

lich auch Detailansichten — hier verdienen die Kapitel über die Farnese-Impresen und über die Grottesken besondere Beachtung.

Die Verbindung von technischer Perfektion mit wissenschaftlicher Seriosität erhebt das Werk weit über den Rang eines „Coffee Table Book“ und macht es zu einem wichtigen Arbeitsinstrument, das hoffentlich nicht nur zum Stimulans weiterer wissenschaftlicher Beschäftigung mit Caprarola, sondern auch zum Vorbild für ähnliche Vorhaben der Buchdruckerkunst wird — wobei sich abschließend die Frage aufdrängt, ob derartige Unternehmungen nur in Italien möglich sind.

Julian Kliemann

WALTER CAHN, *Masterpieces. Chapters on the History of an Idea*. Princeton Essays on the Arts, Princeton University Press 1979. 168 S., 53 Abb.

Macduff: O horror, horror, horror! Tongue nor heart Cannot conceive nor name thee!

Macbeth: What's the matter?

Macduff: Confusion now hath made his masterpiece ...

Macbeth, II. Akt – (wohl früheste Verwendung des Begriffs in den Dramen Shakespeares)

Die Beschäftigung mit Meisterwerken entspringt dem Bedürfnis nach menschlichen Gipfelleistungen, an deren Erforschung sich auch die Kunstgeschichte beteiligt. Publikationen im Stile von „Meisterwerke der abendländischen Kunst“ oder „Meisterwerke des Louvre“ etc. vermitteln, vornehmlich an den Laien gerichtet, Meisterwerke als Meilensteine menschlicher Schöpfungskraft. Meisterwerke erscheinen als Kulminationspunkte von Epochen, bilden Zäsuren im Ablauf der Zeiten und setzen Maßstäbe für nachfolgende Generationen. Sie sind Denkmäler, Vermächtnis der Geschichte und somit zeitlose Gegenstände menschlicher Forschung und Reflexion.

So einfach das Phänomen zu umschreiben ist, so komplex erscheint doch die Frage nach seiner Definition. Worin besteht es und wer bestimmt es, welches sind seine Maßstäbe, beruhen diese allein auf einer irgendwie gearteten Qualität oder sind sie ein Ergebnis historisch gewachsener Konvention? Der Inbegriff des künstlerischen Meisterwerks, Leonardos Mona Lisa, war nach anfänglicher Berühmtheit im 18. Jahrhundert nahezu vergessen; die Werke von Donatello oder El Greco wurden erst verhältnismäßig spät in den Kreis der Meisterwerke aufgenommen, zweifellos das Ergebnis jüngerer kunstgeschichtlicher Betrachtungsweisen und gewandelter Forschungsmethoden. Wenn Meisterwerke so sehr Bestandteil unseres historischen Weltbilds sind, besteht Anlaß genug, diese unter dem Gesichtspunkt ihrer Genese, der Rezeption und Wirksamkeit zu betrachten, zumal, soweit zu sehen ist, eine systematische Behandlung dieses Themas bisher fehlt.

Mit solcher Erwartungshaltung nähert man sich der Studie von Walter Cahn. In sieben Kapiteln, die aus einer Vorlesungsreihe hervorgegangen sind, verfolgt der Autor Begriff und Idee des Meisterwerks vom frühen 13. bis zum 19. Jahrhundert und zeigt dessen Bedeutungswandel auf. Seine Methode ist empirisch. Sinn der Begriffsgeschichte ist es zu zeigen, daß diese zugleich Ideen-, d. h. Geistesgeschichte ist und die Idee des Meisterwerks die Kunstvorstellung des neuzeitlichen Menschen entscheidend mitgeprägt hat.

