

KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR

MÄRZ 92

HEFT 3

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Inhalt

Denkmalpflege

Das mittelalterliche Dachwerk von St. Nikolai
in Berlin-Spandau (Eckart Rüschi, Wiltrud
Barth, Karl-Uwe Heußner) 85

Sind Museen der sinnvolle Aufbewahrungsort
für liturgische Objekte? (Joachim Huber) 87

Ausstellungen

Friedrich Nerly und die Künstler um Carl
Friedrich von Rumohr. Schleswig (Kloster
Cismar, 17.3.—9.6.1991) und Mainz
(Landesmuseum, 14.7.—1.9.1991)
(Pia Müller-Tamm) 89

Giovanni Segantini (1858–1899). Zürich
(Kunsthhaus, 9.11.1990—17.2.1991) und
Wien (Österr. Galerie, 11.4.—2.6.1991)
(Hans A. Lüthy) 96

Rezensionen

Corine Schleif, *Donatio et memoria*
(Wolfgang Schmid) 99

Joseph Leo Koerner, *Caspar David
Friedrich and the subject of landscape*
(Regine Prange) 111

Varia

Bei der Redaktion eingegangene
Neuerscheinungen 121

Ausstellungskalender 122

Zuschriften an die Redaktion 126

Die Autoren dieses Heftes 128

Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland

Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz

Herausgegeben vom Landesamt für Denkmalpflege in Mainz, im Auftrag des Kultusministeriums Rheinland-Pfalz.

Die Reihe erscheint ab Band 9.1 in unserem Hause.

Die Bände sind Arbeitsgrundlage für alle, die bei der Verwirklichung von Denkmalschutz und Denkmalpflege zusammenarbeiten – aber auch interessant für alle, die sich mit den Zeugnissen der Geschichte überhaupt beschäftigen wollen.

Bestellungen auch für zurückliegende Bände gehen ausschließlich an uns.

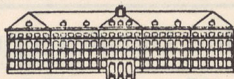
Bd. 1	Stadt Speyer, 2. Auflage	DM 68,00
Bd. 2.1	Stadt Mainz, Stadterweiterungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts	DM 58,00
Bd. 2.2	Stadt Mainz, Altstadt, 2. Auflage	DM 68,00
Bd. 3.1	Stadt Koblenz, Südliche Vorstadt und Oberwerth	DM 42,00
Bd. 4.1	Kreis Berncastel-Wittlich, Stadt Wittlich	DM 32,00
Bd. 5.1	Kreis Bad Kreuznach, Stadt Bad Kreuznach	DM 68,00
Bd. 6	Stadt Frankenthal (Pfalz)	DM 32,80
Bd. 7	Kreis Ludwigshafen	DM 68,00
Bd. 8	Stadt Ludwigshafen am Rhein	DM 58,00
Bd. 9.1	Kreis Bitburg-Prüm, Verbandsgemeinden Kyllburg und Speicher	DM 58,00
Bd. 10	Stadt Worms, <i>erscheint im Frühsommer 1992</i>	DM 68,00

Gleich anfordern bei:



Wernersche Verlagsgesellschaft

Liebfrauenring 17-19 • D-6520 Worms



WISSENSCHAFTLICHE LANDESAKADEMIE
FÜR NIEDERÖSTERREICH

**Aus- und Fortbildungslehrgang
KOMMUNIKATION IM MUSEUM
Arbeit für Besucherinnen und Besucher**

Ziel

Praktische und theoretische Ausbildung, die befähigt, selbständig und professionell im Arbeitsbereich Museumskommunikation tätig zu sein

Dauer

Oktober 1992 bis Juni 1994, vier Semester,
pro Semester im Grundkurs ein einwöchiges Museumsseminar,
ein zweitägiges Regionaltreffen und
ein Wochenendseminar an der Wissenschaftlichen Landesakademie für
Niederösterreich
sowie fakultative Vertiefungsangebote

Veranstaltungsorte

Wissenschaftliche Landesakademie für Niederösterreich
und verschiedene österreichische Museen

Kosten

Grundkurs: ÖS 5.000,— pro Semester
Fakultative Wochenendseminare: je ÖS 700,—
(Ermäßigungen für alle Angebote möglich)

Zielgruppe

Personen mit fachlichen Qualifikationen, die zur konkreten
Museumsarbeit befähigen, und/oder praktischen Erfahrungen im
Museums- und Ausstellungswesen, welche die Absicht haben,
in Museen und Ausstellungen im Feld der Vermittlung tätig zu sein

Vortragende

Erfahrene österreichische und internationale
Fachleute aus der Museumspraxis sowie Theoretiker, Museologen und
Experten für mediale Vermittlung

Konzept und Planung

Dr. Dieter Bogner, Dr. Gottfried Fliedl, Dr. Renate Goebel,
Heiderose Hildebrand, Dr. Gabriele Stöger, Mag. Eva Sturm

Veranstalter

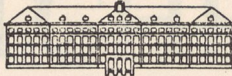
Arbeitsgruppe für theoretische und angewandte Museologie
und
Institut für Kulturwissenschaft, Wien

Anmeldefrist

30. April 1992

Kennwort: Museumskommunikation

Nähere Informationen fordern Sie bitte bei der Wissenschaftlichen
Landesakademie für Niederösterreich an, Öffentlichkeitsarbeit,
A-3500 Krems, Dr. Karl-Dorrek-Straße 30, Tel.: 0 27 32 / 7 05 45 / 101



WISSENSCHAFTLICHE LANDESAKADEMIE
FÜR NIEDERÖSTERREICH

**Postgraduate Ausbildung für
MUSEUMS- UND AUSSTELLUNGSKURATOREN
IM KUNSTBETRIEB**

Ziel

Theoretische und praktische Grundausbildung in den im
Kunstmuseums- und Kunstausstellungsbetrieb relevanten Bereichen,
die zur selbständigen und professionellen Arbeit in einem
Mitarbeiterteam befähigt

Dauer

Oktober 1992 bis Juni 1994, vier Semester, pro Semester acht
Wochenenden (Freitag 14.30 Uhr bis Sonntag 18.00 Uhr)

Veranstaltungsorte

Wissenschaftliche Landesakademie für Niederösterreich,
in- und ausländische Museen, Ausstellungshäuser und Betriebe

Kosten

ÖS 10.000,— pro Semester

Zielgruppe

Personen mit abgeschlossenem Studium der Kunstgeschichte oder
eines verwandten Faches und praktischer Grunderfahrung
im Museums- und Ausstellungswesen

Vortragende

Profilierter österreichischer und internationaler Museumsdirektoren
und Kuratoren sowie Ausstellungsmacher,
Restauratoren, Wirtschafts- und Rechtsexperten

Veranstalter

Institut für Kulturwissenschaft, Wien

Anmeldefrist

15. April 1992

Kennwort: Kuratorenausbildung

Nähere Informationen fordern Sie bitte bei der Wissenschaftlichen
Landesakademie für Niederösterreich an, Öffentlichkeitsarbeit,
A-3500 Krems, Dr. Karl-Dorrek-Straße 30, Tel.: 02732/70545/101

47 Gründung und Bedeutung kleinerer Städte im nördlichen Europa der frühen Neuzeit

Hrsg. von Antoni Maczak und Christopher Smout

1991. 247 Seiten, 29 Abb. (ISBN 3-447-03101-8), br., DM 98,—

Aus dem Inhalt:

D. G. Lockhart, The construction and planning of new urban settlements in Scotland / P. J. Corfield, Social and cultural roles of small towns in England and Wales / B. Ericsson, The foundation and function of small towns in Sweden / R. Fladby, The urbanization of Norway / O. Degn, Small towns in Denmark / C. Radtke, Schleswig / H. Samsonowicz, Die kleinen Städte in Zentraleuropa

48 Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1400–1900

Hrsg. v. Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nicolaus Maier u. Martin Warnke

1991. VIII, 462 Seiten, 29 Abb. (ISBN 3-447-03102-6), br., DM 148,—

Aus dem Inhalt:

G. S. Panofsky, Ghiberti, Alberti und die frühen Italiener / J. Kliemann, Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven / W. Freiherr von Löhnneisen, Carel van Mander zwischen Vasari und Winckelmann / M. Warnke, Zum kunsthistoriographischen Verfahren des Franciscus Junius / L. Dittmann, Zur Entwicklung des Stilbegriffs bis Winckelmann / G. Busch, Die Museifizierung der Kunst und die Folgen für die Kunstgeschichte / B. Wyss, Zum philosophischen Ursprung der Kunstgeschichte im Deutschen Idealismus / K. Herding, Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte? / W. Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach? / R. Timm, Kunstbeschreibung und Illustration in Deutschland im 19. Jhd. / G. Rickendorf, Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung / N. Meier, Kunstgeschichte und Kulturgeschichte

49 Bild und Bildung

Ikonolog. Interpretationen vormoderner Dokumente v. Erziehung u. Bildung

Hrsg. von Christian Rittelmeyer und Erhard Wiersing

1991. X, 268 Seiten, 65 Abb. (ISBN 3-447-03103-4), br., DM 148,—

Aus dem Inhalt:

E. Wiersing, Zum Beitrag der Bildenden Kunst und der Schönen Literatur zur Historiographie der Erziehung / R. W. Keck, Die Entdeckung des Bildes in der erziehungshistorischen Forschung / H. Rühfel, Bilddokumente zur Paideia im antiken Athen / C. Rittelmeyer, Vermutungen zur Didaktik altgriechischer Bildwerke / K. Krüger, Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter / A. Köpcke-Duttler, Zum Bildungsgespräch zwischen Ost und West / H. Schiffler, Die „Wolfsschule“ im Freiburger Münster / K. Arnold, Mutter-Kind- und Familiendarstellungen in der Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance / K.-J. Pazzini, Von Meister Eckharts „Bildung“ zu Brunelleschis „Abbildung“ / I. Leis-Schindler, Ding, Sprache, Anschauung und Bild im „Orbis pictus“ des Johann Amos Comenius / M. Parmentier, Die Anatomie des Dr. Tulp

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

März 1992

Heft 3

Denkmalpflege

DAS MITTELALTERLICHE DACHWERK
VON ST. NIKOLAI IN BERLIN-SPANDAU
EIN WIEDERENTDECKTES TECHNISCHES DENKMAL
MIT FOLGEN FÜR DIE ARCHITEKTURGESCHICHTE

(mit einer Abbildung)

Auch hochrangige Denkmäler des in seiner Insellage jahrzehntelang von Kunsthistorikern durchforschten West-Berlin bieten immer neue Überraschungen. Insbesondere die hier noch wenig bekannten vielfältigen Möglichkeiten der Bau- forschung können zu erstaunlichen Erkenntnissen führen.

Kürzlich ist von uns das mittelalterliche Dachwerk der Spandauer Pfarrkirche St. Nikolai nahezu komplett erhalten (wieder-)entdeckt worden. Im Querschnitt (vgl. Abbildung) handelt es sich konstruktiv um ein Kehlbalkendach auf zwei- fach stehendem Stuhl. Bemerkenswert ist die eigentümliche Konstruktion liegen- der Stuhlsäulen über der ersten Kehlbalkenlage, die im oberen Bereich den First bilden, also gleichzeitig Sparrenfunktion übernehmen. Die Längsaussteifung der durchweg identischen Gespärre übernehmen Riegel und Schwertungen in den Stuhlebenen sowie die Dachlattung. Zur dendrochronologischen Untersuchung wurden drei Bohrkerne aus eichenen Schwellen und sechs Proben aus Kiefern- ständern des Dachwerkes entnommen. Die Datierung erfolgte im Zusammenhang an zeitgleichen Hölzern aus der Spandauer Zitadelle. Die Eichenproben lassen sich mit der Standardreihe für Brandenburg auf den Zeitraum 1243 bis 1362 synchronisieren. Da schon 11 Jahre Splint mit erfaßt sind, dürften sie um 1371 (+/- 10) gefällt sein. Die Kiefernproben bringen mit 1260 bis 1360 bei leider fehlender Waldkante ein entsprechendes Ergebnis. Im Zuge einer früheren Schäd-

lingsbekämpfung sind leider die praktisch zugänglichen Balken im Außenbereich abgebeilt. Nach Lage der Dinge ist von einer Zeitstellung der Holzfällung um 1365 auszugehen. Wichtig ist, daß der Holzeinschlag im Mittelalter nachgewiesenermaßen unmittelbar der Verzimmerung und Aufrichtung auf der Baustelle voranging. Mit einem solchen Datum ist also der im gesamten Bauverlauf schon recht fortgeschrittene Zeitpunkt der Dachaufrichtung und damit der Rohbauzustand erreicht: Alle Mauern und Binnenpfeiler müssen bereits stehen; die Gewölbe noch nicht unbedingt. Das neue Datum ist für St. Nikolai in Spandau wegen seiner Frühe eine Sensation! Bei der in Spandau sehr schlechten Quellenlage wurde die Bauzeit der Kirche bisher nur nach stilistischen Ableitungen und einer für den Bau herangezogenen Kirchhofweihe von 1431 auf um 1400 bis 1430 datiert. St. Nikolai in Spandau wurde von der Forschung sogar ausdrücklich als „Spätling“ innerhalb der Hallenkirchenchronologie der Mark Brandenburg eingeordnet. Der Bau der Kirche muß nun erheblich vordatiert werden.

Die neue Sachlage wirft nicht nur für die Baugeschichte von St. Nikolai in Spandau und überhaupt der Stadtgeschichte Spandaus völlig neue Fragen auf; darüber hinaus sind plötzlich alle bisher als relativ sicher geltenden Vorbilder dieses Kirchenbautyps fraglich geworden. Sie sind also neu auf ihre historischen und baukünstlerischen Verhältnisse untereinander und zu Spandau zu überprüfen. Zu diesem Zweck werden wir umgehend damit beginnen, auch andere Hallenkirchen der Mark Brandenburg genauer zu untersuchen und vergleichende dendrochronologische Proben zu entnehmen. Eine gefügekundliche Untersuchung des Spandauer Dachwerkes ergab bereits erste Gemeinsamkeiten mit dem (nicht mehr erhaltenen) Dachwerk der Nikolaikirche in Berlin-Mitte; deren Hallenumgangschor wird mit dem Datum 1379 verbunden.

Weitere Befunde an der Kirche lassen auch die Baugeschichte von St. Nikolai in Spandau selber in neuem Licht erscheinen. Die angebliche Einheitlichkeit des Baues ist wegen einer bisher übersehenen horizontalen Baufuge im Innern zu bezweifeln; vor der Einwölbung hat eine einschneidende Bauunterbrechung stattgefunden. Damit rückt der Baubeginn wahrscheinlich immer weiter zurück ins 14. Jahrhundert. Eine zusätzliche Beobachtung ist, daß Gewölbekonstruktion und Dachwerk nicht auf einem gemeinsamen Konzept beruhen. Auch sprechen Befunde dafür, daß das Dachwerk selbst wohl nicht in einem Zuge errichtet worden ist. Zu fragen wäre auch, wie eine (möglicherweise provisorische) Westfassade vor Errichtung des urkundlich erst 1467/68 datierten Westturmes aussah.

Die Bauforschung wird die noch offenen Fragen zu klären haben; schon jetzt ist klar, daß über Spandau hinausreichende Ergebnisse zu erwarten sind. Das Dachwerk von St. Nikolai in Spandau ist zweifellos ein Meisterwerk mittelalterlicher Zimmermannskunst, sozusagen ein – insbesondere für Berliner Verhältnisse – seltenes mittelalterliches technisches Denkmal.

Als Denkmalpfleger und Bauforscher sind wir uns sehr bewußt, wie unbedingt die wissenschaftliche Klärung bauhistorischer Fragen von der unbeeinträchtigt erhaltenen originalen Bausubstanz abhängt. Die Sanierung eines Dachwerkdenkmalms kann zu irreversiblen Veränderungen, Auswechslungen und Umbauten

der als Quelle unersetzlichen Originalsubstanz führen. Vor einer möglicherweise statisch notwendigen Dachwerksanierung sollte daher immer auf jeden Fall die Gelegenheit zu einer eingehenden Erforschung und systematischen Dokumentation des Vorzustandes des Dachwerkes genutzt werden. Dies wäre übrigens auch im Interesse des sanierenden Architekten und Statikers, da bei einer solchen Untersuchung (durch verformungsgenaue Bauaufnahme) die Ursachen der zu behandelnden Verformungen und Bauschäden analysiert werden.

Eckart Rüsich, Wiltrud Barth, Karl-Uwe Heußner

SIND MUSEEN DER SINNVOLLE AUFBEWAHRUNGSSORT FÜR LITURGISCHE OBJEKTE?

Museen und Galerien sind heute unbestritten die Zentren der Vermittlung bildender und angewandter Kunst. Unermeßliche Schätze befinden sich im Besitze privater und öffentlicher Institutionen, die sich um die Vermittlung und Erhaltung von Kunst bemühen. Ein Großteil der Pretiosen lagert dem breiten Publikum in der Regel unzugänglich in mehr oder weniger geeigneten Depots. Es kann daher nicht erstaunen, daß nur ein Bruchteil dieser Objekte der Öffentlichkeit bekannt ist. Je nach den finanziellen Möglichkeiten eines Museums und den Vorlieben der verantwortlichen Konservatoren verlassen ausgewählte Werke von künstlerischem und historischem Interesse anlässlich von Ausstellungen das Depot für eine befristete Dauer, um anschließend erneut in einem Dornröschenschlaf zu versinken – oft für Jahrzehnte. Ähnliche Probleme mit der Fülle des Besitzes stellen sich auch der Kirche, vor allem der katholischen Kirche, die über unfaßbare Schätze verfügt. Über Jahrhunderte sammelten sich Objekte in den Pfarreien und Diözesen an und wurden verwendet, verändert, verschenkt, verkauft, gestohlen oder zerstört, andererseits aber auch sorgfältig gehütet und gepflegt, so daß ideell und materiell wertvolle Objekte aus den verschiedensten Jahrhunderten bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben sind. Für manche älteren Epochen, aus denen kaum profane Gegenstände überkommen sind, bilden liturgische Objekte und Gegenstände, die im religiösen Bereich aufbewahrt wurden, die einzigen Zeugen.

Die überwiegende Mehrzahl der bewahrten sakralen Kunst hatte früher eine Funktion im Verlaufe des Kirchenjahres und war mit einem emotionalen Wert befrachtet. Besucht man heute Pfarreien, finden sich oft unter den Beständen Objekte wie z.B. Kelche in mehrfacher Ausführung, jedoch häufig ohne Funktion. Ein Teil der sakralen Kunst im Besitze der Pfarrgemeinden kann demnach heute den Museumsbeständen in den Depots gleichgesetzt werden. Viele Gegenstände sind ohne Verwendung und dadurch in der Regel dem Publikum entzogen. Nicht selten sind es die Pfarreien, welche aus Mangel an Kenntnis oder Beziehung ihre „unnötigen“

Objekte gar zu gerne einem Diözesanmuseum oder einem sonstigen Museum religiöser Kunst überlassen, um sich nicht um sie kümmern zu müssen. Dort werden die Objekte verschiedener Herkunft im günstigsten Fall museal ausgestellt und dadurch ihrem sinn- und funktionsgebenden Milieu entzogen, womit sie einen Teil ihres spezifischen Wesens (den emotionalen bzw. liturgischen Teil) einbüßen. Das Auseinanderreißen von Gegenstand und Kontext erschwert ein Verständnis des Objekts in seiner Gesamtheit. Daher sind meines Erachtens, soweit sich dies aus konservatorisch/restauratorischer Sicht rechtfertigen läßt, die fachgerechte Aufbewahrung im ursprünglichen Kontext und die Zuweisung einer Funktion – sei dies auch nur zu einer bestimmten Gelegenheit im Verlauf des kirchlichen Jahres – einzig sinnvoll und angemessen.

Die sehr zu begrüßenden Initiativen kirchlicher und staatlicher Organisationen, sich intensiver um die mobilen Objekte im Besitze der Kirche zu kümmern, dürfen nicht dazu führen, die sakralen Gegenstände ihrer Umgebung zu entziehen unter dem Vorwand, sie könnten in einem Museum besser geschützt werden. Vielmehr lautet die Aufgabe, die Gegenstände in ihrem herkömmlichen Umfeld optimal aufzubewahren, dazu ihre historische Bedeutung und liturgische Funktion zu erhalten oder wo sinnvoll wieder zu geben. Zu dieser Aufgabe gehört auch die Vermittlung von Wissen um diese Objekte, denn nur die Kenntnis von Bedeutung und Funktion eines Gegenstandes führt zu Verantwortungsbewußtsein und daraus resultierendem Schutzverhalten der Pfarrgemeinde. Einzig dieses Schutzverhalten aber kann ein Abwandern in Museen oder Privatbesitz verhindern. Nicht die Institution Museum hat den Schutz der kirchlichen Mobilien in erster Linie zu übernehmen, sondern das Bewußtsein und die Verbundenheit der Gemeinde mit ihrem Besitz. Die Aufgabe eines Diözesanmuseums und Konservators liegt demnach nicht zuletzt in der Beratung der Pfarreien hinsichtlich Inventarisierung, Aufbewahrung, Erhaltung und Erforschung der Objekte sowie in der Veranstaltung thematischer Ausstellungen unter vorübergehendem Zusammenzug von Gegenständen aus den Pfarrgemeinden.

Die Fülle an Material in kirchlichem Besitz ruft geradezu danach, die Objekte dezentral zu lagern und zu betreuen, wollen wir verhindern, daß der Großteil sinnentleert und unzugänglich in Depots verschwindet. Das Anliegen unserer Zeit muß es sein, das Verantwortungsbewußtsein der Pfarreien gegenüber ihrem kulturellen Erbe zu fördern. Das Verständnis der Pfarreiangehörigen und deren Verbundenheit mit ihrem Besitz bietet langfristig besseren Schutz der Objekte als die Anonymität eines Museumsdepots.

Das Konzept der dezentralen, nicht musealen Erhaltungsanstrengungen im ursprünglichen Kontext ist selbstverständlich nur sinnvoll, wenn die örtlichen Voraussetzungen zur Übernahme der Aufgabe vorhanden sind, und impliziert keine Rückführung der bestehenden musealen Sammlungen, denn deren oft über Jahrzehnte seit dem 19. Jahrhundert organisch gewachsene Struktur ist an sich als Kulturgut unserer Epoche anzusehen. Der Autor vertritt jedoch die Auffassung, daß jeglicher Form der *fortschreitenden* Abwanderung der Objekte aus dem ursprünglichen Kontext Einhalt zu gebieten ist.

