

vante da Bologna, Antonio Solari, Marco Ruffo u. a.), die dort sowohl im Kirchen- wie im Festungsbau tätig waren. Der Typus der byzantinischen Kuppelkirche blieb zwar unangetastet, erfuhr aber Änderungen im Sinne der Renaissance. Erst gegen Ende des Jahrhunderts, nach Aufgabe der italienischen Anleihen, entstand eine wahrhaft phantastische religiöse Architektur, deren Wurzeln weder in Italien noch in der russischen

Tradition zu erkennen sind und deren Bearbeitung noch aussteht.

Die anhaltende Diskussionsfreude der Teilnehmer bereicherte zusätzlich das durchschnittlich gute Niveau der Tagung. Den Abschluß bildete eine Exkursion zum Schloß La Possonnière und nach Blois (Hôtel d'Alluye und Schloß).

Liliane Châtelet-Lange

Michael Willmann (1630-1706)

Salzburg, Residenzgalerie, 15. Juli bis 25. September 1994. Breslau, Nationalmuseum, 22. Oktober bis 11. Dezember 1994

Während die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts seit ihrer Wiederentdeckung im Historismus kontinuierliche Beachtung gefunden hat, ist das Interesse an der Malerei des 17. Jahrhunderts und damit deren Erforschung bis heute punktuell geblieben. Die bedeutendsten Marksteine des derzeitigen Kenntnisstandes bilden nach wie vor die Monographien über *Johann Heinrich Schönfeld* (Herbert Pée, 1971), *Joseph Werner* (Jürgen Glaesemer, 1974), *Jan Liss* (Ausstellungskatalog Augsburg 1975), *Joachim von Sandrart* (Christian Klemm, 1986), *Johann Georg Rudolphi* (Dirk Strohmann, 1986) und – als Beispiel für das Werk eines tschechischen Barockmalers – *Karel Škréta* (Jaromír Neumann, 1974). Eine Reihe von Dissertationen mit entsprechenden Werkkatalogen sind bedauerlicherweise nie im Druck erschienen, so z. B. die Arbeit von Marlinde Reinold-Kohrs über die deutschen Caravaggisten, in der das Œuvre des Münchner Hofmalers Johann Ulrich Loth, Vater des bekannteren Carlotto, aufgelistet ist. Darüber hinaus existieren Aufsätze und Katalogbeiträge zu einzelnen Werken, die jedoch weit davon entfernt sind, ein flä-

chendeckendes Bild zu ergeben; auch die verdienstvolle Berliner Ausstellung *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts* von 1966 und die Darstellungen der deutschen Barockmalerei von Bruno Bushart (1967) und Götz Adriani (1977) haben allenfalls den Blick für die noch unerschlossene Vielfalt mitteleuropäischer Kunst in dieser Zeit eröffnet und das Spektrum dessen benannt, was noch zu erarbeiten wäre. Dieses Forschungsdefizit hatte zur Folge, daß auch die Kenntnis des stilistischen und motivischen Fundaments, auf dem die spätbarocke Malerei basierte, bisher gering ist.

Jeder Schritt zu weiterer Erforschung dieses »dunklen Jahrhunderts« ist daher begrüßenswert, insbesondere dann, wenn sich eine Präsentation von Originalen mit deren Restaurierung, eine Publikation mit einem neue Perspektiven eröffnenden Kolloquium verbinden läßt. Dies ist der Fall bei der zunächst in Salzburg, dann in Breslau gezeigten Ausstellung über den aus Königsberg stammenden Maler Michael Willmann (Abb. 1).

