

KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR

FEBRUAR 92

HEFT 2

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Inhalt

Bauforschung	Das Maßsystem der Abteikirche Ebrach (II) (Wolfgang Wiemer)	37
Literaturberichte	Bücher und Aufsätze zum Themenkreis der Antikenrezeption (Gunter Schweikhart)	49
Rezensionen	Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, zahn und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts (Jean Wirth) ...	63
Varia	Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen	75
	Ausstellungskalender	79
	Zuschriften an die Redaktion	83
	Die Autoren dieses Heftes	84

Diesem Heft der KUNSTCHRONIK liegt der Inlandauflage ein Prospekt des WB Verlages, München (**Künstler** Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur) bei.

Marlite Halbertsma Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte

Die »Deutsche Kunstgeschichte« und der Faschismus: Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder spielt zwischen 1933 und 1945 eine zentrale Rolle. Er war nicht nur ein großer Gelehrter und Kenner auf dem Gebiet der deutschen gotischen Bildhauerkunst, sondern auch ein Anstifter und Inspirator für neue Forschungsgebiete, und durch seinen Stil im Schriftlichen und sein Auftreten in der Öffentlichkeit war er ein Popularisierer der Kunstgeschichte. Er erreichte mehr als nur die kunsthistorische Welt: zwischen den beiden Weltkriegen war er in Deutschland eine Figur des öffentlichen Lebens. Er war auch außerhalb des Universitätskreises ein gefeierter Sprecher, und er schrieb in der Zeitung unterhaltende Artikel. • Als Figur des öffentlichen Lebens einerseits und als Wissenschaftler, der sich gründlich mit der Frage nach dem »deutschen« in der Kunst beschäftigt hatte, in einer Zeit, als alle Kunst »deutsch« zu sein hatte, andererseits, ist er ein hervorragendes Studienobjekt für die gesellschaftlichen Implikationen der Ausübung von Kunstwissenschaft in Deutschland zwischen 1900 und 1945. • Die Autorin untersucht das Verhältnis zwischen Methode, Thematik und gesellschaftlicher sowie politischer Stellungnahme bei Pinder. Diese politische Stellungnahme ist viel weniger deutlich, als man angenommen hat. Pinder wird dadurch für Handel und Wandel des durchschnittlichen deutschen Kunsthistorikers zwischen den Kriegen viel repräsentativer als die bekannten »schwarzen Schafe« Frey oder Schrade.

260 Seiten mit 13 Abbildungen auf Tafeln, 17 x 24 cm, geb., ISBN 3-88462-062-2

DM 78.-



WERNERSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT • WORMS

Das Dürerhaus in Nürnberg

Geschichte und Gegenwart in Ansichten von 1714 bis 1990



The Dürer House in Nuremberg

Its Past and Present in Views from 1714 to 1990

Das Dürerhaus in Nürnberg

Geschichte und Gegenwart in Ansichten von 1714 bis 1990

Herausgegeben von der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V.

Nürnberg und der Sandoz AG, Nürnberg.

Bearbeitet von Matthias Mende.

*152 Seiten, 69 schwarzweiß-Abbildungen, 20 Farbtafeln,
22 x 27 cm, kartoniert DM 28,50 ISBN 3-418-00354-0*

Sieben namhafte deutsche Künstler wurden eingeladen zum 520. Dürer-Geburtstag ihre Phantasien über Dürers Domizil zu Papier zu bringen. Entstanden ist so eine kleine „Hommage á Dürer“ mit einem speziellen Thema. Um diese sieben Werke plazierte man eine Auswahl von Dürerhausmotiven aus den Beständen der Stadtgeschichtlichen Museen, von 1714 bis 1990.

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG

Das **Kunst-Bulletin**

Erscheint monatlich mit Ausstellungskalender und
Künstlerverzeichnis.

Künstlerportraits

Theorie und Kritik zur Gegenwartskunst

Ausstellungsberichte

Notizen

Internationaler Ausstellungskalender mit

Künstlerverzeichnis

-
- Ich abonniere Das **Kunst-Bulletin**
zum jährlichen Abonnementpreis von **DM 41,40**
- Bitte senden Sie mir unverbindlich ein
Gratisheft zur Ansicht.
- Senden Sie mir bitte die MEDIA-UNTERLAGEN
mit Ihren Anzeigenpreisen.

Datum

Unterschrift

Der Verlag garantiert, daß diese Bestellung innerhalb von
14 Tagen widerrufen werden kann.

WEMF beglaubigte Auflage 15.685 Exemplare.
Druckauflage monatlich 18.000 Exemplare

Bitte einsenden an:

Das Kunst-Bulletin · Repräsentanz Deutschland
Schöne Aussicht 7 · D-6200 Wiesbaden
Tel.: 06 11 / 52 53 91 · Fax: 06 11 / 52 48 70

Yes, we' re open



BEITRÄGE ZUR KUNSTWISSENSCHAFT · BAND 38

Christiane Kaszubowski-Manych

**Studien zu venezianischen Kaminen
der Renaissance**



scaneg

240 Seiten, 40 Abbildungen, ISBN 3-89235-038-8, DM 55,-

scaneg Verlag, Postfach 70 16 06, 8000 München 70

Fon 089/759 33 36 · Fax 089/759 39 14

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

45. Jahrgang

Februar 1992

Heft 2

Bauforschung

DAS MASSYSTEM DER ABTEIKIRCHE EBRACH

ERGEBNISSE EINES FORSCHUNGSPROJEKTES
DER ANGEWANDTEN INFORMATIK

II.

(mit vier Figuren)

Der erste Teil dieses Beitrages mitsamt Fig. 1—9 erschien in Kunstchronik 45, 1992, S. 1—17. In derselben Zeitschrift waren Vorberichte erschienen, auf die im folgenden Bezug genommen wird: Bd. 35/1982, 422—443; Bd. 43/1990, 55—62.

Das Maßsystem der Abteikirche

In Gestalt der Michaelskapelle liegt nun erstmals das nach obigen Verfahrensgrundsätzen ermittelte Maßsystem einer mittelalterlichen Kirche vor; es war, soweit die bisherigen Daten erkennen lassen, auch zumindest für den Grundriß der Hauptkirche maßgebend. Im folgenden sollen die wichtigsten Befunde skizziert werden, ohne auf deren datenanalytische Begründung einzugehen.

Bei dem Ebracher Maßsystem handelt es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um ein baugeometrisches System: Geometrische Figuren, und demnach auch Entwurfsverfahren, bestimmen wesentlich die Proportionierung des Baukörpers, wobei — ein überraschender Befund — bereits Anfang des 13. Jahrhunderts der gesamte klassische Formenschatz der Polygone angewendet wurde. Die Proportionierung erfolgte jedoch nur zum Teil durch Abbildung dieser Figuren in der Baugestalt, im übrigen durch freie Kombination auch der geometrisch hergeleiteten Maße. Die Maße des Bauwerks stellen dabei — ein weiteres wichtiges Ergebnis — nicht einfach die Summe einzelner geometrischer und numerischer Verhältnisse dar, sondern bilden gemäß den obigen theoretischen Modellen ein zusammenhängendes, erstaunlich differenziertes,

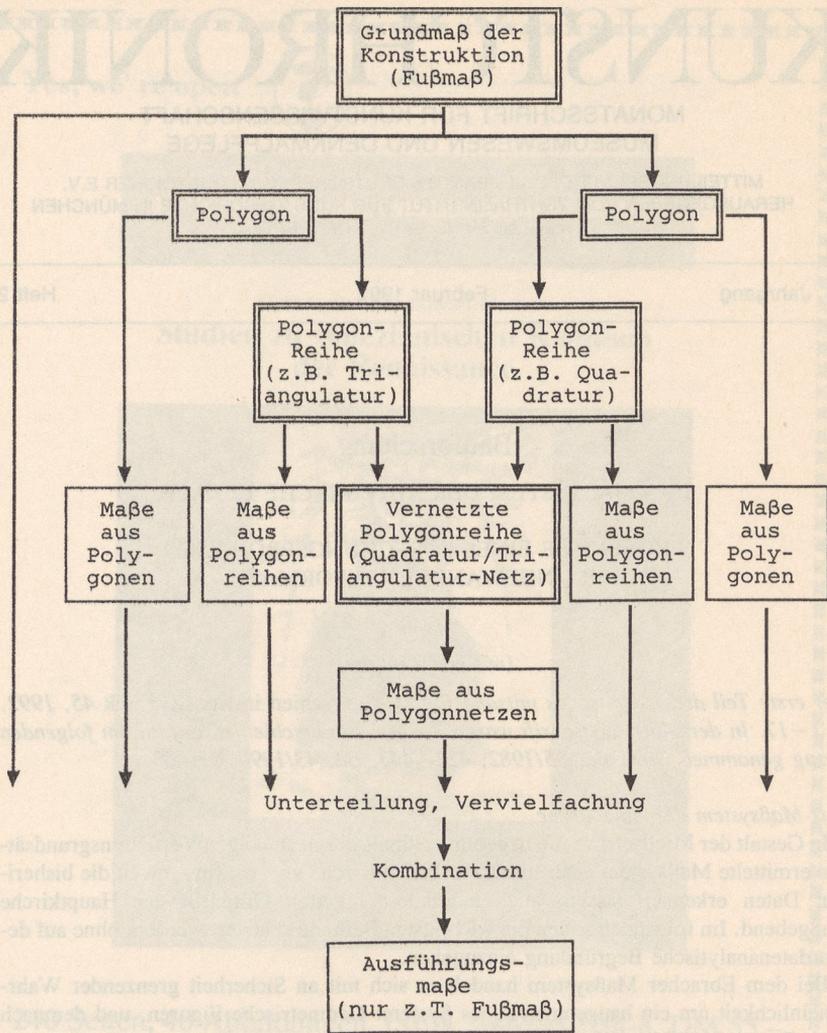


Fig. 10 Schema des Maßsystems der Ebracher Kirche.

nach mittelalterlichen Kriterien „gelehrtes“ System. Es weist gemeinsame Bezugsstrecken („Module“) für die Ableitung von Polygonfiguren, Quadratur-Triangulatur-Netze, schließlich Unterteilungen, Vervielfachungen, Kombinationen der daraus abgeleiteten Hauptmaße auf (Schema der Fig. 10). Dementsprechend enthält die Liste der „harmonischen“ Proportionen dieser Kirche nahezu den Gesamtkatalog der einschlägi-

gen numerischen und geometrischen Maßverhältnisse der mittelalterlichen Proportionslehre, darunter — dies sei hervorgehoben — auch alle prominenten rationalen Proportionen. Einen Vorgeschmack dieser Liste (die hier nicht vorgestellt werden kann) gibt Tab. 1 der Veröffentlichung von 1982. Von der Komplexität des daraus resultierenden Proportionsgefüges haben, wie sich nun zeigt, die bisherigen Untersuchungen keine zureichende Vorstellung vermittelt. Manche Zusammenhänge erwiesen sich als nicht klärbar; auch darin sehe ich die grundsätzliche Richtigkeit des vorliegenden methodischen Ansatzes bestätigt.

Geometrische Grundmaße, Module: Die meisten konstruktiv relevanten Maße der Michaelskapelle und des bisher untersuchten Teiles der Hauptkirche lassen sich von drei geometrisch zusammenhängenden Bezugsmaßen („Modulen“) herleiten, die als Kreisradien in der Bestimmungsfigur des Grundrisses erscheinen (*Fig. 11* und Maßmatrix der *Fig. 3*): Der erste Kreis ist der Umfassungskreis von Chor und Querschiff der Hauptkirche ($R/HK_a = 9b$), der zweite der Umfassungskreis der Innenfigur des daraus konstruierten Fünfecks ($8b$) und zugleich Außenkreis der Konstruktionsfigur des kreuzförmigen Ostteiles der Michaelskapelle; letztere Figur enthält schließlich als Innenkreis den dritten Kreis ($R/MK_a = 7b$). Sein Radius ist das eigentliche Modul der Michaelskapelle.

Polygone: Eine erste Gruppe von Maßen, die mit dem obigen Kreissystem in systematischer Beziehung stehen, sind Strecken von Polygonen, die direkt aus diesen Kreisen konstruiert sind (*Fig. 3*, dazu *Fig. 5–8, 11*): bei der Hauptkirche aus dem Kreis R/HK_a ($9b$) die Dreieckseite ($12a$), Fünfeckseite ($13a$) und Zehneckseite (nicht ausgewiesen), bei der Michaelskapelle aus dem Kreis R/MK_a ($7b$) die Dreieckseite ($7c$), Fünfeckseite ($11a = 7b^*$ in *Fig. 4*) und Achteckseite ($10a$), jeweils mit weiteren polygonspezifischen Strecken. Dazu kommen Polygone des Bauschmucks, die aus Unterteilungen dieser Maße abgeleitet sind: Dreieck und Quadrat (Piscinen der Kapelle), Sechs- und Zwölfeck (Fensterrose der Kapelle, vgl. *Fig. 13*), Achteck (östliches Querhausportal der Kapelle). Zehn- und Zwanzigeck sowie Zwölfeck bilden auch die Konstruktionsgrundlage der (nicht analysierten) Fensterrosen der Hauptkirche.

Geometrische Reihen, Quadratur-Triangulatur-Netz: Eine weitere Gruppe von Maßen stammt offensichtlich aus geometrischen Reihen, die aus den obigen Hauptmaßen abgeleitet sind. Besonders ausgeprägt sind die Quadraturketten (horizontale Strecken der *Fig. 3 und 4*). Solche Ketten sind u. a. von der Seite des dem Kreis R/MK_a umschriebenen Achtecks ($6d^*$) abgeleitet ($1d^* — 8d^*$, zur Schwierigkeit der Differenzierung von einer entsprechenden Kette der Fünfeckseite vgl. oben), ferner direkt von diesem Kreisradius (Kette $1b — 8b$), auch von dessen dreifachem Wert ($7d$, Kette $1d — 8d$). Bei den letzteren beiden Reihen sind Maße aus bis zu 14 Quadraturstufen nachzuweisen, die sich noch weit über den in *Fig. 3* dargestellten Bereich fortsetzen; zu ihnen gehören auch die Strecke $8d$, die gleichzeitig die Fünfeckseite zum Umfassungskreis der Achsmaße R/HK_m ($9d$) darstellt, sowie die Strecke $8b$, die den Radius eines der Kreise der Grundfigur bildet. Diese Quadraturketten sind wiederum untereinander durch Maßverhältnisse

vom Typ $\sqrt{3} : 1$ (erste Form der Triangulatur = vertikale Verbindungen der *Fig. 3*, z. B. Spalten 7, 5, 2) und $\sqrt{3}/2$ (zweite Form der Triangulatur, diagonale Stufen) miteinander verbunden. Dadurch entsteht ein in Teilen vollkommen geschlossenes Quadratur-Triangulatur-Netz mit einer Fülle von Maßen, deren Beziehungen sich ebenfalls zum Teil als Quadrate und Dreiecke in der Baugestalt abbilden (s. u.).

Unterteilungen, Vervielfachungen, Kombinationen: Eine dritte Gruppe ist schließlich dadurch charakterisiert, daß ihre Maße rationale Unterteilungen oder Vervielfachungen der obigen darstellen. Der Übergang zur obigen Gruppe ist fließend, da solche Verhältnisse bereits Bestandteile des Quadratur-Triangulatur-Netzes sind, hier typischerweise mit den Koeffizienten 2 bzw. $1/2$ bei Quadraturreihen, 3 bzw. $1/3$ bei Triangulaturreihen. Außerdem kommen (in *Fig. 3 und 4* nicht ausgewiesene) Maße vor, die mit anderen im Verhältnis der Zahlen 7 : 1 und 5 : 1 bzw. deren Kehrwerte oder Vielfache stehen; ein Beispiel ist die Gesamtlänge des Langhauses der Hauptkirche, deren Achsmaß das Siebenfache des aus dem Quadratur-Triangulatur-Netz stammenden Maßes $2e$ beträgt (*Fig. 5*). Schließlich sind auch komplette arithmetische Reihen von Maßen nachzuweisen (z. B. 2 : 1, 3 : 1, 4 : 1, 5 : 1, 7 : 1, vgl. die unten beschriebene Höhengliederung der Kapelle). Die Proportionen der letzteren Art sind nicht aus geometrischen Konstruktionen abzuleiten; sie stellen eine eigene Kategorie primär numerisch konzipierter Maßverhältnisse dar, auch wenn sie sich aus geometrisch definierten Komponenten aufbauen. In den Entwurf der Ebracher Kirche sind demnach nicht nur geometrische, sondern eindeutig auch numerische Proportionierungsaspekte eingegangen. Diese Zahlenverhältnisse sind im Einzelfall — etwa der Siebenzahl der Langhausjoche — auch unmittelbar augenfällig; nicht ohne weiteres erkennbar ist dagegen ihre Integration in das geometrische Gesamtsystem — im Fall des Langhauses durch die geometrisch bestimmte Jochtiefe und Einpassung des gesamten Bauteils in den Umfangskreis.

Eine weitere, relativ kleine Gruppe von Maßen läßt sich zwar direkt weder in die geometrischen noch obigen arithmetischen Bezüge einordnen; da sich jedoch diese Maße jeweils aus der Summe von zwei Einzelmaßen der obigen Gruppen bilden lassen, sind sie vermutlich als Kombinationsmaße aufzufassen.

Proportionierung des Baus durch Abbildung geometrischer Figuren: Ein Teil der aus Polygonen und Polygonreihen ableitbaren Maßverhältnisse erscheint als direkte Abbildungen geometrischer Figuren in der Gestalt des Grundrisses, des Aufrisses, der Wölbungsgliederung sowie des Bauschmucks. Da diese Figuren insbesondere den Umriß des Bauwerks bestimmen, finden sich ihre „Leitmaße“ gehäuft in den Außenmaßen. Eine wesentliche Rolle bei diesen Abbildungen spielen die Konstruktionskreise der betreffenden Polygone, die als Umfangskreise der Ecken, auch als Tangentenkreise von Stirnmauern (*Fig. 7*) erscheinen; ihnen kommt zweifellos ebenfalls symbolische Bedeutung zu.

So sind beim Grundriß der Hauptkirche (*Fig. 11*) sowohl der Umriß von Chor und Querschiff als auch der des Langhauses aus einem Kreis entwickelt (9b), der diese Bauteile umschließt; eine Seite des einbeschriebenen Fünfecks (13a) bestimmt die Außenbreite des Chors, eine Seite des Dreiecks (12a) die Außenlänge der Hochwand des Querschiffs, eine Seite des Zehnecks mit ihrem Maß die Außenbreite des Querhauses (nicht dargestellt); der Umkreis der Innenfigur des Fünfecks

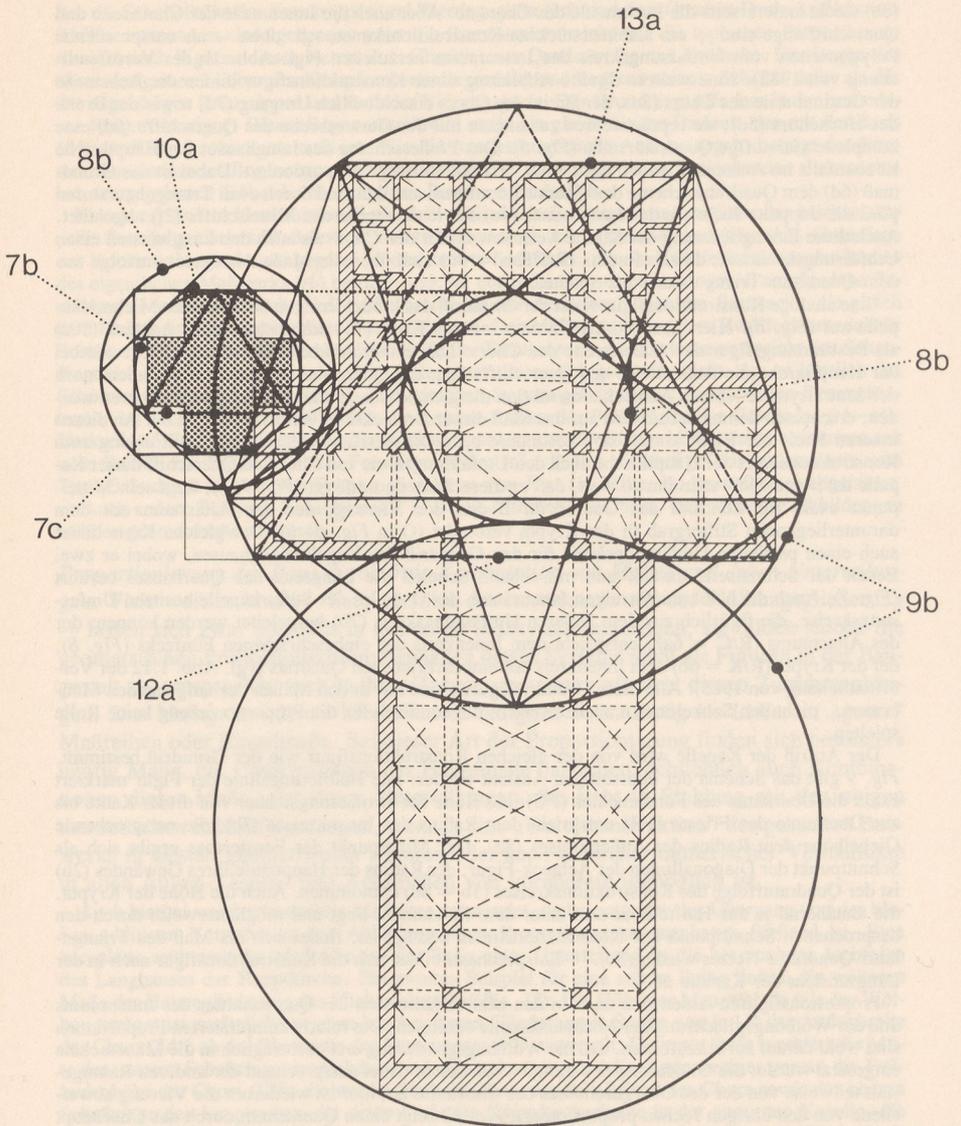


Fig. 11 Schematischer Grundriß der Abteikirche mit der geometrischen Grundfigur der Proportionsbeziehungen.

(8b) steckt andererseits die Innenmaße des Chors ab. Aber auch die Innenmaße der Chorbreite und Querschifflänge sind — ein Kabinettstück an Konstruktionskunst, vgl. oben — als entsprechende Polygonseiten vom Umfassungskreis des Innenraums herzuleiten (vgl. Abb. 1b der Veröffentlichung von 1982). Eine weitere direkte Abbildung einer Konstruktionsfigur bilden die Achsmaße der Gesamtbreite des Chors (8d), der Breite des Chors einschließlich Umgang (7d) sowie der Breite des Hochchors (5d); sie repräsentieren zusammen mit der Gesamtbreite des Querschiffs (6d) eine komplette vierstufige Quadraturreihe (Fig. 5). Das Pfeilerschema des Langhauses der Hauptkirche ist ebenfalls im Achsmaß, jedoch nach einer Triangulaturfolge proportioniert. Dabei ist das Grundmaß (6d) dem Quadratschema des Chors entnommen, aus ihm sind durch zwei Triangulaturstufen $\sqrt{3}/2$ die doppelte Jochtiefe des Langhauses (4e) sowie die Breite des Mittelschiffs (2f) abgeleitet. Auch diese Innengliederung der Kirche weist sowohl für den Chor- als auch den Langhausteil einen Umfassungskreis auf, dessen Radius ($R/HK_m = 9d$) sich über die Maße der Quadraturfolge aus dem Quadratur-Triangulatur-Netz ableitet.

Eine analoge Konstruktionsfigur weist der Grundriß des kreuzförmigen Osteiles der Michaelskapelle auf (Fig. 6). Hier dient jedoch ein dem inneren Kreis (7b) umschriebenes Achteck (10a) als Bestimmungsfür der Außenbreite des Chors. Das einbeschriebene Dreieck (7c) legt wie bei der Hauptkirche die Außenlänge des Querschiffs fest; die Querarme der Kapelle, die allein nach der zentralsymmetrischen Achteckkonstruktion die gleiche Länge wie das Chorhaupt besitzen würden, erscheinen demnach beidseits auf das Maß dieser Dreiecksseite verkürzt (Fig. 6, 7). An diesen inneren Kreis der Figur knüpft sich besondere baugometrische Symbolik: Er stellt analog zum Konstruktionskreis der Hauptkirche auch den Umfassungskreis von Chor und Querschiff dieser Kapelle dar; verschiebt man ihn so weit, daß er diese Bauteile umfängt (Fig. 7, 8), liegt sein Mittelpunkt exakt im Zentrum des Oculus im Boden der Vierung, der den Altarraum mit dem darunterliegenden Stiftergrab in der Krypta verbindet (O in Fig. 6—8). Der gleiche Kreis bildet auch einen partiellen Umfassungskreis für den Grundriß des Kapellenlanghauses, wobei er zwei Ecken der Schmalseite umfaßt und mit seinem Scheitel die Längseite des Querhauses berührt (Fig. 7). Auch die halbkreuzförmigen Innenräume des Osteiles der Stifterkapelle besitzen Umfassungskreise, die figürlich aus dem äußeren Umfassungskreis (7b) hergeleitet werden können; der des Altarraums ($R/C = 6a^*$) entspricht dem Innenkreis des einbeschriebenen Fünfecks (Fig. 8), der der Krypta ($R/K = 6b$) dem Innenkreis des einbeschriebenen Quadrats (vgl. Abb. 1.12 der Veröffentlichung von 1985). Alle diese Grundrißfiguren sind nur in den Maßen des aufgehenden Mauerwerks, nicht den Sockelmaßen nachzuweisen, die demnach für die Proportionierung keine Rolle spielten.

