

as the shallow outdoor stage, the brocaded cloth of honour against a gold ground, the realism of brocades and flowers and the vibrant subtle colours, shaded to indicate recession in space, which are all said to derive from Netherlandish models. Furthermore, the Virgin's facial type, the bystander seen from the back, the Virgin Annunciate depicted on the reverse side of the wing and even the cloud and ray punchmark in the gold ground derive from patterns that seem to originate with Conrad von Soest. If Westphalian art could thus be shown to be, either directly or through intermediaries in Cologne, as significant for the painter of the *Patron Saints* as the undisputed Eyckian influence in the group of Saints and in the drapery patterns, a very different picture of the painter's roots would emerge. It follows that, in considering the provenance and visual experience of the painter called Lochner, Konrad's thesis deserved systematic investigation.

In contrast to such neglect in the area of provenance, considerable progress was made in the second case of concern, that of establishing the *œuvre* of the painter of the altarpiece of the *Patron Saints*. Evidence presented by Molly Faries, following her examination by infrared reflectography of a number of panels ascribed to Lochner, convincingly excluded the *St. Jerome* from Raleigh from the works of Stefan Lochner (*Abb. 6*). Despite this, the painting was surprisingly still exhibited as an early work by Lochner, consistently quoted in the written material with that attribution and even cited as prime evidence of Lochner's training in the Campin workshop. In the exhibition, the position of the *St. Jerome* from Raleigh next to the *St. Jerome* from Detroit (there attributed to van Eyck; *Abb. 7*) served only to highlight profound differences. In contrast, a small carved panel from Utrecht with the same subject, although later in date (unaccountably shown out of sight in an adjoining section) was so closely related in design and style that a Netherlandish provenance seems plausible also for the Raleigh panel. Other paintings examined by Faries or in Frankfurt, such as the *Last Judgement* and the *Apostle Martyrdoms*, were clearly designed by the hand of Lochner. Unfortunately, such photographic evidence, although significant, was not presented in the exhibition and only partially in the *Catalogue* and conference papers. A systematic and thorough examination by infrared reflectography of all attributed works, including the enigmatic *Presentation* from Lisbon, would now help to establish Lochner's surviving *œuvre* and also some of his workshop practices.

In respect of the third theme of the exhibition, the influence of Stefan Lochner on other artists, a true feat of visual memory was demanded. Only the really gifted, or the initiated, would recognise the connection, apart from the subject matter, between the *Apostle Martyrdoms* from Rome painted by an anonymous follower, the drawing of the *Martyrdom of St. Bartholomew* from Berlin and Lochner's Frankfurt panels, all displayed in separate sections of the exhibition. Not many visitors would have spontaneously noted how indebted the exhibited wings from Cologne, attributed to the Master of the Glory of the Virgin and a second unknown master, were to the absent altarpiece of the *Patron Saints*. Nor was it easy to spot the relationship between the *Presentation* from Darmstadt by

Johann Koerbecke and Lochner's corresponding work, when the latter was represented by a photograph in another room.

It seemed even more difficult to connect Memling's *Last Judgement*, featured in the last area of the exhibition with Lochner's panel of the same subject shown in the first section. Although both masters illustrated the day of judgement, Memling stressed the role of the archangel Michael and showed Christ in the company of the Virgin and the apostles enthroned in heaven. Lochner, in a very different iconography, depicted Christ in heaven as the active recipient of intercessional prayers from the Virgin and St. John, both kneeling on earth. Even the Gates of Heaven, often cited as proof of Memling's dependence on Lochner's design, are of rather different architectural styles. It remains feasible that the single congruent nude figure, noted by Bodo Brinkmann in the *Catalogue* derived from mutual sources. Lochner's nude figure pulled by a devil (on the extreme right of his design) could certainly be detected in the same position in an earlier small *Last Judgement* from Cologne, exhibited near the Memling work. However, we learn from the *Catalogue* that the reason for including Memling's *Last Judgement* in the exhibition may become apparent when the results of an examination by infrared reflectography are published. One can only speculate that the underdrawing shows changes in design which indicate that Memling's original intention was for a painting much closer in detail to Lochner's composition (Van der Weyden, after all, made changes from his design drawing, reflecting Lochner's altarpiece of the *Patron Saints*, when painting *The Columba Altarpiece*, see A. Markham Schulz, *The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's Stylistic Development*, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3, XXII, 1971; and J. Dijkstra, *Interpretatie van de infrarood reflectografie van het Columba altaarstuk, Een hypothese over het ontstaan van het triptiek*, 'Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque V, Louvain-La-Neuve 1985). If this is the case, it would have been very rewarding to offer such evidence of Lochner's influence to the exhibition audience. Proof that a later artist was interested in the design of Lochner's *Last Judgement* was provided in the exhibition by Hans Burgkmair's unfinished sketch; alas, the visitor may well have missed the relevance of this drawing from Stockholm.