Der Stand der Forschungen zu Willmann wirkt zunächst vergleichsweise befriedigend: Nach der Dissertation von Dietrich Maul

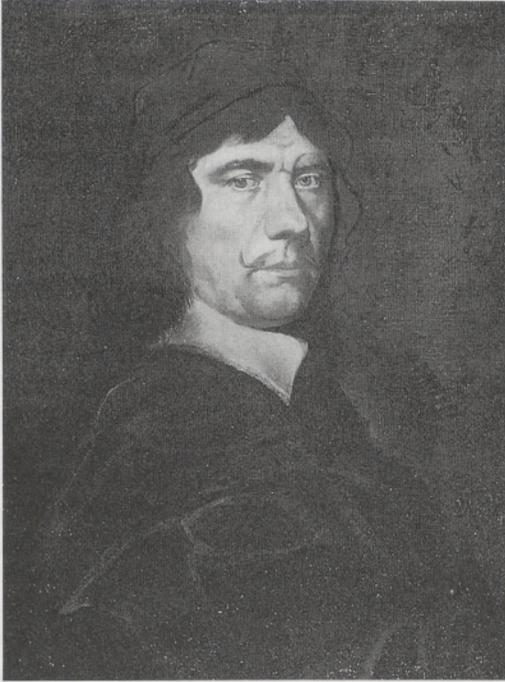


Abb. 1 Selbstbildnis Michael Willmanns.
Warschau, Nationalmuseum (Zentralinstitut
München)

(1914) und einem kleinen, aber quellenreichen Beitrag von Nikolaus von Lutterotti zu Willmanns Tätigkeit im Kloster Grüssau (*Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens* 64, 1930) erschien 1934 die gut illustrierte Monographie von Ernst Kloss, in der Biographie und Werk Willmanns ausführlich dargeboten wurden. Als Adept Wölfflins ging Kloss davon aus, daß die deutlichen Stildifferenzen im Œuvre Willmanns auf eine künstlerische Entwicklung des Meisters in chronologischem Ablauf zurückzuführen seien; er ordnete das Material deshalb fünf Stilphasen zu. Weshalb eine solche lineare Sichtweise heute als wirklichkeitsfernes kunsthistorisches Konstrukt erscheint, soll unten näher erläutert werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg verlor auch der Werkkatalog von Kloss seine Gültigkeit; zu viele der aufgeführten Werke wechselten den Aufbewahrungsort,

sind seitdem verschollen oder zerstört. Für die daher längst fällige Neubearbeitung des Œuvres bot erst die jüngste Zeit Gelegenheit: Nach der politischen Wiederannäherung der europäischen Staaten gelang es einer Gruppe von Wissenschaftlern aus Polen, Deutschland, Österreich und Tschechien, auf Anregung Rüdiger Klessmanns ein Projekt durchzuführen, das nur in dieser internationalen Besetzung sein Thema adäquat zu erschließen vermochte – die selbstverständlich grenzüberschreitende Tätigkeit eines barocken Malers.

So ist der begleitende Katalog auch in zwei Sprachen, auf Polnisch und Deutsch, erschienen. Er stellt einunddreißig Gemälde Willmanns mit beschreibenden Texten und ausschließlich farbigen (!) Abbildungen vor; dazu kommen etwa ebensoviele Zeichnungen und diverse Textabbildungen von nicht in der Ausstellung vertretenen Werken und Vergleichsmaterial. In mehreren Aufsätzen wird Willmanns Tätigkeit in ihren historischen Kontext gestellt.

Der erste Beitrag von Bożena Steinborn über Leben und Werk des Meisters spiegelt ein Problem, das sich seit Kloss' Monographie nur unwesentlich verändert hat: Man besitzt kaum Primärquellen über Willmanns Leben, vor allem nicht über seine Ausbildungszeit in den Niederlanden, seine Tätigkeit in Prag und den möglichen (von Steinborn nach Königsberg transferierten) Aufenthalt als kurfürstlicher Hofmaler in Berlin. Fast alle Aussagen über die ersten dreißig Jahre von Willmanns Leben beruhen auf seiner Biographie in der lateinischen, 1683 erschienenen *Academia* des Joachim von Sandrart, dem Willmann im Jahr zuvor eine gezeichnete Apotheose gewidmet hatte (Kat. Nr. Z 8). Zu Recht steht deshalb eine Übersetzung von Sandrarts Text am Anfang des Kataloges.