Joachim Huber

Ausstellungen

FRIEDRICH NERLY UND DIE KÜNSTLER UM CARL FRIEDRICH VON RUMOHR.

Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar, 17. März – 9. Juni 1991; Mainz, Landesmuseum, 14. Juli – 1. September 1991

Wenn Carl Blechen im Katalog der Berliner Ausstellung 1990 als der „bekannteste Unbekannte in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts“ (S. 10) bezeichnet wird, so muß Friedrich Nerly (1807-1878) als weithin vergessen gelten. Die letzte Ausstellung seiner Werke in der Bundesrepublik fand 1957, aus Anlaß des 150. Geburtstages, in der Bremer Kunsthalle statt. Das Angermuseum in Erfurt veranstaltete im Jahr des 100. Todestags Nerlys 1978 eine größere Werkschau, die im Westen kaum wahrgenommen wurde. Die Bremer und die Erfurter Ausstellung beschränkten sich jeweils auf die Präsentation der umfangreichen museumseigenen Bestände. Ohne den sonst üblichen Anlaß eines Jubiläums organisierte das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum in Kloster Cismar nun eine Nerly-Ausstellung, die vom Landesmuseum in Mainz übernommen wurde. In der von Thomas Gädeke erarbeiteten Konzeption wurde der Rahmen einer monographischen Werkschau verlassen und der Blick auf Nerlys Lehrer und Mentor Carl Friedrich von Rumohr und die Künstler um ihn erweitert: Neben dem breit vertretenen Œuvre Nerlys finden sich außerdem Werke von Rumohr sowie von Franz Horny, Julius Milde und Erwin und Otto Speckter in der Ausstellung.

Die Crux dieser Konzeption – das sei vorab angemerkt – besteht darin, daß zwei unterschiedliche Themenstellungen miteinander verquickt wurden: auf der einen Seite die künstlerische Entwicklung Friedrich Nerlys „zwischen Realismus und Romantik“, so der Plakattitel der Ausstellung, und auf der anderen Seite die Wirkung der Person Carl Friedrich von Rumohrs, der als Kunsthistoriker, -theoretiker, Kenner, Sammler, Mäzen, Künstlererzieher und künstlerisch tätiger Dilettant eine der vielseitigen und impulsgebenden Figuren seiner Zeit war. Betrachtet man die Auswahl der Nerly-Werke unter dem Aspekt des Lehrer-Schüler-Verhältnisses, so wird man feststellen, daß dieser Teil der Ausstellung relativ unabhängig von der genannten Fragestellung blieb. Löst man sich vom Lehrer-Schüler-Thema im engeren Sinn und erweitert man die Thematik auf die Künstler um Rumohr, so hätte man in Hinblick auf die vielfältigen Formen der Künstlerförderung, die Rumohr praktizierte, gut ein Dutzend weitere Künstler in der Ausstellung erwartet: genannt seien nur Adolf Vollmer, Christian E. B. Morgenstern, Hermann Kauffmann, Julius Oldach, Theodor Rehbenitz, Friedrich Salathé, C. C. A. Böhndel und die Dänen Lorenz Frölich und Anton Melbye. Die gegenüber Nerly magere Präsentation Hornys, Mildes und beider Speckters wird dem komplexen Le-

bensprofil Rumohrs nicht gerecht. – Eine zusätzliche Schwierigkeit, die die Präsentation Rumohrs in der Ausstellung betrifft, resultiert daraus, daß Rumohr nicht durch sein eigenes ‚dilettantisches‘ Werk auf seine Schüler wirkte, sondern daß er vor allem als Mentor eine bestimmte in seiner Kunsttheorie und seinem kunsthistorischen Interesse begründete ‚Haltung‘ zu vermitteln suchte. Damit wird eine zentrale Fragestellung weitgehend dem Katalog überantwortet, der nachzuliefern hat, was die Ausstellung *per se* nicht zeigen kann.

Die Ausstellung (in der Mainzer Fassung) war – vor allem aus räumlichen Gründen – in zwei Teile gegliedert. Den Auftakt bildeten etwa 30 Ölstudien und -gemälde Friedrich Nerlys, ergänzt durch kommentierend zu verstehende Werke von G. P. Kratzmann und Carl Morgenstern sowie einige wenige Arbeiten auf Papier (z.T. außer Katalog). Dieser gewichtige Teil der Ausstellung war in einem düsteren Raum und der Abseite des Treppenhauses mehr schlecht als recht untergebracht. Die Ausstellung wurde dann – unterbrochen durch mehrere Räume der ständigen Sammlung – in einem freundlicheren Ambiente mit über 80 Arbeiten auf Papier von Nerly fortgesetzt. Daran schlossen sich zwei größere Kojen mit etwa 35 Zeichnungen und Radierungen Rumohrs sowie einer Vitrine mit einigen seiner Schriften an. Am Ende der Ausstellung fanden sich die kleineren Werkgruppen von Horny, Milde und den Speckters. Jeder der Künstler wurde mit biographischen Daten vorgestellt. Bis auf vier kleine Texttafeln mit recht zufällig ausgewählten Zitaten von Rumohr (und eine Erläuterung zum Verständnis der Greveraden-Altarkopien von J. Milde und E. Speckter) gab es keine Kommentierung in der Ausstellung. – Der Katalog beinhaltet vier Aufsätze zu Nerly, Rumohr, Horny und den Brüdern Speckter. Nach dem Aufsatzteil wird ein bisher unpublizierter Brief Nerlys an Gottfried Schadow aus dem Jahr 1845 abgedruckt, der inhaltlich wenig zum Thema beiträgt. Die folgenden Abbildungen (in Farbe und s/w) sind zahlreich und von guter Qualität, ihre Anordnung ist jedoch ohne erkennbaren Zusammenhang. Der Katalogteil umfaßt 185 Nummern, wobei nur die jeweils am Werk ablesbaren Daten sowie einzelne Literaturverweise gegeben werden. Auf einen bibliographischen Anhang wurde verzichtet.

Das deutliche Übergewicht des Nerly-Teils der Ausstellung war schon dadurch gerechtfertigt, daß Nerly als der einzige wirkliche Rumohr-Schüler gelten kann: Fast ohne jede künstlerische Vorbildung kam der junge Erfurter, der damals noch Nehrlich hieß, 1823 auf Rumohrs Gut Rothenhausen, wo er bis zur gemeinsamen Italienreise 1828 von seinem Mentor unterwiesen wurde. In der Ausstellung liegt jedoch der Akzent eindeutig auf der mittleren und späten Schaffenszeit, vor allem den venezianischen Jahren Nerlys. Dies erklärt sich vor allem dadurch, daß man die bisher schwer zugänglichen Erfurter Bestände (den aus Venedig 1883 übernommenen Nachlaß des Künstlers) fast als ausschließliches Reservoir für die Nerly-Ausstellung genommen hat; ergänzend kamen nur einige wenige Werke aus Schleswig und Mainz so-

wie einige Leihgaben aus Privatbesitz (außer Katalog) hinzu. Hätte man – im Sinne einer klareren Ausstellungskonzeption – die Auswahl stärker auf die Zeit der Berührung mit Rumohr konzentrieren wollen, so hätte man vor allem auf die reichen Bremer Bestände, die für die Frühzeit und die römischen Jahre auch qualitativ etwas mehr zu bieten haben, zurückgreifen müssen. So waren aus der Zeit Nerlys bei Rumohr nur ganze drei Arbeiten auf Papier und eine Ölstudie zu sehen. Die frühe Hamburger Ölskizze „Knüppeldamm“, die zwei Kieler Landschaftsgemälde in holländischer Manier sowie einige der in Bremen, Hamburg, Leipzig und Berlin verwahrten Zeichnungen hätten hier einen stärkeren Auftakt ergeben und Nerlys Möglichkeiten vor dem Antritt der Italienreise deutlicher profiliert.

In ihrem Einleitungsaufsatz gibt Mechtild Lucke, Bearbeiterin des Erfurter Katalogs von 1978 und Verfasserin einer kunstwissenschaftlichen Diplomarbeit über Nerly von 1979, eine kurze und im ganzen treffende Schilderung von dessen künstlerischem Werdegang. Zu Recht wird auf Nerlys Beitrag bei der „Herausbildung des malerischen Realismus in der Landschaftsdarstellung des 19. Jahrhunderts“ (S. 11) als den künstlerisch avanciertesten Teil seines römischen Werks zwischen 1828 und 1835 hingewiesen. Aus dem Bestreben, Nerlys kunsthistorische Bedeutung zu konturieren, sollte man – trotz einiger wirklich an Blechen gemahnender Werke – nicht so weit gehen, die Grenzen, die sich auch in seinem frührealistischen Skizzenwerk finden, zu verkennen. Diese sind, nimmt man Rumohrs Bedeutung als Lehrer ernst, nicht zuletzt in dessen Kunstlehre und der daraus abgeleiteten Künstlerbildungskonzeption begründet.

Aus dem Interesse, Alternativen zur nach 1800 vielfach kritisierten Akademieausbildung historisch nachzuweisen, hat man immer wieder auf Rumohrs Beitrag aufmerksam gemacht und auf die intensive Naturverpflichtung, die er dem Künstler auferlegte, hingewiesen. Tatsächlich verstand Rumohr Kunsterziehung als Methode, den richtigen Weg zur Natur zu vermitteln; als idealen Ausgangspunkt der Entwicklung zum Künstler postulierte er deshalb einen robinsonartigen Naturzustand, den er bei Friedrich Nerly vorzufinden glaubte. Rumohr hat – gemäß seinem eigenen Anspruch – jedoch kaum positive Setzungen gemacht, die auf einer Ebene mit der akademischen Ausbildung konkurrieren könnten; er differenziert lediglich drei Bereiche künstlerischer Bildung: die poetische Begeisterung, das Wissenschaftliche und das Technische.

Die zwei tragenden Pfeiler seines Konzepts einer nicht regelgeleiteten und nicht von historischen Kunstausrägungen abgezogenen Künstlerbildung sind die Forderung nach einer intensiven Auseinandersetzung mit der Natur und die Betonung des Praktisch-Technischen (so auch Lucke, S. 10). In beiden Aspekten verbergen sich jedoch durchaus konventionelle Vorstellungen vom Prozeß der Bildfindung und vom Einsatz der künstlerischen Mittel. In seinen praktischen Anweisungen an den Künstler gibt Rumohr zu erkennen, daß er eine Glättung aller handwerklichen Spuren als unerläßliche Qualität des vollendeten Kunstwerks betrachtet; in seinem Plädoyer für das Handwerkliche

steckt also nicht die Möglichkeit der Sichtbarmachung des Handwerklichen in einer offenen, vom Gegenstand gelösten Malfaktur. Mit dieser Forderung nach technischer Perfektion begegnet Rumohr der vermeintlich größten Gefahr seines Zeitalters: dem Subjektivismus. Das Löschen der Spuren des Prozesses der Materialisation steht im Dienste der höheren Objektivität des Kunstwerks. – Das Verhalten des Künstlers vor der Natur hat Rumohr schließlich in zwei unterschiedlichen Studienformen kodifiziert. Die erste Studienform stellt den Einzelgegenstand ins Zentrum des Interesses; sie ist „dem wissenschaftlichen Lernen und Denken nahe verwandt“ (*Drey Reisen nach Italien*, Leipzig 1832, S. 194) und steht mittelbar im Dienste der „Schärfe und Deutlichkeit, ... welche wir an durchaus vollendeten Kunstwerken bewundern und lieben“. (*Italienische Forschungen*, Frankfurt 1920, S. 47). In der zweiten Studienform erfaßt der Künstler „gemuthende und bedeutsame Züge, Lagen und Bewegungen der Gestalt“ (ebd.). Hier darf der Künstler „flüchtig, gestaltlos“ arbeiten, „wenn nur für ihn selbst genügend hell“. (*Drey Reisen*, S. 195). Die zweite Studienform wäre durchaus von innovativer Bedeutung im frühen 19. Jahrhundert gewesen, hätte Rumohr das flüchtige Aufgreifen des Vorübergehenden für ein neues Bildfindungsverfahren fruchtbar gemacht. Beide Studienformen dienen jedoch der Naturerkenntnis im Vorfeld des Kunstschaffens. Letztlich geht es Rumohr darum, den Künstler mit Kenntnissen auszustatten, die ihn vom Zwang zum Studium des jeweils vorliegenden Einzelnen schrittweise unabhängig machen. – Rumohrs Studienauffassung ist Konsequenz seiner in zeittypischer Widersprüchlichkeit befangenen Kunsttheorie: Ein metaphysischer und ästhetisch stilisierter Naturbegriff verbindet sich mit einer an Goethes Morphologie und den zeitgenössischen Geowissenschaften orientierten Landschaftsauffassung; ein gegenstandsbezogener, physiognomischer Klassizismus konkurriert mit der partiellen Automatonsetzung künstlerischer Mittel; traditionelle Maßhaltenormen werden in einen technisch-materialistischen Begründungszusammenhang gestellt. Der undogmatische Gestus, mit dem sich klassizistische Elemente als selbstverständlicher Bestandteil einer sich unklassizistisch gebenden Kunsttheorie präsentieren, ist typisch für Rumohr und bezeichnet die Grenzen und Möglichkeiten seiner praktischen Künstlerbildung (Vgl. P. M.-T.: *Rumohrs „Haushalt der Kunst“. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit*. Hildesheim 1991).

Das Werk Friedrich Nerlys machte in der Ausstellung einen äußerst disparaten, qualitativ schwankenden Eindruck. Deutlich wurde, daß der Künstler nach der Schulung durch Rumohr mit großer Geschicklichkeit unterschiedliche Stilhaltungen integrierte, ‚Kunstmoden‘ der Zeit in sein Werk aufnahm, neue Natureindrücke umzusetzen wußte und dabei doch in der Handhabung der künstlerischen Mittel einer gegenstandsbezogenen Malweise weitgehend verpflichtet blieb. Nerlys Werk ist zunächst und vor allem gekennzeichnet durch die zeittypische Differenz zwischen der eher skizzenhaften, zum Reinmalerischen tendierenden Freilichtstudie und der geglätteten Atelierkomposition. Diese Werktypen decken sich bei Nerly, wie bei den meisten seiner rö-

mischen Zeitgenossen, noch mit der Zuordnung zu den Bereichen privat – öffentlich; anders als für Carl Blechen war die Ölskizze für Nerly noch keine vollgültige, autonome Werkform. Dennoch wird zu Recht Nerlys Beitrag zur Emanzipation der Ölstudie immer wieder apostrophiert. Die Ausstellung führte nun gerade Nerlys Scheitern bei der Vermittlung des Skizzenstils in seine offizielle Kunstproduktion schmerzhaft vor Augen, und insoweit dürfte die Auswahl der Werke durchaus der kunsthistorischen Bedeutung Nerlys gerecht geworden sein.

Die düsteren großformatigen Landschaftsinszenierungen (vgl. Kat. 19, 20), die Nerly in Venedig z.T. nach Studien der römischen Jahre schuf, lassen von der Frische der Naturbeobachtung in der Skizze nichts mehr erahnen. Und betrachtet man die große Landschaft mit dem Winzerzug auf dem Monte Circello (um 1850; Kat. 18), ein Werk, das Nerly als die Quintessenz seines Kunstschaffens bezeichnete, dann wird ganz deutlich, daß Nerly im Grunde ein spätromantischer Idylliker blieb, dem innerbildliche Harmonie über alles ging und der er jeden Realitätsbezug opferte. Daneben stehen aus der venezianischen Zeit eine Vielzahl an Stadtprospekten mit genrehafter oder historisierender Staffage. In dieser Werkgruppe gilt es zu unterscheiden zwischen den eher sachlichen Veduten, die Nerly z.T. durch eine immense Fülle von Architekturzeichnungen vorbereitete, und den stimmungshaft aufgeladenen Bildinszenierungen in süßlichem Kolorit, durch die Nerly – mit Verlaub – die Kaufhauskunst des 20. Jahrhunderts vorbereitete. Als Gattungsspezialist, der mit diesen Werken vor allem bei englischen Touristen zeitweise reißenden Absatz fand, hat sich Nerly nicht gescheut, dem Publikumsgeschmack mit routiniert gemalten Effektstücken zu huldigen; von den 36 Fassungen der Piazzetta bei Mondschein waren zwei in der Ausstellung zu sehen. Dem Geschmack der Zeit entsprach Nerly auch mit genrehaften Darstellungen der italienischen Landbevölkerung, mit Briganten- und Pifferari-Themen, in denen er die populäre Sittenbildkunst eines Leopold Robert und Victor Schnetz adaptierte. Die Franzosen begründeten mit ihren folkloristisch getönten Darstellungen in klassizistischem Stil ein eigenes Genre, das vor allem von den Deutschen in Rom enthusiastisch aufgenommen wurde. Der Katalog erwähnt diesen Aspekt in Nerlys Werk nicht, zeigt jedoch eine Vorstudie (Kat. 97) zu seinem berühmtesten Gemälde, dem „Transport eines Marmorblocks unterhalb des carraresischen Gebirges“ von 1831, das ein Beispiel für die breite und inhaltlich offene Rezeption von Roberts Erfolgsbild „Les Moissonneurs“ gibt. In seinem letzten repräsentativen Gemälde, „Heinrich der Löwe in Venedig“ von 1878 (Kat. 23), gibt Nerly ein Amalgam aus venezianischer Malkultur, spätnazarenisch-vaterländischer Thematik und auf Authentizität bedachter ‚realistischer‘ Historienmalerei, wie sie von den Belgiern und z.T. in der Düsseldorfer Malerschule gepflegt wurde. Auch in dem Teil seines Werks, in dem sich Nerly am ehesten ‚auf der Höhe der Zeit‘ bewegte, in den Aquarellen und den Freilichtskizzen in Öl, sind die Grenzen seines Vorstoßes, auch bei qualitativ überzeugenden Lösungen, unverkennbar. Nerlys hochrangige

Aquarelle der Reise nach Süditalien 1834 (Kat. 58, 59) erreichen doch nicht die malerische Großzügigkeit der englischen Vorbilder, die auf den Aquarellstil der Deutschen und Franzosen in Rom so inspirierend wirkten; die genannten Werke haben eher den Charakter sensibel kolorierter Zeichnungen. In Nerlys Ölskizzenwerk lassen sich grosso modo zwei verschiedene Skizzentypen unterscheiden, die sich beide aus den Bildfindungsverfahren der klassischen dreigründigen, perspektivisch lesbaren Landschaftskomposition herleiten. Ein Beispiel einer nahsichtigen Vordergrundstudie aus der Frühzeit, die sich einem einzelnen Motiv widmet, das botanisch genau vor der Natur aufgenommen wurde, war in der Ausstellung zu sehen (Kat. 27); aus diesem Skizzentyp entwickelte Nerly in den römischen Jahren eine ganze Werkgruppe, in der die Bildkonvention noch nicht über die Naturanschauung dominiert und in der doch eine radikale Bildanlage oder eine malerische Auflösung des Gegenstandes weitgehend vermieden wurden (gute Beispiele in den Kunsthallen in Hamburg und Bremen). Im zweiten Skizzentyp, der sich aus der klassischen Mittel- und Hintergrundvue herleitet, löst sich Nerly vom Anspruch auf Naturwahrheit im Kolorit und in der gegenständlichen Wiedergabe des Einzelnen (Kat. 5, 6). Eine bildmäßige Abrundung erfolgt zumeist durch zitathaft Verwendung von Versatzstücken des selbständigen Gemäldes. Der Kontext, in dem Nerlys Werk entstehen konnte (der Einfluß der unterschiedlichen römischen Landmannschaften, vor allem der französischen Skizzisten; das gleichzeitige Kunstschaffen in Tivoli, Subiaco, Olevano; die Wechselwirkung mit den gleichzeitig in Rom anwesenden deutschen Skizzisten wie Blechen, Catel, Wasmann u.a.; die Prägung durch den Klassizisten J. C. Reinhart) wird im Katalog nur angedeutet. Verständlich wurde durch die Ausstellung allerdings, warum Nerly seit jeher nur als talentierter Künstler aus dem zweiten Glied gilt, der in seinem Werk zwar die wesentlichen künstlerischen Probleme seiner Zeit reflektierte, ohne dabei jedoch die Kunstkritik oder den Geschmack des Publikums allzu stark herauszufordern; ein neues künstlerisches Profil im mittlerweile gut erforschten deutsch-römischen Umfeld konnte Nerly durch die Ausstellung nicht gewinnen.

