



Abb. 7
Jacques Callot:
Les deux Pantalons.
Einzelblatt-Radierung

und XXVII). Wie selbständig und künstlerisch autonom gerade dieses Motiv gewesen ist und somit von der Realität immer weiter abrückte, erweist nicht zuletzt seine mehrfache Wiederverwendung in Tafelbildern aus der Entstehungszeit der Blätter des *Recueil Fossard*. (vgl. Charles Sterling: Early paintings of the Commedia dell'arte in France. In: *Bull. of the Metropolitan Museum of Art* N.S. 2, 1943, No. 1, S. 11-31 und das dort S. 20 abgebildete und besprochene Tafelbild aus dem *Musée Carnavalet*, Paris, das von Leik,

S. 148ff., jetzt mit Vorbehalt Hieronymus I Francken zugeschrieben wird und sichtlich auf den Holzschnitten des *Recueil Fossard* beruht.) Callot selbst verwendet das Motiv noch einmal im Titelblatt der wohl erst nach seiner Florentiner Zeit entstandenen Radierungsreihe *Varie Figure* (Lieure Nr. 403), womit es Teil eines bildkünstlerischen Kosmos geworden war, der sich um das Thema Commedia dell'arte gebildet hatte und bis ins fortgeschrittene 18. Jh. sein Eigenleben führte.

Harald Zielske

Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo

Genua, Palazzo Ducale, 22. März–13. Juli 1997. Katalog hrsg. von Susan J. Barnes, Piero Boccardo, Clario Di Fabio und Laura Tagliaferro. 406 Seiten, zahlreiche Schwarzweiß- und Farbbildungen, Mailand, Electa 1997

Wer *Van Dyck a Genova* besuchte, wurde doppelt belohnt: durch das überwältigende Erlebnis der touristisch immer noch kaum erschlossenen Stadt und durch eine Ausstellung, die mit etwa neunzig Exponaten in sechs Räumen engagierten Betrachtern viele Stunden lang Beschäftigung bot. Die bedrückende Umklammerung des alten Stadtkernes durch eine Stadtautobahn, die moderne Hafenanlage

und eine enorme Kriminalität mögen einige der Gründe dafür sein, daß trotz des großen Denkmalbestandes und der reichen Sammlungen die Genueser Kunst auch heute noch zu jenen Bereichen kunsthistorischen Wissens zählt, in denen nur wenige bewandert sind – obwohl ihr in den letzten Jahren einige Großausstellungen, *Bernardo Strozzi* 1995, *Genova nell'età barocca* 1992 oder, schon

1977/78, *Rubens e Genova* gewidmet wurden. Zweifellos sind sich die Genuesen der Schätze ihrer Stadt (wie auch deren geringen Bekanntheitsgrades) bewußt. Umso mehr erstaunt es, daß die Veranstalter von *Van Dyck a Genova* den Versuch unterließen, den Anteil der Stadt und der ortsansässigen Künstler im Vergleich zu den Leistungen des gefeierten Flamen ins rechte Licht zu rücken. Diese in mehrfacher Hinsicht unverständliche Entscheidung ist beinahe der einzige Anlaß zur Kritik an der insgesamt gelungenen Präsentation des in Genua entstandenen *Cœuvres* van Dycks — allerdings u. E. ein gewichtiger.

Im Ansatz wurde dieser Mangel bereits im ersten Ausstellungsraum offensichtlich. Dort hatte man eine zeitgenössische Genueser Sammlung — in Anlehnung an die durch Inventare bekannte, teilweise in Giambattista Marinos *La Galleria* überlieferte »*Quadreria*« des Gio. Carlo Doria — rekonstruiert als einen Beitrag zur Darstellung jener »visuellen Kultur«, die van Dyck 1621-27 vorfinden und in der Folge entscheidend mitprägen sollte. Doch illustrierten die Gemälde (in ihrer mehrreihigen Hängung eine Galerie des 17. Jh.s suggerierend) nicht wirklich jenes künstlerische Umfeld, mit dem sich van Dyck vor Ort auseinanderzusetzen hatte; dies galt bloß für eine Ausnahme, die Gruppe jener Porträts, die Rubens während seines Genueser Aufenthaltes um 1606/07 gemalt haben soll und die seinen ehemaligen Schüler zweifellos entscheidend beeinflusst haben. Gerade sie aber warfen Fragen auf, deren Erörterung für das Verständnis van Dycks und der Genueser Porträtmalerei aufschlußreicher gewesen wäre als die Präsentation einer einzigen Sammlung: Wie sind die Rubensschen Bildnistypen bzw. das Rubenssche (und damit auch Dyckische) Modell des Genueser Patrizierporträts entstanden? Wie steht es um die Eigenhändigkeit bzw. den Anteil Rubens' (und in der Folge auch van Dycks) an ihren einzelnen Arbeiten — was unweigerlich die Frage nach sich zieht, wer diese Bildnisse sonst (fertig)gemalt haben könnte.