Man entnimmt ihm, daß Willmann zunächst bei seinem Vater Peter Willmann in Königsberg gelernt habe und anschließend nach Amsterdam gegangen sei, wo er sich – aus Geldmangel – an keine der berühmten Werkstätten

angeschlossen habe, sondern sich durch das Kopieren von »Prototypa« weiterbildete. Nach dem Vorbild Rembrandts und Jacob Backers habe er ständig für seinen Lebensunterhalt arbeiten müssen. Es sei ihm deshalb auch unmöglich gewesen, nach Italien zu reisen, jedoch habe er berühmte Werke in Deutschland und Polen aufgesucht; die kaiserliche Gemäldegalerie in Prag wird eigens erwähnt. Nach zehn Wanderjahren habe er sich in Leubus (Schlesien) niedergelassen.

Von diesem Zeitpunkt an gibt es Primärquellen: So enthält das erst kürzlich in der Bibliothek des Klosters Strahov in Prag wiederaufgefundene Exemplar eines 1547 in Nürnberg erschienenen Architekturtraktats des Rivius aus dem Besitz von Willmann eine Art von tabellarischem Lebenslauf (Steinborn, S. 27f., Anm. 32; gleichzeitig ausgewertet von Hubertus Lossow, *Michael Willmann*, Würzburg 1994, S. 131). Aus den leider nur fragmentarisch erhaltenen Einträgen geht hervor, daß Willmann 1660 von Königsberg nach Leubus reiste, 1662 heiratete und 1663 zum ersten Mal in Glatz kommunizierte. Diese Daten bieten feste Anhaltspunkte für die gesellschaftliche und berufliche Etablierung des zum Katholizismus konvertierten Malers. Von nun an wird das Zisterzienserkloster Leubus Wohnort und bedeutendster Auftraggeber des Malers, der von hier aus jedoch auch andere Orte beliefert; diverse Rechnungsbelege informieren über Willmanns Arbeiten ab 1661.

Die sich von diesem Zeitpunkt an intensivierenden Beziehungen Willmanns zu den Zisterziensern von Leubus und Grüssau erhellt der Katalogbeitrag von Rüdiger Grimkowski; er zeigt, wie die Äbte Arnold Freiburger und Bernhard Rosa, die Willmann porträtierte (Abb. 2), trotz ihrer persönlichen und ordenspolitischen Gegensätze zu Förderern des Malers wurden. Sie dürften auch den theologischen Hintergrund für manche der ikonographisch ungewöhnlichen Bildlösungen Willmanns beige-steuert haben.

Willmanns Freskenzyklen, die ab 1690 in Leubus, ab 1692 in Grüssau entstanden, sind Thema eines Aufsatzes von Romuald Nowak. Sie spiegeln nicht nur Willmanns Umsetzung der in Grüssau gepflegten Josephs-Devotion (vgl. Barbara Mikuda-Hüttel, 'Pietas Austriaca' – Zum Freskenzyklus Michael Willmanns und zur Josephsverehrung in Grüssau. In: *Zeitschrift für Ostforschung* 34, 1985, S. 48-66; ausführlicher dies., *Vom 'Hausmann' zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jh.*, Diss. Marburg 1992. Erscheint in: *Bau- und Kunstdenkmäler im östlichen Mitteleuropa*, hrsg. v. Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrat, Marburg 1995), sondern auch die Erfahrungen von Willmanns Stiefsohn und Mitarbeiter Johann Christoph Lischka (um 1640-1712) aus dessen sechsjährigem Italien-Auf-

