

## Rezensionen

- L. NÉMETH UND KOL.: *Magyar művészet 1890—1919 I—II*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1981 (688 Seiten, 1222 Abb.);  
J. SZABADI: *Jugendstil in Ungarn*, Anton Schroll Verlag, Wien und München 1982 (150 Seiten, 322 Abb., 32 Farbtaf.);  
P. WITTLICH: *Česká secese*, Odeon, Praha 1982 (379 Seiten, 320 Abb.);  
M. VÁROSS: *Martin Benka*, Tatran, Bratislava 1981 (268 Seiten, 98 und 64 Abb.)

Von Jahr zu Jahr mehr geraten infolge der Teilung Europas seit dem zweiten Weltkrieg die früheren kulturhistorischen Zusammenhänge aus dem Blick. Heute ist nicht mehr nachzuvollziehen, daß es nicht nur im Spätmittelalter, sondern noch zu Anfang unseres Jahrhundert z. B. näher war von Berlin nach Breslau als von Berlin nach München, von München näher nach Wien (und darüber hinaus nach Krakau, Prag und Budapest) als nach Köln oder Lübeck. Während des Zeitraumes kurz vor und nach 1900 ist unter diesem Blickwinkel der Raum nördlich der Donau kunstgeschichtlich äußerst interessant gewesen. Ungefähr 20 Jahre lang wurden die kulturpolitisch wankenden, an sozialen und nationalen Problemen krankenden Länder der österreichisch-ungarischen Monarchie förmlich überflutet von umwälzend neuen wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Ideen. Den traditionellen Kulturzentren, denen am Ende des 19. Jahrhunderts namentlich auf dem Gebiet der Literatur auch Skandinavien und Rußland zuzurechnen waren, traten infolgedessen um die Jahrhundertwende neue Gebiete an die Seite.

Die Erforschung der zeitlichen Korrelation ist wegen der Zersplitterung des bis 1918 noch überschaubaren Gebietes in verschiedenen Nationalstaaten außerordentlich erschwert. Verständlicherweise zielte die erste Frage, welche die neu entstandenen national-kulturellen Einheiten sich hinsichtlich der Kunstforschung stellten, auf die Suche nach der eigenen geistigen Identität. Die Beschreibung der Vergangenheit stellte sich in den Dienst des vordringlichen Wunsches nach Selbstbehauptung. Nationalistisch geprägte Kunstwerke oder solche, die in irgendeiner Weise eine gesellschaftlich wichtige Rolle bei der Selbstdefinition der ost- und mitteleuropäischen Nationen spielten, drängten während der ersten Phase der Geschichtsschreibung infolgedessen die Erzeugnisse ästhetisch andersartiger, an Eigenwerten der Kunst orientierter Kunstrichtungen in den Hintergrund. Wenn wir heute die Ergebnisse der kunsthistorischen Forschung in Ungarn, der Tschechoslowakei und anderswo zur Kenntnis nehmen, geschieht es mit hoher Anerkennung für den weiten Weg, den sie in der Zwischenzeit zurückgelegt hat. Sie haben nicht nur die Entwicklung in den verschiedenen Ländern zunehmend konkreter erfaßt, sondern auch breitere zeitgeschichtliche Zusammenhänge erkannt hat: beides bedeutet einen beträchtlichen Fortschritt.

Selbstverständlich reflektiert auch die heutige Geschichtsschreibung Fragen der national-gesellschaftlichen Relevanz, aber doch im Rahmen unvergleichlich breiterer Zusammenhänge. Das Nationale ist sozusagen um seinen Gegenpol, das auto-