Der Rumohr-Teil der Ausstellung zeigte eine repräsentative Auswahl seiner Werke, vor allem Landschaften und karierte Profilvereihen in Feder sowie – qualitativ etwas schwächer – einige Radierungen. Mit diesem überlieferten Werkbestand (und der Art seiner Distribution) entsprach Rumohrs Kunstschaffen relativ genau dem Zuschnitt einer typisch laienkünstlerischen Produktion; dies gilt es gegenüber Paul Zubek, dem Verfasser des kenntnisreichen, aber weitgehend auf Biographisches beschränkten Katalogbeitrags zu Rumohr, hervorzuheben. Allein die künstlerische Qualität mancher Blätter, die noch in der Zeichenkunst des 18. Jahrhunderts wurzeln, ändert an dieser Zuordnung nichts, zumal Dilettanten bekanntlich hohes Niveau erreichen konnten. Der Dilettantismus-Begriff, den Rumohr für sich akzeptierte, erhält bei ihm allerdings eine ganz eigenständige und eher zeituntypische Wendung: Rumohrs Selbstverständnis entsprach nicht mehr dem des adligen Dilettanten

im Sinne des 18. Jahrhunderts, in dessen Lebensentwurf Zeichnen und andere Liebhabertätigkeiten harmonisch integriert waren. Seine Jugendjahre zwischen 1811 und 1816 erlebte Rumohr in dem tragischen Konflikt zwischen den Erwartungen seines Standes, des begüterten holsteinischen Landadels, auf der einen Seite und dem intensiven Wunsch nach ökonomischer Eigenverantwortung und einer ernsthaften künstlerischen Laufbahn auf der anderen Seite. Rumohr erschien der nicht durch Besitz und Adelskonventionen belastete „freie“ Bürger für die Kunst geradezu prädestiniert; während der Bürger wahrhaft Künstler sein darf, ist der Adlige – so vermeinte Rumohr – zum Dilettantismus „verdammte“ (*Drey Reisen*, S. 5). Dieses Selbstverständnis Rumohrs als verhinderter Künstler, der sich auf die Dilettantenrolle reduziert sieht, läßt auch seine praktische Künstlerunterweisung und die verschiedenartigen Formen der Künstlerförderung als kompensatorische Akte erscheinen. Rumohr sah seine vorrangige Aufgabe darin, das bürgerliche Fortkommen seiner Schützlinge zu befördern. Gemäß diesem Anspruch hat Rumohr spezifisch bürgerliche, quasi marktwirtschaftliche Formen der Verbreitung von Kunst verfochten und die Defizite, die der sich etablierende Kunstmarkt für das Kunstschaffen mit sich brachte, durch sein Konzept des „Gönners“ auszugleichen versucht. Der Katalog hätte diesen Aspekt, der das Verhältnis zwischen Rumohr und seinem Kreis in sozialer Hinsicht definiert, stärker beleuchten sollen. In der Ausstellung und im Katalog kommt aber vor allem Rumohr als Kunsttheoretiker und praktischer Ästhetiker zu kurz: In einer Ausstellungsvitrine fanden sich sieben beliebig ausgewählte Publikationen (von insgesamt 65 Schriften), sein *Geist der Kochkunst* lag neben den *Italienischen Forschungen!* Jedoch auch der Katalog läßt eine Auslotung seines „Haushalts der Kunst“, die Summe von Rumohrs Kunstlehre in den *Italienischen Forschungen* (1827), in Hinblick auf seine Naturvorstellung, seinen Stilbegriff, seine drei Schönheitsarten oder die Bewertung der künstlerischen Mittel weitgehend vermissen.

Franz Horny wurde in der Ausstellung geradezu stiefmütterlich behandelt (nur vier der sieben im Katalog genannten Arbeiten wurden in Mainz gezeigt); sein Werk war zudem auch qualitativ so schwach vertreten, daß dadurch die Bedeutung der Auseinandersetzung Rumohrs mit Horny und dessen künstlerische Potenz, die es im Gegensatz zu Rumohrs Verdikt festzuhalten gilt, nicht erkennbar wurden. Warum hat man hier ganz auf die reichen Weimarer und Dresdner Bestände, die – soweit mir bekannt – in der Bundesrepublik noch nicht gezeigt wurden, verzichtet? Erstmals konnte jedoch offenbar eines der wenigen, bisher verschollenen Gemälde Hornys ausfindig gemacht werden (Kat. 143), eine kleinformatige Landschaft bei Olevano nach einem verlorenen Gemälde J. A. Kochs. – Der Rundgang endete mit den Werken der Brüder Speckter und Julius Mildes, ein Appendix, der weniger durch Rumohrs praktische Künstlererziehung, denn durch sein kunsthistorisches Interesse, das er den jungen Hamburger Künstlern vermittelte, in der Ausstellung motiviert war.

Summa summarum hinterließ das Rumohr-Nerly-Projekt – nicht nur aufgrund der beschriebenen Mischkonzeption – einen zwiespältigen Eindruck. Hätte man Nerly, im Sinne der seit den 70er Jahren etablierten kritischen Forschung zum 19. Jahrhundert, in das populäre Kunstschaffen der Zeit einbetten wollen, so hätte man kunstsoziologische Fragestellungen im Katalog stärker berücksichtigen müssen; der exemplarische Charakter seiner Kunstpraxis wäre dann deutlich zutage getreten. Hätte man andererseits das neuerliche Interesse an Nerly mit der sinnlich-ästhetischen Präsenz seines Œuvres begründet, so hätte man der Werkauswahl und der Inszenierung, die über weite Strecken nicht gerade eine Lust für die Augen war, mehr Aufmerksamkeit widmen müssen. So bleibt zu bezweifeln, ob ein Gewinn für die kunsthistorische Forschung wie für das Laienpublikum aus diesem Unternehmen zu ziehen war.

Pia Müller-Tamm

GIOVANNI SEGANTINI (1858-1899)

Zürich, Kunsthaus, 9. November 1990 bis 17. Februar 1991. Wien, Österreichische Galerie, 11. April bis 2. Juni 1991.

An der Bewertung und Einordnung Segantinis scheiden sich die Geister der Kunstgeschichte. In den Spalten der Zürcher Presse hat sich – durchaus ungewöhnlich – sogar eine Polemik entwickelt, auf die später eingegangen werden soll. Im aufwendigen Katalog (Buchausgabe Benteli Verlag, Bern) wird nachdrücklich auf die Bedeutung der Ausstellung hingewiesen, sowohl als Anlaß zur „Revision“ (Vorwort von Felix Baumann und Guido Magnaguagno) wie als „Neuentdeckung“ (Aufsatz *Die Mutter, der Tod und die katholische Tradition im Werk Giovanni Segantinis* von Annie-Paule Quinsac). Zweimal im Katalog wird auch beklagt, daß sich kein Pariser Museum für die Ausstellung interessierte; eine vorgesehene Übernahme durch das Städelsche Kunstinstitut Frankfurt scheiterte aus andern Gründen. Erst in letzter Stunde konnte mit Wien wenigstens noch eine Station gewonnen werden.

In der Tat vermag Segantini heute nicht nur ein breiteres Publikum zu bewegen (wenn auch ein nicht so breites, wie das Kunsthaus gewünscht hätte), sondern auch Fachleute. In einem zweiten Katalogaufsatz geht Quinsac den Wurzeln der Kritik an Segantini nach: *Der Fall Segantini: Schwankungen in der Rezeptionsgeschichte und die Bedeutung seines Werks heute*.

Die französisch-amerikanische Wissenschaftlerin (University of South Columbia, S. C.) amtierte auch als wissenschaftliche Beirätin und steuerte die Werkkommentare, die Biographie und die Grundlagen der Literatur- und Ausstellungsnotizen bei. Im Vorwort des Kunsthauses wird sie als *die* Segantini-Spezialistin der Gegenwart bezeichnet. 1972 erregte sie mit einer soliden Dissertation bei Jacques Thuillier über den italienischen Divisionismus Aufmerksam-

keit (Klincksiek, Paris); 1981 folgte der zweibändige Œuvre-katalog *Segantini* (Electa, Mailand) und 1985 eine aufschlußreiche Ausgabe des Briefwechsels von Segantini mit seinen Kunsthändlern, den Brüdern Vittore und Alberto Grubicy (Cattaneo Editore, Oggiono [Como]). Quinsac hatte sich damit ein zuvor vernachlässigtes Feld ausgesucht und wurde es auch nicht leid, der einseitig auf die Erforschung der französischen Stilrichtungen der letzten dreißig Jahre des 19. Jahrhunderts ausgerichteten Kollegenschaft den Rang der gleichzeitigen italienischen Malerei aufzuzeigen. So verdienstvoll diese jahrzehntelange Arbeit auch ist, so sind dennoch mehrere Einschränkungen angebracht. Bereits der Druck der Dissertation wies unverzeihliche Nachlässigkeiten und Druckfehler auf, die damals weitgehend der mangelnden Betreuung durch den Verlag zugeschrieben wurden. Es zeigte sich jedoch in der Folge, daß Quinsacs Publikationen einer intensiven Betreuung und Kontrolle bedürfen, zu der beispielsweise Electa nicht fähig war (vgl. die Kritik des Rez. von Œuvre-katalog und Briefwechsel in *Art Bulletin*, LXIX, 1987, 307-311). Die fatalen Unarten der Autorin gehen dabei weit über unkritische Literaturverzeichnisse, ständig wiederholte Schreibfehler und unaufgeklärte Mißverständnisse hinaus. Obwohl die frühere Literatur über Segantini außer in italienischer Sprache vor allem in Österreich und Deutschland erschien, berücksichtigt Quinsac deutsche Bücher und Aufsätze nicht. So nahm sie in ihrem Katalogessay *Die Mutter, der Tod, ...* den genau um ihr Thema kreisenden Aufsatz von Daniela Hammer-Tugendhat, *Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis Die Bösen Mütter*, (in *Kritische Berichte* XIII/3, 1985, 16-28, überarbeiteter Wiederabdruck in Heide Dienst/Edith Saurer (Hg.), *Das Weib existiert nicht für sich*, Geschlechterbeziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft, Verlag für Gesellschaftskritik Wien 1990) gar nicht zur Kenntnis. Ebenso wenig hat sie Corrado Malteses *Giovanni Segantini – Bewältigung einer Jugend in der Malerei*, (in Hans A. Lüthy/Corrado Maltese, *Giovanni Segantini*, Orell-Füssli Zürich 1981, 21-42) gelesen, der sich wie Quinsac mit dem gewichtigen Motiv der Mutter im Werk Segantinis auseinandersetzt. Leider fehlen auch neuere, über RILA leicht aufzufindende Aufsätze von Günter Metken, *Giovanni Segantinis Bergpredigt* (in *Kunst & Antiquitäten*, 1, Jan.- Febr. 1984, 74-79), und *Segantinis „Glaubenstrost“*, ein profanes Andachtsbild (in *Idea*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3, 1984, 121-129) sowie Liana Cheney, *Giovanni Segantini's fantasy of love, motherly love symbolism and The Angel of Life* (in *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, V/1, Nov. 1984, 49-54). Immerhin sind einige dieser Aufsätze wenigstens in der generellen Bibliographie aufgeführt.

Die Ausstellung selbst war mit der vom Zürcher Kunsthaus gepflegten Sorgfalt inszeniert, und die Präsentation ließ nichts zu wünschen übrig. Das Ungemach der Organisatoren lag vor allem im Fakt des heiklen Zustandes der Hauptwerke zwischen 1886, als der Künstler aus der italienischen Brianza ins bündnerische Savognin zog, und seinem vorzeitigen Tod 1899. Wäre Segantini noch in der Brianza gestorben, hätte ihn die Kunstgeschichte nur in einer Fußnote in Zusammenhang mit Emilio Longoni aufgeführt. Die Werke der Schwei-

zer Zeit, denen er seinen Ruhm verdankt, sind wegen der zeitaufwendigen Strichelei, einer persönlichen Abart des Neoimpressionismus (im italienischen Zusammenhang Divisionismus genannt), rasch beziffert und zählen etwas weniger als vierzig Nummern. Aus dieser, mit „Ave Maria a trasbordo“ einsetzenden Reihe, konnte das Kunsthhaus etwa die Hälfte leihen. Die Crux war, das in Mailand und der Brianza entstandene viel umfangreichere Werk so zu zeigen, daß der Weg Segantinis verständlich wurde, ohne die Ausstellung mit den bis 1886 entstandenen Durchschnittswerken zu überladen. Die Zuschreibungen Quinsacs für die Zeit vor 1886 waren nicht immer nachvollziehbar. Mittels Pastellen, Zeichnungen und Dokumentationsfotos gelang es, den nötigen Ausgleich zu schaffen; graphische Werke Segantinis sind kaum je Entwürfe zu Gemälden, sondern aus der Notwendigkeit heraus, an den wichtigen Ausstellungen des Fin-de-siècle vertreten zu sein, Nachschöpfungen der großen Kompositionen. So sind die fehlenden Werke wenigstens in Varianten vorhanden; am meisten vermißte der Rez. die symbolistischen Kompositionen „Il Castigo delle Lussuriose“ (Liverpool), „L'Angelo della Vita“ (Galleria d'Arte Moderna, Mailand) und „La Vanità“ (Privatsammlung in Japan). Ein Ärgernis war jedoch die Verweigerung der letzten Werke, des Triptychons der Natur im Besitz der Gottfried Keller-Stiftung, deponiert im Segantini-Museum St. Moritz. Wenn der Zustand dieser für die europäische Kunstgeschichte bedeutenden Bilder derart gefährdet ist, daß sie selbst über relativ kurze Strecken und mit der heutigen Transporttechnik nicht mehr bewegt werden können, so müßten sie jedenfalls konserviert werden. Als Abschluß der Ausstellung wären sie besser zur Geltung gekommen als im Zwitter von Gedenkstätte und Museum in St. Moritz. So dient als Endpunkt die Beuyssche Installation „Voglio vedere le mie montagne“ von 1950/71 (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven), deren Zusammenhang mit Segantini Günter Metken in seinem Katalogbeitrag *Von Montequiou bis Beuys, Segantinis europäische Gemeinde* erhellt. In der Tageskritik fand dieser Einfall ebensoviel Zustimmung wie Ablehnung.

Von den rund vierzig Hauptwerken Segantinis zwischen 1886 und seinem Tod 1899 ist das 120 x 225 cm große Ölbild „Die bösen Mütter“ (1894, Österreichische Galerie, Wien) heute am bekanntesten. Die ebenso wichtige 1891 datierte Vorstufe in der Walker Art Gallery Liverpool „Die Strafe der Wollüstigen“ fehlte – wie gesagt – einmal mehr, was den erhofften Vergleich der beiden symbolistischen Kompositionen wiederum verhinderte. Auch nach den oben genannten Beiträgen im Katalog geben die beiden Gemälde Rätsel auf. Quinsac wartet mit einer Entdeckung auf, indem sie die von Segantini verwendete Quelle, das in der Literatur häufig zitierte pseudoindische Gedicht „Nirwana“ von Luigi Illica, auf Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire* (Gallimard 1981), zurückführt. In der Tat zeichnet Le Goff p. 251 ff. die Vision des um 1100 geborenen Benediktiners Alberik de Settefrati in Monte Cassino nach, die in verblüffender Parallele ein eisiges Tal schildert, wo Ehebrecher und Lüstlinge gefoltert werden; in einem nächsten Tal voller stachliger Gewächse sieht Settefrati an den Brüsten aufgehängte, von Schlangen bedrängte

Frauen, die ihren Säuglingen die Brust verwehrt hatten. Daneben hängen an ihren eigenen Haaren brennende Ehebrecherinnen. Nach Le Goff wurde die Vision 1932 in *Miscellanea Casinese*, XI, 1932, publiziert, der Druck kann also weder Illica noch Segantini als gedruckte Vorlage gedient haben. Welche Überlieferung Illica kannte, wissen wir nicht, und Quinsac geht nur spekulativ auf diese Problematik ein, obwohl sie ihre im Œuvrekatalog von 1982 vorgebrachten Überlegungen von Bestrafung und Erlösung zumindest teilweise selbst widerlegt. Erneut werden auch der frühe Verlust der Mutter des Künstlers, sein Hang zur sublimierten Grausamkeit, sein Verhältnis zur Religion und seine existentielle Angst diskutiert und als Grundlagen spekulativer Theorien mißbraucht. Segantini ist in seinen schriftlichen Äußerungen, namentlich in seinen von seiner Tochter Bianca Zehder-Segantini 1910 herausgegebenen Erinnerungen, notorisch unzuverlässig. Seine eigenen Bildkommentare reichen von unverhohlener Selbstvergötterung bis zu naiven Zeitgeist-Betrachtungen und dürften nicht als Ausgangspunkt persönlicher Theorien über die Darstellung der Frau im Fin-de-siècle verwendet werden.

Die Reaktion auf die Ausstellung in der Tages- und Wochenpresse war wie gesagt ungewöhnlich breit und heftig. In Rezensionen, Leserbriefen und einer Replik des Ausstellungsmachers Guido Magnaguagno entbrannte eine im wesentlichen emotionell geführte Diskussion über die Bedeutung Segantinis zwischen Heimatmaler, Idylliker und Missionar; die teils naiven, teils bössartigen Kommentare wären eine eigene Untersuchung wert, deren Ergebnis vermutlich dahinlauten würde, daß Kunst im Zusammenhang mit individuell vorgeformten Vorstellungen von Heimat, Religion, Verdammnis und Erlösung nach wie vor ein größeres Publikum in Bewegung bringen kann. Wie zur Zeit seiner Blüte eignet sich der Symbolismus für alle möglichen Auslegungen, seien sie nun penetrant selbstbespiegelnd oder wissenschaftlich fundiert.

Hans A. Lüthy

Rezensionen

CORINE SCHLEIF, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*. Kunstwissenschaftliche Studien 58. München, Deutscher Kunstverlag 1990. 288 S., 184 Abb., DM 120.-

(mit fünf Abbildungen)

Für Giorgio Vasari waren Auftraggeber diejenigen Personen, die den Künstlern Gelegenheit verschafften, ihr künstlerisches Ingenium zur Geltung zu bringen. Ihre Bedeutung für die Kunst beschränkte sich auf die Erteilung des Auftrags und die

Bezahlung des Werks. *Tant mieux*, wenn sie sich darüber hinaus als verständnisvoll erwiesen; *tant pis*, wenn dies nicht der Fall war. Vasaris Sicht war das historisch bedingte Produkt eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses, aber sie hatte das fatale Geschick, zum festen Bestandteil der kunsthistorischen „Weltanschauung“ zu werden. Durch die einseitige Fixiertheit auf das künstlerische Individuum – häufig zudem beeinträchtigt durch einen romantisch verklärten Künstlerbegriff – hat sich die Forschung bei der Aufarbeitung der Kunst des ausgehenden Mittelalters vielfach selbst im Weg gestanden. Nur in seltenen Fällen gelang es, zu einer dem Zeithorizont angemessenen Sicht der Formen und Funktionen künstlerischer Produktion in der Epoche „vor Vasari“ vorzudringen.

Das Buch von Corine Schleif ist geeignet, unser Bild von der Kunst der Spätgotik zu bereichern und nicht unwesentlich zu korrigieren. Als Untersuchungsgegenstand hat sie die Nürnberger Pfarrkirche St. Lorenz gewählt, die eine Reihe von Meisterwerken der Kunst um 1500 beherbergt. Schleif nähert sich den Kunstwerken nicht aus der Perspektive der Künstler, sondern aus der ihrer Stifter. Während ein großer Teil der zeitgenössischen Künstler anonym geblieben ist, haben die meisten Auftraggeber ihre Stiftungen mit Wappen, Inschriften oder Stifterbildern kennzeichnen lassen; darüber hinaus können über die Personen der Schenker und nicht zuletzt auch über ihre Stiftungen selbst aus den Quellen vielfältige Informationen gewonnen werden.

Die Arbeit setzt sich aus fünf Fallstudien zusammen: Das erste und ausführlichste Kapitel befaßt sich mit dem Sakramentshaus der Imhoff, das zweite mit den Stiftungen des Kunz Horn, vor allem der Annenkapelle. Drei Kapitel beschäftigen sich dann mit der Kunstförderung durch Geistliche, das erste mit dem Epitaph des Vikars Georg Rayl, eingebettet in Untersuchungen zu den Stiftungen des niederen Klerus. Es folgen die Legate der Pröpste von St. Lorenz, Lorenz und Sixtus Tucher sowie Anton Kreß. Über die Auswahl läßt sich sicherlich streiten, z.B. vermißt man das für die Frage nach dem Zusammenhang von Stifterbild und Ikonographie außerordentlich aufschlußreiche Epitaph des Theologen Friedrich Schön (†1464; *Abb. 4*), ebenso den quellenmäßig gut dokumentierten Englischen Gruß von Veit Stoß (1517/18). Aber eine Bau- und Ausstattungsgeschichte von St. Lorenz auf archivalischer Grundlage hätte den Rahmen der Arbeit sicherlich gesprengt.

Außergewöhnlich an Schleifs Studie ist, daß sie in hohem Maße auf Schriftquellen basiert. Nicht nur die Editionen des 19. Jahrhunderts wurden herangezogen, sondern der Autorin ist auch eine ganze Reihe bemerkenswerter archivalischer Funde gelungen, die – mit bereits gedruckten Quellen – in einem Anhang publiziert werden. In der Untersuchung werden die Aussagen der Schriftquellen konsequent mit denen der Kunstwerke konfrontiert, und das Ergebnis ist nicht selten überraschend; es ist fast so, als würden die zeitgenössischen Auftraggeber das Wort an uns richten. Damit entsteht ein ungemein lebendiges und anschauliches Bild von der „Kunst im Leben“ (J. Huizinga), von den vielfältigen Funktionen der Kunstwerke in Kirche und Gesellschaft. Als Beispiel sei nur auf die Hinweise zur Erweiterung der ikonographischen Programme von Altären durch tragbare Bilder verwie-

sen (S. 181). Die eher unkonventionelle Vorgehensweise mag manchem Verfechter diawissenschaftlicher Methoden etwas befremdlich erscheinen, wird aber durch die gewonnenen Ergebnisse mehr als bestätigt.

Durch Fallstudien sind die beiden wichtigsten sozialen Gruppen im Nürnberg um 1500 – die Bürger und der als Stifter gegenüber seinem Anteil an der Bevölkerung keineswegs unbedeutendere Klerus – vertreten; unterschieden werden weitere Gruppierungen wie Patrizier und Bürger bzw. Vikare und Pröpste. An vielen Stellen macht die Arbeit die engen verwandtschaftlichen Verbindungen zwischen beiden Gruppen deutlich. Unterschiede lassen sich bezüglich der Stiftungen herausarbeiten. Ranghohe Geistliche z.B. wählten ihre Grablagen im Chor von St. Lorenz; für ihre Stiftungen waren hervorgehobene Standorte innerhalb der Kirche vorgesehen. Weitere Unterschiede ergeben sich bezüglich der Motivation: Ein allzu enger Zusammenhang mit der Größe des Vermögens scheint nicht bestanden zu haben. Während die Imhoff über mehrere Generationen hinweg als Stifter hervorgetreten sind, lagen bei dem „Aufsteiger“ Horn andere Voraussetzungen vor; zudem hinterließ dieser keine Erben und mußte das Andenken seiner Familie noch zu Lebzeiten mit erheblich größerem finanziellem Aufwand sichern.

