

teil erscheint es passend als ein substantieller Beitrag zur derzeit anregt geführten Diskussion über Hauptstädte und Residenzen; vgl. etwa den Kongreßaktenband *Residenzen. Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie*, hrsg. von Kurt Andermann (Oberrheinische Studien, Bd. 10), Sigmaringen 1992. Ohne Zweifel hätte Klingensmith die für das

Umfeld der höfischen Kulisse aufschlußreiche von Richard Bauer herausgegebene *Geschichte der Stadt München* (München 1992) zitiert. Infolge eines Versehens bei der Herstellung enthält die Unterschrift zu Plan C die irri- ge Datierungsangabe »ca. 1610-30«, es soll richtig heißen: »1680/85«, vgl. S. 134.

Peter Diemer

JOCHEN SANDER

Niederländische Gemälde im Städel 1400–1500

(*Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut*, hrsg. von Klaus Gallwitz und Jochen Sander, Bd. II). Mainz, Philipp von Zabern 1993.

500 Seiten, 32 Farbtafeln, 300 Abbildungen, weitere nicht nummerierte Abbildungen und Konstruktionszeichnungen

Die Forschungen zur altniederländischen Malerei haben nach den richtungweisenden Arbeiten von Max J. Friedländer, Erwin Panofsky u. a. einen hohen Grad der Spezialisierung erreicht. Historisch-stilkritische Studien in Form von Künstlermonographien liegen in großer Zahl vor, und daneben gibt es eine Fülle ikonographischer Abhandlungen. Gleichwohl sind noch viele Fragen strittig, da die Basis für Zuschreibungen und Datierungen mitunter recht schmal geblieben ist.

Um die bisher erzielten Ergebnisse etwas zu 'objektivieren', setzt man seit längerer Zeit auf die Gemäldetechnologie, welche Aufschlüsse über den Entstehungsprozeß eines Werkes erlaubt und bei der Echtheitsbestimmung von großem Nutzen ist. Ein Markstein war hier der Band *L'agneau mystique au laboratoire* von Paul Coremans (1953), der mit Hilfe von Infrarot- und Röntgenaufnahmen wichtige Erkenntnisse vermittelte. Seit einigen Jahren wird nun hauptsächlich die Infrarotreflektographie eingesetzt, die noch weit mehr von der Unterzeichnung eines Gemäldes sicht-

bar werden läßt. Dies hat im Einzelfall zu bemerkenswerten Einsichten geführt (Miraflores-Altar in Berlin u. a.), doch wird man auch davon keine unumstößlichen Ergebnisse im Hinblick auf den Personalstil und die Entwicklung eines Meisters erwarten dürfen (J.R.J. van Asperen de Boer u. a., *Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Zwolle 1992; vgl. *Kunstchronik* 46, 1993, S. 718-731). Seit geraumer Zeit werden zudem dendrochronologische Untersuchungen vorgenommen, die schon zu manchen Überraschungen geführt haben, aber für die Feindatierung nur eingeschränkt verwendbar sind.

Das Fortschreiten der Gemäldetechnologie läßt sich an dem seit 1951 vom Brüsseler Forschungszentrum herausgegebenen Corpus *Les Primitifs Flamands* ablesen, in dem alle Tafeln des 15. Jahrhunderts erfaßt werden sollen. Mittlerweile sind 16 vorzüglich bebilderte Hauptbände zu einzelnen Sammlungen erschienen, durch die eine Unmenge von Daten zum materiellen Bestand, zur Provenienz und

Geschichte eines Bildes bereitgestellt werden und wo die bisherigen Forschungsergebnisse mit dem technologischen Befund konfrontiert werden.