In conclusion it has to be said that although its title professed the exhibition to be concerned with the provenance, œuvre and influence of the painter Stefan Lochner, these problems were hardly addressed. Exhibition, catalogue and conference were perhaps limited by an ardent desire, expressed by the director of the Wallraf-Richartz-Museum, Rainer Budde, in his opening address to the conference, not to see Stefan Lochner, „hero“ of medieval Cologne, „pushed from his pedestal“. However, whilst the name of the painter of the *Patron Saints of Cologne* is now established by long tradition as 'Stefan Lochner', we can surely consider freeing him from any association with the historical figure of the same name. For progress in our understanding of the work of this important painter will only be possible when research is finally undertaken in all the problem areas that were identified in discussions during the conference. Until these historical,

technical, stylistic and iconographic questions are systematically examined and the results aligned, Lochner will remain a fictional artist revered in Cologne.

It may eventually be judged that, in staging this exhibition, Frank Günter Zehnder's greatest achievement was to initiate the debate concerning Stefan Lochner. Significantly, he has also challenged participants of the conference to submit additional papers on identified problems which are to be discussed at a reconvened conference later this year. He has promised that these papers will, in due course, be included in the *Ergebnisband* of the exhibition.

Brigitte Corley

GEORG FLEGEL (1566-1638), STILLEBEN

Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 18. Dezember 1993 bis 13. Februar 1994; Prag, Kaiserliche Stallungen der Prager Burg, 10. März bis 8. Mai 1994. – Katalog der deutschen Etappe hrsg. von Kurt Wettengl, Frankfurt a. M. und Stuttgart 1993, Katalog der tschechischen Etappe: *Georg Flegel (1566-1638), Zátíší*, hrsg. von Hana Seifertová, Prag 1994.

(mit einer Abbildung)

Der Stillebenmaler Georg Flegel ist kunsthistorisch eine Entdeckung des 20. Jahrhunderts. Trotz der Beliebtheit, die seine Gemälde zu seinen Lebzeiten offenbar fanden, ist sein Ruhm außerhalb seiner Wahlheimat Frankfurt am Main schnell vergangen. Ein erneutes Interesse an seinem Werk setzte erst mit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts ein, als einige Kunsthändler begannen, sein Œuvre unter Korrektur unzutreffender Zuschreibungen (wie sie bis heute vorkommen) festzulegen. Zeitgenössische Kunstströmungen, vor allem der Kubismus, haben die Zuwendung zur Stillebenmalerei und damit auch zum Werk Georg Flegels zusätzlich gefördert. 1956 erschien die erste wissenschaftliche Monographie von Wolfgang J. Müller (*Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens*, Frankfurt am Main 1956), in der Leben und Werk des Künstlers ausführlich behandelt werden. In der Forschung der folgenden Jahrzehnte konnte die kunstgeschichtliche Stellung Flegels, der 1566 in Olmütz in Mähren geboren wurde und seit etwa 1592/1593 bis zu seinem Tod 1638 in Frankfurt am Main wohnte, sowie die Ikonographie seiner Werke genauer beschrieben werden. Vor allem aber gelang es, dem malerischen Œuvre eine Vielzahl neuentdeckter Gemälde hinzuzufügen. Die erste, nur Georg Flegel gewidmete Ausstellung, die jetzt unabhängig von einem Jubiläum vom Historischen Museum in Frankfurt am Main und der Nationalgalerie in Prag ausgerichtet wurde, gewann daher fast zwangsläufig den Charakter einer erneuten Bestandsaufnahme. Großzügige Leihzusagen, die auch den – konservatorisch nicht unbedenklichen – Transport empfindlicher Bildträger wie Holz und Kupfer erlaubten, haben eine in ihrem Umfang einzigartige Werkschau zustande kommen lassen.