Kapitel 1 („The Artisanal Masterpiece“) widmet sich der mittelalterlichen Bedeutung des Wortes und seiner engen Verknüpfung mit dem Handwerk. In Étienne Boileaus „*Livre des metiers*“ (Paris zwischen 1261 und 1271), das die Pariser Zunftordnungen enthält, ist erstmals das Wort „*chef d'oeuvre*“ (Meisterstück) nachweisbar. Cahn erinnert daran, daß Meisterstücke im Mittelalter in vielen Handwerkszweigen obligat wurden. Den *artes mechanicae* zugerechnet, genoß die Arbeit des (künstlerischen) Handwerkers im Denken der Zeit kein außergewöhnliches Ansehen und war von seiner späteren ideellen Einschätzung noch weit entfernt: „... the restriction of the *chef d'oeuvre* to the artisanal domain largely excluded its use from those aspects of human endeavour upon which its lofty connotation would now seem to us most appropriately focused — the products of intellect and imagination at some distance from narrowly utilitarian considerations. A crucial development in the history of the word ... was its eventual acceptance into the pantheon of higher cultural achievements“ (S. 6). Die Emanzipation des Begriffs von der Ebene des Handwerks auf die höhere Stufe der Kunst vollzog sich jedoch nicht allein aus sich selbst, sondern wurde begünstigt durch parallele geistesgeschichtliche Prozesse.

Aufschlußreich dazu ist die vom Autor im 2. Kapitel („Man, the Divine Masterpiece“) dargelegte Verknüpfung des Begriffs mit der mittelalterlichen Vorstellung der göttlichen Schöpfung des Menschen. Die hierzu entwickelten Gedankengänge der Kirchenväter Ambrosius und Augustin gehörten zum geistigen Allgemeingut des Mittelalters. Die mittelalterliche Literatur, z. B. Chrétien de Troyes, bezeichnet den Menschen häufig als Wunderwerk Gottes (als „*merveille*“) und überträgt diesen Begriff auf andere, im Glauben verankerte Phänomene der Schöpfung, so auf die Natur- und Weltwunder. Nach Gregor von Tours, der eine Reihe von *Mirabilia* aufzählt, verdanken Wunderwerke wie die Arche Noah oder der Tempel Salomons ihre Entstehung der göttlichen Inspiration. Gestützt auf die Beobachtung, daß die Handarbeit und mit ihr die technische Leistung mit dem 12. Jahrhundert einem allmählichen Prestigegegewinn entgegengeht, konstatiert Cahn für das (spät-)mittelalterliche Denken einen Bedeutungsaustausch der Begriffe Wunder — im Sinne von *mirabilia* — und Meisterwerk. Er stützt seine These mit Beispielen aus der höfischen Dichtung. Wenn schließlich Vasari in der Einleitung zu seinen *Viten* (1550) den Menschen als die vollendete Schöpfung Gottes im Sinne eines Meisterwerkes bezeichnet und den Künstler mit dem Schöpfer vergleicht, so wird das Werk des Künstlers selbst zum Meisterwerk stilisiert. Der Begriff des Meisterwerks geht über von gottgeschaffenen und mythischen Gegenständen auf wirkliche, er-

fahrbare Werke der Kunst: „We recognize in the modern concept of the masterpiece a transference of the terms formerly reserved for the divine work to the best enterprises of man“ (S. 43) und weiter unten: „we discover ‚masterpiece‘ as a term of praise for high human artistry for the first time“ (S. 45).

In Kapitel 3 („Towards the Enduring Monument“) geht der Verfasser dem Meisterwerk im Architekturbereich nach. Auf dem Boden humanistischen Denkens der Renaissance entsteht der Wunsch, den architektonischen Weltwundern der Antike eigene Meisterleistungen an die Seite zu stellen. Wenn der burgundische Dichter Jean Lemaire de Belges einer Auftraggeberin den Vorschlag für ein Grabmal ihres 1503 gestorbenen Gatten unterbreitet, „to devise a very great masterpiece, a miracle of nature surpassing all others“, so ist das bewußt programmierte Meisterwerk um seiner selbst willen konzipiert. Lemaire spielt auch die Hauptrolle bei dem im Mittelpunkt des Kapitels stehenden Bau des Grabmals in der Kirche von Brou, das Margarete von Österreich für ihren 1504 verstorbenen Ehemann Philipp den Schönen errichten ließ. An Lemaire's Seite arbeiten der Entwerfer Jean de Paris, gen. Perréal und der Bildhauer Michel Colombe. Mehr als einmal erscheint in den Vertragsakten das „Meisterwerk“ als festes Konzept. So verpflichtet sich Colombe, „ung chef d'oeuvre selon la possibilité de mon art et industrie“ zu schaffen (S. 55).

