

Kreideverschnitt, vgl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. I, 1984, S. 365) angefügt. Die S. 147 erwähnten Aufstreutechniken besonders von Blaupigmenten sind in mehreren Maltechnik-Schriften des 17. Jhdts. erwähnt, befundmäßig jedoch erst für Rembrandt beschrieben (*Reclam Handbuch* Bd. I, S. 367). Vorbarocke Goldlackrezepte (S. 154 ff.) finden sich auch in Benvenuto Cellinis' Goldschmiedetraktat (Kap. XXVII ff., Florenz 1568).

Im vierten Kapitel über die künstlerischen Gestaltungsprinzipien als Werkstoffersatz und Materialillusion geben die zitierten Quellen Hinweise auf die historischen Interpretationsfragen metallischer Barockfassungen. Die Genese dieser Gestaltungsweisen seit der Renaissance und ihre Trivialisierungen bis in den Historismus der Ringstraßenzeit (z. B. „Goldener Saal“ des Wiener Musikvereins von Theophil Hansen: Schlagmetall auf Decke, Wandstuck, Zinkhermenatlanten) wären Erweiterungen der Thematik wert, für welche Schießls Monographie als Maßstab zu gelten hätte. Nicht zuletzt besitzt die praktische Denkmalpflege jetzt ein Nachschlagewerk für alle einschlägigen schwierigen Erhaltungsfragen, bei deren Diskussion und Umsetzung zu Entscheidungen über Maßnahmen der Erhaltung (oxydierter Originalmetallisierung) oder Erneuerung (in „angepaßtem“ Neuwert) sie von der primär vom Schreibtisch aus betriebenen Kunstgeschichte nicht allein gelassen werden sollte.

Manfred Koller

Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, hrsg. von EDUARD HÜTTINGER und dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich. Zürich, Waser-Verlag und München, Prestel-Verlag. 280 S. mit zahlreichen Abb. DM 95,—. — CHRISTINE HOH-SLODCZYK, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert* (Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Band 33, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte). München, Prestel-Verlag 1985, 198 S. mit 128 Abb. u. 1 Farbtafel. DM 120,—. — INGE EICHLER, *Künstlervereinhäuser. Soziale Voraussetzungen, Baugeschichte und Architektur*. Frankfurt/Main, Gesellschaft zur Förderung arbeitsorientierter Forschung und Bildung 1986, 86 S., 73 Abb.

Die drei Bücher, die sich auf den ersten Blick mit der gleichen Thematik zu befassen scheinen, nämlich mit Künstlerhäusern, erweisen sich bei näherer Betrachtung als thematisch grundverschieden ausgerichtet. Die Titel bringen die Unterschiede nur teilweise zum Ausdruck, vielleicht auch deswegen, weil hier mit Begriffen gearbeitet wird, die nicht immer allgemeinverbindlich definiert sind.

Das Buch Eduard Hüttingers verwendet einen sehr weiten Begriff des „Künstlerhauses“, Christine Hoh-Slodczyk spricht vom „Haus des Künstlers“, Inge Eichler will sich schon im Titel auf Künstlervereinhäuser und damit auf eine Sonderform des Künstlerhauses einschränken. Man stellt sich also erst einmal die Frage: Was ist ein Künstlerhaus? Ist es ein Haus mit bestimmter Funktion, ein bestimmter Bautypus oder eine besondere Bauaufgabe, ist es eine Stätte künstlerischer Verehrung oder der Rahmen für eine spezifisch künstlerische Wohnkultur von biographischem Wert?

Eine scharfe Abgrenzung finden wir bei Eichlers Künstlerhäusern, nämlich die Beschränkung auf Vereinshäuser, Gemeinschaftshäuser und gemeinschaftliche Atelierhäuser. Eichler kann sich bei der Anwendung ihres Begriffes auf eine gängige Tradition berufen, wurden doch die ersten Gemeinschaftshäuser der Künstler schon von ihren Initiatoren schlechthin als Künstlerhäuser bezeichnet.

