

So, qualifizierend, wäre eine Architekturgeschichte möglich, die die Phänomene ohne Verrenkungen anhand von Vorbild-Nachfolge-Relationen faßt. Doch auch ohne dies hat das Buch V.s seinen Wert, da es, provozierend formuliert, eine Stellungnahme geradezu herausfordert und mit zahlreichen Hinweisen auf Werke wie erschließende Literatur auch möglich macht.

Harmen Thies

KEITH ANDREWS, *Adam Elsheimer. Paintings, Drawings, Prints*. Phaidon Press Ltd., Oxford 1977.

Zehn Jahre nach der ersten und zugleich einzigen Elsheimer-Ausstellung, die 1966/1967 im Städel stattfand, legt nun Keith Andrews den Kritischen Katalog der Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik vor. Innerhalb der verhältnismäßig kurzen Zeit, die seit der Ausstellung vergangen ist, sind nicht nur etliche Werke neu aufgetaucht, sondern hat sich auch die Vorstellung vom Œuvre Elsheimers tiefgreifend geändert. Den neuen, vorläufig abschließenden Stand dokumentiert dieses Buch.

Adam Elsheimer war immer berühmt. Wir wissen das aus den Viten von Carel van Mander (1604) bis Jean Baptiste Pierre Lebrun (1792); wir entnehmen es den Briefzeugnissen des mit ihm befreundeten Rubens, finden es bestätigt in den Bemerkungen Goethes und sehen es an der wissenschaftlichen Arbeit, die 1847 mit Johann D. Passavant einsetzte und die dann vor allem von Wilhelm von Bode (ab 1880), Heinrich Wezsäcker (ab 1910) und Willi Drost (ab 1926) fortgeführt wurde. Die Ergebnisse dieser Forschung fanden ihre Zusammenfassung in dem Œuvre-Katalog von Wezsäcker, dessen erster Teil 1936 erschien und dessen zweiter 1952 von Hans Möhle aus dem Nachlaß herausgegeben wurde. Möhle selbst hat 1966 den Kritischen Katalog der Zeichnungen vorgelegt, während die Druckgraphik bereits 1925/1926 von Arthur M. Hind behandelt worden war.

Die Bedeutung der Frankfurter Ausstellung hatte darin gelegen, daß sie trotz des Fehlens etlicher Stücke erstmals eine große Zahl von Werken Elsheimers und seines Kreises zusammen zeigte, dadurch einzigartige Vergleichsmöglichkeiten bietend, was von neuem intensive Forschung auslöste. An ihr waren vor allem Jan van Gelder und Ingrid Jost-van Gelder, Malcolm Waddingham und in besonderem Maße Keith Andrews beteiligt.

So kurz die Schaffenszeit Elsheimers war, so klein das Œuvre ist, so groß sind doch die Schwierigkeiten für eine Beurteilung. Nur ganz wenige Werke sind vom Künstler signiert oder auf andere Weise als Originale dokumentiert. Von etlichen Gemälden gibt es mehrere Versionen, die sich z. T. qualitativ kaum voneinander unterscheiden. Einige, die Elsheimer

unfertig zurückgelassen hat, wurden von anderer Hand vollendet. Manche Werke sind verschollen oder zerstört, nur durch Quellen oder in Kopien überliefert. Liegen diese in Kupferstichen vor, so sind doch selbst die Angaben früher Stiche, in denen Elsheimers Name erscheint, nicht immer zuverlässig.

