

# KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR

APRIL 92

HEFT 4

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

## Inhalt

<b>Diskussion</b>	Sciences and the Humanities in a Postcommunist Society (Jàn Bakos) .....	129
<b>Sammlungen</b>	Zur Planung der Berliner Museen im Bereich der archäologischen Sammlungen (Christoph Martin Vogtherr) .....	132
<b>Denkmalpflege</b>	Störfaktor Denkmalpflege: Berlins „Gute Stube“ (Hellmut Lorenz) .....	137
	Gefahr für das Ludwigsburger Schloßtheater – schon abgewendet? (Urs Boeck) .....	140
<b>Kriegszerstörungen</b>	Zur Bilanz der Schäden in Kroatien I. Beschädigungen an serbisch-orthodoxen Gotteshäusern in Kroatien .....	143
	II. Stellungnahme der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste: Wir haben immer das Kulturerbe geschützt .....	146
<b>Ausstellungen</b>	Stilleben im Goldenen Jahrhundert – Jan Davidsz de Heem und sein Kreis. Utrecht (Centraal Museum), 16.2.–14.4.1991; Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), 9.5.–7.7.1991 (Gregor J. M. Weber) .....	148
<b>Rezensionen</b>	Hella Robels, Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler (Susan Koslow) .....	163
	Ernst Petrasch u.a., Die Karlsruher Türkenbeute (Ortwin Gamber) .....	169
<b>Varia</b>	Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen .....	171
	Ausstellungskalender .....	174
	Zuschriften an die Redaktion .....	178
	Die Autoren dieses Heftes .....	180

Diesem Heft der KUNSTCHRONIK liegt der Gesamtauflage ein Prospekt des Gebr. Mann Verlages, Berlin (Schuster, Melencolia I) sowie der Inlandauflage ein Prospekt des Art Service Internationale Kunstbücher Verlags-GmbH, Karlsruhe (Art-News) bei.



---

DIE

---

# GARTENKUNST

---

DIE GARTENKUNST ist die einzige deutsche Fachzeitschrift ihrer Art. Sie informiert umfassend über die neuesten Forschungen, Erkenntnisse und Entwicklungen im Bereich der Gartenkunstgeschichte, der aktuellen Gartenkunst und der Gartendenkmalpflege.

DIE GARTENKUNST erscheint zweimal pro Jahr. Jedes Heft ist randvoll mit großen und kleinen Fachbeiträgen, mit Grafiken, Gartenplänen, vielen schwarz-weißen und farbigen Abbildungen. Das heißt: pro Jahr ungefähr 360 Seiten Information und Augenlust.

Dafür zahlen Sie pro Jahr im Abonnement DM 90.-  
(+ Versandkosten)

**Jetzt für alle Leser der KUNSTCHRONIK:**

**Ein Heft der GARTENKUNST zum Kennenlern-Preis von DM 25.-**

**Gleich anfordern beim Verlag:**

**Wernersche Verlagsgesellschaft**

**Liebfrauenring 17-19 • D-6520 Worms am Rhein**

# *New Titles from* THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

## **Royal Art of Benin: The Perls Collection, by Kate Ezra**

This volume presents a recent gift to the the Metropolitan Museum of over 150 works of Benin sculpture, making the Museum's collection of 16th- to 19th-century Benin art one of the most comprehensive in the world. It was published to accompany the current exhibition of the Perls Collection at the Metropolitan.

Among the objects are brass heads depicting past kings and queen mothers, free-standing brass figures, carved elephant tusks, personal ornaments, and musical instruments. Photographs of related objects and actual ceremonies help place the collection within its cultural and historical context.

An introduction provides background on the history, art, and culture of the West African kingdom of Benin, and the illustrations are accompanied by expert commentary that summarizes the latest research on Benin art. Bibliography, glossary, maps, index. 344 pages, 265 illus. (85 in full color). 8½" x 11½".

Cloth. (MMA/Harry N. Abrams, Inc.) Regular price \$60.00.

*Special Museum price* (E0568X) **\$50.00**

(E0569X) **\$35.00**

Paper. (MMA)

## **Stuart Davis, American Painter**

*by Lowery Stokes Sims, with texts by William C. Agee, Robert Hunter, Lewis Kachur, Diane Kelder, John R. Lane, Lisa J. Servon, and Karen Wilkin*

One of the most important American artists of the 20th century, Stuart Davis forged a personal and varied iconography inspired by the upheaval of the city, the tranquillity of the seaside, industry and the automobile, café society, sports, consumer packaging, tobacco, appliances, and jazz music and lingo—and by his year-long stay in Paris in 1928-29.

This volume, published to coincide with a recent retrospective exhibition of the artist's work at the Metropolitan Museum, explores the "amazing continuity" in Davis's art—his propensity for continually reworking themes and motifs throughout his career. Rarely examined aspects of the artist's oeuvre are covered in depth, including the early landscapes of 1909-20, the Paris paintings of the late 1920s, and works of the 1940s through the 1960s. The volume was produced with the cooperation of the artist's estate, enabling the contributors to shed new light on the complex ciphering and coding that were integral to Davis's compositions.

The texts trace the evolution of the artist's development. Included are ninety commentaries on 175 of the artist's oil paintings, watercolors, gouaches,

drawings, and graphic works. Bibliography, chronology, index. 336 pages, 300 illus. (129 in full color). 9" x 12".

Cloth. (MMA/Harry N. Abrams, Inc.) Regular price \$65.00.

*Special Museum price* (E0559X) **\$45.00**

Paper. (MMA)

(E0560X) **\$35.00**

### **French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century**

*by Mary L. Myers*

For insight into daily life in France in the 18th century, architectural and ornament drawings provide compelling visual documentation.

This catalogue of 125 18th-century French drawings selected from the Metropolitan Museum's collection testifies to the peerless efforts on the part of artists and craftsmen of France's Age of Enlightenment to invest utilitarian objects with refinement and beauty. Architectural subjects include designs for town-house exteriors and interiors, pavilions, and stage sets. There are studies for fountains, furniture, carpets, metalwork, and porcelain, as well as designs for printed materials. Some drawings represent the artists' earliest conceptions, others the completely worked-out idea in its final form, ready for execution.

Arranged alphabetically by artist, each entry is illustrated and includes descriptive commentary, provenance, and references. Index. 256 pages, 165 illus. (17 in full color). 8½" x 11".

Cloth. (MMA/Harry N. Abrams, Inc.) Regular price \$60.00.

*Special Museum price* (E0566X) **\$45.00**

Paper. (MMA)

(E0570X) **\$30.00**

Prices are subject to change.

### **ORDERING INFORMATION**

**Orders from individuals:** To order by mail, send a check to the Museum address given below. (Checks must be in U.S. dollars drawn on a U.S. bank.)

**Shipping charges:** For addresses in the U.S., up to \$15.99, **\$2.95**; \$16.00-\$30.99, **\$4.25**; \$31.00-\$40.99, **\$5.50**; \$41.00-\$50.99, **\$6.75**; \$51.00-\$75.99, **\$7.95**; \$76.00 and over, **\$8.95**; in Canada, add **\$2.00** to the U.S. charges; other international, double the U.S. charges.

**Sales tax:** For deliveries in CA, CT, NJ, NY, and OH, add the appropriate tax.

**Orders from booksellers and educational institutions:** Orders must be addressed to the copublisher/distributor where one is given. (Harry N. Abrams, Inc.: Send orders in the U.S. to 100 Fifth Ave., New York, NY 10011; Europe, to 19 Bentveldweg, Bentveld-Aerdenhout, Holland.) Orders for books published exclusively by the Museum should be sent to the Institutional Sales Dept. at the Museum address given below.

**Shipping charges:** Please contact above addresses for charges.

## **THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART**

Special Service Office, Middle Village, NY 11381-0001

## 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  
U Bieberstraße 20 · 6238 Hofheim/Ts. · Telefon 061 92/5386

Wir suchen Literatur (auch Kataloge und Fotos) zum Thema

**„Holländische Malerei des 17. Jhdts.“**

zu Forschungszwecken.

Dr. Maier-Preusker, Bachstr. 45, 5484 Bad Breisig, Tel. 02633-97081

**Kunsthistorikerin**, Dr. phil., (53) Organisationstalent, EDV-Kenntnisse,  
sucht neue interessante Aufgabe im Bereich Kulturmanagement, Stadtmuseum,  
Denkmalschutz o. ä. halbtags oder projektbezogen. Großraum Südhessen.

Angebote erbeten unter KU 055 an die „Kunstchronik“, Postf. 9110, 8500 Nürnberg 11.

Die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden sucht ab dem 1. Mai 1992 eine(n)

### **Wissenschaftliche(n) Volontär(in)**

mit abgeschlossener Promotion in Kunstgeschichte.

Vorausgesetzt werden besondere Kenntnisse der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sowie zwei Fremdsprachen.

Bewerbungen mit den Kopien der Zeugnisse und Lebenslauf sind innerhalb von 14 Tagen nach Erscheinen der Anzeige zu richten an die Leitung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 7570 Baden-Baden, Lichtentaler Allee 8a.



G A L E R I E

### **KURT MEISSNER**

Florastraße 1    Telefon 38351 10  
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister  
Besuch nur nach Vereinbarung

# 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

April 1992

Heft 4

---

## Diskussion

### SCIENCES AND THE HUMANITIES IN A POSTCOMMUNIST SOCIETY (WITH PARTICULAR REGARD TO ART HISTORY IN SLOVAKIA)

*This paper was written as a contribution to the International Meeting of Art Historical Institutes held at Zurich, June 18–20 1991.*

Before talking about the situation of art history in Slovakia I should like to make some general remarks concerning the position of scientific research under a totalitarian regime. The role the sciences had to play during the communist era is not only very significant for the status of scientific investigation and erudition in a totalitarian system, but it is also an important source of difficulties, the sciences and the humanities have to cope with even nowadays in the post-totalitarian period. The period of transition from totalitarianism to democracy does not merely mean the transition from „feudal“ to neo-capitalist forms of social organization or from the primacy of ideology to the primacy of economics, but also the renewal of the superiority of scientific knowledge over political religion.

I. It is the main intention of every totalitarian system to immortalize itself. The so-called „closed societies“ (K. Popper) try to perpetuate their „status quo“. Therefore, each and every novelty, progress of learning or artistic experiment is regarded as dangerous in totalitarian regimes, as something endangering social „harmony“. As a consequence, all cultural activities are conceived as means of ideology, instruments of political propaganda. The arts as well as the sciences were regarded as servants of the ideological rituals and tools of collective brainwashing instead of being instruments of investigation and

research. What I should like to emphasize here is a specific characteristic of communist totalitarianism, namely its effort to „disguise“ its very nature. It does also find its expression in the relation between political power and the arts, sciences and the humanities. We may call it the principle of deception or – if you like – the principle of simulation, the principle of lie. It is very peculiar how much energy the communist powers spent on pretending that this was a higher form of democracy and individual freedom (organizing the „show“ of so-called free elections, maintaining the illusion of parliamentary pluralism etc.), a genuine kind of humanism and realism, based on proper scientific knowledge. In fact, the very contrary was the case: Communist totalitarianism was an anti-democratic (totalitarian), anti-individual (collectivist), anti-scientific (almost religious) formation. The glorification of dialectics alone – being another proof of the irrational nature of the communist ideology – made it possible to maintain such contradictory conceptions – or, if you like, such nonsense – like „democratic centralism“, „socialistic realism“ or „scientific ‚Weltanschauung‘“.

During the first period of communist totalitarianism in Czechoslovakia there were two pillars of total ideologization of the arts, the humanities and sciences: On the one hand the fear of the cruel political power, on the other the illusion on the side of many intellectuals that it could be possible to harmonize centralized political power and individual creativity. During the second period the intellectuals lost their illusions and tried to reform the social system. But at the same time a new party-oligarchy was rising, which based its position on the principle of obedience to the imperialist superpower and aimed at the appropriation of the entire property of the society, misusing them for their egoistic pursuits and group advantages. Nevertheless, the ideological principles proclaimed disabled an explicit recovery of private property or a reestablishment of the principle of heredity. Therefore the new oligarchy was to suffer from paranoia and had to develop new means to mask the usurpation mentioned above. They introduced craftier ways of total social control: The principle of auto-censorship, based on a feeling of permanent jeopardy and the trust in human vices, relying especially on controversies between different people and on human envy.

As for the sciences, this principle of misusing divergencies and differing interests was to work very efficiently: Seeking to transform the humanities into a mere servant of ideology – though without having a final success, as I should insist – politicians tried to evoke distrust in the camp of scientists, questioning the scientific nature of the social sciences and the humanities as such. Thus scientists waived all philosophy and rejected any attempt to challenge the sense of scientific research and its moral implications. As a consequence natural sciences became mere technologies and, paradoxically, were very easily controlled by the political powers. This development was to evoke contempt „for the blindness“ of the natural sciences in the quarters of humanists and philosophers. Distrust and mutual accusations among scientists and humanists



are the main results of the communists' cultural strategies. Another one is the present process of disintegration and particularization of the scientific disciplines, which, to a certain extent, parallels the process of a revival of political nationalism in the countries belonging to the former Soviet empire. Both are the results of the previous centralization as a means of total political control. The concentration and accumulation of different sciences within greater science-centres was introduced as a token of the interdisciplinary trend, but never functioned as it should. Therefore the process of particularization and disintegration can be no surprise. Nevertheless it is a pity that this process is still in function at a time, when – in western thinking as well as politics and economics – the search for integration is gaining prevalence.

