

Zuschriften an die Redaktion

Stipendium des Landes Baden-Württemberg am Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ist ab 1. Februar 1996 die Stipendienstelle des Landes Baden-Württemberg wiederzubesetzen. Das Stipendium dient der Durchführung eines größeren Forschungsvorhabens im Anschluß an die Promotion und ist an einen Aufenthalt im Zentralinstitut gebunden. Eine aktive Teilnahme an den wissenschaftlichen Veranstaltungen des Zentralinstituts wird erwartet.

Bewerber mit abgeschlossenem Studium der Kunstgeschichte müssen in Baden-Württemberg ansässig sein oder ihr Studium an einer Hochschule des Landes erfolgreich beendet haben. Das Stipendium ist mit DM 1.500/ Monat dotiert. Die Laufzeit beträgt ein Jahr, in begründeten Fällen ist eine Verlängerung um ein weiteres Jahr möglich.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen und einer maximal 4seitigen Darlegung des Forschungsvorhabens werden bis zum 31.1.1996 erbeten an den Vertrauensdozenten des Landes Baden-Württemberg Herrn Professor Dr. Herwarth Röttgen per Adresse: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstr. 10, 80333 München.

Florentine Painting (I)

Nel numero di luglio di quest'anno Michael Viktor Schwarz pubblica una recensione dell'ultimo volume del *Corpus of Florentine Painting*, uscito col titolo *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*. Si tratta di un'analisi assai lunga del volume, delle sue conclusioni e del modo con cui l'autore, il sottoscritto, si accosta al tema, e la stessa ampizza dello scritto sembra attribuire a questa mia ultima fatica un'importanza che essa probabilmente non merita. Una recensione fa semp-

re propaganda per cui, seppure una presentazione più positiva del libro mi avrebbe fatto più piacere, gli sono grato del suo impegno. Lo Schwarz, infatti, non esita a definire il volume »gründlich mißlungen«; valutazione che, pur essendo ben consapevole delle molte mancanze del lavoro, mi sembra forse eccessiva. Tuttavia se adesso Le scrivo e Le chiedo che la mia lettera venga pubblicata, non è per difendere il libro — che si difenderà da sé, se sarà in grado di farlo, negli anni a venire — bensì per richiamare l'attenzione dei lettori della *Kunstchronik* su due premesse della recensione che potrebbero sembrare scontate, mentre in realtà tali non sono. Lo Schwarz afferma in sostanza che questo nuovo volume del *Corpus* non soddisfa le »Bedürfnisse der heutigen Wissenschaft«, poichè segue una tradizione critica ormai definitivamente tramontata, quella di Richard Offner e di Roberto Longhi. Lo studioso propone anche un *excursus* un po' semplicistico sulla storia del *Corpus of Florentine Painting*, spiegando tra l'altro che quello di Offner è uno »im Grunde ahistorischer Blick, der unschwer aus der Gedankenwelt von Offners Lehrer Max Dvořák herzuleiten ist, des frühen Dvořák — si affretta a precisare — nicht des Dvořák der *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.«

Non è questa la sede per discutere sulla formazione — solo in parte viennese — dell'ideatore del *Corpus*. Ma varrà la pena precisare che il giovane americano discusse la sua dissertazione dottorale nel 1914 e che il saggio più significativo del volume uscito postumo con il titolo *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, quello intitolato »Idealismus und Naturalismus...«, fu pubblicato nel 1918, appena tre anni prima della prematura morte di Dvořák. Questo grande esponente della »scuola viennese« deve avere fatto dunque progressi notevolissimi negli ultimi anni di

vita; buona speranza per i sessantenni che — come chi scrive — si augurano di progredire ancora un poco durante il resto dei loro giorni...

Peraltro, porre sotto comune denominatore due studiosi così diversi per formazione e per carattere suona, specie qui in Italia, un po' strano; ma in fondo non è sbagliato. Si tratta di personaggi appartenenti alla medesima generazione, che risposero entrambi con i mezzi di una raffinata *connoisseurship* alle esigenze poste dalla storia dell'arte dei loro giorni. E da parte mia ammetto ben volentieri di avere sempre avuto di mira quello che l'irriverente Schwarz definisce una »unheilige Allianz zweier überlebter Forschungsstraditionen«. Mi domando però su quali basi, sull'autorità di chi, quella tradizione critica dovrebbe essere considerata ormai superata? Quale tipo di *connoisseurship* sarebbe invece preferibile? Oppure si vuol dire che la storia dell'arte oggi può ormai fare a meno dei conoscitori?