Nur eine sorgfältige Prüfung der Quellen, eine Abwägung der Argumente bisheriger Forschung und vor allem der völlig unvoreingenommene Vergleich der Werke selbst konnten aus diesen Schwierigkeiten heraushelfen. Andrews hat das in vorbildlicher Weise geleistet. Dabei trat eine merkliche Reduktion des Œuvres ein, derzufolge nun Elsheimers Kunst und deren Entwicklung einsichtiger geworden ist als bisher, so daß den Zuschreibungen wesentlich engere Grenzen gezogen sind. Keines der vom Autor abgeschriebenen Gemälde wird weiterhin als ein Original Elsheimers gelten können. Die Fülle des Materials an originalen Werken, Kopien, Varianten samt allen zugehörigen Fakten sowie die Darstellung des Lebens und der künstlerischen Entwicklung werden in wünschenswerter Vollständigkeit, zugleich aber erfreulich knapp geboten. Auch ist der Verfasser in nachahmenswerter Weise der älteren Literatur gerecht geworden, ohne daß man ihre Erörterung als Ballast empfindet. So ist mit dem Buch von Andrews nicht nur der Elsheimer-Forschung ein festes Fundament gegeben, sondern diese Forschung bereits in wesentlichen Teilen erfüllt worden. Die wenigen Fragen, Anmerkungen und abweichenden Vorschläge, die sich bei der Lektüre trotzdem ergeben, sollen hier der Darstellung von Andrews entsprechend folgen. Die Zahlen in () hinter den Bildtiteln sind die Nummern des Œuvre-Kataloges. An ihnen ist zugleich die vom Autor vorgeschlagene Reihenfolge der Entstehung ersichtlich. Ein A vor der Nummer weist darauf hin, daß dieses Werk nicht als Original Elsheimers anerkannt wird.

Der Œuvre-Katalog beginnt mit einem Einleitungstext, in dem der Autor Elsheimers Leben, seine Entwicklung als Künstler und seine Wirkung darstellt. Darauf folgen Dokumente, von denen Andrews u. a. so wichtige wie den Ehekontrakt und das Inventar des Hausrates selbst gefunden hat. Im nächsten Teil sind die wichtigsten Quellen im Original und in englischer Übersetzung zusammengestellt, beginnend mit Carel von Mander über Baglione, Mancini und Sandrart bis zu Lebrun. Der daran anschließende Katalog umfaßt 27 Nummern an Gemälden, wobei die sechs Bilder des Hausaltars in Berlin und die sieben des Frankfurter Altares sowie die Serie von neun Tafeln in Petworth und Montpellier unter jeweils einer Nummer zusammengefaßt sind. Die Zeichnungen umfassen 24 Nummern, druckgraphische Arbeiten 8. Unter den abbeschriebenen Werken sind 19 Gemälde, 34 Zeichnungen und 5 Radierungen aufgeführt. 136 Abbildungen zeigen sämtliche im Katalog aufgenommenen Werke (7 davon auf Farbtafeln), einige der Elsheimer abgeschriebenen Stücke sowie Vergleichsbei-

spiele. Angefügt ist dem Katalog ein Exkurs über Malerei auf Kupfer-
tafeln.

Adam Elsheimer wurde am 18. März 1578 in Frankfurt am Main getauft und erhielt dort seine Ausbildung. Er war 1598 wahrscheinlich in München und dann in Venedig. Spätestens seit dem 21. April 1600 befand er sich in Rom, wo er am 11. Dezember 1610 — zweiunddreißigjährig — begraben worden ist. Nach diesen Aufenthaltsorten und den ihnen entsprechenden Einflußsphären, die nachweislich auf Elsheimer eingewirkt haben, ist sein Schaffen in drei Abschnitte eingeteilt worden: Frankfurt bzw. Deutschland, Venedig und Rom. Bringt schon die Abgrenzung dieser Epochen innerhalb des Œuvres Schwierigkeiten mit sich, weil die Entstehungszeit nur weniger Werke dokumentiert ist, so verstärkt sich diese Schwierigkeit, wenn man es unternimmt, eine Reihenfolge oder gar Chronologie innerhalb der einzelnen Epochen aufzustellen — umso mehr, als man mit einer gewissen Verzögerung zwischen Einflüssen und deren Sichtbarwerden zu rechnen hat: Nordisches wirkt in Venedig nach, Venezianisches in Rom. Nur ganz wenige Werke lassen sich tatsächlich mit Entstehungsdaten verbinden. Für die meisten kann eine Abfolge lediglich durch verfeinerten Vergleich wahrscheinlich gemacht werden. Jahreszahlen, die für undatierte Werke Elsheimers auch in dem vorliegenden Buche eingesetzt werden, lassen eine Genauigkeit vermuten, die ohne neu auftauchende Dokumente aber nicht wirklich erreicht werden kann.