Die beiden anderen Bücher verstehen unter ihren Künstlerhäusern nicht etwa die Gemeinschaftseinrichtungen, sondern im Gegenteil die privaten Wohnhäuser und Ateliers einzelner Künstlerpersönlichkeiten. Sowohl Hüttinger als auch Hoh-Slodczyk haben ihre Begriffe zwar nicht verbal gegen die Gemeinschaftshäuser abgegrenzt, doch setzen sie diese Abgrenzung beim Leser voraus.

Unschärf wird dann aber — besonders bei Hüttinger — die Abgrenzung zwischen dem weiteren, mehr biographisch orientierten Begriff des Künstlerhauses im Sinne eines Stücks künstlerischen Lebens und dem engeren Begriff jenes Künstlerhauses, das gewollt als Teil des künstlerischen Œuvres und spezifischer Ausdruck künstlerischer Selbstverwirklichung entstand. Die unscharfe begriffliche Abgrenzung ist insoweit nur das Symptom des grundsätzlichen Problems einer Vermischung von Bautypus und Bauaufgabe, einer unzureichenden Differenzierung zwischen dem vom Künstler im Rahmen seines Werkes geschaffenen Eigenhaus und der historischen Rezeption des künstlerischen Lebensraumes unter dem Gesichtspunkt einer vervollständigten Biographie.

Der weitere, biographisch ausgerichtete Begriff wird von Hoh-Slodczyk zugrunde gelegt. Sie spricht deshalb nicht ohne Konsequenz in ihrem Titel vom Haus des Künstlers und will das Wohnhaus, das Atelier und das ganze Ambiente der Künstlerpersönlichkeit erfassen, zunächst unabhängig von Gestalt und Ausstattung, von Auftragsverhältnis und architektonischer Autorschaft. Künstlerhaus wäre damit jedes Haus, das einmal die Funktion wahrnahm, als Haus des Künstlers zu dienen. Es wäre ein Stück reale Künstlerbiographie, eine Primärquelle zur Beurteilung des Künstlerindividuums. Wie gut auch mit diesem weiten Begriff gearbeitet werden kann, zeigt Hoh-Slodczyk dann in ihrem Buch auf, das zu interessanten Aspekten hinsichtlich der Künstlerpersönlichkeiten führt.

Ganz anders bei Hüttinger. Dort bedient man sich zunächst des weiten Begriffes, möchte das Künstlerhaus aber dann doch auf einen Bau- und Ausstattungstypus einengen, an anderer Stelle wieder als Bauaufgabe sehen. Damit beginnen die Widersprüche, die sich wie ein roter Faden durch das Buch ziehen und dem Leser mit dem Begriff Künstlerhaus ein undefinierbares Konglomerat vorführen. Hüttinger sieht das Künstlerhaus seiner architektonischen Gestalt nach als „typologisch gleichsam offenes Mischwesen“. Dann relativiert er selbst seine Aussage, indem er im übernächsten Satz feststellt, „daß für die jeweiligen Verwirklichungen (des Künstlerhauses) eine Fülle von Bedingungen entscheidend“ seien (p. 11), sie also individuell geprägt seien. So fällt er — ohne es auszusprechen — wieder zurück in das Netz des weiten, eben auf den Künstler bezogenen Künstlerhausbegriffes.

Hüttinger spricht dann in einem weiteren gedanklichen Ansatz von einer Ausstattungsprogrammatik des Künstlerhauses, „für die sich durchaus eine ikonographische Tradition etabliert“ habe (p. 11), an anderer Stelle von der „programmatisch systematisierten Einrichtung von Künstlerhäusern“ (p. 39). Als Leser wäre man natürlich dankbar, nur

einen einzigen ikonographischen, allen Künstlerhäusern gemeinsamen Strang genannt zu bekommen. Zudem vermag das Argument wenig zu überzeugen, daß die Ikonologie als wesentlicher Bestandteil des anschaulichen Bestandes nicht für die Bautypologie prägend sein soll. Wie ist es möglich, eine Bautypologie des Künstlerhauses zu verneinen, gleichzeitig aber eine allen Künstlerhäusern gemeinsame Ausstattungsprogrammatik zu postulieren? Hüttinger übernimmt es schließlich selbst, seine These von der allen Künstlerhäusern gemeinsamen Ausstattungsprogrammatik zu relativieren, wenn er ein Spektrum zeichnet, das vom Haus Federico Zuccaris über die Mietswohnung Tizians bis zum Wohnhaus des Johann Conrad Schlaun, von Berninis Marmorplastik Verità bis zum Tempio Canoviano, jener von Canova seinem Heimatdorf gestifteten Kirche, reicht.