Schon Sandrart hat Flegels stilgeschichtlichen Standort gültig umrissen, wenn er an seinen Bildern die 'Nachfolgung des Lebens' hervorhebt. Tatsächlich bestimmt auf den Stilleben eine aus naturkundlichem Interesse genährte Sachlichkeit die Abbildung der Gegenstände. Allerdings ist für Flegels Wiedergabekunst zugleich ein verblüffender malerischer Reichtum kennzeichnend, der die Oberflächen und Texturen, die Farbschattierungen und Strukturen der Objekte gleich Individuen festhält. Häufig werden die Gegenstände in Reihen angeordnet oder ornamenthaft gruppiert, aufrecht stehende Elemente berühren meistens den oberen Bildrand; im Bildaufbau wird der Raumeindruck auf die Fläche zurückgeführt. In dieser Verbindung von genauer Beobachtung und Organisation scheint Flegels vorbarocker Stil mit den Grundkoordinaten der Kunst- und Wunderkammern zu korrespondieren.

Diese Bildform besitzt in der kulturgeschichtlichen Einbindung auch einen gattungsbezogenen Aspekt, da Flegel zu den Mitbegründern einer eigenständigen Stillebenmalerei zählt. Erst zu seinen Lebzeiten, um 1600, werden unbewegliche, stillstehende Objekte zum alleinigen Bildsujet – nach vereinzelt Vorläufern im 16. Jahrhundert und der Fixierung der Gattung in Illustrationen des 'Wettstreits von Parrhasios und Zeuxis' (Petrarca-Meister). Flegel vertritt die Stillebenmalerei in einzigartiger Breite. Man kennt von ihm Mahlzeiten-, Schrank- und Anrichtenbilder, Kerzenszenen, Blumen- und Fruchtstücke und seit kurzem auch Beispiele von Vogelstilleben, die man bisher nur in den Quellen fassen konnte (Frankfurt, Kat. Nr. 57; Prag, Kat. Nr. 31).

Der künstlerische Austausch Flegels mit der zeitgenössischen niederländischen Stillebenmalerei, den Ingar Bergström (1956) noch als Nehmen charakterisierte, wird erst im Zug weiterer Untersuchungen eine Präzisierung erfahren können. Die Einbeziehung Flegels in die westeuropäische Kunstgeschichte wirkt gleichzeitig zurück auf die Erforschung der deutschen Malerei des Barock. Nachdem seit einigen Jahren der sogenannte Prager Manierismus große Beachtung findet, gerät nun mit Flegel ein weiteres, in der Reichsstadt Frankfurt am Main liegendes Kunstzentrum in das Blickfeld der Kunstgeschichte, das vor und noch während des dreißigjährigen Krieges eine erstaunliche Blüte erlebte.

Während in Frankfurt Kurt Wettengl die zahlenmäßig größere Ausstellung zusammenbrachte (allein sechs unpublizierte Gemälde), entschied sich Hana Seifertová für die zweite Station in Prag für eine den Umfang verkleinernde Konzeption, in der das Schaffen Flegels exemplarisch anschaulich wurde. Einige Hauptwerke wie etwa das 'Große Schauessen' in München oder Beispiele von 'Blumensträußen' (meist in Privatbesitz) wurden weder für Frankfurt noch für Prag zur Verfügung gestellt. Die Präsentation der Gemälde begleitete an beiden Orten eine Auswahl von Aquarellen des Künstlers sowie ein – in Prag wiederum knapper gehaltener – Überblick über die gleichzeitige Stillebenmalerei in Frankfurt und dem benachbarten Hanau. Dem Beispiel der Stillebenausstellung in Dresden folgend (*Das Stilleben und sein Gegenstand*, 1983), wurden den Gemälden zum Vergleich Erzeugnisse des zeitgenössischen Kunsthandwerks

gegenübergestellt. Ergänzend wurden Druckwerke des 16. und 17. Jahrhunderts gezeigt, wobei naturgemäß der Schwerpunkt auf naturkundlichen Illustrationen und für die Bildinhalte auf Emblembüchern sowie diätetischer und medizinischer Literatur lag. Zu beiden Ausstellungen erschienen eigene Kataloge, in denen wissenschaftliche Aufsätze mit Kommentaren zu den thematisch angeordneten Exponaten abwechseln. Für die umfangreichere Frankfurter Publikation wäre ein kurzes Verzeichnis auch der nicht ausgestellten und der verschollenen Werke als Anhang wünschenswert gewesen.