Hinsichtlich der deutschen Epoche betont Andrews — in neuerlicher Anerkennung der Autorschaft Elsheimers am Berliner Hausaltar (2) und andererseits in Aberkennung der beiden „Johannespredigten“ (A 11, A 12) — zu Recht die prägende Bedeutung Dürers für den jungen Künstler, der gegenüber der Frankenthaler Einfluß geringer einzuschätzen sei. Daß letzterer allerdings nicht nur „marginal“ (S. 14) gewesen sein kann, erweisen „Die Bekehrung des Paulus“ (4) und die bereits in Venedig entstandene „Sintflut“ (6), deren niederländischer Landschaftscharakter ohne eine Frankenthaler Vermittlung kaum erklärbar ist. Gerade auch das Motiv einer dichten Menschenmenge unter Bäumen am Wasser, wie es auf der „Sintflut“ dargestellt ist, findet sich auf niederländischen Bildern vorher. Der eindeutigste Beweis für Elsheimers Beziehung zu Dürer ergibt sich nach Andrews durch eine gemalte Kopie (1) des Kupferstiches „Hexe“ (B 67). Es ist dies das einzige Gemälde, bei dem die Zuschreibung des Verfassers schwer nachzuvollziehen ist, denn die Vorliebe für Buntfarben, vor allem in den Flügeln, sowie die in starkes Rosa getriebenen Füße, Knie und Clutaeen in Verbindung mit einer gleichmäßigen Modellierung sind für Elsheimer untypisch und eher bei einem Maler des Manierismus zu erwarten.

1598 hat Elsheimer wahrscheinlich Frankfurt verlassen, um nach München zu gehen. Wie lange er sich dort aufgehalten hat und wann er dann in

Venedig eingetroffen ist, wissen wir nicht. Es ist immer wieder versucht worden, im Werke Elsheimers den Einfluß von Rottenhammer, bei dem er in Venedig gearbeitet hat, nachzuweisen. Auch Andrews sieht solche Einwirkungen, z. B. in der „Sintflut“ und im Mittelbild des Frankfurter Altares (16/17). Wesentliches aber hat der Jüngere dem Älteren nicht zu verdanken. Der Hinweis auf die venezianische Malerei, vermittelt durch Rottenhammer, wäre nützlich gewesen — aber nicht in Venedig, wo Elsheimer die Werke sowieso um sich hatte. Auch der Hinweis auf Dürer, mit dessen Werk sich Rottenhammer beschäftigte, hätte fruchtbar sein können — wenn Elsheimer nicht schon selbst entsprechende Erfahrungen mitgebracht und im „Rosenkranzfest“ eines der Hauptwerke Dürers nicht dort vor Ort angetroffen hätte. Da ihm dieses Werk zugleich auf ganz anderem Niveau als die Kunst Rottenhammers die höchste Vereinigung des Deutschen mit dem Italienischen (Venezianischen) zeigte, und da Elsheimer im technischen Bereich auch schon die Kleinmalerei auf Kupfertafeln von Deutschland her geläufig war, blieb für Anregungen Rottenhammers kaum etwas übrig. Wenn wir nach den Gemälden der deutschen Zeit — Berliner Hausaltar (2), „Traum Jakobs“ (3), „Bekehrung des Paulus“ (4) — Andrews folgend in Venedig „Die Sintflut“ (6), „Die Hl. Familie“ (7) und „Die Taufe Christi“ (8) entstanden denken, aber auch noch die Entstehung des „Hl. Christophoros“ (5), „Paulus auf Malta“ (10) und den „Brand von Troja“ (11) in die venezianische Zeit verlegen, weil die Beziehung dieser Gemälde zur „Sintflut“ so auffallend ist, so bleibt zu bemerken, daß offenbar in Venedig selbst bei Elsheimer die venezianischen Erfahrungen noch nicht voll zum Tragen kamen. Sie zeigen sich erst bei reiferen Werken, die wohl in der frühen römischen Zeit entstanden sind — bei der „Steinigung des Hl. Stephanus“ (15), beim Frankfurter Altar (16), bei der „Entkleidung des Hl. Laurentius“ (9) und den Heiligen in Petworth/Montpellier (17). Diese Bilder erweisen außerdem, daß für Elsheimer von wirklich großer Bedeutung die venezianische Malerei der älteren Generation war. Die von Andrews angeführten motivischen Beziehungen zu Werken von Jacopo da Ponte („Sintflut“), Veronese („Taufe Christi“) und Tizian („Glorie“) lassen erkennen, daß Elsheimer nach einem Übergang („Sintflut“) schließlich von den Werken Veroneses und Tizians ähnlich starke Anregungen erhielt wie von denen Dürers. Die auf dramatische Wirkungen angelegte Kunst Tintoretts dagegen, das häufig Gewalttame, Spektakuläre, Manieristische seines Werkes muß Elsheimer im Unterschied zu den verhaltenen Darstellungen Veroneses und Tizians fremd gewesen sein. Die größte Nähe zu Tizian dürfte Elsheimer allerdings in noch späteren Jahren erreicht haben, wobei an „Judith und Holofernes (12) und — mit Andrews — an „Apollo und Coronis“ (21) zu denken ist. Carel van Manders Bemerkung über Elsheimer: „als er nach Italien kam, war es um seine Kunst noch recht schlecht bestellt, in Rom aber hat er wunderbare Fortschritte gemacht“ (welcken in Italien comende / was noch redelijk slecht / maer is te Room