Hüttinger versucht schließlich eine Definition des Künstlerhauses nach der Bauaufgabe. Er zitiert aus dem Buch *Mäßene* Peter Hirschfelds, dessen Ausführungen „selbstentworfene eigene Wohnhäuser der Architekten, Maler und Bildhauer“ zum Gegenstand haben. Daß hier vom *Eigenhaus* des Künstlers gesprochen wird, scheint Hüttinger wenig zu stören. Hirschfeld meint ja weder den weiten Begriff „Haus des Künstlers“, noch Hüttingers schwammigen Begriff des „programmatisch systematisierten Künstlerhauses“, wenn er vom Zusammenfallen von Auftraggeber und Architekt bei einem Haus ausgeht und daraus schließt, daß eine „höchstmögliche Konzentrierung der Auftragskunst“ vorliegt, bei der „alle Konflikte in der eigenen Seele vor sich gehen“. Im Sinne Hirschfelds muß sich der Künstler architektonisch an seinem selbstbewohnten Haus betätigt und dieses nach seinen künstlerischen Vorstellungen geprägt haben, als sein Eigenhaus, als Selbstzeugnis seiner künstlerischen Absichten. Gerade die Definition des Künstlerhauses nach der Bauaufgabe führt also zu einem sehr streng umrissenen Begriff des Eigenhauses, bei dem der Künstler selbst zum eigenen Auftraggeber wird. Aber auch diesen Begriff läßt Hüttinger nicht für die weiteren Ausführungen verbindlich werden. Er mischt unter seine Künstlerhäuser die Casa Buonarroti in Florenz, die Häuser Michelangelos in Rom, die Wohnungen Tizians und Tintoretts in Venedig, den Palazzo des Leone Leoni, alles Künstlerbehausungen, die keine von den Bewohnern selbst entworfenen bzw. in Auftrag gegebenen Werke sind.

Noch zwei weitere Definitionskreise werden von Hüttinger gestreift, ohne näher abgegrenzt zu werden: So erwähnt Hüttinger die von Antonio Canova gestiftete Kirche der hl. Trinität, den Tempio Canoviano und das Dürerhaus in Nürnberg, ohne sich festzulegen, ob er diese Verehrungsstätten noch für Künstlerhäuser hält oder nicht. Wenige Sätze über das Dürerhaus kritisieren dessen Neueinrichtung ab 1825, diskutieren aber nicht die eben damals aufgekommene Idee, im Haus des verstorbenen Künstlers eine Gedenkstätte zu sehen.

Die allgemeine Begriffsconfusion bei Hüttinger scheint erneut zu beweisen, wie wichtig klare Definitionen sind. Dieses Buch fordert geradezu die Rückkehr zu umreißbaren Begriffen, mit denen klare Linien gezogen, Abgrenzungen vorgenommen und schließlich auch wissenschaftliche Wertungen ermöglicht werden. Das Eigenhaus, bei dem der Künstler sein eigener Auftraggeber ist, wird auch weiterhin im Mittelpunkt einer Kunst- und Baugeschichte stehen, die sich der Untersuchung der Auftragslage widmet. Das Künstlerhaus in der weiten Abgrenzung eines Hauses des Künstlers, das auch das

Lebensumfeld des Künstlers mit einschließt, wird dort in Betracht gezogen werden müssen, wo es um die umfassende Biographie des Künstlers geht.