Es sind die Formate und Maße der Gemälde Georg Flegels, die zuerst ins Auge fallen. Großformatige Bilder von eineinhalb zu zwei Metern, auf denen die Stilleben nur einen Teilbereich ausmachen, stehen kleinen, miniaturhaften Werken gegenüber, deren Ausmaße zwanzig zu fünfzehn Zentimeter manchmal noch unterschreiten. Maßstabs- und Proportionsfragen bestimmen daher in erster Linie die Einrichtung einer Ausstellung von Flegels Gemälden. In Prag – und nur diesen Veranstaltungsort hat der Verfasser besucht – hat man sich folgerichtig für eine Hängung zum einen nach Bildgrößen, zum anderen nach Analogien in Proportion und Komposition entschieden. In Flegels Œuvre scheint dieser Ansatz wie selbstverständlich eine Berechtigung zu finden, da im Verlauf seines Schaffens seine Formate offenbar kleiner werden. Während aber die Werke der Frühzeit tatsächlich wandfüllende Gemälde sind, ist die Chronologie der späteren Arbeiten nicht gültig geklärt. So führt schon die Ausstellungsanordnung auf offene Fragen und Probleme.

Daß sich im Vergleich der Originale auch Zuschreibungsfragen stellen, hängt mit den Kenntnissen zusammen, die bisher über Flegels Schaffen gesammelt werden konnten. Derzeit sind bezeichnete und datierte Gemälde nur aus dem Zeitraum von 1630 bis 1638 bekannt. Für die Jahrzehnte davor beruhen Zuschreibung und Datierung auf der Stilkritik. Aus der Beurteilung von Flegels Malweise ist es – gegenchronologisch – gelungen, sein Schaffen bis zu seinem Eintreffen in Frankfurt etwa 1592/1593 zurückzuverfolgen. Archivalische Quellen dokumentieren außerdem für die früheste Zeit eine Zusammenarbeit mit dem flämischen Künstler Lucas van Valckenborch (1535-1597), den Flegel vielleicht auf der Wanderschaft im Erzherzogtum Österreich getroffen hatte und als dessen Werkstattmitglied er vermutlich nach Frankfurt am Main übersiedelte. In der anregenden Atmosphäre der Messestadt trat Flegel offenbar auch in engen Kontakt mit anderen flämischen Künstlern, vor allem der Austausch mit dem bedeutenden Miniaturmaler Joris Hoefnagel dürfte für ihn bestimmend geworden sein (im Frankfurter Katalog beschäftigen sich mehrere Beiträge mit diesen Fragen).

Bei den ersten Werken der Ausstellung handelt es sich um Gemeinschaftsarbeiten, auf denen das stillebenhafte Beiwerk Flegel zugeschrieben wird (Frankfurt/Prag, Kat. Nr. 1, 2). Erst auf einer Gruppe kompositorisch verwandter 'Jahreszeiten', die im Anschluß an ein datiertes Werk um 1595 einzuordnen sind, ist dann die Autorschaft Flegels stilistisch überzeugend faßbar (Frankfurt Kat. Nr. 4–6, Prag Kat. Nr. 3–4). Flegel arbeitete offenbar als Stilleben-Spezialist nicht

nur für den 1597 verstorbenen Lucas van Valckenborch, sondern auch für weitere Mitglieder der Valckenborch-Familie und andere, bisher nicht bestimmte Künstler (Frankfurt, Kat. Nr. 8, 10; Prag, Kat. Nr. 5, 6). Es wäre sicherlich unzutreffend, zwischen Flegels Arbeit als Staffierer und als Maler eigenständiger Stilleben eine klare Zäsur anzunehmen (der Frankfurter Katalog widmet beiden Arbeitsweisen jedoch einen eigenen Abschnitt). Sicherlich, schon frühzeitig waren seine Werke unter Sammlern nachweislich ein Begriff (Sammlung Perrenot de Granvelle, Besançon 1607; Hainhofer-Korrespondenz, 1611), Flegel war aber wohl auch zur Übernahme von Gelegenheitsarbeiten gezwungen (Müller, 1956, S. 121, Anm. 126). So wird er schon aus existentiellen Gründen bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts hinein an Werken anderer Künstler mitgearbeitet haben.