Vor dem Hintergrund des dort entwickelten Systems muß Jochen Sanders Katalog der Frankfurter Gemälde gesehen werden, ein höchst ambitioniertes Werk, das einer eher kleinen, aber sehr bedeutenden Sammlung gewidmet ist, in der fast alle Hauptmeister vertreten sind. Welche Zielsetzung der Autor dabei verfolgt, erfährt man im Vorwort, wo er sich programmatisch zugunsten einer »Archäologie des Bildes« ausspricht, die mit Hilfe der oben genannten technischen Methoden zu leisten ist und von deren Ergebnissen aus Fragen nach Bildtradition, Bildfunktion, Stil und Komposition beantwortet werden sollen (S. 11). Der Band beginnt mit einem nützlichen Überblick über die Geschichte der Sammlung und die Tätigkeit Johann David Passavants, dessen Fürsprache einige der wichtigsten Erwerbungen verdankt werden. Dann folgen die 29 Katalogeinträge in alphabetischer Reihenfolge nach den Künstlernamen, wobei Meister mit Notnamen an den Schluß gesetzt sind (mit Ausnahme des Meisters der Sibylle von Tibur). Jedem Beitrag ist eine Kurzbiographie des Künstlers vorangestellt. Es folgen die Angaben zum materiellen Bestand, getrennt nach Bildträger (Maßangaben, Brettfolge) und Malfläche (Maßangaben, Erhaltungszustand). Daran schließt sich eine Beschreibung des Werkes nach Bildgegenständen an, wobei sich auffallend wenige Bemerkungen zur kompositionellen und thematischen Gestaltung finden und auch die koloristische Behandlung vernachlässigt wird. Darauf folgt eine listenartige Erfassung der Daten zur Provenienz des Bildes, die teilweise im nächsten Abschnitt wiederholt werden, in dem die Forschungsgeschichte referiert wird. Hier gibt es meiner Meinung nach manche Ungleichmäßigkeiten und einseitige Akzentverschiebungen. Dann kommt das Kapitel »Gemäldetechnologische Befunde«, in dem

die Ergebnisse von Infrarotreflektographie, Röntgenaufnahmen und Dendrochronologie mitgeteilt werden. Schließlich folgen unter der Überschrift »Diskussion« Darlegungen des Autors zu Fragen der Bildgenese, zu Eigenhändigkeit und Datierung, die bisweilen mit Bemerkungen zu Ikonographie und Bildtradition oder historischen Erörterungen verbunden sind. Auch hier finden sich eine Reihe von Wiederholungen, die sich aus der Überschneidung mit den vorangegangenen Abschnitten, vor allem dem Literaturbericht und den technologischen Befunden, ergeben. Am Ende steht eine chronologisch angelegte Liste der Literatur, so wie sie auch das Brüsseler »Corpus« bietet. Im Anhang enthalten sind detaillierte Angaben zu den dendrochronologischen Ergebnissen (von Peter Klein verfaßt), Konstruktionszeichnungen zu den Originalrahmen sowie ein Abkürzungsverzeichnis und mehrere Register.

Illustriert wird das Ganze durch Farbtafeln aller Gemälde in unterschiedlicher Qualität, durch Schwarzweißabbildungen der (ausgerahmten) Bilder im Text und gut lesbare Montagen der Infrarotreflektogramme und Röntgenaufnahmen. Außerdem werden die relevanten Vergleichsstücke abgebildet, womit der Frankfurter Band über das Brüsseler »Corpus« hinausgeht.

Der Katalog von Jochen Sander ist also durch sein akribisches Zusammentragen von Daten und das Bereitstellen von Abbildungen ein gewichtiges Buch, das umfassend und in gut verständlicher Weise über die Altniederländer-Sammlung im Städel informiert. Der Wissenszuwachs ist beachtlich, auch wenn manche Ergebnisse schon in Zeitschriftenbeiträgen publiziert wurden, und die übersichtliche Präsentation des Materials verdient uneingeschränktes Lob. Durch ein ansprechendes Layout und durch die allgemein gute Druckqualität ist darüber hinaus ein schöner Band entstanden, der innerhalb seiner Gattung zweifellos zu den erfreulichsten Erscheinungen zählt.

Im folgenden sollen Einzelergebnisse dieser Arbeit betrachtet werden, wobei ich mich auf die Hauptwerke des 15. Jahrhunderts, vor allem die Lucca-Madonna und die Flémaller Tafeln, konzentrieren möchte, welche noch zu einer Reihe von Fragen Anlaß geben.