Der Aufriß der Kapelle wird von der gleichen Konstruktionsfigur wie der Grundriß bestimmt. Fig. 9 gibt das Schema der chorseitigen Ansicht wieder: Die Halbierungslinie der Figur markiert exakt die Oberkante des Fundamentes (FU); die Höhe der Umfassungsmauer von dieser Kante bis zur Oberkante des Frieses (FR) entspricht dem Radius des Innenkreises (7b), die entsprechende Giebelhöhe dem Radius des Außenkreises (8b). Der Mittelpunkt der Fensterrose ergibt sich als Schnittpunkt der Diagonallinien der Achteck-Figur; der Radius der Hauptstufe ihres Gewändes (2b) ist der Quadraturfolge des Konstruktionskreises (1b — 8b) entnommen. Auch die Höhe der Krypta, die annähernd je zur Hälfte über und unter dem Fundament liegt und möglicherweise durch den besprochenen Schnittpunkt der Konstruktionslinien bedingt ist, findet sich als Maß des Triangulatur-Quadratur-Netzes wieder (3c). — Entsprechend bildet sich die Konstruktionsfigur auch in der Längsansicht der Kapelle ab.

Proportionsfiguren lassen sich auch in den Maßverhältnissen des Querschnittes des Innenraums und der Wölbungsgliederung der Michaelskapelle erkennen. Die relativ komplizierten Proportionen sind wohl darauf zurückzuführen, daß die Wölbungsgliederung erst nachträglich in die Mauerschale eingesetzt wurde; die Gliederung des Langhauses weicht dabei entsprechend der anderen Raumgestalt teilweise von der des Obergeschosses des Chorsteiles ab, hier ist wiederum die Vierung abweichend von den übrigen Jochen proportioniert. Fig. 12 zeigt einen Querschnitt durch das Chorhaupt mit dem Gurtschema seiner Stirnwand (die identisch mit den Stirnwänden der Kreuzarme ist): Die lichte Deckenhöhe entspricht wie in der gesamten Kapelle der Oberkante des Frieses (FR), ihr Abstand von der Fundamentoberkante ist demnach wie bei Fig. 9 durch den Radius des Konstruktionskreises der Kapelle (7b) gegeben. Die Maße für den Abstand der Vierungsurte (4b), der Gurte der Stirnwände (1d), die Raumhöhe (in Fig. 3 nicht mehr enthalten), die Raumbreite (2d), schließ-

lich die Scheitelhöhe der Kreuzrippen und Vierungsurte (3d) sind dem Quadrat-Dreiecks-Netz von RMKa entnommen. Infolgedessen weist die Raumstruktur nicht nur die typischen Proportionen, sondern auch Figuren dieses Netzes auf: Glieder einer Quadratreihe und Dreiecke. Der Bogen des Stirnwandgürtes ist über der Kämpferoberkante gestelzt und liegt mit seinem Scheitel tiefer als der der zugehörigen Kreuzrippen und auch der Vierungsurte. Der Grund liegt offenbar in der besonderen Proportionsfigur: Dieser Bogen umschreibt exakt ein gleichseitiges Dreieck, das mit der Basis (1d) der Kämpferoberkante aufliegt. Wie die fotogrammetrische Analyse ergab, beträgt der Konstruktionsradius des Bogensegmentes zwei Drittel (3b) der Länge dieser Dreiecksseite; dies machte bei der gegebenen Höhe die Stelzung des Bogens erforderlich.

Eine komplizierte Konstruktionsfigur stellt schließlich die Fensterrose im Chor der Michaelskapelle dar; ihr gotisches Maßwerk ist das früheste seiner Art in Deutschland (Fig. 13). Grundlage der Konstruktion sind zwei gegeneinander rotierte Sechsecke, die ein Zwölfeck bilden; der Radius des eigentlichen Maßwerks (r6) beträgt — sicher ebenfalls eine als bedeutungsvoll empfundene Beziehung — genau ein Sechstel der Chorbreite, so daß die Seitenlängen des Sechsecks (die gleich dem Radius sind) insgesamt diese Breite abbilden. Das Maßwerk ist aus dem Zwölfeck entwickelt: Position und Radien seiner Kreise (r21–r30, der Durchmesser des letzteren entspricht der Seitenlänge des Zwölfecks) sind in das Diagonalengitter dieses Polygons eingepaßt, das so letztlich das Schnittmuster für die Stege liefert. Zum gleichen System gehören auch die zentralen Symmetriekreise des Maßwerks (r7–r20) sowie die meisten Radien der Profilstufen des Gewändes (r1–r4). Umkreis (r6) und Inkreis (r9) der Sechseckkomponente des Zwölfecks bilden dabei zusammen mit zwei Radien von Profilstufen des Fenstergewändes (r3, r1) eine vierstufige Triangulaturkette vom Typ $\sqrt{3}/2$; damit ist auch das Proportionschema von Fig. 1b, Mitte, im Rosenfenster abgebildet. — Auch andere Teile des Bauschmucks, z. B. die Piscinen des Chors, sind teilweise Abbildungen solcher geometrischen Figuren.

Proportionierung des Baus durch freie Kombination von Maßen und deren Unterteilungen: Viele weitere Maße — hauptsächlich des Innenraums und der Wölbungsgliederung — lassen sich zwar ebenfalls in das obige Maßsystem einordnen; sie bilden jedoch die geometrischen Proportionszusammenhänge dieses Systems nicht als Figuren in der Baugestalt ab, entsprechen auch in ihrer Zusammenstellung oft nicht diesen Zusammenhängen. Das Maßsystem diente hier offenbar lediglich bausatzartig als Lieferant „guter“ Maßreihen oder Einzelmaße. Bei dieser Art der Proportionierung finden sich besonders häufig Maße, die Unterteilungen der Hauptmaße darstellen, schließlich auch Kombinationen dieser Maße oder deren Unterteilungen. Sie steht in Einklang mit den obigen theoretischen Schlußfolgerungen, wonach eine „Durchkonstruktion“ des gesamten Bauwerks in Gestalt geometrischer Figuren oder auch rationaler numerischer Verhältnisse in allen Außen-, Innen- und Achsmaßen von vornherein unmöglich ist.

Auch hierbei werden komplette Maßsätze verwendet, wobei mitunter der Übergang von der bloßen additiven Verwendung zur Abbildung eines Proportionszusammenhangs fließend ist. Eine komplette arithmetische Maßreihe auf der Basis einer Unterteilung ist die besprochene Jochfolge des Langhauses der Hauptkirche. Ein zweites Beispiel für eine solche Reihe liefern die weiteren Maße der Höhengliederung der Michaelskapelle (Fig. 12): Die Höhe der Mauerschale wie der Wölbungsträger ist zusätzlich zur oben beschriebenen Gliederung in Stufen von je $1/4$ der Außenbreite des Chors (2d*) ab der Oberkante des Fundaments (FU) unterteilt: Die erste Stufe markiert die Mitte der unteren Schaftringe der Eckdienste des Langhauses und (allerdings weniger genau) die Fußbodenhöhe des Chors (CB), die zweite Stufe die Mitte der Schaftringe des Chors sowie der oberen Schaftringe des Langhauses, die dritte Stufe die Kämpferoberkante in der gesamten Kapelle, die vierte Stufe den Gewändescheitel einer Reihe von Fenstern in Chor und Langhaus, die fünfte Stufe die Oberkante der dem Fries aufgesetzten Traufquaderschicht (TR), die siebte die Traufhöhe der Giebelspitzen von Chor und Querschiff. Diese Höhe besitzt demnach zur Chorbreite das Verhältnis $7 : 4$; da ferner die Höhe der Traufkante über dem Chorußboden gleich der Außenbreite des Chors ist, erhält dieser in seinem Obergeschoß einen quadratischen Umriss.

In den Grundrißmaßen des Langhauses der Michaelskapelle liegt demgegenüber eine fast vollständige geometrische Maßreihe vor, gebildet von den Strecken des aus dem Kreis R/MK_a abgeleiteten Fünfecks (Fig. 4 und Fig. 8). Anders als beim Chorteil lassen sich diese (in Fig. 4 durch offene Quadrate gekennzeichneten) Maße, da größtenteils polygonspezifisch, nicht aus der Achteckfigur deuten. Jedes dieser Langhausmaße in Fig. 8 deckt sich zwar mit der zugehörigen Strecke der im Chorteil eingezeichneten Konstruktionsfigur; die Maßstrecken am Bau sind jedoch insgesamt mit der Polygonfigur nicht zur Deckung zu bringen, so daß hier ebenfalls eine „bausatzartige“ Anwendung vorliegt. Geradezu aufregend mutet das Ergebnis der Analyse des (stilistisch noch völlig der Romanik zuzurechnenden) Rundbogenportals an, das vom Querschiff der Hauptkirche in das Ostjoch des Kapellenlanghauses führt: Die Proportionierung seines Gewändes wurde zweifellos nach dem gleichen Achteck-Quadratreihen-Schema vorgenommen, das mehr als zweieinhalb Jahrhunderte später Matthäus Roriczer 1487 in seiner *Geometria Deutsch* als Konstruktionsgrundlage eines spätgotischen Wimpergs beschrieb.

Diese Maßsätze sind mitunter so raffiniert zusammengestellt, daß nicht nur beziehungsvolle Verhältnisse, sondern auch neue geometrische Muster entstehen, die so nicht in den Primärstrukturen des Maßsystems vorgegeben sind. So besitzt das beschriebene Gurtsystem der Stirnwände der Kapelle in der Breite drei Richtmaße: den lichten Abstand der Gurte (1d, gleichzeitig Abstand der Sockel der Säulenbasen), den — in Fig. 12 nicht dargestellten — lichten Abstand der Dienste (identisch mit der Breite der darunterliegenden Krypta) sowie den Abstand der Achsen dieser Dienste (4d*, gleich der halben Breite des Außenchors). Diese Maße kehren in der Höhenstaffelung wieder: Die Höhe des Mittelpunktes der Fensterrose über dem Boden entspricht dem ersten, die entsprechende Höhe der Kämpferunterkante dem zweiten, die der Kämpferoberkante dem dritten Maß. Dadurch erhält der untere Raumquerschnitt eine virtuelle Rahmung durch drei entsprechend gestaffelte Quadrate. Errichtet man zusätzlich zu dem bereits beschriebenen Dreieck auf der Kämpferoberkante ein weiteres gleichschenkeliges Dreieck mit der Basislänge des obigen Achsabstandes der Gurtdienste, so zeigt dieses mit der Spitze auf den oberen Scheitel des Gurtbogens (Fig. 12); auch dieser Raumteil weist damit eine solche Rahmung, hier von der Art einer Triangulatur, auf.

Dazu kommen zahlreiche Maße des Systems, die einzeln oder in wechselnden Kombinationen mit anderen Maßen verwendet werden, ohne daß eine systematische Beziehung sichtbar wird. Dabei handelt es sich zum Teil um Maße, die wiederum an anderer Stelle im Bau im Figurenzusammenhang vorkommen. Bei solchen Wiederverwendungen als Einzelmaß wird das Bestreben erkennbar, durch „Zitate“ bedeutsame Assoziationen herzustellen: So entspricht in der Michaelskapelle, wie beschrieben, der Abstand der Dienste der Stirnwände der Breite der darunterliegenden Krypta, die lichte Höhe der Krypta (4b) andererseits dem Durchmesser der Hauptgewändestufe der Fensterrose; die Altartritte der Kreuzarme besitzen jeweils die halbe, insgesamt also die volle Außenbreite des Chors. Die Dachschräge des Westgiebels wiederholt mit ihrer Länge den Konstruktionsradius der Kapelle, die Blende der Chorgiebel mit ihren hauptsächlichen Stufen die Innenmaße der Langhaus-, Chor-, sowie Kryptabreite.

Unsicherheitsquote: In Übereinstimmung mit den theoretischen Voraussagen blieb ein Teil der Maßverhältnisse unklar, wobei teils die Zuordnung von Proportionen zu Figuren, teils von Maßen zu Proportionen, teils überhaupt von Maßen zum Maßsystem nicht geklärt werden konnte.

Die erstgenannte Mehrdeutigkeit betraf Maßreihen, die sich als verschiedene geometrische Figuren in der Baugestalt, auch als verschiedene Strukturen in der numerischen Matrix abbilden lassen, ohne daß eine von ihnen eine eindeutig größere Plausibilität beanspruchen könnte. So ist z. B. die dritte Triangulaturstufe des Typs $1/3/2$, aufgebaut auf der Seite eines Fünfecks, zwar mathematisch nicht gleich, aber sehr ähnlich dem Durchmesser des Umfassungskreises der inneren Fünfeckfigur; das Pfeilerschema der Achsmaße des Langhauses der Hauptkirche läßt sich daher nicht nur aus der Triangulatur der halben Chorbreite (Fig. 5), sondern auch aus dem Radius dieses Umfassungskreises ableiten (dargestellt in Fig. 5 der Mitteilung von 1982). Ein weiteres Beispiel sind die Außenmaße des Langhauses der Hauptkirche: Sie lassen sich einerseits ableiten aus einem Rechteck, das in den gleichen Umfassungskreis wie Chor und Querschiff eingeschrieben ist; die relevanten Maße

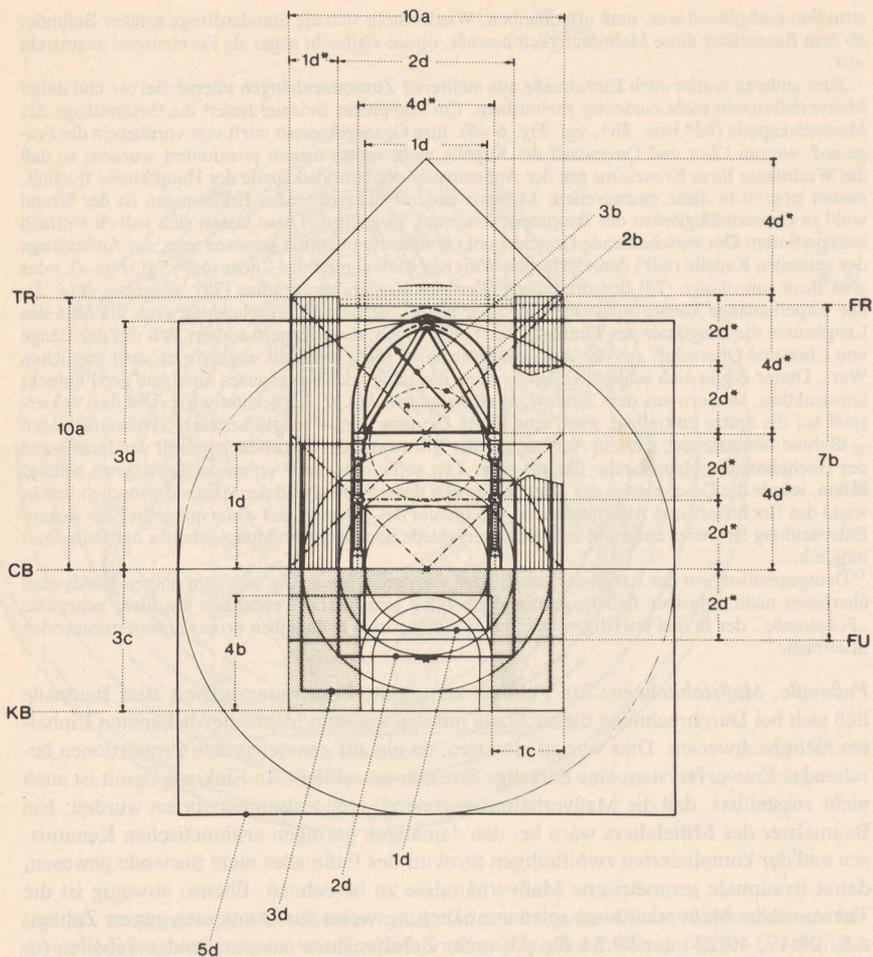


Fig. 12 Querschnitt des Chorhauptes der Michaelskapelle mit Stirnwandgurt, Hauptgewändestufe der Fensterrose (gestrichelter Kreis), Längsschnitt durch ein Fenster und Giebelumriß (Trauflinie). TR = Oberkante der Traufquaderschicht.

sind dabei die Außenbreite des Langhauses sowie seine Außenlänge bis zum Ansatz an die Hochwand des Querschiffes (Fig. 11). Andererseits entspricht die Außenlänge des Langhauses, diesmal gemessen als „Bruttomaß“ einschließlich des Trenngurtes zwischen Querhaus und Langhaus, der Höhe des in den gleichen Kreis eingeschriebenen Fünfecks (ha in Fig. 1b, links) — des gleichen Fünfecks, das auch die Außenbreite des Chors bestimmt (dargestellt in Abb. 1a der Veröffentlichung von 1982). Welche dieser beiden Proportionsbeziehungen — die wiederum mathematisch nicht identisch, aber anhand der Baumaße nicht zweifelsfrei zu differenzieren sind — für die Kon-

struktion maßgebend war, muß offenbleiben. Wieder stellt sich die Standardfrage solcher Befunde, ob dem Baumeister diese Mehrdeutigkeit bewußt, ob sie vielleicht sogar als Formenspiel angestrebt war.

Zum anderen waren auch Einzelmaße aus mehreren Zusammenhängen interpretierbar und daher Maßverhältnissen nicht eindeutig zuzuordnen. Ein komplexes Beispiel liefert die Gesamtlänge der Michaelskapelle ($8d^*$ bzw. $8b^*$, vgl. *Fig. 6–8*). Ihre Grundrißgestalt wirft von vornherein die Frage auf, warum Chor und Querschiff der Kapelle nicht weiter östlich positioniert wurden, so daß die Westmauer ihres Kreuzarms mit der Außenmauer der Nordostkapelle der Hauptkirche fluchtet, anstatt störend in diese einzugreifen. Mangels anderer überzeugender Erklärungen ist der Grund wohl in Gesetzmäßigkeiten der Bauproportionierung zu suchen. Diese lassen sich jedoch vielfach interpretieren: Der entscheidende Gesichtspunkt könnte die Intention gewesen sein, der Außenlänge der gesamten Kapelle ($8d^*$) den vierfachen Wert der Außenbreite des Chors ($6d^*$, vgl. *Fig. 4*), oder aber ihrer Innenlänge ($7d$) den dreifachen Wert des Konstruktionsradius ($7b$) zu geben (*Fig. 3*). Die Kapellenlänge könnte auch eine Folge der baugometrischen Entscheidung sein, als Maß des Langhauses die Diagonale des Fünfecks ($9a^*$) zu nehmen, denn letztere addiert sich mit der Länge von Chor und Querschiff aus der Achteckkonstruktion ($6e^*$) ebenfalls ungefähr zu dem fraglichen Wert. Dieser ergibt sich schließlich auch, wenn die Länge des Langhauses nicht aus der Fünfeckkonstruktion, sondern aus dem Umfassungskreis gemäß *Fig. 7* hergeleitet wird. Um das Vexierspiel auf die Spitze zu treiben, kann eine fünfte Deutung den — möglicherweise symbolträchtigen — Befund heranziehen, daß die Außenkante der Stirnwand des Kapellenchors mit der Innenwand des Hochchors der Hauptkirche fluchtet (*Fig. 11*); sollte dies die Position der Stiftergruft bedingt haben, würde die Gesamtlänge der Michaelskapelle dementsprechend den Abstand zwischen Innenwand des Hochchors und Außenkante der Westmauer des Querschiffes widerspiegeln. Eine sichere Entscheidung ist weder aufgrund der Maßunterschiede noch des Abbildungsgehaltes der Baugestalt möglich.

Demgegenüber war der Anteil der konstruktiv relevanten Maße, die sich dem obigen Maßsystem überhaupt nicht zuordnen ließen, gering. Es handelt sich hierbei vermutlich um nicht angepaßte „Folgemeße“ der in den jeweiligen anderen Maßkategorien enthaltenen proportionsbestimmenden „Leitmaße“.

Fußmaße, Maßstäblichkeit: Ein Fußmaß als direkte Bemessungseinheit aller Baumaße ließ sich bei Durchrechnung dieser Maße mit den aus dem Mittelalter bekannten Einheiten nicht nachweisen. Dies war zu erwarten, da ein auf geometrischen Proportionen beruhendes Entwurfssystem eine derartige Struktur ausschließt. In Einklang damit ist auch nicht vorstellbar, daß die Maßverhältnisse generell rechnerisch entworfen wurden: Ein Baumeister des Mittelalters wäre bei den damaligen geringen arithmetischen Kenntnissen und der komplizierten zwölfteiligen Struktur des Fußmaßes nicht imstande gewesen, damit irrationale geometrische Maßverhältnisse zu berechnen. Ebenso abwegig ist die These, solche Maßverhältnisse seien nur näherungsweise aus Quotienten ganzer Zahlen, z.B. 24:17, 40:23 oder 59:34 für $\sqrt[3]{3}$, unter Zuhilfenahme entsprechender Tabellen (in Form graphischer Raster oder „magischer Quadrate“) ermittelt worden; da die geometrischen Konstruktionsverfahren für die fraglichen Proportionen allgemein bekannt waren, bestand für solche ebenso komplizierten wie unvollkommenen Ersatzkonstruktionen gar kein Bedarf — zumal differenzierte Strukturen, etwa Maßwerke von Fensterrosen, damit überhaupt nicht darstellbar waren.

Eine andere Frage ist, ob den Ausgangsstrecken (Modulen) geometrischer Entwürfe Fußmaße zugrundelagen, und ob für deren Umsetzung in Ausführungsmaße wiederum bestimmte, besonders praktikable Maßstabverhältnisse bevorzugt wurden. In Ebrach ergab die Analyse der Längenmaße von Mauerquadern eine periodische Häufigkeitsverteilung mit Gipfelwerten, die meist bei Unterteilungen oder Vielfachen von 32 bis 33 cm

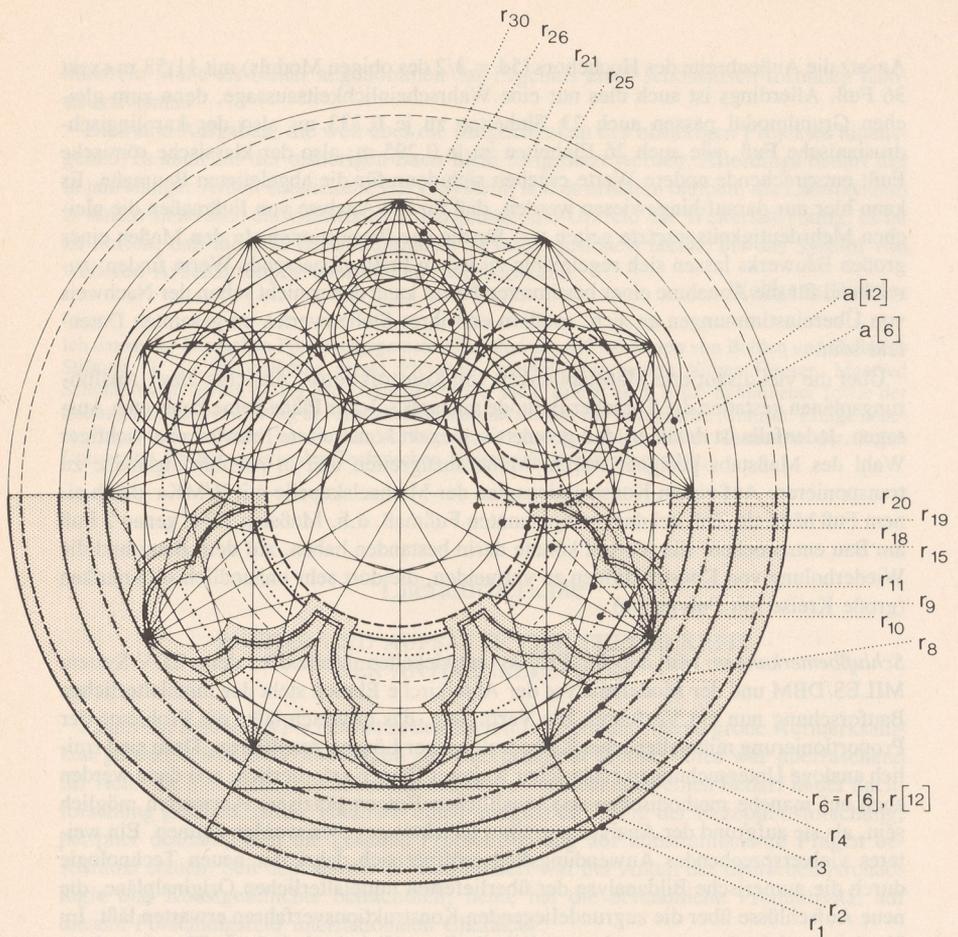


Fig. 13 Proportionsfigur der Fensterrose der Michaelskapelle. Untere Hälfte: Zentrale Radien und Triangulatschema von Gewändeprofil und Maßwerk. Obere Hälfte: Gesamtfigur der Maßwerkskonstruktion.

lagen; es liegt nahe, dies als Existenz von Richtmaßen für die Quaderherstellung zu interpretieren. Auch das 7,67 m messende Grundmodul R/MKa des geometrischen Maßsystems entspricht 24 Einheiten von je 0,32 m. Da das verbreitetste Fußmaß im Ursprungsland der Zisterzienser, der *Pied du Roi*, 0,324 m betrug, war das letztere Maß vermutlich das Fußmaß der Ebracher Bauhütte. Entsprechende Vielfache dieser Einheit weisen daher auch alle Maße auf, die sich aus dem Grundmodul durch ganzzahlige Multiplikationen und/oder Divisionen ableiten lassen, auch wenn sie primär aus geometrischen Konstruktionen hervorgegangen sind (vgl. Fig. 3); so entspricht nach diesem

Ansatz die Außenbreite des Hochchors ($5d = 3/2$ des obigen Moduls) mit 11,53 m exakt 36 Fuß. Allerdings ist auch dies nur eine Wahrscheinlichkeitsaussage, denn zum gleichen Grundmodul passen auch 23 Einheiten zu je 0,333 m, also der karolingisch-drusianische Fuß, wie auch 26 Einheiten zu je 0,295 m, also der klassische römische Fuß; entsprechende andere Werte ergeben sich dann für die abgeleiteten Baumaße. Es kann hier nur darauf hingewiesen werden, daß für die Analyse von Fußmaßen die gleichen Mehrdeutigkeitsgesetze gelten wie für die der Proportionen: In den Maßen eines großen Bauwerks lassen sich regelmäßig zu jedem Fußmaß passende Werte finden; zu reichend für die Annahme einer bestimmten Norm kann daher nicht schon der Nachweis von Übereinstimmungen an sich, sondern erst ihres Stellenwertes im gesamten Datenfeld sein.