nom Ästhetische und Kosmopolitische, erweitert worden; das Einzelwerk wird im Licht der Gesamtentwicklung der europäischen Kunst gesehen. Von früheren, der Kunstbeschreibung der UdSSR entlehnten und im Dienst ihrer Ideologie stehenden apriorischen Standardbewertungen — wie Realismus, nationale Form und Volkstümlichkeit, allgemeine Verständlichkeit, Teilnahme der Kunst am Klassenkampf usw. —, die noch in den Schriften der 50er Jahre und später überwogen, ist heute nicht mehr viel übrig. Wohl aber hat das langjährige Abtasten der außerkünstlerischen, aus dem Gebiet der Soziologie stammenden Kriterien die Dimensionen der Kunstwissenschaft wesentlich erweitert und vertieft. Besonders die ungarischen Kunsthistoriker haben hier an etwas anzuknüpfen. Die auch in Deutschland bekannten Kulturkritiker von Mannheim und Lukács bis Kerényi, Antal und Hauser stammen ebenso aus Budapest wie Koestler und zahlreiche andere radikale Literaten „Westeuropas“. In Ungarn war seit 1906 die nur langsam in Gang gekommene Verselbständigung der bildenden Künste von einem außerordentlich starken Engagement der Gesellschaftswissenschaften begleitet. So entdeckte die Forschung der letzten Jahre die verlorene Spur nicht nur seines Moholy-Nagy. Durch die Kämpfe um und mit dem Marxismus ist die Tradition der reflektierten Kunstbeschreibung weiter differenziert worden. Entscheidend bei der Verselbständigung von Werkkriterien war aber die Kunstentwicklung selbst.

Um 1900 hat die Kunst in Böhmen, Ungarn und Polen, parallel zu der Entwicklung in Rußland, aber im Unterschied zu anderen Randgebieten der k. u. k. Monarchie und Europas (z. B. in einzelnen Balkanländern) schon so ihre erste nationalenthusiastische, affirmative Phase hinter sich gelassen. Besonders die Malerei und teilweise die Architektur haben sich entschieden emanzipiert; in geringerem Maß die auf konkrete Bestellung angewiesene Plastik und angewandte Kunst. Die Künste dienen nicht mehr der romantischen Ideologie des national hochstrebenden Bürgertums, indem sie Illusionen illustrieren, sondern sie bemühen sich, ihre eigenen Möglichkeiten zu erkennen und sie voll zur Geltung zu bringen, nicht anders als die zeitgenössische Literatur, Musik und Philosophie. Als Stilbezeichnung für diese bewußt provokativ aufgefaßten Bestrebungen um eine Unabhängigkeit der Ästhetik ist hier seit den 90er Jahren der aus der altrömischen Geschichte und der des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges entlehene Absagebegriff der *secessio plebis* übernommen worden. Während an den Randgebieten der Donaumonarchie damals nur einzelne Pioniere des neuen Stils auftraten, so der Architekt Plečnik in Slowenien, der Bildhauer Mestrovic in Dalmatien u. a. (was wiederum die Unzulänglichkeit heutiger politisch-geographischer Sammelbegriffe für historische kulturelle Phänomene bezeichnet), findet das bei der Gründung neuer Künstlergemeinschaften in München 1892 und Wien 1897 angewandte Schlagwort „Sezession“ besonders in Böhmen allgemeine Verbreitung — eine Verbreitung, die nicht frei ist von allen Widersprüchen der oft zitierten „Haßliebe“.

Diese negative Stildefinition, die für den Prager Jugendstil charakteristischer ist als für den in München, Wien oder Brüssel, gibt neuerdings Peter Wittlich Anlaß zu einer kunsthistorischen Rehabilitation. Unter dem Gesichtspunkt *tsechische*

*Sezession* versucht er einen Überblick über die ganze Spanne von 1890 bis 1914. Der Prager Universitätsdozent bemüht sich dabei, die pauschale Charakterisierung des Jugendstils als „antitraditionell“ durch ein Dreieck von Begriffen: „ornamentaler Dekorativismus“, „emotionaler Naturalismus“ und „Symbolismus“ zu verfeinern. Dennoch muß der Versuch, die Verschiedenheit kunstgeschichtlicher Phänomene durch eine einheitliche semantische Bezeichnung zu überfangen und so zu erklären, an inneren Widersprüchen scheitern. Die *Sezession* wächst bei ihm zu einem stilistischen Oberbegriff an, der nicht nur Neoromantik, Impressionismus und die Höhepunkte der Landschaftsmalerei (J. Slaviček, G. Kaván, A. Hudeček u. a.) einschließt, sondern selbst noch den Mystizismus Váchals, Fillas rigorosen Kubismus, Kupkas und Pressigs Abstraktion und vieles andere umgreift. Überdies wird er als „weltanschauliche Haltung“ (zit. Dok., S. 149) bezeichnet, was eine historisch unhaltbare Überstrapazierung der Begriffe bedeutet.