Nel corso del nostro secolo, di tanto in tanto, sono emersi campi di studio inediti, sono stati messi in evidenza problemi fino allora inesplorati, piste di ricerca nuove, chiavi di interpretazione insolite ed originali: novità che corrispondevano agli interessi culturali di un determinato momento. Esse ebbero spesso un effetto stimolante per lo sviluppo della disciplina, ma poi sono state accantonate (almeno nelle forme in cui venivano proposte), come le interpretazioni formalistiche del Focillon, quelle sociologiche dello Hauser, quelle »gestaltistiche« dello Arnheim e via dicendo. D'altra parte il lavoro di classificazione storico-artistica, che è il compito del conoscitore, dipende meno dalle curiosità scientifiche del proprio tempo e fornisce elementi per ricerche fra di loro anche diverse, intese a collegare il prodotto artistico con i vari aspetti della storia e della storia culturale. Crea e perfeziona la griglia di dati, l'intelaiatura irrinunciabile per gli studi che, basandosi su di essa, possano ormai prescindere da indagini sulla pater-

nità e sulla cronologia delle singole opere. Voglio dire: se Giovanni Battista Cavalcaselle, ad esempio, non avesse stabilito che la grande *Orazione nell'Orto* degli Uffizi, fino allora creduta di Giotto, spetta invece a Lorenzo Monaco, qualcuno oggi potrebbe dissertare sugli ideali religiosi di Giotto sulla base di questo dipinto, eseguito ottant'anni dopo la morte del maestro. Il conoscitore, naturalmente, ricorre, quanto possibile, all'aiuto delle informazioni ricavate dalle carte d'archivio. Ma il suo strumento principale resta l'occhio che talvolta, e soprattutto su campi poco indagati, può sbagliare o può darci indicazioni imprecise, ma al quale pure dobbiamo parte considerevole delle nostre conoscenze sugli artisti e sulle loro opere. E quanto siano durevoli i buoni frutti della »Augenphilologie«, lo mostrano opere quali *La pittura e la miniatura nella Lombardia* di Pietro Toesca (1912) oppure *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* di Hermann Voss (1920), ancor oggi quotidianamente consultate dagli studiosi dei rispettivi settori. Su un livello più modesto, una prima raccolta di informazioni, ancora da verificare o meglio precisare, desidera offrire il volume ultimamente uscito del *Corpus*. Il fatto che in esso tanto spazio è dedicato alla ricostruzione dei cataloghi dei singoli maestri potrà anche non piacere a chi ha interessi diversi. Ma se il *Corpus* è, come ammette lo stesso Schwarz, un »Dienstleistungsunternehmen«, il suo compito consiste nel presentare, secondo le odierne possibilità, un materiale ordinato, classificato, analizzato.

A proposito poi della scelta del periodo discusso nel libro, lo Schwarz esprime un parere assai curioso. A suo avviso si doveva lasciar stare quell'»ammasso di rovine« (Trümmerfeld) che è la pittura pre-cimabuesca ed iniziare lo studio sistematico della pittura fiorentina dall'opera meglio circoscrivibile di Cimabue. Ma sarà davvero così corta la memoria degli storici dell'arte? Abbiamo dimenticato che appena ottant'anni fa uno