wonderlijk toeghenomen) muß also dementsprechend korrigiert werden: Elsheimer verdankt diese Fortschritte Venedig, auch wenn sie erst in den römischen Werken offenbar wurden. Völlig zu Recht stellt Andrews daher fest, daß es Elsheimers nordische und venezianische Erfahrungen waren, die ihn sowohl gegenüber Caravaggio, als auch gegenüber den Carracci als unabhängig erweisen.

Unter den in Rom entstandenen Werken Elsheimers bilden „Die drei Marien am Grabe“ (13), „Die Verspottung der Ceres“ (23) und der „Große Tobias“ (25) eine Gruppe für sich, die um die Mitte des Jahrzehnts entstanden zu denken ist, während die übrigen Gemälde in der zweiten Hälfte anzusetzen sein dürften, ohne daß man eine genaue Reihenfolge wird aufstellen können. Immerhin ist für „Die Flucht nach Ägypten“ (26) mit 1609 ein glaubhaftes altes Datum vorhanden, wie es andererseits für den „Kleinen Tobias“ (20) mit 1608 ein Datum ante quem gibt (s. u.).

Elsheimer ist seit je als Meister kleiner Bilder gerühmt worden. Sandrart aber schreibt in bezug auf die Besonderheit solcher Malerei in kleinem Format von der „neu-angenommenen Manier“ Elsheimers, nachdem „das groß mahlen... sein erstes studium war“. Nur ein Werk stützt diese Behauptung, der Künstler habe auch in größerem Format gemalt: das Florentiner Selbstbildnis (26 A). Es ist mit 63,7:48 cm nicht nur das größte Bild Elsheimers, sondern zeigt auch eine derartig souveräne Beherrschung des Großfigurigen, daß eine entsprechende Übung vorauszusetzen ist. Für Passavant und Bode war dieses Gemälde ohne Frage ein Original. Erst mit Weizsäckers Urteil (1936), es handle sich um ein Werk des Saraceni, wurde ihm diese Qualität aberkannt. Andrews (1973) hat jedoch mit überzeugenden Argumenten nachgewiesen, daß wir hier tatsächlich das Selbstbildnis Elsheimers erhalten haben, das — entsprechend dem Datum auf der Kopie in Rom — 1608 gelegentlich der Aufnahme in die Accademia di San Luca entstanden sein wird.

Die von Andrews vorgenommenen Abschreibungen von Gemälden können hier nicht alle einzeln erörtert werden. Durchweg ist einleuchtend, daß keines dieser Bilder ein Original Elsheimers sein kann, selbst wenn es sich um so lange mit seinem Namen verbundene Werke handelt wie „Myrrha“ (A 1), die beiden Fassungen der „Johannespredigt“ (A 11, A 12) und „Das Opfer in Lystra“ (A 17). In diesen wie in den anderen Fällen wird jedoch die Diskussion um die nun vorgeschlagenen Zuschreibungen an andere Künstler einsetzen bzw. weitergehen. Schwer nachzuvollziehen ist z. B. die vorbehaltlose Zuweisung der „Myrrha“ an David Teniers d. Ä. Mit Werken dieses Künstlers sind weder die miniaturhaft fein gezeichneten Figuren, noch der nicht minder feine Baumschlag (von derselben Hand) sowie die lichte, zarte Atmosphäre vergleichbar. Es handelt sich hier zwar um ein flämisches Bild, aber Teniers wird es schwerlich gemalt haben; eher ist noch an Jan Brueghel d. Ä. zu denken.