Im Falle der Lucca-Madonna von Jan van Eyck, die Stilkritiker, Ikonographen und Perspektivforscher gleichermaßen interessiert hat, teilt Sander neue Beobachtungen zur Entstehungsgeschichte des Gemäldes mit: Zuerst war ein zweistufiger Unterbau ohne Teppich geplant, das Dorsale und der Baldachin waren breiter angelegt, und für den Raum war eine Flachdecke vorgesehen. Die Veränderungen im Zuge der Bildausführung hätten dann den Zweck gehabt, ein Raumkontinuum zu schaffen und den Betrachter gleichsam an die Stelle des auf anderen Tafeln dargestellten Stifters zu versetzen. So sei eine Komposition entstanden, »die geradezu idealtypisch die Bildaufgabe 'Andachtsbild' zu verkörpern scheint«. Und weil diese 'Funktion' so gut erfüllt werde, sei das Gemälde eher gegen Ende von van Eycks Tätigkeit entstanden (S. 258). Diese Meinung müßte nun eigentlich stilkritisch abgesichert werden, doch läßt sich der Autor darauf nicht ein. Er hat sich nämlich die zuerst von Charles Sterling vertretene und dann von Hans Belting und Dagmar Eichberger aufgegriffene Ansicht zu eigen gemacht, daß es bei van Eyck verschiedene 'Idiome' gebe, die dem Künstler gleichzeitig zur Verfügung gestanden hätten: einen »monumental-öffentlichen« und einen »erzählend-privaten« Stil, für den hier wiederum die 1436 vollendete Paele-Madonna in Brügge und das 1437 datierte Dresdener Triptychon als Beispiele angeführt werden. Ein präziser zeitlicher Ansatz undatierter Werke im Sinne einer linearen Stilentwicklung sei wenig aussichtsreich, doch tendiert Sander unter Hinweis auf den dendrochronologischen Befund zu einer Datierung der Lucca-Madonna gegen 1438 (S. 249, 261).

Damit wird man aber die schon so lange anhaltende Diskussion um die Abfolge der Eyck-Madonnen noch nicht beenden können. Selbst wenn die äußeren Entstehungsbedingungen genügend berücksichtigt werden, fallen doch Unterschiede innerhalb der beiden genannten Kategorien auf, beim großen und mehr noch beim kleineren Format. Zunächst sollte also das Individuelle jeder Bildschöpfung stärker beachtet werden, die inhaltliche Differenzierung, welche sich an der Darstellung von Mutter und Kind ablesen läßt und die nicht ohne Konsequenz für die Gewandbildung bleibt. Daneben aber geht es immer um die Lösung bestimmter bildkünstlerischer Fragen, die im Hinblick auf die Chronologie von Bedeutung sind: die Proportionierung und Durchbildung der menschlichen Gestalt, die Stellung der Figur im Raum (die Otto Pächt in den Vordergrund seiner Überlegungen gerückt hat) sowie die koloristische Umsetzung, welche nach wie vor nicht genügend beachtet wird.

Deshalb sollte auch bei dem vielzitierten Vergleichspaar von Paele-Madonna und Dresdener Altärchen mehr das durch die Daten vorgegebene Nacheinander betont werden. Die Paele-Madonna, die vielleicht schon seit 1434 in Planung war, steht in der physiognomischen Behandlung und der kubischen Erscheinung der Marienfigur mit ihren harten Gewandbrechungen dem Genter Altar nahe. Im Räumlichen ist das Gemälde noch relativ wenig entwickelt. Der Bildraum wird nach allen Seiten eng begrenzt, ohne daß die Thronarchitektur und der Chorumgang der Kirche ein überzeugendes Ganzes bildeten; sie sind vielmehr wie um die Figuren und deren Attribute herumgebaut und dienen vor allem der Flächengliederung. Durch die leuchtenden Farben drängen die Gestalten indes recht weit nach vorn und lassen die neutrale »Architekturfolie« hinter sich zurück. Für das Dresdener Marien triptychon hat van Eyck dagegen einen Raum entworfen, der den Figuren Luft gibt und in dem sie wirklich aufgehoben