Für Flegels eigentliche Stilleben der Jahre bis 1630 ist eine Chronologie nicht einfach aufzustellen, da sichere Daten fehlen. Allerdings entwickelt sich eine Gruppe von trompe-l'œil-Darstellungen Flegels (*Abb. 8*) thematisch und auch maltechnisch so homogen aus den Stilleben-Partien der Gemeinschaftsarbeiten, daß mit Recht von Werken der Frühzeit gesprochen wurde (Frankfurt, Kat. Nr. 14, 18–22; Prag, Kat. Nr. 7, 10–13). Diese Gemälde, die zuerst 1978 von Hana Seifertová analysiert und deren stilgeschichtliche Bedeutung erst durch kürzlich restaurierte und neuentdeckte Bilder (Frankfurt, Kat. Nr. 19, 21, 22; Prag, Kat. Nr. 11, 13) greifbar wurde, könnten aufgrund ihres Bildaufbaus viel eher als spätere Werke gelten. Daher dürfte eine entwicklungsgeschichtliche Chronologie, die das Œuvre linear zwischen den Polen 'statisch-additiv'/manieristisch und 'dynamisch-rhythmisch'/barock anordnet (Müller, 1956, S. 114), insgesamt zu kurz greifen. Eine Einteilung nach Kompositionstypen, der Malweise oder einer Verknüpfung anhand einzelner Bildelemente führt zwar zur Bildung mehrerer Gruppen, macht deren zeitliches Verhältnis aber nicht faßbar.

Für die einzelnen Bildmotive nimmt man an, daß Flegel eine Vorlagensammlung anlegte. In einem Konvolut von Blumen- und Tieraquarellen Flegels im Kupferstichkabinett in Berlin, dessen Umfang durch Kriegseinwirkungen 1945 erheblich verringert wurde, ist eine solche Werkstattsammlung vermutet worden. Nach den Darlegungen von Kurt Wettengl, der auch auf den Zusammenhang dieser Blätter mit gleichzeitigen naturkundlichen Studien und Illustrationen sowie der Blumenzucht in bürgerlichen Gärten eingeht (Frankfurter Katalog, S. 166–179; Prager Katalog, S. 107–115), handelt es sich aber hierbei um zum Verkauf eigens zusammengestellte Serien. Auch für andere, auf den Berliner Zeichnungen nicht wiedergegebene Objekte müssen im Atelier Flegels Vorlagen vorhanden gewesen sein.

An beiden Ausstellungsorten wurden unter Verfolgung genuin kunsthistorischer Anliegen mehrere Wiederholungen einer Komposition Flegels gezeigt (Frankfurt, Kat. Nr. 25–27, 28–29, Prag, Kat. Nr. 16–16-I, 15). Es ist anzunehmen, daß die erste Bild-Erfindung zeitlich erheblich von der Ausführung von Repliken oder Werkstatt-Kopien eines beliebten Sujets abweichen konnte.

Das entscheidende Merkmal zur klärenden Differenzierung dürfte in der Malweise liegen. Zur Beurteilung von Flegels Farbauftrag, dessen Struktur im übrigen vom Format mit abhängt, hat Claus Grimm in einem bemerkenswerten Beitrag im Frankfurter Katalog (S. 225–233) anhand von Detailaufnahmen eine erste Orientierung gegeben. (Die untypische Malweise auf einem zerschnittenen Gemälde – Frankfurt, Kat. Nr. 18; Prag, Kat. Nr. 10 – läßt an der eigenhändigen Ausführung zweifeln; der Zusammenhang mit einem zweiten Fragment (*Abb. 8*) bedarf der Prüfung.)