Um diese Fragen beantworten, ja überhaupt sinnvoll stellen zu können, hätte man freilich in der Ausstellung andere Bedingungen schaffen müssen, etwa indem man italienische Porträtlösungen des 16. Jh.s (z. B. Werke Moronis) gezielt mit jenen von Rubens konfrontierte oder schon an dieser Stelle die Übernahme Rubensscher (und somit van Dyckscher) Bildnistypen durch Genueser Maler anhand ausgewählter Werke thematisierte.

Zudem wäre es unerlässlich gewesen, wenigstens ein Porträt von Rubens einer Arbeit seines Schülers unmittelbar gegenüberzustellen, z. B. Rubens' Bildnis der Maria Serra Pallavicino aus Kingston Lacy (Kat. Nr. 20) und van Dycks sogenannte »*Marchesa Balbi*« aus Washington (Kat. Nr. 36), eventuell auch Rubens' heute beschnittenes Bild der Brigida Spinola Doria aus Washington (Kat. Nr. 19), das in seiner ursprünglichen Form (überliefert in einer Lithographie P. F. Lehnerts und wohl auch in einer eigenhändigen Vorstudie in der Pierpont Morgan Library) Vorbild für zahlreiche Frauenporträts van Dycks gewesen sein dürfte — angefangen von Elena Grimaldi Cattaneo (Washington, NG, Kat. Nr. 43) über Paolina Adorno Brignole-Sale (Genua, Pal. Rosso, Kat. Nr. 60) bis hin zu Sitzfiguren wie der jungen Patrizierin in römischem Privatbesitz (Kat. Nr. 54) oder Mutter-Kind-Bildnissen wie jenem der Geronima Sale Brignole mit ihrer Tochter (Pal. Rosso, Kat. Nr. 57) und der unbekanntem Patrizierin mit Kind in Cleveland (Kat. Nr. 47). Ein in vieler Hinsicht noch aufschlußreicheres Porträt Rubens', das der mutmaßlichen *Marchesa Bianca Spinola Imperiale* mit ihrer Nichte in Stuttgart, war leider in Genua nicht zu sehen, sondern lediglich im Katalog abgebildet; es nimmt nahezu das gesamte van Dycksche Formenvokabular vorweg, von der großen Konzeption bis hin zu Details wie dem im Vordergrund wellig bewegten Teppich (ein Motiv, dessen etwaige Bedeutung noch entschlüsselt werden muß). Durch solche Gegenüberstellungen (die durch die knappen Verweise in den Katalogtexten nicht ersetzt werden können) wäre klar geworden, daß eine Beschäftigung mit van Dyck in Genua nicht ohne die Auseinandersetzung mit Rubens in Genua und die kunsthistorische Ableitung von dessen Genueser Porträtinventionen möglich ist.

Die direkte Konfrontation mit den Rubens-Bildnissen in Raum 1 lehrte, wie dringlich das Problem der Fremdbeteiligung sowie der Unterscheidung von Inventionen einerseits, Repliken und Variationen Rubensscher Erfindungen andererseits der Untersuchung bedarf. Abgesehen von dem nur noch als Kniestück erhaltenen Porträt der Brigida Spinola Doria



Abb. 1
 (Rubens zugeschrieben)
 Bildnis einer
 Angehörigen der Familie
 Della Rovere. Genua, Slg.
 Dom, Pallavicino (Kat.
 Van Dyck 1997, Nr. 23)

aus Washington (Kat. Nr. 19) läßt sich u. E. keines der ausgestellten weiblichen Bildnisse ohne Vorbehalt zur Gänze dem Meister selbst zuschreiben.