Für das Festhalten am Begriff des Meisterwerks in Verbindung mit Werken der Architektur liefert das 4. Kapitel („Masterpieces of the French Renaissance“) mehrere Beispiele. Wir müssen dem Autor abnehmen, daß es Frankreich im 16. Jahrhundert ist, wo der Begriff seine moderne Wirkungsgeschichte entfaltet, während man in Deutschland und England ein vergleichbares Sprachbild nicht kennt. Daß das Wort häufig in antiquarischen Stadtbeschreibungen, in Kosmo- und Historiographien zu finden ist, hängt wiederum mit der fortlebenden Auffassung antiker Bauwerke als *mirabilia* zusammen. In diesem Sinne neu begriffen werden z. B. die Kathedralen von Amiens, von Notre Dame, Paris, ebenso die Sainte Chapelle. Noch im späten 16. Jahrhundert, da bereits allenthalben Bauten im neuen Geist der Renaissance entstehen, wird der Begriff weiterhin auf gotische Bauwerke angewandt, parallel dazu aber auch auf Architekturen der Gegenwart, wie z. B. Philibert de l'Ormes Spindeltreppe im Tuilerienpalast, den Louvre und das Schloß von Fontainebleau, — beredetes Zeugnis für die inzwischen stark erweiterte, geradezu schon metaphorische Bedeutung des Begriffs. Um 1600 ist das Wort Meisterwerk als Ausdruck architektonischer Qualität in der französischen Sprache stabilisiert und wird auszeichnend verwendet.

Der 1621 erscheinende Diktionär *Thresor de la langue française* übersetzt „chef d'oeuvre“ mit „*canon artis*“, Richtschnur der Kunst. Wenn der *Thresor* daneben auch an der alten, handwerksgerechten Bezeichnung des Meisterwerks im Sinne des Meisterstücks festhält, so äußert sich darin die mittlerweile vollzogene Doppelbedeutung des Begriffs, der die Künste in eine höhere, bildende und eine niedrigere, handwerkliche Ausdrucksform unterscheidet. Von dem Nebeneinander beider Bedeutungen handelt das 5. Kapitel („*Chef d'oeuvre and Masterpiece*“).

Innerhalb der englischen Zünfte tritt die Bestimmung des Meisterwerks erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf, im deutschen Sprachbereich kennt man es seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, was gegenüber der frühen Nennung des *Chef d'oeuvre* erstaunlich spät anmutet.

Nur eine systematische Durchsicht von Zunftschrifttum des 15. und 16. Jahrhunderts könnte klären, warum es erst in dieser Zeit zu der mehr und mehr verbreiteten Anforderung des „Meisterstücks“ kam. Wenn dieses häufig in Verbindung mit dem Maler-, Schnitzer-, Web- oder Goldschmiedegewerbe erwähnt wird, so hat es fast den Anschein, als sei es zuerst in solchen Berufszweigen zur Anwendung gekommen, deren Arbeitsleistungen mehr als andere dem Geschmackswandel unterlagen und sich einer klar definierten, überkommenen handwerklichen Beurteilung zu entziehen neigten.

Die Londoner Goldschmiedezunft macht das Meisterstück im Jahre 1607 obligatorisch. Aber bereits sechs Jahre später erwähnt der englische Gesandte in Venedig ein Gemälde Tintoretts als Meisterwerk, und Mitte der vierziger Jahre titulierte der englische Virtuoso und Tagebuchautor John Evelyn die medicische Venus, Michelangelos Schmerzensmann in Santa Maria sopra Minerva und einen hl. Bartholomäus von Marco d'Agate in dieser Form. Während also bereits in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts Werke der Malerei und Skulptur als Meisterwerke qualifiziert werden, trifft dies auf die englische Architekturbeschreibung nicht zu. Auch die Begriffsanalogie von Wunder und Meisterwerk, wie sie für französische Schriftquellen Geltung hat, ist für England nicht feststellbar.