studioso del calibro dello Schlosser definiva la figura di Cimabue un'ombra inafferrabile, resa tale dalle notizie contraddittorie tramandateci in proposito dalle fonti (cfr. »Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten«, in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. k. Zentralkommission IV*, 1910, p. 130)? E se oggi il nome di Cimabue lo possiamo collegare con un »umgrenzbaren Œuvre«, non sarà certo per merito di indagini del tipo di quelle condotte dal Rintelen (che nel suo troppo celebre *Giotto und die Giotto-Apokryphen* commise errori già al suo tempo, intorno al 1912, clamorosi come il riferimento del ciclo francescano di Assisi ad un seguace nemmeno diretto di Giotto verso il 1320 o l'attribuzione della croce giottesca di Santa Maria Novella a Spinello Aretino ad una data sul 1360-70), ma grazie agli studi dei soliti Toesca e Longhi! Ci sono dunque motivi per credere che sarà proprio la ricerca così fuori moda delle »mani« — cioè del carattere stilistico delle singole personalità di artisti — a rendere più chiaramente comprensibile la produzione pittorica della Firenze medioevale; quello insomma che il Friedländer amava definire »l'ultima e più fruttuosa questione per il conoscitore« (»Die Namenlosigkeit ist ein Merkmal mangelhafter, wenn auch oft unvermeidlich mangelnder Kenntnis. Streng genommen, ist jedes Meisterwerk von einer Persönlichkeit mit einmaligen und einzigartigen Eigenschaften hervorgebracht. Wer nach China kommt, findet zunächst, daß alle Chinesen gleich aussehen, nach und nach erst lernt er, Individualitäten zu scheiden. Ähnlich geht es dem Kunstkennner, der sich den »dunkeln« Zeiten nähert...«). Non sta a me a giudicare, naturalmente, se il mio tentativo sia fallito, come sostiene lo Schwarz, o meno; a me preme soltanto di ribadire che la ricerca base, la costruzione della griglia di dati a cui il *Corpus* dell'Offner mira, richiamandosi ad una tradizione che è poi quella del Cavalcaselle, del Rumohr, del Lanzi, del Vasari e del Ghiberti, è tutt'ora quanto mai attuale.

Nessuno, credo, sarà oggi così stolto da illudersi di risolvere tutti i problemi della storia dell'arte proponendo un'attribuzione o una datazione. D'altronde, come aveva osservato un grande studioso non-conoscitore, Erwin Panofsky, »la semplice diagnosi 'Rembrandt intorno al 1650', se corretta, implica tutto quanto lo storico dell'arte potrebbe dirci sui valori formali del dipinto, sull'interpretazione del soggetto, sul modo in cui esso riflette l'atteggiamento culturale dell'Olanda del Seicento e sul modo in cui esso esprime la personalità di Rembrandt... Il conoscitore quindi può essere definito uno storico dell'arte laconico e lo storico dell'arte un conoscitore loquace« (*The History of Art as a Humanistic Discipline*, in *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N.Y. 1955, pp. 19-20). Oggi, ahimé, viviamo in un mondo che ci bombarda di immagini e di parole, ma difficilmente concepisce che su di esse ci si possa soffermare. Nelle nostre Università s'insegna a commentare e discutere, ma sempre più raramente a vedere, capire e riconoscere l'opera d'arte. Come conseguenza molti storici dell'arte considerano lo stile, il carattere artistico di un'opera come uno dei suoi tanti aspetti su cui eventualmente si può indagare. »Ciò che mi è seriamente mancato« — scrive lo Schwarz sempre a proposito del mio volume — »sono le informazioni sul tergo delle tavole e sulle modalità in cui esse erano fissate al loro luogo di destinazione.« Ora è ben vero che ulteriori notizie su tali particolari potrebbero essere utili, ma io continuo a credere che l'interesse principale primario dello storico dell'arte si rivolge a quello che si vede sul *recto* delle tavole. Domani qualcuno le potrà studiare anche da dietro; ma intanto questo volume del *Corpus* illustra nel modo più completo finora tentato, con ben 430 grandi illustrazioni (lo ricordo perchè lo Schwarz non ne parla), quello che mostra il lato dipinto delle opere.

Ma vengo brevemente alla seconda premessa implicita nello scritto dello Schwarz, che mi

sembra questa: un'attribuzione (o dis-attribuzione) vale l'altra, non importa chi e quando e sulla base di quali esperienze l'abbia formulata. Nel volume recensito, che include soltanto due tavole firmate, vengono proposte, naturalmente, numerose attribuzioni e fa una certa impressione constatare che, a quanto sembra, nessuna di queste risulti allo Schwarz convincente. Non crede che le quattro opere ascritte a Coppo siano veramente di questo maestro o che le sei riferite a Meliore spettino a Meliore e così via. Qualcuna delle attribuzioni in questione è stata avanzata dal sottoscritto, e il resto da altri, spesso introdotte nella letteratura artistica da venti, trenta o più anni: è mai possibile che nemmeno una sia azzeccata?