sind. Die übersichtlich verkürzten Säulenreihen leiten den Blick in die Tiefe des zweigeschossigen, basilikalen Gebäudes, in dem der Thron mit seinem Dorsale und dem eingehängten Baldachin genau zu lokalisieren ist. Maria und ihr Kind wirken lebendiger und besitzen eine natürliche Anmut, und das (übermalte) Gewand, das zunächst altertümlich aussieht, läßt die Figur doch körperhafter erscheinen. Hervorzuheben sind ferner die feine koloristische Abstufung und die überzeugende Lichtführung, welche der Raumillusion dienlich ist und dem Bild noch besondere Stimmungswerte verleiht. Da sich diese Gestaltungstendenz in den nachfolgenden Werken (der neuerdings öfter spät datierten Berliner Kirchenmadonna und der Antwerpener Springbrunnenmadonna von 1439) fortsetzt, zeichnet sich darin eine Entwicklung ab, welche auch durch die problematische Maelbeke-Madonna aus Ypern nicht in Frage gestellt werden kann.

Für die Lucca-Madonna heißt das, daß sie eigentlich nur einen Platz zwischen der Paele-Madonna und dem Dresdener Altärchen einnehmen kann und daß sie gegen 1436 datiert werden sollte. Durch die Ausbildung einer strengen Figurenpyramide ist sie der Paele-Madonna noch recht nahe, doch ist sie hinsichtlich der Präzisierung der räumlichen Situation fortgeschritten. Bedeutsam scheint auch der Versuch, das Fensterlicht als Bildlicht zu nutzen und die in warmes Karmin gekleidete Maria koloristisch im Raum zu verankern. In dieser Beziehung, aber auch im Physiognomischen und in der Auffassung des Gewandes, ist die wohl nur wenig später entstandene Rolin-Madonna in Paris ausgesprochen verwandt, die – was die Raumanlage betrifft – direkt auf das Dresdener Triptychon zuführt. Damit wäre eine Abfolge der Werke gewonnen, die mir verständlicher erschiene als die bisher angenommenen Chronologien.

Ganz anders ist dagegen die Ausgangssituation bei den drei Tafelbildern des nach ihnen benannten Meisters von Flémalle, die ebenfalls zum Kernbestand der

Frankfurter Sammlung gehören. Es handelt sich dabei um großformatige Darstellungen der Maria lactans, der Hl. Veronika und der Hl. Dreifaltigkeit in Grisaille. Letztere wird nach einer Identifizierung von Georg Troescher gern als »Notgottes« bezeichnet und hat als solche auch Eingang in ikonographische Handbücher gefunden. Mit den von Troescher angeführten, in französischen Inventaren der Zeit um 1400 genannten Werken der »pitié de nostre seigneur« sind aber offenbar nur Darstellungen des Schmerzensmannes gemeint, während Gruppen der Hl. Dreifaltigkeit erwartungsgemäß als »trinité« aufgelistet werden.

Früher wurden diese Tafeln als Überreste eines Altarretabels angesehen, doch können sie wegen der unterschiedlichen Brettfolge nicht Vorder- und Rückseite eines Flügels gebildet haben. Sander vermerkt noch weitere technische Besonderheiten und kommt zu dem Ergebnis, daß sie von einem Reliquienschrank her stammen könnten. Wenn man allerdings an der Zusammengehörigkeit der Bilder festhalten will (und diese ist angesichts der Maße und der gemeinsamen Provenienz doch wahrscheinlich), so klingt das wenig überzeugend: Anders als an einem Altarretabel sind die beiden Frauenfiguren und die Gruppe in Grisaille schwerlich unterzubringen. Bei der Hl. Dreifaltigkeit sollte, wie gewohnt, eine Anordnung auf der Altaraußenseite angenommen werden, und die Perspektive der Bildnische weist auf einen Platz links von der Mitte. Gehörte sie vielleicht zu einer Folge von vier Paneelen mit zwei fingierten Statuen(gruppen) und zwei Stifterfiguren, wie sie in fast gleicher Größe im unteren Register des Genter Altars anzutreffen sind? Bei den Frauengestalten müßte überlegt werden, ob sie tatsächlich als Pendants aufzufassen sind, oder ob sie nicht zu einer ebenfalls vierteiligen Folge von Einzelfiguren gehörten. Aufgrund der Körperhaltung käme der Hl. Veronika die rechte Außenposition zu, während man sich die Muttergottes – aus ikonographischen und kompositionellen Gründen – in der Mitte (links) vorstellen könnte. Da nun die Madonnen tafel auf der Rückseite eine Querteilung besaß, müßte noch eine weitere Wandlungsmöglichkeit des Retabels angenommen werden. Beispiele für einen Altar mit Standflügeln und drei Schauseiten (vgl. den Isenheimer Altar) sind in der Frühzeit allerdings nicht nachzuweisen.