Abgesehen von vielen neu interpretierten künstlerischen Einzelphänomenen und einer völlig überzeugenden, zudem reizvollen Anordnung der Abbildungen basiert der positive Kern von Wittlichs Rehabilitationsbemühen um einen traditionsreichen Begriff der mitteleuropäischen Kunstgeschichte auf einer Ausstellung, welche 1966 in Südböhmen und in Brünn unter dem Titel „Tschechische *Sezession*“ veranstaltet wurde. Schon damals war Jiří Kotalík und seinen Mitarbeitern an der Prager Nationalgalerie klar, daß die Kunst des Jugendstils nur dann von dem (aus den ersten Jahren unseres Jahrhunderts herrührenden) negativen Vorurteil zu befreien war, wenn man den Kern ihrer künstlerischen Bemühungen in der Malerei und nicht wie bis dahin üblich in Architektur und angewandter Kunst sah: „Anstatt die oberflächlichen, für jedermann sichtbaren Merkmale weiter zu vermehren — entscheidend ist die Intensität der inneren Radiation, in die visuelle Kultur ausgestrahlt durch die Malerei“ (Ausst.-Kat. 1966, S. 22). Im Zusammenhang mit dem damals neu erwachenden Interesse an den Werken gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Paris tätiger, in ihrer tschechischen Heimat nie völlig verstandener Maler widmete Kotalík sein Interesse der Tätigkeit A. Muchas, F. Kupkas und J. Preislers.

Dagegen setzen die neuen Untersuchungen Wittlichs den Akzent mehr auf die heimische Szene. Er sieht die Wurzeln des neuen Stils schon in der Mitte der 80er Jahre, wobei er V. Hynais Verbindung von Naturalismus und Allegorie, Pirners Neoromantismus sowie den dekorativen Zeichnungen H. Schweigers und der Eleganz L. Marolds besondere Bedeutung beimißt. F. Bíleks gewichtige Beiträge für das plastische Denken seiner Zeit kommt bei Wittlich noch klarer zum Ausdruck als seinerzeit bei der Ausstellung von 1966. Wie aus mehreren Äußerungen an den befreundeten Max Brod hervorgeht, faszinierte Bíleks Werk schon den Schriftsteller Kafka. Hinweise auf Parallelen zum Werk Gauguins und anderen Meisterwerken der Weltkunst (Kotalík: G. Minne, W. Ritter und Wittlich: A. Rodin) erschöpfen die schockierende Direktheit des tschechischen Bildhauers nur zum Teil.

Obwohl die Prager Architektur sich schon 1891 mit dem Bau des Ausstellungspalais in Prag zu Wort meldet — ihr definitiver Durchbruch geschieht um 1900 be-

sonders durch das Schaffen J. Kotěras —, bleibt auch in der Folge die Malerei an der Spitze der Entwicklung. In zwei Bildern aus der Jahreswende 1895/96, Preislers „Kuß“ (gefolgt von „Herbst“ 1897 und „Reitergeschichte“ 1898) und M. Švabinskys „Seelenverschmelzung“ (gefolgt vom „Runden Portrait“ 1897 und dann besonders von der „Armen Landschaft“ 1900) kommen die Merkmale des neuen Stils voll zur Geltung. Zählt man zu diesen Gemälden z. B. noch Kupkas „Seele von Lotos“ (1898), Marolds Malerskizzen (um 1895) und Hudečeks „Abendstille“ (1900), kann man feststellen, daß auch ohne Berufung auf Mucha die tschechische Kunst, namentlich die Malerei, schon in der Mitte der 90er Jahre ihren eigenen, nicht unbedeutenden Part in dem großen Orchester der europäischen Jugendstilbewegung gespielt hat. Die in der geläufigen Handbuchliteratur (so Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln 1977, S. 233) postulierte Abhängigkeit Preislers von H. Vogeler und anderen deutschen und österreichischen Zeitgenossen ist unhistorisch und resultiert aus Unkenntnis der Prager Kunstszene des fin de siècle.