Inwieweit das Kolorit der Gemälde Flegels für die Chronologie bis 1630 herangezogen werden kann, bedarf weiterer Klärung. Neben der Malweise muß die Farbigkeit aber besonders bei Fragen der Autorschaft berücksichtigt werden. Zur Ausstellung kamen auch einige Stilleben, auf denen nicht die gedeckte Farbgebung Flegels, sondern eine scharf abgrenzende, starke Lokalfarbigkeit bestimmend ist (Frankfurt, Kat. Nr. 16, 28; Prag, Kat. Nr. 8, 15). Auf den Stilleben von Gottfried von Wedig (1583–1641), der offenbar stark von Flegel beeinflusst war, herrscht eine ähnliche, die Konturen aber noch stärker betonende Farbigkeit. Besondere Aufmerksamkeit verdienen zwei eng verwandte Gemälde, ein ‘Innenraum mit jungem Paar’ im Kunsthandel und ein ‘Blumenstilleben’ in Privatbesitz (nur in Frankfurt, Kat. Nr. 9, 30, vgl. Kat. Nr. 133, 135). Die Werke besitzen eine bei Flegel sonst nicht auftretende Buntfarbigkeit und kompakte Dichte in der Modellierung, die zusammen mit ungewöhnlichen Kompositionsformen (pyramidale Stapelung von Körben auf dem ‘Innenraum’) eine erneute Prüfung der Zuschreibung erforderlich machen. Das genannte ‘Blumenstilleben’ wird im übrigen von Ingvar Bergström um 1595 und von Kurt Wettengl um 1614 datiert (Frankfurter Katalog, S. 114, 249, 272).

Das ausführliche Eingehen auf einige der vielen Fragen, die sich bei der Sichtung von Flegels Œuvre stellen, wurde von der temporären Wiedervereinigung der Gemälde geradezu provoziert. Im Katalog, der diese Probleme meist in kurzen Kommentaren streift, wird vor allem dem kulturellen Umfeld Flegels und der Bedeutung seiner Bilder nachgegangen. Die intensive Stillebenforschung der letzten Jahrzehnte, die in den kompendienartigen Ausstellungskatalogen *Stilleben in Europa* (Münster und Baden-Baden, 1979–1980) und *Das Stilleben und sein Gegenstand* zusammengefaßt wurde, führte vielfach zu neuen Erkenntnissen. Es mag hier daher der Hinweis genügen, daß sich die Vanitas-Symbolik (Frankfurt, Kat. Nr. 24, 35; Prag, Kat. Nr. 19) und bildliche Ermahnungen zu einem maßvollen Leben (Frankfurt, Kat. Nr. 39, 44; Prag, Kat. Nr. 22) auch im Werk Flegels wiederfinden. Mit einigen Sujets dürften sich auch andere Sinnebenen verbinden. So weist Hana Seifertová in ihrer ausgewogenen Einführung in das Œuvre Flegels (Frankfurter Katalog, S. 63–70; Prager Katalog, S. 55–76, dort englische Übersetzung S. 177–187) für die Bildinhalte auf das enzyklopädische Sammelinteresse und die ‘Bewunderung der Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung’ hin, wie sie etwa in dem heute Kindern vorgesungenen Kirchenlied ‘Geh aus mein Herz und suche Freud’ von Paul Gerhardt (vor 1653) aufgerufen wird. Auf Flegels illusionistischen Anrichten- und Schrankbildern

machen meisterhaft ausgeführte Glas- und Metallarbeiten anscheinend einmal mehr die Zerbrechlichkeit und verderbnisbringende Schönheit des Daseins anschaulich. Auf einem dieser Gemälde (*Abb. 8*), das von Hana Seifertová im Schloß Červená Lhota entdeckt wurde (dort 1983 gestohlen; für die Abbildungsvorlage danke ich Hana Seifertová), prangt das Wappen der hessischen Grafen Erbach von Erbach auf einer Metallvase mit Blumenstrauß (vgl. Frankfurt, Kat. Nr. 18; Prag, Kat. Nr. 10). Es wäre absurd, darin im Sinne der *'vanitas'* eine – einzigartige – Verächtlichmachung des Wappenträgers zu sehen. Vielmehr wird man in dem Stilleben die Präsentation familiären Wohlstandes sehen müssen – in Analogie zu Majolika-Service des 16. Jahrhunderts, auf denen das Wappen des Eigentümers mit eingebrannt werden konnte. Selbst wenn auf einem weiteren Gemälde (Frankfurt, Kat. Nr. 14; Prag, Kat. Nr. 7) ein vielleicht nicht authentisches Wappen erscheint, so diene dieser Bildtyp doch allgemein der Zurschaustellung des tatsächlichen oder beanspruchten materiellen Besitzes.