Kehren wir zurück zum Künstlerhausbegriff bei Hoh-Slodczyk. Die Verfasserin stellt überzeugend fest, daß fast in jedem Falle der Künstler seinen Lebens- und Schaffensraum in persönlicher Weise prägte, ein interessantes Phänomen, das sich aber doch nicht wesentlich unterscheidet von den Verhaltensweisen anderer selbstbewußter oder gebildeter Persönlichkeiten. Architektur und Ausstattung sind als Mittel der Selbstdarstellung nichts Überraschend Neues, auch wenn es bei Künstlern sehr schnell um die künstlerische Selbstdarstellung geht. Entscheidend für das Haus des Künstlers wird nach Hoh-Slodczyk denn auch die im Manierismus sich abzeichnende Idee, das Haus einer programmatischen Sichtbarmachung von „künstlerischer Erfahrung und Existenz“ dienlich zu machen (p. 10). Hoh-Slodczyk kommt also zurück auf den Wert derartiger Häuser für die Biographie des Künstlers.

Aus einer Feststellung bei Hoh-Slodczyk, daß das 19. Jh. und insbesondere die Romantik eine Neubewertung des künstlerischen Schaffens brachte, die auch zur Verehrung der Wohn- und Schaffensstätten der Künstler führte, bisweilen zur Reliquienverehrung des Genies, sollte man die Konsequenz ziehen und zu einer Eigenbewertung des 19. Jhs. übergehen. Als zeitliche Zäsur mag hier ein Ereignis wenige Wochen nach dem Tod Goethes dienen, nämlich als der Altertumsforscher Karl August Böttiger den außergewöhnlichen Vorschlag unterbreitete, das Haus Goethes in seiner Gesamtheit zu erhalten. Hatte bis dahin das Haus nur zu Lebzeiten des Künstlers oder Dichters einen Wirkungskreis entfaltet, so wurde es nun zur Gedächtnisstätte. Ein Ausspruch Goethes scheint das zugrundeliegende Verständnis aufzuhellen: „Der Mensch ist mit seinem Wohnort so nahe verwandt, daß die Betrachtung über diesen auch uns über den Bewohner aufklären muß“.

Die besondere Problematik stellt sich erst, wenn man dieses Verständnis des 19. Jhs. in die Vergangenheit des 16. bis 18. Jhs. zurückprojiziert, wenn die künstlerische Selbstdarstellung etwa eines Giulio Romano plötzlich unter den gleichen „Künstlerhausbegriff“ subsumiert wird wie die Verehrungsstätten Canovas. Das Problem wird bereits an den ersten Publikationen über die Häuser Tizians im Jahre 1833 deutlich, die ganz im Verständnis des 19. Jhs. auf den Lebensbereich des Genies zielen, bei Hüttinger aber leider nicht einmal Erwähnung finden. Hoh-Slodczyk weist bereits in ihren einleitenden Worten ausdrücklich auf den Widerspruch hin, daß Tizian sich nie als Architekt betätigt oder seine Künstlerexistenz durch eine aufwendige Palastarchitektur ummantelt habe und dennoch sein Wohnhaus als erstes Künstlerhaus publiziert worden sei.

Dieser Widerspruch hat seinen Grund wohl in der Tatsache, daß der Begriff des Künstlerhauses seit dem 19. Jahrhundert mit dem Denkmalbegriff verbunden erscheint. Der Denkmalcharakter wird gerade dort augenscheinlich, wo zu der Tatsache, daß das Haus einen Künstler beherbergte, kein weiteres prägendes Kriterium hinzutritt. Eben dann beschränkt sich das Wesen des Künstlerhauses auf das Andenken an den Künstler. Es ist der Blick zurück auf den Künstler und dessen Leistungen, der das Ambiente seines Lebens und Schaffens — das Künstlerhaus — verständlich und damit interpretierbar werden läßt. Die Abhängigkeit von der Interpretation ist gerade typisch für das Denkmal, das nie aus sich selbst heraus lebt.