Als Entstehungszeit der drei Tafeln kommen die Jahre zwischen 1428 und 1432 in Betracht und als Autor der in Tournai ansässige Robert Campin. Sander diskutiert in diesem Fall ausführlich die Forschungsgeschichte und gibt einen meines Erachtens zutreffenden Überblick über dessen Werke. Es hat jedenfalls wenig Sinn, von der immerhin sehr wahrscheinlichen Identifizierung abzurücken oder vom Hauptbestand der Werke einige Tafeln abzuspalten, wie dies Lorne Campbell im Falle der Mérode-Verkündigung in New York getan hat. Die Frankfurter Gemälde lassen sich gut mit der in

der Formgebung etwas härteren Madonna am Ofenschirm in London vergleichen oder auch mit dem dortigen Bildnispaar, das bei der Durchbildung der Physiognomien sehr große Übereinstimmung mit Maria und Veronika zeigt. Von daher ist auch die bisweilen behauptete Mitarbeit Rogiers van der Weyden an der Veronika-Tafel nicht zu belegen.

Von Robert Campin stammt auch ein weiteres Frankfurter Gemälde, die Tafel mit dem Schächer am Kreuz und zwei Zuschauern. Dies ist das Fragment vom rechten Flügel eines großen Triptychons mit der Kreuzabnahme, das durch eine Kopie in Liverpool überliefert wird. Das Bild gehört in die gleiche Zeit wie die Flémaller Tafeln und ist stilistisch unmittelbar verwandt, was sich besonders gut an der Behandlung des Aktes zeigen läßt. Hier kommt der harte Realitätssinn des Meisters noch deutlicher zum Ausdruck, Interesse am Naturvorbild bei gleichzeitig kalter Distanz. Betrachtet man das ganze Triptychon, so gelangt man von dort keineswegs zur großen Kreuzabnahme in Madrid, die mit Rogiers Namen verbunden ist, die aber vor kurzem nochmals Robert Campin zugeschrieben wurde (Felix Thürlemann, in: *Pantheon* 51, 1993, S. 18-45).

Von Rogier besitzt das Städel die kleine Medici-Madonna, eine Darstellung der Maria lactans mit den Hl. Petrus und Johannes d. T. sowie den Hl. Cosmas und Damian. Sander bestätigt die durch den italienischen Bildtypus und die Ikonographie nahegelegte Bestimmung der Tafel für die Medici und untermauert die Deutung des Wappens als dasjenige der Stadt Florenz. Bei der Datierung folgt der Autor Anne Markham Schulz, die die Tafel überzeugend an das Ende der 50er Jahre gesetzt hat. Die teilweise kritische Bewertung der Spätwerke durch Schulz, welche auf eine Reihe von Selbstzitat und die zunehmend flächiger organisierte Figurenkomposition hingewiesen hat, möchte Sander aber nicht gelten lassen (S. 330). – Nach meinem Dafürhalten müßte bei den Gemälden ab etwa 1455, die alle einen gewissen retrospektiven Zug zeigen, noch stärker differenziert werden. So wird man die Beweinung Christi in Florenz, die durch ihre besondere Spiritualität ausgezeichnet ist, sicherlich zu den Hauptwerken zählen dürfen. Etwas schwächer wirkt dagegen der Johannesaltar in Berlin, dem die Medici-Madonna als nächste Verwandte angeschlossen werden kann. Bei ihr sind gewisse Probleme bei der Gestaltung, welche die Zusammenstellung der stehenden Muttergottes mit dem Zeltbaldachin und den flankierenden Heiligen betreffen, nicht zu übersehen. Am Schluß steht offenbar die Kreuzigungstafel im Escorial, ein ebenso schlichtes wie monumentales Werk, das die Kontinuität im Schaffen des Künstlers eindrucksvoll dokumentiert.