Non è affatto mia intenzione recensire la recensione dello Schwarz, ma anche per aiutare il lettore ad orientarsi in questa discussione devo far presente che lo Schwarz erra di grosso quando parla di venti (!) attribuzioni a Coppo e 16 a Meliore che verrebbero sostenute nel mio volume. Infatti egli non si è accorto che l'elenco delle attribuzioni — nel volume discusso come pure in quelli precedenti del *Corpus* — enumera semplicemente tutte le attribuzioni finora proposte per un artista, per poi pubblicare e schedare le opere delle quali si condivide la paternità: quattro, appunto, di Coppo e sei di Meliore. Ma per tornare alla questione del catalogo dei singoli artisti vorrei sottolineare che proponendo una paternità sbagliata o mettendo in dubbio quella esatta si commette ugualmente un errore. Dunque i casi sono due: o coloro che in questi ultimi ottant'anni si sono impegnati nella ricostruzione delle fisionomie dei pittori fiorentini del Medioevo hanno tutti inutilmente perso il loro tempo, oppure è lo Schwarz che si pronuncia su una materia su cui gli manca la competenza necessaria. Certo, negli studi umanistici tutti abbiamo »diritto di voto«, ma il valore del »voto« va misurato sulla produzione scientifica di chi l'aveva espresso. Oltre che al problema della

decorazione della Basilica di Assisi, lo Schwarz ha dedicato saggi impegnati anche a varie questioni dell'architettura medievale romana, alla pittura e scultura tardogotica in Europa centrale, a disegni di meccanica del primo Cinquecento e ad incisioni di Rubens. L'ampiezza dei suoi interessi non esclude affatto che possa essere un buon intenditore anche della pittura fiorentina del XII e XIII secolo. Ma quando su basi iconografiche data la Croce di Rosano, uno dei dipinti fiorentini più antichi che ci siano pervenuti, al Duecento, o quando sentenzia che quel piccolo gioiello della pittura duecentesca che è lo stendardo processionale del Museo del Duomo »gehört zu den schwächsten Werken« del suo tempo, quando assegna agli ultimi due decenni del XIII secolo un'opera quale la Croce di Oslo, strettamente legato alla pittura degli anni '60, e quando dichiara che il mosaico absidale di San Miniato al Monte è opera del restauratore ottocentesco Antonio Gazzetta, la sua dimestichezza con questo campo appare molto, ma molto dubbia. E allora viene in mente il vecchio proverbio: »Schuster bleib bei deinem Leisten.«

Miklós Boskovits

Florentine Painting (II)

Was mir eine Replik unausweichlich macht, ist ein Verständnisfehler, der keine Verbreitung finden sollte: Miklós Boskovits hat aus meinem Text ein umfassendes Verdikt gegen stilritisches Vorgehen in der Kunstgeschichte herausgelesen. Da ich in der Rezension selbst stilritisch argumentierte, überrascht mich das. Wogegen ich mich in Wirklichkeit wandte, war eine simple Fortführung der alten, seinerzeit fraglos verdienstvollen Kenner-Kunstgeschichte, die — verkürzt gesprochen — mehr die Hand als den Kopf des Künstlers im Blick hat, nur das Individuum statt auch Traditionszusammenhänge reflektiert und die stets besser auf dem Gebiet der neuzeitlichen

Kunst funktioniert hat als auf den »Trümmerfeldern« des Mittelalters. In aller Stille hat sich die stilkritische Methode während der letzten Jahrzehnte erheblich weiterentwickelt. Ich möchte hier nur auf die Arbeiten von Gerhard Schmidt verweisen. Davon könnte auch die Forschung zur frühen italienischen Malerei profitieren, wenn man sich dem öffnen wollte, statt längst historisch gewordene Zugänge wie eben den Roberto Longhi oder den Offnerschen absolut zu setzen. Allerdings scheint mir damit immer noch nur eine von mehreren notwendigen Modernisierungsmaßnahmen am *Corpus of Florentine Painting* benannt.