Umso erstaunlicher ist es, daß alle Autoren bzw. Herausgeber den Denkmalbegriff nicht einmal streifen. Man darf den Ausführungen Hüttingers entnehmen, daß Künstlerhäuser wesentliche Primärquellen für die Biographien der Künstler sind, den Darlegungen Hoh-Slodczyks, daß sie Indiz der sozialen Stellung der Künstler sind; ein Bauwerk, das Zeugnis ablegt über das Wirken bestimmter Personen in historischen wie künstlerischen Dimensionen, schließlich als Primärquelle dient für die Beurteilung von Künstler und Werk gleichermaßen, das ist doch ein Denkmal. Auch die Bandbreite des Künstlerhauses von der schlichten Wohn- und Wirkungsstätte bis hin zum selbstentworfenen Eigenhaus, von der Stätte künstlerischer Selbstdarstellung bis zum Ort der Reliquienverehrung ist eben typisch für das Denkmal.

Wenn man bereit ist, das von *Eduard Hüttinger* herausgegebene Buch als umfangreiche Einladungskarte aufzufassen, die zu einer Auseinandersetzung mit der Gesamtproblematik „Künstlerhaus“ einlädt, so dürfte man sich am wenigsten enttäuscht fühlen. Weniger die Einleitung des Herausgebers als die Einzelbeiträge — nicht ganz unzutreffend „Fallstudien“ genannt — vermögen beim Leser Appetit zu erzeugen.

So werden in gut gegliederten Artikeln die Häuser Andrea Mantegnas und Piero della Francescas, Raffaels und Giulio Romanos behandelt. Erasmus Weddigen streift mit seinen Ausführungen zum Werkstattbetrieb Tintoretos grenzüberschreitend einen dem Künstlerhaus benachbarten Bereich. Jörg Albrecht stößt dann am Beispiel der Häuser Giorgio Vasaris in den Kernbereich der Thematik vor. So stellt er die besondere Beziehung zwischen dem Künstler und seinen Häusern bzw. deren Ausstattungsprogrammen in einer Weise dar, wie man sie auch manchen der anderen Beiträge wünschen möchte. Es folgen weitere informative Artikel über die Häuser von Zuccari, Rubens und Rembrandt, dazwischen eingefügt eine Darstellung der Casa Buonarroti, mit der Marc-Joachim Wasmer einen jener Sonderfälle unter den Künstlerhäusern behandelt, die mit dem Begriff „Gedenkstätte“ besser charakterisiert wären. Artikel über das Asamhaus in seiner Verschmelzung mit einem Sakralbau und über den Gemäldezyklus in Goyas Quinta del Sordo stellen Sonderfälle des Künstlerhauses dar, mehr ausgerichtet an der Individualität der Künstlerpersönlichkeiten als an bautypologischen Erwägungen.

Mit dem Soane-Haus bearbeitet dann Ilse Trechsel das erste typische Künstlerhaus im Sinne des 19. Jahrhunderts, das — zudem Eigenhaus eines Architekten — sich als Ausgangspunkt für eine Darstellung der jüngeren Entwicklung des Künstlerhauses anbietet. Die Wohn- und Atelierhäuser der Malerfürsten des 19. Jahrhunderts, Makart, Lenbach und Stuck, sind der Gegenstand eines Überblicks von Martin Schnöller; das Buch von C. Hoh-Slodczyk kann dadurch allerdings nicht ersetzt werden. Die Schweizer Künstler sind durch die Ateliers Böcklins und Hallers vertreten, nicht ganz einsichtig erscheint allerdings deren Konfrontation mit den Wohnungen Ernst Ludwig Kirchners im Artikel Roman Hollensteins.

Eine sehr systematische Bearbeitung durch Johann Gfeller erfährt Le Corbusiers Atelier für Ozenfant. Eva Bechstein schlägt mit den Wohnhäusern Max Bills die Brücke zur Gegenwart.

Sammelbände machen es dem Leser oft nicht leicht, am Schluß einen gemeinsamen Nenner zu finden. Auch hier empfindet man die Einzelbeiträge, locker durch ein ge-

meinsames Motto zusammengehalten, als Beiträge aus verschiedenem Standpunkt, ohne verbindliches Ziel und ohne abschließende Wertung.