Selbst die in ihrer Qualität unbestritten hervorragende Maria Serra Pallavicino (Kat. Nr. 20) weist einige absonderliche Details auf, etwa die unabhängig vom Faltenwurf des weißen Kleides nahezu gerade nach unten verlaufende Goldborte, die dennoch wohl nur als angenäht, nicht aber als frei fallend gedacht werden kann. Solche Inkongruenzen müssen freilich nicht unbedingt auf Gehilfenbeteiligung schließen lassen, sondern könnten auch auf eine gewisse Sorglosigkeit des Meisters zurückzuführen sein — vielleicht aber auch auf den Erhaltungszustand des Gemäldes, das offenbar seit 1977 (seiner Publikation in Frances Huemers Porträtband des Corpus Rubenianum) restauriert worden ist, wie vor allem Unterschiede im vorderen Bodenstreifen beweisen. Die Nichterwähnung dieser Tatsache im Katalog stört in diesem Fall weniger als bei dem Porträt einer Patrizierin mit einem Zwerg, ebenfalls aus Kingston Lacy (Kat. Nr. 21). Dieses durch seine ungewöhnliche Ikonographie ohnehin irritierende Werk weist im unteren Bilddrittel eine weder mit dem oberen Bildteil noch mit einem der übrigen ausge-

stellten Porträts vergleichbare Malweise auf, die in ihrer plakativen Flächigkeit eher an Matisse denn an Rubens erinnert; mit einiger Genugtuung stellt man — leider eben erst im Nachhinein — fest, daß auch dieses Bild 1977 noch anders ausgesehen hat und offenbar sowohl im Gesicht der Dame als auch im gesamten unteren Bildteil von Übermalungen gereinigt wurde. Ob dabei zu viel des Guten getan oder bloß die Arbeit eines Gehilfen, eines mit der Fertigstellung beauftragten Künstlers oder gar Spuren einer älteren Restaurierung freigelegt wurden, läßt sich ohne restauratorischen Beistand schwer beurteilen; es wäre schön gewesen, wenn im Katalogtext wenigstens kurz darauf eingegangen und der Betrachter mit seinem Erstauen nicht ganz allein gelassen worden wäre.

Auch das Bildnis der Giovanna Spinola Pavese (Bukarest, Nationalmuseum; Kat. Nr. 22) dürfte nicht nur Gehilfenanteile, sondern auch spätere Übermalungen (wie Rosenlaube, Himmel und Landschaft) aufweisen, und die Dame der Familie Della Rovere (Genua, Slg. Domenico Pallavicino; Abb. 1; Kat. Nr. 23) konfrontierte den Ausstellungsbesucher endgültig mit der Übernahme Rubensscher For-

men durch Genueser Zeitgenossen. Auch im Katalog nur mit Fragezeichen dem Meister selbst gegeben, unterscheidet sich dieses Bild in seiner Malweise krass auch von mutmaßlichen Repliken wie der Karlsruher Variante von Kat. Nr. 20 oder der zum Kniestück reduzierten Wiederholung von Kat. Nr. 20 in Buscot Park, die doch im unmittelbaren Umfeld des Meisters entstanden sein müssen, sofern sie nicht überhaupt eigenhändig sind.

Wie aber sah das unmittelbare Umfeld Rubens' in Genua aus? Es ist nicht anzunehmen, daß der Meister bei seinem kurzen Aufenthalt 1606/07 eine Werkstatt unterhielt. Daß er indes Mitarbeiter gehabt haben muß — oder aber daß die Auftraggeber die Vollen- dung begonnener Arbeiten oder die Wiederholung Rubensscher Inventionen durch (einheimische?) Maler ihrer Wahl veranlaßten —, scheint allein durch die Betrachtung der aus- gestellten Werke offensichtlich. Van Dyck war nicht der erste, der an die Errungenschaften seines Lehrers anknüpfte. Vielmehr scheinen auch andere Maler vor Ort auf Wunsch der Auftraggeber Rubenssche Bildnistypen rezi- piert und damit dem jungen Flamen den Boden bereitet zu haben. Es ist sehr zu bedau- ern, daß das Ausstellungskonzept dies nicht oder jedenfalls zu wenig berücksichtigte. Daß die Miteinbeziehung zeitgenössischer Genueser Maler unterlassen wurde, ist umso unverständlicher, als die eingangs genannten Ausstellungen von 1977/78 und mehr noch von 1992 das breite Spektrum der hier tätigen Künstler gezeigt hatten. Daß man eine Wie- derholung gefürchtet haben sollte, erscheint widersinnig; gerade die Konfrontation mit van Dyck hätte die Gelegenheit geboten, die Wechselbeziehung zwischen dem lokalen Milieu und den zugereisten Größen zu überprüfen. In diesem Zusammenhang wäre es sinnvoll gewesen, sich weitgehend auf die Porträtmale- rei zu konzentrieren; eine zusätzliche Mühe, die aber vermutlich viel Unbekanntes ans Licht der Öffentlichkeit und wohl auch reiche Ergebnisse gebracht hätte.