Wichtig erscheint auch die Beobachtung, daß sich kaum ein Stifter auf eine einzige Kunstgattung beschränkte; die meisten gaben nicht nur Glas-, Tafel- und Buchmalereien, sondern auch Werke der Goldschmiedekunst, der Textilstickerei und der Bildhauerei in Auftrag. Hier eröffnen sich bei der Interpretation der einzelnen Kunstwerke faszinierende Perspektiven, Vergleichsmöglichkeiten, die bei einer traditionellen, zumeist an Gattungsgrenzen orientierten Kunstgeschichtsschreibung kaum genutzt wurden. Auch gegenüber der modernen Präferenz für bestimmte Gattungen macht diese Arbeit nachdenklich. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Preisangaben; die Kosten einer außergewöhnlichen Monstranz z.B. konnten durchaus denen des Imhoff'schen Sakramentshauses entsprechen.

Ein zweites erscheint wichtig: Die Analyse der Stiftungsurkunden läßt erkennen, daß Kunstwerke keine isolierten Einzellegate waren, sondern Bestandteile umfassender Stiftungsprogramme, bei denen der juristischen und ökonomischen Absicherung nicht weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde als den liturgischen Regelungen. Von besonderem Interesse sind dabei auch die Bestimmungen, mit denen die Auftraggeber den Bestand ihrer Monumente bis zum jüngsten Gericht zu sichern versuchten. Stiftungen beschränkten sich zudem nicht auf Schenkungen an Kirchen; auch Legate mit – im modernen Sinne – karitativem oder sozialem Charakter spielten eine wichtige Rolle. Erst die umfassende Kenntnis dieser Kontexte – die nur auf dem steinigen Weg durch die Schriftquellen gewonnen werden kann – ermöglicht eine umfassende Interpretation mittelalterlicher Kunstwerke in ihren religiösen und liturgischen, sozialen und politischen Zusammenhängen. Aus der Summe vieler Einzelinformationen wird es dann möglich, die Vorgaben des Stifters an den Künstler zu rekonstruieren und dessen individuelle Leistung herauszuarbeiten. Schleifs Arbeit macht hier nachdenklich, denn nicht unerheblich sind die Skrupel, die gegenüber einer immer noch weitverbreiteten werkimmanenten Betrachtungsweise geweckt werden.

Die Arbeit geht von einem Begriffspaar aus: Durch eine *donatio*, eine Schenkung an einen Heiligen oder an Gott, erwarb der Stifter Anspruch auf eine *memoria*. Die Bedeutung des *Gedächtnisses* als Motiv für Kunststiftungen ist kaum zu unterschätzen, allerdings ist der Begriff in seinen sakralen und profanen Dimensionen recht schillernd und müßte einmal genauer untersucht werden (Schmid/Wollasch 1984); in einem Text z.B. bezeichnet er einmal die liturgische Memoria und dann ein Messingepitaph (S. 264–265).

Es handelte sich bei einer *donatio* um ein Geschäft auf Gegenseitigkeit: Der Stifter schenkte einem Heiligen Geld oder ein Kunstwerk, im Gegenzug verpflichteten sich die Vertreter der Kirche, bestimmte liturgische Leistungen zu erbringen und für sein Seelenheil zu beten; auch die Besucher des Gottesdienstes wurden darin einbezogen. Die Interpretation, daß es sich bei einer *donatio* um ein „Hand-in-Hand-Geschäft“ mit Anspruch auf eine Gegenleistung im Jenseits handelte (S. 45) oder gar um ein Tauschgeschäft, bei dem materielle Güter die Pforten zum Paradies öffneten (S. 127), erscheint allerdings theologisch bedenklich; eine Gewißheit, nicht in der Hölle zu enden, ließ sich auch durch die aufwendigsten Legate nicht gewinnen. Dies macht die Lektüre zeitgenössischer Testamente deutlich, die in vielen Fällen die Angst vor den Letzten Vier Dingen erkennen lassen, aber auch zeitgenössische Kunstwerke zeigen dies anschaulich: Auf dem Marmorepitaph Horns z.B. sehen wir das Stifterpaar beim Jüngsten Gericht vor Christus knien (S. 79ff.). Engel halten diesem eine Lilie und ein Schwert entgegen. Ob aber Horn mit seinen aufwendigen Stiftungen ein positives Urteil erreichen wird, wissen wir nicht.

Die Frage nach den Motiven für Stiftungen ist im übrigen viel schwerer zu beantworten, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Das Bild vom Fernhandelskaufmann, der gegen das kanonische Zinsverbot verstoßen und die Todsünde der *avaritia* begangen hat, dann auf dem Totenbett bereit und das unrecht erworbene Gut den Armen zurückgibt, stimmt für das 15. Jahrhundert nur noch in Einzelfällen. Daß die Sorge um das Seelenheil und das Gedächtnis an die eigene Person wichtige Beweggründe für Stiftungen waren, soll nicht bestritten werden. Aber an vielen Stellen der Arbeit zeigt sich, daß darüber hinaus noch ein ganzes Bündel von Motiven, die sich allenfalls im Einzelfall gewichten lassen, eine Rolle gespielt hat: Familienbewußtsein, das die Wappen der Imhoff an ihrem Sakramentshaus zeigen, Konkurrenz zwischen verschiedenen sozialen Gruppen, zwischen Patrizierfamilien einerseits, zwischen diesen und den nichtpatrizischen Familien andererseits, aber auch zwischen den einzelnen Kirchen und Klöstern; auch die Dokumentation kirchenpolitischer Bindungen konnte eine Rolle spielen. Bei der Interpretation der zeitgenössischen Dokumente fällt die erforderliche Quellenkritik mitunter schwer: In einem Testament oder einem Stiftungsvertrag konnte man schlecht festlegen, der eigene Flügelaltar solle größer und die Monstranz wertvoller sein als die des Nachbarn.

Schleif hat ausführlich das gut funktionierende „Stiftungssystem“ mit seinen weitgehend ungeschriebenen Gesetzen dargestellt, die Rolle der Schenkgeber und die Verantwortung der Nachkommen herausgearbeitet; auch der Nürnberger Rat kontrollierte die Einhaltung. Veränderungen und Verlagerungen, Wandlungen durch

den Humanismus werden deutlich. Dennoch ist bisher keine befriedigende Antwort auf die Frage möglich, warum dieses System mit der Reformation dann so plötzlich zusammenbrach.

Während sich konventionelle Werkmonographien in der Regel darauf beschränken müssen, die auf Tafelbildern und Glasfenstern dargestellten Heiligen zu identifizieren und der Frage nachzugehen, welche Vorlagen der Künstler benutzt und wie er sie umgesetzt hat, eröffnet eine Analyse aus der Sicht der Stifter und ihrer Ziele neue Perspektiven: In vielen Fällen lassen sich die Gründe dafür ermitteln, warum bestimmte Heilige ausgewählt und zu ikonographischen Programmen zusammengefügt wurden. Individuelle Wünsche spielten dabei gegenüber den Interessen der Kirche eine nicht unwesentliche Rolle. Anschauliche Beispiele sind die Stiftungen des Kunz Horn: Bei seinem Epitaph in Steyr wenden Maria und Johannes den Blick nicht zu dem gekreuzigten Christus, sondern nach unten, zu dem Stifterpaar. Barbara und Kunz Horn wählten die Hl. Anna und Joachim zu ihren Schutzpatronen, die ebenfalls wohlhabend waren und bis ins hohe Alter kinderlos blieben; Joachim ist darüber hinaus auf einem Fenster gänzlich unkonventionell als Tuchmacher dargestellt (S. 96ff.). Auf dem Ehenheim-Epitaph legen zwei Heilige ihre Hand segnend auf das Haupt des Verstorbenen, ein dritter umfaßt sein Handgelenk; es ist der Griff, mit dem Christus Adam aus der Vorhölle zieht. Auf Lorenz Tuchers Bahrtuch ist sein Namenspatron St. Laurentius dargestellt, der ein Vermögen an die Armen verschenkte. Auf Anton Kreß geht eine Erweiterung des Apostelzyklus von St. Lorenz auf 13 (!) Apostel zurück. Es läßt sich somit nicht bloß ein weitgehender Einfluß der Auftraggeber auf die ikonographischen Programme nachweisen, sondern diese Einmischung ging bis in kompositorische Details, bis zu den Beziehungen zwischen den Stiftern und „ihren“ Heiligen.

Merkwürdigerweise hat die bisherige Forschung zur Kunst der Gotik und der Renaissance einem Phänomen so gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt, das für die Stifter eines der wichtigsten an einem Kunstwerk war: die Anbringung und Darstellung ihrer Wappen. Nicht nur Stiftungsverträge und Inventare, sondern auch die Wappen an zahlreichen erhaltenen Ausstattungsstücken unterstreichen die enge Beziehung zwischen Schenker und Kunstwerk. Die Anbringung eines Wappens dokumentierte nicht nur seine Urheberschaft, sondern setzte auch für die Nachwelt Zeichen. Außerdem wurden die Wappen dazu benutzt, erreichte oder zumindest beanspruchte soziale Positionen zu dokumentieren: Zunächst übernahmen bürgerliche Familien den Wappenbrauch des Adels, dann auch die heraldische Gestaltung, Helm, Kleinod und Helmdecke. Daß nicht nur Stiftungen, sondern auch die Anbringung von Wappen zu Konflikten geführt haben, zeigt z.B. eine Verordnung von 1498, wonach Kunstwerke mit Wappen vom Rat geprüft werden mußten (S. 86).

Das Stifterbild war für die Zeitgenossen etwas Selbstverständliches, juristisch und theologisch offensichtlich unbedenklich; anders als bei Wappen sind keine regelnden Normen überliefert. Es ist deshalb schwer, eine befriedigende Antwort auf die Frage nach seiner Bedeutung und Funktion zu finden. Schleif vermutet, es hätte einerseits als *interlocutor* gedient, das den Betrachtern ermöglichte, sich in die Bilder hineinzufinden, andererseits könnten diese sich in die Adorantenrolle hinein-

denken. An mehreren Stellen wird deutlich, daß für die Stifter die korrekte Wieder-
gabe ihrer Kleidung – die den Betrachtern eine Zuordnung zu einem bestimmten
gesellschaftlichen Stand ermöglichte – außerordentlich wichtig war.

Beim Rayl-Epitaph analysiert Schleif das Spruchband mit dem Bußpsalm, den
Platz des Stifters auf dem Berg Golgatha mit dem Schädel Adams und die Symbol-
ik des auffälligen Hahnenfußes (S. 130ff.). Manches wäre noch genauer zu klären:
Warum z.B. befindet sich der Auftraggeber unter bzw. vor dem Kreuz? Ist das eine
Anspielung auf Galater 6, 14: *Mihi autem absit gloriari, nisi in cruce Domini no-
stri Iesu Christi?* Als Devotionsformel verwendet, diente dieses Bibelzitat das gan-
ze Mittelalter hindurch als theologische Legitimation, Künstler- und Stifterdarstel-
lungen in das Bildgeschehen einzubringen, und zwar unterhalb des Kreuzes (vgl.
dazu die in Anm. 121 zitierte Arbeit von A. Legner, S. 206). Oder: Warum befin-
det sich Rayl – wie viele, aber nicht alle Stifter – auf der linken Seite? Links fin-
den wir in der Regel die Ehemänner, rechts ihre Frauen, ebenfalls links die Geistli-
chen, im Gegensatz zu den Laien. Ist dies die wichtigere, von Christus aus gesehen
rechte Seite, ähnlich wie in der Heraldik? Ist es die Seite des guten Schächers (*Ho-
die mecum eris in paradiso*, Luk. 23, 43), die Seite der Auferstandenen beim Jüng-
sten Gericht? Oder, warum ist der Stifter – in Proportion zu den Heiligen – so klein
dargestellt? Die einfachste Antwort wäre ein Hinweis auf den Bedeutungsmaßstab.
Aber warum sind die Stifterbilder in Nürnberg erheblich kleiner als in den Nieder-
landen? An Selbstbewußtsein wird es den Nürnbergern sicherlich nicht gemangelt
haben.

Daß in einer Arbeit über Stifter die Künstler weitgehend in den Hintergrund tre-
ten müssen, ist von der Sache her sicherlich berechtigt; die Verfasserin beabsichtigte
auch nicht, die traditionelle Künstler- durch eine neue Stiftergeschichtsschrei-
bung zu ersetzen. Eher am Rande ergeben sich dennoch eine Reihe bemerkenswerter
Aufschlüsse, z.B. daß an der Herstellung einer einzigen Figur bis zu 12 Perso-
nen beteiligt sein konnten (S. 197).

Zum Abschluß soll nochmals zum Sakramentshaus Hans Imhoffs und zu dem
Vertrag mit Adam Kraft von 1493 zurückgekehrt werden; sie bilden nämlich
Schlüsseldokumente für ein zentrales Problem der Arbeit, für das Verhältnis zwi-
schen Künstlern und Auftraggebern. Imhoff schrieb vor, Kraft solle *dem werck stet-
tigs verpunden sein mit sein selbs leib zu arbeiten*. Die Bestimmung ist wohl –
ähnlich wie in vergleichbaren Verträgen – als Forderung nach eigenhändiger Arbeit
zu deuten, zumindest als Verbot, das Werk an Subunternehmer oder andere Meister
zu delegieren. Imhoff wünschte *ein schon wolgemacht kunstlich und wercklich
sacramenthauß*, aber dann differenzierte er: *Der Fuß sollte wercklich doch nit kost-
lich von arbeit, die oberen Teile kunstlich und wolgemacht werden, aber doch nit
als subtilig als das unnter, wann es hoher sten würdt und von den menschen nit als
wol gesehen mag werden*. In die gut sichtbaren Teile in der Mitte sollte Kraft dage-
gen die meiste Arbeit investieren, sie sollten *auff das wercklichst kunstlichst und
aller reinist gemacht werden, wann es am meinsten den menschen in augen und an-
gesehen wurdt*. Weniger für den hl. Laurentius, der alle Teile gleichermaßen sehen
konnte, war die Stiftung somit bestimmt, sondern vorrangig für irdische Betrachter.

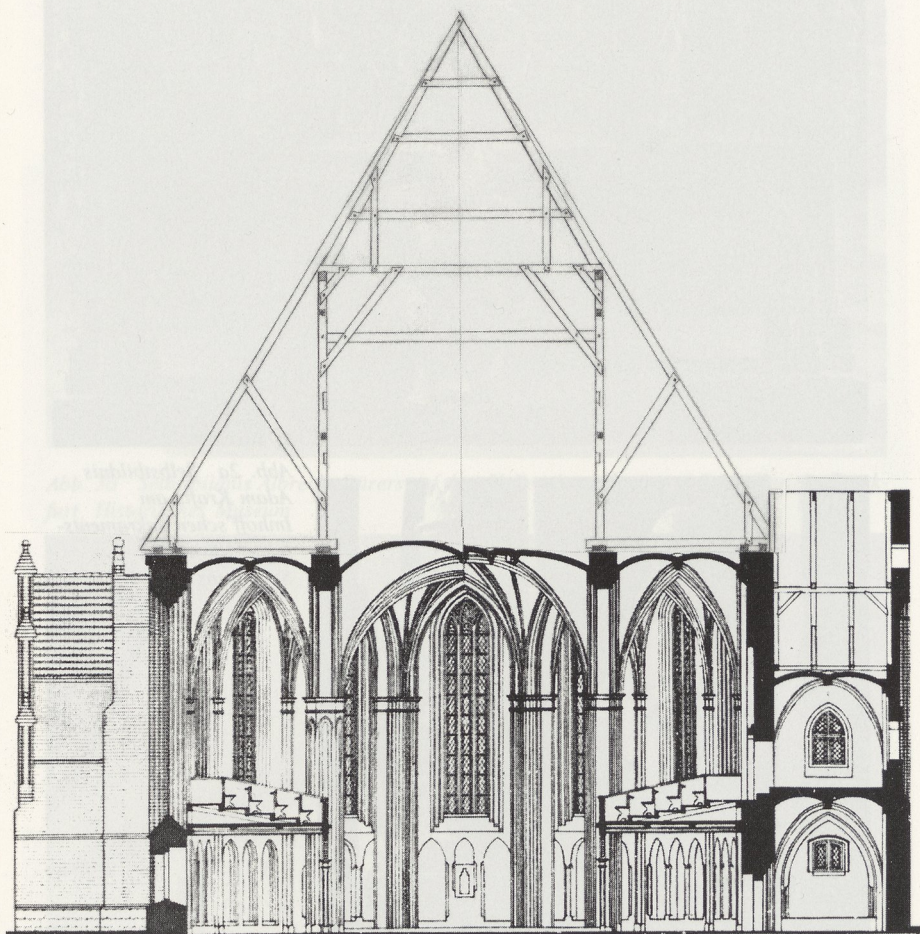


Abb. 1 Berlin-Spandau, St. Nikolai. Querschnitt durch das Langhaus mit Dachwerk (schematische Bauaufnahme von 1883 nach Denkmälerinventar, Dachwerk korrigiert durch E. Rüschi)



Abb. 2a Selbstbildnis
Adam Krafts am
Imhoff'schen Sakraments-
haus, Nürnberg,
St. Lorenz



Abb. 2b Selbstbildnis
Peter Vischers am
Sebaldusgrab, Nürnberg,
St. Sebald



Abb. 3a Selbstbildnis Albrecht Dürers auf dem Helleraltar, Kopie von Jobst Harich. Frankfurt, Historisches Museum



Abb. 3b Selbstbildnis Albrecht Dürers auf dem Allerheiligenbild. Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 4 Epitaph des Friedrich Schön, 1464. Nürnberg, St. Lorenz (Germ. Nationalmuseum)

Die methodischen Konsequenzen dieser Vereinbarung könnten weitreichend sein: Der Stifter wählte die Kirche und darin – in Absprache mit deren Vertretern – den Bestimmungsort eines Kunstwerks. Wohl ebenfalls in Zusammenarbeit mit der Kirche wurde das ikonographische Programm festgelegt. Die Entscheidungen über die Kunstgattung (Altar, Handschrift oder Fenster, von ihren Funktionen her gesehen durchaus vergleichbar) und für ein bestimmtes Material wurden ebenfalls von dem Kunden getroffen. Weiterhin wählte dieser die ausführende Werkstatt aus. Der Vertrag mit Kraft zeigt darüber hinaus, daß es nicht nur ein Gefälle zwischen führenden und weniger bedeutenden Werkstätten gegeben hat, sondern daß sowohl bei den Künstlern als auch bei ihren Auftraggebern ein ausgeprägtes Gespür für Differenzierungen hinsichtlich der künstlerischen Qualität vorhanden war – das Regulatorische war der Preis bzw. die Arbeitszeit. (Ähnliche Rückschlüsse ermöglicht wenig später auch der Schriftwechsel zwischen Albrecht Dürer und Jakob Heller.) Aber waren die Künstler lediglich Exekutivorgane ihrer Auftraggeber, Handwerker wie die anderen Nürnberger Gewerbetreibenden auch? Schleifs Analyse der Vereinbarung zwischen Imhoff und Kraft – die sich auch durch andere zeitgenössische Werkverträge stützen ließe – könnte dafür sprechen: Die Auftraggeber interessierten sich für die korrekte Umsetzung des ikonographischen Programms, eine termingerechte Lieferung, die Möglichkeit einer Preisminderung oder gar Rückgabe, wenn ihnen das Werk nicht gefiel, für die Qualität des Holzes oder der Farben. Die Altäre werden in den Quellen häufig nach ihren Stiftern, seltener nach ihren Heiligen und nie nach den Künstlern benannt. Waren gotische Flügelaltäre somit noch „Bilder vor dem Zeitalter der Kunst“ (H. Belting)? Gehören sie als Sachüberreste vielleicht doch in die „Hand des Historikers“, die sie – wie ihnen kürzlich J.v.Bonsdorff (diese Zs. 43/1990, S. 153–158) unterstellt hat – in Ausstellungen lediglich eindimensional zur Bestätigung feststehender Geschichtsmodelle benutzen würden?