Problematisch erscheint auch die Zuschreibung des „Guten Samariters“ im Louvre (A 13) an Jacob Pynas und des Frankfurter „Ecce homo“ (A 14) an Thoman von Hagelstein. Beide Werke könnten vielmehr von ein und demselben Maler stammen, einem Künstler, der von Elsheimers Kunst jedoch tiefer berührt gewesen sein muß als Thoman und Jacob Pynas — wenn es sich nicht gar um Kopien verlorener Originale von Elsheimer handelt. Vergleichbar bei beiden Bildern ist die sonore, aus dem Dunkeln hervorleuchtende Farbigkeit, die verhaltene Akzentuierung, die gemessene Gebärdensprache wie überhaupt die sanfte Entschiedenheit alles Dargestellten. Zeitlich müssen die Werke in unmittelbarer Nähe zu „Judith und Holofernes“ bzw. „Apollo und Coronis“ entstanden sein.

Eines der interessantesten Gemälde ist „Die Anbetung der Könige“ (A 9; Abb. 4), die seit jeher Rottenhammer zugeschrieben war. Erst Malcolm Waddingham (1972) sah darin ein Original Elsheimers, während es für Andrews eine Gemeinschaftsarbeit von Rottenhammer (Figuren) und Bril (Landschaft) ist. Kann das Bild auch nicht als ganzes von Elsheimer gemalt sein, so ist doch — wie Waddingham beobachtet hat — vor allem in den Figuren des rechten Randes, aber auch in den drei Königen der elsheimerische Charakter überraschend (man denke an „Die Bekehrung des Paulus“), während die Madonna mit dem Kind und den beiden Engeln dahinter als rottenhammersche Typen begreifbar sind. Andrews macht auf die selbstbildnishaften Züge des bärtigen Kopfes ganz rechts hinter dem Mann mit Turban aufmerksam; aber auch hinter Joseph schaut einer, ein Jüngerer, direkt den Betrachter an, so daß man versucht ist, hier Rottenhammer und den jungen Elsheimer dargestellt zu sehen, die dann gemeinsam dieses Bild gemalt hätten, wie es schon von Waddingham erwogen wurde.

Die schwierigsten Probleme der Elsheimer-Forschung liegen jedoch im Bereich der Zeichnung. Möhle führt 68 ihm unbezweifelbare Blätter Elsheimers auf. Nur 18 von diesen erkennt Andrews als eigenhändig an. Unter den übrigen der nun insgesamt 25 Elsheimer selbst zugewiesenen Blätter befinden sich die von Möhle abgelehnte Vorzeichnung zur „Ausgrabung der Kreuze“ (41) sowie 6 Zeichnungen, die erst nach Erscheinen von Möhles Katalog aufgetaucht sind (29, 31, 43, 44, 45, 51). Allein 5 davon hat Andrews selbst gefunden und bestimmt. Die Unklarheit, die über Elsheimer als Zeichner bestand, hatte ihre Ursache hauptsächlich in der Anerkennung von Blättern des Frankfurter Klebebandes sowie der Landschaftsgouachen als eigenhändiger Werke. Beide Gruppen hatten für die falsche Beurteilung des Zeichners Elsheimer etwa dieselbe Bedeutung, die in der Malerei den „Johannespredigten“ zukam. Erst mit der Abtrennung dieser wie jener Werke hat Elsheimers Kunst einen neuen Grad an Homogenität gewonnen. Die Zeichnungen des Frankfurter Klebebandes sind nach Drost (1933) und Jan Gerrit van Gelder und Ingrid Jost (1966/1968) fast

ausnahmslos von Hendrick Goudt, während die anderen Blätter (nur z. T. wirkliche Gouachen, wie Andrews bemerkt hat) mehreren Künstlern zugeschrieben werden müssen.