Michael Viktor Schwarz

Odilon Redon (I)

The critical essay on the Odilon Redon exhibition organised by the Art Institute of Chicago, the Van Gogh Museum and the Royal Academy of Arts in London, that appeared in the September issue of the *Kunstchronik* requires some corrections. If based on thorough knowledge of the subject concerned and on careful reasoning, an analysis of the modes of presentation of this exhibition would have been most welcome. At least it would have given firmer ground to the reviewer's remarkable discovery of a conscious policy from the side of the Van Gogh Museum to simplify and distort the image of Redon for economic reasons.

The first, methodical, error consists in comparing catalogue and exhibition. As Robert Herbert recently clarified, there is »some resemblance in the shapes of exhibition and catalog, but one cannot substitute for the other« (Impressionists on stage, *The New York Review of Books*, 2 November 1995, p. 44). Worse, the »Chicago catalogue«, which was, in fact, a collective enterprise undertaken by all participants (as clearly indicated on the spine of the book), is contrasted with the

modes of presentation in Amsterdam: »Bluntly expressed, the Art Institute catalogue's goals appear to have been (among other things) scholarly ones while evidently those of the Van Gogh Museum's exhibition were predominantly not.« All three exhibitions were, of course, based on the results of the research presented in the 464 page catalogue, and a comparison of the three installations would have been both interesting and informative. The reviewer, however, unsuccessfully disguises the fact that she had only seen the Amsterdam showing. From the catalogue she tries to infer what the Chicago exhibition must have looked like, without realising that exactly those aspects she most harshly criticises were almost identical in both Amsterdam and Chicago (e.g. the introductory wall text and the first room).

Without delving into the general problem of the intellectual level of explanatory texts and the question to what extent they should reflect »contemporary scholarly discourse«, it should have been understood that the necessity of labelling in two languages (Dutch and English) in the Van Gogh Museum sets physical limits. In borderline cases in the Redon exhibition, aspects whose complexity would have demanded a too-long analysis were left to the more appropriate medium of the catalogue. Furthermore, the reviewer's own suggestions would not have alleviated the problem: her commentary on the label accompanying the *Village street in Samois* (Abb. 1) is based on a sloppy reading of the catalogue, p. 168. Another work described, the portfolio *A Edgar Poe*, was not even exhibited. She mistakenly described some drawings based on Poe stories as such, thereby revealing an inability to distinguish between a lithograph and a charcoal drawing. A lack of knowledge of the Dutch language is excusable (the translation of the Huysmans quote »Prince of Dreams« is »droomprins« — the guy on a white horse — and was thus out of the question as a subtitle in Amsterdam), the mis-

spelling of almost every second name is not (read Frederik van Eeden, MaryAnne Stevens, Rodolphe Bresdin, Theodor Adorno, and Sara Lee).

The reviewer believes to have found the origins of her criticism — that the exhibition de-intellectualised a scholarly catalogue — in the fact that the Van Gogh Museum had »recently severed itself from the statal Dutch Rijksmuseum system«, which »would self-evidently necessitate concern with the survival-related issues of entry fee-income, readily saleable publications, and a mass-public advertising profile«. In the first place, the Van Gogh Museum did not sever itself from the Rijksmuseum-system in July 1994, but rather the entire system was abolished by the Dutch government. All former Dutch state museums are now partially subsidised foundations (cf. *Verzelfstandiging Rijksmusea c.a.*, Ministerie van WVC, The Hague 1994). The conclusions drawn from this misinformation are equally wrong. Apart from the fact that the Redon exhibition was planned long before the de-nationalisation, the reviewer did not take into account the Van Gogh Museum's special situation, with its permanent »block-buster« Vincent van Gogh. Visitors mainly come to see these works, thus allowing the organisation of temporary exhibitions with a less »popular« appeal. In contrast to the author's assumptions, the number of exhibitions has actually decreased over the last few years (only three in 1994), and only a very small proportion were (or will be) taken over entirely from other institutions (two between 1993 and 1996).