Von Rogier führt der Weg dann zu dem mit dem Namen des Dieric Bouts verbundenen Madonnenbild in Halbfigur, das sich auf die Lukas-Madonna und deren Derivate beruft. Sander sieht in dem Gemälde,

welches erst nach einer Unterbrechung des Malvorganges umgearbeitet und fertiggestellt wurde, eine »Replik« nach einem Bouts'schen Urbild aus der Zeit um 1460, doch fällt es schwer, darin einen eigenhändigen Anteil zu erkennen.

Auch Hugo van der Goes ist in Frankfurt durch ein solches Madonnenbild vertreten, bei dem nun aber die Eigenständigkeit der Bilderfindung hervorgehoben werden muß. Sander hat das Gemälde bereits in anderem Zusammenhang ausführlicher besprochen (vgl. J. Sander, *Hugo van der Goes – Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992, S. 91-111). Er bestätigt die traditionelle, von Goldschmidt, Oettinger, Panofsky u. a. begründete Abfolge der Hauptwerke des Künstlers (Monforte-Altar, Portinari-Altar, Edinburgher Tafeln, Hirtenanbetung in Berlin, Marientod in Brügge) und kommt auch bei den kleinformatigen Bildern zu einer weitgehend einleuchtenden Chronologie. Durch die unterschiedliche Datierung der beiden Tafeln des Wiener Diptychons – Sündenfall kurz vor 1470, Beweinung Christi und Hl. Genovefa um 1479 – bringt er zudem eines der größten Probleme der Goe's-Forschung zur Klärung. Aufgrund dieser Überlegungen ist die Frankfurter Madonna, die nach Kopftypus und Ausdruck engstens mit der Hl. Genovefa übereinstimmt, zur Gruppe der späten Werke zu zählen.

Groß ist von hier aus der Abstand zu dem weit konservativeren Generationsgenossen Hans Memling, von dem das Städel ein schlichtes Männerbildnis besitzt, das seit jeher zu dessen frühen Werken gerechnet wird. Die Datierung zu Beginn der 70er Jahre wird betätigt durch die von Sander zusammengestellten Vergleichsbeispiele, die im Hinblick auf die Verwendung bestimmter Motive von Bedeutung sind (die Portinari-Bildnisse im Metropolitan Museum und das Männerbildnis in der Frick Collection in New York). Das Frankfurter Portrait fällt dadurch auf, daß nur in diesem Fall Schwierigkeiten bei der Integration der Arme und Hände entstehen. Außerdem ergibt sich durch das Auftragen der Mütze eine starke Flächenbindung von Figur, Rahmen und Hintergrundlandschaft, welche einer freiräumlichen Wirkung abträglich ist. Kennzeichnend für dieses Werk sind aber vor allem die unpräzise Haltung und eine gewisse 'bürgerliche' Gesinnung, die sich noch ausgeprägter in dem ehemaligen Doppelbildnis eines alten Ehepaares (Berlin, Paris) findet. Darin ist Memling besonders Dieric Bouts verpflichtet.

Von den Werken des 16. Jahrhunderts sollen im Anschluß daran nur die beiden Bildnisse erwähnt werden. Quinten Massys ist mit einem Männerbildnis vertreten, das man zu seinen besten Leistungen zählen darf. Innerhalb der Reihe der höchst unterschiedlichen Portraits des Künstlers gehört es wahrscheinlich an den Schluß, und man könnte sich vorstellen, daß seine große Lebensnähe und Vitalität auf eine Berührung mit der Bildniskunst Albrecht Dürers zurückzuführen ist. Daneben steht das bescheidenere Männerbildnis von Jan van Scorel, das Sander m. E. mit Recht zu den ei-

genhändigen Werken zählt und das noch einmal das hohe Niveau dieser Bildgattung in den Niederlanden dokumentiert.