II. The period when it was considered the main task of art history to support a „myth of nations“ has long been overcome. Art history is now also free from the illusion that it could gain the status of an exact science. In spite of the fact that the polemics between different conceptions of art history – as a rigorous science and as a mere part of ideology – does still persist, we may say that the main stream of art historical research has – up to now – rested on the conception of art history articulated by E. Panofsky, E.H. Gombrich and J. Białostocki, that is: Art history regarded as a humanistic discipline, as a medium of culture, as a cultural memory, aiming at the revitalization of humanistic or – if you want – anthropological values, which makes art history a very important counterbalance to the naked pragmatism, utilitarianism and technocracy of the present mass and consumer society.

The colleagues from the Institutes of art history at Prague and Budapest managed – so to say at the last moment – to establish a synthetic history of art for their countries, before the concept of an art history regarded as history of nations or national states had become outdated by new cultural trends. Each of them was to develop cultural regards – such as an academic art history in many volumes – as a constituent and organic part of its cultural identity. In contrast to it art history in Slovakia has not managed to fulfill this task till now. Two reasons were responsible for this deficiency: 1) The concept of cultural identity of the Slovak nation has been based primarily on anthropological elements – language, literature and ethnography – due to the fact that the Slovaks did not have a state of their own for a thousand years. Art history as a discipline, which has to reconstruct the crossings of cultural influences of different origin on the territory of Slovakia, has not found the proper place in the concept mentioned above, being regarded as too cosmopolitan. 2) No clear and generally accepted concept of the philosophy of art history in Slovakia has been shaped till now. The polemic between the „étatisme“ characteristic for the Hungarian art history and the attempt of art historians in Slovakia to formulate a territorial concept, their search for a particular „Kunstlandschaft“ Slovakia does still continue. Meanwhile art historical research in the Central European countries is replacing its former

concentration on a specific „Central European“ culture by a concept of a „European culture“ and artistic exchange.

But still a query is coming up: What might be the task of such a small art historical institute like the Institute for Art History of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava in a situation characterized on the one hand by a general trend to investigate global cultural communication and on the other by a neonationalistic trend in Eastern Europe, expecting art history to reconstruct the history of a so-called „national creativity“? I believe that the answer can be summarized in two points: 1) To specialize in the investigation of such general as well as particular phenomena as represented by the peripheries, provinces, regions or enclaves. They may stand for a most typical situation of the arts: There were some centres, but many peripheries in the history of art. Their relation to the centres was not characterized by imitation or controversy alone, but also by completion: Peripheries do represent a kind of storage of verified solutions. And then, there is no fixed boundary between centres and peripheries, no static hierarchy but, on the contrary, there is a dynamic continuity: Many former peripheries have become centres and vice versa. And after all the ways by which the peripheries tried to catch up with the centres – from imitation to reservedness – are really worth investigating in order to understand the forthcoming of a global cultural communication. 2) To concentrate on the sociology of art: The problem of interrelations between the arts, ideologies and economics has become very topical in the course of transition from totalitarian to democratic societies in Central and Eastern Europe. Nobody can say today what the future of culture – and even more of such a luxurious discipline like art history – will be alike in a postcommunist society, trying to base its new identity on market economy but still far from being prosperous. Nevertheless, the transition from ideology to the market as a proper framework for cultural and artistic activity does represent a unique experience. Their reflection may become an important source of inspiration as well as one of the main topics of art historical research in Central Europe.

Ján Bakos

## Sammlungen

### ZUR PLANUNG DER BERLINER MUSEEN IM BEREICH DER ARCHÄOLOGISCHEN SAMMLUNGEN

Im Dezember 1991 stellten die Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz das umfassende Konzept für die archäologischen Sammlungen vor. Unter diesem Begriff sind das Museum für Vor- und Frühgeschichte, das Vorderasiatische Museum, das Ägyptische Museum, die Antikensammlung, die Frühchrist-

lich-byzantinische Sammlung und das Museum für islamische Kunst zusammengefaßt. Diese sechs Sammlungen sollen im Alten Museum, im Neuen Museum und im Pergamonmuseum untergebracht werden. Weitgehende Umbauten und ergänzende Neubauten sind vorgesehen.

Über den Stand der Planungen informiert zusammenfassend das jüngste *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 27 (1990), das auch eine Teildokumentation der bisherigen Auseinandersetzung enthält (insbesondere: Wolf-Dieter Heilmeyer, *Die Berliner Museen heute – zum Stand der aktuellen Diskussion*, S. 147–161. Heilmeyer ist Direktor der vereinigten Berliner Antikensammlungen und stellvertretender Generaldirektor der Staatlichen Museen). Zusätzliches Material bietet die zum 3. Dezember 1991 zusammengestellte „Konzeption für die archäologischen Sammlungen auf der Museumsinsel“, die von der Pressestelle der Stiftung als aktuelle Fassung des Planungsstandes abgegeben wird. Ein Anhang beschreibt die genauen Raumplanungen der Einzelmuseen und die daraus resultierenden Baumaßnahmen. Er ist von der Pressestelle auf besondere Anfrage erhältlich.

Kunsthistoriker sind sicher nicht berufen, die Konzeption der archäologischen Sammlungen zu beurteilen. Die veröffentlichten Planungen haben aber tiefgreifende Auswirkungen auf die kunsthistorischen Sammlungen und auf die betroffenen Museumsgebäude, die architektonische Meisterwerke eigenen Rechts darstellen. Hier ist eine „Einmischung“ der kunsthistorischen Fachwelt berechtigt und auch notwendig.

Der Umgang der Berliner Museen mit ihren Gebäuden ist nicht von der Einstellung zur Geschichte der eigenen Institutionen zu trennen. Die Berliner Museen zählen zu den Brennpunkten europäischer Museums Geschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, gleichermaßen herausragend durch Museumskonzeptionen, Gebäude und verantwortliche Wissenschaftler. „Zur historischen Bürde der Berliner Museen gehören auch ihre Bauten“, heißt es im historischen Abriß von Heilmeyers Aufsatz, und auch im Schlußwort taucht noch einmal der Gedanke von der „Geschichte als Bürde“ auf (Heilmeyer, S. 150 und 161). Die Einrichtung der archäologischen Sammlungen in den Altbauten werde „[...] gewisse bauliche und räumliche Einschränkungen mit sich bringen.“ (S. 153). Diese Äußerungen erscheinen mir als typisch für die bisherige Einstellung der Stiftung zu ihren Räumlichkeiten, deren intellektuelles und historisches Potential durchaus mehr im Vordergrund zu stehen verdient.

Die Auswirkungen auf die einzelnen Gebäude sind unterschiedlich. Die beschriebenen Umbauten des Alten Museums können zur Wiedergewinnung von Schinkels Grundkonzeption führen. Die Lustgartentreppe wird ihre ursprüngliche Funktion zurückgewinnen, die unpassende Treppe hinter der Rotunde entfernt, der obere Rundgang der Rotunde wieder geöffnet. Auch die Aufstellung nimmt Bezug auf das ursprüngliche Konzept. An die Rotunde werden sich im Erdgeschoß Räume zur römischen und etruskischen Kunst anschließen, so daß der Betende Knabe wieder seinen angestammten Platz in der Sichtachse hinter der Rotunde einnimmt. Ungeklärt läßt die Denkschrift allerdings die Frage, ob das

offene Treppenhaus, das zur Zeit mit einer häßlichen, den Schinkelschen Baugeanken verunklärenden Glaswand abgeschlossen ist, wieder zur Kolonnade geöffnet werden soll.

Mit vergleichbarem Respekt wird das Neue Museum nicht rechnen können. Es soll ganz überwiegend vom Ägyptischen Museum und vom Museum für Vor- und Frühgeschichte genutzt werden. In beiden Einzelkonzeptionen werden die erhaltenen starkfarbigen Innenräume von Stülers Gebäude als ungeeignet bezeichnet. Das Museum für Vor- und Frühgeschichte wünscht sich „eine weitgehend neutrale Innenraumgestaltung“ (Konzeption, Anhang, Museum für Vor- und Frühgeschichte, S. 4). Noch weiter geht die Bewertung durch das Ägyptische Museum: „Eine Neufassung der ehemaligen Wandgestaltung würde die Räume für Ausstellungszwecke des Ägyptischen Museums unbrauchbar machen“ (Konzeption, Anhang, Ägyptisches Museum, S. 7). Hier wird die Abnahme originaler Malereien und Dekorationen ebenso empfohlen wie das Fortlassen von Säulenstellungen und das Schließen von Fenstern. Es bleibt unklar, warum gerade die von Lepsius bei der Erbauung für das Ägyptische Museum eingerichteten Räume heute völlig ungeeignet sein sollen, zumal das Ägyptische Museum eine ganze Abteilung über die eigene Geschichte im Ausstellungskonzept vorsieht. Es ist zu befürchten, daß die Charlottenburger Inszenierung mit Punktstrahlern in abgedunkelten Räumen weiterhin die ästhetische Leitvorstellung des Museums darstellt. Zu wünschen wäre eine bewußte Auseinandersetzung der neuen Aufstellung mit den Räumen von Stüler und Lepsius.

Die Kunsthistoriker haben es bis heute nicht in ausreichendem Maße verstanden, die Bedeutung des Neuen Museums in das allgemeine Bewußtsein zu rücken. Sie müßten verstärkt dafür eintreten, dieses für die Architektur-, Malerei- und Museumsgeschichte einmalige Gebäude möglichst weitgehend wiederzugewinnen. Die Haltung gegenüber dem Neuen Museum spiegelt immer noch die weitgehende ästhetische Ablehnung des 19. Jahrhunderts, die nur sehr langsam überwunden wird. Sie liegt noch Äußerungen der Generaldirektoren Dube und Schade vor dem Kulturausschuß des Berliner Abgeordnetenhauses im Mai 1991 zu Grunde, ebenso Günter Schades Bemerkungen zu Geschichte und Problemen beim Wiederaufbau des Neuen Museums, im neuen *Jahrbuch* S. 163–197, besonders S. 170–173.

Gänzlich ungeliebt ist das von Heilmeyer als „allzusehr von präfaschistischen Baugeanken geprägt“ klassifizierte Pergamonmuseum (Heilmeyer, S. 156). Die vorgesehenen Baumaßnahmen kommen weitgehend einem Neubau gleich. Ein vierter Flügel soll die Stelle der von Alfred Messel geplanten, aber nie ausgeführten Kolonnade einnehmen, der Hof überdacht und Fenster geschlossen werden. Größere Wanddurchbrüche zur Mschattafassade sind vorgesehen, die zukünftig im Erdgeschoß des Nordflügels aufgestellt werden soll. Da die ursprünglichen Pläne für das Pergamonmuseum nie vollendet wurden, sind dort sicher tiefgreifende Umbauten und Erweiterungen möglich und erforderlich. Nach den geforderten Veränderungen wird es aber kaum noch als Werk Messels oder Hoffmanns erkennbar sein.

Der weitgehende Umbau dient auch dem Ziel, eine Besichtigungsstrecke für eilige Touristen einzurichten, die innerhalb kürzester Zeit an Nofretete, Kalabshator, Prozessionsstraße, Pergamonaltar und Mschattafassade vorbeigeschleust werden sollen. Mit Ausnahme der dabei unumgänglichen Nofretete scheint Größe das wichtigste Kriterium für die Auswahl gewesen zu sein. Museumsintern hat sich für diesen „Schnellrundgang für das massenhafte Publikum“ die Bezeichnung „Rennstrecke“ eingebürgert, die mit Anführungszeichen versehen auch von Heilmeyer gebraucht wird (S. 156). Auch ohne sich inhaltlich mit der Konzeption der archäologischen Museen auseinanderzusetzen, muß man besorgt fragen, ob Museen so weitgehend den derart unterstellten Bedürfnissen des Massentourismus nachgeben sollten. Der Bildungsauftrag des Museums ist bei dieser Konzeption auch räumlich in den Hintergrund getreten. Zweifel an diesem Verzicht auf die ursprünglichen Ziele der Institution werden in der Denkschrift vom ehemaligen Leiter der Ost-Berliner Antikensammlung geäußert (Konzept, Anhang, Antikensammlung im Pergamonmuseum, S. 1).

Den kunsthistorischen Sammlungen bleiben auf der Museumsinsel noch zwei Gebäude. Die Alte Nationalgalerie wird entsprechend ihrer ursprünglichen Bestimmung Kunst des 19. Jahrhunderts aufnehmen. Die Nutzung des Bodemuseums ist in keiner Weise geklärt. Ohne Konkretisierung wird eine „sich durchdringende oder berührende Aufstellung von Sammlungsteilen aus der Gemäldegalerie, der Skulpturengalerie und dem Kunstgewerbemuseum“ vorgeschlagen (Konzept, S. 6). Die archäologische Konzeption wird als „Vorgabe für eine generelle Ordnung der Berliner Museen“ bezeichnet (Konzeption, S. 7). „Die Kunsthistoriker unter den Museumsleuten in Berlin werden einsehen müssen, daß sie ihr Konzept für das Bodemuseum auf die Ausstrahlungskraft der eben geschilderten archäologischen Sammlungen einstellen können. Uns ist ein mittelalterlich-kunstgewerblicher Anschluß ebenso recht wie einer, der mehr die musealen Ideen des 19. Jahrhunderts herausstellt“ (Heilmeyer, S. 156–157). Es wird klar, daß die Planung der Staatlichen Museen auf der Museumsinsel heute weitgehend auf die archäologischen Sammlungen ausgerichtet ist.