Von sehr geringem Umfang und qualitativ nicht bedeutend ist das druckgraphische Werk Elsheimers. G. K. Nagler (1860) hat nur acht sichere Arbeiten verzeichnet, während Hind neun als unbezweifelbare und vier als mögliche Originale anerkannte. Andrews führt im ganzen zehn auf. Zweifelsfrei sind die Illustrationen zu Houtmans „Reise nach Ostindien“ (55a—c), von denen Andrews aus einleuchtenden stilistischen Gründen die „Ansicht von Bantam“ abgetrennt hat. Durch Sandrarts Erwähnung einigermaßen gut gesichert ist außerdem die „Tanzende Nymphe mit Satyrn“ (59), die Andrews allerdings nicht vorbehaltlos akzeptiert. Auch die Radierungen, die in enger Beziehung zu Gemälden stehen, sind — sofern nicht anders beglaubigt — als Originale Elsheimers anzuerkennen. Dazu gehören „Die Verspottung der Ceres“ (56), „Joseph und der Jesusknabe“ (57, signiert AEls) sowie „Tobias und der Engel“ (58). Wesentlich problematischer dagegen sind andere der traditionell zugeschriebenen Arbeiten, die auch von Andrews als Originale angesprochen werden: die Kupferstichkopie des „Sündenfalles“ (52), die „Fortuna“ (53) und der „Pferdebursche“ (54) — mehr oder weniger ebenfalls Kopien. Für den „Sündenfall“ gibt es schlechthin nichts Vergleichbares, das uns erlauben würde, ihn als ein Werk Elsheimers abzusichern. Die zwei anderen Arbeiten aber, vor allem der „Pferdebursche“, den zuerst Bode (1880) Elsheimer zugeschrieben hat, lassen sich im Vergleich mit den gesicherten Radierungen des Künstlers gerade aufgrund ihrer hohen Qualität nicht sinnvoll dem übrigen einfügen — noch dazu, wenn sie in Deutschland entstanden wären, wie Andrews annimmt.

Der „Kleine Tobias“ und die „Ceres“ sind jeweils von Elsheimer in Radierungen und von Goudt in Kupferstichen nach den Gemälden wiedergegeben worden. Für Elsheimer müssen die Vorzüge der Kupferstiche so offensichtlich gewesen sein, daß er Goudt anscheinend ermächtigt hat, seine Gemälde zu reproduzieren und damit authentische Wiedergaben zu schaffen. So erscheint denn auch Elsheimers Name auf allen Stichen, die Goudt vor dem Tode des Malers angefertigt bzw. veröffentlicht hat. Aufgrund der qualitativ erheblichen Unterschiede zwischen den eigenen Radierungen Elsheimers und den überlegenen Stichen Goudts ist es wahrscheinlich, daß Elsheimer seine Radierungen nicht nach, sondern vor den Meisterstichen Goudts gefertigt hat — die ihm erst bewußt machten, wie vorzüglich die Gemälde wiederzugeben waren. Da der erste Stich von Goudt (der „Kleine Tobias“) 1608 datiert ist, wird nicht nur Elsheimers Radierung dieses Bildes, sondern auch die der „Ceres“, werden mithin auch beide Gemälde vorher entstanden sein. Dasselbe würde für „Joseph mit dem Jesusknaben“, also für die Gemäldeserie in Petworth/Montpellier gelten. Die Jahreszahlen auf den übrigen Stichen von Goudt sind für eine weitergehende Datierung

oder auch nur für die Bestimmung der Reihenfolge der ihnen zugrunde liegenden Gemälde Elsheimers insofern ungeeignet, als sie erst im Todesjahr („Ceres“) oder nach dem Tode Elsheimers erschienen sind.