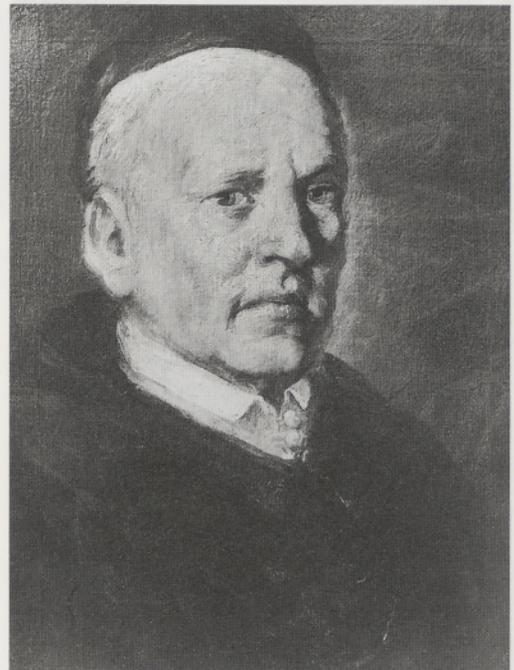


Abb. 2 Michael Willmann, Porträt des Bernhard Rosa, Abt von Grüssau. Breslau, Nationalmuseum (Foto Marburg)

enthalt. Dankenswerterweise listet Nowak die Themen der einzelnen Freskenkompartimente auf, so daß ein gewisser Überblick über die Gesamtprogramme möglich wird; noch nützlicher wären allerdings zeichnerische Wiedergaben der Gesamtkomplexe.

Rüdiger Klessmann steuerte einen Aufsatz über »Willmann und die Niederlande« bei. Auf der Basis von Sandrarts Angaben, die Klessmann erstmals kritisch auf ihre Aussagekraft hin untersucht, verfolgt er die Frage, welche niederländischen Vorbilder aufgrund von stilistischen und ikonographischen Vergleichen in Willmanns Werk tatsächlich faßbar sind. Klessmann kommt zu dem Ergebnis, daß – im Gegensatz zu Sandrarts Angaben – Rembrandts Einfluß kaum erkennbar ist, während flämische Vorbilder für viele Gemälde Willmanns maßgeblich waren.

Auf die große Rolle, die Druckgraphiken als Vermittler und Bildreservoir gespielt haben (Klessmann, S. 70, Abb. 42, 43), weist auch Volker Manuth in seinem Aufsatz über Willmanns Zeichnungen hin. Das Rezeptionsspektrum reichte dabei – wie bei den meisten Künstlern des 17. Jahrhunderts – von der Kopie einer Stichvorlage (vgl. dazu schon Božena Steinborn, in: *Uměni* 2, 1970, S. 199-205) über das Zitat einzelner Figuren bis zur Neuschöpfung aufgrund formaler Anregungen.

Der Katalog bietet mit diesen Aufsätzen, den Katalogtexten und einer ausführlichen Bibliographie einen guten Überblick über den Forschungsstand, ohne dessen offene Fragen zu verschleiern.

Erster Gastgeber der Ausstellung war die Residenzgalerie in Salzburg. Dieser Ort lag nahe, denn die Stadt Salzburg ist, vor allem seit der Eröffnung ihres Barockmuseums im Jahre 1973, regelmäßiger Schauplatz von Ausstellungen, in denen – oft unter Beteiligung osteuropäischer Institutionen – barocke Künstler präsentiert werden. Franz Wagner, Direktor des Hauses und Herausgeber der Zeitschrift *Barockberichte*, hat durch diese Aktivitäten wesentlich zur Erforschung



Abb. 3 Michael Willmann, *Christus, von Engeln getragen*. Prag, Nationalgalerie (Archiv Klessmann)

barocker Malerei und Zeichenkunst beigetragen. Galt die Aufmerksamkeit zunächst vor allem dem Spätbarock, so ist inzwischen das Forschungsdefizit in Bezug auf das 17. Jahrhundert erkannt worden. Die Willmann-Ausstellung bildet daher den Ausgangspunkt einer Reihe von Veranstaltungen, die 1995 mit einer Ausstellung über die Zeichnungen Daniel Seiters (Wien um 1647-1705 Turin) im Barockmuseum fortgesetzt wird.