Für die kunsthistorischen Sammlungen ist kein ausreichender Platz auf oder in der Nähe der Museumsinsel vorgesehen. Der Verzicht von Gemäldegalerie und Skulpturengalerie auf den Nordflügel des Pergamonmuseums, das ehemalige Deutsche Museum (dessen Oberlichtsäle von den Archäologen kaum angemessen genutzt werden können), hat nicht zu gemeinsamen Anstrengungen aller Abteilungen um Erweiterungsgrundstücke geführt. Die Suche der Stiftung war bisher weniger als halbherzig (Sitzung des Kulturausschusses des Berliner Abgeordnetenhauses am 14. Oktober 1991, Wortprotokoll, S. 101–102; vgl. *Tagesspiegel* vom 7. März 1992 über das Kasernengelände westlich des Bodemuseums). Stattdessen wird der Ausbau des Kemperplatzes nach veralteten Planungen betrieben, die letztlich immer noch auf dem Raumbedarf der West-Berliner Museen basieren. Alle Neubauten (Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett, Kunstbibliothek und auch die noch nicht gebaute Gemäldegalerie) sind für die wiedervereinigten Bestände der Museen zu klein. Die Struktur der dortigen Bauten schreibt

die Teilung der Sammlungen in Gattungsmuseen fest, die von den archäologischen Museen zugleich überwunden wird.

Ein inhaltliches Konzept für das Bodemuseum hat die Stiftung bis jetzt nicht veröffentlicht. Stattdessen soll es als Überlaufbecken der europäischen Sammlungen dienen, deren Gebäude am Kemperplatz nicht mehr ausreichen. Zwar haben Kuratoren der betroffenen Museen konkrete Planungen für das Bodemuseum erarbeitet, doch diese werden nicht veröffentlicht. Die Haltung der Stiftungsleitung hat es den kunsthistorischen Sammlungen bisher erheblich erschwert, auf Grund klarer Vorgaben ein umfassendes Gesamtkonzept zu entwickeln. Die archäologischen Planungen zwingen jetzt zu einer Resteverwertung.

Die kunsthistorischen Sammlungen stehen vor großen Platzproblemen, sind aber auch konzeptionell in Bedrängnis. Nach dem bisherigen Planungsstand soll die Skulpturengalerie im Bodemuseum untergebracht werden, auch in den großen Oberlichtsälen des Obergeschosses, die für die Aufstellung von Skulpturen nicht wirklich geeignet sind. Sogar die Abdunklung der Oberlichter wird erwogen. Die Gemäldegalerie soll in den Neubau am Kemperplatz ziehen, der dieses Jahr begonnen wird.

Die räumliche Trennung beider Sammlungen ist dadurch auf absehbare Zeit festgeschrieben. Ausgearbeitete Konzepte für eine integrierte Aufstellung beider Sammlungen existieren. Der umstrittene Neubau am Kemperplatz aber soll keine kunsthistorischen Lücken aufweisen, die Kombination wichtiger Gemälde mit den Skulpturen ist deshalb blockiert. Beim gegenwärtigen Stand der Dinge hinkt die konzeptionelle Planung der kunsthistorischen Museen jener der archäologischen weit hinterher.

Für die kunsthistorischen Museen besteht nur dann die Aussicht auf ein umfassendes Konzept, wenn sie gleichberechtigt in die konzeptionelle Arbeit eingebunden werden. Der Veröffentlichung der archäologischen Konzeption ging keine umfassende inhaltliche Abstimmung mit den für die kunsthistorischen Sammlungen Verantwortlichen voraus. Gespräche auf Kuratorebene wurden verhindert. Auch der weitere Ausbau des Kulturforums am Kemperplatz kann die Probleme der kunsthistorischen Sammlungen nicht lösen. Vor allem aber wird die Idee der Museumsinsel aufgegeben, die seit der Eröffnung des Alten Museums 1830 die Berliner Museumsgeschichte bestimmte: einen Überblick über die abendländische Kunst von der Antike bis in das 19. Jahrhundert zu geben. Vom Generaldirektor der Staatlichen Museen ist diese Idee bereits „in den Papierkorb der Geschichte“ gewünscht worden (*Jahrbuch*, S. 125). Das Bodemuseum allein kann für die nachantike Kunst nur noch Alibi-Funktionen übernehmen, insbesondere wenn das Museum für islamische Kunst, wie geplant, im angrenzenden Nordflügel des Pergamonmuseums untergebracht wird. In diesen Räumen würde die Frühchristlich-byzantinische Sammlung auch inhaltlich eine Brücke schlagen. Bis zu den Kriegsauslagerungen wurden dort die niederländischen und deutschen Werke von Gemäldegalerie und Skulpturengalerie in maßgeschneiderten Räumen ausgestellt. Jetzt soll das Gebäude durch Radikalumbauten für die islamische Sammlung adaptiert werden.

Die archäologische Konzeption ist ein erster Baustein für die Neuordnung der Staatlichen Museen zu Berlin. Auch die kunsthistorischen Sammlungen brauchen jetzt die Chance, eine umfassende Planung vorzulegen, die sich an ihren Bedürfnissen orientiert. Es kann nicht angehen, daß im Rahmen der Erstellung einer Gesamtkonzeption an vorausgeeilten Planungen der archäologischen Museen und der islamischen Sammlung nicht mehr zu rütteln ist. Es bleibt zu wünschen, daß sich die kunsthistorische Fachöffentlichkeit stärker als bisher in der Diskussion um die Museumsinsel engagiert. Schließlich geht es um das Schicksal der Bauten und um die zukünftige Konzeption des größten deutschen Museumskomplexes.

Christoph Martin Vogtherr

## Denkmalpflege

### STÖRFAKTOR DENKMALPFLEGE: BERLINS „GUTE STUBE“

Der Berliner Landeskonservator, Helmut Engel, hat jüngst Aufsehen erregt und die Diskussion um die Denkmalpflege in Berlin mit neuer Intensität entfacht. Engel hatte zu verstehen gegeben, daß auch die baulichen Hinterlassenschaften der DDR im Zentrum der Stadt – Stichworte: Palast der Republik, Staatsratsgebäude, Stalinallee, Schinkels Neue Wache in ihrer umgestalteten Form, eventuell auch das DDR-Außenministerium (hier gehen die Meinungen noch auseinander, ob dies eine „Ente“ war oder nicht) – als geschichtsträchtige Monumente der Vergangenheit einzustufen und demgemäß unter Denkmalschutz zu stellen wären. Damit hat der Landeskonservator nichts weiter als seine Pflicht getan und dies wird man ihm schwerlich zum Vorwurf machen können: Denn ganz unbestreitbar erfüllen die genannten Bauten die nach dem Berliner Gesetz wesentlichen Kriterien, um als „Denkmale“ angesehen und entsprechend behandelt zu werden. Das heißt nun nicht – und dieser Punkt ist in der Hektik der folgenden Diskussionen völlig untergegangen, vielleicht auch gezielt verunklärt worden –, daß sie für alle Ewigkeit als sakrosankt zu gelten haben, sondern will zunächst einmal nur besagen, daß sie nicht unbedenklich und ohne Not der metropolitanen Planungseuphorie geopfert werden sollten.

Fraglich kann an Engels Aktion also lediglich bleiben, ob er seine Ideen in einer Form vorgetragen hat, die dem Verständnis für die Denkmalpflege und ihren legitimen Anliegen förderlich gewesen ist. Außer Zweifel steht jedoch, daß es sich hier tatsächlich um gewichtige Zeugnisse der baulichen Entwicklung Berlins handelt, über deren Wert und deren Zukunft man sich unter verschiedenen Gesichtspunkten sorgfältig, ernsthaft und sachlich kompetent zu verständigen hätte.

Sorgfalt, Ernsthaftigkeit, Sachkompetenz – das sind nun freilich Qualitäten, die nicht eben charakteristisch sind für das derzeitige Gerede über die Zukunft der Mitte Berlins. Der Effekt von Engels Auftreten war jedenfalls verheerend: In

seltener Einmütigkeit wurde Front gegen eine solch unbotmäßige Einmischung in die Träume vom neuen Metropolen-Glanz gemacht. Unter dem Titel „Pflegewahn“ fragt Wolf Jobst Siedler: „Wie sieht der Kopf aus, in dem solche Gedanken gedacht werden?“ (*FAZ* v. 12.2.1992) und rückt damit – bislang unwidersprochen – die Denkmalpflege in die Nähe einer Geisteskrankheit. Die Fernsehdiskussion „Im Kreuzfeuer“ lancierte massive Einwände: Der Historiker Arnulf Baring gab zu verstehen, daß die DDR eben nur als verunglückte Fußnote in die deutsche Geschichte eingehen werde; demzufolge wären auch die Bauten dieses Zeitraumes (nach Baring: allesamt „scheußlich“) als marginale Erscheinungen zu behandeln und schleunigst abzureißen. Kraftvolle Statements einiger (West)Berliner Politiker – von denkmalpflegerischen Fachkenntnissen ebenso unberührt wie Baring – rundeten das Bild ab. Einer der Redner brachte die Sache auf den Punkt: Natürlich habe es eine vierzigjährige Geschichte der DDR gegeben, meinte er, und man solle ihre baulichen Zeugnisse denn auch am Stadtrand, in Marzahn oder Hellersdorf, sichtbar belassen (was die dort wohnende Bevölkerung freuen wird), aber doch bitte nicht im Zentrum der Stadt, in Berlins „guter Stube“. Hier habe die DDR-Vergangenheit nichts verloren, sei gefälligst aus dem Erscheinungsbild zu tilgen und durch was schickes Neues zu ersetzen. In der „guten Stube“ ist die Denkmalpflege unerwünscht: Hier bleiben Politiker unter sich und basteln ihre Wohnlandschaft nach eigenem Geschmack zusammen.

Aus den Diskussionen um die Denkmalpflege in Berlin – sie war wohl nie so recht ein Ruhmesblatt der Stadt und hatte es hier wohl auch schwerer als andernorts – hat sich der Sachverstand weitgehend verabschiedet; dieser Bereich droht zur Spielwiese inkompetenter politischer Mandatsträger zu werden. In einem solchen Klima wird dann flugs auch das Selbstverständliche zum obrigkeitlichen Gnadenakt umgemünzt. So ließ der Senator für Stadtentwicklung mitteilen, daß das Zentrum Berlins doch auch noch in Zukunft für die Öffentlichkeit benütz- und betretbar bleiben werde: „Die Friedrich-Werdersche Kirche (Schinkels) solle zum Beispiel in die Präsidialbauten nicht einbezogen werden, sondern für die öffentliche Nutzung offenstehen“ (*Tagesspiegel* v. 9.3.1992).

Nun kann man diese jüngsten Berliner Geschehnisse als das ansehen, was sie wahrscheinlich tatsächlich sind: eine (hoffentlich kurzlebige) Provinzposse, in der sich Parteistrategen geschwätzig in die Hauptrollen drängen und Formschwächen des Landeskonservators clever und smart für ihre Zwecke ausnützen. Die derzeit gegebene Goldgräberstimmung in der Stadt macht es leicht, an die Berliner Tradition der Mißachtung historischer Bausubstanz anzuknüpfen und den Unwillen, sich mit der Geschichte des Ortes auseinanderzusetzen, durch die Aura zukunftsorientierter Planungsverantwortung zu überdecken. Und an Architekten, die nur darauf warten, die „gute Stube“ Berlins mit geschichtslosem Chic zu möblieren, ist wohl auch kein Mangel.

Alarmierend daran ist freilich, daß hier der Versuch unternommen wird, nicht nur den Landeskonservator auszuhebeln, sondern in einem Aufwasch damit gleich auch die Denkmalpflege als ungeliebten Störfaktor zu eliminieren. Sie hat sich ja am sogenannten „Ort des Neuen“ schon oft als Ärgernis erwiesen und



steht nun den Großstadträumen der Mächtigen und ihrer Helfer im Wege. Eine parteipolitisch besetzte Kommission „Historische Mitte Berlins“ stellt bereits mit bangem Unterton die Frage: „Sollen auch ganze architektonische Ensembles der Obhut der Denkmalschützer überantwortet werden?“ (*Tagesspiegel* v. 28.2.92)

Ein eigenartiges Bild: Während in allen anderen Bereichen politischer Entscheidungskultur der Topos gepflegt wird, daß der Rat von Experten eine wesentliche Grundlage politischer Maßnahmen bildet und diese absichert, zählt fachliches Wissen im Bereich der Stadtbildpflege nun nichts mehr. Auch über Verkehrsplanung und Spitalskonzepte ist in Berlin schon viel Unsinn geredet worden – auch von entsprechenden Fachleuten; kein vernünftiger Mensch ist aber deshalb auf die Idee gekommen, auf Grund solcher Pannen die Mitwirkung von Verkehrs- oder Spitalsexperten am Entscheidungsprozeß in diesen Bereichen grundsätzlich in Frage zu stellen. Anders in der Denkmalpflege: Hier führt Dissens offenbar dazu, daß man sich höherenorts legitimiert sieht, Fachkompetenz gänzlich auszuklammern und durch den Hausverstand von Dilettanten zu ersetzen, die sich dem ästhetischen Spießerideal der „guten Stube“ verpflichtet sehen.