A building block in the reviewer's argument is the 1995 New Year's staff address, in which the director of the Van Gogh Museum is said to have »simply stated proudly that 870.000 visitors had crossed [the museum's] threshold during 1994 and left it at that«. This, again, is false. In fact, Ronald de Leeuw took these indeed gratifying numbers as the starting point in his enumeration of the recent and future undertakings this continuing success

has permitted the museum in a period of stagnating public funding. Among these were the founding of a new scholarly journal, the English-language *Van Gogh Museum Journal*; the hiring of three specialists for a critical edition of all Vincent van Gogh's letters; the purchase of the library of the Amsterdam artists' society *Arti et Amicitiae*; the preparation of catalogues of the permanent collection; the publication of the *Cahiers*, a forum for the analysis of material related to Van Gogh; and, finally, the organisation of internationally oriented summer symposia (cf. *Kunstchronik* 1995, 234-239). The reviewer has also overlooked the fact that the Van Gogh Museum initiated an issue of the scholarly periodical *Jong Holland* (10 [1994] no. 3) entirely devoted to Redon and his early reception in the Netherlands.

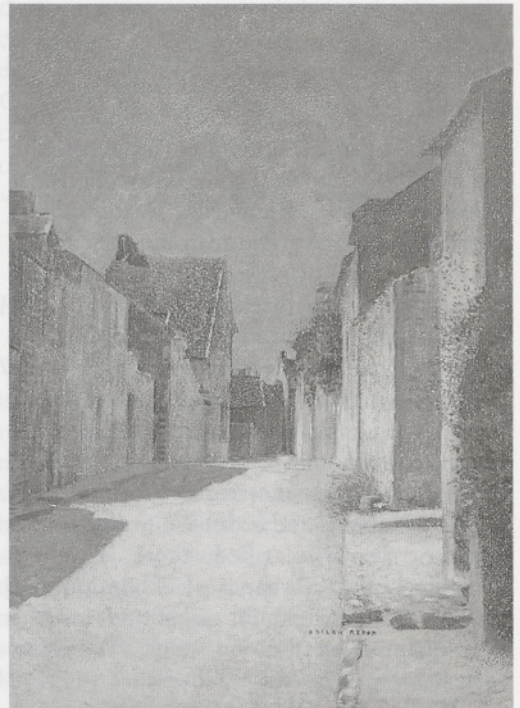


Abb. 1 Odilon Redon, *The Samois Village*, c. 1888. Oil on paper, 42 x 30 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum (Museum)

Finally, a few words about the sponsor of the Redon catalogue and exhibition, whom the reviewer tries to make look ridiculous with the pointed quotation at the end of her article. Nowhere in either the book or the show does the name appear as prominently as it does in her own article. The Sara Lee Corporation's financial support allowed the Art Institute of Chicago — like most U.S. museums privately organised since its foundation — not only to acquire the ground-breaking Mellerio archive, to analyze it and make it available in record time, but also to participate in an exhibition project which did *not* guarantee considerable income through large attendance. Thanks to the Art Institute in Chicago and Sara Lee, not only the partners in Amsterdam and London, but also visitors to the exhibition and scholars throughout the world could profit from it. To enhance the appreciation and the knowledge about Odilon Redon was the main goal of this common enterprise. The only thing one has the right to expect is that this effort be taken seriously. Whether this goal was attained or not and whether the means by which it was achieved were appropriate must be left to the judgement of both general public and well-informed critics.

Andreas Blühm and Fred Leeman

Odilon Redon (II)

As author of the review *Sara(h) Lee Presents 'The Prince of Dreams'*, let me respond to the Van Gogh Museum's statement by leading this discussion in two sequential directions. The first is by way of reply to points raised by Blühm and Mr. Leeman (the museum's Head Curator), while the second involves returning to restate the selfconscious goals and actual focus of my review. Specifically, in the preceding I am criticized for a supposed methodological error, as well as for my article's having been written without »careful consideration«

or »thorough knowledge«. The basis for the former is my having »unsuccessfully disguised« that I did not see the Chicago exhibition, proceeding to compare its catalogue and their version of the show — but in fact I clearly state in my review (»due to this reviewer's limitations in time and space«, p. 463) what I am doing and offer justification of it. The same holds true for the Museum's assertion that my review misunderstood the nature of the three participating institutions' contributions to this retrospective's catalogue, which was clear not from the names on the book's spine but rather from its contents and their relative distribution — also clearly stated, same page — since Chicago's participants produced by far the largest percentage of its major texts (»Under the able leadership of Mr. Druick, a dedicated group in Chicago has worked ... to reevaluate the artist's ambitions and achievements in the light of new information.«, Foreword). In an interview conducted with Leeman, his awareness that Chicago had determined the Redon catalogue's methodological orientation was indicated to me by his expressed negative opinion of and revising impulse towards its psychoanalytical take.

