihre eigene, im Ganzen wohl fundierte Deutung undogmatisch und unpräzise im Kon-

junktiv formuliert. Es ist erfreulich zu sehen, daß sich nunmehr auch die deutsche kunsthistorische Forschung endlich wieder an dieser Diskussion beteiligt, die in den letzten Jahrzehnten nur in den USA, in England und Italien mit der notwendigen Intensität geführt worden ist.

Alfons Reckermann

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Wolfram Nicol: *Der Dom zu Limburg*. Quellen und Abhandlungen zur mittelrhein. Kirchengeschichte. Bd. 54. Mit Beiträgen von Edgar J. Hürkey, Hans-Jürgen Kotzur, Wolfgang Metternich, Wolfram Nicol, Hermann H. Schwedt, Josef Weimer, Dethard von Winterfeld. Mainz, Selbstverlag der Gesell. f. Mittelrhein. Kirchengeschichte 1985. 427 S. mit zahlr. s/w und Farbabb. DM 45,—.
- Nordelbingen — Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte*, Bd. 54/1985. Im Auftrag der Gesellschaft für Schleswig-Holstein. Geschichte hrsg. v. Dieter Lohmeier, Irmgard Schlepss und Ulrich Schulte-Wülwer. Mit Beiträgen von Renate Paczkowski, Jörn Barfod, Dagmar Ünverhau, Peter Hirschfeld, Wolfgang Kehn, Rainer Gerckens, Wolfgang Reschke, Frank Lühning, Wolfgang Teuchert, Heide, Verlagsanstalt Boyens & Co 1985. 320 S. mit 52 Abb.
- Michael North: *Die Medaillen der Brandenburg-Preußen-Sammlung Christian Lange*. Christian-Albrecht-Universität zu Kiel. Numismatische Abhandlungen. 1. Bd, 1. Teil: Von den Anfängen bis 1713. Kiel 1986. 405 S. mit 188 Farbabb. DM 98,—.
- Morton D. Paley: *The Apocalyptic Sublime*. London, University Press 1986. 196 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb. \$ 40.00.
- Linda B. Parshall und Peter W. Parshall: *Art and the Reformation, an annotated bibliography*. Boston, G. K. Hall & Co. 1986. 282 S.
- A. R. Penck: *Mein Denken*. Hrsg. Klaus Gallwitz. Frankfurt, Ed. Suhrkamp. Neue Folge Bd. 385 1986. 82 S. DM 12,—.
- Wolfgang Pehnt: *Hans Hollein, Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage*. Frankfurt, Fischer Taschenbuch 1986. 93 S. mit 64 s/w Abb. und 1 Falttafel in Farbe.
- D. Stephen Pepper: *Guido Reni*. A complete catalogue of his works with an introductory text. Oxford, Phaidon 1984. 336 S. mit 327 Abb., davon 16 in Farbe. £ 80.00.
- Paul Pieper: *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Bestandskatalog. 1986. VIII und 541 S., 358 Abb., davon 37 vierfarbig. DM 98,—.
- Philobiblon*. Vierteljahresschrift für Buch- und Graphiksammler. Hrsg. v. Reimar W. Fuchs. Stuttgart, Hauswedell 1985. Jg. 29,
Hf. 3 Beiträge u. a.: Paul Ritter: *Eine unvollendete Holzschnittfolge Frans Masereels* (mit 13 Abb.); Paul Dehnert: *J. W. Meil als Klassiker des Buchschmucks* (mit 4 Abb.).
Heft 4 mit Beiträgen von: Frieder Kocher-Benzing: *25 Jahre Stuttgarter Antiquariatsmesse* (mit 6 Abb.).
- Reimar W. Fuchs: *Vom Meister des Amsterdamer Kabinetts zum Hausbuchmeister*. Walter Plata: *The Third & Elm Press* (mit 13 Abb. und 4 Farbtaf.). Je Heft DM 18,—.
- John A. Pinto: *The Trevi Fountain*. London, Yale University Press 1986. 323 S. mit zahlr. Abb. \$ 35.00.
- John Pope-Hennessy: *Cellini*. Principal Photography by David Finn. Additional Photography by Takashi Okamura. London, Macmillan & Co Ltd. 1985. £ 85.00.
- Hans Präfcke: *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Studien zur Kunstgeschichte Bd. 37, 394 S. mit 12 s/w Abb. DM 68,—.
- Harry Rand: *Hundertwasser — Der Maler*. München, Bruckmann 1986. 168 S. mit 129 Abb., davon 105 farbig. DM 98,—.