Angesichts solcher Abstrusitäten ist die Berliner Diskussion leider auch ein Armutszeugnis für das Fach Kunstgeschichte und seine Relevanz in der Stadt: Allem Anschein nach haben die hier tätigen Vertreter dieser Disziplin (N.B.: auch der Autor dieser Zeilen gehört dazu) ziemlich kläglich darin versagt, im öffentlichen Bewußtsein die Bedeutung der Denkmalpflege angemessen zu verankern; oder den Eindruck zu vermitteln, daß Fachkenntnisse im Bereich von Architekturgeschichte, Stadtbildentwicklung oder Denkmalpflege unabdingbar notwendig sind, um sinnvoll an der zukünftigen Gestalt eines historisch gewachsenen Stadtbildes mitzuwirken; oder zumindest nur ein Klima zu schaffen, in dem über Denkmalwert oder -unwert des „Palastes der Republik“ in der nötigen Sorgfalt argumentiert werden kann, wie dies andernorts zur alltäglichen Selbstverständlichkeit geworden ist.

Die Weichenstellungen für die zukünftige Gestalt der Mitte Berlins werden demnächst wohl nicht mehr in jenem vernunftgeleiteten Ausgleich verschiedener Interessen erfolgen, unter denen eben auch die Stadtbildpflege eine gewichtige Rolle zu spielen hätte. Da denkmalpflegerischer Sachverstand ins Abseits geraten ist (sich vielleicht auch selbst dorthin manövriert hat?), wird das Feld in erwünschter Weise zunehmend den Politikern überlassen bleiben; sie sind dabei, die von der Kunstgeschichte verlassenen Positionen selbstbewußt zu besetzen und sich als die „besseren“ Denkmalpfleger zu gerieren. Wie zu Zeiten von Wilhelm Zwo droht Berlin damit ein Geschmacksdiktat von Dilettanten, wobei die Denkmalpflege als Störfaktor der obrigkeitlichen Zwangsbeglückung bedachtsam ausgeklammert bleiben könnte.

Hellmut Lorenz

## GEFAHR FÜR DAS LUDWIGSBURGER SCHLOSSTHEATER – SCHON ABGEWENDET?

(mit zwei Abbildungen und einer Figur)

Schloß Ludwigsburg ist einer der eigenwilligsten Residenzbauten des deutschen Spätbarock. Der unter Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg begonnene, von Johann Friedrich Nette bis 1714, von Donato Giuseppe Frisoni bis 1733 schließlich auf das Dreifache vergrößerte Komplex folgte in einem offenen Planungsprozeß auf hohem künstlerischem Niveau den stetig wachsenden Bedürfnissen einer umfangreichen fürstlichen Hofhaltung.

Theater wurde zunächst in wechselnden Sälen gespielt, ein zwischen 1725 und 1729 zur Aufnahme eines Komödiensaals bestimmter Pavillon blieb vorerst unausgebaut. Erst Herzog Carl Eugen veranlaßte 1758 seine Einrichtung. Verantwortlich war der Hofarchitekt Philippe de La Guêpière, der nicht nur durch seine Bauten, sondern auch durch der Pariser Akademie vorgelegte Entwürfe in die zeitgenössische Diskussion und Entwicklung des Theaterbaus eingriff. Sein Logenhaus wurde 1812 von Nikolaus Friedrich Thouret klassizistisch überarbeitet. Hier muß daran erinnert werden, daß eben dieser Thouret 1798 im Zusammenwirken mit Goethe einen vielbeachteten Umbau des Weimarer Hoftheaters durchgeführt hatte.

Steht so das Ludwigsburger Schloßtheater (*Abb. 6 und 7, Fig. 1*) durch die Gestaltung des Zuschauerraumes in Beziehung zu zwei Zentren des französischen und deutschen Theaterlebens, darf die 1758 von Christian Keim eingerichtete, wohl älteste heute noch erhaltene Verwandlungsbühne als ein außerordentliches Denkmal der Theatergeschichte gelten. Barocke Bühnenmaschinerien, deren Ursprünge in Italien liegen, zählen zu den wichtigsten Überlieferungszeugen für die technische Leistungsfähigkeit und Phantasie der frühen Neuzeit. Im Fall von Ludwigsburg verbindet sich das technikgeschichtliche Meisterwerk mit der Illusionskunst der Maler zu einem für uns noch immer nachvollziehbaren Rahmen für schauspielerische und musikalische Darbietungen; außer den Vorhängen (von Innocente Colomba und Giosé Scotti) hat sich ein Fundus von Kulissen und Prospekten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bewahrt.

In der Geschlossenheit der Erhaltung ist das Ludwigsburger Schloßtheater damit einzigartig in der Bundesrepublik; nur hier kann eine überzeugende Vorstellung von spätbarocker und klassischer Bühnenkunst mit Originalen vermittelt werden. Allein der Vergleich mit Bad Lauchstädt (von 1802) liegt nahe; hier fehlt indes der Fundus als ein wichtiges Element. Auch im Ausland sind Beispiele rar: Vergleichbares bieten das schwedische Drottningholm, das böhmische Cesky Krumlov (1766) und, abermals in Schweden, Gripsholm (1782).

Daß diese kostbaren Ensembles bis auf unsere Tage kamen, verdanken wir einem über ein Jahrhundert dauernden Verzicht auf Nutzung. Die Zeit der Schonung ging in Ludwigsburg 1954 zu Ende. Eine Instandsetzung zwischen 1955 und 1962 ging zunehmend intensiverer Nutzung voraus. 1975 vergrößerte man den Orchesterraum in das Bühnenportal Thourets hinein. Die Bühne wurde von

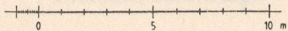
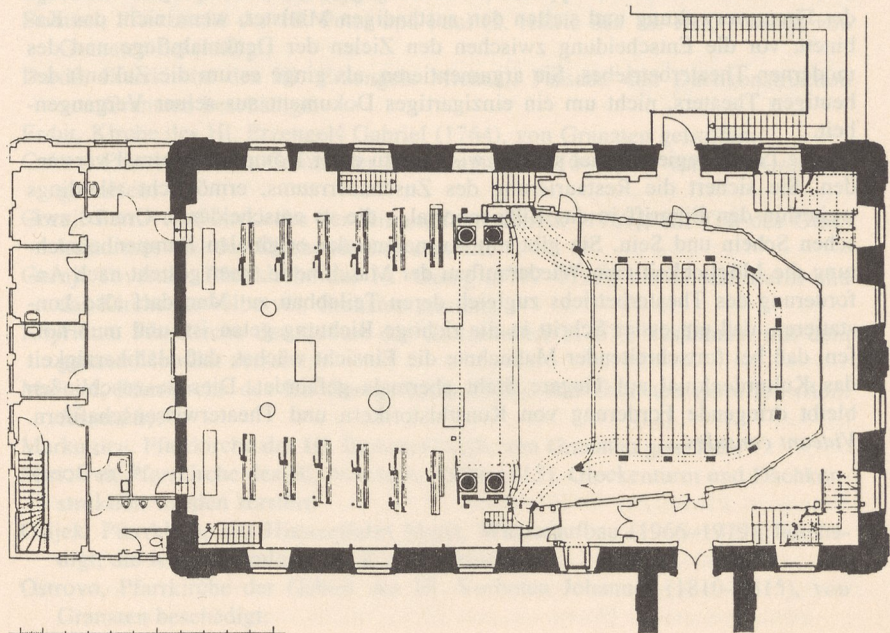
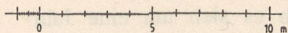
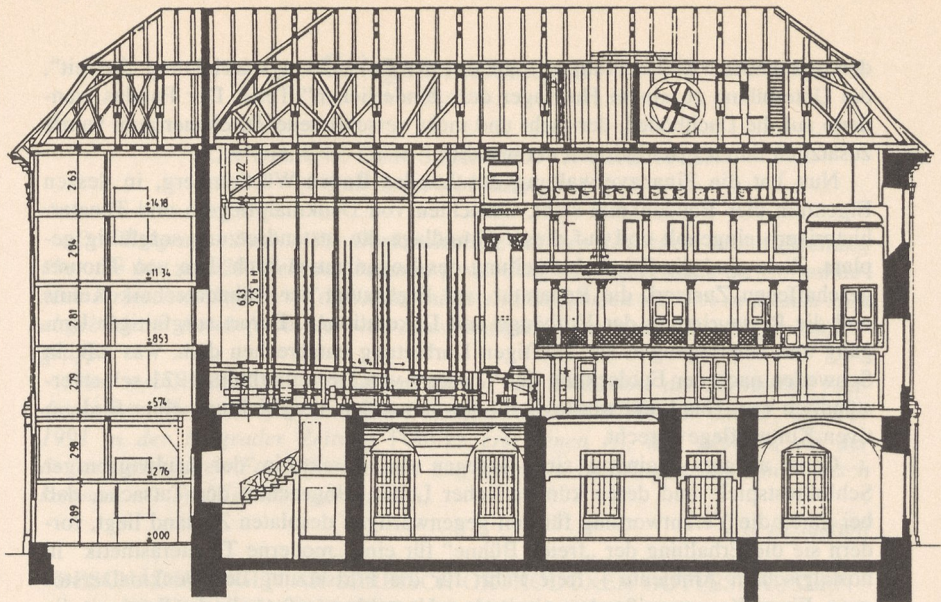


Fig. 1 Ludwigsburg, Schloßtheater. Längsschnitt und Grundriß

den „störenden“ Kulissenrahmen und von der Beleuchtungseinrichtung „befreit“, die Unterbühne zu einem Holzlager der „hinderlichen“ Teile. Der Fundus wanderte auf die Dachböden, der mehr und mehr verschlissene Zuschauerraum wurde zusätzlich durch Installationen verunstaltet.

Nun hat die Finanzverwaltung des Landes Baden-Württemberg, in dessen Eigentum dies Baudenkmal steht, Gutachten von Denkmalpflegern und Theaterhistorikern eingeholt und auf dieser Grundlage die Instandsetzung sorgfältig geplant. Ziele sind die Wiederherstellung des Logenhauses nach dem von Thouret geschaffenen Zustand, die Reparatur und Ergänzung der Bühnentechnik Keims und die Restaurierung der Vorhänge und Dekorationen. Derart sorgfältiger Umgang und Überlegungen zur künftigen Darbietung entsprechen dem, was z.B. in Schweden nach der Entdeckung des Theaters von Drottningholm 1921 selbstverständlich war. Das Land würde damit der nationalen Verpflichtung einer förderativen Kulturpflege gerecht.

Ganz anderer Meinung sind dagegen die Direktorin der Ludwigsburger Schloßfestspiele und deren künstlerischer Leiter. Ungeachtet der Tatsache, daß bei ihnen die Verantwortung für den gegenwärtigen desolaten Zustand liegt, fordern sie die Erhaltung der „freien Bühne“ für eine „moderne Theaterästhetik“ in nostalgischem Ambiente – freie Fahrt für die Fortsetzung der Denkmalzerstörung. Einen Kompromiß sehen sie in dem Vorschlag, außerhalb der Spielzeit die historische Maschinerie zeitweilig aufzubauen, als ob es sich um eine Jahrmarktsbude handelte. Sie opponieren direkt gegen das wohlerwogene Konzept der Finanzverwaltung und stellen den zuständigen Minister, wenn nicht das Kabinett, vor die Entscheidung zwischen den Zielen der Denkmalpflege und des modernen Theaterbetriebes. Sie argumentieren, als ginge es um die Zukunft des heutigen Theaters, nicht um ein einzigartiges Dokument aus seiner Vergangenheit.

Die Landesregierung hat sich inzwischen zu einer Kompromißformel verstanden. Sie sichert die Restaurierung des Zuschauerraums, ermöglicht allerdings weiterhin den Eingriff in das Bühnenportal – die so entscheidende Grenze zwischen Schein und Sein. Sie gibt mit Ausnahme der originalen Rampenbeleuchtung die Möglichkeit zum Wiederaufbau der Maschinerie, aber gesteht nach Anforderung des Theaterbetriebs zugleich deren Teilabbau zu. Man darf also konstatieren, daß ein erster Schritt in die richtige Richtung getan ist, und muß hoffen, daß bei fortschreitender Maßnahme die Einsicht wächst, daß Halbherzigkeit das Kulturdenkmal auf längere Sicht abermals gefährdet. Dies auszuschließen bleibt dringende Forderung von Kunsthistorikern und Theaterwissenschaftlern.  
*Videant consules ...*

Urs Boeck

# Kriegszerstörungen

## ZUR BILANZ DER SCHÄDEN IN KROATIEN

(mit zehn Abbildungen)

Das Belgrader Institut für Denkmalschutz hat der Redaktion eine Aufstellung über die bis zum 20. Februar bekannt gewordenen Kriegsverluste an Gotteshäusern serbisch-orthodoxer Konfession mitgeteilt, zusammen mit den in diesem Heft abgebildeten Fotos (Abb. 1a – 5b) beschädigter Bauten aus dieser Denkmälgruppe.