Die Salzburger Willmann-Ausstellung präsentierte sich unter doppelter Überschrift: Werke des Johann Michael Rottmayr (1654-1730) dominierten den ersten Ausstellungsraum, während die übrigen Säle Willmanns Gemälden vorbehalten waren. Der auf diese Weise angeregte Vergleich lief jedoch ins Leere; auch wenn man sich Erich Hubalas Vermutung, daß Rottmayr einige Figurentypen Willmanns übernommen habe, ins Gedächtnis rief, erlaubte das gezeigte Material keine entsprechende Verifizierung. Unglücklich erschien

ferner, daß die um ein halbes Jahrhundert jüngeren Modelli Rottmayrs quasi die Entrée zu den mehr oder weniger chronologisch gehängten, d. h. um 1650/60 einsetzenden Gemälden Willmanns bildeten. Der hierdurch entstandene Zeitsprung wirkte – zu Unrecht – als Qualitätsschaukel. Auch wenn die Frage nach der Wirkungsgeschichte Willmanns im 18. Jahrhundert natürlich ihre Berechtigung hat, hätte es näher gelegen, zunächst einen Vergleich mit Johann Christoph Lischka als Nachfolger Willmanns anzustreben und von hier aus weitere Kreise zu ziehen. Die Einbeziehung von Johann Michael Rottmayr kann nur als Versuch gewertet werden, die noch unpopuläre Malerei des Hochbarock in einen lokalen und damit vertrauteren Rahmen zu stellen.

Das Spektrum der gezeigten Gemälde enthielt Beispiele aus der gesamten Tätigkeit Willmanns, die ziemlich genau die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts umfaßt. In den großzügigen Räumen der Residenzgalerie hatte der Besucher die Möglichkeit, ansonsten weit verstreute Gemälde, die teilweise zu diesem Anlaß restauriert wurden, nebeneinander zu sehen und zu vergleichen. Frappierender als in jeder noch so guten Abbildung wirkte vor den Originalen die große Bandbreite von Willmanns Malerei in Bezug auf Komposition, Farbpalette und Farbauftrag, die Kloss zur Konstruktion der Stilentwicklung Willmanns bewogen hatte. Diese wird jedoch fragwürdig, wenn man sich klarmacht, wie schmal die Basis dafür ist: Von den einunddreißig Gemälden im Katalog sind gerade sieben inschriftlich oder anhand von Quellenbelegen datiert; das Verhältnis in Kloss' 291 Nummern umfassendem Werkkatalog ist noch ungünstiger. Dieses Problem war dem Ausstellungsteam durchaus bewußt (vgl. Steinborn, S. 20). Dennoch wurde versucht, durch die Anordnung der Gemälde in der Ausstellung und durch die Reihenfolge der Katalogtexte eine Art von Chronologie zu etablieren.

Am Anfang der Ausstellung standen zwei Bilder religiösen Inhalts, die recht verschiedene Stilprovenienzen dokumentieren: der undatierte »Christus, von Engeln getragen« aus Prag (Kat. Nr. 2, hier *Abb. 3*) und die inschriftlich in das Jahr 1656 datierte »Krönung Mariae« aus Breslau (Kat. Nr. 3, hier *Abb. 4*). Wirkt die letztere durch ihren symmetrischen Bildaufbau retardierend und durch die trockene Malweise mit pastosen Lichtern abhängig von der Rembrandt-Schule, so ist die Darstellung Christi im Gegenteil von barocker Dynamik, in Farbigkeit und Malweise flämisch geprägt, allenfalls durch ihre Licht-Regie noch mit der Rembrandt-Schule (Leonard



Abb. 4 Michael Willmann, Krönung Mariae. Breslau, Nationalmuseum (Nationalmuseum Breslau)



Abb. 5 Michael Willmann, *Landschaft mit der Auffindung des Mosesknaben*. Ehem. Kloster Leubus (verschollen) (Kunsthist. Institut der Akademie Warschau)

Bramer, wie Klessmann nach Gerson referiert) zu verbinden. Wenn man Pavel Preiss' (mit Fragezeichen versehene) Datierung dieses Bildes in die Zeit um 1653-55 (Kloss: 1653-56, Jaromír Neumann: 1656) akzeptiert, hätten Willmann also etwa gleichzeitig sehr verschiedene Manieren zu Gebote gestanden.