Wenn schon unbedingt Zusammenhänge und Abhängigkeiten rekonstruiert werden müssen, sollte man in erster Linie an Rossetti und die englische Neorenaissance denken, die schon M. Aleš und die Gründergarde des tschechischen Nationaltheaters und später besonders Švabinsky inspirierte, im weiteren möglicherweise an M. Denis, dann Rodin und Munch, die in Prag 1902 bzw. 1905 wie siegreiche Monarchen empfangen wurden. Hinsichtlich der Architektur weist man mit Recht auf die mit Prag unmittelbar verbundenen Geschehnisse um die Wiener Sezession hin. Die Worpssweder wurden erst relativ spät entdeckt — Ausstellung Prag 1903 —, die Münchner waren, entsprechend der kulturellen und politischen Lage jener Jahre, mehr nur Inbild einer negativen Profilierung. Die Prager „Volné směry“ entwickelten seit 1896 eine kunstkritische Aktivität, die in keiner Weise hinter den Erneuerungsimpulsen der anderen Zentren — „Jugend“ in München, „Ver Sacrum“ in Wien, „Revue blanche“ in Paris und Brüssel, „The Studio“ in London, „Mir iskusstva“ in St. Petersburg — zurücksteht.

Wenn die Prager Szene beim Umbruch zum 20. Jahrhundert nur ungefähr mit den Charakteristika des floralen Stils zu umschreiben ist, so die übrigen Entwicklungen im osteuropäischen Raum noch weniger. In der neueren polnischen Literatur (so W. Juszczak, *Polnische Malerei 1890—1914*, Köln 1978, S. 79) wird die bisher übliche Zeitbezeichnung „Junges Polen“ abgelehnt und für die „Moderne“ oder „Zeit des Übergangs“ das stilistische Begriffspaar „Symbolismus“ (bis 1900) und „Expressionismus“ (ab 1900) bevorzugt. Der Terminus „Art nouveau“ wird nun von den Polen abgelehnt, wie zuvor schon die Orientierung am Impressionismus selbst in seiner „luminaristischen“ Version, etwa bei Alexander Gieryski. Die lokal- und zeitbestimmte symbolistische Aussage überwiegt bei Jacek Malczewski ebenso wie später bei Stanislaw Wyspianski. Die durch ästhetizistischen und rein dekorativen Hedonismus allzu „belasteten“ Stilneuerungen der Pariser, Brüsseler, Wiener und Münchner oder sogar der Prager Kunstszene erweisen sich in einer um ihre Selbstbehauptung kämpfenden nationalen Kultur als unzureichend.

Ungarn mit seinem in den 90er Jahren schon deutlich bemerkbaren bürgerlichen Wohlstand bietet nach dem Ausgleich mit den Habsburgern von 1871 ein anderes Bild. J. Szabadis Arbeit über den *Jugendstil in Ungarn* (ungarisch 1979, deutsch 1982) scheint uns allerdings trotz ihres Reichtums an eindrucksvoll präsentierten Bild- und Wortargumenten nicht die Gesamtheit der Zeitszene in ihrer spezifischen kulturgeschichtlichen Dynamik zu erfassen. Die zweite Phase des Historismus, die Späteklektik, prägt mehr, wie es die Autoren der von der ungarischen Akademie der Wissenschaften 1981 edierten Gesamtdarstellung betonen, allen Zeiterscheinungen ihren Stempel auf: die ausschließlich ästhetisch dimensionierte Welt des Jugendstils ist ungeeignet, die allzu konkreten Sorgen und Hoffnungen im Land auszudrücken.

Im Unterschied zum Internationalismus Wiens und Prags trage, so die Buda- pester Autoren (zit. Dok., S. 30), die ungarische Kultur regionalistische Züge. Wegen ihrer Bindung an die Bauern- und Volkskunst ähnelt hier vieles der polnischen Situation. Abgesehen von den ornamental-volkstümlichen Elementen besonders in der Architektur außerhalb von Budapest (Tirgu Mures in Rumänien u. a.) über- wiegt der an Literatur- und Zeitproblematik orientierte beschreibende Symbolis- mus. Der stilprägende Universalismus eines J. Rippl-Rónais blieb, ebenso wie der introvertierte Psychoautomatismus eines Csontvárys oder Gulácsys, am Rande der Entwicklung unbemerkt. Somit waren direkte Kontakte der heimischen Entwick- lung mit der internationalen letztlich bis 1916 (Kassáks und Bartóks Programmatik in „Tett“ und „Ma“) aufgeschoben. Daß aber schon ein Jahrzehnt zuvor ein eigenständiges mitteleuropäisches Kulturmodell entstanden war, steht außer Frage; es ist aber nur in vergleichender Zusammenschau der kunstgeschichtlichen Ereignis- se in Krakau, Wien, Budapest, Prag und München, möglicherweise sogar St. Pe- tersburg zu erkennen.