Damit sollen die Betrachtungen abgeschlossen werden, die durch die ausführlichen Darlegungen Jochen Sanders angeregt wurden. Sein Katalog zeichnet sich insgesamt durch Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit aus und ist von daher den Bänden des Brüsseler »Corpus« an die Seite zu stellen. Allerdings kommen die

spezifisch künstlerischen Fragen, die im Rahmen eines derartig umfangreichen und ehrgeizig konzipierten Werkes angemessen behandelt werden müßten, nicht genügend zur Sprache. Hier fordert das rückhaltlose Bekenntnis zur Gemäldetechnologie, welche die Methode der Stilkritik unterstützen, nicht aber ablösen sollte, doch seinen Tribut.

Ulrich Söding

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Michel Verjux. Mit einem Beitrag von Christian Beson. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1993. 40 S., 10 sw-Abb.

Klaus Vierneisel: *Ludwigs I. Verlangen nach dem „Reinen griechischen Stil“*. Sonderdruck aus: Bayerns Philhellenismus. Symposium an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 22. und 23. 11.1991, hg. von Gerhard Grimm und Theodor Nikolaou. Veröffentlichungen des Instituts für Orthodoxe Theologie, Bd. 1, 1993. S. 113-145, 13 Abb.

Jindřich Vybíral: *Jiný Dum. Německá a rakouská architektura na Moravě a ve Slezsku v letech 1890-1938/Das andere Haus. Die deutsche und österreichische Architektur in Mähren und Schlesien in den Jahren 1890-1938*. Ausst.-Kat. Prag, Nationalgalerie und Agneskloster 1993. 68 S., 29 sw-Abb.

Willi Weiner: *Die dünne Haut der Dinge, Plastiken und Zeichnungen*. Textbeitrag von Peter Anselm Riedl.

Ausst.-Kat. Ulmer Museum 1993. 96 S., zahlreiche sw- und Farb-Abb.

Zeitschrift für Kulturaustausch 1993/2: Der Kreativität Freiräume schaffen. Zur künftigen Kulturpolitik Europas. Beiträge von B. Hohenstein, N. Klein, W. Rensch, H. Rosenstrauch und Joachim Sartorius. Hg. vom Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1993. 292 S.

Im Zentrum: Menschenbilder. Aus der graphischen Sammlung von Heiner Dirkreiter (1893-1966). Mainfränkische Hefte Nr. 90. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Würzburg 1993. Würzburg, Verein der Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte 1993. 59 S., sw- und Farb-Abb., DM 30.-

Michael Bohr: *Die Entwicklung der Kabinettschränke in Florenz* (Diss. Mainz 1991). Europ. Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 182. Frankfurt a. M. u. a., Lang 1993. 427 S., 109 sw-Abb.

Geplante Veranstaltungen

Skulptur und Piazza. Gestalt und Bedeutung öffentlich aufgestellter Statuen in Mittel- und Oberitalien

Der Kurs wendet sich an fortgeschrittene Studenten des Hauptstudiums, Magistranden und Doktoranden sowie junge promovierte Kollegen. Die Zahl der Teilnehmer ist auf 15 Personen beschränkt. Von jedem Bewerber wird erwartet, daß er ein Referat zum Kurs-thema vorbereitet. Den Teilnehmern wird die

Hälfte der Fahrtkosten (2. Klasse Bahnfahrt) und Halbpension vergütet. Für die Reservierung der Unterkunft sorgt das Institut. Nähere Einzelheiten zum Kursprogramm, Referatthemen etc. werden den Teilnehmern rechtzeitig zugesandt.

Bewerbungen mit kurzem Lebenslauf und einer Übersicht über den Studiengang sind bis zum 8. Mai 1995 (Datum des Poststempels) an den *Direktor des Kunsthistorischen Instituts, Via Giuseppe Giusti 44, I-50121 Firenze, mit dem Vermerk "Studienkurs 1995" zu richten.*