Einen weiteren Bedeutungswandel des Begriffs im 17. und 18. Jahrhundert beschreibt der Autor in Kapitel 6 unter der Überschrift „The Classic Masterpiece.“ Wiederum entstammen die meisten Quellen dem französischen und englischen Sprachbereich. Die französische Akademie vermeidet bezeichnenderweise in ihren Aufnahmebedingungen die Formulierung „*chef d'oeuvre*“ und ersetzt es durch den sich vom Handwerk absetzenden Begriff des „*morceau de reception*“. Dagegen gewinnt das *chef d'oeuvre* in anderer Weise in der französischen Kunstkritik wachsende Bedeutung. Für den in der Vasari-Nachfolge stehenden Kunstschriftsteller André Félibien, den Autor der „*Entretiens*“, gehören die Venus Medici, der Laokoon und der Herkules Farnese zu den ersten Meisterwerken der Antike, das Abendmahl Leonardos, das Jüngste Gericht Michelangelos und die Transfiguration Raffaels zu den Spitzenleistungen der Neuzeit, gefolgt von den Werken der Carracci und Poussins. Damit verlagert sich die Anwendung des Begriffs auch in Frankreich eindeutig auf Werke der Malerei und Bildhauerkunst. Innerhalb der Hierarchie der Gattung ist es das Historienbild, das die Führung beansprucht. Neben Félibien nennt Cahn Roger de Piles, Claude Perrault und Nicolas Boileau als Wortführer der kunsttheoretischen Diskussion. Trotz unterschiedlicher Bewertungen bei Einzelwerken kommt es im 17. Jahrhundert und vollends im 18. Jahrhundert zu allgemeiner Übereinkunft in der Bewertung von Meisterwerken. Von wenigen Beispielen unmittelbar vorausgegangener und zeitgenössischer Kunst abgesehen, werden Werke der Antike und der Hochrenaissance am stärksten favorisiert.

Für die Entwicklung des Geschmacks im 18. Jahrhundert wird dieser Kanon von entscheidender Wirksamkeit. Der Bildungsreisende stößt in seinem Führer vermehrt auf Begriffe wie „masterpiece“, „a rare piece“ oder „a noble performance“ (in der englischen Reiseliteratur) und schult sich an der Autorität dieser Werke.

Das 7. Kapitel nennt unter der Überschrift „The Absolute Masterpiece“ Aspekte zum Verständnis des Meisterwerks im 19. Jahrhundert. Kritisch, so argumentiert der Autor, wird der Einfluß des etablierten Meisterwerks auf den lebenden Künstler, der seine Kunst nur mehr aus der Erwartung, neue Meisterwerke zu schaffen, ausführen kann und damit in seiner Identität gefährdet wird. Ob in bejahender oder ablehnender Haltung, in jedem Fall gerät der Künstler des 19. Jahrhunderts in Auseinandersetzung mit den Meistern der Vergangenheit. Dies explizieren zwei Romane von H. Balzac und E. Zola „Le chef d'oeuvre inconnu“ (1837) und „L'oeuvre“ (1885), die, in zeitlichem Abstand von 50 Jahren geschrieben, unterschiedliche künstlerische Reaktionen auf das gleiche Problem beschreiben. Die Beispiele könnte man ergänzen mit der Episode um Frédéric Moreaus Meisterwerk in Flauberts Roman „Die Erziehung des Herzens“: das korrumpierte Meisterwerk als Spiegel der Pariser Gesellschaft um 1845–48 mit erhabenen, an der Historie orientierten Ansprüchen und mediokrem Lebenswandel. George Sand hat in ihrer Rezension des Romans (1869) den Begriff des Meisterwerks auf die Schreibkunst Flauberts angewandt und, Flaubert gegen billige Vergleiche mit älteren Schriftstellern verteidigend, jeder Zeit das Recht auf Hervorbringung eigener Meisterwerke eingeräumt. Sie tat dies mit dem Hinweis, daß einer Kunst, die sich traditioneller Vorbilder bediene, die notwendige historische Aussage fehle.

Verwandte Argumente wurden von Cahn für John Ruskin aufgegriffen. Dieser erblickte bekanntlich in den Landschaftsgemälden Turners eine neue Form der „Wahrheit“, die er in älteren Meisterwerken zu vermissen glaubte. Ruskin, der zu den entscheidendsten Förderern moderner Kunst des 19. Jahrhunderts gehörte, nannte Turner noch zu dessen Lebzeiten einen der größten Maler der Neuzeit.