Willmanns Ausdruckspalette war – soweit in Salzburg nachvollziehbar – noch wesentlich breiter: Sie reichte von Landschaften in der Nachfolge der Frankenthaler Schule über biblische Historien, deren Detailfreude und Stimmungsgehalt an Savery und Elsheimer erinnern, und Martyriumsszenen im Stil der

Rubens-Werkstatt bis zu »impressionistisch« aufgelösten Sujets, die in Farbigkeit und Malweise das Rokoko zu antizipieren scheinen.

Man wäre zunächst geneigt zu vermuten, daß Funktion und Anbringungsort eines Bildes für die jeweilige Auswahl der Vorlage und die Ausführung verantwortlich waren (vgl. Steinborn, S. 24). Es wäre einsichtig, daß die für die Obergadenwand der Klosterkirche von Leubus bestimmten Martyrien einen anderen Grad von theatralischer Fernwirkung besitzen mußten als ein auf Augenhöhe ansetzendes Altarbild und daß sich deshalb im ersten Falle eine lockere Pinselführung im Sinne der



Abb. 6 Michael Willmann, *Landschaft mit Kain und Abel*. Ehem. Kloster Leubus (verschollen)
(Kunsthist. Institut der Akademie Warschau)

Rubens-Werkstatt eher anbot als im zweiten. Ein kleinformatiges Staffeleibild als Wanddekoration könnte sich dagegen schon aufgrund der zu erwartenden Nahtsichtigkeit den spätmanieristischen Kunstammerstücken, die den Vorlagenkreis bildeten, angeschlossen haben.

Diese Gleichung geht jedoch nicht restlos auf: Vor 1684 oder (wie im Katalog angegeben) im Jahre 1684 malte Willmann ein von Johann Tscherning nachgestochenes Porträt des Abtes Bernhard Rosa von Grüssau (Kat. Nr. 21, hier *Abb. 2*). Das Gemälde ist ganz aus trockenen, kurzen Farbinseln aufgebaut; es wirkt – unter

Verzicht auf jeden repräsentativen Gestus – allein durch die Plastizität des Kopfes und die durch Reflexe akzentuierte Oberfläche des Inkarnats. Das Bild wird, wohl zu Recht, als Ölskizze aufgefaßt, jedoch zeigt seine Ausführung (oder Wiederholung?) in Breslauer Privatbesitz (*Abb. 21*) die gleiche Pinseltextur – diese kennzeichnet also nicht nur ein Entwurfsstadium.

Vergleicht man hiermit ein weiteres Porträt, nämlich das 1682, d. h. allenfalls zwei Jahre früher entstandene Selbstbildnis von Willmann (Kat.Nr. 19, hier *Abb. 1*), so trifft man eine völlig andere Malweise an: Die Farb-

schichten sind im Bereich des Gesichts lasierend und vertrieben; nur in der summarischen Behandlung des Gewandes wird der gleiche trockene, breite Pinsel sichtbar, mit dem das Abtsporträt aufgebaut ist.

Willmann standen also auch für dieselbe Bildgattung verschiedene Lösungsmöglichkeiten zur Verfügung. Ihre jeweilige Verwendung könnte (so Klessmann, S. 70) auf Wünsche des Auftraggebers, im Falle des Selbstbildnisses auf den Künstler zurückgehen. Vielleicht entsprach dem radikalen Ordensreformer Rosa die »moderne«, jeglicher Würdezeichen entkleidete Bozzettoform seines Porträts. Wenn Willmann sich dagegen mit der vornehmen Zurückhaltung eines niederländischen Bürgers porträtierte, könnte dies Rückschlüsse auf sein soziales Ideal zulassen.