Von serbischen Kollegen wurden wir auf eine Erklärung der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste aufmerksam gemacht, die am 15. Oktober 1991 in der Belgrader Zeitung Politika erschienen ist, und gebeten, sie der deutschsprachigen Fachöffentlichkeit zur Kenntnis zu bringen. Diesem Wunsch kommen wir im folgenden gerne nach.

Die Redaktion

### BESCHÄDIGUNGEN AN SERBISCH-ORTHODOXEN GOTTESHÄUSERN IN KROATIEN ZUR ZEIT DER KRIEGSHANDLUNGEN 1991

#### *Eparchie von Osijek und Baranja*

Bolman, Pfarrkirche der Hl. Peter und Paul (2. Hälfte des 18. Jh.), Fassade von Granaten beschädigt;

Darda, Pfarrkirche des Hl. Erzengels Michael, Fassade und Dachkonstruktion von Granaten beschädigt;

Erdut, Kirche des Hl. Erzengels Gabriel (1764), von Granaten getroffen;

Gabos, Pfarrkirche der Geburt der Gottesmutter (1810–1839), von vier Granaten getroffen;

Gornji Petrovci, Pfarrkirche der Himmelfahrt Christi (1769), ein Teil des Glockenturmes und des Kirchendaches zerstört;

Gornji Tovarnik, Pfarrkirche des Hl. Georg (1797–1799), der Glockenturm und das Kirchengewölbe von Granaten zerstört;

Koprivna, Pfarrkirche der Geburt der Gottesmutter (1757), zusammen mit dem ganzen Mobiliar zerstört;

Marinci, Pfarrkirche des Hl. Georg (1758–1808), von Granaten getroffen (Abb. 1a und b);

Markusica, Pfarrkirche des Hl. Geistes (1810), von Granaten getroffen;

Mirkovci, Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1809–1813), Glockenturm und Dachkonstruktion wurden zerstört;

Osijek, Pfarrkirche der Himmelfahrt Mariä, Wiederaufbau (1966–1979); beschädigt; die Kunstsammlung der Kirche vernichtet;

Ostrovo, Pfarrkirche der Geburt des Hl. Vorboten Johannes (1810–1815), von Granaten beschädigt;

Sarengrad, Pfarrkirche der Hl. Erzengel Michael und Gabriel (1805), der Turm und ein Teil des Kirchendaches zerstört (*Abb. 2a und b*);  
Sarvas, Kirche des Hl. Vorboten Johannes (1753), der Innenraum durch eine Bombenexplosion zerstört, der westliche Teil der Kirche beschädigt;  
Vinkovci, Pfarrkirche des Hl. Geistes (1794), bis zum Boden zerstört;  
Vukovar, Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1732–1737), die Kirche zum Großteil eingerissen, die von Vasilije Stajić angefertigte Ikonostase verbrannt (*Abb. 3b*);  
Vukovar, das Mausoleum der Familie Paunovic, zum Großteil eingerissen, die Ikonostase von Stevan Aleksić aus dem Jahr 1903 zerstört (*Abb. 4a*).

#### *Eparchie von Zagreb und Ljubljana*

Bjelovar, Pfarrkirche des Hl. Geistes (1784–1792), in die Kirche wurde gewaltsam eingedrungen, der Turm von Granaten beschädigt;  
Bolc, Pfarrkirche der Hl. Erzengel Gabriel und Michael (1795), außerhalb der Kriegshandlungen beschädigt; der Innenraum durch Sprengstoff beschädigt;  
Donja Rasenica, Pfarrkirche der Himmelfahrt Mariä (1709), mit Sprengstoff völlig zerstört;  
Grubisno Polje, Pfarrkirche des Hl. Georg (1773–1775), völlig zerstört;  
Mali Zdenci, Pfarrkirche der Geburt der Muttergottes (1701), außerhalb der Kriegshandlungen beschädigt;  
Rastovac, Pfarrkirche des Hl. Demetrios (1730), verbrannt und völlig eingerissen;  
Velika Peratovica, Pfarrkirche der Hl. Petka (1895), von Granaten stark beschädigt;  
Zagreb, Pfarrkirche der Verklärung des Herrn (1866), außerhalb der Kriegshandlungen geschändet.

#### *Eparchie von Karlovac*

Brinj, Filius-Kirche des Dorfes Lucani (19. Jh.), Front und südliche Fassade von Granaten beschädigt;  
Dubica, Pfarrkirche des Hl. Geistes (1805), Glockenturm, Gewölbe und Kirchendach zerstört;  
Glina, Gedenkkirche für das Massaker von 1941 (1963), von Minen und Granaten beschädigt;  
Glinska poljana, Pfarrkirche der Himmelfahrt Christi (1896), außerhalb der Kriegshandlungen durch Sprengstoff völlig zerstört;  
Gospic, Pfarrkirche des Hl. Georg (1785), in unbekanntem Maße beschädigt;  
Karlovac, Schatzkammer der Eparchie, ein Teil der Sammlung wurde evakuiert, der Rest ist verschwunden;  
Kostajnica, Pfarrkirche der Erzengel Michael und Gabriel (1743), der nordwestliche Kirchenteil beschädigt;  
Otocac, Pfarrkirche des Hl. Georg (1863), in unbekanntem Maße beschädigt;  
Peroj, Pfarrkirche des Hl. Spiridon (18. Jh.), in die Kirche wurde gewaltsam eingebrochen, und 17 Ikonen aus dem 17. und 18. Jh. wurden mitgenommen;

Petrinja, Pfarrkirche des Hl. Spiridon, die 1941 zerstörte, 1976 wiederaufgebaute Kirche wurde durch Sprengstoff dem Erdboden gleichgemacht;  
Pula, Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (18. Jh.), mehrmals gewaltsam eingebrochen und geplündert; gestohlen wurden 14 Ikonen, verschwunden sind viele liturgische Gefäße und alte Kirchenbücher;  
Skare, Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1772), Fassade durch Granaten vernichtet;  
Staro Selo, Pfarrkirche Johannes des Täufers (1858), mit Ikonostase und Mobiliar völlig verbrannt;  
Vrhovina, Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1776), die Vorderseite von Granaten beschädigt;

#### *Eparchie von Dalmatien*

Broćanac, Pfarrkirche der Hl. Apostel Peter und Paul (18. Jh.), von Granaten beschädigt;  
Drnis, Pfarrkirche der Himmelfahrt Mariä (1618), schwer beschädigt; der Glockenturm von Granaten zerstört;  
Dubrovnik, Gebäude des serbisch-orthodoxen Pfarramtes (18. Jh.), zusammen mit einer wertvollen Ikonensammlung von Granaten zerstört.  
Imotski, Pfarrkirche der Himmelfahrt Mariä (1720), Kirche gesprengt; Wände, Ikonostase und Mobiliar zerstört;  
Jagodnja, Pfarrkirche des Hl. Simon Stolpnik (18. Jh.), Fassade von Granaten und Mörsern beschädigt;  
Konjevrate, Pfarrkirche des Hl. Demetrios (1864), große Schäden an der Fassade;  
Sibenik, Pfarrkirche der Himmelfahrt Mariä (1810), Innenraum demoliert; Eparchiehof größtenteils beschädigt;  
Skradin, Pfarrkirche des Hl. Spiridon (1863–1876), in noch unbekanntem Maße beschädigt;  
Skradin, Kapelle der Hl. Petka (1895), bei einem Einbruch wurde eine Anzahl von Ikonen gestohlen;  
Smokovi , Pfarrkirche des Hl. Georg (1567), die Kirche und der Parochialhof von Mörsern beschädigt;  
Susci, Pfarrkirche der Himmelfahrt Mariä (1784), in unbekanntem Maße beschädigt;  
Tribanj (Sibuljina), Pfarrkirche des Hl. Erzengels Michael (1865), Schäden durch Schnellfeuergeschütz.

#### *Eparchie von Slawonien*

Batinjani, Pfarrkirche des Hl. Demetrios (1739), die Kirche außerhalb der Kriegshandlungen völlig eingerissen;  
Dojani, Pfarrkirche des Hl. Elias (1805), völlig zerstört;  
Donji Bogičevci, Pfarrkirche der Himmelfahrt Christi (18. Jh.), von Granaten zerstört; Ikonostase und Mobiliar ebenfalls vernichtet;  
Donji Caglič, Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1757), samt Wertgegenständen durch Sprengstoff völlig zerstört (*Abb. 5a*);

- Gornja Obreza, Pfarrkirche des Apostels Johannes (1747), in Brand gesteckt und eingerissen; vernichtet wurden die Ikonostase, die Ikonen, die Bücher und das Mobiliar;
- Jasenovac, Pfarrkirche Johannes des Täufers, zerstört 1941; 1984 neue Kirche errichtet; 1991 von Granaten und Mörsern beschädigt;
- Kukunjevac, Pfarrkirche der Hl. Petka (1782), durch Sprengstoff völlig zerstört;
- Lovska, Pfarrkirche Theodorus Tiron (1786), stark beschädigt; die Geräte für den Gottesdienst, Bücher und Archiv beschädigt;
- Medari, Pfarrkirche der Verklärung des Herrn (1777), von mehreren Granaten getroffen; Glockenturm und Nordwand zerstört; Innenraum mit Äxten und Messern demoliert (*Abb. 5b*);
- Nova Gradiska, Pfarrkirche der Hl. Dreifaltigkeit (1738), durch Sprengstoff schwer beschädigt;
- Okucani, Pfarrkirche Hl. Peter und Paul (1752), von Granaten beschädigt; auch der Parochialhof beschädigt;
- Pakrac, Dreifaltigkeitskirche (1757–1768); Innenraum verbrannt, Ikonostase und alle übrigen zugehörigen Wertgegenstände verbrannt;
- Pakrac, Kapelle der Geburt der Gottesmutter (1672), verbrannt, Glockenturm eingerissen, Innenraum demoliert;
- Pakrac, Pfarreigebäude (1850–1853), im September 1991 in Brand gesteckt;
- Pakrac, Episkopenhof (1732), von Granaten getroffen; die Schatzkammer durchwühlt, ihr Bestand verbrannt oder entführt;
- Pakrac, Episkopenbibliothek mit 120 Handschriften und 5500 gedruckten Büchern vom 16.–19. Jh.; ein Teil der Bücher wurde verbrannt oder aus dem Episkopenhof herausgeworfen;
- Ratkovac, Pfarrkirche der Muttergottes (1800), von Granaten beschädigt;
- Slavonski Brod, Pfarrkirche des Hl. Georg (18. Jh.), mehrmals demoliert;
- Subotska, Pfarrkirche des Hl. Erzengels Gabriel (1889), von Granaten beschädigt, der Turm eingerissen;
- Toranj, Pfarrkirche des Hl. Panteleimon (1757), der Innenraum ist zusammen mit Ikonostase, Ikonen, Büchern und dem gesamten Mobiliar verbrannt.

STELLUNGNAHME DER SERBISCHEN AKADEMIE  
DER WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE:  
WIR HABEN IMMER DAS KULTURERBE GESCHÜTZT

Angesichts der sich mehrenden bestürzenden Nachrichten über die Gefährdung von Kunstdenkmälern und städtischen Ensembles von unschätzbarem Wert, fühlt sich die Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste zu folgender Verlautbarung veranlaßt.

1. Schon lange vor der tragischen Eskalation der jugoslawischen Krise und noch ehe die Kriegshandlungen das Ausmaß einer konkreten Bedrohung annahmen, haben sich die Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste als In-



stitution: wie auch mehrere ihrer Mitglieder persönlich mehrfach für eine bedingungslose Bewahrung des geistigen und kulturellen Erbes eingesetzt.

2. Die Position der Akademie war eindeutig und von grundsätzlichem Charakter: Von jeher haben wir uns für das gesamte Kulturerbe eingesetzt, an dem alle jemals auf dem Gebiet Jugoslawiens lebenden Völker ihren historischen Anteil hatten. Wir erachten alle diese Kulturdenkmäler ohne Einschränkung für einen Teil des europäischen kulturellen Erbes.

3. Auch heute hält die Akademie an dieser Auffassung fest, da uns täglich Nachrichten über die Mißachtung und sogar den gezielten Mißbrauch von Kulturdenkmälern zu militärischen Zwecken von den Kriegsschauplätzen erreichen. Unbestreitbar ist, daß bei einer derartigen Verwendung die Zerstörung der Denkmäler bewußt in Kauf genommen wird. Die Erfahrung aus sämtlichen von der Geschichte verzeichneten Kriegen lehrt, daß zahlreiche Denkmäler der Weltkultur nur eben deshalb Schaden erlitten haben, weil sie zu militärischen Zwecken mißbraucht worden sind.