Das Buch von *Christine Hoh-Slodczyk* vermittelt unter der stichwortartigen Überschrift „Palazzo-Museum-Mausoleum“ eine Einführung in die typologische und historische Problemstellung. Auf wenige Seiten komprimiert bietet es einen chronologischen Abriss über Wohn- und Atelierhäuser von Künstlern sowie deren Aufwertung im Laufe der Jahrhunderte, teils gezielt mit architektonischen und literarischen Mitteln oder teils ungewollt durch gesellschaftlichen Wandel. Wie schon erwähnt, wird der Begriff „Künstlerhaus“ im Sinne eines „gesamtkünstlerischen Ambiente“ weit gefaßt. Gleichzeitig werden die im Laufe der Zeit aufkommenden Wandlungen des Künstlerhauses zum Erinnerungsmal und Museum, zur Gedächtnisstätte und zum Mausoleum aufgezeigt, werden die Sonderform des Eigenhauses sowie die Verbindung von Künstler-Wohnhaus und Kirche eingearbeitet. Der Mittelteil des Buches widmet sich einer Charakterisierung des künstlerischen Ambiente anhand verschiedener Wohn- u. Atelierhäuser des 19. Jhs. mit dem Schwerpunkt München. Wenn auch Wien und Berlin gestreift werden, so wird dadurch der Akzent doch noch deutlicher auf München gesetzt. Ferner enthält dieser Mittelteil des Buches mit den Ausführungen über die Münchener Künstlerviertel und Besitzverhältnisse auch städtebauliche und soziologische Aspekte. Der dritte Teil des Buches bringt dann mit der Eingrenzung auf den engeren Begriff der Eigenhäuser zugleich eine geographische Ausweitung über das Künstlerzentrum München hinaus, nämlich nach England, Belgien, Frankreich und innerhalb Deutschlands nach Darmstadt. Sehr hilfreich ist auch die abschließende Dokumentation der wichtigsten, nach Künstlern geordneten Wohn- und Atelierhäuser des 19. Jahrhunderts.

Eine eingehendere Betrachtung erfordert hier der dritte Teil des Buches, der die qualifizierten Sonderfälle, die von den Künstlern selbst erbauten Häuser, die Eigenhäuser, behandelt. Er umfaßt den Zeitraum von der Mitte des 19. Jhs. bis zum Jahre 1922 und widmet sich insbesondere dem Engländer William Morris, dem Belgier Henry van de Velde und schließlich den Deutschen Peter Behrens, Adolf von Hildebrandt und Franz von Stuck, die jeweils durch ihre Häuser vertreten sind. Dazwischen eingebettet sind die Ausführungen über die Häuser von Hans Christiansen und Ludwig Habich sowie das Atelier Ozenfant, die alle keine Eigenhäuser von Künstlern, sondern unter Beauftragung eines Architekten entstanden sind und hier wohl eher die künstlerische Position ihrer Entwerfer Joseph Maria Olbrich bzw. Le Corbusier definieren sollen. Die Verfasserin ist sich natürlich bewußt, daß sie damit die Systematik des Abschnittes durchbricht, die sie kurz vorher definiert hat: „Im selbst entworfenen Künstlerhaus fallen Initiator und Gestalter in einer Person zusammen ... Das Ergebnis ist meist ein ebenso interessantes wie problematisches Selbsterzeugnis künstlerischer Absichten ... Die Direktheit der Aussage stellt diese gebauten „Selbstporträts“ gleichberechtigt neben die anderen Selbsterzeugnisse schriftlicher und bildnerischer Art“ (S. 99). Offenbar wollte sich die Verfasserin aber doch nicht ganz auf die Individualität der Selbsterzeugnisse beschränken, sondern erlag der bei Historikern häufigen Versuchung, die typologischen Grundlinien als eine Entwicklung von innerer Logik und ungebrochener chronologischer Geradlinigkeit darstellen zu wollen. Andererseits war es für die Verfasserin so nur konsequent, den roten Faden der „gemeinsamen Idee“ von William Morris bis zu jenem

Franz von Stuck zu ziehen, dessen Villa in München der umfassendste Beitrag in diesem Buch vorbehalten ist. Dieser letzte Teil des Buches erscheint mir als der interessanteste im Hinblick auf die konkrete Thematik des Künstler-Eigenhauses, aber auch wegen der bemerkenswerten, weiterer Diskussion würdigen Verknüpfung der Stuck-Villa mit den Ideen eines William Morris.