Aber die annähernd lebensgroßen Selbstbildnisse von Adam Kraft und zweier seiner Mitarbeiter – die in dem Vertrag mit keinem Wort erwähnt werden (!) – am Fuß des Sakramentshauses (*Abb. 2a*) warnen davor, Bedeutung und Selbstbewußtsein der Nürnberger Künstler zu unterschätzen. Die Stadt war um 1500 nicht nur ein wirtschaftliches und technologisches Zentrum allerersten Ranges, sondern auch ein Ort außergewöhnlicher literarischer und künstlerischer Leistungen. Selbstdarstellungen von Künstlern gab es das ganze Mittelalter hindurch. Schleif verweist auf die Tradition der Baumeisterbildnisse, anzuführen sind noch die bereits vor der Romanik einsetzenden Selbstdarstellungen von Buchmalern. Die Nürnberger Künstler schufen um 1500 eine ganze Reihe von außergewöhnlichen Selbstbildnissen, mit denen sie sich in ihre Werke einbezogen. Schleif verweist auf das des Peter Vischer am Sebaldusgrab (*Abb. 2b*) und hierfür auf die Interpretationen von D. Wuttke, denen sie sich anschließt (S. 69ff.). Nicht berücksichtigt werden dagegen die zeitgenössischen Selbstporträts Dürers, die drei gemalten und die gezeichneten Bildnisse, die offenen Selbstdarstellungen auf dem Rosenkranzfest (1506), der Marter der 10 000 (1508), dem Helleraltar (1509, *Abb. 3a*) und dem Allerheiligenbild (1511, *Abb. 3b*); weiter als Trommler auf dem Jabach-Altar (1504) und als Türke mit Kanone (1518). Ein Vergleich zeigt, daß die vorgeschlagenen Interpretationen

nur zum Teil zutreffen können. Dürer nutzte diese Bildnisse keineswegs zur Sicherung seines eigenen Seelenheils: Er steht, blickt dem Betrachter entgegen, hält eine Tafel mit einer Inschrift, und er behält im Angesicht der Heiligen seinen Hut auf, den der kniende Stifter dagegen (auf dem Helleraltar) ehrerbietig lüftet. Ebensov wenig kann man diese Selbstdarstellungen mit dem Arbeitsethos der Nürnberger Handwerker erklären, die in ihrer Tätigkeit ein gottgefälliges Werk sahen, denn Dürer trägt – anders als Vischer und Kraft – keine Arbeitskleidung und hält auch keinen Pinsel in der Hand. Eine überzeugende Interpretation fällt allerdings schwer. War es ein Ausdruck übersteigerten Selbstbewußtseins, den sich Dürers Auftraggeber gefallen lassen mußten? Wollte dieser sich als Wissenschaftler oder Künstler und nicht als Handwerker dargestellt sehen? (dazu jetzt D. Hess in: MVGN 77/1990, S. 63ff. Aber entsprechen die Prämissen dem Zeithorizont? Wurden Dürers Vorgänger als Schmarotzer angesehen?) Zur Dokumentation seiner Urhebererschaft hätte eine Inschrift oder das sonst verwendete Monogramm genügt. War es vielleicht eine außergewöhnliche Form von Reklame? Oder handelt es sich um eine personifizierte Signatur? Diese Vermutung ist nicht einmal abwegig, wenn man bedenkt, daß die Tatsache einer Stiftung sowohl durch Wappen oder Inschriften als auch durch Stifterbilder zum Ausdruck gebracht werden konnte, daß diese von ihren Funktionen her gesehen sogar austauschbar und kombinierbar waren. Auch in ihrer Rolle im Bildgefüge lassen sich die Dürerbilder mit Stifterbildern vergleichen; auch diese befinden sich in der Regel in ikonographisch weniger wichtigen Zonen, oft zu Füßen der Heiligen, von diesen fast immer durch kompositorische Schranken getrennt. Beim Imhoff'schen Sakramentshaus sind die Hersteller am Fuß, die Wappen des Stifters und seiner Familie am Umgang darüber angebracht; beides war somit für das Publikum, für die Besucher der Kirche, für die Nachwelt bestimmt. Man könnte daraus schließen, daß Künstler und Auftraggeber sich in vielen Fällen als gleichberechtigte Partner angesehen haben. Anonym hinter ihre Werke zurückgetreten sind die Nürnberger Meister jedenfalls nicht, handelt es sich bei den genannten, mit Selbstporträts versehenen Stücken doch auch noch in unserer Sicht um Kunstwerke allerersten Ranges. Die Nürnberger waren jedenfalls stolz auf ihre Künstler, nicht nur auf Dürer. Dies belegt z.B. die *Brevis Germaniae Descriptio* des Johann Cochlaeus (1512), der vor allem die internationale Nachfrage nach ihren Produkten hervorhob, ähnlich Johann Neudörffer, der 1547 ihre Tätigkeit für angesehene auswärtige Kunden unterstrich. Für ihn war Nürnberg mit Künstlern und kunstverständigen Leuten von Gott besser ausgestattet als jede andere Stadt. Sein Künstlerlexikon wurde von der Forschung bisher nur wenig berücksichtigt, weil seine Biographien für moderne Fragestellungen, etwa nach künstlerischem Selbstverständnis, wenig bieten und lediglich das enthalten, was einem Zeitgenossen als mitteilenswert erschien. Jedenfalls hatte Neudörffer die Italiener um Nasenlänge geschlagen, denn Vasaris bekannte Vitensammlung erschien erst drei Jahre später. – Frau Schleif hat mit ihrem Buch einen Stein in den seit einigen Jahren recht ruhigen Teich der Spätgotikforschung geworfen, einen Stein, der jetzt seine Wellen um sich zieht; es bleibt zu hoffen, daß dadurch weitere Untersuchungen angeregt werden.

Wolfgang Schmid

JOSEPH LEO KOERNER, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. London, Reaktion Books 1990. 256 S., zahlreiche Abb. u. Taf.

Der bedeutendste Maler der deutschen Romantik ist in den USA erst seit der 1981 vom Metropolitan Museum veranstalteten Ausstellung *German Masters of the 19th Century* ins allgemeine Bewußtsein gedrungen, und erst die letztjährige Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen aus den Beständen der Eremitage und des Puschkin-Museums bot vor Ort Gelegenheit zu einem ausführlichen Studium der Originale. Mit Joseph Leo Koerners Buch liegt nun auch eine umfassende Würdigung Friedrichs seitens der amerikanischen Kunstgeschichte vor, und wenngleich diese breit angelegte Darstellung des Werks, wie ein Blick auf die recht summarischen Quellenverweise und Literaturangaben im Anhang deutlich macht, weitgehend kompilatorischen Charakters ist, darf sie sich doch auf methodische Vorgaben und neue Gedanken hin befragen lassen.

Welches Interesse den Autor leitet, der reichen Friedrich-Literatur eine weitere Abhandlung hinzuzufügen, ist nicht ohne weiteres zu ermitteln, denn Koerner verzichtet auf jede erläuternde Einführung und Zusammenfassung. Seine beiläufig im Text erwähnte kritische Intention, die tatsächlich bislang vernachlässigte semantische Struktur der Bilder („the nature of meaning“, S. 28) untersuchen zu wollen, scheint die in jüngster Zeit gerade auch in den USA geführte methodenorientierte Diskussion um Fragen der Semiotik (z.B. bei Donald Preziosi: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London 1989) aufzugreifen, ohne daß hierauf explizit eingegangen würde. Auch der von Robert Rosenblum (*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975) unternommene Versuch, Friedrich nicht nur in Beziehung zur englischen und amerikanischen Landschaftsmalerei zu betrachten, sondern ihm vor allem eine wesentliche Rolle in der Genese der abstrakten Moderne zuzusprechen, wird ebensowenig weiterverfolgt wie die u.a. von Theodor Stebbins vorgetragene Einordnung Friedrichs als Vorläufer der amerikanischen Luministen (*Luminism in Context. A New View*, in: John Wilmerding (Hg.): *American Light. The Luminist Movement, 1850-1875*. Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington 1980, S. 211ff.). Koerner scheint zu Beginn seines Buches vielmehr jeden Kontext, sei er wissenschaftsgeschichtlicher Natur oder auf die Geschichte der Kunst selbst bezogen, abstreifen zu wollen, indem er sich unmittelbar der Werkbetrachtung zuwendet. Den durchaus überzeugenden Auftakt geben die unspektakulären Pendantbilder *Bäume und Sträucher im Schnee* und *Fichtendickicht im Schnee* aus dem Jahr 1828. In ausgedehnten Beschreibungen, die den Prozeß der Rezeption und deren Irritation einbeziehen, wird die paradoxe Struktur jener wegen ihrer Konzentration auf das Detail ‚aphoristisch‘ genannten Landschaften anschaulich: Wie das Banale und Partikulare des Motivs sich aufgehoben findet in seiner Monumentalisierung, die faktische Beschränkung des Blicks sich auf der Seite des Betrachters in die Suche nach Horizont,

nach Bedeutung fortsetzt. „Each picture depicts a radically unremarkable nature, purged of human meaning and therefore of any clear relation to yourself, within a composition so centralized and intensely focused that it appears endowed with a quite particular and momentous significance. This significance eludes you, and you stand before the pictures as before answers for which the questions have been lost. They are fragments of an experience of nature elevated to the level of a revelation, a revelation, however, whose agent and content have long since disappeared.“ (S. 9)

Leider folgt dieser konkreten und stilistisch eleganten Einführung in die Charakteristika der Friedrichschen Landschaftskunst keine gedankliche Zuspitzung auf eine im weiteren dann zu verfolgende These. Die ambitionierten Darlegungen Koerners bleiben ohne ersichtliche methodische Reflexion und entbehren eines den wissenschaftlichen Normen genügenden Anmerkungsapparates, so daß einer grundlegenden Kritik die Basis fehlt. Dennoch sollen hier zunächst einige nach Ermessen der Verf. wesentliche Überlegungen Koerners zusammengestellt werden, denen der Autor selbst freilich nur punktuelle Wichtigkeit beimißt.

Mit Recht betont Koerner in seiner anfänglichen Werkanalyse das Negative der Bildaussage. In der Konzentration auf das Detail negiere Friedrich die Landschaft als Gattung, da sie auf den Betrachter zurückweise, anstatt sich ihm zu öffnen. Die in der symmetrischen Bildanlage (etwa des *Fichtendickichts*) suggerierte Bedeutungshaftigkeit werde inhaltlich nicht faßbar, so wie die Verweigerung der räumlichen Illusion die Beschränkung auf die Suche, auf Unerlöstheit, formuliere. Auch der in *Winterlandschaft mit Kirche* offensichtlich thematisierte christliche Erlösungsgedanke werde nicht zur Heilsgewißheit, denn die Kirchenerscheinung dominiere das Bild nicht, bleibe für den Wanderer verborgen (S. 18ff.).

Nicht in der Darstellung spezifischer Inhalte, sondern in der Thematisierung des Wahrnehmungsaktes selbst glaubt Koerner, mit Rekurs auf die Ablösung des Selbstbildnisses im Medium der Landschaft, Friedrichs künstlerische Intention, sein Motiv für die Aufgabe der akademischen Gattungsregeln gefunden zu haben. Es stellt sich allerdings hier schon die Frage, ob es nicht eine fragwürdige ‚Anwendung‘ des spekulativen Idealismus auf die Malerei ist, wenn er formuliert: „Friedrich depicts his gaze for what it is *to him*: not something seen, but that which sees.“ (S. 74) Eine ebenso jede Objektivität ausschließende psychologisierende Auffassung der Landschaftsmalerei Friedrichs als „picture of the artist's inner experience of self and world“ (S. 74) scheint den vorab dezidiert ins Blickfeld gerückten Bruch mit den Konventionen der Gattungsmalerei nicht adäquat erfassen zu können, denn das Prinzip der symbolischen Repräsentation, das Friedrich mit dem Selbstbildnis zumindest partiell aufgab, bleibt in diesem Denkansatz gewahrt.

In der Ablehnung der Börsch-Supanschen ‚Eins-zu-Eins-Lesart‘ der Symbolik Friedrichs ist sich Koerner einig mit Charles Rosen und Henri Zerner (*Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, New

York 1984, S. 56) und mit Robert Rosenblum (Werke Caspar David Friedrichs aus Rußland, in: *Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus der UDSSR*, hg. v. S. Rewald, München 1991; deutsche Ausgabe des Ausstellungskatalogs *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich...*, Art Institute of Chicago 1990 / Metropolitan Museum of Art, New York 1991, S. 13ff., bes. S. 24f.). Ein ernsthafter Versuch, aus dieser nachgerade obligaten Einsicht der neueren Friedrich-Forschung (vgl. etwa Peter Rautmann: *C. D. Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*, Frankfurt 1979, zur semantischen Vielschichtigkeit, S. 128) mehr als bloß pluralistische Bedeutungssummierung zu folgern (dazu würde die Entwicklung der inneren Widersprüche gehören), wird von Koerner jedoch nicht unternommen; es finden sich lediglich verstreute Bemerkungen zur Semantik, die mit anderen Argumentationsweisen und deskriptiven Passagen vermischt sind. Allerdings wird an einigen frühen Werken Friedrichs Abkehr vom konventionellen ‚Darstellen‘ eines geistigen Gehalts in einem Gegenstand der sichtbaren Wirklichkeit überzeugend deutlich gemacht. So zeige *Emilias Kilde*, wie die auf Vergänglichkeit und Tod zielenden Stimmungswerte noch an den realen Ort, den Landschaftspark mit dem von Abildgaard entworfenen Brunnendenkmal gebunden seien, während in *Trauerszene am Strand* erfundene Figuren und die nicht mehr an eine bestimmte Topographie gebundene künstliche (Strand-)Landschaft zu Bedeutungsträgern würden und Friedrich sich hier durch den Vermerk „invent.“ in die Tradition der Historienmalerei stelle (S. 89f.). Diese Beobachtung ergänzt Werner Sumowskis Unterscheidung des sentimental, der Gartentheorie verpflichteten Frühwerks von der späteren transzendenten Landschaft (*Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, S. 19) insofern, als sie einen Übergang von der Naturerfahrung zur ästhetischen Erfahrung, vom Naturschönen zum Kunstschönen als Wesensmerkmal für Friedrichs künstlerische Entwicklung anzunehmen nahelegt: Figuren und Gegenstände der *Trauerszene am Strand* verkörpern ausschließlich als Produkte künstlerischer Erfindung den Text der Elegie. Noch weitgehender, so Koerner, übersetzt dann das frühe Ölbild *Nebel* die Todesthematik in die Bildstruktur, wird analog hierzu das Sujet tendenziell zum Verschwinden gebracht, nicht allein im Motiv des Nebels, sondern, wie Koerner ausführt, auch durch das bewußte Verspiegeln der Bildoberfläche, die dem Betrachter zusätzlich den Zugang erschwert (S. 92f.). Dem entspricht der durch Verdunkelung und Abgewandtheit der Landschaft hervorgerufene ikonoklastische Charakter des *Tetschener Altars* (S. 147: ... „an image twice removed“...), der ebenfalls auf die Umdeutung der religiösen in die ästhetische Erfahrung bezogen wird: „...Christ turned to behold a landscape whose fullness we cannot see; the modern Man of Sorrows as surrogate viewer; the mythic intercessor between God and man as the aesthetic mediation between nature and consciousness.“ (S. 148)

Bereits an der frühen Sepia *Landschaft mit Pavillon* macht Koerner ein paradoxes Verhältnis zwischen Motiv und Komposition aus, das als typisch

für Friedrichs Neubestimmung der Landschaftsmalerei gelten muß. Der Darbietung eines ‚Belvedere‘ und dessen implizitem Versprechen, Ausblick zu bieten, widerspricht nämlich die Bildanlage, die den erhöhten Standort nicht zum Ausgangspunkt, sondern zum Ziel der Betrachtung macht (S. 85): Die kompositorische Form desavouiert den Motivinhalt, so wie umgekehrt das partikulare Motiv im *Fichtendickicht* durch die symmetrische Bildanlage ganzheitlichen Charakter beansprucht.

Koerners Ansatz zu einer theoretischen Fundierung dieser Strukturen in Schlegels Fragment-Begriff (S. 25f.) erscheint in diesem Zusammenhang fruchtbar, wenn auch unverknüpft mit Tina Grüters verwandten Überlegungen (Fragment und Künstlichkeit im Werk von Caspar David Friedrich am Beispiel der Dortmunder Winterlandschaft mit Kirche, in: Ausst. Kat. *Caspar David Friedrich. Winterlandschaften*, hg. v. Kurt Wettengel, Dortmund 1990, S. 60ff.). Auch die Ramdohr folgende Beschreibung des *Tetschener Altars* als Amalgam der Landschaft mit den formalen Kennzeichen der Historie (dem Vertikal-Deutlichen) findet eine adäquate Spiegelung in der gattungssprengenden Poetik Schlegels, die System und Fragment zu einem spannungsvollen Ganzen eint (S. 98f.). Daß die analoge widersprüchliche Koexistenz symmetrischer Ordnung mit realistischem Detail eine ureigene Qualität von Friedrichs künstlerischer Technik ist, verdeutlicht auch Koerners Feststellung der grundsätzlichen Mängel fotografischer Reproduktionen, die nicht in der Lage sind, etwa am *Tetschener Altar*, die tonalen Kontraste zwischen Vorder- und Hintergrund **und** die Details der verschatteten Vordergrundzone wiederzugeben, tendenziell also die am Original nicht aufzulösenden Widersprüche nivellieren. Diese sind, wie Koerner hervorhebt, nur im zeitlich ausgedehnten Rezeptionsprozeß zu erfassen (S. 100f.).

Scharf zeichnet Koerner die Unterschiede zu Runges künstlerischem Verfahren, die bislang unter dem Eindruck der theoretischen Leistungen Runges eher vernachlässigt blieben. Die symmetrischen, „still rococo figurations patterning the ‚sky““ in Runges *Kleinem Morgen* werden deutlich abgehoben gegen die im Wirklichkeitszusammenhang verbleibenden Symbole bei Friedrich – z.B. des Regenbogens in der verlorenen Weimarer Landschaft oder der Kathedrale in der *Winterlandschaft* (S. 111). Während Runges *Zeiten* zwischen Naturmotiv und Flächenordnung, Rahmen und Bildfeld Kongruenz stiften, bleibt bei Friedrich die Symmetrie fragmentarisch, ist trotz der formalen Strenge die Aufmerksamkeit für das Empirische erhalten, so daß sein System treffend als „demonstration of the limits of system“ (S. 121) bezeichnet wird.

Nicht nur zwischen Runge und Friedrich, sondern auch in Friedrichs Werk selbst werden unterschiedliche Niveaus ausgemacht, was für die weitere Diskussion um den methodischen Zugang zu Friedrichs Werk nicht ohne Belang ist. Koerner betont z.B. die radikale Negativität des *Fichtendickichts* gegenüber der *Winterlandschaft mit Kirche* („The wanderer’s perspective, internalized into the structure of the painting-as-experience, has now become our own“, S. 19) und bezeichnet *Vision der christlichen Kirche* und *Die Kathedrale* als Anomalien

im Gesamtwerk (S. 125f.), da sie von Friedrichs Grundsatz, das Okkulte in der Landschaft darzustellen, abwichen und wie Friedrichs allegorische Ausdeutung des *Tetschener Altars* und die traditionelle Staffage in *Morgen im Riesengebirge* eher kompromittierende Annäherungsversuche an Ramdohrs Kunstbegriff seien (S. 143f.). Mögen diese Wertungen auch etwas überzogen sein, so geben sie doch Anlaß dazu, den Ausgangspunkt der historisch-kritischen Friedrich-Forschung bei den konventionellen Werkanteilen (Zeitideen, symbolisch zu deutenden Motiven wie Gotik und Demagogentracht) zu überdenken.

Aus zahlreichen, jedoch nicht systematisierten Beobachtungen Koerners geht hervor, in welchem Maße Friedrichs Malerei eine Reflexion über das Medium Bild enthält, etwa anlässlich der *Frau am Fenster*, wo sich gerade am Fenstermotiv die Erwartung eines illusionistischen Bildraums bricht (S. 112), bzw. im durchgängig beobachteten Motiv des verstellten Blicks, das in der Negation auf die Konditionen des perspektivischen Bildraums verweist. Eine kühne Assoziation zum *Wanderer über dem Nebelmeer* berührt ebenfalls diesen ‚kunsttheoretischen‘ Aspekt des Werks. Koerner erinnert hier an die nebelfeuchte ‚Kunstnatur‘ in der Kristallsphaira von Boschs Triptychon-Außenseiten zum *Garten der Lüste* und verweist auf die im Genesis-Zitat enthaltene aristotelische Mimesis-Konzeption, die, von den Romantikern aufgegriffen, ein künstlerisches ‚Wettschaffen‘ mit der Natur an die Stelle der *imitatio* setzte (S. 192). Anknüpfend an Börsch-Supans Studie zur Bildgestaltung bei Friedrich (München 1960) beschreibt Koerner die Brechung des perspektivischen Sehens als Formulierung des Neuen im Gewand des Alten: Im *Tetschener Altar* werde die symmetrische Ordnung ‚maskiert‘ durch das in den zum Dreieck geschlossenen Hügelseiten zitierte Fluchtlinienschema (S. 103). Entsprechend verkehre Friedrich die Luftperspektive im *Mönch am Meer*, denn der Vordergrund zeige abgesehen von spärlichem Grün die Farbe der bloßen Leinwand, während dem atmosphärischen Hintergrund ein geradezu physisches Gewicht zukomme (S. 119f.).

Die reflexiven Anteile des Landschaftsbildes thematisiert Koerner zunächst auch in der Betrachtung der Rückenfigur, deren Bedeutung er, ausgehend von Kleists Deutung, gegen die ‚Einfühlungsthese‘ von C. G. Carus abgrenzt: Nicht die Aufhebung der Grenze zwischen Mensch und Natur, sondern gerade ihre Errichtung begründe die Möglichkeit für den Betrachter, sich in die Rückenfigur hineinzudenken (S. 213). Unberücksichtigt bleiben hier wiederum diesbezügliche frühere Überlegungen, etwa Berthold Hinz' Aufsatz zur ‚Entzweiung‘ von Mensch und Natur (in: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976, S. 5ff.).

Zum zentralen Problem der Semantik kommt Koerner anlässlich der fiktiven Dialoge von Ausstellungsbesuchern vor dem *Mönch am Meer* zurück, deren subtil pointierte Hilflosigkeit bei der Suche nach Deutungsmustern nicht ohne Grund mit der heutigen in Verbindung gebracht wird: Das Ausweichen auf geographische Erklärungen („Dies ist die See bei Rügen“), auf kulturelle („Wo Kosegarten wohnt“) und ökonomische Ableitungen („Wo die Kolonial-

waren herkommen“) „mocks“, so Koerner, „a context orientated art history widely practiced today“ (S. 213).

Diese kritische Sicht auf die ikonologische Forschungsrichtung bleibt jedoch ein Bonmot, das keinerlei Schlüsse über Standpunkt und Richtung des Autors zuläßt. So brillant einzelne Betrachtungen Koerners sind, so unbefriedigend ist stets ihre begriffliche Verarbeitung. Wichtige Ansatzpunkte, der Topos des verstellten Blicks, der den gegenüber Friedrichs Werk überstrapazierten Begriff des Unendlichen relativieren könnte, sowie die Abgrenzung gegen den Sentimentalismus kommen nicht zum Tragen, denn im Feuerwerk der Gedankensplitter, die nur noch Fragment und nicht mehr das Ganze sein wollen, löst sich jede historische Betrachtungsperspektive auf. Die von Rosenblum mit durchaus kritisierbaren Argumenten dennoch im Auge behaltene dynamische Amplitude zwischen Romantik und Moderne schnurrt bei Koerner zusammen auf die Summe der Pointen; dies um so erstaunlicher bei einem Autor, der innerhalb zweier Jahre neben der Publikation über Friedrich seine Dissertation über die deutsche Malerei der Renaissance (*Self Portraiture and the Crisis of Interpretation in German Renaissance Art. Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien and Lucas Cranach the Elder*, Berkeley 1988) und, zusammen mit Rainer Crone, eine Untersuchung zum Thema *Paul Klee. Legends of the Sign*, New York 1991, veröffentlicht hat.