Über die viel diskutierte Maßstäblichkeit von Konstruktions-, Ansichts- bzw. Ausführungsplänen gestatten die Ebracher Befunde mangels solcher Pläne keine konkreten Aussagen. Jedenfalls ist denkbar, daß geometrisch exakt konstruierte Entwürfe bei richtiger Wahl des Maßstabs geeignet waren, Maße abzugreifen und in Ausführungsmaße zu transponieren: Auf einem Konstruktionsplan der Michaelskapelle mit R/MKa gleich einem Fuß hätte ein Zoll bei dem erstgenannten Fußmaß, d.h. Maßstab 1:24, genau 2 Fuß am Bau entsprochen. Ein Vorteil könnte darin bestanden haben, auf dem Baugrund die Wiederholung von Konstruktionen zu vermeiden, die dort sehr unhandlich sein mußten (große Kreise mit Polygonen).

Schlußbemerkungen Mit der im Projekt entwickelten Methodik, dem EDV-System MILES/DBM und der Modellanalyse der Abteikirche Ebrach steht der mittelalterlichen Bauforschung nun ein Verfahren zur Verfügung, das erwarten läßt, die Probleme der Proportionierung mittelalterlicher Kathedralen einer Lösung zuzuführen. Dazu sind freilich analoge Untersuchungen zahlreicher weiterer Bauten erforderlich; erst dann werden auch auf manche methodischen wie inhaltlichen Fragen präzisere Antworten möglich sein, als sie aufgrund der Analyse nur eines Objektes gegeben werden können. Ein weiteres vielversprechendes Anwendungsfeld eröffnet sich dabei der neuen Technologie durch die numerische Bildanalyse der überlieferten mittelalterlichen Originalpläne, die neue Aufschlüsse über die zugrundeliegenden Konstruktionsverfahren erwarten läßt. Im Vordergrund des Interesses steht natürlich die Generalisierbarkeit des in Ebrach nachgewiesenen Entwurfssystems. Wie Untersuchungen von Grundrissen weiterer Zisterzienserkirchen (mit der numerischen Bildanalyse von publizierten Plänen) erkennen lassen, wurden geometrische Figuren des Ebracher Proportionierungssystems auch dort angewandt (vgl. Abb. 2 der Veröffentlichung von 1982); die postulierte, auf simplen Zahlenproportionen beruhende Klassifikatikon von Zisterzienserkirchen (Hanno Hahn, *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser*, Berlin 1957) entspricht sicher nicht der Realität. Ganze Fragenkomplexe harren noch der Beantwortung: Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Stilentwicklung und Baugeometrie im Mittelalter, nach regionalen und ordnungsspezifischen Besonderheiten, nach der Organisation der offensichtlich engen Vernetzung zwischen der „gelehrten“ Ebene in Kloster und Hochschule und der handwerklichen in der Bauhütte. Dabei stellt sich der Kunstwissenschaft erneut das Problem der adäquaten Rezeption der mittelalterlichen sakralen Architektur; diese ist offenbar in

höherem Maße als bisher angenommen das Ergebnis eines scholastisch-formalen Konstruktivismus.

Dies sind Aufgaben, die weit über die Möglichkeiten des bisherigen Projektes hinausgehen; es kann auf der bisherigen Basis nicht fortgesetzt werden. Allerdings bedarf das in jahrelanger Arbeit entwickelte EDV-System, soll es erhalten bleiben, als Laborsystem in einem sich rasch entwickelnden Hochtechnologie-Umfeld der Weiterbetreuung; es ist zu hoffen, daß diese in Essen zumindest so lange gesichert bleibt, bis das System von weiteren Arbeitsgruppen übernommen werden kann.

Wolfgang Wiemer

Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung für die Finanzierung dieses Projektes, meinen Mitarbeitern Jürgen Heuser, Manfred Schmidmann, Stefan Dylka und Gerhard Wetzel, nicht zuletzt auch Erich Schildheuer sowie der Leitung und Bauverwaltung der Justizvollzugsanstalt Ebrach für wesentliche Mithilfe. Einige neuere Ergebnisse wurden bereits in Vorträgen vor den kunsthistorischen Instituten der Ruhr-Universität Bochum sowie der Technischen Universität Berlin vorgestellt.

Literaturberichte

BÜCHER UND AUFSÄTZE ZUM THEMENKREIS DER ANTIKENREZEPTION

Kaum ein Zweig des Faches hat in den letzten Jahrzehnten eine so große Aufmerksamkeit gefunden wie die Forschungen zur Rezeption der Antike. Dies war überraschend für viele, die hier weder ein neues methodisches Problem noch einen Bedarf in der Sachforschung gesehen hatten, allenfalls einen marginalen Zweig der Rezeptionsforschung; peripher deshalb, weil die gesamte Problemstellung auf kunstimmanente Fragen beschränkt schien. Seit dem späten 19. Jahrhundert war der Anteil der deutschen Archäologie und Kunstgeschichte beträchtlich; heute hat die erstaunliche Produktivität auf diesem Forschungsfeld internationalen Charakter.

Die frühen Veröffentlichungen und Editionen sind das Fundament der Rezeptionsforschung geblieben. An erster Stelle ist das seit 1890 erscheinende *Corpus der antiken Sarkophagreliefs* zu nennen, das inzwischen selbst zum Forschungsgegenstand geworden ist (Henning Wrede, *Die Opera de' Pili* von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus. Zur Geschichte von Sarkophagforschung, Hermeneutik und klassischer Archäologie, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, 373–414). Aber auch die Editionen von Zeichnungsbänden nach antiken Skulpturen, Baudenkmalern und Malereien gehören zu den wichtigsten Leistungen dieser Forschungsrichtung (Beispiele: Hermann Egger unter Mitwirkung von C. Hülsen und A. Michaelis, *'Codex Escorialensis': Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien IV, 2 Bd., Wien 1906, oder C. Hülsen — H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, 2 Bd., Berlin 1913–1916).

Die Arbeiten von Aby Warburg (Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kunstwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, *Gesammelte Schriften*, 2 Bd., Leipzig — Berlin 1932) haben der Erforschung von Antikenstudium und künstlerischer Adaption wichtige Impulse gegeben; nicht nur formale Analogien, sondern deren Ursachen und Motivationen, Gründe für Formübernahmen also, waren durch Warburgs grundsätzliche Fragestellungen zu einem wichtigen Untersuchungsfeld geworden. So war es nur folgerichtig, daß das Warburg-Institut in London dem Nachleben der Antike einen wichtigen Stellenwert innerhalb der eigenen Forschungen zumah. Der 1938 erschienene 2. Band *A Bibliography of the Survival of the Classics*, der auf 382 Seiten die Publikationen von nur zwei Jahren (1932 und 1933) resümierte, ist ein bleibendes Dokument für den weit gespannten Horizont der Forschungen des Warburg-Institutes und noch heute ein Musterbeispiel für eine kommentierte Bibliographie.

Außer wichtigen Publikationen und Editionen, analog den kritischen Ausgaben anderer Fachdisziplinen, hat sich dort schließlich das Projekt etabliert, einen *Census of Antique Art known to Renaissance Artists* zu erstellen. Dabei ging es zunächst um eine Erfassung des antiken Materials, der Nachzeichnungen, künstlerischen Wiederaufnahmen und der schriftlichen Quellen seit der Renaissance. Der *Census* wurde außer in London parallel auch in New York gesammelt und stetig ergänzt und ist zu einer wichtigen Fundgrube geworden (s. P.P. Bober, *The Census of Antique Works of Art Known to Renaissance Artists*, in: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art: Acts of the XXth International Congress of the History of Art, 1961*, II, Princeton 1963, 82—89).

Die kunstgeschichtliche Forschung sah sich zwei grundsätzlichen Problemen gegenüber: Zum einen war der Bestand an antiken Denkmälern, der in Mittelalter, Renaissance und Neuzeit bekannt war, noch nicht in wünschenswertem Maße erschlossen und weder hinsichtlich des originalen antiken Bestandes noch der Ergänzungen, Restaurierungen und Veränderungen zufriedenstellend bearbeitet. Aber auch das kunstgeschichtliche Material, d. h. die Zeichnungen, Zeichnungsbände, graphischen Blätter und alle künstlerischen Rezeptionsvorgänge, war unzulänglich bestimmt; zu lange haftete den Nachzeichnungen und Nachbildungen das Odium der Kopie, der Wiederholung und des nicht Ursprünglichen an. Zudem waren die inhaltlichen Bestimmungen, Benennungen und Deutungen nur in geringem Umfange in das Blickfeld der Forschung getreten, wengleich für das Verständnis, die zeichnerische Wiedergabe und die künstlerische Rezeption von größter Bedeutung. Den Initiatoren des *Census* war deutlich bewußt, daß erst die wissenschaftliche Erschließung dieses Materials weitere Fragen — auch für die klassische Archäologie — beantworten könne, darunter auch die zentrale Frage nach der Rolle der Antike für die Entstehung der Renaissance, die ja schon von Zeitgenossen als Wiedergeburt der Antike verstanden wurde.

Allgemeine Arbeiten zur Antikenrezeption

Zwei Publikationen waren für längere Zeit die „Standardwerke“ zur Erforschung des Antikenbestandes und der Nachwirkung seit der Renaissance: Arnold von Salis, *Antike und Renaissance* (Erlenbach-Zürich 1947), und Heinz Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie* (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig,

Phil. Hist Klasse, XLVI, Heft 2, Berlin, 2. Aufl. 1958). Während von Salis an Beispielen gewissermaßen erzählend voringing, ordnete Ladendorf das Gebiet in typologische Felder und steuerte eine bedeutsame Bibliographie bei.

In den darauffolgenden Jahren haben weitere Autoren eine Gesamtdarstellung versucht: Benjamin Rowland, Jr., *The Classical Tradition in Western Art* (Cambridge/Mass. — London), trat 1963 mit einem Überblick an die Öffentlichkeit, der nicht nur die Wirkungsgeschichte verfolgte, sondern auch einen Überblick über die Kunst des Altertums gab. Ihm folgte C.C. Vermeule, *European Art and the Classical Past* (Cambridge/Mass. 1964), mit ausgeprägtem Sinn für künstlerische Phänomene, und einige Jahre später Robert Weiss mit seinem unerschöpflichen und gelehrten Buch *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (Oxford 1969). Darin hat Weiss insbesondere die humanistischen Studien zur Antike ins Blickfeld gerückt. Auf das kunstgeschichtliche Material hat sich Michael Greenhalgh in seinem Überblick *The Classical Tradition in Art* (London 1978) konzentriert und eine bewundernswerte Bibliographie, thematisch nach den Kapiteln geordnet, geliefert.

In welchem Maße das Thema die Grenzen der Spezialforschung überschritten hatte und zu einem Thema von öffentlichem Interesse wurde, zeigte die von Wendy Stedman Sheard im Jahre 1978 veranstaltete Ausstellung *Antiquity in the Renaissance*, die von einem Katalog mit dem gleichen Titel begleitet wurde (Smith College Museum of Art, Northampton/Mass.). Mit unterschiedlichen Exponaten, teilweise aus Privatsammlungen, wurde die Vielfalt des Themas anschaulich ausgebreitet. Einen großen Teil nahmen Plastiken ein, so daß der Katalog zu einem wichtigen Werk über Kleinbronzen der Renaissance nach der Antike wurde.

Im Jahr 1979 hat Nicole Dacos im ersten Teil der neuen *Storia dell'Arte italiana*, die bei Einaudi (Turin) erschien, einen Überblick über die Rolle der Antike für die italienische Kunst gegeben („Arte italiana e arte antica“, Bd. 3, 5—68); die Darstellung war vom Thema her auf Italien beschränkt, bot aber nicht nur einen Überblick über die Breite der Fragestellung, sondern setzte einige gewichtige Akzente.

Einen Markstein stellt das 1981 erschienene Buch von Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of classical Sculpture 1500—1900* (New Haven and London 1981) dar. Das Buch besteht aus zwei Teilen: Der Textteil verfolgt in mehreren Kapiteln die Romerfahrung vom 16. Jahrhundert an, die Entstehung und Entwicklung von Mitteln der Romerinnerung und des Antikenstudiums bis an die Höfe des 18. Jahrhunderts. Insbesondere geht Haskell hier auf die Geschichte der Nachbildungen ein. Daß Charles I. von England bereits 1629/30 erste Abgüsse von Antiken erhielt, ist für die Geschichte der Antikennachbildungen ein wichtiges Datum. Der Geschichte der Sammlungen wurde besonderes Augenmerk beigemessen, der Geschmacksbildung und dem Geschmackswandel nachgegangen. Schwerpunkte sind ferner die Interpretationen von Antiken in unterschiedlichen Zeiten. Dabei haben die Autoren insbesondere die Kenner und Liebhaber der Antike, weniger die Künstler im Auge. Schwerpunkte im Buch von Haskell und Penny sind das 17. und 18. Jahrhundert; die Sichtweise ist auf das engste mit der englischen Tradition der Antikenerfahrung verbunden. So klammert es etwa die Architektur ganz aus und beschränkt sich gewissermaßen auf den mobilen Teil der Antike, der für England so bedeutsam war. Die Bedeutung der antiken Skulptur

für die westliche Kultur seit dem 16. Jahrhundert wird auf anschauliche Weise deutlich gemacht.

Dieser Absicht dient auch der zweite Teil, in dem 95 antike Skulpturen in alphabetischer Reihenfolge, von Agrippina bis Zingara, zusammengestellt und jeweils durch eine Abbildung illustriert sind. In diesen Katalogtexten sind Geschichte und archäologische Bewertung sowie Rezeption und Interpretation des jeweiligen Stückes lexikalisch knapp aufgeführt. Damit war ein Handbuch gegeben, das die große Bedeutung der Antike insbesondere für die Zeit vom 17. bis zum 19. Jahrhundert vor Augen führt. Der Preis für die gelungene Übersicht war die fehlende Erarbeitung des jeweiligen Forschungsstandes. So sind, um zwei Beispiele zu nennen, die Arbeiten von Matthias Winner „Zum Apoll von Belvedere“ (*Jahrbuch der Berliner Museen* 10, 1968, 181–199) und „Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance“ (*ebd.* 16, 1974, 83–121) nicht berücksichtigt, obwohl in beiden Aufsätzen wichtige Zeugnisse zur frühen Rezeptionsgeschichte publiziert wurden. Auch Winners Katalog aus dem Jahre 1967, von dem noch zu sprechen sein wird, fand keine Erwähnung, insgesamt auch ein Indiz dafür, daß deutschsprachige Literatur kaum noch wahrgenommen wurde. Grenzen des Buches liegen zwangsläufig darin, daß es auf „berühmte Stücke“ orientiert ist. Dadurch blieb vieles außer acht, was seit dem 15. Jahrhundert in der antiken Überlieferung wichtig war, so Architektur und deren Dekoration, Reliefs an den Monumenten, die Sarkophage, darüber hinaus aber auch Themen, die nicht an einzelne Monumente gebunden waren, Putten zum Beispiel oder Götterbilder wie die Diana von Ephesus. Das Ausklammern der Malerei bewirkte die Nichtberücksichtigung berühmter Gemälde, etwa der Aldobrandinischen Hochzeit, obwohl gerade deren Rezeption außerordentlich wichtig war, wie das von Haskell und Penny auf dem Schutzumschlag als Blickfang verwendete Bild einer fiktiven Galerie mit bedeutenden Antiken von Pannini zeigt.

Ohne Zweifel hat das Buch von Haskell und Penny die Forschungen zur Antikenrezeption stark angeregt. Besonders in Italien haben sich seit den frühen 80er Jahren Kunstgeschichte und Archäologie des Themas angenommen. In welchem Maße Antikenrezeption zu einem ergiebigen Feld von Symposien, Tagungen und Ausstellungen geworden ist, können die nachfolgenden Beispiele zeigen.

1982 veranstalteten die Accademia Nazionale dei Lincei, das Istituto della Enciclopedia Italiana und das Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma einen internationalen Kongreß unter dem Titel *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Die Rom-Idee im 15. und 16. Jahrhundert, die klassische Überlieferung und die Architektur des 16. Jahrhunderts, die Entdeckung der römischen Antike in und außerhalb der Stadt Rom waren die Themen der Sektionen, deren Beiträge 1985 im Druck erschienen (a cura di Marcello Fagiolo, Roma 1985).

Im selben Jahr fand in der Nationalgalerie in Prag eine internationale Konferenz über das Thema *Antické Tradice v českém umění* (Antike Tradition in der Tschechischen Kunst) statt, bei der anläßlich einer gleichnamigen Ausstellung das Thema vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart behandelt wurde. Die Beiträge erschienen unter dem gleichen Titel als Katalog der Nationalgalerie Prag, 1982.

1985 veranstaltete das Istituto di Storia dell'Arte der Università di Roma „La Sapienza“ einen internationalen Convegno unter dem Thema *Roma, centro ideale della cultura*

dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417—1527, dessen Beiträge mit dem gleichen Titel einige Jahre später im Druck erschienen (a cura di Silvia Danesi Squarzina, Milano 1989). 'Die Kontinuität der klassischen Antike im Mittelalter', 'Die figürlichen und literarischen Quellen im Humanismus', 'Die Wiederentdeckung der klassischen Antike in Rom' waren Sektionsthemen, aber auch die Skizzenbücher, Zeichnungen und Traktate, nicht zuletzt die Erhaltung von antiken Monumenten in der Renaissance waren Gegenstand der Beiträge.

Im April 1986 richtete die Bibliotheca Hertziana ein Colloquium zum Thema *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* mit zahlreichen wichtigen Beiträgen aus, bei dem angesichts einer unübersehbaren Flut von Publikationen allseits begrüßt wurde, daß auf den Druck der Beiträge verzichtet wurde (vgl. Tagungsbericht in *Kunstchronik* 40, 1987, 41—47).

Im September des Jahres fand in Coburg ein internationales Symposium statt, das im engeren Sinn dem Codex Coburgensis galt, einem Zeichnungsband mit genauen Wiedergaben antiker Statuen und Reliefs aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Teilnehmer des Symposiums hatten die Gelegenheit, den Codex Pighianus an Ort und Stelle mit Blättern des Codex Coburgensis zu vergleichen. Die Akten des Symposiums sind unter dem Titel *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock* (hrsg. von Richard Harprath und Henning Wrede, Mainz 1989) erschienen und enthalten eine Reihe von Beiträgen, die wesentlich zur Klärung von Fragen zu beiden Codices (Coburgensis und Pighianus) beigetragen haben, deren möglicher Funktion und ihrer Stellung in der Wissenschaftsgeschichte; andere Referate behandelten das breite Spektrum des Antikenstudiums; vgl. *Kunstchronik* 41, 1978, S. 658—665.

Im Jahre 1984 begann unter der Leitung von Salvatore Settis ein umfangreiches Unternehmen, das teilweise bekannte Probleme noch einmal anging, aber auch viele neue Fragen aufwarf. Unter dem Titel *Memoria dell'antico nell'arte italiana* erschienen bis 1986 insgesamt drei Bände mit zusammen 1496 Seiten und zahlreichen Abbildungen. Im ersten Band („L'uso dei classici“) standen die Antiken Roms, ihr Gebrauch und ihre politische Bedeutung in Mittelalter und Renaissance im Vordergrund. Daneben kamen aber auch andere Probleme zur Sprache, so die literarische Wiederentdeckung der römischen Monumente, die Sammlungstätigkeit in der Renaissance und schließlich ikonographische und formale Rezeptionsweisen an ausgewählten Beispielen (Musikinstrumente „alla greca e all'antica“, die Trajanssäule als Modell für inhaltliches und formales Antikenverständnis und als künstlerisches Beispiel Piero della Francesca).

Im zweiten Band („I generi e i temi ritrovati“), der 1985 erschien, wurden Bildthemen (Verleumdung des Apelles, Hochzeit Alexanders und der Roxane u. a.), Bilderzyklen (Uomini Famosi), das Verhältnis von antikem Text, seiner Überlieferung und der neuen Bildgestaltung, insbesondere in Bilderzyklen, aber auch die Gestaltung von „feste e trionfi“ unter dem Aspekt von Kontinuität und Metamorphose behandelt. Darüber hinaus bietet dieser Band eine Reihe von Abhandlungen zu generellen Themen; gerade hier erwies es sich als Gewinn, daß nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch Klassische Archäologen wichtige Aufsätze beitrugen und auf diese Weise die behandelten Themen für die Kunstgeschichte erschlossen, so Mariette de Vos über antike Malerei bis zur Entdeckung von Ercolano und Pompei und Klaus Fittschen über die Rolle des antiken Portraits in der italienischen Kunst. Für die italienischen Leser war zudem die Möglichkeit

gegeben, die wichtige Arbeit von Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit*, in den wesentlichen Teilen kennenzulernen, die in ausführlicher Form im gleichen Jahr erschien (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Band 73, Opladen 1985). Analog nutzte Eberhard Paul die Gelegenheit, das bereits 1981 in Leipzig erschienene Buch über *Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart* (Lizenzausgabe Wien-München 1982) in einer Zusammenfassung vorzustellen.

Der dritte Band („Dalla tradizione all'archeologia“) behandelte Fragen des Antikenstudiums und der wissenschaftlichen Methodik, beginnend mit der Überlieferungsgeschichte Vitruvs und dem von seinem Traktat abgeleiteten Regelwerk. Die Rolle von Gipsabgüssen und Kopien, die Bedeutung von Restaurierungen und Ergänzungen, der Anspruch der neueren Bildhauer, sich mit der Antike vergleichen zu können, der Topos, die Antike zu übertreffen, schließlich die Rolle der Antike für das Kunstgewerbe, besonders des 19. Jahrhunderts, sind Untersuchungsfelder, die hier aus unterschiedlicher Perspektive aufgegriffen sind. Der Band schließt mit zwei bemerkenswerten Arbeiten grundlegender Natur, einem Aufsatz von Luigi Beschi über die Entdeckung der griechischen Kunst und einer Arbeit von Salvatore Settis, der drei Arten der Verwendung des Antiken unter den Stichworten Kontinuität, Distanz und Kenntnis untersucht.

Mit den drei Bänden ist dem Herausgeber der seltene Glücksfall gelungen, Bilanz der Forschung zu ziehen und gleichzeitig Anregungen für neue Untersuchungen und Erweiterungen zu geben.

1986 erschien in Oxford nach langer Vorbereitung das Buch von Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Visual Sources*. Beide Autorinnen hatten in Jahrzehnten den *Census of antique works of Art known to Renaissance Artists* zusammengetragen und immer wieder ergänzt. Ihr Buch war daher ein erster, im Zusammenhang veröffentlichter Einblick in die reiche Sammlung des *Census*. Da Haskell und Penny vorrangig das 18. und 19. Jahrhundert im Blickfeld hatten, behandelten sie zwangsläufig auch Skulpturen, die in der Renaissance noch nicht bekannt waren, wie etwa die 'Venus von Milo'. Der von Bober-Rubinstein vorgestellte Materialbestand war dagegen auf die Renaissance konzentriert. Die Autorinnen zogen ihre Grenze im Jahr des 'Sacco di Roma': Sie berücksichtigten nur die antiken Stücke, die bis 1527 ans Licht gekommen und von Künstlern benutzt worden waren. Wie der Untertitel anzeigte, war nun in echtem Sinne ein Handbuch gegeben, das zwar nicht alle im *Census* festgehaltenen Stücke aufführte, aber mit 203 Objekten den wichtigsten Teil des Bestandes an antiken Denkmälern, der den Renaissancekünstlern vor Augen stand, erschloß. Der klare Aufbau der Katalognummern, die aus Beschreibung des Objekts, Interpretation in der Renaissance, Fundort und verwandten Typen, Wiedergaben und Adaptionen bestehen, sicherte dem Buch seit seinem Erscheinen die ständige und vielzitierte Nutzung.

Noch nicht abgeschlossen sind die Arbeiten an dem seit 1981 erweiterten *Census*, der nicht nur die figürlichen Darstellungen, sondern, basierend auf dem reichen photographischen Fundus der Bibliotheca Hertziana, die Architektur miteinbezog (Arnold Nesselrath, *The Census of antique works of art and architecture known to the Renaissance, International conference on automatic processing of art history, data and documents*, 2, Pisa 1984, 83–96). Die ursprüngliche Konzeption des *Census*, wie er im Warburg Insti-

tut in London und parallel in New York geführt wurde, klammerte die Architektur aus. Nicht nur zahlreiche Reliefs an antiken Bauten, zum Beispiel den Triumphbogen, sondern auch Kapitelle und Baunamente machen deutlich, daß bei fortschreitender Präzisierung der Erfassung dieser für die Renaissance außerordentlich wichtige Bereich nicht ausgespart werden konnte. Mit der Erweiterung um die Architektur wurde aber eine Bestandsaufnahme der in der Renaissance bekannten antiken Bauten erforderlich; als Forschungsziel war damit auch verbunden, die Rolle der antiken Architektur für die Bildung der Renaissancearchitektur zu bestimmen. Nicht nur die Architekturgeschichte der Renaissance belegt die Orientierung an der Antike, sondern auch zahlreiche Codices mit Zeichnungen nach antiken Monumenten. Als Beispiel braucht nur auf den von T. Ashby bereits 1904 edierten 'Codex Coner' hingewiesen zu werden (*Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings, attributed to Andreas Coner*, Papers of the British School at Rome, II, 1904; dazu T. Buddensieg, Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo: Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XV, 1975, 89—108).

Einen ersten Überblick über Ergebnisse und Aufgaben der Forschung hat zu diesem Komplex inzwischen Hubertus Günther in einer von der Bibliotheca Hertziana herausgegebenen und hervorragend ausgestatteten Arbeit vorgelegt (*Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 24, Tübingen 1988). Der Band enthält wichtige Studien zur frühen Antikenerfahrung in der Renaissance, zudem einzelne Fallstudien, die die Untersuchung, zeichnerische Aufnahme und Bewertung von Monumenten der Antike im 16. Jahrhundert beschreiben. Günther geht ferner der Filiation von einzelnen zeichnerischen Aufnahmen und der damit verbundenen Tradierung der Antikenerfahrung nach. In welchem Maße das Antikenstudium die zeitgenössische Architekturpraxis beeinflusste, wird ohne Zweifel auch weiterhin ein zentrales Forschungsthema bleiben.