Auf die hypothetisch rekonstruierte Samm- lung Doria — mit Caravaggios schon 1610 in Genua nachweisbarem Ursulamartyrium aus Neapel (Kat. Nr. 4), Strozzi's gefälliger hl. Cäcilie aus Kansas City (Kat. Nr. 26) u. a. ein visuelles Erlebnis ersten Ranges — folgte in Raum 2 die erste Probe der in Genua entstan- denen Arbeiten van Dycks. Daß die Arbeiten des jungen Meisters auf zwei — allerdings nicht aufeinander folgende, sondern durch drei kleine Säle (mit Werken der zeitgleich in Genua tätigen übrigen Flamen) getrennte — Räume verteilt werden mußten, wurde leider nicht zur Gegenüberstellung mit Gemälden anderer Künstler genutzt; vielmehr hatte man eine Œuvrepräsentation zum Programm gemacht. Damit führte man ein weiteres Pro- blem vor Augen, nämlich das der ungelösten — und auch ohne Lösungsvorschläge präsen- tierten — Chronologie der Bilder van Dycks. Obwohl allein die abweichende Reihung der Arbeiten im Katalog zeigt, daß die Hängung kein Vorschlag zu einer möglichen Entste- hungsabfolge sein sollte, wurde eben diese doch durch den Beginn der Œuvreschau mit Kat. Nr. 34 — einem noch deutlich an Rubenssche Inventionen anschließenden Bild- nis eines jungen Mannes aus dem Hause Spi- nola (Pal. Rosso) — suggeriert; umso mehr fühlte der Besucher sich aber in der Folge allein gelassen.

Im Katalogtext wurden Fragen der Chronologie ent- weder gar nicht angeschnitten oder aber als Datie- rungsgrundlage solche Dokumente herangezogen, die sich auf den Lebenslauf der Modelle beziehen — deren Identifizierung jedoch häufig hypothetisch und der vermeintliche schriftliche Beleg somit belanglos ist; Kat. Nr. 52, als Bildnis des »Ansaldo Pallavicino« vorge- stellt (Genua, Pal. Spinola), ist hierfür ein besonders anschauliches Beispiel. Der visuelle Sachverhalt schien hingegen nur in Ausnahmefällen zu zählen, wurde jedenfalls in die Diskussion meist nicht einbezogen.

Dabei geht es auch im Genueser Œuvre van Dycks nicht nur um Datierungs-, sondern teils sogar um Zuschreibungsfragen. Wer etwa den rotgewandeten Knaben aus Dublin (Kat. Nr. 46) neben dem prachtvollen Bildnis von fünf Angehörigen der Familie Lomellini aus Edin-