Nicht alle im Katalog vorgeschlagenen Deutungen sind gleichermaßen überzeugend, da etwa der Stellenwert symbolisch mehrdeutiger Gegenstände zu klären ist oder verschiedene Auslegungen nebeneinander gestellt werden. Für die Ikonographie der Gemälde ist festzuhalten, daß es über die Absichten Flegels und die Reaktionen der zeitgenössischen Betrachter so gut wie keine Aufzeichnungen gibt. Daher bedarf es methodischer Anstrengungen, um die Aussagekraft heutiger historischer Erkenntnisse für die Bildinhalte angemessen zu beurteilen. (Die Transkription einer Etikettbeschriftung auf der *'Vorratskammer'* in Karlsruhe – Frankfurt, Kat. Nr. 17; Prag, Kat. Nr. 9 – wäre zur Prüfung ihrer Bedeutung wünschenswert gewesen.)

Eine Irritation für das weitere Verständnis der Stilleben muß auch darin gesehen werden, daß über die Zweckbestimmung der Gemälde kaum etwas bekannt ist. Denn es ist nicht damit zu rechnen, daß alle Käufer die Bilder wegen ihres künstlerischen Wertes im heutigen Sinne erwarben. Rechnungen, die den Verkauf von (bestellten oder auf Vorrat produzierten?) Gemälden dokumentierten, waren im späten 18. Jahrhundert in Frankfurt noch vorhanden (Müller, 1956, S. 145–146), sind heute jedoch verloren. In der Flegel-Literatur wird durchgehend davon ausgegangen, daß die Gemälde des Künstlers als autonome Kunstwerke aufgehängt wurden. Zu erwägen wäre aber auch eine dekorative Verwendung, wie sie für die Stilleben schon Ludger tom Rings des Jüngeren vorgeschlagen wurde. Eine verschollene Serie von zwölf kleinformatigen Fruchtbildern (Müller, 1956, S. 90, 144) ließe sich ohne weiteres als Teil eines größeren Ensemble sehen. Für die *trompe-l'œil*-Gemälde (*Abb. 8*; Frankfurt, Kat. Nr. 18–22, Prag, Kat. Nr. 10–13) möchte man an eine augentäuschende Einbindung in eine Wandvertäfelung denken. Kämen nicht auch – in Fortsetzung tradierten Möbeldekors – Gemälde mit symmetrisch komponierten Blumensträußen, von in Nischen plazierten Gegenständen oder sogar Bilder mit asymmetrischem Aufbau als *'Paneele'* in Frage?

Ästhetisch genießende Besucher werden die Flegel-Ausstellung zweifellos befriedigt verlassen haben. Auch für den Spezialisten hat sich der Zweck einer Ausstellung wie selten bestätigt; denn es wurde nicht nur ein Résumé des Kenntnisstandes gegeben, sondern im Sinne eines 'work in progress' erhielt die Forschung gerade aus dem Vergleich der Originale für viele Bereiche – Autorschaft und Chronologie, Funktion und Ikonographie – neue Anregungen und Aufgaben. Freilich muß abschließend daran erinnert werden, daß die modische Veranstaltungsform der Sonderausstellung für ältere Kunstwerke eine Gefährdung bedeutet, auf die Restauratoren seit langem hinweisen.

Joachim Jacoby

Varia

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE BERICHTIGUNGEN UND NACHTRÄGE

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

BAMBERG

LEHRSTUHL II FÜR KUNSTGESCHICHTE, INSBES. NEUERE UND NEUESTE
KUNSTGESCHICHTE, AN DER OTTO-FRIEDRICH-UNIVERSITÄT

Neu begonnene Dissertationen

Der Eintrag zu Henning Winter ist zu streichen.

BERLIN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER FREIEN UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Bloch) Gisela Schlemmer: Walter Schott (1861-1938). Leben und Werk eines Berliner Bildhauers der Wilhelminischen Zeit.

ERLANGEN-NÜRNBERG

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Büttner) Katrin Liedloff: Studien zur Entwicklung des Frauenbildes in der figuralen Grabplastik des Mittelalters in Deutschland (auf Seite 480 unvollständig genannt).