Die Verlagerung der zur Jahrhundertwende aktuellen Problematik von National- und Volkskunst in den Bereich der angewandten Künste, welche sowohl in den Überlegungen des ungarischen Teams ebenso zu finden sind wie bei Szabadi und den tschechischen und polnischen Beiträgen, ist methodisch wegweisend. Fragen nach dem Nationalen als Faktor der Kunstgeographie sind nicht nur den um Selbst- behauptung ringenden Nationen Mittel-, Süd- und Osteuropas eigentümlich. Auch in bezug auf eine der alten Traditionen Europas fragt z. B. Nikolaus Pevsner nach „dem Englischen in der englischen Kunst“ (1956), wobei die Antworten des Ga- stengländers die ältere Fragestellung seiner Heimat (so Dagobert Frey 1942) nur weiterentwickeln. Wie Pevsner finden auch die Zeitgenossen in Ungarn, Polen und Böhmen eine positive Antwort auf die Frage in der Architektur und im Kunsthand- werk, d. h. eher am Rande, keinesfalls im Zentrum der bildenden Künste. Der neue- ste Versuch, das „kunstgeographische nationale Wesen“ (D. Frey) durch das ideo- graphische Vermächtnis der Malerei zu fassen, den in letzter Zeit ein slowakischer Kunsttheoretiker unternommen hat, beweist von neuem die Unzulänglichkeit eines apriorischen, rein ästhetischen Zugangs für kunstgeschichtliche Wertungen.

Die kulturelle Situation der Slowakei um 1900, und noch viel später, unterscheidet sich grundlegend von jener im benachbarten Böhmen, in Polen und Ungarn. Das Fehlen einer einheimischen Städtkultur ermöglicht nach wie vor eine Blüte von Elementen der Volkskunst und des Volkshandwerks. Vor diesem Hintergrund spielt der Wegbereiter der modernen slowakischen nationalen Kunst, Dušan Jurkovič, mittels Weiterentwicklung von Prinzipien der Holzarchitektur, nicht nur eine breite Skala moderner Architektorentwürfe durch, die über bloßes Zitat vorhandener Bauten weit hinausgehen, ja neue funktionelle Lösungen in Richtung organischer Baurhythmik anklingen lassen. Die aus England kommenden neuen Ideen der Naturverbundenheit der Kunst werden dank der lebendigen heimischen Bautradition in den 80er Jahren anverwandelt und bereichert. Parallelen zu philosophischen Bemühungen Gaudis und anderer um eine ideographische Synthese und Vorwegnahme zeigen auch der ungarische Architekt Edmund Lechner und seine Schüler.

M. Váross' Untersuchung der nationalen Wurzeln der modernen heimischen Kunst geht jedoch nicht in diese Richtung. Anstatt die neue künstlerische Ästhetik als Ganzes und den Einfluß der anonymen Volkstradition in Bauwesen und Handwerk auf die Sezessionszeit darzustellen, beschränkt er sich auf die Malerei. So erscheint das Werk Martin Benkas, des engagierten Verfechters einer nationalen Volkskunst, aus seinen Zusammenhängen gerissen. Unbeachtet bleibt daneben besonders der zwischen Böhmen und der Slowakei liegende kulturelle Humus Mährens, aus dem schon Jurkovičs Versuch einer nationalen slowakischen Architektur erwuchs. So sehr die volkstümliche Genremalerei von Josef Uprka und die verbreitete volkskundliche Begeisterung (es soll hier, stellvertretend für das Mähren der Jahrhundertwende, nur z. B. die Musik von Janáček genannt werden) in der zeitgenössischen tschechischen Kunst am Rande bleiben, übt doch der mährische Folklorismus bei der Entstehung der eigenen slowakischen Kunst entscheidenden Einfluß aus. Benkas malerisches Werk ist aber nicht nur in Zusammenhang mit der mährischen Neoromantik zu verstehen, sondern auch mit den Jugendstil-Manifesten in einzelnen Städten „Oberungarns“ zu seiner Zeit. In Pressburg trugen schon vor Benka z. B. Fadrusz und Mally, in der Südslowakei Harmos und Tichy, im Osten Kovary-Kačmarik, Jaszusch, Lesznai und andere Maler Wesentliches zur expressiven Neoromantik und zum Symbolismus bei.