Die Vertreter der Kunstgeschichte knüpften das Problem des „Meisterwerks“ mit Vorliebe an Fragen nach den großen Epochen der Kunst oder ihren Verfallszeiten. Zu untersuchen galt der Anteil der Nation am Werk des Einzelnen. Die Einteilung der Kunst in nationale Schulen bot Anlaß zu neuen Bewertungskriterien und erhöhte die Zahl der Meisterwerke. Museumsgründungen wurden zum steinernen Ausdruck des Kults der „Alten Meister“, der diese nicht mehr wie im 17. und 18. Jahrhundert einer Rangordnung unterwarf, sondern alle jene Künstler erfaßte, die der Zeit vor 1700 entstammten. Das „absolute Meisterwerk“ wurde zum Religionsersatz, wie das Beispiel der in einem eigenen Raum untergebrachten Sixtinischen Madonna zeigt. Cahn formuliert die noch heute am Museum haftende allgemeine Auffassung, wenn er sagt: „The museum formalized the experience of the masterful, and as some reports suggest, elevated it to a solemn, quasi ritualistic act. References to museums as temples of art abound. Silence and reverence are prescribed“ (S. 149).

Mit der Aufwertung des Meisterwerks der Malerei als höchstem Kulturgut, dessen Suggestivkraft ein künstlerisch (un)gebildetes Publikum gedankenlos erliegt, beginnt der Siegeszug kunstgeschichtlicher Populärliteratur, die sich auf „World-Pictures“ oder „High-lights“ beschränkt und ganz auf dem Boden überkommener Bewertungen steht. Indem der Kult des Meisterwerks seine höchste Entwicklungsstufe erreicht, offenbart sich das geistige Unvermögen des 19. Jahrhunderts, neue und vom Kanon abweichende Kunsterscheinungen zur Kenntnis zu nehmen und zu akzeptieren. Cahn deutet in dieser Hinsicht quasi als Ausblick einen kritischen Reflex an und schreibt: „It was the general failure to redefine the idea of masterpiece in terms more congruent with modern sensibility, as Baudelaire and Ruskin in different ways sought to do, that hindered the elaboration of a viable canon of newer works“ (S. 153).

Arbeiten wie die vorliegende verdienen allein schon wegen der Seltenheit ihrer Fragestellung entschieden Interesse, erlaubt doch eine begriffs- und ideengeschichtliche Untersuchung in einem präzisen Fall mannigfaltige, historisch bedingte Varianten zu erkennen, die sich als Werkzeug zum Begreifen künstlerischer Erscheinungen erweisen. Ein besonders aufschlußreiches Beispiel in dieser Richtung ist der (von Cahn zitierte) Aufsatz Paul O. Kristellers über „das moderne System der Künste“ (in P. O. K., *Humanismus und Renaissance*, II, München 1976). Daß Studien wie diese auch bei anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen Anleihen machen, bleibt nicht immer unwidersprochen, wendet man doch ein, daß die Gefahr bestehe, sich zur Stützung einer Theorie sinnfremder, letztlich nicht auf die Kunstgeschichte übertragbarer Aussagen zu bedienen. An Warnungen vor einer kunstgeschichtlichen Methode, die sich vom eigentlichen künstlerischen Objekt trennt und stattdessen geistesgeschichtliche Prozesse untersucht — sei es um aprioristische Denkmodelle durchzusetzen oder um aus der Vielzahl künstlerischer Erscheinungen übergeordnete Inhalte herauszulesen — hat es nie gefehlt. Die in der angelsächsischen Geistesgeschichte fest inthronisierte „History of Ideas“ scheint seit den 30er Jahren hierzulande kaum mehr Anhänger zu haben. Abhandlungen dieser Schule erheben ja auch weitaus weniger den Anspruch spezifischer als vielmehr prinzipieller Richtigkeit ihrer Aussagen. Im Hinblick auf die Studie Cahns soll dies heißen: selbst wenn andere Beispiele für den Umgang mit dem Begriff des Meisterwerks auftreten, wäre der von Cahn aufgezeigte schrittweise Bedeutungswandel des Wortes keinesfalls widerlegt. Die von Cahn vorgelegten Beispiele sind zahlreich und explizit genug, um für die Richtigkeit seiner Thesen zu sprechen.