Ehe man sämtlichen Gemälden, die in der »impressionistischen« Manier des Abtsporträts gemalt sind, ein bestimmtes »Kunstwollen« unterstellt, sollte man sich allerdings noch klarer über die Rolle Johann Christoph Lischkas werden. Lischkas Werk, das vor allem Jaromír Neumann (in: *Umění* 15, 1967, S. 135-176, 260-311) und Pavel Preiss (in: *Alte und moderne Kunst* 13, 1968, S. 18-31) vorgestellt haben, ist nämlich durch eben diese Malweise charakterisiert. Quellenbelege berichten von der Zusammenarbeit Willmanns mit Lischka, und das Testament Willmanns enthält den Hinweis, daß Lischka Willmanns unfertige Gemälde zur Hälfte erben solle, da er sie »aufmahlen« würde (Kloss, S. 152). Zwar ist in diesen Fällen sicher Willmann Urheber des Entwurfs gewesen, während Lischka nur Gesellenfunktion zukam, aber schon Lutterotti wies darauf hin, daß Lischka in Grüssau teilweise auf eigene Rechnung arbeitete, also keineswegs nur als abhängiges Werkstattmitglied seines Stiefvaters zu werten ist (S. 133f.). Erscheint eine Trennung von Willmanns und Lischkas Werk schon schwierig, ist es unmöglich, den Anteil von Willmanns leiblichen Kindern, Anna Elisabeth, der »*egregia pictrix*« Sandrarts,

und Michael Leopold, der an den Grüssauer Fresken beteiligt war, abzuschätzen. Es wäre aber nicht undenkbar, daß die junge Generation manche »Modernismen« in Willmanns Werk verstärkt hat. Das Changieren mancher Zuschreibungen zwischen Willmann und Lischka, z. B. bei der Münchner »Beweinung«, erscheint symptomatisch. Auch Willmanns Umfeld harrt also noch weiterer Erforschung, die sich vor allem auf möglicherweise vorhandenes Archivmaterial konzentrieren müßte, um zu einer gesicherten Quellenbasis zu finden.

Parallel zur Ausstellung der Gemälde in der Residenzgalerie sollten Zeichnungen Willmanns im Salzburger Barockmuseum gezeigt werden. Dieses Vorhaben ist Sparmaßnahmen zum Opfer gefallen. Der Katalog läßt erahnen, was für reizvolle Blätter dem Ausstellungsbesucher entgangen sind und welche Chance, mehr über den Schaffensprozeß des Künstlers zu erfahren, durch eine allzu restriktive Finanzpolitik verhindert worden ist.

Auch der Bereich der Druckgraphiken von und nach Willmann ist ausgefallen. Weder waren die wenigen bekannten Radierungen von Willmanns eigener Hand (dazu vgl. Kloss, S. 195) zu sehen, noch die von Melchior Küsel und Georg Andreas Wolfgang in Augsburg gestochenen Illustrationen zum »Grüssauer Passionsbuch« oder andere Buchillustrationen Willmanns zu Werken des Angelus Silesius, die einen Einblick in das geistige Umfeld des Malers geboten hätten. Nachstiche nach Willmanns Bilderfindungen (z. B. Bartholomäus Kilians Reproduktion der »Heiligen Familie«, des von Willmann selbst schon 1675 radierten Hochaltarbildes der Klosterkirche Grüssau, dessen Modello in der Ausstellung gezeigt wurde) hätten einen Beitrag zur möglichen Wirkungsgeschichte Willmannscher Ikonographie liefern können, denn Augsburger Kupferstiche waren – im Gegensatz zu den ortsfesten Fresken und Altarbildern – ja grundsätzlich in ganz Europa verfügbar.