Das Buch von *Inge Eichler* besticht durch seine klare Eingrenzung der Thematik und durch die gute inhaltliche Gliederung, die den roten Faden für den Leser leicht verfolgbar werden läßt. Gemeinschaftshäuser der Künstler — seien sie nun Vereinshäuser oder Atelierhäuser — stellen ja nicht nur die von Hüttinger angesprochene Verbindung von Bauaufgabe und Ausstattungstypus dar, sie sind auch sehr aufschlußreiche Quellen zur sachgerechten Beurteilung der Künstlerbewegung im 19. Jahrhundert. Von der Verfasserin werden neben den nicht realisierten Künstlerhausprojekten in Rom u. a. auch die interessanten Künstlerhäuser in Wien und München behandelt. Unter den aus Stiftungen hervorgegangenen Atelierhäusern ist das Ernst-Ludwig-Haus in Darmstadt gewiß das interessanteste Beispiel. Die Einzeldarstellungen werden durchaus nicht willkürlich mit der Villa Massimo in Rom abgeschlossen. Mit dieser Rückkehr zum eigentlichen Ausgangspunkt der Idee des Künstler-Gemeinschaftshauses findet die Abhandlung ihre geographische und entwicklungsgeschichtliche Abrundung. Erfreulicherweise wurde es unterlassen, die Thematik mit entbehrlichen Interpretationsversuchen zu überfrachten, vielmehr wurden die Fakten zusammengestellt und zu einer übersichtlichen Dokumentation zusammengefaßt.

Wer die Bücher von Hoh-Slodeczyk und Eichler aufgrund von Titel und Aufmachung zur Hand nimmt, dürfte vom Inhalt nicht enttäuscht werden. Wer durch das Buch Hüttingers Geschmack an der Thematik „Künstlerhaus“ bekommen hat, kann sich zumindest für die einschlägigen Teilbereiche an diesen beiden Publikationen schadlos halten.

Helmut-Eberhard Paulus

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Pratapaditya Pal: *Art of Nepal*. A Catalogue of the Los Angeles County Mus. of Art Collection. Los Angeles County Mus. of Art and University of California Press Berkeley, Los Angeles and London 1985. 257 S. mit zahlr. s/w Abb. und 36 Farbtaf. \$ 25.95.
- Suermondt-Ludwig-Museum. *Neuerwerbungen aus 10 Jahren 1975—85* (Bestandskatalog VI). Ausst. Suermondt-Ludwig-Mus. 15. 1.—2. 3. 86. Vorwort Ernst Günther Grimme. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum 1986. 56 S. mit 47 s/w und 8 Farbbabb.
- Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt 1. 3.—19. 5. 86. Redaktion: Erika Billeter, 577 S. mit zahlr. s/w und Farbbabb.
- Hans M. Cramer und John Hoogsteder: *Ausstellungskatalog Holland im Engadin*. 60 niederländ. Gemälde des 17. Jh. aus der Königl. Gemälde-Galerie Mauritshaus und den Haager Galerien in Chesa Planta Zuos-Graubünden, Schweiz 6.2.—2.3.86. Grafix n.v., Retie, Belgien. 152 S. mit zahlr. s/w Abb. sfr. 20,—.
- Konrad Renger: *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600—1660*. Bayerische Staatsgemäldesammlungen Studio-Ausstellung 8, Alte Pinakothek München 25. 4.—29. 6. 86. Mit einem Beitrag zu Brouwers Maltechnik von Hubertus von Sonnenburg. München, Hirmer 1986. 142 S. mit zahlr. s/w Abb. und 24 Farbtafeln.