Wenn die Kunstgeschichte nicht in bloßes Ideologisieren abgleiten soll, kann das programmatisch Nationale nicht von der „internationalen“ künstlerischen Sprache und ihrer immanenten Formproblematik getrennt betrachtet werden. Bei der auf Benka folgenden Generation erscheint das sezessionistisch Lineare und auf begriffliche Veranschaulichung Ausgerichtete verdrängt zugunsten des nun herrschenden Kolorismus. In der weiteren slowakischen Entwicklung zeigen sich damit interessante Analogien zu der Regionalisierung der Kunstentwicklung etwa in Österreich. Schon ein einfacher Vergleich des lyrischen Kolorismus M. A. Bazovskys mit Werken von Egger-Lienz, H. Boeckl u. a. zeigt die allgemeine Tendenz der Zwischenkriegszeit abseits der großen Zentren der ehemaligen k. u. k. Monarchie. Der Regionalismus ist dabei nur eine von vielen neu aufgetauchten Fragen der aktuellen

Diskussion. Wichtig aber ist, die Grenzen der nationalen und lokalen Betrachtungsweisen zu relativieren, um Einblick in die vor und nach 1900 reichlich vorhandenen übergreifenden Tendenzen im Kunstschaffen Mittel- und Osteuropas zu gewinnen. Einiges dazu ist in der neuesten Forschung Ungarns, Polens und der CSSR ohne Zweifel schon getan.

Thomas Strauss

*Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim*, bearbeitet von HANS HUTH u. a. (Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg). München, Deutscher Kunstverlag 1982. 2 Bände mit zusammen 1815 Seiten, 1279 Abb., 12 Falttafeln und einer Karte des Stadtkreises 1:15 000 (lose beigegeben). Tabellen: Zeichen der Goldschmiede und Zinggießer. Register der Orte, Künstler und Handwerker, Personen, Ikonographie, Verzeichnis der Straßen und Plätze. DM 198,—.

In geringem zeitlichem Abstand erschienen die Inventarbände von zwei südwestdeutschen ehemaligen Residenzstädten, Pfalz-Zweibrücken und Kurpfalz. Sie zeigen den Stand und den Anspruch, den heute ein sogenanntes „großes“ Inventar verwirklicht, indem sie überaus reichlich mit Aufmaßen und Fotos ausgestattet sind; ferner auch die einheitliche Darstellungsweise und den gleichen Maßstab der Pläne, und nicht zuletzt — Einbeziehen der Denkmäler bis etwa zu der zeitlichen Grenze (die schon immer galt), 40—50 Jahre vor der Bearbeitung. — Infolge zahlreicher Eingemeindungen umfaßt der Stadtkreis ein Gebiet von rund 20 km Länge entlang des rechten Rheinuferes und von 10 km Breite, d. h. bis halbwegs Heidelberg.

Geographische, vorgeschichtliche und historische Einleitung zeichnen sich durch klare und verständliche Darstellung aus. Der erste Band enthält außerdem Geschichte und Anlage von Stadt und Festung, das Schloß und die öffentlichen Gebäude sowie die Kirchen und die technischen Denkmäler; der zweite die Wohnhäuser und Verwandtes sowie die 18 äußeren Stadtteile, darunter 9 ehem. Dörfer. Entsprechend seiner Größe und Bedeutung bildet das Schloß mit 300 Seiten und 225 Abbildungen ein Buch im Buche — wie es der Klappentext verheißt. Im zweiten Band nehmen die Wohnhäuser der Innenstadt mit 500 Seiten und 320 Abbildungen den größten Teil des Gesamtwerkes ein — mehr als das Schloß. Die 18 Vororte bilden den zweitgrößten Abschnitt mit 350 Seiten und 250 Abbildungen. Die übersichtliche Gliederung des Ganzen und der Umfang des Stoffes zeigen die Probleme, die das Kunstdenkmälerwerk einer Großstadt heute aufwirft. Die Stadt hat im Bombenkrieg ihr Gesicht als Barockstadt weitgehend verloren. Geblieben ist (fast) nur das Quadratschema und vereinzelte Gebäude. So ist es doppelt erfreulich und notwendig, daß alles, was über zerstörte Bauten und abgegangene Ausstattung zu erfahren war, hier ebenso gründlich behandelt wird wie die erhaltenen Denkmäler. Mehrere sehr detaillierte Grundrisse zeigen die ehem. Verwendung der Räume und erweisen eine intensive Archivarbeit des Verfassers. Die Innenräume