Nur durch einen Hinweis im Text (S. 28), nicht etwa durch die Kapitelgliederung oder die Lektüre selbst, wird eine gewisse Ordnung des Ganzen erkennbar, die zwar von der richtigen Einsicht in die wesentliche Rolle der Rezeption ausgeht, diese jedoch in ein ganz äußerliches Schema umsetzt: Auf die ‚aktuelle‘, gleichsam ungefilterte Werkbetrachtung folgt die am *Tetschener Altar* behandelte zeitgenössische Rezeption, daraufhin die Thematisierung der Rückenfigur als werkimmanenter Gestalt des Rezipienten. Daß mit dieser Einteilung ganz unterschiedliche methodische Herangehensweisen – hermeneutische, rezeptionsästhetische ebenso wie ‚kontextuelle‘ – aufgerufen werden, motiviert den Autor nicht etwa zu einer Reflexion über das eigene Erkenntnisinteresse. Eher könnte man sein Verfahren als das einer guten Konversation betrachten, der es um die formvollendete Darbietung eines möglichst vielfältigen Bildungsstoffes und nur bedingt um dessen inhaltliche Aneignung zu tun ist. Schon auf der Ebene der ‚direkten‘ Werkanalyse bleiben einzelne treffende Beobachtungen unvermittelt nebeneinanderstehen. So ist die Verweigerung des Sinns durch die Brechung des perspektivischen Ausblicks nicht in Beziehung gesetzt zur Geste des Zeichensetzens, wie sie in formalen Analogien und Symmetrien statthat, also wiederum hervorgerufen wird durch die an die Oberfläche getretene geometrische Kompositionsfigur. Überhaupt wird die konstruktiv-abstrakte Seite der Malerei Friedrichs im Verlauf des Buches immer mehr zugunsten psychologischer Verstehensweisen fallengelassen, bleibt der anfangs konstatierte Ausschluß des Betrachters aus der Bildwelt mit der Beobachtung unvereinbar, daß er durch die Offenheit der Komposition aktiv einbezogen, selbst zum Sinnstifter werde.

Das Problem der Abstraktion und mit ihm die These Rosenblums wird in Kürze und mit ungewöhnlicher Schärfe abgehandelt: Friedrich komme als Vorläufer des „blinding and blinded project of twentieth-century abstraction“ nicht in Frage. „Abstraction will always be only a passing moment in our experience of the image, just as Friedrich himself is often compelled to raise a cathedral above the last horizon of his spiritual ‚histories‘, as modernity’s return of the repressed“ (S. 96).

Hiermit wird nicht nur das Verdrängende zum Verdrängten erklärt, sondern die an anderer Stelle als ‚Anomalie‘ eingestufte Gotikvision zur Heilungsmethode erhoben. Unterstützt durch „most modern semiotics“ stellt Koerner nun die Untrennbarkeit von Inhalt und Form fest, postuliert erschlicht ‚den‘ romantischen Symbolbegriff als Maßstab der Bedeutungsstruktur von Friedrichs Kunst und als Ursprung der heutigen Zeichentheorie (S. 96). Es ist offenkundig, daß auf Grund dieser dezidiert historistischen Sichtweise die artifiziellen Aspekte der Malerei Friedrichs von Koerner ebensowenig zur Kenntnis genommen werden können wie von Friedrichs Zeitgenossen. Fadenscheinig wird von hier aus die Kritik am Historismus der Verteidiger Friedrichs im Ramdohr-Streit, als deren Konzept zu Recht die Idee der ‚Eigentümlichkeit‘ des Künstlers und seines Werks benannt und in diesem romantischen Topos wiederum überzeugend die Quelle der kunsthistorischen Betrachtungsweise *per se* ausgemacht wird (S. 57ff.).

Ähnlich unzureichend wie der Rekurs auf ‚die‘ Rezeption und ‚das‘ romantische Symbol ist der als Schlüsselbegriff eingeführte Terminus der ‚Erlebniskunst‘ nach Gadamer (S. 13f.). Wie von letzterem ausgeführt (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 56ff.), wurzelt dieser in der pantheistischen Gefühlsreligion der Romantik selbst und dürfte so kaum als Kategorie kunstgeschichtlicher Methodik taugen. Wie überhaupt der Begriff ‚Erlebnis‘, autobiographischem Gebrauch entstammend und von Dilthey und Husserl zum erkenntnistheoretischen Grundbegriff erhoben, auf die Malerei zu übertragen wäre, bleibt unklar. Koerner verharrt letzten Endes mit dem zeitgenössischen Betrachter in der Haltung des nach Bedeutung Suchenden, ohne an dessen Seite weiter vordringen zu können als bis zur Konstatierung der Subjektivität von Friedrichs Kunst. Während es bei Gadamer darum geht, einen der Kunst eigenen Zugang zur Wahrheit zu beschreiben, und die Erschließung des Künstlerischen aus der Wirklichkeitserfahrung verneint wird (1960, S. 79), revidiert Koerner diesen Grundsatz der Hermeneutik nicht nur durch die Einbeziehung zahlreicher außerkünstlerischer Quellen, sondern vor allem durch seinen subjektivistischen Erlebnisbegriff, der jede Beobachtung zur Ästhetik des Landschaftsbildes in der persönlichen Erfahrung auflöst. Koerners stets wiederholte These, Friedrich stelle die Landschaft als ‚schon gesehene‘ dar, neigt nicht nur zur Trivialität, sondern versteht als Quelle der Bildfindung offenbar die Wahrnehmung der Natur, womit die am Frühwerk gezeigte Abgrenzung gegen das sentimentale Naturerleben wieder aufgehoben wird.

Der Widerspruch zum anfangs behaupteten autonomen ästhetischen Charakter der Friedrichschen Landschaft tritt unversehens am *Tetschener Altar*, mit dem Sprung in die historische Kontextforschung in Erscheinung, denn Koerner geht von nun an verstärkt dazu über, literarische, kunsttheoretische, psychologische und philosophische Diskurse als Erklärungsinstanzen zu bemühen, dies aber weitgehend ohne quellenkritische Absicherung. So nimmt er zum Beispiel Ramdohrs fiktiven Erlebnisbericht des Künstlers am Gipfelkreuz als originalen Kommentar Friedrichs (S. 128f.) und führt außerdem eine entsprechende Episode aus Tiecks *Sternbald* zum Vergleich an (S. 137). Aufgrund solch willkürlicher Operationen scheint die mit theologischer Exegese verbundene Naturerfahrung, mithin Kosegartens Symbolbegriff, für Friedrichs Malerei maßgeblich, ungeachtet der an der *Trauerszene* deutlich gemachten Hintansetzung unmittelbarer Naturerfahrung zugunsten der ‚*inventio*‘. Koerner folgt hier offenbar Sumowski (1970, S. 13), der bei Kosegarten bereits das Programm der Frühromantik ausgebildet sah, und geht so über die Referierung des schon von Rosen und Zerner beschriebenen romantischen Vorhabens einer traditionslosen Natursymbolik nicht hinaus.

Im übrigen ist die Projektion religiös-sentimentalen Naturerlebens auf die Bedeutung Friedrichscher Gemälde nicht nur in der geistesgeschichtlich ausgerichteten, sondern ebenso in der historisch-materialistischen Friedrich-Forschung anzutreffen, setzt beispielsweise Rautmann (1979) sinnliche Erfahrung und gedankliche Erkenntnis des Naturprozesses bei Friedrich gleich. Im Einklang hiermit befindet sich die weiterhin Geltung beanspruchende idealistische Interpretation der abstrakten Form, die auf Klaus Lankeit zurückgeht (‚Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei, *Neue Heidelberger Jahrbücher* N. F. 1950, S. 55ff.) und durch Rosenblum (1975) zu scheinbar unwiderruflicher Popularität gelangt ist.

Indem er den Anspruch der Erlebniskunst auf Unmittelbarkeit der Welt- und Kunsterfahrung zum Maßstab erhebt, bleibt Koerner wie weitgehend auch die bisherige Friedrich-Forschung im romantischen Wunsch nach ‚neuer Mythologie‘ befangen. Das kritische Potential der literarischen Frühromantik, das den späteren holistischen Denkmodellen nicht subsumierbar ist, bleibt hingegen unerschlossen, wobei es angesichts der zahlreichen von Koerner zwischen Friedrich Schlegel und Caspar David Friedrich gestifteten Beziehungen verwunderlich ist, daß er den von Werner Busch (*Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985) mit der romantischen Bildsprache in Beziehung gebrachten Schlegelschen Begriff der Allegorie nicht als theoretisches Äquivalent für die semantische Struktur der Bilder Friedrichs in Erwägung zieht (s. dazu R. Prange, *Reflexion und Vision. Zum Verhältnis von Fläche und Raum im Werk Caspar David Friedrichs*, *Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft* 1989).

Bei Koerner bleibt daher die zentrale Beobachtung, daß in Friedrichs Bildern die Sinngebung nicht mehr durch eine traditionelle Symbolik fest veran-

kert ist, sondern durch den Betrachter hergestellt werden muß, in ihren theoretisch-reflexiven Konsequenzen ungenügend begriffen. Schon die mit Rekurs auf Hans Blumenberg getroffene Gleichsetzung der Athenäumsfragmente mit Novalis' ursprungsmythischem ‚Romantisieren der Welt‘ (S. 24f.) macht die mangelnde Differenzierung deutlich, und auch die Einführung des Sublimen (S. 62) zeigt die Unvereinbarkeit der herangezogenen philosophischen und literarischen Quellen, denn während beim frühen Schlegel das transzendierende Moment im erkennenden Subjekt selbst angelegt ist, wird es dort als sein Gegensatz gedacht.

Koerners wenig tiefgreifender Erschließung zeitgenössischer Quellen entspricht die fehlende Berücksichtigung derjenigen Forschungsliteratur, die mit seinen Überlegungen eng zusammenhängt. Börsch-Supans Studie, in der die formalen Grundlagen zur Aktivierung der Rezeption in den innerbildlich-verschränkten Symmetrien analysiert wurden, wird lediglich erwähnt. Völlig unberücksichtigt bleibt Michael Brötjes Untersuchung über die ‚Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts‘ (*Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 19. 1974, S. 43ff.), obwohl hier erstmals die Konsequenz jener Gestaltungsweise für die Bedeutungsdimension der Bildgegenstände erörtert wurde: die Umkehr ihrer Bildfunktion im Rückverweisen auf die formale Flächenordnung.

Koerners einzig konkreter Bezug auf die Forschung erschöpft sich in einer durchaus berechtigten Kritik an Börsch-Supans Pendelmetapher (S. 163f.), durch die die heterogenen Symmetrien des *Tetschener Altars* in der Rezeptionsbewegung vereinbar scheinen, berechtigt freilich unter dem Vorbehalt, daß das ‚Erlebnis‘ als letzte Gegebenheit dieselbe Harmonisierung dissonanter Werkaspekte bezweckt. Der hier bruchlose Fortsetzung findende, seit Alois Riegls Fundierung des Stils in vermeintlichen Wahrnehmungskonstanten gepflegte kunsthistorische Rekurs auf ‚das Sehen‘ ignoriert den Werkcharakter und damit letzten Endes auch die Historizität der Kunst. Koerners Formulierung „significance resides in the way we see things, rather than what things in themselves might possibly be or mean“ (S. 85) löst die Problematik einer nicht mehr von Konventionen getragenen Bildbedeutung im Rückzug auf die reine Subjektivität des Betrachters wie des Bildproduzenten auf.

Das Buch klingt in einem Panorama der Zeitzeugen aus, die zum Spezifischen der Landschaftskunst Friedrichs keine verbindliche Aussage treffen können, aber allesamt ‚Subjektivität‘ bezeugen. Die Argumentation bezüglich der Rückenfigur verliert sich ins Assoziativ-Beliebige, es werden gleichermaßen etymologische und philosophische, psychologische und literarische Brücken gebaut. Dabei taugt für einen deutschen Maler der Romantik und sein Bild *Frühschnee* weder der Hinweis auf die Wortverwandtschaft von ‚glance‘ und ‚glace‘ noch lassen sich die anvisierten Korrespondenzen zu Heideggers ‚Holzwegen‘ oder Goethes ‚Augenblick du bist so schön‘ nachvollziehen (S. 159f.). Vielfältig sind auch die Erklärungsangebote für die Rückenfigur. Der

Leser kann sie sich ganz allgemein als Reflexionsfolie für Maler und Betrachter denken oder ikonographisch ableiten als Modifikation des zeichnenden Künstlers in der Landschaft (S. 163); er kann sie nach Schellings Staffage-Theorie als ‚Wanderer‘ („The halted traveller“) klassifizieren oder im Sinne von Wordsworths „stranger“ auffassen (S. 236), darf sie aber auch als Niederschlag einer wahnhaften Wahrnehmungsveränderung („autoscopy“, S. 160f.) oder mit Freud und Lacan als ‚Déjà-vu‘ verstehen (S. 234, 239). Auch einen retrospektiv-historistischen Aspekt glaubt Koerner zu entdecken, was er kurioserweise durch Carus’ Darstellung Michelangelos und Raffaels als (altdeutsch gekleideten) Rückenfiguren zu untermauern sucht (S. 240f.).

So weitgreifend die Sinnbezüge, so kurzschlüssig wird nun die Analyse der Bildfunktionen, die sich den mythischen Konnotationen des Erlebnisbegriffes offenbar beugen muß. Den Zugang über das ‚Erlebnis‘ setzt Koerner z.B. ohne Beziehung zum Bild durch, wenn er aus „Herz“ und „Auge“ des *Wanderers über dem Nebelmeer* die Landschaft hervorgehen sieht (S. 181f.). Dem Abstrusen nähert sich seine Interpretation der *Frau vor untergehender Sonne* als Aurora („only seen from behind“, S. 235).

Eine umfassende, aus der Negation traditioneller Landschaft entwickelte Bestimmung dessen, was Friedrichs Kunst über ihren neuprotestantischen und patriotisch-liberalen Kontext hinaus leistet, steht weiterhin aus. Hierzu müßten die Ergebnisse der historisch-kritischen Forschung mit denjenigen der Formanalyse konfrontiert, ästhetische und historische Betrachtungsweise verknüpft werden. Koerner scheint zwar zunächst die ikonologisch ausgerichtete Friedrich-Forschung, die das Werk als Primärquelle tendenziell vernachlässigt, durch den Ansatz in der Werkbeschreibung und durch die Thematisierung der Sujetfunktion korrigieren zu wollen, doch der dann zum Tragen kommende postmoderne Methodeneklektizismus ist weder dazu angetan, der ikonologischen Friedrich-Interpretation eine hermeneutische Alternative zu bieten, noch das Historische im Kunstwerk zu orten.

Die angedeutete Verwandlung sentimental-naturerlebten zu ästhetischer Erfahrung gäbe immerhin der Geschichtsschreibung „From Friedrich to Rothko“ neue Nahrung, insofern Rosenblums Fundierung der Abstraktion in metaphysischen Glaubensinhalten zu ergänzen wäre durch die funktionale Veränderung des Bildmediums selbst. Von hier aus ergäbe sich eine mögliche Neubewertung des Phänomens der künstlerischen Abstraktion, deren Genese historisch mit der nachrevolutionären Wiedereinführung des Okkulten in die Kunst offenbar zusammenfällt. Zu folgern wäre nicht nur die von Norbert Schneider („Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik – Zu Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar“, *Kritische Berichte* 1. 1974, H. 4., S. 60ff.) herausgestellte und von Koerner (S. 56) wiederum erwähnte antiaufklärerisch-resignative Komponente, sondern auch die mit der autonomen Form ermöglichte Opposition gegen das gesellschaftlich Gegebene. Das von Koerner beschriebene Phänomen des „reinen Sehens“, das seinen Gegenstand verloren hat, und die im verstellten Blick aufgehobene unmittelbare Beziehung zum

Bild bilden wichtige Ausgangspunkte für eine erneute Beschäftigung mit Friedrichs Werk. Denn durch den Bruch von ästhetischer und Wirklichkeitserfahrung wird die Illusion einer einheitlichen, allumfassenden ‚natürlichen‘ Erfahrung tendenziell aufgehoben, was als utopisch reflexives Moment ‚autonom‘ Kunst die Möglichkeit schafft, Erfahrung als konventionelle, als historisch und sozial bedingte, mithin den Fetischcharakter der Empirie zu begreifen.

Regine Prange

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Rudolf Arnheim: *Neue Beiträge*. Köln, DuMont 1991. 424 S. mit 61 s/w Abb., DM 96,-.
- Kathleen Ashley/Pamela Sheingorn: *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*. Athens and London, The University of Georgia Press 1990. X, 243 S. mit zahlr. s/w Abb., \$ 30.00 (cl); £ 15.00 (paper).
- Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt a.M.:
Hans Ulrich Reck: *Siah Armajani. Sacco und Vanzetti Leseraum*. 1990, 60 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
Mark Rosenthal: *Joseph Beuys, Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*. 1991, 77 S. mit zahlr. s/w Abb.
Peter Weibel: *Anna und Bernhard Blume. Vasen-Extasen*. 1991, 75 S. mit zahlr. s/w Abb.
Günter Metken: *Christian Boltanski. Les Suisses morts*. 1991, 100 S. mit zahlr. s/w Abb.
Jean-Christophe Ammann: *Francesco Clemente. Bestiarium*. 1991, 58 S. mit zahlr. s/w Abb.
Matthias Bleyl: *Gotthard Graubner, Farbraumkörper der XL. Biennale Venedig 1982*. 1991, mit zahlr. Farb- u. s/w Abb.
René Denizot: *On Kawara*. 1991, 123 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
Barbara Catoir: *Barbara Klemm. Fotografien*. 1991, 90 S. mit zahlr. s/w Abb.
Franz Meyer: *Walter De Maria*. 1991, 63 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
Bernhart Schwenk: *Blinky Palermo*. 1991, 64 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
Burkhard Brunn, Friedrich Meschede, Hans Ulrich Reck: *Charlotte Posenenske*. 1990, 84 S. mit zahlr. s/w Abb.
Werner Lippert, Paul Maenz: *Peter Roehr*. 1991, 89 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
Jean-Christophe Ammann, Christmut Präger: *Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher*. 1991, 138 S. mit zahlr. s/w und Farbabb.
Susanne Lange: *Franz Erhard Walther. 1. Werksatz (1963-1969)*. 1991, 100 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Ausst. Kat. des Kreismuseums Prinzeßhof, Itzehoe:
Kris Hilgendorf, 5. 3. – 23. 4. 1989; *Fritz Fleer*, 5. 3. – 23. 4. 1989; *Erwin P. Heckmann, Tine Hermann, Carola Schapals*, 13. 8. – 17. 9. 1989; *Albrecht Demitz*, 9. 12. 1990 – 20. 1. 1991; *Alexander Dettmar*, 10. 2. – 12. 3. 1991; *Hanns Radau*, 17. 3. – 5. 5. 1991; *Eva im Nylonland. Die Lebensbedingungen der Frauen in den 50er Jahren*, 24. 5. – 4. 8. 1991; *Friedel Anderson*, 4. 10. – 11. 11. 1991.
- Museen in Bayern*. Hrsg. v. d. Landesstelle für die nichtstaatl. Museen in Bayern. Konzeption, Redaktion und Texte: Margareta Benz-Zauner, Marie-Luise Heusmann, Ursula Simon-Schuster. München, Beck 1991. 440 S. mit 307 Abb., davon 219 in Farbe und 7 Karten, DM 28,-.
- Kilian Breier. Fotografik 1953 – 1990*. Ausst. Kat. Saarlandmuseum, Saarbrücken, 9. 6. – 8. 9. 1991. 119 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Andreas Müller-Pohle. Arbeiten 1976-1991*. Ausst. Kat. Brandenburgische Kunstsammlungen, Cottbus, 27. 7. – 1. 9. 1991. 48 S. mit 30 s/w Abb., DM 25,-.

AUSSTELLUNGSKALENDER

Aachen Ludwig Forum. 5.3-5.4.: *Niederlande ohne Grenzen; Junge polnische Malerei*; 12.3.—31.5.: *Zwischen Picuo und Yoruba. Kunst in Kuba heute*. Neuer Aachener Kunstverein. 8.3.—5.4.: *Die Anderen Zehn. Jahresausstellung der Künstler der Aachener Region*.

Aargau Aargauer Kunsthau. 27.3.—17.5.: *Suzanne Baumann*; 29.3.—17.5.: *Verena Loewensberg*.

Albstadt Städt. Galerie. 1.3.—20.4.: *Wilhelm Rudolph (1899–1982)*.

Aschaffenburg Galerie der Stadt. 21.3.—12.4.: *August Bresgen. Malerei, Zeichnung, Skulptur*. Schloßmuseum. 26.1.—22.3.: *Siegfried Rischar. Zeichnungen zu Faust II 1984–1989*.

Atlanta High Museum. 25.2.—3.5.: *Romare Bearden*; 21.3.—17.5.: *Barbara Ess*.

Augsburg Holbeinhaus. 7.3.—11.4.: *Europa in Hinterglasbildern. Volkskunst und Stadtkultur*. Schaezlerpalais. 6.3.—15.3.: *Günter Strupp*; 12.3.—10.5.: *Gjelosh Gjokaj. Malerei und Graphik*; 24.3.—24.5.: *Die deutsche Malerradierung*.

Bad Homburg Sinclair-Haus. 18.2.—20.4.: *Carl Spitzweg*.

Basel Architekturmuseum. 14.2.—29.3.: *Martin Classen*. Kunsthalle. 22.3.—20.4.: *Clara Saner, Chiarenza und Hauser*.

Kunstmuseum. 22.3.—3.5.: *Aus einem isolierten Land. Fünf Zeichner und eine Zeichnerin aus der ehemaligen DDR*.

Museum für Gegenwartskunst. 12.3.—20.4.: *Georg Baselitz. Die Probedrucke zweier Riesenholzschnitte*; 21.3.—22.6.: *Lücke TPT. Gemeinschaftsbilder von A.R. Penck, H. Gallasch, S. Kuhnert/Terk, W. Opitz*.

Beckum Stadtmuseum. 22.3.—3.5.: *Münzen und Notgeld aus dem Kreis Warendorf*.

Bellinzona Villa dei Cedri. Bis 21.4.: *Opere dell'800 in collezione*.

Bensberg Thomas-Morus-Adademie. 11.2.—3.5.: *Paul Magar*.

Berlin Altes Museum. 4.3.—31.5.: *„Entartete Kunst“ (Deutsches Histor. Museum)*. Berlinische Galerie. 6.3.—19.4.: *Korrespondenzen – 12 Künstler aus Florenz und Berlin*.