„Skizzenbücher“

Die Sichtung und Zusammenstellung von Zeichnungsbänden, wie sie schon G. Hübner, *Le Statue di Roma*, I, Quellen und Sammlungen (Leipzig 1912), angestrebt hatte, ist weitergeführt worden. Marita Horster hat als Anhang zu einem Aufsatz (Eine unbekannte Renaissancezeichnung nach römischen Sarkophagen, *Archäologischer Anzeiger* XC, 1975, 403 ff.) eine Aufstellung der damals bekannten „Skizzenbücher nach der Antike“ gegeben und jeweils die Editionen bzw. wichtigste Literatur vermerkt. Während die frühere Forschung, etwa Egger und Hülsen und später noch Bober, sich nicht an der Sammelbezeichnung „Skizzenbücher“ oder „Sketchbooks“ störte, hat in jüngerer Zeit eine intensive Diskussion über Funktionen und Entstehungsgeschichte von Zeichnungsbänden und -sammlungen eingesetzt. Der Arbeit von Joseph Rushton, (*Italian Renaissance Figurative Sketchbooks, 1450—1520*, Ann Arbor 1976) kam eine wichtige, das gesamte Feld abdeckende Rolle zu, doch hat erst Arnold Nesselrath im dritten Band der von Salvatore Settis herausgegebenen *Memoria dell'antico* (1986, 89—147) den Versuch unternommen, eine Typologie zu erstellen, die nun nahelegt, das einzelne „Skizzenbuch“ genauer zu klassifizieren. Die Klärung der Fragen, ob es sich bei den einzelnen „Skizzenbüchern“ um originale Antikennachzeichnungen, um Kopien, um später zu-

sammengestellte Einzelblätter oder um Bücher handelt, die vor dem Zeichnen gebunden wurden, ist für ein genaues Verständnis der jeweiligen Objekte von großer Bedeutung.

Wie bereits erwähnt, gehörte es zu den frühen Leistungen auf diesem Forschungsfeld, die „Skizzenbücher“ und Zeichnungsbände der Renaissance nach Antiken zu bearbeiten und zu edieren. Dies wurde in den letzten Jahrzehnten systematisch weitergeführt. 1957 erschien als 21. Band der Studies of the Warburg Institute das Buch von Phyllis Pray Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini: Sketchbooks in the British Museum*. Hier wurden, anknüpfend an die Tradition der Editionen von Egger und Hülsen, zwei Zeichnungsbände Aspertinis publiziert und in einem ausführlichen Katalog erschlossen. Bober fügte bei jeder behandelten Antike die ihr aus dem *Census* bekannten „Other drawings“ an, was das Buch zu einem reichen Repertorium von nachweisbar bekannten Antiken machte; Bobers Buch blieb das Vorbild für die weiteren Editionen.

Von großer Bedeutung für die Weiterentwicklung dieser Forschungsrichtung war der Aufsatz von Annegrit Schmitt: Gentile da Fabriano und der Beginn der Antikennachzeichnung (*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XI, 1960, 91–151). Die Publikation war bahnbrechend, nicht nur, weil sich ein großer Zeichnungsbestand überzeugend und neu mit bestimmten Künstlernamen und bestimmten, im Quattrocento demnach bekannten Objekten verbinden ließ, sondern weil die Art des frühen Antikenstudiums im 15. Jahrhundert genauer charakterisiert werden konnte.

C.C. Vermeule hat die umfangreiche Dal Pozzo-Sammlung mit Zeichnungen nach der Antike bearbeitet und publiziert (*The Dal-Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle, Transactions of the American Philosophical Society* N.S., L, 5, 1960 und N.S., LVI, 2, 1966); die Arbeit erschien in zwei Folgen einer Zeitschrift, so daß nicht alle Zeichnungen abgebildet werden konnten. Es wäre zu wünschen, daß dieser Mangel durch eine neue Edition behoben werden kann.

Auf einem anderen Feld hat mit analoger Akribie und Sorgfalt kurz darauf F.K.J. Reznicek bei der Publikation der Zeichnungen von Goltzius (*Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, 2 Bd., Utrecht 1961) die dargestellten antiken Skulpturen bestimmt und dabei alle wichtigen historischen Fragen einbezogen, Sammlungsgeschichte ebenso wie die Restaurierungen in sehr unterschiedlichen Zeiten. Obwohl Reznicek speziell auf eine monographische Behandlung der Zeichnungen von Goltzius zielte, setzte seine Edition Maßstäbe für analoge Arbeiten.

1967 hat Matthias Winner das Problem erstmals für eine Ausstellung, die den bezeichnenden Titel trug: *Zeichner sehen die Antike*, nutzbar gemacht. Dabei wurden die reichen Bestände des Berliner graphischen Kabinetts präsentiert, das Material thematisch geordnet und erstmals wissenschaftlich erschlossen. Der in allen Bibliotheken zerfledderte und wiederholt neu gebundene Katalog ist ein Markstein geblieben, weil er gründliche Kenntnisse der gezeichneten Objekte mit einer sicheren Zeichnungskritik verband. Das Berliner Beispiel zeigte deutlich, wie ergiebig die thematische Bearbeitung von Zeichnungen eines Kabinetts trotz unterschiedlicher Provenienz und Ausrichtung der Zeichnungen sein konnte, doch blieb das Beispiel zunächst ohne Nachahmung.

Im Jahre 1983 zeigte immerhin das Gabinetto Nazionale delle Stampe in der Villa Farnesina in Rom *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII* aus den eigenen Beständen und machte damit einen weitgehend unbekanntem Fundus zugänglich (Daniela di Castro, Ste-

phen Paul Fox, *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1983).

Matthias Winner hat, gemeinsam mit Peter Dreyer, die gewonnenen Erfahrungen für eine umfassende Edition des sog. Bambaia-Skizzenbuches genutzt: Der Meister von 1515 und das Bambaia-Skizzenbuch in Berlin (*Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F., VI, 1964, 53–94). Damit war nun wiederum ein wichtiges Konvolut von Zeichnungen nach der Antike erschlossen.

In den letzten Jahren gab es weitere Editionen von Zeichnungsbänden, Sammlungskonvoluten oder Skizzenbüchern. Unter der Leitung von Antonio Giuliano sind in *Xenia* zahlreiche Artikel zur Rezeption der Antike erschienen, in den *Quadern* der gleichen Zeitschrift auch größere Zeichnungskomplexe mit „disegni di antichità“ publiziert worden.

Als Editionen größerer Komplexe oder zusammenhängender „Skizzenbücher“ sind zu nennen: C. van de Velde, *Frans Floris (1519/20–1570), Leven en Werken* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België, Klasse der schone Kunsten, XXXVII, 1975, 30, Brüssel 1975); N.W. Cundy, *The Roman Sketchbooks of Girolamo da Carpi* (Studies of the Warburg Institute XXXV, London 1976); M.M.L. Netto-Bol, *The So-Called Maarten de Vos Sketchbook of Drawings after the Antique* (Kunsthistorische Studien van het Nederlands Instituut te Rome, IV, Den Haag 1976); I.H. Shoemaker, Drawings after the Antique by Filippino Lippi (*Master Drawings* XVI, 1978, 35–43); Giovanna Tedeschi Grisanti, 'Dis manibus, pili, epitaffi, ed altre cose antiche': un codice inedito di disegni di Giovanantonio Dosio (*Bollettino d'arte* XVIII, 1983, 69–102); Gunter Schweikhart, *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini* (Studies of the Warburg Institute XXXVIII, London 1986). In der kürzlich von Godelieve Denhaene vorgelegten Monographie *Lambert Lombard. Renaissance et Humanisme à Liège* (Antwerpen 1990) ist ein Teil der Antikennachzeichnungen abgebildet. Von derselben Verfasserin ist in Kürze die Edition der Zeichnungen nach der Antike von Lambert Lombard zu erwarten: *L'Album d'Arenberg* (Studies of the Warburg Institute XLIII, London 1992). Die Publikation des Zeichnungsbandes von Fossombrone durch Arnold Nesselrath, wiederum in den Warburg Studies, steht ebenfalls in Kürze bevor.

Zu den großen Unternehmungen in den 90er Jahren gehören insbesondere die Editionen des Codex Coburgensis und des Pighianus. Beide hängen so eng zusammen, daß die Bearbeitung nur gemeinsam erfolgen kann. Henning Wrede und Richard Harprath haben die Edition des Codex Coburgensis seit langem in Angriff genommen und 1986 zu einer Ausstellung wichtiger Blätter des Codex in den Kunstsammlungen der Veste Coburg einen Katalog unter dem bezeichnenden Titel vorgelegt: *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch. Römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Kunstsammlungen der Veste Coburg, 7. 9.–2. 11. 1986, Coburg 1986. Mit wahrhaft kriminalistischem Scharfsinn konnten die Autoren die ursprüngliche Anordnung der Zeichnungssammlung rekonstruieren und die wissenschaftlichen Interessen deutlich machen: „Also ist es die Absicht des Codex Coburgensis gewesen, aus ikonographisch-hermeneutischen Zielsetzungen einen Überblick über die mythologischen Reliefs der Antike zu bieten. Hierdurch entsprach der Codex einem wissenschaft-

lichen und daher auch spezialisierten Bedürfnis, wie es für die Mitte des 16. Jahrhunderts charakteristisch ist, als die Spezialdisziplinen der Altertumskunde in ihrer noch heute gültigen Form aufkamen." (S. 48)

Die Publikation von einzelnen Zeichnungen sowie von Zeichnungsbänden und Skizzenbüchern wird auch in Zukunft, trotz der Erstellung von umfassenden Verzeichnissen mit Hilfe der EDV, eine wichtige und unverzichtbare Aufgabe der Kunstgeschichte sein.

Künstler und Themen

In welchem Maße Antikenstudium und Antikenverwendung für Künstler ein wesentliches Thema bildeten, können jeweils nur Einzeluntersuchungen klären. Für die wichtigen Künstler der Renaissance ist die Bedeutung der Antike oft beschrieben worden; zahlreiche Einzelstudien wären zu Mantegna, Leonardo, Michelangelo oder Raffael zu nennen. Ein ganzes Buch zur künstlerischen Rezeption bei den großen Künstlern der Renaissance hat Edit Pogány-Balás vorgelegt (*The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance*, Budapest 1980).

Als Beispiele für die unterschiedliche Einbeziehung des Themas soll nur auf wenige Arbeiten verwiesen werden. Auf schlüssige Weise haben Richard Krautheimer und Trude Krautheimer-Hess in ihrem exemplarischen *Lorenzo Ghiberti* (Princeton Monographs in Art and Archaeology XXXI, Princeton 1956) das Verhältnis von Antike und schöpferischem Künstlerindividuum vorgeführt. Durch eine genaue Bestimmung möglicher antiker Vorbilder, die von Ghiberti studiert worden sind, haben sie die antike Kunst in die von Ghiberti benutzten Materialien einbezogen, das Thema der Antikenrezeption aber nicht zum Leitmotiv ihrer Monographie gemacht, sondern in die bestimmende „Grammatik“ verlagert und ihm damit einen adäquaten Stellenwert innerhalb der künstlerischen Sprache Ghibertis zugewiesen. Die Integration des Antikenstudiums in die Analyse eines Künstleröuvres war hier vorbildlich gelungen.

Bemerkenswert ist der Versuch aus dem Jahre 1979, Piranesi und der antiquarischen Kultur einen eigenen Convegno zu widmen, dessen Beiträge 1983 im Druck erschienen sind (*Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto, Atti del convegno 14–17 Novembre 1979*, Roma 1983).

Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt haben in ihrer mustergültigen Edition der Zeichnungen von Jacopo Bellini dessen Verhältnis zur Antike eingehend untersucht und durch zahlreiche Entdeckungen neu bestimmt (Jacopo Bellini und die Antike. *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300–1450*, Teil II Venedig, Jacopo Bellini, 5. Bd., Berlin 1990, 192–233).

Die Antikenkenntnis von deutschen Künstlern außer Dürer ist bisher kaum in das Blickfeld der Forschung geraten. Eine bemerkenswerte Ausnahme macht die Arbeit von Matthias Mende, Zu Schäufeleins Antikenverständnis (*Hans Schäufelein, Vorträge gehalten anlässlich des Nördlinger Symposiums im Rahmen der 7. Rieser Kulturtagung in der Zeit vom 14. Mai bis 15. Mai 1988*. Nördlingen 1990, 124–170).

Daß trotz dieses hier dokumentierten breiten Interesses das Thema zuweilen vollständig ausgeklammert wird, haben im Vorjahr Ausstellung und Katalog von *Tiziano* (Pal. Ducale Venezia — National Gallery of Art, Washington Venedig 1990) gezeigt. Im Ka-

talog werden zahlreiche Facetten des Werkes von Tizian beschrieben, das eminent wichtige Antikenstudium und Antikenverständnis bei Tizian blieb beiseite.

Antike Themen aus Mythologie, Geschichte und Allegorie wurden — insbesondere in Nachbardisziplinen — vielfach aufgegriffen. Bodo Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, gibt einen eindrucksvollen Überblick, ebenso der vielseitige Band *Die Antike-Rezeption in den Wissenschaften während der Renaissance* (hrsg. von August Buck und Klaus Heitmann, Mitteilung X der Kommission für Humanismusforschung, Weinheim 1983).

Aber auch in der Kunstgeschichte wurden antike Themen und ihre Nutzung in der Renaissance verfolgt. Ein wichtiges Beispiel war im Jahre 1985 eine Ausstellung, die das Studium und die Verwendung antiker Figuren in einen größeren Zusammenhang setzte und damit die Wirkung der künstlerischen Neuschöpfungen nach der Antike vor Augen führte: *Natur und Antike in der Renaissance* (Frankfurt, Liebieghaus, Museum Alter Plastik). Eine Reihe von ikonographischen Arbeiten zu antiken Themen, die häufig zugleich in die Sammlungs- und Interpretationsgeschichte reichen, sind in den letzten Jahren erschienen, etwa die umfassende Arbeit von Elsbeth Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern — Studien zur Darstellung und Rezeption*, Manuskripte zur Kunstwissenschaft 8, Worms 1986, in diesem Falle auf sinnvolle Weise durch eine archäologische Arbeit ergänzt (Wilfred Geominy, *Die Florentiner Niobiden*, Phil. Diss. Bonn 1984).

Antikensammlungen

Bereits die ersten Arbeiten zu diesem Gebiet haben sich mit der Frage befaßt, wie weit die Sammlungen zu rekonstruieren sind, in denen sich die antiken Stücke befanden. In den letzten Jahren sind zur Sammlungsgeschichte bemerkenswerte Fortschritte erzielt worden.

Claudio Franzoni hat im zweiten Band der *Memoria dell'antico* eine Typologie der Antikensammlungen in der Renaissance gegeben und reiches Material zu einzelnen Sammlungen und zu allgemeinen Kennzeichen, nicht zuletzt zum Bild des Sammlers präsentiert. Trotz dieser neueren Zusammenfassung ist auf einige Arbeiten besonders hinzuweisen.

Annegrit Schmitt hat in der Publikation eines bis dahin unbekanntes Skizzenbuches, das sich heute in der Sammlung Bertini in Prato befindet, mit Nachdruck auf die Notwendigkeit aufmerksam gemacht, die römischen Antikensammlungen des 15. und 16. Jahrhunderts zu berücksichtigen, und hat selbst zu den bis dahin bekannten Verzeichnissen einzelner Sammlungsbestände wichtige Kenntnisse beigetragen (Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XXI, 1970, 99—128).

Der Sammlungsgeschichte, Aufstellung, Ikonographie und Nachwirkung der Statuen im 'cortile delle statue' des Belvedere im Vatikan galt das informative Buch von Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere* (Stockholm Studies in History of Art XX, Stockholm 1970). Inzwischen sind einige der Belvedere-Statuen restauriert bzw. umfassend untersucht worden; als Beispiel kann auf die Arbeiten von G. Dalrop verwiesen werden (Zur Überlieferung und Restaurierung des Apoll vom Belve-

dere, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* XLVIII, 1975—1976, 127—140; Apollo del Belvedere, *Bollettino IV, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, 1983, 53—73; *Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*, Xenia. Konstanzer althistorische Vorträge und Forschungen, H. 5, 1982, 2. A. 1986). Insbesondere hat der Laokoon die Aufmerksamkeit von Archäologen gefunden, wobei die Rezeption seit der Auffindung im Jahre 1506 und die Bedeutung der Interpretation des Laokoon für die Wissenschaftsgeschichte nicht außer acht gelassen wurde (Erika Simon, Laokoon und die Geschichte der Antiken Kunst, *Archäologischer Anzeiger* 1984, 641—672; Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Kulturgeschichte der antiken Welt 39, Mainz 1988).

Vergleichbar damit hat Marilyn Perry, The Statuario Pubblico of the Venetian Republic (*Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 8, 1972, 75—150 und 221—253), die Antikensammlung in Venedig erarbeitet und später einen weiteren Aufsatz über die Sammlung des Kardinals Domenico Grimani (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 1978, 215—244) folgen lassen. Im Jahre 1988 konnten Marino Zorzi, Irene Favaretto u. a. die Antikensammlungen Venedigs an Hand von Büchern und Dokumenten der Biblioteca Marciana in Ausstellung und umfassendem Katalog präsentieren (*Collezioni di Antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, Catalogo a cura di Marino Zorzi, con un saggio di Irene Favaretto, Venezia 27 maggio — 31 Luglio 1988, Roma 1988).

Henning Wrede trug wichtige Materialien zu einer wenig beachteten Sammlung zusammen und erschloß ihr authentisches Aufstellungskonzept, das in engem Zusammenhang mit der künstlerischen Dekoration stand. Gleichzeitig konnte er die Wirkung einzelner Stücke auf Künstler der Renaissance nachweisen und so den Einfluß der Sammlungen unmittelbar deutlich machen (*Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*, Viertes Trierer Winckelmannsprogramm, 1982, 1—28).

1988 fand in den Kapitولينischen Museen eine bemerkenswerte Ausstellung statt, die in einem wichtigen Katalog dokumentiert ist: *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*. Was die Ausstellung vor Augen führte, wird im hervorragend gedruckten Katalog (Roma 1988) dokumentiert, die Spannweite reicht von den frühen Rom-Darstellungen und Rom-Rekonstruktionen zu den Zyklen mit „Uomini Illustri“ und bis zur „Iconografia Imperiale“. Den frühen Antikenstudien von Pisanello bis Filarete und Benozzo Gozzoli, den studierten Objekten, den Rom-Symbolen und den frühen römischen Antikensammlungen waren eigene Sektionen und Beiträge gewidmet. Auf eindrucksvolle Weise wurde der Kontext der Sammlungstätigkeit, aber auch die Bedeutung antiker Stücke für die Rom-Idee und die Neugestaltung des Kapitols im 15. Jahrhundert anschaulich gemacht.

Antikensammlungen im 18. Jahrhundert galt ein Symposium, das im Dezember 1978 im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, in Frankfurt abgehalten wurde. Die zahlreichen Beiträge behandeln Antikensammlungen des 18. Jahrhunderts in Italien, vornehmlich in Rom, aber auch in Deutschland und England (*Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von H. Beck u. a., Frankfurter Forschungen zur Kunst, hrsg. von Wolfram Prinz, Band 9, Berlin 1981).

Einzelmonumente

Das Studium der Wirkungsgeschichte von Einzelmonumenten könnte eine eigene Bibliographie füllen; etwa dem Pantheon, dem Konstantinsbogen oder der Trajanssäule sind wichtige Studien gewidmet worden. Aus der Fülle der Beispiele sollen hier nur zwei herausgegriffen werden, die jeweils exemplarisch ein Monument und dessen Rezeption behandeln.

Im Jahre 1969 erschien die Arbeit von Nicole Dacos über ein wichtiges antikes Monument und dessen Kenntnis in der Renaissance: *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (Studies of the Warburg Institute XXXI, London). Nicht nur das Studium eines in der Renaissance schwer zugänglichen, jedoch viel studierten Monuments, sondern auch dessen Auswirkungen auf einen neuen Dekorationstypus wurden hier untersucht und in ihren vielfältigen Verästelungen und phantasievollen Neuerungen vorgeführt.

Ruth Rubinstein hat in ihrer vorbildlichen Monographie eines berühmten Sarkophags dessen Ikonographie, Studium und Interpretation bis in entlegene Beispiele verfolgt (A Bacchic Sarcophagus in the Renaissance, *British Museum Yearbook* I, 1975, 103–156).

Restaurierungen und Ergänzungen

Zu den vielen Problemfeldern aus dem Bereich der Antikenrezeption, die in den letzten Jahren bearbeitet wurden, gehört auch dasjenige der Ergänzungen und Restaurierungen. Vielfach war die Klärung von Fragen der Sammlungsgeschichte und der frühen zeichnerischen Rezeption die Voraussetzung für eine genauere Bestimmung von Art, Umfang und Zeitpunkt von Ergänzungen und Restaurierungen.

Eine genauere Befassung mit diesem Thema brachte, häufig aus Anlaß einer notwendig gewordenen Restaurierung, Bemerkenswertes zutage. Dazu gehört die überzeugende Bestimmung der Ergänzungen von Tullio Lombardo an der 'Cleopatra' in Venedig (Debra Pincus, Tullio Lombardo as a restorer of antiquities, *Arte Veneta* 33, 1979, 29–42) oder der glückliche Fund einer Restaurierungsinschrift an den Dioskuren des Quirinal „ANTICUS MANTOVANUS RF (refecit)“, die Arnold Nesselrath publiziert hat (Antico and Monte Cavallo, *The Burlington Magazine* 124, 1982, 353–357), schließlich auch die Erhellung einer komplexen Restaurierungsgeschichte durch denselben Autor: The Venus Belvedere: An episode in restoration (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50, 1987, 205–214).

Ulrike Müller-Kaspar hat in ihrer Dissertation *Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späteren 18. Jahrhundert in Rom* (Bonn 1988) einen Überblick über die Ergänzungen des 18. Jahrhunderts versucht. Gerade sie sind heute ein wichtiger Untersuchungsgegenstand, weil die Neigung der Archäologen zu „entrestaurieren“ trotz abschreckender Beispiele noch nicht nachgelassen hat.

In mehreren Aufsätzen hat Seymour Howard Fragen der Restaurierung und Ergänzung behandelt und dabei den engen Zusammenhang mit der Interpretationsgeschichte eines Werkes vielfach gezeigt. Das Schwergewicht der Arbeiten Howards lag auf der Kunst des 18. Jahrhunderts, insbesondere verfolgte er die Rolle der Antikenergänzungen für die Herausbildung des Klassizismus. Bartolomeo Cavaceppi und Antonio Canova waren für ihn dabei wichtige Zeugen. Vor zwei Jahren hat der IRSA Verlag dankens-

werterweise Howards Aufsätze gesammelt und herausgebracht (Seymour Howard, *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique*, with a preface by Ernst H. Gombrich, Wien 1990).

Mittelalter

Die intensive Beschäftigung mit den erhaltenen antiken Denkmälern in der klassischen Archäologie regte auch die Kunstgeschichte stark an, nach den Wirkungen der Antike in Mittelalter und Neuzeit zu fragen. Dabei bestimmte das Problemfeld „Antike und Renaissance“ einen Großteil der Forschung, doch auch die Bedeutung der Antike für das Mittelalter fand in mehreren Ansätzen Beachtung. Dazu ist außer grundlegenden Arbeiten, etwa von Richard Hamann-MacLean (Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XV, 1949–50, 157–245) insbesondere das vielzitierte Buch von Erwin Panofsky über *Renaissance and Renascences. Meaning in the Visual Arts* (New York, 1955) zu nennen.

Außer einer verzweigten, Geschichte, Literatur- und Sprachwissenschaft umfassenden Literatur (zum Beispiel: *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Veröffentlichungen der Kongreßakten zum Freiburger Symposium des Mediävistenverbandes, hrsg. von Willi Erzgräber, Sigmaringen 1989) sind für die Rolle der Antike im Mittelalter insbesondere die Arbeiten von W. Oakeshott (*Classical Inspiration in Medieval Art*, London 1959) und von J. Seznec (*La Survivance des dieux antiques*, 2. Auflage, Paris 1980, soeben auch in einer deutschen Übersetzung erschienen) zu nennen. Arnold Esch, Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien (*Archiv für Kulturgeschichte* LI, 1969, 1–64), bearbeitete mit überraschenden Ergebnissen die Nutzung der materiell überlieferten Antike. An wichtigen Einzelstudien ist der Aufsatz von Max Seidel (Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* XIX, 1975, 307 ff.) zu nennen.

Im ersten und im zweiten Band des von Salvatore Settis herausgegebenen Sammelwerks (s. o.) gab Michael Greenhalgh einen ersten zusammenfassenden Überblick über das Fortleben antiker Themen und Symbole und ikonographischer Topoi in der mittelalterlichen Kunst; in ausführlicherer Form hat derselbe Autor das Thema noch einmal behandelt und unter dem Titel: *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages* (London 1989) herausgebracht.

Gerade die neueren Publikationen zum Nachleben der Antike im Mittelalter zeigen, daß hier für die Kunstgeschichte noch ein weites Feld vorhanden ist. Dabei ergeben sich vielfach neue Auswirkungen auf die Beurteilung der mittelalterlichen Kunstproduktion. Ausgehend von dem Problem der bronzenen Großskulptur der Antike und ihrer Kenntnis im Mittelalter konnte Norberto Grammaticini (Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, *Städte-Jahrbuch* N.F., 11, 1987, 147–170) überraschenderweise zahlreiche mittelalterliche Skulpturen benennen, die zeigen, in welchem Maße die bronzenen Großskulptur im Mittelalter in bewußter Anlehnung an die Antike fortgesetzt wurde.

Gunter Schweikhart

Rezensionen

ANNA RAPP BURI UND MONICA STUCKY-SCHÜRER, *zahn und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz, von Zabern 1990. 424 S. und 241 Abb.