4. Unser Appell richtet sich an all jene, in deren Händen nun das Schicksal der Kulturdenkmäler liegt: Sie mögen strengste Anweisungen geben, daß das kulturhistorische Erbe als ganzes ohne jede Einschränkung und ungeachtet seiner ethnischen Provenienz respektiert und vor jeder Beschädigung und Zerstörung geschützt wird.

5. Es darf nicht vergessen werden, daß die verschiedenen kulturellen Schichten in diesen Gebieten im Laufe vieler Jahrhunderte entstanden sind. Wenngleich oftmals verwundet und verstümmelt, sind sie über alle Kriesstürme hinweg auf uns gekommen. Jedes Kulturdenkmal hat seine Geschichte und seine unabgeschlossene Chronik. Es wäre wahrhaft ein Unglück, müßten darin auch weiterhin neue Leiden vermerkt werden. Die erst in den Jahren 1941–1945 angerichteten immensen Zerstörungen und Verwüstungen sollten uns eine Mahnung sein, das geistige Erbe Jugoslawiens nicht ein weiteres Mal aufs Spiel zu setzen.

6. Wir bedauern, daß einzelne Persönlichkeiten und Institutionen die vielen öffentlichen Aufrufe der Akademie zur Rettung unseres geistigen Erbes nicht zur Kenntnis genommen haben.\* Vorwürfe an die Akademie, daß sie in dieser Situation geschwiegen oder sich dem Schicksal der Kulturdenkmäler gegenüber gleichgültig verhalten habe, entbehren jeder Grundlage. Andererseits muß unseren heutigen Kritikern ihr Stillschweigen in jenen Zeiten vorgehalten werden, da das serbische Kulturerbe einer Bedrohung ausgesetzt war. Solche moralischen und ethischen Versäumnisse sind nicht durch nachträgliche Erklärungen und haltlose, ungerechtfertigte Angriffe auf eine nationale Institution zu rechtfertigen.

Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste

Knez Mihailova Str. 35

11000 Belgrad

\* *Siehe u.a.: Mitteilung von Rat und Vorsitz der Akademie, vorgelegt auf ihrer Sitzung vom 20.12.1990 in Novi Sad; Appell: Pobede koje vode u ratove, Borba 19.11.1991, S. 20.*

## Ausstellungen

### STILLEBEN IM GOLDENEN JAHRHUNDERT – JAN DAVIDSZ DE HEEM UND SEIN KREIS

Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (9. Mai – 7. Juli 1991), zuvor unter dem Titel *Jan Davidsz de Heem en zijn kring* im Centraal Museum, Utrecht (16. Februar – 14. April 1991). Katalog von Sam Segal mit einem Beitrag von Liesbeth Helmus.

(mit einer Abbildung)

In Braunschweig hält man auch unter dem Direktorat von Jochen Luckhardt an der Praxis fest, in Zusammenarbeit mit holländischen Museen und Wissenschaftlern bedeutende Ausstellungen zur Kunst alter Meister zu veranstalten. Erneut war das Utrechter Centraal Museum, mit dem man 1986/87 *Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen* gezeigt hatte, der Organisationspartner, und wie schon zu der 1983 in Braunschweig veranstalteten Ausstellung *Niederländische Stilleben [...]* schrieb auch jetzt Sam Segal den Katalog. Diese damalige Schau – im Englischen *A Fruitful Past* – gehörte zu einer Trilogie (*A Flowery Past*, 1982; *A Prosperous Past*, 1988/89), in der sich der Autor mit Blumen-, Früchte- und Prunkstilleben auseinandersetzte. Jede dieser Ausstellungen führte einen Teilbereich der großen, von mehreren Autoren getragenen Schau *Stilleben in Europa* von 1979/80 in Münster und Baden-Baden weiter. Damals hatte man auf die wachsende Beliebtheit der Stilleben reagiert und sie zugleich nachhaltig gefördert, was sich an einer wahren Flut von Neuerscheinungen zum Thema und an den immens gestiegenen Verkaufspreisen der Stilleben ablesen läßt.

Nun also sollte *ein* Künstler, Jan Davidsz de Heem (Utrecht 1606-1683/84 Antwerpen), herausgestellt werden, der von Segal zu Recht als „die zentrale Figur in der Entwicklungsgeschichte der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts“ bezeichnet wird. Aus Museen und Privatsammlungen Europas und Nordamerikas wurden gut fünfzig Gemälde von De Heem und seinen Nachfolgern entliehen, die im reich ausgestatteten Katalog sämtlich in Farbe abgebildet werden (244 S., zahlreiche schwarz/weiße Abbildungen und Zeichnungen des Autors). Gegenüber der Utrechter Ausgabe des Katalogs sind es in der Braunschweiger mit einer eingelegten Beilage vier Farabbildungen mehr, deren Qualität auch insgesamt verbessert wurde. Sam Segal hat in der späteren deutschen Katalogausgabe einige Textkorrekturen und -ergänzungen vorgenommen, von denen noch zu reden sein wird. Auf den ersten fünfzig Seiten beschreibt er das Werk De Heems, d.h. Themen, Entwicklung, Objekte, Symbolik, Stil und Maltechnik. Er zählt die Nachfolger auf und bespricht die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern. Liesbeth Helmus befaßt sich mit den Urkunden zum Leben De Heems und seiner Familie, wobei einige Neuigkeiten zu vermelden sind. Der eigentliche Katalog der ausgestellten Bilder umfaßt über einhundert Seiten.

Auch die Präsentation der Gemälde hat man in Braunschweig verbessert: In Utrecht hingen sie in sehr dunklen Räumen auf tiefroten Wänden, wobei Spotlights einzelne Bilder (oder deren Teile) erstrahlen ließen; in Braunschweig dagegen wurden weinrote Wände des erstmalig eingesetzten Ausstellungssystems gleichmäßig ausgeleuchtet. Die Hängung der Gemälde war, entgegen der Abfolge im Katalog und der Anordnung in Utrecht, systematischer nach Themengruppen sortiert, so daß sich hervorragende Vergleichsmöglichkeiten von Bildern De Heems und seiner Nachfolger boten.

Denn ein Vergleichen war gefordert, da eine Untersuchung des Werkes von De Heem von Problemen der Zuschreibung bestimmt wird. De Heem unterhielt einen großen Werkstattbetrieb, in dem seine Söhne Cornelis und Jan Jansz sowie weitere Helfer und Schüler mitarbeiteten und seinen Stil weiterführten. Verwechslungen sind möglich, zumal schon Houbraken berichtet, daß De Heem die Gewohnheit hatte, die Werke seiner Söhne und des Schülers Mignon „met zyn konstpenceel 't overloopen of over te polysten [...]“ (Ausg. 1753, I, S. 212). Sicherlich steht hiermit das rätselhafte „R“ hinter der Signatur De Heems auf mindestens elf Bildern in Zusammenhang, die tatsächlich mit Anteil eines oder mehrerer Werkstattgehilfen geschaffen zu sein scheinen (im Kat. die Nrn. 19, 24, 26, 31, 33). Segal schlägt daher S. 30 seine Auflösung in „Refecit“ vor, das für „hat vollendet, verbessert oder geändert“ stehen könne (nicht besser eine Form von „retoucher“ oder – wie zu Texten – von „retractare“?). Der Einfluß De Heems äußert sich über die Werkstatt hinaus bei vielen Nachahmern mit zum Teil wieder eigenen Schulen. Insgesamt zählt Segal über fünfzig Maler vor allem aus Antwerpen, Leiden und Utrecht auf; es wären unbedingt noch Coenraet Roepel (Den Haag 1678-1748) und die reiche Nachfolge des Waldbodenstilllebens bis hin zu Caspar Arnold Grein (Brühl 1764-1835 Köln) hinzuzufügen. Die Schwierigkeiten der Händescheidung zeigten sich bei einigen Bildern, deren Zuschreibung erst während der Schau diskutiert bzw. bestimmt wurde (z.B. Nr. 25, 26). Sam Segal: „Die Ausstellung gibt keine endgültige Antwort auf alle Fragen der Zuschreibung, sie hat vielmehr das Ziel, die Lage der De Heem-Forschung mit den dazugehörigen Problemen zu verdeutlichen“ (S. 12).

De Heems künstlerische Anfänge dokumentierten eine Reihe recht unterschiedlicher Bilder, so u.a. jeweils aus dem Jahr 1628 ein „Früchtestilleben mit Porträt“, das noch sehr an den Stil seines vermutlichen Lehrers Balthasar van der Ast erinnert, und ein „Frühstücksstilleben“, das an die „monochromen Banketjes“ von Pieter Claesz anschließt. Eine eigenständige Weiterentwicklung des letztgenannten Typus zeigt sich im exzellenten „Stilleben mit Hummer und Nautiluspokal“ von 1634, dessen äußerst subtile, aber erhöhte Farbigkeit zu den großen starkfarbigen Prunkstilleben aus De Heems Antwerpener Zeit überleitete. Blickfang und Höhepunkt war in dieser Hinsicht das über zwei Meter breite „Prunkstilleben mit Muscheln und Musikinstrumenten“ von 1642 aus Privatbesitz, in dem De Heem Eindrücke flämischer Stilleben von Frans Snyders bzw. Adriaen van Utrecht verarbeitete. An die Reihe der überaus reich ausgestatteten großen Prunkstilleben (Nrn. 7, 8, 9) schlossen sich über das programmatische Stück „Nicht wie

viel ...“ fünf kleinere mit Früchten und Gefäßen an (davon wäre manches ver-  
zichtbar gewesen). Weitere Formen des Stillebens wie ein Vanitasbild (Nr. 29),  
dessen Zustand seinem Namen alle Ehre machte, sowie ikonographisch interes-  
sante Blumen- und Fruchtestilleben mit Vanitas- und Christusbildern, zum Teil  
mit Texten versehen (Nr. 27, 28, 32), sind besonders hervorzuheben. Unter den  
beiden Kartuschenbildern war die Nr. 22 mit dem Bildnis Willem III eine trium-  
phale Erscheinung; bescheidener in den Ausmaßen, aber nicht qualitativ geringer  
zeigten sich noch Girlanden, Festons und weitere Blumenstillleben. Die Schau  
kulminierte – so die Hängung in Braunschweig – in drei Stilleben mit auf dem  
Erdboden ausgebreiteten Arrangements. Der Höhepunkt in diesem breiten Spek-  
trum war sicher das große, glänzend erhaltene Vaduzer Bild „Blumen in einer  
Bachlandschaft“ (Nr. 19, s. *Abb. 8*).

Begleitet wurden die Werke De Heems von denen seiner Schüler und Nachah-  
mer. Von dem Werk und Stil des Sohnes Jan Jansz de Heem (1650- nach 1695)  
ist „zu wenig bekannt, als daß eine präzise Charakterisierung gegeben werden  
könnte“ (S. 44). Die beiden ihm zugeschriebenen Prunkstillleben (Nrn. 34, 34A)  
waren trotz mancher Gemeinsamkeiten so unterschiedlich, daß man an mehrere  
beteiligte Hände der Werkstatt denken könnte. Erst ein möglichst gesichertes  
Werk von Jan Jansz, am besten aus der Zeit nach dem Tode des Vaters, könnte  
seinen (so konservativen?) Personalstil erhellen. Nach Drucklegung des Utrechter  
Katalogs gab Segal ihm noch das Fruchtestilleben des Mauritshuis (Nr. 10, als  
Jan Davidsz de Heem) und einen Anteil am „Blumenbukett mit Kreuzifix und  
Schneckengehäuse“ der Alten Pinakothek (Nr. 32, Jan Davidsz und Nicolaes van  
Veerendael). Sicher aus technischen Gründen teilt Segal diese Zuschreibungen  
nur im Braunschweiger Katalog in kleinen eingeschobenen Anmerkungen mit,  
ohne sie näher zu begründen und die damit veralteten Katalogtexte und Bildle-  
genden zu ändern. Dasselbe gilt für die beiden gleichen Stilleben „Früchte mit  
Feston und Hummer“ aus Leipzig und Dresden (Nrn. 25, 26): Er erkennt nach-  
träglich im Leipziger eine spätere Kopie (was allein schon an den nicht von ihm  
erwähnten Pentimenti des Dresdener, z.B. unter der Walnuß in der Mitte, kennt-  
lich wird). Dagegen ist das mit drei Bildern vertretene Werk Cornelis de Heems  
(1631-1695) gut zu charakterisieren und vom Werk des Vaters abzusetzen; beson-  
ders schön zu vergleichen seine Version eines Bildes des Vaters (Nr. 27, 35).  
Dasselbe gilt vom Enkel David Cornelisz de Heem (1663 – vor 1714) mit seinen  
oft noch härteren Konturen (Nrn. 38, 39).