Brücke Museum. 7.3.—17.5.: *Die „Brücke“. Zeichnungen, Aquarelle. Teil I*.

Deutsches Historisches Museum. 12.3.—6.7.: *Eisenkleider. Plattnerarbeiten aus drei Jahrhunderten*. Kunstgewerbemuseum SMPK. Bis 29.3. verlängert: *„... Sitzen, wie mein Sitzgeist möchte.“*

Neue Nationalgalerie. 1.3.—Ende Mai: *Kunst in Deutschland 1905–1937* aus eigenen Beständen. Neuer Berliner Kunstverein. 7.3.—18.4.: *Christina Kubisch. Lichtinstallationen*.

Orangerie/Schloß Charlottenburg. 7.3.—28.6.: *Palast der Götter. 1500 Jahre Kunst aus Indien*.

Staatl. Kunsthalle. 13.3.—26.4.: *Jochen Seidel. Retrospektive*.

Bern Kunsthalle. 14.3.—26.4.: *Luc Tuymans*. Kunstmuseum. 6.3.—20.4.: *Adolf Wölfl*.

Bielefeld Kunstgewerbesammlung/Stiftung Huelsmann. 23.2.—12.4.: *Fantastische Formen. Ornamentstiche von Dürer bis Boucher (Histor. Saal der VHS)*.

Kunsthalle. 12.3.—26.4.: *Roland Fischer. Porträts*; 29.3.—17.5.: *Manolo Millares. Werke von 1951 bis 1971*.

Kunstverein. 14.3.—19.4.: *Lore Bert. Orient/Okzident*.

Bochum Kunstverein. 23.3.—3.5.: *Martin Noel*. Museum Bochum. 10.3.—23.5.: *„Zeichen“. Eigenbesitz*; 15.2.—26.4.: *Maxim Kantor. Retrospektive*; 21.3.—3.5.: *Carlos Manrique; „Skulpturen“. Eigenbesitz*.

Bonn Frauen Museum. 6.3.—6.4.: *Tina Schwichtenberg. Figuren*.

Kunsthistor. Institut. 18.2.—10.4.: *Krieg in Kroatien. Zerstörung einer Kulturlandschaft. Photodokumentation*.

Kunstverein. 24.2.—29.3.: *Giulio Paolini. Das graphische Werk 1967–1991*.

Rhein. Landesmuseum. 26.3.—3.5.: *Alexander Jikia*. 11.3.—24.3.: *Das Fürstengrab von Sipan – Peru. Entdeckung und Restaurierung*. 26.3.—3.5.: *Alexander Djikia. „Zeichnungen“*.

Botrop Quadrat. 22.3.—3.5.: *Abe Frajndlich. Masters of Light*.

Braunschweig Herzog Anton Ulrich-Museum. Ab 1.3.: *Wegen Bauarbeiten ca. 1 Jahr geschlossen (außer Bibliothek und Kupferstichkabinett)*. Kunstverein. 20.3.—3.5.: *Jürgen Klauke. Arbeiten auf Papier 1986–1991*.

Museum für Photographie. 1.3.—3.4.: *Thomas Höpker. Retrospektive*.

Städt. Museum. 23.2.—10.5.: *Alltagskeramik aus aller Welt*. 15.3.—20.4.: *100 Jahre norwegische Malerei 1830–1930. Gemälde aus dem Lillehammer Kunstmuseum*.

Bregenz Vorarlberger Landesmuseum. 28.2.—5.4.: *Frühe sowjetische Fotografie 1917–1940*.

Bremen Kunsthalle. 8.3.—2.4.: *Antonius Höckelmann*; 10.3.—17.5.: *Italienische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts*; 10.3.—3.5.: *Ward Jackson. Diamond*.

Neues Museum Weserberg. 27.3.—7.6.: *Roman Opalka. Retrospektive*.

Brüssel Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. 17.1.—29.3.: *Alfred William Finch 1854–1930*.

Calais Musée des Beaux-Arts. 14.3.—11.5.: *Patrice Caire*.

Canberra Australian National Gallery. 28.3.—8.6.: *Rubens and the Italian Renaissance*.

Chicago Museum of Contemporary Art. 8.2.—19.4.: *Der frühe Robert Rauschenberg*.

Cleveland Museum of Art. 4.2.—8.11.: *Gruener Collection of Pre-Columbian Art*.

- Cloppenburg** Niedersächs. Freilichtmuseum. 15.3.—27.8.: *Nicht nur Gegner. Deutsche und Russen in zwei Jahrhunderten.*
- Coburg** Kunstverein. 15.3.—26.4. *Werner Wittig; 22.3.—26.4.: Wilhelm Schweizer.*
- Darmstadt** Kunsthalle. 22.3.—26.4.: *Das Bochum-Projekt.*
Mathildenhöhe. 29.3.—31.5.: *Jürgen Brodwolf.*
Museum Künstlerkolonie. 12.3.—20.4.: *Jörg Sasse.*
- Dortmund** Museum am Ostwall. 11.3.—20.4.: *Hans-Dirk Hotzel; 15.3.—26.4.: Giuseppe Spagnolo.*
- Dresden** Albertinum. 1.3.—3.5.: *Johann Georg von Dillis.*
Kupferstich-Kabinett. 11.3.—12.6.: *Otto Coester. Das graphische Werk.*
- Düsseldorf** Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. 7.3.—10.5.: *Kandinsky „Kleine Freuden“.*
Aquarelle und Zeichnungen.
Stadtmuseum. 5.2.—22.3.: *Walter Vogel; 18.3.—31.5.: Alvar Aalto.*
- Duisburg** Wilhelm-Lehmbruck-Museum. 15.3.—20.4.: *Martin Disler. Häutung und Tanz.*
- Eckernförde** Heimatmuseum. 1.3.—19.4.: *Rita Canarezza. Malerei.*
- Edinburgh** National Gallery. 12.3.—3.5.: *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790–1990.*
National Gallery of Modern Art. 29.2.—10.5.: *Otto Dix. The Dresden Collection of Works on Paper; 29.2.—17.5.: Edward Baird.*
- Eichenzell** Museum Schloß Fasanerie. 7.3.—31.5.: *Silber auf Reisen.*
- Emden** Kunsthalle. 9.2.—5.4.: *Max Ernst. Grafik und Bücher. Sammlung Lufthansa.*
- Erbach/Odw.** Elfenbeinmuseum. 18.1.—15.8.: *Grünes Gewölbe Dresden. Präsentation restaurierter Arbeiten.*
- Erfurt** Kunstverein. 1.3.—12.4.: *Oskar Kokoschka. Graphiken zum trojanischen Sagenkreis.*
- Essen** Deutsches Plakatumuseum. 20.3.—10.5.: *12 Künstler setzen Zeichen für Europa.*
Museum Folkwang. 15.3.—3.5.: *Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst.*
Ruhrlandmuseum. 13.3.—3.5.: *Timm Rautert.*
- Esslingen** Galerie der Künstlergilde. 17.3.—16.4.: *Lumir Pospiva.*
Schwörhaus. 27.3.—26.4.: *Hans J. Schmidt-Huber.*
Villa Merkel. 20.3.—3.5.: *Adolf Fleischmann. Retrospektive.*
- Ettlingen** Museum der Stadt. 8.3.—29.3.: *Hanspeter Münch. Malerei 1960–1992.*
- Ferrara** Palazzo dei Diamanti. 15.2.—15.5.: *Claude Monet und seine Freunde.*
- Frankfurt** Deutsches Architekturmuseum. 7.2.—17.5.: *Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur 1906–1916.*
Kunstverein. 17.3.—5.4.: *Photographie der Moderne in Prag 1900–1925.*
Portikus. 27.3.—3.5.: *Herbert Hamak.*
Schirn Kunsthalle. 1.3.—10.5.: *Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932.*
- Freiburg** Augustinermuseum. 13.3.—12.4.: *Werner Pawlok. Fotografie (Kleine Galerie).*
- Fribourg** Musée d'art et d'histoire. 26.3.—10.5.: *Schenkungen und Ankäufe (1981–1991).*
- Gelsenkirchen** Städt. Museum. 1.3.—29.3.: *Jeanne Mammen; 8.3.—5.4.: Reinhard Hanke.*
- Genf** Musée Rath. 19.3.—14.6.: *De Tinguely à Arledner.*
- Gießen** Oberhess. Museum. 14.2.—22.3.: *Heinz Friedrich. Malerei.*
- Glauchau** Museum Schloß Hinterglauchau. 7.3.—18.4.: *Armand Warin. Malerei; bis 31.8.: Die Schönburger. Wirtschaft, Politik, Kultur.*
- Goch** Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 15.2.—31.3.: *Bruno Gronen.*
- Göppingen** Städt. Galerie. 15.3.—26.4.: *Fritz Schwegler.*
- Granada** Alhambra. 18.3.—7.6.: *Al Andalus. Islamische Kunst in Spanien.*
- Grömitz** Kloster Cismar. 8.3.—8.6.: *Robert Breyer und die Berliner Secession. Sammlung Rolf Deyhle; Klaus Fußmann. Das graphische Werk II*
- Halle** Kunstverein. 2.3.—13.4.: *Walter Opitz.*
Staatl. Galerie Moritzburg. 22.3.—10.5.: *Wolfgang Barton. Malerei und Arbeiten auf Papier.*
- Hamburg** Altonaer Museum. 4.3.—8.6.: *Die Künstlerpostkarte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.*
Deichtorhallen. 12.3.—10.5.: *On Kawara, Michelangelo Pistoletto, Imi Knoebel.*
Kunsthalle. 20.3.—24.5.: *Enzo Cucchi. „Roma“.*
Museum für Kunst und Gewerbe. 27.3.—26.5.: *Ott + Stein. Plakate; 27.3.—31.5.: Dale Chihuly. The Venetians. Gläser und Zeichnungen.*
- Hannover** Kestner Museum. 5.3.—30.4.: *Hanna Wagenknecht.*
Sprengel Museum. 27.3.—26.4.: *François Morellet. Steel Lives (Forum des Landesmuseums).*
Wilhelm-Busch-Museum. 2.3.—21.3.: *Schließung wegen Umbauarbeiten; 22.3.: Eröffnung der neugestalteten ständigen Wilhelm-Busch-Ausstellung; bis 20.4.: Plakate und Dokumente über Wilhelm-Busch-Ausstellungen seit 1932.*
- Heidelberg** Kunstverein. 16.2.—22.3.: *Klaus Horstmann-Czech; 1.3.—29.3.: Floris Neusüss. Fotogramme und Dokumente aus dem Margotow-Archiv Wahlershausen.*
- Helsinki** Amos Anderson Kunstmuseum. 27.3.—31.5.: *Sammlung Sigurd Frosterus: A.W. Finch, Bonnard, Rysselberghe, Signac.*
Ateneum. 2.2.—5.4.: *Helene Schjerfbeck.*
- Herford** Daniel-Pöppelmann-Haus. 7.3.—26.4.: *Fred Thieler.*
- Herne** Städt. Galerie. 13.3.—3.5.: *Barbara Verhoeven. Figur, Landschaft, Malerei.*
- Höhr-Grenzhausen** Keramikmuseum Westerswald. 7.3.—29.3.: *Zeitgenössische Keramik aus Belgien.*

- Innsbruck** Ferdinandeum. 5.2.—26.4.: *Die Räter.*
- Itzehoe** Kreismuseum Prinzesshof. 16.2.—22.3.: *Frauke Barow.*
- Jena** Kunstverein. 22.3.—15.5.: *Dietmar Gross. Malerei.*
- Kaiserslautern** Pfalzalerie. 10.3.—20.4.: *Georg Baselitz. Malelade, 1990.*
- Karlsruhe** Prinz-Max-Palais. 14.3.—26.4.: *Lithographien aus der Kunstakademie Karlsruhe 1890–1990.*
- Kiel** Kunsthalle. 22.3.—10.5.: *Milivoj Bijelic; 25.3.—10.5.: Gottfried Pilz.*
Schleswig-Holstein. Landesbibliothek. 16.2.—22.3.: *Der Raum der Worte. Polnische Avantgarde und Künstlerbücher 1919–1990 (Schloß).*
- Köln** Käthe Kollwitz Museum. 19.3.—1.5.: *Henry Moore. Mutter und Kind.*
- Kopenhagen** Statens Museum for Kunst. 22.2.—19.4.: *Rosemarie Trockel; 29.2.—3.5.: Französische Meisterwerke des 17. Jahrhunderts.*
- Kornwestheim** Galerie der Stadt. 7.3.—10.5.: *Hans Meyboden. Gemälde und Graphik; 7.3.—23.8.: Sammlung Manfred Henninger. Neupräsentation. Ölbilder und Zeichnungen 1929–1984.*
- Krefeld** Deutsches Textilmuseum. 23.2.—5.4.: *Johannes Iten und die Höhere Fachschule für textile Flächenkunst in Krefeld.*
Kaiser Wilhelm Museum. 15.3.—10.5.: *Von Callot bis Loriot. Karikatur und kritische Grafik.*
Museum Haus Esters. 8.3.—26.4.: *Lothar Baumgarten.*
- Lausanne** Fondation de l'Hermitage. 14.2.—10.5.: *50 Jahre Waadtländer Kunst.*
- Lengo** Weserrenaissance-Museum Schloß Brake. Bis 29.3. verlängert: *Kirchliche Kunst um 1600. Meisterwerke aus dem Diözesanmuseum Paderborn.*
- Liverpool** Tate Gallery. 11.3.—7.1.93: *Myth-Making. Abstract Expressionism from the USA; 25.3.—7.1.93: Stanley Spencer.*
- London** Barbican Art Gallery. 27.2.—4.5.: *William Eggleston; Van Gogh in England.*
British Museum. 26.3.—4.8.: *Rembrandt. Zeichnungen.*
National Gallery. 26.3.—24.5.: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt.*
Tate Gallery. 11.3.—17.5.: *Otto Dix.*
Royal Academy. 13.3.—7.6.: *Alexander Calder.*
- Ludwigshafen** BASF-Feierabendhaus. 8.3.—31.3.: *Sieben Künstler aus Mailand.*
- Luzern** Kunstmuseum. 22.2.—26.4.: *Pia Fries.*
- Magdeburg** Kloster Unser Lieben Frauen. 8.3.—3.5.: *Die Kultur der Abtei St. Gallen; 10.3.—3.5.: Zeitgenössischer Schmuck von Künstlern der Burg Giebichenstein.*
Kulturhistor. Museum. 8.3.—5.4.: *Leonardo da Vinci, der Forscher.*
Lukasklaus. 29.3.—7.6.: *Junge Künstler aus Sachsen-Anhalt.*
- Mainz** Gutenberg-Museum. 22.2.—19.4.: *Hans Fronius. Das illustrative Werk.*
- Mailand** Padiglione d'Arte Contemporanea. 11.3.—19.4.: *Il mondo di Carlo Belli.*
Palazzo Reale. 19.2.—3.5.: *Il primo Ottocento italiano.*
- Mannheim** Städt. Kunsthalle. 14.3.—26.4.: *Illustrierte Theaterprogramme, Paris 1890–1900.*
- Mantua** Palazzo Tè. 7.3.—31.5.: *Franco Gentilini.*
- Marburg** Universitätsmuseum. 8.3.—6.4.: *Bitte berühren. Skulpturen zum Anfassen; 15.3.—26.4.: Günther Blau. Das druckgrafische Werk.*
- Mönchengladbach** Städt. Museum Schloß Rheydt. 21.3.—3.5.: *Gold aus Pompeji. Archäologische Funde aus den Villen von Oplontis.*
- München** Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. 20.3.—17.5.: *Georg Baselitz. Retrospektive.*
Ladengalerie Lothringerstr. 29.2.—22.3.: *Thomas C. Demand. Tombola 1991.*
Künstlerwerkstatt Lothringer Str. 22.3.—25.4.: *Für die Galerie – Dealing with Art.*
Villa Stuck. 27.3.—10.5.: *Gianni Versace. Theater der Mode.*
Staatl. Graphische Sammlung. 13.3.—10.5.: *Zehn deutsche Zeichner 1790–1930 (Neue Pinakothek).*
Stadtmuseum/Fotomuseum. 19.2.—20.4.: *Werner Bischof. Fotografien 1916–1954.*
- Münster** Stadtmuseum. 27.3.—14.6.: *Künstlerische Fotografie.*
- Neapel** Cartosa di San Martino. 27.2.—17.5.: *Jusepe de Ribera.*
- Neuss** Kulturforum Alte Post. 22.3.—26.4.: *Nanne Meyer.*
- New York** Brooklyn Museum. 28.2.—26.4.: *Arman. Retrospective.*
- Niebull** Richard-Haizmann-Museum. 27.3.—5.5.: *Camille Graeser. Das druckgrafische Werk.*
- Nürnberg** Germanisches Nationalmuseum. 19.3.—24.5.: *Neues Glas aus Finnland.*
- Oberhausen** Ludwig-Institut. 21.2.—12.4.: *„Bittefeld ist überall“. Fotos, Installationen.*
Städt. Galerie. 7.2.—29.3.: *Jean Ipousteguy.*
- Oldenburg** Kunstverein. 23.3.—23.4.: *Mario Moronti. Malerei.*
Landesmuseum. 23.2.—29.3.: *Burghard Müller-Dannhausen. Farbkonstrukte 1974–1990.*
- Osnabrück** Kulturgeschichtl. Museum. 19.3.—3.5.: *Piepenbrock-Preis für Skulptur.*
- Ostende** Provinciaal Museum. 23.2.—6.4.: *Fred Bervoets. Retrospektive.*
- Paris** Centre Georges Pompidou. 4.3.—4.4.: *Louis I. Kahn.*
Jeu de Paume. 17.3.—24.5.: *Ellsworth Kelly.*
Musée du Louvre. 20.3.—29.6.: *Clodion.*
Palais de Tokyo. Bis 6.4.: *Photographie/Sculpture.*
Petit Palais. 5.3.—17.5.: *Richard Parkes Bonington.*

- Passau** Museum Moderner Kunst. 31.1.—26.4.: *Paula Deppe*; 6.3.—31.5.: *Egon Schiele*.
- Pforzheim** Kunstverein. 15.3.—10.5.: *Claus Bury*; 29.3.—3.5.: *Godehard Lietzow*.
- Philadelphia** Museum of Art. 28.3.—14.6.: *Joseph Beuys. Thinking Is Form*.
- Recklinghausen** Städt. Kunsthalle. 15.3.—20.4.: *Emil Cimiotti. Retrospektive*.
- Regensburg** Diözesanmuseum Obermünster. 27.3.—26.4.: *David Bennett. Bilder zum Alten Testament*. Galerie im Donau-Einkaufszentrum. 28.3.—11.4.: *Galerie im Donau-Einkaufszentrum*. 28.3.—11.4.: *Horst Jansson. Tirana*. Städt. Galerie. 13.3.—19.4.: *Frank Dornseif. Skulpturen*.
- Reutlingen** Hans Thoma-Gesellschaft/Kunstverein. 16.2.—12.4.: *Sovak. Graphische Blätter*.
- Rom** Centro Culturale Tedesco. 24.2.—15.4.: *Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt*. Palazzo Ruspoli. 26.3.—24.5.: *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*.
- Rosenheim** Städt. Galerie. 5.3.—12.4.: *Graphik des deutschen Expressionismus*.
- Rottenburg a.N.** Kulturverein Zehntscheuer. 8.3.—20.4.: *Fritz Genkinger. Malerei 1960–1992*.
- Saarbrücken** Saarland Museum. 22.3.—10.5.: *Gustav Kluge. Gemälde 1989–1991*.
- Salzburg** Salzburger Museum C.A. 11.3.—27.4.: *Flaschen-, Humpen- und Glasdesign*. Kunstverein. 26.3.—25.4.: *Hubert Scheibl; Elisabeth Moser*. Rupertinum. 12.3.—12.4.: *Herbert Albrecht. Plastiken*.
- Schaffhausen** Museum zu Allerheiligen. 22.3.—3.5.: *Bruno Ritter*.
- Schleswig** Schloß Gottorf. 25.3.—21.6.: *Bertel Thorvaldsen und seine deutschen Künstler-Freunde*.
- Schwäbisch Hall** Städt. Galerie. 23.2.—12.4.: *Hannes Forster*.
- Schwerin** Staatl. Museum. 13.3.—3.5.: *Arbeiten auf Papier – von Ackermann bis Winter*; 20.3.—10.5.: *Dynastische Verbindungen des Mecklenburgischen Herzoghauses auf Münzen und Medaillen*.
- Seebüll/Neukirchen** Nolde-Stiftung. 29.2.—30.11.: *Emil Nolde Seebüll 1992; 65 „Ungemalte Bilder“*.
- Speyer** Historisches Museum. 23.3.—21.6.: *Das Reich der Salier 1024–1125*.
- Stettin** Muzeum Narodowe w Szczecinie. 1.3.—19.4.: *Stettin. Ansichten aus fünf Jahrhunderten*.
- St-Germain-en-Laye** Chateau. 14.2.—27.4.: *La cour des Stuarts à Saint-Germain-en-Laye au temps de Louis XIV*.
- Strasbourg** Palais Rohan. 20.2.: *Wiedereröffnung des Musée Archéologique*; 14.3.—17.5.: *Theodor van Thulden*.
- Stuttgart** Staatsgalerie. 22.2.—26.4.: *10 Jahre Museumsstiftung Baden-Württemberg*. Württ. Kunstverein. 6.3.—19.4.: *Preisträger aus dem Forum Junger Kunst*; 14.3.—19.4.: *Thar – die Wüstenkönigin Indiens*.
- Toledo** Museo de Santa Cruz. 15.3.—30.5.: *Hispania – Austria. Spanisch-Österreichische Kunst um 1492*.
- Tübingen** Kunsthalle. 14.3.—3.5.: *Die russische Avantgarde und das Theater, 1890–1930. Sammlung Lobanov-Rostowsky*.
- Turin** Castello di Rivoli. 8.2.—30.4.: *Piero Manzoni*.
- Venedig** Galleria Giorgio Franchetti. 20.3.—30.9.: *Canova und die Sammlung Farsetti*.
- Venlo** Goltziusmuseum. 8.3.—20.4.: *Archäologisches Limburg 1987–1989*.
- Wadersloh** Museum Abtei Liesborn. 22.3.—20.4.: *Kreiskunstverein Soest als Gast*.
- Washington** National Gallery. 1.3.—5.7.: *John Singer*; 15.3.—17.5.: *Il Guercino*.
- Wien** Graphische Sammlung Albertina. 18.3.—26.4.: *Künstler zeichnen unter LSD. Die Hatmann-Dokumente*. Gustinus Ambrosi-Museum. 26.2.—19.4.: *Josef Trattner. Volume*. Kunsthau. 6.3.—30.4.: *Duane Hanson*. Museum des 20. Jahrhunderts. 27.2.—12.4.: *Nam June Paik*.
- Wilhelmshaven** Kunsthalle. 5.3.—12.4.: *Heinz Fehling. Plakatkunst und Werbung*.
- Winterthur** Kunstmuseum. 28.3.—24.5.: *Richard Tuttle*.
- Wolfenbüttel** Kunstverein. 8.3.—3.5.: *Bernhard Bittner. Plastiken*.
- Wolfsburg** Städt. Galerie. 1.3.—26.4.: *Japanische Holzschnitte aus der Sammlung Winzinger*.
- Würzburg** Städt. Galerie. 8.3.—10.5.: *Karl Schmidt-Rottluff. Aquarelle*.
- Zürich** Kunsthalle. 28.3.—24.5.: *Andreas Gursky*. Kunsthau. 25.1.—5.4.: *Picasso-Graphik*; 15.3.—10.5.: *Ilse Weber. Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde*. Museum für Gestaltung. 19.2.—20.4.: *Überall ist jemand. Räume im besetzten Land*.