L'essentiel des tapisseries que l'on attribuait à l'*Oberrhein* proviennent en fait, comme le montrent les auteurs, de deux centres de production: Bâle et Strasbourg. Les œuvres produites dans ces deux villes, de 1400 à 1525 environ, font l'objet d'un catalogue qui se place doublement sous le signe de l'exhaustivité. D'une part, il réunit l'ensemble des tapisseries que les auteurs attribuent à ces deux centres et que l'exposition réalisée à Bâle (automne 1990) a permis de voir presque toutes. D'autre part, les auteurs ont réussi à prendre le problème sous tous ses aspects, des conditions matérielles de la production à la transmission des œuvres, en passant par la sociologie des commanditaires et par l'étude iconographique. A l'inverse de tant de catalogues d'expositions qui ne sont qu'une juxtaposition de notices sans problématique, il s'agit d'un grand et beau livre où la structure de catalogue n'empêche pas la cohérence du propos.

1. Caractères généraux d'une production.

Les 135 numéros du catalogue excluent 18 tapisseries jadis attribuées à l'*Oberrhein* et se répartissent entre Bâle (1-84) et Strasbourg (85-135). Les thèmes profanes font environ deux tiers de la production. Il s'agit toujours de tapisseries de haute lisse, réalisées d'après des „cartons“ qui devaient très probablement être en toile. Les deux centres présentent des caractères stylistiques communs qui les apparentent étroitement. Ce sont la fréquence des sols de verdure, bien distincts du fond, lequel peut être constitué de feuillages, de damas ou d'un paysage, l'absence d'encadrements, le détachement des figures par rapport au fond, leur modelé très pictural, la variété de la végétation, l'utilisation de tissu blanchi pour réaliser des détails tels que le blanc des yeux, les ongles ou les fleurs de muguet, et enfin, à partir de 1480, l'éclaircissement des ciels et l'apparition de reflets lumineux sur les figures.

Les caractères propres à chacun des deux centres sont souvent tendancielles. Dans l'ensemble, les tapisseries bâloises sont un peu plus hautes. La représentation des sols est plus diversifiée à Bâle qu'à Strasbourg - où règne une préférence pour la représentation schématique de monticules superposés et garnis de fleurs - tandis que les ciels y sont plus rares. Les compositions strasbourgeoises, plus tassées, peuvent être rehaussées d'ajouts de soie; elles s'ornent fréquemment de fonds d'acanthes et les costumes imitent parfois la toison des hommes sauvages.

Malgré l'élasticité de ces critères, les attributions et les datations donnent une forte impression de cohérence. Néanmoins, quelques lignes auraient parfois été nécessaires pour justifier des choix assez péremptoirs. Les auteurs ne présentent comme hypothétique qu'une seule attribution, celle du n° 102 (Munich, *Bayer. National-*

museum) à Strasbourg. Il s'agit d'une tapisserie à hommes sauvages, assez schématique, avec un sol de moticules fleuris. Mais le fond rouge uni qui tend à disparaître sous les feuillages n'est pas très strasbourgeois. La date de 1450 environ est proposée sans discussion. Cela serait de peu de conséquences si l'œuvre n'avait, jusqu'à présent, été considérée comme strasbourgeoise et datée du tout début du siècle, à cause de sa parenté avec le n° 96 (Boston, *Museum of Fine Arts*) et surtout avec les scènes de la vie des hommes sauvages provenant de la mairie de Ratisbonne et conservées au *Stadtmuseum*, que nos auteurs excluent de la production alsacienne sans justifications, mais pour lesquelles ils gardent la date précoce de 1390/1410 (p. 83 et s). Or il paraît difficile de considérer le n° 102 comme strasbourgeois sans admettre que l'importante tapisserie de Ratisbonne l'est aussi et en les situant à un demi-siècle de distance. Et, si l'on rejette le n° 102, il serait bon de faire quelques hypothèses sur le lieu de production de ces deux tapisseries.

L'érudition des auteurs leur a permis de cerner de manière très neuve les conditions de la production bâloise et strasbourgeoise, en corrigeant les idées reçues. Cette production, désignée dans les textes alémaniques comme *heidnischwerk*, n'est pas due au travail domestique ou monacal de femmes qui s'y seraient livrées en amateurs, mais à des professionnelles. Le fait que le métier n'ait pas été organisé en corporation est à l'origine de l'erreur. Les recherches d'archives montrent qu'il s'agit d'artisans indépendants, des femmes en général, souvent célibataires. Elles travaillent fréquemment au domicile des commanditaires qui leur procurent alors les outils et en gardent la propriété.

Dès lors qu'il ne s'agit pas de travail d'amateur, le problème des modèles ne se pose pas comme on l'a cru. C'est à tort qu'on a systématiquement voulu en chercher dans la gravure, malgré la chronologie des œuvres. Les „cartons“ devaient être strictement adaptés aux conditions techniques de la tapisserie et donc entièrement conçus dans la perspective de cet art. Les sources nous apprennent qu'on s'assurait la collaboration d'un peintre pour les réaliser et c'est de toutes manières avec la peinture que les rapprochements les plus utiles peuvent être faits. Mais il n'est pas exclu que les lissiers aient su en confectionner eux-mêmes. Les mêmes „cartons“ pouvaient être réutilisés plusieurs fois, même à des dizaines d'années de distance. On modifiait alors les costumes pour les mettre au goût du jour. Ces indications, et plus encore l'aspect stylistique et l'iconographie des tapisseries sur lesquels nous reviendrons, suggèrent l'existence d'un genre très autonome par rapport aux œuvres réalisées dans d'autres techniques, ce qui relativise le problème des modèles et explique qu'on les a plus souvent présupposés que rencontrés.

Les commanditaires connus par les sources ou révélés par des armoiries appartiennent au patriciat. Ce sont le plus souvent des nonnes et des veuves pour les donations pieuses (*antependia* et tentures murales), des hommes pour les tapisseries profanes qui ornaient l'intérieur domestique. Les auteurs ont réuni bon nombre de données biographiques sur les commanditaires. Si les tapisseries profanes pouvaient être commandées à l'occasion d'un mariage, elles l'ont souvent été postérieurement. Les cas que nous saisissons le mieux, dans la seconde moitié du siècle, tendent même à concerner des gens installés d'un certain âge (nos 19, 23, 51, 52, 53, 129, 130),

malgré le caractère généralement juvénile et érotique de l'iconographie. La chose mérite d'être mise en relation avec le caractère assez archaïque du genre.

2. Les lois du genre.

Comme le remarquent les auteurs (p. 62), les tapisseries profanes forment un genre iconographique. La majorité d'entre elles partagent en effet une thématique commune: animaux fabuleux, hommes sauvages, armoiries, allégories de la *Minne*. Il nous semble cependant que le genre englobe ici bien plus que la seule thématique. Il est tout d'abord lié à un impératif technique, bien mis en évidence par les auteurs (p. 77): on évite les surfaces unies par crainte des déformations subséquentes du tissu, ce qui entraîne une sorte d'*horror vacui* et le remplissage des fonds par des motifs végétaux et des damas, tandis qu'on évite le décor architectural et les intérieurs qui introduiraient des surfaces monochromes. Autre caractéristique du genre: si la hauteur de la tapisserie est prédéterminée par les dimensions de la lisse et du „carton“, sa largeur est libre. On peut répéter les scènes ou les séquences de scènes et s'arrêter où l'on veut (par ex. n^{os} 20-21, 86-87), en fonction des dimensions du mur qu'il s'agit de décorer. L'absence de bordures séparant les scènes et le caractère répétitif des compositions sont peut-être une manière d'encourager le découpage arbitraire.

Bon nombre de compositions reposent en effet sur un jeu très contraignant de répétition et de symétrie qu'on chercherait en vain dans la peinture et la gravure contemporaines: animaux et personnages affrontés ou répartis symétriquement de part et d'autre d'un arbre; alternance régulière des figures, selon la couleur (rouge et vert par ex.), le sexe et le statut (courtisans, hommes sauvages, paysans). Ces rythmes d'alternance semblent parfois plus importants que le choix des figures: on peut répartir autour d'un arbre deux courtisans, deux hommes sauvages ou un courtisan et un homme sauvage, à condition d'alterner les sexes dans tous les cas; on peut opposer deux êtres humains, deux animaux fabuleux, ou un être de chaque catégorie; les hommes sauvages se substituent aux paysans dans le n^o 16, aux courtisans dans le n^o 23, à un paysan sur deux dans le n^o 98. On obtient ainsi une sorte de combinatoire. Dans la chasse au faucon du Musée Historique de Bâle (n^o 51) par exemple, mais aussi dans le mois de juillet de la *Burrell Collection* à Glasgow (n^o 98), les personnages sont disposés de telle sorte que les sexes alternent, mais aussi que les couples soient alternativement composés d'un homme sauvage (HS) et d'une femme (F), ou d'une femme sauvage (FS) et d'un homme (H):

N^o 51

F	HS	F	H	FS	HS	F
---	----	---	---	----	----	---

N^o 98

HS	F	HS	FS	H	F	HS
	FS	H			F	HS

Les tapisseries religieuses se rapprochent bien davantage de la peinture contemporaine mais, à y regarder mieux, elles sont tout de même partiellement contaminées par les lois du genre. Les décors d'architecture et les scènes d'intérieur ne sont pas totalement absents, mais la préférence pour les extérieurs dépasse de loin les habitudes de l'art religieux en général et la compartimentation des scènes est évitée autant que possible. A titre d'exemple, dans un *antependium* conservé au Musée Historique de Bâle (n° 11), la présentation au Temple devient une scène de plein air, située sur le même banc de gazon fleuri que la visitation et l'entrée à Jérusalem, dans laquelle la ville est omise. Les huit saints qui flanquent les trois scènes narratives se répartissent selon une symétrie comparable à celle qui prévaut dans les tapisseries profanes:

N° 11

F	H	F	F	...	F	H	H	H
---	---	---	---	-----	---	---	---	---

Un magnifique *antependium* strasbourgeois (n° 85; Francfort/M., *Museum für Kunsthandwerk*) présente une visitation où la Vierge et sa cousine sont entourées d'arbres symétriques, d'un griffon et d'un singe, animal luxurieux qui - il est vrai - semble s'en aller, et une vision de saint Jean à Pathmos qui contient les mêmes animaux fabuleux ou exotiques que les tapisseries à hommes sauvages.

Dans le cadre domestique et, de manière plus subtile, dans le cadre ecclésiastique, le choix du décor de tapisserie est donc aussi le choix d'un genre, derrière lequel on devine les traditions propres à un métier. La réutilisation des mêmes „cartons“, modifiés pour mettre les costumes au goût du jour, laisse supposer un attachement durable pour des schémas de composition et des thèmes caractéristiques du gothique international. Corrélativement, les thèmes nouveaux sont mal acceptés. La sauvagerie des scènes de la Passion, pleines de bourreaux grimaçants, qui s'impose dans les retables à partir de 1430, ne passe pas dans la tapisserie religieuse, tandis que le thème satirique des fous, popularisé par la gravure de la seconde moitié du siècle, ne vient pas perturber l'ambiance idyllique des tapisseries profanes. L'écart se creuse au cours du siècle entre l'épicurisme aristocratique et désuet qui prévaut dans la tapisserie et la verve sarcastique, si souvent misogynne, des gravures et des œuvres d'ameublement qu'elles ont inspirées. Compte tenu des remarques faites plus haut sur l'âge de certains commanditaires, on peut se demander si la tapisserie n'est pas devenue, dans la seconde moitié du siècle, un genre nostalgique, une hypothèse que l'étude iconographique tendra à confirmer.

3. Interprétations iconographiques.

En choisissant comme titre l'expression „*zahn und wild*“, les auteurs soulignent opportunément la place centrale que tiennent l'homme sauvage et les figures apparentées, comme les animaux fabuleux, dans les tapisseries bâloises et

strasbourgeois. Sur cette thématique, l'ouvrage de Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology* (New York, 1979; 1^{ère} éd. Harvard, 1952) reste la meilleure étude d'ensemble. L'exposition réalisée par Liselotte Müller au *Museum für Kunst und Gewerbe* de Hambourg, *Die wilden Leute des Mittelalters* (Hambourg, 1963) en dépend largement, tout comme l'exposition réalisée aux *Cloisters* de New York par Timothy Husband et son catalogue, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism* (New York, 1980), qui apporte néanmoins des éléments nouveaux.

Bernheimer aperçoit un tournant majeur dans la représentation de l'homme sauvage peu après le milieu de XIV^e siècle (p. 121 et ss). Jusque là, l'homme sauvage était toujours, dans l'art comme dans la littérature, l'adversaire brutal du chevalier en quête de sa dame. On assiste alors à sa réhabilitation, d'abord dans l'héraldique.

Il apparaît comme tenant d'armes dans les armoiries de Berg op Zoom en 1374 (p. 179) et déjà en fait, selon Reiner Dieckhoff (Catalogue *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, Cologne, 1978, t. 3, p. 90), dans celles de l'archiduc d'Autriche Rodolphe IV, mort en 1365. On le retrouve dans les marges des manuscrits de Wenceslas IV, où il est une sorte d'*alter ego* du roi, et finalement dans les tapisseries qui nous occupent, où il joue toujours un rôle positif.

Bernheimer s'appuie sur Huizinga pour expliquer le phénomène (p. 143 et ss): le modèle chevaleresque perd son sens à la fin du Moyen Age, car il conduit l'aristocratie dans un double standard éthique. Il évolue vers une étiquette incroyablement rigide, faisant contraste avec la violence et le réalisme des comportements politiques, d'où un sentiment de malaise, caractéristique de la période, qui se manifeste par les plaintes sur l'infidélité du monde. Antithèse de la civilisation, l'homme sauvage peut donc apparaître sous un jour favorable. Comme il est socialement inférieur au chevalier, son essor traduit de surcroît celui des villes et il est significatif que le thème se développe davantage dans la périphérie urbaine germanique que dans le centre courtois français et bourguignon. Enfin, sa sexualité insatiable est présentée sous un jour favorable, ce qui semble une réhabilitation et une solennisation des joies du mariage, en particulier chez les bourgeois rhénans du XV^e siècle, en réaction contre la tendance courtoise à considérer l'amour et le mariage comme inconciliables. Bernheimer emprunte au prédicateur Geiler un détail drôle qui en dit long: les strasbourgeoises utilisent „*wild man*“ comme terme d'affection en s'adressant à leurs maris (p. 155 et note 165).

Dans l'ensemble, l'explication de Bernheimer n'a pas été contestée. On en retrouve les traces dans les études postérieures, sous forme de thèses massives: la thématique de l'homme sauvage serait due au déclin de l'idéal courtois et à l'ascension de la bourgeoisie. Il en va ainsi chez Husband qui ajoute au schéma l'idée d'un passage du mythe, reposant sur la croyance en la réalité des hommes sauvages, au symbole considéré comme pure fiction et interprétable en termes psychologiques. Dans cette perspective, l'homme sauvage deviendrait un symbole des instincts qu'il faut dompter, puis, sous l'effet du malaise social, un idéal de vie (p. 14 et ss).

Les auteurs de catalogue bâlois reprennent à Husband le thème de la domestication des instincts, en interprétant dans ce sens l'enchaînement de l'homme

sauvage par une femme (n° 31) et plus généralement les scènes de chasse: l'impétuosité de l'instinct sexuel et les bonnes mœurs sont considérées comme des contraires dont l'harmonisation est nécessaire à l'accomplissement amoureux (p. 52 et ss; passim). C'est plutôt sur les thèmes adjacents que le catalogue apporte du nouveau, en mettant en doute que chaque animal fabuleux ait une signification morale particulière, en explicitant le thème du sureau, lieu de rencontre des couples, et surtout, en remarquant que les costumes de damas et de soieries correspondent à ceux de la cour bourguignonne et non pas à ceux qu'on rencontre dans les inventaires bâlois (p. 54 et ss). Dans l'ensemble, les auteurs tendent à trouver courtoise l'ambiance des tapisseries et renoncent à y voir, comme Husband, une dénonciation de l'idéal courtois.

Ce rapide exposé des thèses en présence montre immédiatement qu'on ne sait pas très bien ce qui est courtois, voire chevaleresque ou aristocratique, et ce qui ne l'est pas. Bernheimer et Husband définissent implicitement l'idéal courtois comme un idéal chevaleresque qui serait celui de la quête amoureuse, compatible avec l'adultère, mais pas avec le mariage, idéal auquel s'opposerait la valorisation de l'homme sauvage. Les remarques des auteurs du catalogue bâlois sur le vêtement montrent en tout cas que les tapisseries font référence à la cour, alors que les références à la chevalerie et à ses exploits guerriers y sont bien rares. De plus, l'opposition entre amour courtois et mariage était déjà battue en brèche au XII^e siècle dans les romans de Chrétien de Troyes (communication personnelle d'Alain et Anita Guerreau). Il n'y a donc pas lieu d'expliquer le statut nouveau des hommes sauvages à la fin du Moyen Âge par une opposition envers l'amour courtois, d'autant moins que, si ces tapisseries étaient souvent possédées par des couples mariés, elles ne font jamais explicitement allusion au mariage.

L'explication du changement par la montée d'une idéologie bourgeoise (abandonnée par le catalogue bâlois) relève du contresens. Les travaux de Thomas Brady ont montré clairement que la classe dominante strasbourgeoise était un patriciat produit par les inter-mariages incessants entre la noblesse et la bourgeoisie depuis le XIV^e siècle, et son modèle vaut aussi bien pour Bâle (T. A. Brady, *Ruling Class, Regime and Reformation at Strasbourg, 1520-1555*, Leyde, 1978; *Turning Swiss, Cities and Empire, 1450-1550*, Cambridge, 1985). Il vaudrait mieux se demander si l'absence de hiérarchie sociale qui caractérise les hommes sauvages et leur capacité à former des couples avec les courtisans comme avec les paysans ne constitue pas la négation, partiellement réalisée et partiellement utopique, de barrières sociales.

4. Un monde idyllique.

Comme nous l'avons vu, l'existence d'un genre spécifique est perceptible jusque dans les tapisseries religieuses. Si nous n'avions pas d'autres témoignages sur la religion du XV^e siècle, nous ignorerions, au seul vu des tapisseries, que des courants nouveaux rejettent l'ambiance suave du style international à partir de 1430 et nous aurions peine à croire que le sacrifice sanglant de l'autel, métaphorisé par les scènes

de la Passion, est le thème principal de l'iconographie. Sur une quarantaine de tapisseries religieuses, il n'y a guère qu'une crucifixion (n° 22), une déploration (n° 105) et deux trônes de grâce tardifs (n° 70 et 132) pour nous le rappeler explicitement. Ce sont les scènes de l'enfance du Christ et la personne de la Vierge qui dominent, dans une ambiance franchement féminine, tandis que les motifs végétaux constituent un *locus amoenus* propice à la suavité de la dévotion.

Si la scène extérieure prévaut dans les tapisseries religieuses, elle devient la règle dans les tapisseries profanes. La préférence y est même donnée à l'extérieur le plus exotique, la forêt peuplée d'animaux fabuleux. L'opposition extérieur/intérieur est fortement symbolique dans le christianisme médiéval: qu'on pense à la valorisation de l'„intérieurité“ dans la vie religieuse. La clôture psychologique (le recueillement), physiologique (la virginité) ou architecturale (le cloître), sépare l'homme religieux du monde et favorise sa vie intérieure. L'extérieur est associé à la dissipation et aux joies mondaines, tout particulièrement la forêt, lieu d'une pratique anti-chrétienne comme la chasse et, comme l'a bien vu Bernheimer (p. 162 et s), refuge mythique des amants. De manière générale, et pendant tout le Moyen Age, l'opposition extérieur/intérieur nous paraît recouvrir très exactement l'opposition chair/esprit.

Les éléments constitutifs du monde extérieur dans nos tapisseries sont en fait les animaux fabuleux, la végétation luxuriante et les scènes de chasse déjà en place dans le décor roman. Bien mieux, les symétries fortes qui les organisent viennent en définitive de là, par un parcours que Baltrusaitis avait magistralement exposé. Mais, dans l'art roman, cet univers symbolisait négativement la chair, livrée à la génération et à la corruption: les êtres s'engendraient et se dévoraient mutuellement dans un cycle infernal. Ici au contraire, la violence disparaît: l'élément érotique est libéré de toute malédiction. Même les scènes de chasse évitent le sang. Plus encore que dans les tapisseries religieuses, où l'on devine maintenant que l'insistance sur l'extérieur, et donc sur la chair, met en valeur l'incarnation, c'est l'amour qui domine.

L'époque paléochrétienne a légué au Moyen Age un idéal de vie religieuse en opposition totale avec l'organisation de l'intérieur et de l'extérieur que nous avons sommairement décrite: il s'agit de l'érémisme. Pour l'ermit, c'est évidemment la ville qui représente la mondanité et la nature sauvage qui permet de vaincre la chair et d'accéder à la vie spirituelle. Le Moyen Age ne pouvait rejeter cette partie importante du modèle hagiographique. Il en a gardé le souvenir, tout en se méfiant de ses réactivations successives, et il a paradoxalement domestiqué l'ermit en le cloîtrant: ermites de saint Augustin, antonites, etc. Il ne serait pas étonnant que les chapiteaux fantastiques des cloîtres romans aient servi à en faire des thébaïdes imaginaires, entre quatre murs.

La fin du Moyen Age s'intéresse beaucoup à l'ermit, comme en témoignent les nombreuses éditions des *Vies des Pères du désert*. Dans l'iconographie du XV^e siècle, il tend à devenir un homme sauvage: la transformation concerne particulièrement Marie Madeleine, Jean Baptiste et Jean Chrysostome. Mais le phénomène le plus important est certainement l'apparition d'une sorte d'érémisme profane, plus modéré mais également fondé sur un refus de la ville et de la civilisation, à partir du *De vita solitaria* de Pétrarque (Bernheimer, p. 111). C'est dans cette perspective qu'il faut

comprendre le succès iconographique d'un ermite humaniste, saint Jérôme, bien mis en valeur par les ouvrages récents de D. Russo (*Saint Jérôme en Italie. Etude d'iconographie et de spiritualité, XIIIe - XVIe siècles*, Paris – Rome, 1987) et de Chr. Wiebel (*Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance*, Weinheim, 1988). Si l'on ajoute que, du fait de la peste, les personnages imaginaires du *Décameron* de Boccace se réfugient à la campagne, tandis qu'un personnage historique comme Charles IV fait édifier, loin de Prague, le château de Karlstein, on comprend que les raisons de cet intérêt ne sont pas exclusivement religieuses.

L'ermite et l'homme sauvage sont des créatures apparentées dès le XII^e siècle et c'est un grand mérite de Husband de l'avoir montré, en explorant précisément l'évolution des schèmes iconographiques (*op. cit.*, p. 9 et s). La pilosité qu'acquiert l'homme sauvage lui est commune avec les satyres de l'Antiquité, mais aussi avec les diables médiévaux et, finalement, caractérise déjà un ermite comme saint Onuphre dans l'art byzantin, lequel passe en Occident avec cet aspect dans les mosaïques de la basilique de Monreale. Dans les romans, nous trouvons aussi des hommes momentanément sauvages, du fait de la passion amoureuse contrariée, comme par exemple Yvain. Dans chacun de ces cas, la pilosité est en rapport manifeste avec l'aiguillon de la chair, y compris chez l'ermite qui cherche à s'en affranchir. Il s'ensuit que la réhabilitation de l'homme sauvage à la fin du Moyen Age concerne les attitudes face à la chair. Dans la même période, l'arrière-plan sexuel de l'éremitisme est explicité, parfois sous une forme satirique: on pense à la légende de saint Jean Chrysostome et aux images qu'elle a inspirées.

Pour comprendre vraiment ce que signifie la pilosité dans ces différents contextes, il faut se référer aux théories médicales sur la sexualité, remarquablement exposées dans l'ouvrage de Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Age* (Paris, 1985). La propension au coït caractérise le tempérament sanguin, lequel est chaud et humide, tout comme le printemps, saison des amours. Parmi les critères qui trahissent un tel tempérament chez la femme, par son naturel plus froide que l'homme, se trouvent, selon Michel Scot qui apprend à l'empereur Frédéric II comment choisir ses odalisques, des seins petits et fermes, un bel incarnat, mais aussi „un système pileux bien fourni aux endroits appropriés“ (p. 197). Contrairement aux femmes qui sont davantage douées pour la reproduction que pour les ébats, celles-ci ont des menstrues peu abondantes.

Cette conception de la femme idéale n'est pas propre à la cour de Frédéric II. La Vierge Marie, miraculeusement préservée de la menstruation, apparaît clairement comme un tempérament sanguin, avec son abondante chevelure et ses petits seins bien ronds, par exemple dans le *De dignitate et laudibus B. V. Mariae* de Denys le Chartreux. On y lit que sa virginité est d'autant plus digne de louanges qu'elle était la plus belle des femmes et „quanto ad ea quae mundi sunt aptior et ad carnis delicias appetibilior ex naturali dispositione esse videtur“ (*Opera omnia*, Tournai, 1896-1913, t. 36, p. 61 et s). De fait, les poils naissent de l'abondance du sang, liée à la chaleur. Les hommes sont plus chauds que les femmes et pour cette raison plus velus. Chez les bêtes brutes, qui ne connaissent pas la menstruation, les superfluités sont répandues sur tout le corps sous forme de griffes ou de poils (Jacquart et Thomasset, *op. cit.*, p. 100 et s).

Dans ce contexte, il est très significatif que les êtres hirsutes et poilus quittent progressivement le registre du diabolique et du monstrueux où les enfermaient l'art roman, pour représenter un idéal de vie. Le comble de cette évolution est atteint dans la première moitié du XV^e siècle, lorsqu'on se met à adorer dans les églises une femme sauvage portée par les anges: Marie Madeleine.

Toujours selon Jacquart et Thomasset, on observe dans les traités médicaux une attitude favorable à la sexualité qui contredit nettement l'ascétisme. C'est ainsi que Constantin l'Africain recommande l'acte sexuel aux tempéraments sanguins, pour se purger d'une chaleur excessive (p. 162). Pour sa part, Arnauld de Villeneuve écrit une *Epistola de amore qui dicitur heroicus* (p. 117 et s). Il s'agit des graves symptômes mélancoliques dont souffrent les amoureux qui surévaluent l'objet du désir, lorsqu'ils sont dans l'impossibilité de se satisfaire, et qui peuvent mener à la folie. Cet amour „héroïque“ correspond assez exactement à ce que les auteurs modernes imaginent comme l'amour courtois et à ce qui conduit Yvain et bien d'autres à hanter les forêts en état de démence. Dans les tapisseries, on voit le héros du *Busant*, semblable à un homme sauvage, mais marchant à quatre pattes, victime de cette maladie (n° 114). L'attitude nettement plus saine des vrais hommes sauvages n'est certainement pas, quoi qu'on en ait dit, le contre-modèle de l'amour courtois, mais bien de cet amour „héroïque“ dont semblent également souffrir les ermites.