Die zweite Ausstellungsphase im Nationalmuseum Breslau ist, wie der Verf. mitgeteilt wurde, opulenter ausgefallen. Neben zwei- und dreißig zusätzlichen (!) Gemälden und weiteren Zeichnungen waren hier auch Willmanns Radierungen und Buchillustrationen zu sehen (ein Nachtrag zum Katalog ist als Faltblatt erschienen, leider nur auf Polnisch).

Bedeutsam erscheint, daß ein Kolloquium während der Ausstellungszeit bereits Forschungserträge beisteuern konnte, die aus der jüngsten Beschäftigung mit Willmann erwachsen sind:

So präsentierte Bożena Steinborn ein als verschollen geltendes Gemälde aus einem Zyklus von Landschaftsbildern mit alttestamentarischen Historien, die ursprünglich ein Refektorium des Klosters Leubus zierten (und die nach Steinborn auf einen Traktat des Bernhard von Clairvaux zurückzuführen sind). Neben zwei Bildern der Serie, die in der Ausstellung vertreten waren (Kat.Nr. 12, 13; heute Kunstsammlungen Augsburg), ist nun ein drittes, die »Landschaft mit Prophet Elisa«, in Breslau bekannt. Sieben weitere der noch bei Kloss aufgeführten Gemälde, darun-

ter die »Auffindung des Mosesknaben« (hier Abb. 5) und »Kain und Abel« (hier Abb. 6), befinden sich dagegen, falls erhalten, an unbekanntem Ort. Ihre Abbildung in diesem Heft möge als Suchhinweis verstanden werden.

In einem weiteren Kolloquiumsbeitrag schlug Rüdiger Klessmann eine neue Deutung des »Orpheus unter den Tieren« (Kat.Nr. 8) vor. Er hält die Darstellung des antiken Sängers – sicher zutreffend – für ein »Portrait historié«. Klessmanns Identifizierung des Dargestellten mit dem schlesischen Dichter Caspar von Lohenstein erscheint bestechend, wäre jedoch weiter zu diskutieren (Vorab-Publikation dieser These in: *Kunst & Antiquitäten* 1994, H. 7/8, S. 34f.).

Eine neue Sicht der Warschauer Zeichnungen Willmanns präsentierte Anna Kozak, Jacek Witkowski die Buchillustrationen zu den Andachtsbüchern des Angelus Silesius. Diese und weitere Vorträge werden vom Nationalmuseum Breslau publiziert. Ihnen kommt – ebenso wie der Ausstellung insgesamt – das Verdienst zu, neue Erkenntnisse zu einem wenig erforschten Gebiet der Kunstgeschichte beizutragen.

Sibylle Appuhn-Radtke

Claude Vignon: Maler, Zeichner, Kunsthändler

Aus Anlaß der Ausstellung »Claude Vignon« in Tours (Musée des Beaux-Arts, 13. Dezember 1993 – 28. Februar 1994), Arras (Musée des Beaux-Arts, 19. März – 13. Juni 1994) und Toulouse (Musée des Augustins, 1. Juli – 30. September 1994)

Ortswahl und Zeitpunkt der Ausstellung hatten ein Jubiläum zum Anlaß: Vor 400 Jahren wurde der Künstler in der Nähe von Tours geboren. Die Eröffnung der Ausstellung koinzidierte mit der Präsentation der ersten Vignon-Monographie überhaupt, verfaßt von Paola Pacht Bassani (*Claude Vignon 1593-1670*, préface de Jacques Thuillier, avec une contribution d'Antoine Schnapper, Paris,

Arthema 1992). Am 28./29. Januar folgte ein wissenschaftliches Kolloquium über Vignons Werk. Die von Frau Pacht Bassani organisierte Ausstellung folgt verständlicherweise den Leitlinien ihres Buches, das zugleich als Katalog dient.

An die dreißig Gemälde, ebenso viele Zeichnungen und eine Anzahl Stiche vergegenwärtigen Vignons künstlerische Laufbahn. Nach