Elf der weiteren so zahlreichen Nachfolger waren vertreten: Den Einfluß des  
frühen De Heem sollten Bilder von Guiliam Gabron und Simon Lutichuys de-  
monstrieren, wobei vor allem das letztgenannte aus Prag nur sehr lose Anknüp-  
fungspunkte bietet (Segal selbst verweist im Katalogtext nur auf Vorbilder Den  
Uyls und Trecks). Von den engen Nachfolgern wurden die Antwerpener Joris van  
Son, für seine Bedeutung etwas beiläufig, und Carstian Luyckx mit je einem Bild  
gezeigt, die beide schon 1983 zu sehen gewesen waren. Je ein Prunkstillleben gab  
es von den Leidenern Pieter de Ring und Johannes Hannot, wobei das letztere  
noch bis 1978 als Werk De Heems galt. Der Frankfurter Jacob Marrell war mit



Abb. 1a und b Marinci (Osijek/Baranja), Pfarrkirche des Hl. Georg (1758–1808)



Abb. 2a und b Šarengrad (Osijek/Baranja), Pfarrkirche der Hll. Erzengel Michael und Gabriel (1805)



Abb. 3a Vukovar (Osijek/Baranja), Straßenbild



Abb. 3b Vukovar (Osijek/Baranja), Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1732–1737)

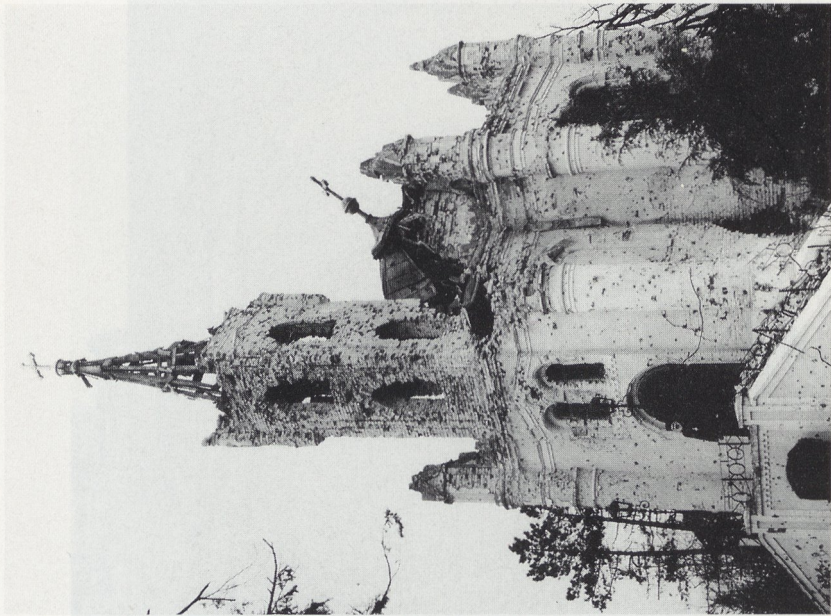


Abb. 4a Vukovar (Osijek/Baranja), Mausoleum der Familie Paunovic

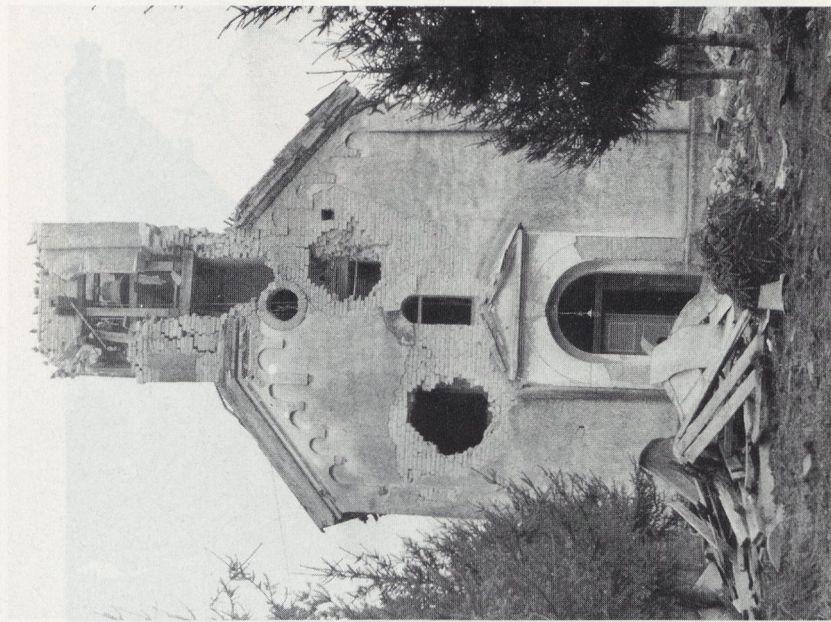


Abb. 4b Donji Bogičevci (Slawonien), Pfarrkirche der Himmelfahrt Christi (18. Jh.)



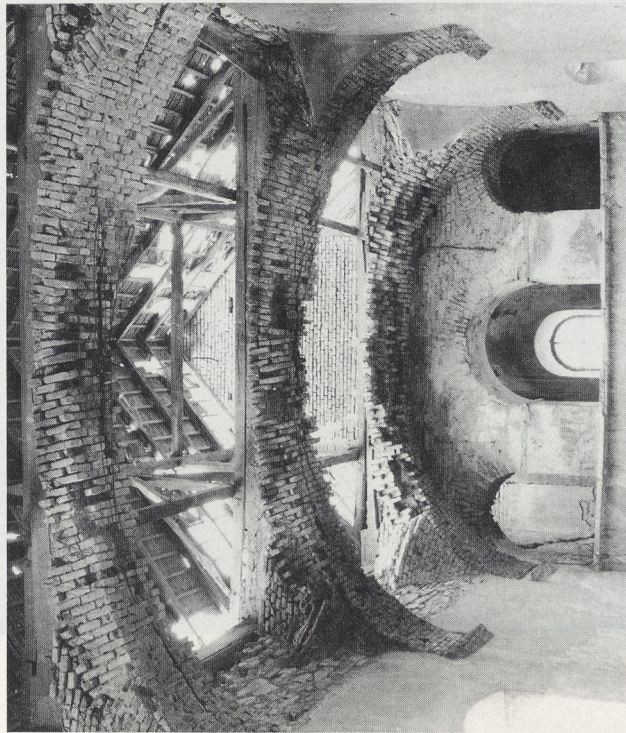


Abb. 5a Donji Čaglic (Slawonien), Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1757)

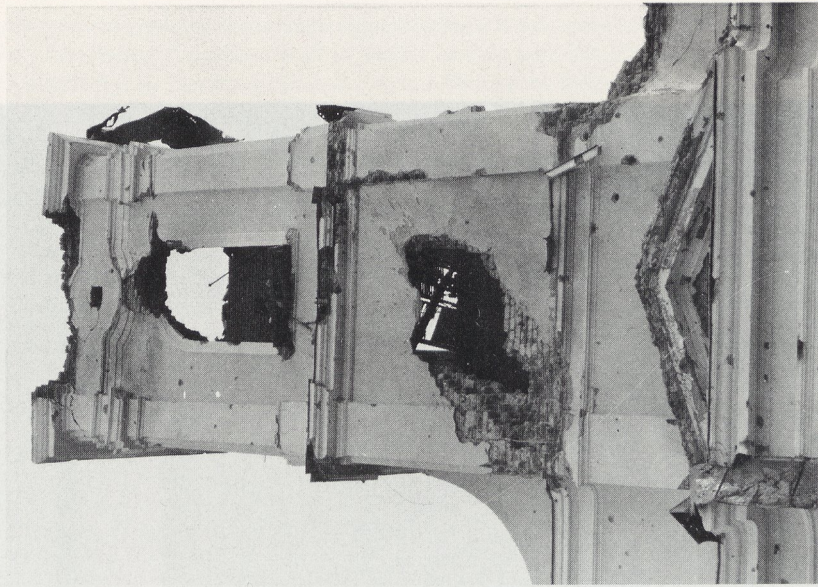


Abb. 5b rechte Medari (Slawonien), Pfarrkirche der Verkörperung des Herrn (1777)

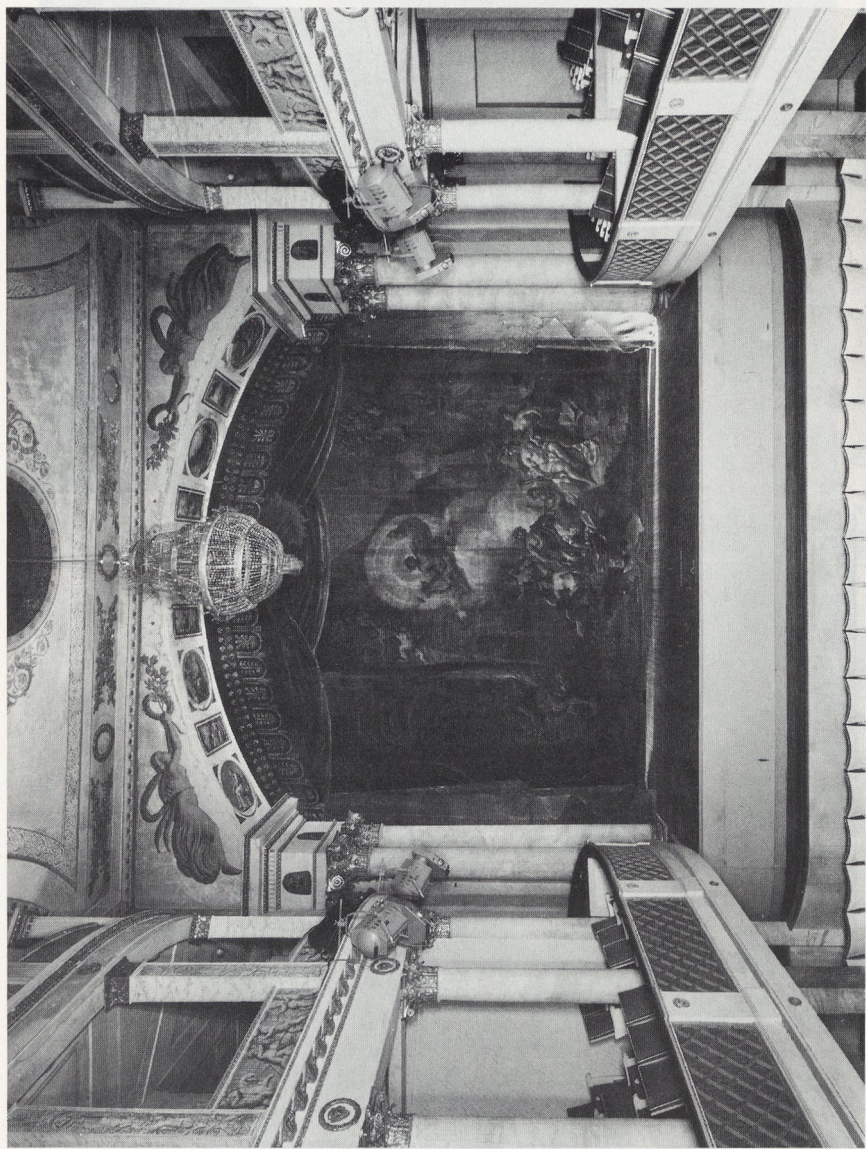


Abb. 6 Ludwigsburg, Schlosstheater, Blick zur Bühne. Zustand nach 1975 (H. Häußler)



Abb. 7 Ludwigsburg, Schlosstheater, Zuschauerraum. Zustand nach 1975 (H. Häußler)



Abb. 8 Jan Davidsz de Heem, Blumen in einer Bachlandschaft. Vaduz, Sammlungen des Fürsten Liechtenstein, Inv. Nr. 926 (W. Wachter, Schaan/FL)

einer qualitätsärmeren, wenn auch eigenständigen Kopie nach De Heem zugegen. Das „J de heem f.“ signierte Bild in Berlin-Dahlem (Inv.-Nr. 3/75), noch 1983 in Braunschweig als das dazugehörige Original De Heems ausgestellt, wird nun von Segal kommentarlos nur als weitere Version aufgelistet. Ebenso aus Frankfurt stammt der wichtigste Mitarbeiter De Heems, Abraham Mignon. Seine zwei ausgestellten Werke, vor allem die „Früchte in einer Ruine“ (Nr. 47), belegten eindrucksvoll die Nähe und Differenz zum Vorbild. Maria van Oosterwycks Vanitasstilleben (Nr. 49) übertrumpfte das vergleichbare Stück De Heems aus Brüssel (Nr. 29) in vielerlei Hinsicht. Die Grenze zum 18. Jahrhundert wurde mit zwei brillanten Werken von Jacob van Walscappelle und Rachel Ruysch erreicht, die eine Verwechslung mit De Heem längst nicht mehr zuließen.

Von den Künstlern, die De Heem selbst beeinflußt haben, war kein Gemälde ausgestellt, so daß seine überraschende Entwicklung, seine synthetisierende und innovative Leistung ohne Katalog nicht sichtbar wurde. Auf der anderen Seite hätte bei den Nachfolgern die Auswahl oft auf Werke konzentriert werden können, die noch enger am Vorbild De Heems orientiert sind und damit die Problematik von Zuschreibungen und die geforderte Sehschulung noch augenfälliger machen (vor allem von Antwerpener Malern wie Coosemans, Geeraerts, Van den Hecke, Van Son u.a.). Daß aber die vielgestaltigen Werke De Heems und seines Kreises an Attraktivität nichts verloren haben, hat die Ausstellung eindrucksvoll belegt.