Dans cette perspective, l'insistance du catalogue bâlois sur la domestication des instincts et sa tendance à interpréter le thème récurrent du dressage (*zähmen*) dans un sens moralisant nous semblent un peu excessives. Une tapisserie du Musée historique de Bâle (n° 50) présente un couple d'élégants qui domptent chacun deux monstres effrayants. Commentaire: „*Das stete Bemühen um die Veredelung der menschlichen Natur scheint auf diesem Teppich optisch eingefangen zu sein. Der Jüngling und die Edelfrau beherrschen ihre ungestümen Triebe gleichsam in Form der Fabelwesen wie domestizierte Tiere*“ (p. 217). Les inscriptions des banderoles ne cautionnent pas cette interprétation. Le jeune homme prétend qu'aucune bête ne saurait échapper à ses ruses („*for mir mag kein dier sich gefristen . dz schaff ich . lles mit minen listen*“) et la belle qu'elle peut, par l'amour, réduire au silence les bêtes sauvages et de surcroît les hommes („*mit minne ich schwigen kan . wilde dier und ouch darzu die man*“). Plutôt que la victoire sur les instincts, la domination sur les animaux les plus redoutables semble bien symboliser les conquêtes amoureuses dont les deux jeunes gens se prétendent capables. On notera le pluriel „*die man*“ que la traduction du catalogue escamote et qui ne favorise pas son interprétation.

Comme instruments de dressage, nous trouvons la baguette de sureau (n^{os} 1 à 3) et la chaîne (n^{os} 2, 31, 73), accessoirement le fouet (n° 4). Le sureau, comme le notent les auteurs, sert à faire des charmes d'amour et sa baguette possède des pouvoirs redoutables. La chaîne est l'une des métaphores les plus fréquentes du lien amoureux, mais enchaîner l'homme sauvage relève certainement de la prouesse, comme d'ailleurs la capture d'une licorne. Dans une tapisserie conservée au Musée National de Copenhague (n° 31), une femme tient enchaîné un homme sauvage armé d'un bâton, mais visiblement intimidé. Il dit qu'il ne sera plus sauvage, s'il est dompté par une belle et elle lui répond qu'elle est sûre de le dompter en se montrant équitable

(„...als.ich.billich.sol“). Le sens érotique de l'expression apparaît plus clairement si l'on remarque qu'elle a mis la main gauche à sa ceinture comme pour l'ouvrir et pour donner à son captif le goût de la captivité.

Il n'en reste pas moins que la chaîne et la captivité symbolisent, tout comme les nœuds d'amour qui apparaissent çà et là (n° 4 et 12), la fidélité („*treue*“). Ce mot revient de manière presque obsessionnelle dans les banderoles, qu'il s'agisse de s'en prévaloir ou de déplorer qu'elle ait quitté le monde. Dans une superbe représentation des hommes sauvages, se livrant en toute quiétude aux travaux des champs (n° 16; Vienne, *Österreichisches Museum für angewandte Kunst*), „*treue*“ prend le sens plus général de la fidélité féodale, comme garante de la paix sociale. Les auteurs ont remarqué que les chasses au cerf, où la capture remplace la mise à mort, étaient des chasses à la fidélité (n°s 25, 110 et 111). Dans le n° 16 et dans bien d'autres cas, les hommes sauvages vivent selon la *treue* sociale et amoureuse, au contraire des hommes civilisés. Cette rare vertu est présentée comme un idéal de vie et il est dit explicitement (n°s 110 et 111) qu'elle est le moyen de passer du bon temps: „*Ich.iag.nach.truwen.find.ich.die.kein.lieber.zit.gelebt.ich.nie.*“.

Ces thèmes font apparaître la *treue* comme une vertu humaine et profane, mais capitale. Son absence rend le monde invivable: la belle qui se retrouve abandonnée tient le langage de l'ascétisme pour déplorer la vanité et le caractère éphémère de la chair et de ses plaisirs (n°s 13, 37, 107, 126). Mais sa présence est garante de pérennité et transforme le monde de la chair en paradis terrestre. Les thèmes qui servaient jadis à présenter la nature déchue et le péché de chair sont systématiquement métamorphosés en thèmes paradisiaques. La chasse cesse d'être sanglante, ainsi que le combat. Dans la superbe tapisserie strasbourgeoise représentant l'assaut du château d'amour (n° 87; Vienne, *Österreichisches Museum für angewandte Kunst*), nous retrouvons par d'autres moyens la représentation terrorisante de la chair propre à l'univers roman: la déesse de l'amour est entourée de compagnons bestiaux, dont les canines sortent de la bouche, et elle mange avec eux de la viande crue. Mais les hommes sauvages, à mesure qu'ils s'approchent du château d'amour, deviennent moins redoutables, car ils se battent avec des fleurs comme le faisaient les galants chevaliers dans les ivoires du XIV^e siècle. Même le travail, normalement représenté comme la conséquence de la chute, est ici paradisiaque: les hommes sauvages cultivent la terre en s'amusant (n° 16 et 98). Lorsque nous trouvons un couple auprès d'un pommier (n° 38), l'allusion à la chute est remplacée par une comparaison malicieuse entre la pomme que cueille la femme et ses seins que l'homme caresse. En général, les couples se retrouvent auprès du sureau et non pas du pommier et, loin de s'exposer à une malédiction, échangent des promesses de bonheur. La greffe du sureau, tâche agricole imaginaire, tient lieu de gage d'amour (n°s 20, 21 et 89).

La mise en rapport de ces thèmes idylliques avec le mariage, à plus forte raison avec le mariage bourgeois, n'est pas évidente. Il est certes question de fidélité et de fécondité et il est bien vrai que beaucoup de ces tapisseries ont dû décorer l'appartement de gens mariés, mais il n'est jamais explicitement question de mariage. Bernheimer cherche à résoudre la contradiction en supposant ingénieusement que l'exaltation des joies du mariage ne constituait pas un thème assez noble pour

s'afficher explicitement et qu'elle prenait des voies détournées (*op. cit.*, p. 175). A vrai dire, le détour serait un peu long. Il n'y a finalement qu'un seul exemple (n° 20 et 21 sur le même „carton“) où l'on a représenté un ménage monogamique. En général, les couples en sont au stade des promesses et, lorsqu'il y a des enfants, ils peuvent accompagner une femme sans homme (n°s 13 et 14) ou une femme sauvage entourée de plusieurs mâles (n° 96). Surtout, un nombre non négligeable de tapisseries présentent des amoureux déçus qui se plaignent d'avoir été trompés et renoncent parfois à l'amour (n°s 13, 20, 37, 39, 107, 122, 126). Dans plusieurs cas, la belle accueil avec méfiance la déclaration d'amour de son prétendant (n°s 18, 20, 36). Ailleurs une garce défait les noeuds d'amour (n° 12).

L'ambiance est donc plutôt celle de la *Minne*, un lien fragile et renouvelable, caractérisé par la domination de la femme sur l'homme. Mais cette constatation ne résout pas le problème, car nombre de ces tapisseries ornaient la demeure de gens mariés. La solution du paradoxe pourrait bien se trouver dans la nature complexe et même contradictoire du mariage à la fin du Moyen Age.

Les stratégies matrimoniales qui produisent et reproduisent le patriciat urbain supposent à l'évidence des mariages soigneusement arrangés et on ne voit pas pourquoi la bourgeoisie de la période aurait prisé le mariage d'amour plus qu'une autre classe sociale. En revanche, le mariage d'amour constitue bien le modèle théorique du mariage et le droit canon le favorise réellement (voir en particulier J. Goody, *The Development of the Family and Marriage in Europe*, Cambridge, 1983). Du point de vue des tribunaux ecclésiastiques, les *verba de futuro*, même sans témoins, constituent un mariage valide s'ils sont suivis de consommation. Il apparaît à travers les procès que le mariage se scelle réellement par un échange de promesses accompagnées du don et de l'acceptation d'un gage improvisé, un fruit par exemple, en présence ou en l'absence des parents, et que la bénédiction nuptiale ne fait que rendre la chose officielle (A. Burgière *et alii*, *Histoire de la famille*, Paris, 1986, t. 2, p. 116 et ss).

Comme les séducteurs ne sont pas plus avares de promesses que les amants fidèles, rien ne distingue formellement d'un mariage valide une aventure sexuelle entre personnes libres d'empêchements canoniques. On peut supposer que les parents jouaient généralement un rôle décisif dans le choix des conjoints, mais que ce rôle consistait en pressions, sans doute redoutables, mais informelles. Il faut attendre la Réforme et la Contre-Réforme pour que leur consentement soit institutionnalisé.

Si l'on ajoute que le mariage ne mettait pas à l'abri de l'infidélité, l'opposition de Bernheimer entre le mariage et l'amour courtois n'est pas satisfaisante. De fait, les scènes de promesses sous un arbre ou devant une fontaine, si fréquentes dans les tapisseries, voire même la cueillette des pommes du n° 38, relèvent bien de la *Minne*, tout en ayant théoriquement valeur de mariage. Ce n'est pas la bourgeoisie, mais l'Eglise qui le veut et qui oppose ce modèle aux stratégies parentales. Idéalement, le mariage dépend de la *Minne* et la thématique amoureuse des tapisseries s'en trouve légitimée. Dans la réalité, il y a évidemment contradiction entre l'indissolubilité du mariage et l'inconstance du désir sexuel, mais les tapisseries l'avouent ingénument, en déplorant le règne de l'infidélité.

L'ambiance érotique qui règne dans les tapisseries profanes et qui infléchit même la mise en scène des sujets religieux, se démode dans la seconde moitié du siècle. Plus rapide à se renouveler, la gravure lui oppose une critique des mœurs amoureuses, en assimilant l'amoureux au fou pour ridiculiser sa dépendance et sa soumission. Même lorsqu'elles sont libertines, les gravures du maître E. S., du maître du *Hausbuch*, puis d'Israël van Meckenem ont un tour sarcastique, tardif et très rare dans les tapisseries, qui correspond à l'introduction de thèmes misogynes, comme Aristote et Phyllis (n^{os} 39) ou Samson et Dalila (n^o 84). Lorsqu'il ne disparaît pas, l'homme sauvage tend à redevenir inquiétant. A la fin du siècle, Dürer fait plus que lui rendre son aspect démoniaque: il l'assimile à la mort ou au revenant et lui enlève toute séduction.

Parallèlement, on voit apparaître à partir de 1480 des thèmes bibliques qui peuvent être considérés comme plus spécifiquement nuptiaux: David et Bethsabée (n^o 108 et 120), Salomon et la reine de Saba (n^o 119), Esther et Assuérus (n^{os} 81, 130 et 131). Le *Narrenschiff* du Strasbourgeois Sebastian Brant, publié à Bâle en 1494, témoigne par le texte et par l'image du renversement de tendance, en condamnant férocelement la *Minne* et le pouvoir des femmes, tout en exaltant le mariage. En même temps, la représentation des travaux agricoles disparaît des tapisseries, tandis que le paysan devient, plus systématiquement que la femme, le souffre-douleur des graveurs.

Le tournant de l'iconographie correspond à la reprise économique de la deuxième moitié du siècle, de manière évidente si l'on envisage tous les genres, d'une manière dissimulée par le conservatisme si l'on s'en tient aux seules tapisseries. Le sort du paysan dans l'iconographie s'explique facilement, lorsqu'on sait que cette reprise s'accompagne de fortes tensions sociales et, plus précisément, d'une réaction seigneuriale oppressante pour les paysans, allant jusqu'au retour du servage (cf. P. Blickle, *Die Revolution von 1525*, Munich, 1975). Il reste à savoir pourquoi le nouveau contexte fait progressivement disparaître le thème de l'idylle sauvage et lui substitue la critique, souvent équivoque, des folies de l'amour.

La valorisation de l'homme sauvage et la conception décontractée des mœurs qu'elle implique correspondent approximativement à la période des pestes. Il est possible que les calamités naturelles et la guerre aient eu comme contrecoup d'exacerber un idéal anti-ascétique de santé physique, de fécondité et de paix. Mais nous sommes tentés de livrer ici une hypothèse plus complexe sur l'évolution de la thématique. L'époque se caractérise en effet par une grande mobilité, favorisée par le dépeuplement et nécessaire à la réorganisation de l'activité. Dans la mesure où le système de parenté détermine les comportements sexuels et où il s'articule essentiellement sur la transmission des terres dans une économie à 90% agricole, la rareté ou l'abondance des terres disponibles devraient correspondre respectivement à des périodes de durcissement et de relâchement du système de parenté et par conséquent des mœurs, le phénomène concernant l'ensemble de la société.

De fait, les historiens s'entendent à opposer l'ambiance détendue de la fin du Moyen Age à une période plus austère qu'ils font commencer, en gros, au milieu du XVI^e siècle, avec l'institutionnalisation du consentement parental et le retard de l'âge du mariage. La peste, dont les effets se sont cumulés avec ceux de la guerre et des

disettes, a multiplié les terres disponibles et raréfié la main-d'œuvre. La force de travail s'est donc valorisée au détriment du patrimoine et l'habitude s'est prise de doter en argent les fils non héritiers, ce qui les rendait indépendants. Si l'on ajoute que les liens familiaux sont distendus par les décès et par la mobilité géographique, il est raisonnable de supposer des conduites matrimoniales assez libres. Du *Décameron* de Boccace qui prend acte de la situation créée par la peste avec une explosion de licence, aux *Quinze joies du mariage* qui, tout en faisant le procès du mariage, n'envisagent guère d'autre situation que le mariage d'amour, la littérature confirme l'hypothèse. Même les aventures sexuelles du clergé, très mal vues dans les fabliaux des environs de 1300, peuvent être présentées avec indulgence ou complicité.

Dans le Rhin supérieur, la situation se modifie progressivement dès la seconde moitié du XV^e siècle, avec le rétablissement démographique qui entraîne la revalorisation des patrimoines fonciers et la réaction seigneuriale. Les chapitres du *Narrenschiff* consacrés aux mœurs critiquent tout à la fois le laxisme hérité de la période précédente (ch. 13 et 33), les mariages d'argent (ch. 52), la course aux revenus ecclésiastiques (ch. 73) et aux privilèges (ch. 76 et 82). On entre alors dans une évolution qui s'achèvera à la Réforme par la suppression du célibat ecclésiastique et la transformation du mariage en norme universelle.

Le destin de la *Minne* et de son iconographie s'inscrit assez bien dans ce cadre. Pendant la période des pestes, la flexibilité des pratiques matrimoniales réduit au minimum la contradiction entre le respect du mariage et la thématique de la *Minne* qui s'est pourtant radicalisée sous la forme de l'idylle sauvage. Mais cette contradiction s'aiguisé considérablement dans des villes comme Strasbourg et Bâle durant la seconde moitié du XV^e siècle. Dans la gravure, moins prisonnière des lois du genre que la tapisserie, le changement se traduit par la satire des folies de l'amour. En revanche, le métier essentiellement féminin et très codifié de la tapisserie a prolongé l'ambiance sensuelle héritée du gothique international pendant au moins deux générations, en s'appuyant sur une clientèle qui lui restait fidèlement attachée.

Jean Wirth

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Johann Evangelist Holzer 1709—1740, zum 250 Todesjahr. Fresken in Augsburg und in Münster-schwarzach.* Ausst. Kat. Städt. Kunstsammlungen im Schaezlerpalais, Augsburg, 1. 12. 1990—3. 2. 1991. 99 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Christine Maether. Figur und Fragment. Gemälde und Zeichnungen 1985—1990.* Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 13. 1.—24. 2. 1991. 94 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- 300 Jahre Theater in Braunschweig.* Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum/Landesmuseum/Städtisches Museum, Braunschweig, 6. 10. 1990—6. 1. 1991. 640 S. mit zahlr. s/w Abb.
- E.F.A. Münzenberger (1833—1890). Frankfurter Stadtpfarrer und Kunstsammler.* Ausst. Kat. Dommuseum, Frankfurt am Main, 16. 11. 1990—17. 3. 1991. 60 S. mit zahlr. s/w Abb.

- Von Nolde bis Beuys. 18 Werke aus der Sammlung.* Ausst. Kat. Museum am Ostwall, Dortmund, 13. 1.—17. 2. 1991. 47 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Horst Hübsch. Malungen, Arbeiten auf Papier und Karton.* Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 22. 1.—3. 3. 1991. 24 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Erwerbungen der Graphischen Sammlung Staatsgalerie Stuttgart 1983—1990.* Ausst. Kat. Staatsgalerie, Stuttgart, 16. 2.—14. 4. 1991. 187 S. mit zahlr. s/w und Farbabb.
- Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770—1830.* Ausst. Kat. Strauhof, Zürich, 25. 10. 1990—6. 1. 1991; Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall, 19. 1.—3. 3. 1991. 215 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Otto Dix. Zum 100. Geburtstag. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Kartons, Druckgraphik, Glasfenster, aus eigenen Beständen.* Ausst. Kat. Städtische Galerie, Albstadt, 14. 4.—16. 6. 1991. 248 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Erik A. Frandsen.* Ausst. Kat. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 9. 2.—19. 5. 1991, mit 14 s/w Abb., DKK 25,—.
- Wilhelm Morgner zum 100. Geburtstag.* Ausst. Kat. Städt. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 21. 4.—16. 6. 1991. 63 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Lyonel Feininger. Aquarelle und Zeichnungen.* Bestandskatalog Stiftung Pommern, Graphische Sammlung, Kiel 1991. 67 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Friedrich Press. Bildhauerei.* Ausst. Kat. Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, Dresden, 14. 4.—2. 6. 1991; Münsterlandmuseum Burg Vischering, Lüdinghausen, 16. 6.—25. 8. 1991; Diözesanmuseum, Freising, 19. 9.—23. 11. 1991. 87 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Max Uhlig. Gemälde und Aquarelle, Zeichnungen und Grafiken.* Ausst. Kat. Kunstverein Museum Waldhof, Bielefeld, 9. 12. 1990—20. 1. 1991; Galerie Beethovenstraße, Düsseldorf, 25. 1.—23. 2. 1991; Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 7. 3.—7. 4. 1991; Mönchehaus Museum, Goslar, 26. 4.—23. 6. 1991; Museum Morsbroich, Leverkusen, 17. 7.—8. 9. 1991. 109 S. mit 37 s/w und 24 Farbabb., DM 35,—.
- Heinrich Ehmsen. Graphischer Zyklus „Der Narr in Christo Emanuel Quint“.* Ausst. Kat. Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 3. 11. 1989—14. 1. 1990. 88 S. mit 46 s/w Abb., DM 15,—.
- Hans Kock. Die Bildhauerarbeiten zum Greifswalder Dom in einer fotografischen Dokumentation.* Ausst. Kat. Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 18. 1.—24. 2. 1991. 36 S. mit 18 s/w Abb., DM 5,—.
- Matjuschin und die Leningrader Avantgarde.* Ausst. Kat. des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 27. 4.—9. 6. 1991. 232 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Sieben amerikanische Maler. Jennifer Bartlett, Caroll Dunham, Eric Fisch, Neil Jenney, Elizabeth Murray, Susan Rothenberg, Terry Winters.* Ausst. Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München, 12. 4.—2. 6. 1991. 131 S. mit 42 Farbabb., DM 28,—.
- Nikolaus Koliussis. Gastspiegelungen.* Ausst. Kat. Ulmer Museum, Ulm, 6. 7.—25. 8. 1991. 48 S. mit zahlr. Farbabb.
- Michael von Kaler.* Ausst. Kat. Städt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 21. 4.—16. 6. 1991, mit zahlr. Farbabb.
- Zero-Mack. Der Lichtwald 1960—1969.* Ausst. Kat. Städt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 17. 4.—26. 5. 1991. 108 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Die Neue Pracht. Silber des Historismus in Lübeck.* Ausst. Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte/St. Annen-Museum, Lübeck, 23. 6.—4. 8. 1991. 127 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Heinz-Günter Prager. Skulpturen, Arbeiten auf Papier.* Ausst. Kat. Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, 18. 11. 1990—20. 1. 1991; Kunst-Station St. Peter, Köln, 18. 10. 1990—7. 4. 1991. 75 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Bremer Kunstpreis 1991.* Ausstl. Kat. Kunsthalle, Bremen, 7. 9. — 20. 10. 1991. 54 S. mit zahlr. Farb- und s/w Abb.
- Töpferi Lipp/Mehring 1900-1990.* Ausst. Kat. Städt. Heimatmuseum im Schloß, Friedberg/Bayern, 5. 5. — 3. 11. 1991. 43 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Historische Industriearchitektur. Tirol, Südtirol, Vorarlberg.* Ausst. Kat. Nr. 2, Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck. Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 8. 10. — 31. 10. 1991; Galerie Museum, Bozen, 22. 5. — 20. 6. 1992. 110 S. mit zahlr. s/w Abb.

- Norbert Radermacher. Ausst. Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München, 20. 9. – 31. 11. 1991. 57 S. mit 40 s/w Abb., DM 15,-.
- Wolfgang Werckmeister. *Hamburg-Zyklus. Radierungen*. Ausst. Kat. Altonaer Museum, Hamburg, 18. 9. 1991-19. 1. 1992. 36 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Das Zisterzienserklöster Heilsbrunn und seine Bibliothek. Ausst. Kat. des Landeskirchlichen Archivs in Nürnberg, Nr. 15, Evangelisches Gemeindehaus, Heilsbrunn, 28. 4. – 30. 6. 1991; Universitätsbibliothek, Erlangen, 15. 11. – 7. 12. 1991. Ausstellung, Katalog und Gestaltung Svetozar Sprusansky. 88 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Ida Applebroog. *Bilder*. Ausst. Kat. Ulmer Museum, 29. 9. – 10. 10. 1991; Bonner Kunstverein, 25. 11. 1991-20. 1. 1992, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 24. 4. – 31. 5. 1992. 95 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Russische Ikonen und Kultgerät aus St. Petersburg. Ausst. Kat. Staatl. Kunsthalle, Baden-Baden, 5. 10. 1991-6. 1. 1992. 151 S. mit 84 Farbabb., DM 84,- (pb ca. DM 45,-).
- Markus Lüpertz. *Druckgraphik. Werkverzeichnis 1960-1990*. Ausst. Kat. Galerie der Stadt, Stuttgart, 7. 7. – 18. 8. 1991, Galerie Schloß Hardenberg, Velbert, 25. 8. – 6. 10. 1991; Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 13. 10. – 24. 11. 1991, Kunstverein, Niebüll, 6. 12. 1991-Januar 1992; Kunstverein, Lingen, 9. 2. – 8. 3. 1992; Kunsthaus, Nürnberg, 19. 3. – 12. 4. 1992; Kunstverein, Göttingen, 26. 4. – 24. 5. 1992. 201 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Designpool. Präsentation freier und angewandter Entwürfe von Studenten der Fachhochschule Niederrhein, Abt. Mönchengladbach. Ausst. Kat. Museum Schloß Rheydt, Mönchengladbach, 19. 10. – 1. 12. 1991. 71 S. mit zahlr. Farbabb.
- Das Stuttgarter Kartenspiel. *The Stuttgart Playing Cards*. Beschrieben von Heribert Meurer, hrsg. v. Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart, Theiss 1991. 168 S. mit 49 Farb- und 13 s/w Abb., DM 39,-. Text in Deutsch und Englisch.
- Les Chantiers de la Renaissance. Actes des colloques tenue à Tours en 1983-1984. Collection De Architectura. Beiträge: Howard Burns, Monique Chatenet, Christoph Luitpold Frommel, Véronique Gérard Powell, Luisa Giordano, Catherine Grodecki, Deborah Howard, Maurice Howard, Daniela Lamberini, Fernando Marias, André Mussat, Pier Nicola Pagliara, Jean-Marie Pérouse de Monclos, Aurora Scotti, Bruno Tollon, Catherine Wilkinson. Etudes réunies par Jean Guillaume. Paris, Picard 1991. 288 S. mit 157 s/w Abb., FF 320,-.
- Aby Warburg. *Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*. Hrsg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers und Charlotte Schoell-Glass. Beiträge: Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Momme Brodersen, Peter Burke, Martin Deppner, Michael Diers, Heinrich Dilly, Kurt W. Forster, Uwe Fleckner, Bettina Götz, Joist Grolle, Konrad Hoffmann, Margaret Iversen, Kristen Lippincott, Karen Michels, Ulrich Raulff, Charlotte Schoell-Glass, Salvatore Settis, Martin Warnke, Dieter Wuttke, Frank Zöllner. Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 1. Weinheim, VCH, Acta Humaniora 1991. XII, 344 S. mit 108 s/w Abb., DM 88,-.
- Das Dürerhaus in Nürnberg. Geschichte und Gegenwart in Ansichten von 1714 bis 1990. *The Dürer House in Nuremberg*. Its Past and Present in Views from 1714 to 1990. Eingeleitet und kommentiert von Matthias Mende. Nürnberg, Hans Carl 1991. 152 S. mit 69 s/w und 20 Farbabb., DM 28,50.
- Die Pfalz – Heute. *Aktuelle Kunst aus Pfälzer Ateliers*. Eine Wanderausstellung zum 175jährigen Bestehen des Bezirksverbandes Pfalz, an verschiedenen Orten vom 4. 8. 1991 bis 18. 6. 1992. Pfalzgalerie Kaiserslautern; mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Stifter Jahrbuch. *Neue Folge 4, 1990*. Beiträge: Franz Adam, Alfred Doppler, Gerhard Trapp, Ludvík Vaculík. 66 S. mit zahlr. s/w Abb.; *Neue Folge 5, 1991*. Beiträge: Franz Adam, Michael Berger, Jochen Bloss, Kay Ken Derrick, Karl Joseph Hahn, Gerd Holzheimer, Gerhard Horn, František Kafka, Hanuš Karlach, Kurt Krolop, Josef Polišenský, Martin Posselt, Michel Reffet, Ferdinand Seibt, Barthold C. Witte. 151 S. mit zahlr. s/w Abb. Hrsg. v. Adalbert Stifter Verein e.V., München, Hochstr. 8.
- 140 Jahre OÖ. Kunstverein. *Gleich-Zeitig. Arbeiten aus dem Jahr 1990*. Ausst. Kat. Francisco-Carolinum, Linz, 28. 2. – 31. 3. 1991. 176 S. mit zahlr. Farbabb. Kat. des OÖ. Landesmuseums Neue Folge Nr. 37. – Nr. 39: *Franz Pribyl 1915-1975. Retrospektive: Malerei und Graphik*. Ausst. Kat. Francisco-Carolinum, Linz, 5. 4. – 1. 5. 1991, mit zahlr. Farbabb. – Nr. 40: *Kurt Steinberg. Die 90er*. Ausst. Kat. Francisco-Carolinum, Linz, 12. 4. – 30. 5. 1991, mit zahlr. Farbabb. – Nr. 41: *Inka-Peru. Indianische Hoch-*