Von den Radierungen, die Andrews Elsheimer aberkennt, zeigen „Die Verstoßung der Hagar“ (A 54; signiert AElshaemer. fe.), trotz der später hinzugefügten Figuren, sowie die „Ruhenden Satyrn“ (A 55) und der „Flöte spielende Satyr mit Nymphen“ (A 56), trotz der etwas größeren Züge, soviel Verwandtschaft mit der „Tanzenden Nympe und Satyrn“ (59) und diese wiederum in der Figurengruppe und in der Landschaft (mit der hell aufquellenden Wolke über Bäumen) mit „Apollo und Coronis“, daß man in allen diesen Radierungen Originale Elsheimers sehen sollte.

Zuschreibungsfragen haben im Falle von Elsheimer besondere Bedeutung, weil das Œuvre sehr klein ist und dementsprechend jedes einzelne Werk ins Gewicht fällt. Darüber hinaus ist die Erörterung dieser Fragen von allgemeiner Bedeutung, denn an der Zuerkennung bzw. Aberkennung auch nur eines Werkes zeigt sich, wie klar die Gesamtvorstellung von Elsheimers Kunst ist. Zu dieser Klärung hat Keith Andrews einen Beitrag weit über den bisherigen Stand der Forschung hinaus geleistet.

Christian Lenz

AUSSTELLUNGSKALENDER

- BASEL Kunstmuseum. Bis 7. 5. 1978: Die Cézanne-Zeichnungen des Kupferstichkabinetts.
- BERLIN Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Kunstbibliothek. Bis 4. 7. 1978: Bretter, die die Welt bedeuten — Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm.
- BERN Kunstmuseum. Bis 11. 6. 1978: Eine unbekannte Hodler-Sammlung aus Sarajewo.
- BIRMINGHAM/Alabama. Museum of Art. Bis 28. 5. 1978: Rubens and Humanism
- BOCHUM Museum. Bis 15. 5. 1978: Inge Prokot — Stelen, Objekte, Fotos; Othmar Zechyr — Zeichnungen 1967—78; Herbert Bardenheuer — Sofortbilder.
- BONN Rhein. Landesmuseum. 20. 4.—21. 5. 1978: Annette Messager — Archäologische Methoden i. d. zeitgen. Kunst.
- Städt. Kunstmuseum. Bis 21. 5. 1978: Charles Simonds — Modelle u. Aktionen in Bonn (Dokumentation).
- BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Bis 30. 4. 1978: Jürgen Weber — Plastiken, Zeichnungen.
- BREMEN Kunsthalle. Bis 28. 5. 1978: Simplicissimus — Eine satirische Zeitschrift 1896—1944.
- Paula-Becker-Modersohn-Haus. 20. 4.—4. 6. 1978: Kunstpreis der Böttcherstraße Bremen 1978.
- DRESDEN Kunstausstellung Kühl. Bis 20. 5. 1978: Hans Theo Richter — Zeichnungen, Lithographien.
- DUSSELDORF Kunstmuseum. Bis 7. 5. 1978: Thorn Prikker — Glasfenster.
- Städt. Kunsthalle. Bis 23. 4. 1978: Ausschnitte 2 — Reiner Roemer, Hans Rucker Co., Michel Sauer, Hans-Albert Walter.
- DUISBURG Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Bis 28. 5. 1978: Goethe heute — Künstler reagieren auf Goethe. — Friedrich Werthmann — Plastiken.
- FRANKFURT Städtisches Kunstinstitut u. Städt. Galerie. Bis 4. 6. 1978: Picasso — Das phantastische Porträt. — Bis 16. 4.: Meisterwerke aus der Slg. Robert von Hirsch.
- HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 15. 5. 1978: Joachim Bandau — Zeichnungen.
- HAMBURG Kunsthalle. Bis 15. 5. 1978: Klaus Rinke: Meine Plastik ist Zeichnung. Evangelische Akademie. Bis 16. 6. 1978: Fritz Cremer/DDR — Graphik.
- HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. Bis 15. 5. 1978: Bürgerliches Wandbild, Graphik.
- HANNOVER Galerie Brusberg. April/Mai 1978: Fernando Botero — neue Skulpturen.
- HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. Bis 15. 5. 1978: Das Papiertheater.
- Kunstverein. 23. 4.—21. 5. 1978: Michael Badura.
- KOLN Museum Ludwig. Bis 30. 4. 1978 (geändert). Rodtschenko — Das fotografische Œuvre. — Künstlerische Fotografie.