Nicht unproblematisch scheint mir dagegen, daß in einer Studie von so weitgespannten Konsequenzen Beispiele für die Verwendung des Begriffs aus der deutschen kunsttheoretischen Literatur kaum, aus der italienischen überhaupt nicht herangezogen werden. Wie eng der von Cahn befolgte Ansatz ist — obgleich seine Ergebnisse um nichts weniger repräsentativ zu sein brauchen —, zeigt sich darin, daß Cahn sich mit der Feststellung begnügt, innerhalb der italienischen Kunstkritik trete der Begriff weder bei Vasari, noch bei Dolce, noch bei Bellori auf (S. XVII) und danach Italien praktisch nicht mehr erwähnt. Studien wie diese, wollen sie er-

schöpfend sein, verlangen eine Quellenkenntnis, die die Leistung eines einzelnen in unserer Zeit weit übersteigt; stattdessen müssen sie sich in irgendeiner Form beschränken. Daß sie damit angreifbar werden, liegt in der Natur der Sache, sollte aber nicht daran hindern, das Resultat mit allen möglichen Unzulänglichkeiten anzuerkennen.

Eine andere Frage, die man stellen möchte, ist die, ob der Begriff des Meisterwerks innerhalb der untersuchten Zeiträume durchgehend von so zentraler Bedeutung war und als Topos begriffen wurde, daß auch seine Umdeutungen Gegenstand kunstkritischen Reflektierens wurden. Man kann sich nicht des Gefühls erwehren, als sei der Begriff zwar semantisch durchaus wechselnd, da jeweils zeitgebunden, doch eben mehr im übertragenen Sinne ohne eigentliche theoretische Fixierung benutzt worden. Cahn spricht zwar stets vom Meisterwerk, versäumt aber, den Begriff gegen andere Begriffe, die ebenfalls künstlerische Qualität benennen, abzugrenzen. So ist nicht zu übersehen, daß das Wort Meisterwerk häufig, besonders im 18. und 19. Jahrhundert, nur als Synonym, gewiß auch aus sprachstilistischen Gründen verwendet wurde. Der Autor, der in den ersten fünf Kapiteln durchaus eng am untersuchten Begriff bleibt, unternimmt in den letzten beiden Kapiteln denn auch eine leichte methodische Korrektur, die da ansetzt, wo eine inflationär werdende Verwendung des Wortes keine eindeutige begriffliche Haltung mehr erkennen läßt. Dem Autor geht es schließlich nicht mehr um die sprachliche Bedeutung des Wortes, da diese sich inzwischen verfestigt hat, als vielmehr um das Verhältnis des Kunstrezipienten zum Meisterwerk. Das letzte Kapitel behandelt das Thema denn auch mehr von einem kunstgeschichtlichen und kunstsoziologischen Standpunkt aus.

Und eine letzte kritische Bemerkung: Wenn Cahn eine Entwicklungslinie aufzeigt vom zünftigen, mehr oder weniger geschickten Meisterstück des (Spät)Mittelalters zum autonomen, allseits anerkannten Kunstwerk des 19. Jahrhunderts, so verfolgt er mit dem Toposwandel zweifellos einen Tatbestand. Doch stellt er keine Fragen, die diesen Tatbestand zu aktualisieren vermögen. Daß der Begriff Meisterwerk in der seriösen wissenschaftlichen Literatur letztlich sinnlos ist, da er Probleme eher verstellt als öffnet, hätte wohl in einer grundsätzlichen Stellungnahme angedeutet werden dürfen. So bietet der Autor selbst keine Meinung an; eine dialektische Untersuchung, warum bestimmte Werke zu bestimmten Zeiten als Meisterwerke galten, erfolgt nicht. Dagegen wird man einwenden, daß dies nicht die Aufgabe einer begriffsgeschichtlichen Arbeit sei. Aber hätte sie nicht beigetragen zur Erhellung des diskutierten Gegenstandes? Fordert die Beobachtung, daß Raffaels Transfiguration durch alle Jahrhunderte als Meisterwerk dauerhaftes Ansehen genoß oder Rembrandts Nachtwache im „Pantheon der Meisterwerke“ vergleichsweise ein „newcomer“ war, jenseits der reinen Feststellung nicht zu Schlüssen heraus, die für die Geschichte des Sehens und Urteilens zentral wesentlich sind? Das Konzept des Meisterwerkes kann aus ideengeschichtlicher Sicht nur gedeutet werden, wenn es auch Diskussionspunkte historisch bedingter Qualitätsvorstellungen aufzeigt.