- kulturen durch drei Jahrtausende. Ausst. Kat. Schloßmuseum, Linz, 12. 5. – 8. 12. 1991. Bd. 1: 475 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.; Bd. 2: 312 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb. – Nr. 43: *Maria Moser. Malerei und Skulpturen*. Ausst. Kat. Francisco-Carolinum, Linz, 15. 5. – 16. 6. 1991, mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Guten Tag, Herr van Gogh. Jugendliche schreiben über van Gogh*. Hrsg. v. Museum Folkwang, Essen. Redaktion: Frank Schulte-Bockolt. Essen, A4 Verlag 1991. 150 S. mit 15 Farbabb., DM 24,80.
- Bürgerliche und ländliche Kleidung im Bistum Eichstätt*. Band V Schriftenreihe der Trachtenforschungs- und -beratungsstelle des Bezirks Mittelfranken. Hrsg. Bezirk Mittelfranken, Bezirk Oberbayern Bayer. Landesverein für Heimatpflege e. V. Beiträge: Herbert Dettweiler, Evelyn Gillmeister-Geisenhof, Stefan Hirsch, Wunibald Iser, Gisliind Ritz, Alexander Wandinger. Ansbach, Hercynia 1991. 143 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Das Panorama in Altötting*. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Erwin Emmerling, Luise Horn, Wolf Koenigs, Gabriele Koller, Klaus Kratzsch, Françoise Perret-Imig, Thomas Schoeller, Gebhard Streicher, Ingrid Stümmer, Scott Wilcox. München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1990, Arbeitsheft 48. 112 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Unsere Kunstdenkmäler. Die vierziger Jahre*. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 42. Jahrgang, 1991, Heft 3. Beiträge: Lotte Schilder Bär, Thomas Bolt, Marino Cattaneo, Regula Damman, Hans Ulrich Jost, Michael Koch, Katharina Medici-Mall, Rémy Pithon, Johanna Strübin, Matthias Vogel. Redaktionsadresse: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Pavillonweg 2, CH 300 1 Bern.
- Jahrbuch für Architektur 1991*. Hrsg. Dt. Architekturmuseum, Frankfurt a.M. Beiträge u.a.: Dieter Bartzetzko, Carola Hein, Dieter Hoffmann-Axthelm, Wolf Jobst Siedler, Thomas Topfstedt. Braunschweig, Wiesbaden, Vieweg 1991. 279 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 48,-.
- Erbe und Gegenwart III*. Materialien eines wissenschaftlichen Kolloquiums v. 12. 1. 1989. Hrsg. v. Kunstgeschichtl. Institut. Halle, Martin-Luther-Universität 1991. Red. Ingrid Schulze, Irene Roch. Beiträge: Horst Dauer, Angela Dolgner, Dieter Dolgner, Matthias Dunger, Renate Hagedorn, Siegfried Hildebrand, Karin Kettner, Erhard Nestler, Werner Piechocki, Irene Roch, Bernd Schäfer, Reinhard Schmitt, Heinz Schönemann, Ingrid Schulze, Ralf-Torsten Speler, Mechthild Werner, Ute Willer. 171 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 12,50.
- Konservierung und Restaurierung von verputzten Mauerflächen*. Vorträge des Symposiums mit Denkmalpflegern aus der Republik Ungarn und der Bundesrepublik Deutschland in Seon vom 15. – 20. November 1987. Beiträge: Enno Burmeister, Piroska Czétényi, Friedrich Eckhardt, Achim Hubel, Peter Königfeld, Pál Lövei, Udo Mainzer, János Sedlmayer, Bernd Symank, Mihály Zádor. München, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege 1990. Arbeitsheft 45. 62 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- L'Image et la Production du Sacré*. Actes du colloque de Strasbourg, 20. – 21. 1. 1988, organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II. Beiträge: Cécile Dupeux, Eric Michaud, Jean Pirotte, Gérard Siebert, Staale Sinding-Larsen, Jean-Michel Spiesser, Michel Tardy, Claude Traunecker, Richard Trexler, Jean Wirth. Paris, Méridiens Klincksieck 1991. 272 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*. Nouvelle série, 23/24, 1987-1988. Antiquités Nationales. Beiträge: Marie-Pierre Baudry, Elisabeth de Grimouard-Caude, Jacques Lapart, Michel Molin, Gilbert-Charles Picard, Pierre-Yves Le Pogam, Léon Pressouyre. Paris, Editions du C. T. H. S. 1991. 300 S. mit zahlr. s/w Abb., FF 400,-.
- Bulletin du Musée National de Varsovie, XXXI, 1990, No 1-2*. Beiträge: Iwona Danielewicz, Justyna Guze, Andrzej Ryszkiewicz. 36 S. mit zahlr. s/w Abb., 2000 zł.
- Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*. Ausst. Kat. Art Museum, Tacoma, Washington, 15. 6. – 9. 9. 1990; The Institute of Contemporary Art, Boston, MA, 1. 11. 1990-6. 1. 1991; Art Center, Des Moines, Iowa, 16. 2. – 31. 3. 1991. Hrsg. David A. Ross. X, 212 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., \$ 26,95. (Distributed by the MIT Press, Cambridge, MA).
- Bigaku (Aesthetics), Vol. 41, No. 3, Winter 1990*. Beiträge: Mihoko Imamura, Sumio Sasaya, Hiroshi Sekiguchi, Hidemichi Tanaka, Eisuke Tsugami. Vol. 41, No. 4, Spring

1991. Beiträge: Masayuki Hara, Yoshiko Harada, Tsunemichi Kanbayashi, Akitaka Kawakami, Motoaki Shinohara, Akira Tomita, Satoko Ue. 80 S.; The Japanese Society for Aesthetics c/o Faculty of Letters, University of Tokyo.
- Dumbarton Oaks Papers*, No. 44, 1990. Beiträge: Marc C. Bartusis, E. A. Hammel, Ioli Kalavrezou, Alexander Kazhdan, Angeliki E. Laiou, Gennadij G. Litavrin, L. S. B. Maccoull, Zvi Uri Ma' Oz, R. J. Macrides, Henry Maguire, Cyril Mango, John Meyendorff, Nicolas Oikonomides, Klaus Rheidt, Helen Saradi-Mendelovici, Alice-Mary Talbot, Gary Vikan. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1990. 229 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., \$ 85.00.
- Emblematica*, Vol. 5, No. 1, Summer 1991. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies. Beiträge: Alison Adams, Laurent Bazin, Paulette Choné, Denis L. Drysdall, Arthur Golding, Wolfgang Harms, Charles Moseley, Paul Peter Raasveld, Daniel Russell, Jerome Schwartz, Sandra Sider. New York, AMS Press 1991. 209 S. mit zahlr. s/w Abb., \$ 55.00 (per annual subscription).
- Gli Orti farnesiani sul Palatino*. Roma Antica 2. Convegno internazionale, Roma, 28. – 30.11.1985. Mit zahlr. Beiträgen unter den Rubriken L'Archeologia e la Cultura Antiquaria; Tutela, Conservazione, Restauro; Documenti. École française de Rome & Soprintendenza archeologica di Roma 1990. 947 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- James S. Ackerman: *Distance Points. Studies in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, MA, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology 1991. XVII, 561 S. mit zahlr. s/w Abb., \$ 67.50 in Europa.
- Colin Amery: *A Celebration of Art and Architecture: the National Gallery Sainsbury Wing*. London, National Gallery Publications, distributed by Oxford University Press 1991. 114 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., £ 25.00 (pb £ 15.95).
- Bernhard Andreae: *Laokoon und die Kunst von Pergamon*. Die Hybris der Giganten. Reihe Kunststück, Nr. 10743. Frankfurt, Fischer Taschenbuch 1991. 97 S. mit zahlr. s/w und 1 Farbabb., DM 18,80.
- Eduardo Arroyo: *Sardinien in Öl*. Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch 1991. 183 S., DM 16,80.
- Nina Maria Athanassoglou-Kallmeyer: *Eugène Delacroix. Prints, Politics and Satire, 1814-1822*. New Haven and London, Yale University Press 1991. XIII, 153 S. mit zahlr. s/w Abb., £ 25.00 / \$ 40.00.

AUSSTELLUNGSKALENDER

- Aachen** Ludwig Forum. 6. 2.—23. 2.: *Umweltbewußtes Bauen*; 13. 2.—29. 3.: *Manfred Rennertz. Skulpturen, Zeichnungen*.
- Aarau** Aargauer Kunsthau. 1. 2.—15. 3.: *Zeitgenössische Kunst aus Ost- und Westeuropa*; 8. 2.—29. 3.: *Jean-Frédéric Schnyder*.
- Altenburg** Staatl. Lindenau-Museum. Ab 9. 2.: *Erste Phalanx Nedserd. Ein Freundeskreis in Dresden 1953—1965*.
- Amsterdam** Joods Historisch Museum. Bis 12. 4.: *Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter. Malerei und Graphik*.
- Aschaffenburg** Galerie der Stadt. 1. 2.—23. 2.: *Frank Sommer*; 26. 2.—15. 3.: *Wolfgang Müller-schön*.
- Atlanta** High Museum. 6. 2.—10. 4.: *Romantics, Realists and Rebels. 19th Century Landscapes from the High Museum Collection*.
- Baden-Baden** Staatl. Kunsthalle. 9. 2.—22. 3.: *Jürgen Klauke*.
- Barcelona** Picasso Museum. 5. 2.—19. 4.: *Pablo Picasso 1905/06*.
- Basel** Architekturmuseum. 15. 2.—29. 3.: *Architektur der 50er Jahre in Köln*. Kunsthalle. 26. 1.—22. 3.: *Clyfford Still; Chéri Samba*. Kunstmuseum. 25. 1.—17. 5.: *Hans Holbein d.J., Illustrationen und Bilderfolgen (Kabinettausst.)*.
- Beckum** Stadtmuseum. 19. 1.—15. 3.: *Thomas Stuwe. Malerei*.
- Berlin** Akademie der Künste. 27. 1.—26. 4.: *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933—41*. Bauhaus-Archiv. 9. 2.—20. 4.: *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*. Berlin Museum. 22. 2.—21. 4.: *Faust. König Lear. Die Frösche. Neuerwerbungen der Theatersammlung, Käthe-Kollwitz-Museum*. Bis 29. 2.: *Erotische Zeichnungen von Käthe Kollwitz und Egon Schiele*. Martin-Gropius-Bau. 12. 1.—26. 4.: *Jüdische Lebenswelten*. Mies van der Rohe Haus. 30. 1.—15. 3.: *Projekte für Berlin von 3 Architekturgruppen aus London*.

- Neuer Berliner Kunstverein. 11. 1.—22. 2.: *Klaus Hartmann. Skulpturen.*
- Bern** Bern. Histor. Museum. 30. 1.—3. 5.: *Goldgewichte. Kleinbronzen aus Westafrika.*
Kunstmuseum. 21. 1.—22. 3.: *La Caricature. Die vollständige Ausgabe 1830—1835; 5. 2.—29. 3.: Jean Frédéric Schnyder. Arbeiten auf Papier, Keramik.*
- Bielefeld** Kunsthalle. 16. 1.—1. 3.: *Thomas Locher. Doppelzimmer; 19. 1.—15. 3.: Karl-Heinz Meyer und Schüler.*
- Billerbeck** Kolvenburg. 12. 1.—20. 4.: *Zinnfiguren. Gegossene Geschichte.*
- Bochum** Kunstverein. 26. 1.—8. 3.: *Helfried Hagenberg.*
Museum. 15. 2.—26. 4.: *Milos Urbasek.*
- Bologna** Galleria d'Arte Moderna. 25. 1.—7. 3.: *Il Pensiero Tangibile — Otto persici esemplari; 24. 1.—22. 3.: Maurizio Nannucci.*
- Bonn** Frauen Museum. Bis 27. 2.: *Frauenleben im NS-Alltag; 13. 2.—23. 2.: 6 Künstlerinnen aus Chemnitz und Zwickau; 23. 2.—23. 3.: Lilija Dinere.*
Kunstverein. 17. 2.—20. 4.: *Jindrich Zeithamml. Skulpturen.*
Rhein. Landesmuseum. 6. 2.—29. 3.: *Wolf Vostell. Papierarbeiten.*
- Boston** University. 26. 2.—6. 4.: *Freuds Antikensammlung.*
- Bottrop** Quadrat. 9. 2.—5. 4.: *Hans Jörg Glattfelder. Retrospektive. 2. 2.—15. 3.: Ferenc Berco. The discovering eye.*
- Bremen** Gerhard-Marcks-Haus. 26. 1.—29. 3.: *„Entartet“, deutsche Bildhauer 1900 bis 1945.*
Kunsthalle. 11. 2.—29. 3.: *Hans Bellmer.*
- Chemnitz** Städt. Kunstsammlungen. 27. 2.—12. 4.: *Michael Morgner.*
- Cleveland** The Cleveland Museum of Art. 28. 1.—26. 4.: *Picasso as Printmaker and Picasso's Contemporaries; 26. 2.—3. 5.: Picasso and Things: The Still Lives of Picasso.*
- Darmstadt** Hess. Landesmuseum. 9. 2.—5. 4.: *Thomas Huber.*
Kunsthalle. 26. 1.—8. 3.: *Heinrich Reinhard Kröh. Retrospektive.*
- Den Haag** Haags Gemeentemuseum. 31. 1.—1. 3.: *Günther Tuzina; 9. 2.—29. 3.: Royden Rabinowitch.*
- Dortmund** Museum für Kunst- und Kulturgeschichte. 14. 2.—26. 4.: *Amerika. Bilder der neuen Welt; Lakol Wokiksuye.*
Museum am Ostwall. 19. 1.—1. 3.: *Diethelm Koch; 22. 1.—1. 3.: HD Schrader.*
- Düsseldorf** Hetjens-Museum. 16. 2.—3. 5.: *Zeitgenössische Keramik aus Korea.*
Kunsthalle. 25. 1.—22. 3.: *Robert Mapplethorpe; 25 Jahre Düsseldorfer Kunsthalle.*
Kunstmuseum. 9. 2.—7. 6.: *Lauensteiner Glas 1701—1827; 16. 2.—26. 4.: Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler; 23. 2.—26. 4.: Oswald Petersen. Der Maler.*
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. 29. 2.—10. 5.: *Wassily Kandinsky. Aquarelle und Zeichnungen.*
- Kunstverein. 1. 2.—22. 3.: *Grenville Davey. Skulpturen.*
Stadtmuseum. 5. 2.—22. 3.: *Walter Vogel. Fotos.*
- Duisburg** Galerie Rheinhausen. 24. 1.—29. 2.: *Klaus Arndt; Dieter Kulsdom. Malerei.*
Wilhelm Lehmbruck Museum. 19. 1.—1. 3.: *Inge Prokot. Enzyklopädische Malerei zu Lehmbruck und Beuys.*
- Eindhoven** Stedelijk Museum. 25. 1.—8. 3.: *Hanne Darboven.*
- Essen** Alte Synagoge. 21. 2.—5. 4.: *Naftali Bezem. Deutsches Plakatmuseum. Bis 23. 2.: Hubert Hilscher; Jan Mlodożeniec.*
Museum Folkwang. 9. 2.—29. 3.: *Sigrid Lachnitt. Handzeichnungen; 16. 2.—12. 4.: Danny Lyon. Fotografie und Film.*
Städt. Galerie. 6. 2.—29. 3.: *Eva Brandt-Kuhl.*
- Esslingen** Galerie der Künstlergilde. 18. 2.—13. 3.: *Gerhard Scholz.*
- Frankfurt** Deutsches Postmuseum. 3. 2.—15. 3.: *Die Post in der Karikatur.*
Portikus. 22. 2.—22. 3.: *Claes Oldenburg. Multiples 1964—1990.*
Städel. 13. 2.—7. 6.: *Max Klinger. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Graphik.*
- Freiburg** Augustinermuseum. 7. 2.—15. 3.: *Adolf Riedlin. Retrospektive.*
Kunstverein. 21. 2.—29. 3.: *Thomas Spiegelhalter.*
Museum für Neue Kunst. 1. 2.—29. 3.: *Peter Staechelin.*
- Freiburg/CH** Museum für Kunst und Geschichte. 7. 2.—15. 3.: *„Die GSMBÄ lädt ein“.*
- Gelsenkirchen** Städt. Museum. 10. 2.—20. 3.: *Jeanne Mammen.*
- Genf** Cabinet des Estampes. 31. 1.—22. 3.: *Markus Raetz, les estampes 1957—1991.*
Musée Athénée. 13. 2.—3. 3.: *Edouard Arthur.*
- Gera** Kunstgalerie. 19. 2.—29. 3.: *Arbeiten des Otto-Dix-Pleinairs. Malerei, Grafik; Marcello Mondazzi. Malerei.*
- Göttingen** Altes Rathaus. 9. 2.—11. 3.: *Bernd Schwering.*
Städt. Museum. 2. 2.—1. 3.: *Martin Luther 1983.*
- Hagen** Karl-Ernst-Osthaus Museum. 25. 1.—1. 3.: *Michael Badura.*
- Halle** Kunstverein. 20. 1.—2. 3.: *Eva Mahn.*
Staatl. Galerie Moritzburg. 2. 2.—8. 3.: *Rudolf Bredow. Aquarelle. Kunstsammlung Wolfgang Tumulka.*
- Hamburg** Kunsthalle. 31. 1.—22. 3.: *Invenit et sculpsit. Niederländischer Manierismus.*
Kunstverein. 29. 2.—12. 4.: *Renato Gutuso.*
Museum für Kunst und Gewerbe. 7. 2.—29. 2.: *Frog-Design; 21. 2.—20. 4.: Sempé; 21. 2.—26. 4.: Gerhard Kerff. Photographien.*
- Hannover** Kunstverein. 1. 2.—15. 3.: *Jan Fabre.*
- Heerlen** Stadts Galerij. 18. 1.—10. 5.: *De Collectie.*

- Heidelberg** Kurpfälz. Museum. 16. 2.—22. 3.: *Klaus Horstmann-Czech*.
- Heilbronn** Städt. Museen. 14. 2.—3. 5.: *Der Bildhauer Werner Stötzer*.
- Herford** Daniel-Pöppelmann-Haus. 18. 1.—1. 3.: *Otto Klocke. Neue Arbeiten*.
Kunstverein. 8. 2.—1. 3.: *Ewald Mataré. Holz-schnitte*.
- Hohenberg a.d. Eger** Museum der Deutschen Porzellanindustrie. 22. 2.—3. 5.: *Junges Porzellandesign aus Halle und Selb*.
- Houston** Museum of Fine Arts. 2. 2.—29. 3.: *Felix Vallotton. Retrospektive*.
- Humblebaek** Louisiana Museum. 25. 1.—26. 4.: *Edward Hopper*; 8. 2.—10. 5.: *Robert Mapplethorpe*.
- Kaiserslautern** Pfalzgalerie. 23. 2.—29. 3.: *Manfred Gräf. Retrospektive*.
- Karlsruhe** Bad. Kunstverein. 31. 1.—22. 3.: *Jean le Gac. Le Peintre Fantôme*.
Majolika-Museum. 2. 2.—15. 3.: *Friedrich Knupper. Schmuck und Objekte*; *Gertraude Pohl. Textilien*.
Prinz-Max-Palais. 25. 1.—1. 3.: *Karl Hubbuch*.
- Kassel** Kunstverein. 19. 1.—1. 3.: *Vollrad Kutschner. Einatmen, Ausatmen*.
Neue Galerie. 9. 2.—19. 4.: *Karl Oskar Blase. Graphische Arbeiten der 60er und 80er Jahre*.
- Kiel** Kunsthalle. 22. 1.—22. 3.: *Bilderwelten der Renaissance. Italienische Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts*.
- Köln** Josef-Haubrich-Kunsthalle. 4. 2.—22. 3.: *Wolf Vostell. Environments. Einblicke in das plastische Werk*.
Museum für Angewandte Kunst. 20. 2.—19. 4.: *Hildegard Risch. Retrospektive*.
Museum Ludwig. 19. 2.—20. 4.: *Lisette Model. Photographien*.
Rautenstrauch-Joest-Museum. 14. 2.—19. 4.: *1492—1992. Kolumbus und was daraus wurde. Fotografien von Jürgen Heinemann*; 7. 2.—19. 4.: *Edouard Duval-Carrié. Saint Dominique 1791 — Haiti 1991. Bilder*.
Stadtmuseum. 7. 2.—22. 3.: *Vostell — in Köln und von Köln aus*.
- Krefeld** Kunstverein. 2. 2.—6. 3.: *Horst Lerche. Wandbilder, Tafelbilder*.
Museum Haus Lange. 23. 2.—26. 4.: *Thomas Struth*.
- Lausanne** Musée cantonal des Beaux-Arts. 17. 1.—22. 3.: *Michel Verjux. Installations*; 18. 1.—15. 3.: *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros*.
- Leverkusen** Schloß Morsbroich. 2. 2.—29. 3.: *Wolf Vostell. Das malerische Werk*.
- Liverpool** Tate Gallery. 5. 2.—22. 3.: *Lucian Freud*.
Walker Art Gallery. 7. 2.—26. 4.: *Liverpool Portrayed*.
- London** Accademia Italiana. 10. 1.—15. 3.: *Alberto Savinio*.
Hayward Gallery. 12. 2.—14. 4.: *Double Take*.
Tate Gallery. 12. 2.—10. 5.: *Turner. The Fifth Decade*; 26. 2.—5. 7.: *Brice Marden. Prints*.
Whitechapel Art Gallery. 14. 2.—29. 3.: *Alfredo Jaar*.
- Los Angeles** County Museum of Art. 30. 1.—26. 4.: *From Goya to Lautrec*; 16. 2.—10. 5.: *George Bellows. Paintings*; 20. 2.—17. 5.: *Gerhard Merz*; 13. 2.—10. 5.: *Mark Tansey*.
- Ludwigshafen** Scharpf-Galerie. 30. 1.—1. 3.: *Martin Hundhausen*.
Stadtmuseum. 16. 1.—1. 3.: *Deix*.
Wilhelm-Hack-Museum. 18. 1.—15. 3.: *John Cage*.
Lübeck Overbeck-Gesellschaft. 16. 2.—15. 3.: *Ger Dekkers. Fotografie*.
St. Annen-Museum. 12. 1.—29. 3.: *Frank van den Ham. Glass fusing*.
- Lüdinghausen** Burg Vischering. 2. 2.—29. 3.: *Renate von Lüdinghausen. Impressionen*.
- Luzern** Kunstmuseum. 22. 2.—26. 4.: *Franz Erhard Walther*.
- Lyon** Musée d'Art Contemporain. 6. 1.—8. 3.: *James Turrell*.
- Madrid** Fundacion Juan March. 10. 1.—8. 3.: *Richard Diebenkorn*.
- Magdeburg** Kloster Unser Lieben Frauen. 9. 2.—30. 4.: *Max Lachnit. Plastik, Malerei, Grafik*.
- Mailand** Palazzo Reale. 22. 1.—29. 3.: *Henri Matisse*.
- Mannheim** Kunstverein. 23. 2.—29. 3.: *Wolfgang Koethe. Malerei*.
Reiß-Museum. 25. 1.—3. 5.: *Gräber — Spiegel des Lebens*.
Städt. Kunsthalle. 8. 2.—26. 4.: *Wolf Vostell. Multiples und Druckgraphik*.
- Mönchengladbach** Städt. Museum Abteiberg. 26. 1.—22. 3.: *Sammlung Etzold. Auswahl*; 26. 1.—12. 4.: *Frank Kupa*; 9. 2.—12. 4.: *Zdĕnek Šýkora*.
Städt. Museum Schloß Rheydt. 15. 2.—29. 3.: *Textile Mosaikkunst aus der Region*.
- Mühlheim/Ruhr** Städt. Museum. 1. 2.—22. 3.: *Wolf Vostell. Intermedia TV & Video*.
- München** Die Neue Sammlung. 31. 1.—5. 4.: *Design: Vignelli, New York*.
Galerie im Rathaus. 14. 2.—8. 3.: *Marie Luise Wilckens; Rut Kohn; Dieter Helis. Seerosenpreis 1991*.
Ignaz-Günter-Haus. 13. 2.—8. 3.: *Friedel Rahner*.
Kunstforum. 10. 1.—1. 3.: *Häutung und Tanz. Martin Disler*.
Kunstverein. 16. 1.—1. 3.: *Günther Förg. Skulpturen und Zeichnungen*.
Stadtmuseum. 7. 2.—5. 4.: *Stefan Moses. Abschied und Anfang. Ostdeutsche Portraits 1989—1990*.
Städt. Galerie im Lenbachhaus. 15. 1.—1.3.: *Chung Eun-Mo. Malerei 1989 — 1991*. 29. 1.—1. 3.: *Rainer Wittenborn*.
Stadtmuseum. 22. 1.—8. 3.: *Lew Poliakov. Die Russen; Andrej Barov. Papier-Welt (Fotomuseum)*; 31. 1.—22. 3.: *Reinhard Matz; Annie Leibovitz*.