In approaching the latter accusation levelled at me above, constructed of an enumeration of what is presented as incorrect information, surely we can leave aside the typesetting errors which slightly transformed some of the proper names (whether Mary Anne has a separating space seems unimportant, and Sara(h) can be spelled either way in English). To begin with, while I should apologize for the limitations of my knowledge about the Dutch museum's financial arrangements, it does not seem to me that my comments concerning the effects of privatization on their operating procedures (for instance the elimination of entry-reduction categories such as senior citizens) are invalidated by the facts that other statal art institutions also underwent the same transition and that it was not a voluntary alteration. Further, the description

of their »special« situation due to the earning capacity represented by a permanent collection of Van Goghs the Museum offers here could actually be viewed as reinforcing my original point — that their income as well as status depends upon something other than temporary exhibitions, meaning that shows like Redon need have no intellectual rationale save trying to be equally popular — rather than negating it. As opposed to being a question of the literal number of exhibitions, mounted in a given year, my assertion has to do with this museum's operating like a *Kunsthalle*, thereby abdicating its curatorial functions: of the last four of their non-Van Gogh shows I either saw or read about, two were guest-curated (Puvis, Perfect Harmony) and two travelling entities from other museums (Redon, Denis).

Finally, despite my admitted and unfortunate ignorance of the balance of their Director's 1995 New Years' staff address, it needs to be pointed out that (as with other »true-to-life« details my review contained) rather than constituting a crucial »building block« of my argument there as the Museum asserts, it rather reinforced what I was already saying and essentially would have said even without such verism. In response to Blühm/Leeman's listing of the scholarly projects apparently being launched by the Van Gogh Museum, it would be relevant to question the research necessity of both a new critical edition of the artist's letters and a catalogue of their permanent collection (since several editions of the correspondence as well as two catalogues raisonné already exist), in addition to pointing out that almost all of the endeavors cited have to do with their Van Gogh holdings as opposed to temporary exhibitions or accompanying catalogues. My overall point of view regarding the intellectual quality of this Museum's activities is based upon my own repeated experience of their shows as well as publications, within which context the Redon retrospective is not an exception, in addition to comments offered

by colleagues (including one Parisian curator); it is not a product of what one person said or did not at one point in time.

But to return to the stated goals and argument animating my original review, the bulk of these issues are somewhat beside the essential point of my article; and my rebutting them is not undertaken here for the purpose of correcting their corrections, but rather to suggest that this debate largely obscures what I was primarily asserting and screens out what I was mainly trying to discuss. For instance, whether or not the Redon images inspired by Poe stories exhibited in their exhibition were charcoal drawings relating to his lithographic portfolio on that theme or the prints themselves, this does not change the fact that my review was actually about how cultural institutions' interests are reflected in their presentation of art historical material and I would argue that its thesis on that level still stands. In reality, rather than being solely an evaluation of the Van Gogh Museum's unconvincing presentation of Redon (and at least one other negative review has appeared — D. Gamboni, »Traum, Einbildungskraft und Kontobücher«, *Neue Züricher Zeitung*: Nr. 283, 3-4 Dec. 1994, 65-6 — so I am not alone in holding that opinion), as their reaction gives one to believe, my review also critically evaluated the Art Institute of Chicago's concerns as they shaped its catalogue contributions as well as pointing to some larger ethical concerns facing modern museum management.