W. Worringers Warnung vor dem „suggestiven Traditionszwang“ kunstgeschichtlicher Meisterwerke, die „durch gedankenlos nachgesprochene und nachgesehene Bewunderung ... im Laufe der Jahrhunderte soviel Patina angesetzt haben, daß man ihnen nicht mehr auf den Grund schauen kann“ (in „Das Lächeln der Mona Lisa“, 1949), hat immer noch Geltung. Diese setzt da ein, wo Cahns Ausführungen enden, und stellt die Forderung, nicht nur die als Meisterwerke apostrophierten Werke, sondern implizit auch den Begriff selbst und die sich dahinter verbergende Haltung neu zu überdenken.

Rüdiger Joppien

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Rubens and his Circle. Studies by Julius S. Held.* Edited by Anne W. Lowenthal, David Rosand, John Walsh, Jr. Princeton, N.J., Princeton University Press 1982. XXIV, 208 S.; 72 Taf., 1 Farbtaf. \$ 45.50; paperback \$ 17.00.
- Sternzeichen aus einem alten Schicksalsbuch — Stier.* Hrsg. u. erläutert von Bernhard D. Haage. Einleitung v. Christiane von Wiese. Insel taschenbuch 607. Frankfurt, Insel Verlag 1982. 83 S. mit 34 Miniaturen. ISBN 3-458-32307-4.
- Werner Arndt. Werkschau 1972—1982. Figurale Objekte, Bilder, Handzeichnungen, Druckgraphik, Reißgraphik, Arbeitsskizzen* (Ausst. 11. 3.—25. 4.1982). Katalog: Rupert Schreiner. Regensburg, Ostdeutsche Galerie 1982. 128 S. mit 104 Taf., davon 12 farbig.
- Böttgersteinzeug und frühes Meißener Porzellan* (Ausst. d. Germanischen Nationalmuseums 1982). Katalogbearb.: Klaus Pechstein, Norbert Götz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1982. 121 S. mit 130 Kat.Nrn, S/w- u. Farbabb.
- The Cubist Print* (Ausst. Washington, Santa Barbara u. Toledo/Ohio 1981/82). Katalog: Donna Stein, Burr Wallen. Santa Barbara, University of California/University Art Museum 1981. 219 S. mit 104 Taf., 4 Farbtaf.
- Fons Dörschug, Arbeiten auf Papier.* Veröffentl. d. Städt. Galerie Albstadt, Nr. 26/1982. Ausst. u. Katalog: Georg Reinhardt. Albstadt, Städtische Galerie 1982. 71 S. mit 8 Farbtaf., 14 Taf. u. 8 Textabb.
- Expressionisten. Sammlung Buchheim* (Ausst. d. Mittelrheinischen Landesmuseums Mainz 1982). Katalogbearb.: Wolf-Dieter Dube, Herbert Pée u. Katja Laske. Feldafing, Buchheim-Verlag 1981. 18 S., 464 Kat.Nrn. mit Farbtaf. u. Abb.
- Marta Hoepffner — Das fotografische und lichtkinetische Werk.* Ausstellungskatalog zum 70. Geburtstag von Marta Hoepffner; hrsg. v. d. Städtischen Galerie Altes Theater Ravensburg. Mit Textbeiträgen von J. A. Schmol gen. Eisenwerth, Jupp Eisele, Willy Rotzler u. a. (Ausst. Galerie Alvensleben München, Mai 1982). Ravensburg 1982. 72 S. mit S/w-Abb. u. 22 Farbtaf.
- Priska von Martin. Zeichnungen und Plastiken.* Einf. v. Wolfgang Längsfeld. München, Callwey Verlag 1982. 136 S. mit 136 Abb. u. 8 Farbtaf. DM 56,—. ISBN 3-7667-0619-5.
- Giulio Paolini. Del bello intelligente.* Katalog zur Ausstellung in Bielefeld, Wuppertal, Berlin 1982. Katalogbearb.: Erich Franz. Kunsthalle Bielefeld 1982. 126 S. mit Taf., Farbtaf. u. Textabb.