- Villa Stuck. 30. 1.—8. 3.: *Die gute Form. Teigwaren aller Art.*
- Münster** Westfäl. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. 2. 2.—29. 3.: *Sherrie Levine.*
- Neapel** Castel Sant'Elmo. 27. 2.—17. 5.: *Jusepe De Ribera.*
- New York** Metropolitan Museum. 2. 2.—17. 5.: *American Arts in the Age of Revolution*; 4. 2.—3. 5.: *Barbizon-19th c. school.*
Museum of Modern Art. 13. 2.—5. 5.: *Drawing Now. New Spaces*; 2. 2.—7. 5.: *The William S. Paley Collection.*
Whitney Museum. 14. 2.—3. 5.: *Terry Winters.*
- Nürnberg** Albrecht-Dürer-Gesellschaft. 22. 1.—29. 3.: *Hans Hemmert.*
Kunsthalle. 27. 2.—29. 3.: *Wim Delvoye.*
- Offenburg** Ritterhaus. 2. 2.—23. 2.: *Ulrich Mertens. Fotoarbeiten.*
- Oldenburg** Stadtmuseum. 16. 2.—15. 3.: *Veronika Caspar-Schröder.*
- Osnabrück** Dominikanerkirche. 9. 2.—15. 3.: *Emil Cimiotti. Skulpturen. Retrospektive.*
- Ottawa** National Gallery. 21. 2.—24. 5.: *Money Matters. A critical Look at Bank Architecture*; 28. 2.—26. 4.: *Spring Hurlbut.*
- Otterlo** Museum Kröller-Müller. 11. 1.—8. 3.: *Gerrit van Bakel.*
- Paderborn** Städt. Galerie. 23. 2.—22. 3.: *Fritz Winter, Herbert Bauer, Werner Koch.*
- Paris** Centre Georges Pompidou. 29. 1.—12. 4.: *Claude Raultait*; 27. 2.—4. 5.: *Rouault.*
Grand Palais. 22. 2.—1. 6.: *Toulouse Lautrec. Retrospektive.*
Pavillon de Flore. 27. 2.—18. 5.: *Souvenirs de voyages: autographes et dessins français du XIX siècle.*
- Philadelphia** Museum of Art. 23. 2.—26. 4.: *Loves of the Gods. Mythological Painting from Watteau to David.*
- Pulheim bei Köln** Synagoge. 1. 12.—29. 2.: *Jannis Kounellis. Installation.*
- Recklinghausen** Kunsthalle. 9. 2.—15. 3.: *Hartmut Neumann. Neumanns Tierleben.*
- Reutlingen** Spendhaus. 9. 2.—19. 4.: *4 Holzschneider: Martina Geist, Peter Guth, Michael Müller, Konrad Winter.*
- Rom** Palazzo Ruspoli. Bis 29. 2.: *Canova. Skulpturen aus der Ermitage.*
Villa Medici. Bis 15. 3.: *Zoran Music.*
- Rosenheim** Städt. Galerie. 28. 2.—19. 4.: *Zeichnungen und Aquarelle des deutschen Expressionismus.*
- Rottenburg** Zehntscheuer. 10. 1.—1. 3.: *Emil Schumacher. Bilder auf Papier.*
- Rottweil** Dominikanermuseum. 24. 1.: *Eröffnung*
- Saarbrücken** Saarlandmuseum. 26. 1.—8. 3.: *Bodo Baumgarten. Venus und Vulkanus*; 16. 2.—20. 4.: *Richard Serra. Druckgraphik 1989—1991*
- Saint-Etienne** Musée d'Art Moderne. Ab 17. 1.: *Picasso Graveur. Les 156 Gravures, Mougins 1968—1972*; ab 17. 1.: *Jean-Louis Schoellkopf.*
- Salzburg** Kunstverein. 20. 2.—22. 3.: *Lois Weinberger, Brigitte Häuffer.*
Rupertinum. 6. 2.—8. 3.: *Herwig Schubert*; 6. 2.—8. 3.: *Tschechischer Kubismus. Emil Filla und Zeitgenossen*; 12. 2.—29. 3.: *Manfred Willmann*; 19. 2.—5. 4.: *Josef Pillhofer.*
- St. Gallen** Kunstmuseum. 15. 2.—26. 4.: *Willi Kopf.*
- Schaffhausen** Museum zu Allerheiligen. 26. 1.—1. 3.: *Andrea Wolfensberger.*
- Schwäbisch Hall** Städt. Galerie. 22. 2.—19. 4.: *Hannes Forster. Neue Installationen.*
- Sindelfingen** Galerie der Stadt. 25. 1.—15. 3.: *William Latham; Walter Giers.*
- Solingen** Deutsches Klingensmuseum. 23. 2.—5. 4.: *Georg Meistermann. Retrospektive.*
- Stockholm** Moderna Museet. 1. 2.—29. 3.: *Lee Jaffe.*
- Storrs/CT** William Benton Museum. 21. 1.—6. 3.: *Empowering the Viewer. Art, politics and community*; 21. 1.—6. 3.: *Minnie Negoro. Retrospektive.*
- Stuttgart** Institut für Auslandsbeziehungen. 5. 2.—15. 3.: *Nikolaus Lang. Nunga and Goonya.*
- Tübingen** Kunsthalle. 11. 1.—1. 3.: *John Heartfield 1891—1968.*
- Turin** Lingotto. 11. 1.—31. 3.: *Amerikanische Kunst 1930—1970.*
- Ulm** Kunstverein. 26. 1.—1. 3.: *Ernst Barlach. Druckgraphik.*
Ulmer Museum. 9. 2.—22. 3.: *Dieter Jung. Holographie, Malerei, Zeichnung.*
- Utrecht** Central Museum. 31. 1.—15. 3.: *John Armleder.*
- Vaduz** Fürstl. Kunstsammlung. Bis 31. 5.: *Josef Wenzel von Liechtenstein 1696—1772.*
- Villeneuve d'Ascq** Musée d'art moderne. 18. 1.—20. 4.: *Yvon Lambert collectionne.*
- Warburg/Westf.** Museum im „Stern“. 23. 2.—29. 3.: *Heinrich Holtgreve. Malerei und Zeichnungen.*
- Washington** Hirshhorn-Museum. 5. 2.—10. 5.: *Martin Puryear.*
- Wien** Albertina. 15. 1.—1. 3.: *Alois Riedl*; 19. 2.—19. 4.: *Georg Baselitz. Werke auf Papier.*
Heiligenkreuzerhof. 7. 2.—7. 3.: *Agnes Martin.*
Künstlerhaus. 27. 1.—22. 3.: *Meisterwerke japanischer Kunst; Daisaku Ikeda. Photographien.*
Kunstforum. 27. 2.—17. 5.: *Victor Vasarely.*
Wiener Secession. 26. 2.—29. 3.: *Julian Opie. Skulptur*;
- Wilhelmshaven** Kunsthalle. 16. 1.—23. 2.: *Reinhold Ewald 1890—1974.*
- Winterthur** Kunstmuseum. 19. 1.—15. 3.: *Agnes Martin.*
- Wolfsburg** Kunstverein. 19. 1.—15. 3.: *Karl Hofer. Gemälde und Zeichnungen.*

Würzburg Martin v. Wagner-Museum. 16. 2.—22. 3.: *Ansichten aus Rom. Studienblätter von Wolfgang Lenz 1955/56.*

Wuppertal Von der Heydt-Museum und Kunsthalle Barmen. 2. 2.—22. 3.: *Kunstgeschichten. Bürger, Bilder, Kontroversen. Kunstvereine in Wuppertal 1866—1938.*

Zürich ETH-Hönggerberg gta. 7. 2.—6. 3.: Anton Schweighofer.
Graphik-Sammlung ETH. 11. 2.—10. 4.: Joseph Beuys. *Zeichnungen zur Plastischen Theorie.*

Kunsthau. 18. 1.—8. 3.: Rita Ernst. *Grégoire Müller*; 21. 2.—20. 4.: *Walter de Maria*; 21. 2.—20. 4.: *Martin Disler.*

Museum Bellerive. 5. 2.—21. 4.: *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*; 5. 2.—26. 4.: *Otto Künzli. Schmuck 1984—1991.*

Museum für Gestaltung. 22. 1.—22. 3.: *New Realities. Neue Wirklichkeiten I. Computeranimationen + SendungsBewußtsein.*

Museum Strauhof. 7. 2.—10. 5.: *Wortlos. Von Feigenblatt bis Fragezeichen, manches lebt auch ohne Wort.*

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

FLORENTINER STUDIENKURS

Das Kunsthistorische Institut in Florenz veranstaltet in der Zeit vom 6. bis 19. September 1992 einen Studienkurs mit dem Thema

*Florentiner Palastbaukunst vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert
und ihre Voraussetzungen.*

Die Zahl der Teilnehmer ist auf 15 Personen beschränkt. Von jedem Bewerber wird erwartet, daß er ein Referat zum Kursthema 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 werden bis Ende Mai 1992 zugesandt.

Bewerbungen mit kurzem Lebenslauf und einer Übersicht über den Studiengang sind bis zum 15. April 1992 (Poststempel) an den *Direktor des Kunsthistorischen Instituts, Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze*, mit dem Vermerk „Studienkurs 1992“ zu richten.

ALTE TEXTILIEN

Der 3. Internationale Kongreß *Alte Textilien, insbesondere des Mittelalters im Rhein-Maas-Gebiet*, findet vom 12. bis zum 15. Mai 1992 in Aachen statt. Veranstalter ist die Bischöfliche Akademie Aachen in Zusammenarbeit mit der Aachener Schatzkammer. Für Informationen wende man sich an *Monica Paredis-Vroon und Dr. Georg Minkenberg, Domschatzkammer, Aachen, Ritter-Chorus-Str. 7, 5100 Aachen; Tel.: 0241/4770947 und 4770948.*

DEUTSCHER RESTAURATORENVERBAND

Der Deutsche Restauratorenverband veranstaltet seine Jahrestagung vom 8. bis zum 11. April 1992 in Würzburg. Das Schwerpunktthema lautet: *Grenzgebiete — Kunstwerke aus ungewöhnlichen Materialkombinationen und ihre Restaurierung.*

Mit der Neuwahl des Vorstandes (1. Vorsitzende Christa Steinbüchel, Köln; 2. Vorsitzender Dr. Wolfram Gabler, Berlin) hat der Verband eine neue Geschäftsstelle bekommen: DRV-Geschäftsstelle, Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Bischofsgartenstr. 1, 5000 Köln 1, Telefon und Fax: 0221/256455.

ERNST HASSEBRAUK

Zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Stillleben des Dresdner Künstlers Ernst Hassebrauk (1905—74) bitte ich um Hinweise auf Stillleben-Werke und Interieurs von stillebenhaftem Charakter — ausgeführt in den verschiedensten Techniken — in öffentlichem und privatem Besitz sowie im Kunsthandel. Diskretion wird zugesichert.

Auch bin ich für Informationen über Schüler Hassebrauks dankbar.
Birgit Hornung, Marienburger Str. 33, 7000 Stuttgart 50. Tel. 0711/569187.

GEORG MEISTERMANN

Für die Erstellung eines Werkverzeichnisses der Arbeiten auf Papier von Georg Meistermann (Solingen 1911—1990 Köln) erbitte ich Hinweise auf Aquarelle, Handzeichnungen und Druckgraphiken des Künstlers in Privatbesitz. Diskretion wird zugesichert.

Hans Knopper M.A., Karolingerstr. 67, 4000 Düsseldorf 1, Tel. 0211/317452.

DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Prof. Dr. med. Wolfgang Wiemer, Institut für Physiologie, Universitätsklinikum Essen, Hufelandstr. 55, 4300 Essen 1.

Prof. Jean Wirth, Histoire de l'Art, Faculté des Lettres, Université de Genève, 22 Bd. des philosophes, CH-1205 Genève.

Prof. Dr. Gunter Schweikhart, Kunsthistorisches Institut der Universität, Regina-Pacis-Weg 1, 5300 Bonn 1.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

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, *Redaktionsassistent:* Rosemarie Biedermann, *Anschrift der Redaktion:* Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstraße 10, 8000 München 2.

Herausgeber: Verlag Hans Carl GmbH & Co. KG, Nürnberg · Geschäftsführer: Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · Inhaber und Beteiligungsverhältnisse: Kommanditisten: Raimund Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %, Traudel Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %. Komplementär: Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · Erscheinungsweise: Monatlich · *Bezugspreis:* jährlich DM 49,— (Inland) zuzüglich Porto und Mehrwertsteuer. Ausland DM 59,— zuzüglich Porto. Kündigungsfrist: Sechs Wochen zum Jahresende · *Anzeigenpreise:* Preise für Seitenteile nach Preisliste Nr. 15 vom Januar 1992 · *Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung:* Verlag Hans Carl, Postfach 9110, Breite Gasse 58—60, 8500 Nürnberg 1, Fernruf: Nürnberg (09 11) 23 83-20 (Anzeigenleitung) 23 83-29 (Abonnement). Fernschreiber: 6 23 081. Telefax: (09 11) 20 49 56. — 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, 8500 Nürnberg 70.

KÖLNER BUCH- UND GRAPHIKAUKTIONEN

Auktion 66 vom 14.-15. September 1992.

VENATOR & HANSTEIN

CÄCILIENSTRASSE 48 (HAUS LEMPERTZ)
5000 KÖLN 1 · TELEFON 02 21 / 23 29 62

**Wir kaufen komplette Kunsthistorikerbibliotheken,
sowie wertvolle Einzelstücke an**

Antiquariat Schmidt & Günther
Ubierstraße 20 · 6238 Hofheim/Ts. · Telefon 061 92/5386

Am **Zentralinstitut für Kunstgeschichte** in München ist zum nächstmöglichen Zeitpunkt die Stelle des/der

Bibliotheksdirektors/in

Bes. Gr. A 15 BBesO
(ggf. vergleichbare Verg. Gr. des BAT)

wiederzubesetzen.

Die Spezialbibliothek des Zentralinstituts umfaßt derzeit einen Bestand von ca. 300 000 Bänden mit etwa 1100 laufend gehaltenen Zeitschriften. Zu den Aufgaben des Bibliotheksdirektors gehören die Organisation des laufenden Betriebes, die Führung der Bibliotheksmitarbeiter sowie die wissenschaftliche Bearbeitung der Bestände. Erwartet wird eine vertrauensvolle Zusammenarbeit mit der Institutsleitung und den weiteren wissenschaftlichen Mitarbeitern des Hauses.

Gesucht wird eine erfahrene Persönlichkeit mit Promotion im Fach Kunstgeschichte oder einer verwandten geisteswissenschaftlichen Disziplin und der Qualifikation zum höheren Bibliotheksdienst. Im Hinblick auf eine angestrebte Umstellung der Katalogsysteme sind Kenntnisse der bibliotheksbezogenen Datenverarbeitung unabdingbar.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen werden bis zum 20. März 1992 erbeten: an den **Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Meiserstr. 10, 8000 München 2.**



G A L E R I E

KURT MEISSNER

Florastraße 1 Telefon 383 51 10
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister
Besuch nur nach Vereinbarung

Die Stadt Bonn

— Kulturamt —

sucht zum nächstmöglichen Zeitpunkt
Mitarbeiterinnen bzw. Mitarbeiter für die nachfolgend
aufgeführten Tätigkeiten beim städt. Kunstmuseum



eine Oberkustodin oder einen Oberkustos

— Besoldungsgruppe A 14 BBesG —

Das Aufgabengebiet umfaßt die wissenschaftliche Bearbeitung sowie die Organisation und Durchführung von Wechsausstellungen und die Präsentation von eigenen Beständen im Bereich der Sammlung „Kunst des 20. Jahrhunderts und Deutsche Kunst seit 1945.“

Vorausgesetzt werden ein mit der Promotion abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte (Hauptfach), Engagement für das zeitgenössische Kunstschaffen sowie hervorragende Kenntnisse der Kunst des 20. Jahrhunderts — besonders der graphischen Medien —, die durch entsprechende wissenschaftliche Publikationen belegt sind.

Sie sollten neben mehrjährigen Erfahrungen im Museums- und Ausstellungswesen, vorzugsweise an einem graphischen Kabinett, über gute Fremdsprachenkenntnisse und eine selbständige, sorgfältige Arbeitsweise, verbunden mit kollegialer Kooperationsbereitschaft, verfügen.

eine Diplombibliothekarin oder einen Diplombibliothekar

— Vergütungsgruppe IV a BAT —

Das Aufgabengebiet umfaßt den Aufbau und die Leitung einer umfangreichen Museumsbibliothek sowie die Zusammenarbeit mit den kunsthistorischen Bibliotheken der Universität Bonn sowie in- und ausländischen Museums- und Kunstbibliotheken. Vorausgesetzt werden ein abgeschlossenes Fachhochschulstudium des Fachbereichs Bibliothekswesen und Kenntnisse der einschlägigen Katalogisierungsregelwerke. Längere Berufserfahrung in vergleichbaren Positionen, Zuverlässigkeit, Engagement und Selbständigkeit werden erwartet; EDV-Kenntnisse sind Voraussetzung.

Besonderes Interesse an bildender Kunst ist erwünscht.

eine Museumspädagogin oder einen Museumspädagogen

— Vergütungsgruppe II BAT —

Das Aufgabengebiet umfaßt die Mitwirkung beim Ausbau einer museumspädagogischen Abteilung, die Konzeption pädagogischer Programme und didaktische Mitarbeit bei der Gestaltung der festen Sammlung sowie der Wechsausstellungen.

Sie sollten in ständigem Kontakt mit den Schulen stehen und eine zwischen Museum und Öffentlichkeit vermittelnde Tätigkeit ausüben. Darüber hinaus sollten sie systematisch und kontinuierlich kunstpädagogische Programme mit allen bestehenden Schulstufen durchführen.

Vorausgesetzt werden ein abgeschlossenes Hochschulstudium im Fach Kunstgeschichte mit Schwerpunkt „Kunst des 20. Jahrhunderts“, Erfahrungen auf dem Gebiet der Museumspädagogik und des Führungswesens sowie der Nachweis praktischer Tätigkeiten in den Bereichen Museum und Schule. Sie sollten allen Alters- und Sozialgruppen, insbesondere der Jugend gegenüber aufgeschlossen sein und über pädagogische Fähigkeiten verfügen.

eine Sachbearbeiterin oder einen Sachbearbeiter „Registar“

— Vergütungsgruppe IV b BAT —

Das Aufgabengebiet umfaßt die praktische und organisatorische Vorbereitung und Abwicklung des gesamten Leihverkehrs (Wechselsammlung und eigenes Sammlungsgut) mit dem In- und Ausland.

Gründliche Kenntnisse der zeitgenössischen internationalen Kunst und Kunstszene werden vorausgesetzt. Sie sollten entsprechende berufliche Erfahrungen mitbringen, Organisationsgeschick haben, über gute Sprachkenntnisse (englisch, französisch sind Bedingung) verfügen und möglichst Kenntnisse im Transport- und Versicherungswesen nachweisen können.

Von Ihnen werden Flexibilität, Zuverlässigkeit sowie selbständige Arbeitsweise erwartet.

eine Papierrestauratorin oder einen Papierrestaurator

— Vergütungsgruppe IV b IV a BAT —

Das Aufgabengebiet umfaßt die Restaurierungs- sowie die konservatorische Betreuung aller Papier- und Kartonarbeiten der Museumssammlung, die komplette restauratorische Betreuung aller Wechselausstellungen von Papierarbeiten einschließlich der Zustandsprotokolle, Zustandsüberwachung und anfallender Kurierdienste.

Sie sollten Kenntnisse und Erfahrungen auf allen Gebieten der Papierrestaurierung nachweisen können und möglichst an einem Museum längere Berufserfahrung in der Restaurierung von Original- und Druckgraphik, neueren Mischtechniken und Archivalien erworben haben.

Von Ihnen werden darüber hinaus Zuverlässigkeit, Engagement und Teamgeist erwartet.

eine Photographin oder einen Photograph

— Vergütungsgruppe V c BAT — befristet für 2 Jahre

Das Aufgabengebiet umfaßt die Herstellung erstklassiger, zu Reproduktionsvorlagen geeigneter, photographischer Aufnahmen von Kunstwerken aller Art, den Aufbau und die Verwaltung eines Photoarchivs, das Erstellen einer Diathek sowie die Bearbeitung der Komplexe Photo und Film im Hinblick auf Vorträge und Vorlesungen. Sie sollten ebenfalls in der Lage sein, die anfallenden Aufgaben photographischer Dokumentation wahrzunehmen.

Richten Sie bitte Ihre Bewerbung mit Lichtbild, Lebenslauf und Zeugnisabschriften unbedingt unter Angabe der Kennziffer 41-3.5 an den

Oberstadtdirektor — Personalamt —, Stadthaus, Berliner Platz 2, 5300 Bonn 1.

Die Stadt Bonn ist um die berufliche Förderung von Frauen bemüht. Daher werden Bewerbungen von Frauen begrüßt.

Die wegen Erreichung der Altersgrenze des jetzigen Inhabers frei werdende Stelle der/des

Direktorin/Direktors

wird zum 1. August 1992 ausgeschrieben.

Voraussetzungen für die Einstellung sind:

- Abschluß eines Studiums der Kunstgeschichte (qualifizierte Promotion)
- eingehende Kenntnis der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, besonders im Hinblick auf deutsche Kulturlandschaften in Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa
- mehrjährige Erfahrung im Museums- und Ausstellungswesen, auch im Verwaltungsbereich
- einschlägige wissenschaftliche Tätigkeit.

Das nach gründlichem Umbau und Restaurierungsmaßnahmen neu zu eröffnende Museum verfügt über international hoch angesehene, weiter auszubauende Sammlungen.

Im Sinne des Stiftungs-Auftrages des von Bund, Ländern und der Stadt Regensburg getragenen Museums bietet sich eine vielseitige Tätigkeit (Sammlungen, Ausstellungen, wissenschaftliche Veröffentlichungen), die eine kompetente, kooperationsfreudige und koordinierende Persönlichkeit erfordert.

Vergütung: die Stelle ist analog BAT Ia dotiert.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen (handgeschriebener Lebenslauf, Lichtbild, Tätigkeitsbericht, Bibliographie, Zeugnisabschriften) erbeten bis zum 28. Februar 1992 an den Vorstand der Stiftung Ostdeutsche Galerie, Dr.-Johann-Maier-Str. 5, 8400 Regensburg.

An der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe ist zum 1. Mai 1992 die Stelle des Stellvertretenden Direktors (Hauptkonservator, A 15) neu zu besetzen. Als kunsthistorisches Arbeitsgebiet soll dem Stelleninhaber die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts obliegen. Erforderlich sind: Promotion in Kunstgeschichte; vielseitige Museumserfahrung; Vertrautheit mit konservatorischen, organisatorischen, finanziellen und personellen Fragen, mit dem Kunsthandel, mit der Vermittlung an die Besucher und der Vertretung eines Hauses nach außen; Schwerpunkt der kennerischen und wissenschaftlichen Qualifikation im 19. und 20. Jahrhundert; Neigung zu allen anderen Sammelgebieten der Kunsthalle. Bewerbungen erwartet bis zum 31. März der Direktor der Staatlichen Kunsthalle, 7500 Karlsruhe, Postfach 6149.

Kunst im Alltag

*Psychologische Untersuchungen zur Kunst zwischen Individuum und Umwelt
(Kunst und Psychologie, Band 1)*

von Prof. Dr. WALTER SCHURIAN
241 Seiten, DM 58,- · ISBN 3-87844-020-0

Kunst scheint über jene „Macht“ zu verfügen, die etwa schon Kleist der Musik zusprach: Sie ist nicht etwas Zufälliges, Zusätzliches, Festliches, Luxuriöses, sondern im Gegenteil etwas Alltägliches und etwas Notwendiges. Sie dient der Selbsterkenntnis und dem Begreifen unserer zahlreichen Umwelten. Das Verhältnis zwischen Kunst und Psychologie, z. B. beim Erkennen, Wahrnehmen und Gestalten der Umwelt, scheint einen zunehmend wichtigen Platz im individuellen und öffentlichen Interesse einzunehmen. Diesem Themenkomplex ist der erste Teil des Buches gewidmet.

Im zweiten Teil werden die verschiedenen Umwelten als „Sozialräume“, „Bildräume“, „Klangräume“ etc. erörtert und mit Beispielen aus Film, Musik, Sprache, Medien und Lebensraum detailreich belegt.

Verlag für Angewandte Psychologie · Göttingen



ALFRED FINSTERER Druckgraphik

Farbradierungen · Radierungen · Montagedrucke 1979–1988
mit einem Werkverzeichnis von 1947–1988
Herausgegeben von den Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg

108 Seiten mit 78 ganzseitigen Farbtafeln. Format 21 × 26 cm. Kartoniert
DM 29.80. ISBN 3-418-00338-9. Pappband DM 38.—. ISBN 3-418-00337-0.
Vorzugsausgabe: 150 Exemplare mit einer vom Künstler mit 1/150 bis 150/150
numerierten und signierten Original-Farbradierung »Jongleur mit Herzen«,
1988, DM 160.—. ISBN 3-418-00339-7.

Verlag Hans Carl · Postfach 9110 · 8500 Nürnberg 11

**Neu-
erscheinung**



**PHILIPP
VON
ZABERN**

**VERLAG
PHILIPP VON ZABERN
Postfach 4065
D-6500 Mainz
Telefon 0 61 31 / 23 22 17
Telefax 0 61 31 / 22 37 10**



Thomas Kirchner
**L'expression
des passions**

Ausdruck als
Darstellungsproblem
in der französischen
Kunst- und Kunst-
theorie des 17. und 18.
Jahrhunderts

Berliner Schriften zur
Kunst, Band 1

406 Seiten mit
96 Abbildungen; Ln.
mit Schutzumschlag
ISBN 3-8053-1165-6
ca. DM 115,-

Demnächst erscheinen:

Jochen Sander
Hugo van der Goes
Stilentwicklung und Chronologie
Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 3
ISBN 3-8053-1226-1 ca. DM 120,-

Andreas Tacke
Der katholische Cranach
Zu zwei Großaufträgen von Lucas
Cranach d. Ä., Simon Franck und der
Cranach-Werkstatt (1520-1540)
Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 2
ISBN 3-8053-1228-8 ca. DM 110,-