burgh (Kat. Nr. 53) und in weiterer Folge neben den drei Knaben aus dem Hause De Franchi (London, Nat. Gallery, Kat. Nr. 61) hängen sah, wird sich nur schwerlich vom Katalogtext davon überzeugen lassen, daß der insgesamt flau, trockene und in jeder Hinsicht platte Eindruck, den das Dubliner Bild hervorruft, bloß eine Folge von Übermalungen an den Händen und an dem Spaniel zu Füßen des Kindes sei: es ist doch wohl nur als Werkstattprodukt oder als Replik denkbar – Eigenhändigkeit ist, wie die unmittelbare (und eben nur die unmittelbare) Gegenüberstellung mit anderen Werken des Flamen zeigt, mit größter Wahrscheinlichkeit auszuschließen. Ein Bild, das selbst im Katalog als letztlich nur vor Ort beurteilbar bezeichnet wird, ist die Madonna mit Kind aus der Galleria Regionale in Palermo (Kat. Nr. 73), die auch in der Literatur stets umstritten war. Tatsächlich läßt das Original unschwer erkennen, daß an ihm zwei Hände beteiligt waren und daß van Dyck offensichtlich nur für den Knaben (und eventuell für Partien des Madonnengewandes) verantwortlich gewesen ist. In diesem Fall gäbe es sogar eine plausible historische Erklärung für diesen Sachverhalt: Bekanntlich reiste van Dyck 1624 überstürzt aus der von der Pest heimgesuchten Stadt Palermo ab. Zwar nahm er Bellori zufolge das große, in Arbeit befindliche Altarblatt der Rosenkranzmadonna mit sich; Kat. Nr. 73 aber scheint er zurückgelassen zu haben, das Gemälde dürfte erst nach Aufstellung der Rosenkranzmadonna in Anlehnung daran vollendet worden sein. Daraus resultiert die aggressiv raumgreifende Geste der Muttergottes im ausgestellten Bild, die im Altarblatt inhaltlich begründet und kompositionell ausgewogen, in dem eher kleinformatigen Werk aber ungewöhnlich forsch und mit ihrem aggressiven Appell an den Betrachter auch ohne Entsprechung in ähnlichen Arbeiten des jungen Flamen anmutet. Diese beiden Fälle stehen exemplarisch für Umstände, mit denen offenbar öfter zu rechnen ist, als dies die mit der Genueser Zeit van

Dycks befaßte Literatur glauben machen würde: Zum einen scheinen Werke des Meisters (unter seiner oder auch ohne seine Aufsicht) kopiert bzw. variiert worden zu sein, zum anderen dürfte van Dyck des öfteren auch die Mithilfe von Kollegen (und nicht nur von Spezialisten wie dem Stillebenmaler Jan Roos) beansprucht oder aber Bilder zurückgelassen haben, die andere Maler zu vollenden hatten. Für ersteren Fall war in der Ausstellung ein besonders spektakuläres Beispiel zu sehen, das Bildnis des Goldschmiedes Pucci mit seinem Sohn (Pal. Rosso, Kat. Nr. 40). Bereits von Susan Barnes in seiner Eigenhändigkeit angezweifelt und auch im Katalog nur als Zuschreibung an van Dyck vorgestellt, präsentierte es sich Saal 6 betretenden Besuchern eindeutig als ein »Kuckucksei«: sowohl die demonstrative und inhaltlich platte Gestik als auch die beinahe kubische Plastizität der Köpfe und Hände (die nicht nur durch das Fehlen einer ehemals fein differenzierten Oberfläche erklärt werden kann) unterscheiden es krass von nächsthängenden Werken wie etwa dem Bildnis der Brüder de Wael aus Rom (Pinacoteca Capitolina; Kat. Nr. 63), das eine ganz andere Körperauffassung und Lichtregie und zudem eine grundsätzlich andersartige, weit subtilere Gebärdensprache zeigt. Freilich knüpft sich an diese Beobachtung die Frage, wer denn ein so sehr dem Formenidiom van Dycks verpflichtetes Gemälde geschaffen haben könnte. Könnte es sich um einen Genueser Maler (vielleicht Domenico Fiasella?) handeln?

Dies gilt auch für das signierte Reiterbildnis eines Edelmannes, der mit Gio. Paolo Balbi identifiziert wird (Fond. Magnani Rocca; Kat. Nr. 62). In Anbetracht der generell nicht signierten Genueser Arbeiten des jungen Flamen macht gerade diese Signatur schon stutzig. Der visuelle Befund schafft größtes Unbehagen, das auch durch den üblichen Hinweis auf den schlechten Erhaltungszustand des Werkes nicht behoben wird.