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

STUDIENKURS DER BIBLIOTHECA HERTZIANA 1992

Die Bibliotheca Hertziana in Rom veranstaltet in der Zeit vom 28. September (Anreisetag) bis 8. Oktober (Abreisetag) 1992 einen Studienkurs für deutschsprachige Doktoranden und jüngere promovierte Kunsthistoriker mit dem Thema

Die Statue in Rom von Bernini bis Canova.

Wissenschaftliche Leitung: Dr. Georg Satzinger,
Dr. Sebastian Schütze.

Die Zahl der Teilnehmer ist auf maximal 12 Personen beschränkt. Jeder Bewerber sollte ein Kurzreferat von ca. 30 Minuten zum Kursthema halten. Die Bibliotheca Hertziana übernimmt die Kosten der Unterbringung, ferner erhalten die Teilnehmer einen pauschalen Unkostenbeitrag von Lire 315.000.

Bewerbungen mit Empfehlungsschreiben der jeweiligen Institutsleiter sind bis 30. April 1992 zu richten an den *Geschäftsführenden Direktor der Bibliotheca Hertziana, Prof. Dr. Matthias Winner, Via Gregoriana 28, I-00187 Roma*. Die Bewerber erhalten im Mai Bescheid über die Zusage. Bibliographische Hinweise und das Kursprogramm werden der Zusage beigelegt.

VILLA I TATTI – FELLOWSHIPS 1993/94

Villa I Tatti: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies will award ten or more stipendiary fellowships, and a limited number of non-stipendiary fellowships, for independent study on any aspect of the Italian Renaissance for the academic year 1993/94. The fellowships are for scholars of any nationality, normally post-doctoral and in the earlier stages of their careers. Stipends will be awarded according to the individual needs of appointees and the availability of funds. The maximum grant will be no higher than \$ 30,000; most will be considerably less.

Fellowships run from 1 July 1993 to 30 June 1994. Fellows must be free to devote full time to study and will be expected to spend most of their time at the Center.

Applicants should send a completed application form, a curriculum vitae, and a project description to the *Director, Professor Walter Kaiser (Villa I Tatti, Via di Vincigliata 26, 50135 Florence, Italy)* to arrive no later than 15 October 1992, with duplicates to the *Villa I Tatti office, Harvard University, University Place, 124 Mt. Auburn Street, Cambridge, MA 02138-5762, USA*. Candidates should ask three senior scholars familiar with their work to send confidential letters of recommendation to the Director by the same date with duplicates to the Villa I Tatti office in Cambridge. Decisions are announced in the early spring.

Application forms may be obtained from Villa I Tatti in Florence, Italy, or from the Villa I Tatti office in Cambridge.

BYZANTINE SYMPOSIUM 1992

The annual Byzantine Symposium at Dumbarton Oaks will be devoted to the theme of *Law and Society in Byzantium, 9th – 12th Centuries*. Professor Dieter Simon, Director of the Max-Planck-Institut für Europäische Rechtsgeschichte, in Frankfurt, Germany, has organized and will direct the program.

The Symposium will be held at Dumbarton Oaks from Friday, May 1 to Sunday, May 3, 1992. The fee is \$25 (\$15 for students), which will cover admission to the sessions and to the cocktail party on the Friday. Buffet lunches are offered on a subscription basis for the first two days of the Symposium, at \$12 each, payable in advance with the registration fee.

The deadline for registration is April 10, but you are urged to respond immediately, as the maximum number of participants is 200, admitted on a „first come, first served“ basis. Your registration will be confirmed.

Please address all correspondence to: *Byzantine Symposium 1992 / Dumbarton Oaks / 1703 32nd Street, NW / Washington, DC 20007/USA*.

SCHLIESSUNG DES BRAUNSCHWEIGER MUSEUMS

Das Herzog Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig muß seine Schauräume wegen der Erneuerung des Dachgeschosses ab 1. März 1992, voraussichtlich für ein Jahr, geschlossen halten. Die Eingangshalle mit Buchstand und Cafeteria, die Bibliothek und das Kupferstichkabinett, wie auch die Burg Dankwarderode als Nebenstelle, bleiben bis auf weiteres zugänglich.

KARL BUCHHOLZ

Zwecks Vorbereitung einer Ausstellung der Werke des Landschaftsmalers Karl Buchholz (1849–1889), die das Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck in Zusammenarbeit mit den Kunstsammlungen zu Weimar für 1994 plant, erbitten wir Hinweise auf Bilder, Skizzen und Entwürfe in Privatbesitz, Kunsthandel, Museen und Archiven. Zur Ausstellung soll ein repräsentativer Katalog erscheinen. Hinweise bitte an das *Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Düvekenstr. 21, 2400 Lübeck, Tel. 0451-1224134*.

Für eine Monographie des Bildhauers, Malers und Graphikers Richard Haizmann (1895–1963) erbitte ich Hinweise auf dessen Werke in Privatbesitz und Kunsthandel. Jede weitere Information über den Künstler ist ebenso willkommen. Diskretion wird selbstverständlich zugesichert.

Dr. Uwe Hauptenthal, Richard-Haizmann-Museum, Rathausplatz, 2260 Niebüll, Tel. 04661/601 77.

HERBERT GARBE

Für ein Werkverzeichnis des Bildhauers Herbert Garbe (1888–1945) bitte ich Besitzer von Plastiken, Briefen usw. um Informationen. Diskretion wird zugesichert.

Simone Lindenstädt, Löwensteinring 27, 1000 Berlin 47. Tel. 030-6037432.

DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Dipl.-Ing. Eckart Rüschi M.A., FB 2, Fachgebiet Denkmalpflege, der Technischen Universität, Dovesstr. 1, 1000 Berlin 10

Wiltrud Barth M.A., Landeskonservator Berlin, Abteilung Bauforschung, Lindenstr. 20–25, 1000 Berlin 61

Dr. Karl-Uwe Heußner, Deutsches Archäologisches Institut, Arbeitsbereich Ur- und Frühgeschichte, Dendrochronologie, Leipziger Str. 3-4, 0-1086 Berlin

Joachim Huber, Inventar der kirchlichen Kunst, Ringstr. 16, CH-8500 Frauenfeld

Dr. Pia Müller-Tamm, Städtische Kunsthalle Mannheim, Moltkestr. 9, 6800 Mannheim 1

Prof. Dr. Hans A. Lüthy, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Postfach, CH-8024 Zürich

Dr. Wolfgang Schmid, Geschichtliche Landeskunde, FB III der Universität, Postfach 3825, 5500 Trier

Dr. des. Regine Prange, Kunsthistorisches Institut der Universität, Bursagasse 1, 7400 Tübingen 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). *Stadtsparkasse Nürnberg* 1116003 (BLZ 560 501 01). *Postcheckkonto:* 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
Ubiestraße 20 · 6238 Hofheim/Ts. · Telefon 061 92 / 53 86

Studien zum Kölner Dom, herausgegeben von Arnold Wolff, Band 3

Peter Springer

DAS KÖLNER DOM-MOSAIK

Ein Ausstattungswerk des Historismus zwischen Mittelalter und Moderne

Das 1350 Quadratmeter große Fußbodenmosaik des Domchores, ausgeführt in den Jahren 1889 bis 1899 von Villeroy & Boch in Mettlach, ist trotz seines umfangreichen historisch-kosmologischen Bildprogramms so gut wie unbekannt geblieben. Peter Springer stellt das monumentale Werk nicht nur ausführlich dar, sondern untersucht auch die Entstehungsgeschichte, bei der August Essenwein, Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, als Anreger und Künstler die wichtigste Rolle spielte, gefolgt von dem Freiburger Fritz Geiges. Sorgfältig wird auch die Einbindung des Werkes in die Kunst der Zeit behandelt und auf Vorgänger- und Parallelprojekte ebenso verwiesen wie auf das Geschichtsbild der Künstler und ihrer Auftraggeber.

544 Seiten, 425, meist farbige Abb., Ganzleinen, DM 248,—.

Verlag Kölner Dom e.V.

D-5000 Köln 1, Roncalliplatz 2, Tel. 23 10 25; Telefax 25 52 82



GALERIE

KURT MEISSNER

Florastraße 1 Telefon 3 83 51 10
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister
Besuch nur nach Vereinbarung



Landeshauptstadt Düsseldorf

Wir suchen für das **Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof** die/den neue/n

Leiterin/Leiter der Gemäldegalerie

Ihre Aufgabe wird es sein

- die Sammlung europäischer Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts und deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt **DÜSSELDORFER MALERSCHULE** zu betreuen,
- Neuerwerbungen vorzubereiten und zu veröffentlichen,
- ein Archiv zur **DÜSSELDORFER MALERSCHULE** in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf aufzubauen und zu leiten,
- Sonderausstellungen aus eigenen Beständen und Wechselausstellungen europäischer und außereuropäischer Malerei bis 1900 vorzubereiten und durchzuführen,
- die Bestände auf hohem wissenschaftlichen und schriftstellerischen Niveau zu katalogisieren, eigene Texte zu verfassen und fremde zu redigieren.

Wir erwarten:

- ein mit Promotion abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte,
- spezifische Kenntnisse besonders der Malerei des 19. Jahrhunderts,
- Interesse für Erscheinungen und Aufgabenstellungen der Gegenwart.

Vorausgesetzt werden wissenschaftliche Veröffentlichungen und die Fähigkeit, sich einem breiterem Publikum verständlich zu machen.

Die Einstellung ist im Angestelltenverhältnis zu den Bedingungen des Bundes-Angestelltentarifvertrages vorgesehen, beim Vorliegen der Voraussetzungen aber auch im Beamtenverhältnis möglich. Die Stelle ist nach Bes.Gr. A 14 der Bundesbesoldungsordnung bzw. Verg.Gr. I b BAT bewertet.

Bewerberinnen und Bewerber wird empfohlen, auch außerberuflich erworbene Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten anzugeben, wenn sie für ihre Eignung und Befähigung für die Stelle von Bedeutung sind.

Die Stadtverwaltung Düsseldorf hat einen Plan zur beruflichen Gleichstellung von Frauen und Männern.

Interessierte **Damen und Herren** richten ihre Bewerbung mit Lebenslauf, Lichtbild, Kopien der Zeugnisse oder Beschäftigungsnachweise sowie einem Verzeichnis der Veröffentlichungen bitte innerhalb von 3 Wochen nach dem Erscheinen dieser Anzeige an die

Stadtverwaltung
Abt. 11/4
Kennziffer 41/205/01/92/69
Postfach 10 11 20
4000 Düsseldorf 1

D Ü S S E L D O R F
EINE GUTE ADRESSE.

Die Redaktion des ALLGEMEINEN KÜNSTLERLEXIKONS sucht für ständige Zusammenarbeit

freie wissenschaftliche Mitarbeiter

für redaktionelle und Autorentätigkeit. Um das auf 60 Bände geplante ALLGEMEINE KÜNSTLERLEXIKON in einem vertretbaren Zeitraum komplett vorlegen zu können, wird eine erhöhte Erscheinungsfrequenz angestrebt. Dies erfordert eine weitere Intensivierung aller erforderlichen Vorarbeiten und eine verstärkte Einbeziehung von Fachkollegen.

Für eine freie wissenschaftlich-redaktionelle Mitarbeit sind ein abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte und Fremdsprachenkenntnisse Voraussetzung. EDV-Kenntnisse sind von Vorteil.

Bewerbungen mit der Angabe der Spezialisierung werden erbeten an:

K.G. SAUR VERLAG GMBH & CO. KG, Redaktion ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON, Herrn Eberhard Kasten, Friedrich-Ebert-Str. 76, O-7010 Leipzig, Tel. (00 37-41) 71 79-250/253/293, Fax 71 79-358

Die Stadt Bonn

- Kulturamt -

sucht zum nächstmöglichen Zeitpunkt eine/einen

Kustodin oder Kustos

Besoldungsgruppe A 14 Bundesbesoldungsgesetz

Das Aufgabengebiet umfaßt die Konzeption und Durchführung von Kunstaussstellungen sowie begleitenden kunstwissenschaftlichen Publikationen.

Vorausgesetzt werden ein mit der Promotion abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte (Hauptfach) sowie hervorragende Kenntnisse der Kunst des 19./20. Jahrhunderts sowie des aktuellen Kunstgeschehens.

Sie sollten neben dem Nachweis über Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunst auch über Erfahrungen im internationalen Ausstellungswesen sowie über gute Fremdsprachenkenntnisse verfügen.

Von Ihnen werden darüber hinaus Kontaktfähigkeit, Selbständigkeit und Teamgeist erwartet.

Richten Sie bitte Ihre Bewerbung mit Lichtbild, Lebenslauf und Zeugnisabschriften **unter Angabe der Kennziffer 41-3.4** 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.



bonn

Am

Niedersächsischen Landesmuseum Hannover

ist zum 1. Juni 1992 die Stelle der/des

■ leitenden Direktorin/ leitenden Direktors

neu zu besetzen. Die Stelle ist nach Besoldungsgruppe B2 BBesO bewertet.

Das Museum umfaßt die Abteilungen Landesgalerie, Naturkunde, Urgeschichte und Völkerkunde, denen Direktoren vorstehen. Die leitende Direktorin/der leitende Direktor ist zugleich Direktorin/Direktor der Landesgalerie. Ihr/ihm untersteht die Verwaltung des gesamten Hauses, das sie/er auch nach außen vertritt.

Bestandteil des Museums ist eine Ausstellungshalle — das Forum — im Zentrum der Stadt, die allen Abteilungen für Sonderausstellungen zur Verfügung steht.

Die Landesgalerie umfaßt Gemälde, Skulpturen und Grafik vom Mittelalter bis zum Impressionismus. Daher wird eine promovierte Kunsthistorikerin/ein promovierter Kunsthistoriker gesucht, die/der in verantwortungsvoller Position langjährige Erfahrung bei der Betreuung einer Sammlung alter Meister erwerben konnte und über eine profunde Kennerschaft auf diesem Gebiet verfügt. Die Bewerberin/der Bewerber muß ferner befähigt sein, das Museum in seiner Gesamtheit zu leiten und fortzuentwickeln. Besonderes Gewicht wird dabei auf die Koordinierung der Ausstellungstätigkeit sowie eine zeitgemäße Öffentlichkeitsarbeit gelegt.


Frauen werden nachdrücklich gebeten, sich zu bewerben.

Schwerbehinderte werden bei gleicher Qualifikation bevorzugt.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen werden innerhalb von 3 Wochen nach Veröffentlichung dieser Stellenausschreibung unter Angabe des **Aktenzeichens 102.4-03-406** erbeten an die

Bezirksregierung Hannover, Dez. 102

Am Waterlooplatz 11 · 3000 Hannover 1

 **Niedersachsen**

KUNSTCHRONIK

1991

Verlag Hans Carl

Gebundener Jahresband
DM 69,55 + Versand

Einbanddecke
DM 12,— + Versand

(frühere Einbanddecken
und Jahresbände auf Anfrage)

Postfach 9110 · 8500 Nürnberg 11
Telefax 09 11/20 49 56

Deutscher Kunstverlag

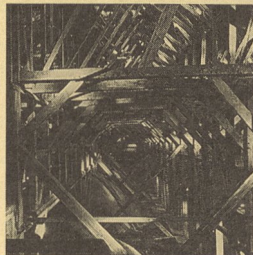
Baugeschichte Bautechnik

Werner Müller Grundlagen gotischer Bautechnik

Ars sine scientia nihil
320 Seiten mit 225 Abbildungen,
Leinen DM 160,-

Das grundlegende Werk behandelt ein kritisches Gebiet zwischen Kunst- und Technikgeschichte, dessen materielle, technologische Komponenten von der klassischen Kunstgeschichte meist vernachlässigt werden. Als Naturwissenschaftler verfügt der Autor über die mathematischen Voraussetzungen, die zur Darstellung des Themas notwendig sind. Zur mittelalterlichen Planzeichnung, zum Baubetrieb, zur seriellen Herstellung von Werkstücken bis hin zur Statik des Bauwerks im Ganzen werden Ergebnisse vorgelegt, die für die Kenntnis mittelalterlichen Baukunst unerlässlich sind.

Günther Binding
Das Dachwerk



Johannes Cramer
Farbigkeit im Fachwerkbau
Befunde aus dem süddeutschen
Raum
220 Seiten mit 95 einfarbigen
und 102 farbigen Abbildungen,
Leinen DM 128,-

Bei der Restaurierung von Fachwerkhäusern werden in vielen Fällen auch heute noch Grundregeln der historischen Farbgestaltung mißachtet. Cramers systematische Untersuchung beruht auf mehreren tausend authentischen Farbbefunden an Fachwerkbauten vor allem im süddeutschen Raum vom späten 15. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Aufgrund der neugewonnenen Erkenntnisse müssen viele der heute gängigen Gestaltungsgewohnheiten revidiert werden.

Günther Binding
Das Dachwerk auf Kirchen
im deutschen Sprachraum
vom Mittelalter bis zum
18. Jahrhundert
236 Seiten mit 261 Abbildungen,
Leinen DM 140,-

Dachwerke, vor allem auf Kirchen, sind Meisterwerke der Zimmermannskunst. Sie finden, da unsichtbar, nur vereinzelt eine angemessene Berücksichtigung. Das reich illustrierte Buch zeigt und beschreibt anhand der verschiedenen Konstruktionsprinzipien, wie sich in den Dachstühlen seit dem Mittelalter handwerkliche Traditionen erhalten haben, deren praxisbezogene Gedeihenheit staunen macht – ein echtes Kompendium zu einem baugeschichtlich und bautechnisch hochinteressanten Thema.

Architekturkritik

Christoph Hackelsberger Architektur eines labilen Jahrhunderts

Kritische Beiträge aus zwei
Jahrzehnten
Mit einem Vorwort von Günter
Behnisch.
160 Seiten mit Abbildungen,
Broschur ca. DM 19,80

Das Buch versammelt eine Auswahl der Architekturkritiken des bekannten Münchner Architekten, die ursprünglich in der „Süddeutschen Zeitung“ und in der „Welt“, oft aber auch an abgelegener Stelle publiziert worden sind. Die Sammlung versteht sich als Beitrag zur Architekturkritik der Moderne, zu der Christoph Hackelsberger als tätiger Architekt und aufmerksamer Beobachter wie nur wenige befähigt ist.

FARBIGKEIT IM FACHWERKBAU

JOHANNES CRAMER · DEUTSCHER KUNSTVERLAG

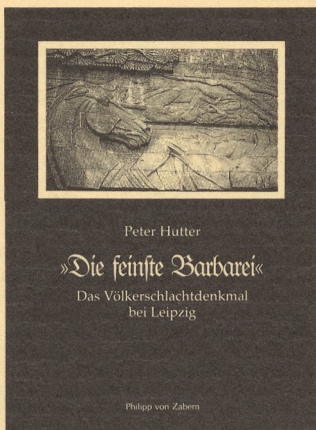


Kunst- geschichte



PHILIPP
VON
ZABERN

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



Peter Hutter
»Die feinste Barbarei«
Das Völkerschlachtdenkmal
bei Leipzig

Philipp von Zabern

»Die feinste Barbarei«

Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig –
Eine Studie über die »germanische« Kunst des
19. Jahrhunderts

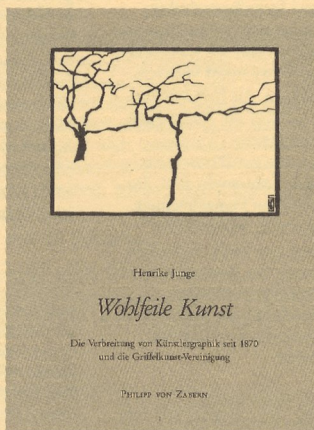
Peter Hutter

205 Seiten mit 95 Schwarzweißabb.; Format
17,5 x 24,5 cm; geb.

ISBN 3-8053-1097-8

DM 58,-

Am Beispiel des Völkerschlachtdenkmal wird
der Einfluß des Nationalismus des 19. Jhs. auf die
Architektur analysiert.



Henrike Junge
Wohlfeile Kunst
Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870
und die Griffelkunst-Vereinigung

PHILIPP VON ZABERN

Wohlfeile Kunst

Die Verbreitung von Künstlergraphik
seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung
Hamburg-Langenhorn

Henrike Junge

602 Seiten, 122 Tafeln, 18 Farb- und
239 Schwarzweißabbildungen; Leinen mit
Schutzumschlag

ISBN 3-8053-1060-9

DM 170,-

Ein höchst anschaulich geschriebenes Werk über
die Geschichte der »wohlfeilen Kunst« von ihren
Anfängen über Bauhaus, »Die Schaffenden«, den
Boom nach 1945 hinweg bis heute.