These are the kinds of issues being raised within an extensive international discourse about the politics and ideology of art's public display by cultural institutions, which I would argue cannot be ignored. In the end, it might usefully be explained that the identification of the Redon exhibition's corporate sponsor appearing at my review's conclusion was provided as an explanatory footnote to my title, at the request of this journal's editor who feared its readership might not understand the reference; and it is equally important to

underline that, as opposed to being an attempt to make that company »look ridiculous« employment of their name in my article's title is an ironic yet serious joke referring to the potential implications of private-commercial underwriting of public cultural endeavours. My basic question remains: what are the difficulties posed by your exhibition programs' being paid for by a private enterprise, and what could be the impact of becoming one yourselves? Finally, to suggest I did not take the exhibition in question seriously would be to radically misunderstand my intent as well as motivations; having done fin-de-siècle research for the past decade, not only did I care enough to pause for six weeks to write that review, but it was the intellectual profile of an institution as significant for my own scholarly area as the Van Gogh Museum is indeed a matter of serious concern to me.

Julia Bernard

Die Autoren dieses Heftes

Dr. Ekkehard Mai, Wallraf-Richartz-Museum, Bischofsgartenstr. 1, 50667 Köln

Dr. Jenny Stratford, Institute of Historical Research, School of Advanced Study, University of London, Malet Street, London WC1E 7HY, England

Der Ort der angewandten Kunst in der Kunstgeschichte

Im Herbst 1996 plant das Kunstgeschichtliche Seminar der Universität Hamburg unter der Konzeption und Leitung von Priv.-Doz. Dr. Margarete Jarchow ein Symposium zu Fragen der angewandten Kunst mit den Sektionen 1) Einzelergebnisse und Bestandsaufnahme, 2) Herangehensweisen und Untersuchungsmethoden, Grenzüberschreitungen und Ausblicke.

Zur Vorbereitung werden Wissenschaftler, die an einem Forschungsprojekt zur angewandten Kunst arbeiten oder ein solches in letzter Zeit abgeschlossen haben, gebeten, *Frau Dr. Margarete Jarchow, Postfach 550547, 22565 Hamburg, Telefax 040-869038, e-mail 731372065@compuserve.com*, Thema und Inhalt ihrer Forschungen mitzuteilen.

Prof. Dr. Erich Steingraber, Prinzenweg 22, 83684 Tegernsee

Prof. Dr. Eberhard König, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität, Morgensternstr. 2-3, 12207 Berlin

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Erscheinungstermin Monatsmitte. Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Peter Diemer, *Redaktionsassistenz:* Elke Loleit und Annelies Amberger, *Anschrift der Redaktion:* Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstraße 10, 80333 München.

Herausgeber: Verlag Hans Carl GmbH & Co. KG, Nürnberg. Inhaber und Beteiligungsverhältnisse: Kommanditisten: Raimund Schmitt, Rückersdorf, 26 %, Traudel Schmitt, Rückersdorf, 26 %. Komplementär: Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg. Erscheinungsweise: Monatlich · Abonnementspreise/Inland: Jährlich DM 65,- zuzügl. Vertriebs-Gebühr und 7 % MwSt. Binnenmarktländer-Empfänger mit Umsatzsteuer-Identifikationsnummer und Drittländer: Jährlich DM 76,- zuzügl. Vertriebs-Gebühr; Binnenmarktländer-Empfänger ohne Umsatzsteuer-Identifikationsnummer: Jährlich DM 76,- zuzügl. Vertriebs-Gebühr und MwSt. Kündigungsfrist: 6 Wochen zum Jahresende · *Anzeigenpreise:* Preise für Seitenteile nach Preisliste Nr. 18 vom Januar 1995 · *Anschrift der Versandabteilung und der Anzeigenleitung:* Verlag Hans Carl, Postfach 99 01 53, 90268 Nürnberg, Andernacher Str. 33a, 90411 Nürnberg, Fernruf: Nürnberg (09 11) 9 52 85-20 (Anzeigenleitung) 9 52 85-42 (Abonnement). Telefax: (09 11) 9 52 85-47. – Bankkonten: Castell-Bank Nürnberg 04000 200 (BLZ 790 300 01). Stadtparkasse Nürnberg 1 116 003 (BLZ 560 501 01). Postscheckkonto: Nürnberg 41 00-857 (BLZ 760 100 85). Druck: Fabi & Reichardt-Druck GmbH, 90439 Nürnberg.