So fortschrittlich die Bildnislösung ist, so wenig haben die maskenhafte Physiognomie, der starre Blick — eben die Interpretation der Person — sowie die prallen, undifferenzierten Formen, die dramatische Landschafts- und Wolkenkulisse und nicht zuletzt die Komposition des in die Bildtiefe sprengenden, spektakulär verkürzten Pferdes mit den übrigen Arbeiten van Dycks zu tun. Daß man sich noch im unmittelbaren Umfeld des Meisters bewegt, scheint klar — hier malte ein Künstler, der den Stil seines Vorbildes perfekt assimilierte. Auf Grund der hohen Qualität des Werkes wäre man sogar versucht, seine Anlage van Dyck selbst und nur die Ausführung (überwiegend) jemand anderem zu geben — träte hier nicht erschwerend das Problem des ursprünglichen Bildkonzeptes hinzu. Seine Fremdheit im van Dyckschen Œuvre führt zu Zweifeln an der Ableitung dieses Reiterbildnisses von einem Stich Antonio Tempesta; in den 30er Jahren soll dann Velazquez dasselbe Vorbild für sein Bildnis des Herzogs von Olivares im Prado verwertet haben. Einige Übereinstimmungen in den beiden Ölbildern, für die die Graphik kein Vorbild bietet — etwa das vordere rechte Fesselgelenk des Pferdes, das beide Male sichtbar wird, oder die nach rechts weggekämmte Mähne, — sind schwerlich nur auf die Formgelegenheit zurückzuführen. Sie legen vielmehr eine andere, diese Elemente bereits vorwegnehmende Vorlage nahe. Die Möglichkeit, daß diese von Rubens, der durch seinen Spanienaufenthalt ja auch Velazquez beeinflusst hat, stammen könnte, erscheint — wenn auch kein entsprechendes Bildnis des Antwerpener Meisters erhalten ist — nicht unplausibel; ihr wird in Zukunft nachzugehen sein.

Die Annahme einer autoritativen Vorlage würde die Ausführung oder Fertigstellung des Genueser Bildes durch einen zweitrangigen Künstler leichter vorstellbar machen. Hier fehlte wieder die Gegenüberstellung mit den Arbeiten der Genueser Zeitgenossen.

Daß es vergleichbare Werke von Genueser Künstlern gibt, zeigen nicht nur die kleinen und flauen Abbildungen im Katalogbeitrag von Franco Boggero und Camillo Manzitti, der sich im wesentlichen an den Forschungsergebnissen J. K. Ostrowskis und S. Barnes und an deren Datierung der van Dyck-Rezeption in die Mitte der 30er Jahre orientierte. In den übrigen Museen der ligurischen Hauptstadt konnte man sich mit entsprechend eingeschränkten Vergleichsmöglichkeiten ein Bild davon machen, wieviel die Berücksichtigung

der lokalen Malerei in der Ausstellung an Diskussionsstoff und Erkenntnissen gebracht hätte — auch wenn selbst sie zweifellos nicht alle Fragen hätte beantworten können. Zumindest wäre ein ungleich differenzierteres Bild von den Leistungen van Dycks (und seines künstlerischen Umfeldes) entworfen worden, als dies — mit Ausnahme der Arbeiten des Jan Roos, die aber ihrerseits im Rahmen der aufgezeigten Problematik neu zu diskutieren wären — die Werke der in die Ausstellung mit einbezogenen flämischen Maler zu vermitteln vermögen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als habe das grundsätzlich längst überholte, aber offenbar immer noch wirksame Modell des voraussetzungslosen Genies auch in diesem Fall den Blick auf die tatsächlichen Errungenschaften des gefeierten Künstlers verstellt; dabei manifestiert sich van Dycks wahres — unendlich subtiles — Potential gerade dort am deutlichsten, wo das künstlerische Niveau insgesamt hoch ist, wie das in Genua der Fall gewesen sein dürfte. Denn seine Meisterschaft liegt offensichtlich nicht in der kritiklosen Umsetzung eines bestimmten Formenschatzes und Typenrepertoires, sondern in der ihm eigenen Modulation derselben, in der Beherrschung der Nuancen eines Stilidioms, das auch andere vor, neben und nach ihm pflegten.

Wenn es auch versäumt wurde, durch das unwiederbringliche Beieinander der Originale Fragen bewußt zu machen und zu ihrer Klärung beizutragen, so war die Ausstellung doch ein Kunstereignis ersten Ranges. Ergänzt wurde sie durch einen Katalog mit hervorragenden Abbildungen der Exponate und teils Neuland betretenden Beiträgen wie jenem von Clario di Fabio zur flämischen Künstlerkolonie in Genua. Insgesamt wurden zweifellos wichtige Anregungen für die weitere Forschung gegeben, die hoffentlich auf fruchtbaren Boden fallen werden.

Michaela Krieger, Eva Struhal