Ungewohnt ist die Untersuchungsmethode Segals: Bekannt geworden ist der promovierte Naturwissenschaftler durch akribische Bestimmungen der Pflanzen und Tiere auf Stilleben, die zu einer Zuschreibung und Datierung wesentlich beitragen können. Auch im vorliegenden Katalog findet man die gewohnten Umzeichnungen und langen Auflistungen in Latein und Deutsch, wobei die Übersetzung der vielfach extrem speziellen Namen sehr große Mühen kostete. Derart beschreibende Bestandsaufnahmen versucht Segal nun auch auf stilistische Elemente wie u.a. Aspekte der Komposition, des Farbgebrauchs oder der Pinselführung zu übertragen (vgl. sein Interview mit Felix Eijgenraam, „Druif of komkommer?“, *NRC Handelsblad* 17.08.1990). Seine Vorgehensweise ist von dem Ziel bestimmt, eine „objektive Methode“ zu entwickeln, „um ‚Kennerschaft‘ in verständlicher Rede mitteilbar zu machen“ (S. 30). Die Kriterien und Befunde werden inventarisiert und danach in ein System eingeordnet, „so daß vergleichende Forschung mit Hilfe eines Computers möglich ist“ (S. 12). Von diesen Kriterien werden im Katalog die der „Komposition“, vor allem der Teilbereiche – so Segal – „Hintergrund“, „Formwiederholung“ und „Farbkomposition“ bei jedem Bild ausführlich beschrieben. Eine Fülle eingestreuter „Kompositionsskizzen“ soll zur Verdeutlichung dienen. Ob hiermit die gesuchte „objektive Methode“ erreicht werden kann, ist sehr fraglich. Der Stilkritiker kommt gar nicht umhin, bestimmte Vorentscheidungen über die Auswahl und Anwendung seiner Kriterien subjektiv zu treffen, sei es z.B. hier die Bestimmung der Komposition durch Linien, ihr Auffinden an „auffälligen, langgestreckten Formen“ oder im Fall einer Frucht an ihrer gedachten Achse, sei es die Bestimmung von „Formwiederholungen“ bis in kleinste Details – die Eier einer Garnele etwa (Kat. Nr. 13). Dadurch klingen vie-

le dieser Aussagen, denen im Text viel Raum gewährt wird, sehr subjektiv. Selten argumentiert Segal auch wirklich mit seinen Beobachtungen, um etwa Gründe für eine Zuschreibung oder einen Formalbezug zum Bildinhalt aufzuweisen (z.B. Kat. 31, 31A, 12).

Objektiv versucht Segal auch bei den Inhalten und sinnbildlichen Bezügen zu bleiben, wenn er dem Leser „möglichst viele Tatsachen aus der Kulturgeschichte und der zeitgenössischen Literatur bietet, um der Vorstellungswelt De Heems und seiner Zeit so nahe wie möglich zu kommen“. Mit Nachdruck möchte der Autor die von ihm aufgezählten, oft selbst widersprüchlichen Bedeutungen „nur als *Schlüssel zu einer möglichen Interpretation*“ verstanden wissen; unter Berufung auf die von Jacob Cats empfohlene Vieldeutigkeit von Sprichwörtern zieht er eine freie Interpretation durch einen jeden Betrachter einer definitiven Auslegung vor (S. 36f.). Dagegen hat De Heem auf einigen Bildern durch eindeutige kurze Texte oder christologische Motive wesentliche Hinweise zum Verständnis gegeben. Vor allem auf dieser Grundlage hat Segal im einleitenden Teil einzelne Themen herausgelöst (die rechte Wahl, Vanitas, Christus-Symbolik, Fasten, Mäßigkeit). Auch bei Bildern ohne solche Texte oder Motive bieten sie Richtlinien für ein allgemeines Verständnis, ohne daß die – für die Stillebenmalerei nicht nachgewiesene – kontextlose „freie Interpretation“ den eigentlichen Sinn der Ikonologie zerstört (vgl. E. de Jongh, „De stillebens van Jan Davidsz de Heem – Meloen rijmt op luit“, *NRC Handelsblad* 1.3.1991, S. 4). Völlig außer acht gelassen wird dabei eine in der Stillebenmalerei selbst angelegte Bedeutungsebene: ihre erstaunliche illusionistische Nachahmung der Natur, ihre scheinbare Konservierung vergänglichem Lebens. Im literarischen Lob reagierte man auf dieses zum Nachdenken anregende Spiel mit der Zeit und dem Schein mit größter Verwunderung, der man sich auch heute kaum verschließen kann (vgl. C. de Bie, *Het Gulden Cabinet [...]*, Antwerpen 1661, S. 216ff. zu De Heem und meinen Band *Stilleben alter Meister in der Kasseler Gemäldegalerie*, Melsungen 1989, S. 9f. m.w.A.).

Sam Segal beschränkt seine Darstellung beim Formalen wie Inhaltlichen mit hin zu großen Teilen auf eine deskriptive Erfassung des Materials. Dadurch bietet sein Katalog eine wertvolle, gleichsam enzyklopädische Fülle von einzelnen Funden und Beobachtungen, über deren jeweilige Anwendung und Kongruenz aber vielfach noch nachgedacht werden kann.

Einige Anmerkungen zu einzelnen Bildern:

*Nr. 2, Früchtestilleben mit Porträt:* Der Zirkel und die Papiervolle vor dem Selbstporträt De Heems sind sicher als Attribute der (Zeichen-)Kunst zu verstehen, die ein Künstler zu beherrschen hat (wie bei der Zeichnung Baillys, der noch einen Zeichenstift hinzufügt, im Kat. Abb. 2c). Den Zirkel als Hilfsmittel, um die rechten Proportionen bestimmen zu können, wird der fortgeschrittene und geübte Künstler ablegen können; er hat – so die bildhafte Formel – „den Zirkel im Auge“, s. Karel van Mander, *Schilder-Boeck [...]*, 1604, Grondt III, 15 m (nach Michelangelo), ed. Miedema 1973, Kommentar S. 447, 561; Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding [...]*, 1678, S. 35: „Zoo zal het oog met'er tijd een passer verstreken.“

Nr. 7, *Prunkstilleben mit Muscheln und Musikinstrumenten*: Segal verweist auf ähnliche Seidenschals im Werk Rembrandts und Raffaels. Aber auch in Antwerpen selbst findet man Schals dieser Art häufig auf Gemälden, z.B. auf den in mehreren Exemplaren vorhandenen Darstellungen der Hl. Magdalena oder dem Fünf-Sinne-Serien von Abraham Janssens bzw. seiner Werkstatt.

Nr. 9, *Prunkstilleben mit Papagei*: Segal hat die Transkription des oben liegenden Gedichtes gegenüber der Fassung im Utrechter Katalog verbessert (S. 142). Seine Ergänzungen sollten durch eckige Klammern sichtbar sein, d.h. Z. 5: d[ier]; Z. 7: [vermijen]; Z. 8 lande[rijen]; mit Entstellungen einzelner aufgemalter Buchstaben muß gerechnet werden. Beschrieben wird der oder die Schönste, der/ die mit der Sonne den Tag macht, mit der Nacht „des Himmels Augen“ („oogen“ oder „bogen“ – Bogen?) schließt und die Seele („siel“ oder eigentlich „sier“ – Schmerz?) des Dichters – wörtlich – „vertrocknen“ läßt. Das „süße Geschöpf“, das „göttliche Fünckchen Feuer“ ergötzt das Gemüt des Dichters wie die Sonne die Ländereien. Nur einzelne Begriffe hat Segal von dem Gedicht (kein Brief) darunter wiedergegeben, das zum Teil von der Blockflöte verdeckt wird: „Ick v[...] waer / [...]uer trost den al / [...]s daer het al is angelegen / Wat is des Hemels seegen / [...]sonder welck watmen doet / is hoop geluck noch voorspoet“. Vielleicht läßt sich eine Quelle finden, die ebenso von Trost, von Hoffnung, Glück und Erfolg, von dem, was der Segen des Himmels sei, „... ohne das, was man tut“, spricht. Beide Texte liegen bei der Blockflöte, wie auch auf den anderen großen ausgestellten Prunkstilleben (Nrn. 7, 8) ähnliche Papiere unter den Blockflöten und Lauten anzutreffen sind; gemeint sein dürften also Liedtexte.

Eine befriedigende Interpretation der Gedichte steht noch aus. Kaum wird sich das erste – so ein Vorschlag von Liesbeth Helmus/Sam Segal – als Anspielung auf den Papagei lesen lassen. Auch als Gelegenheitsgedichte mit Verwendung des Namens De Heem in „heemels“ (d.h. „himmlisch“ oder „des Himmels“) sind sie schwer zu verstehen, zumal in solchen Fällen sonst eindeutiger verfahren wird, z.B. – um bei den Stillebenmalern zu bleiben – in den Gedichten von Huygens und Vondel zu Willem Kalf (Kalb): L. Grisebach, *Willem Kalf*, Berlin 1974, S. 19, 32. Stattdessen ist der erste Text so formuliert, daß man ihn als Lob Gottes und seiner erquickenden Schöpfung, des Lebens bzw. der Natur lesen kann (also mit Bezug zum Stilleben), ebensogut aber auch als Text auf die Musik selbst (mit Bezug zum Musikinstrument): Dann wäre von Apoll, dem Lenker des Sonnenwagens die Rede, weiterhin von seiner Schöpfung, der vom göttlichen Funken inspirierten Musik, die ebenso zum Trost und zur Ergötzung des Menschen dient wie Apollos Strahlen (5. Zeile statt „dier“ eher „lier“ – Leier?). Sicher wäre hier von philologischer Seite mehr Klarheit zu schaffen.

Nr. 16, *Früchtestilleben mit Hering*: Weitere hiervon abhängige Stilleben mit Hering und Krebs von Joris van Son in der Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, GK 172a, sowie Verst. London (Sotheby's), 5. Juli 1984, Nr. 337, beide signiert. Das von Segal erwähnte „Lof van den Pekelharingh“ dichtete Jacob Westerbaen nach einem lateinischen Textbord im Leidener *Theatrum Anatomicum*, was für sein Verständnis von einiger Bedeutung ist, s. *Oud Holland* 101 (1987), S. 126ff.

Nr. 17, *Früchte und Blumen in einer Landschaft*: Den inschriftlich auf der Vase links genannten unsterblichen Phönix bezieht Segal u.a. auf Christus und die Auferstehung, die Rosen dort u.a. auf die Liebe Christi. Die nicht gedeutete Satyrfigur ließe sich dann – so auch mündlich Thomas Döring – ganz traditionell als die Verstrickung in das Irdische und die sündhaften (die Schlange) niederen Begierden verstehen. Im übrigen werden Künstler selbst häufig als „Phönix“ bezeichnet, so auch De Heem von C. de Bie *a.a.O.*, S. 218, als „den oppersten Phenix van alle fruyten“.

Nr. 19, *Blumen in einer Bachlandschaft*: Die angegebene Provenienz Galerie Vicomte Du Bus de Gisignies, Brüssel, Katalog 1878 (E. Fétis), S. 69, ist falsch; das dort aufgeführte Gemälde befindet sich heute in Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. 3166, im Braunschweiger Kat. Abb. 25b (nicht Abb. 25a wie im Text angegeben). Kurz vor Eröffnung der Ausstellung in Utrecht waren noch Übermalungen im Torbogen links und im Himmel entfernt worden, auf die Sam Segal nicht mehr eingehen konnte, die aber alle Abbildungen (bis auf die farbige im Braunschweiger Katalog) und die ausgestellte Kopie (Kat. Nr. 20) noch zeigen. Die Malweise dieser Kopie legt eine erheblich spätere Datierung in das 18. Jahrhundert nahe.

Eine Beteiligung der Werkstatt (A. Mignon?) ist bei Nr. 19 mit dem „R“ hinter der Signatur De Heems anzunehmen. Erhellend wäre in diesem Zusammenhang der direkte Vergleich mit weiteren Stilleben gewesen, die Teile dieses Bildes zitieren: so die exakte Wiederholung der meisten Blumen, leicht umgruppiert, in einem Blumenstilleben in Dresden (Gal. Nr. 1266, „J.D. Heem. R“ bezeichnet), einem in Prag (Inv.Nr. 0 132, „Ernst Stuv[en] f“ bez.), sowie noch einmal reduziert in einem Rachel Ruysch zugeschriebenen Strauß (Grant Nr. 74 mit Abb.; Verst. London, Christie’s, 12. Dez. 1986, Nr. 49), dazu die Variante der rechten Hälfte im Kasseler „Blumenstilleben am Waldboden“ (GK 450, „R. Ruys. f“ bez.) und die in Schloß Königswart (Inv.Nr. KY 1384, „[...]sturen“ bez.), vgl. Ausst.-Kat. *Nánecké malířství 17. století*, Prag 1989, S. 99ff. Nr. 81f., und meinen Band *Stilleben alter Meister*, S. 35f., Nr. 31.

Bislang wurden die literarischen Parallelen zu solchen Stilleben in freier Natur nicht untersucht, wie sie vor allem in den Lobgedichten auf die Landsitze zu finden sind, s. P.A.F. van Veen, *De soeticheydt des buyten-levens, vergheselschap met de boucken*, Utrecht 1985, S. 116f.

Nr. 21, *Früchte um ein Weinglas in einer Kartusche*: Das Auge über dem Weinglas bedarf näherer Deutung, zumal das Bild schon 1844 in der Sammlung des Kardinals Fesch „L’œil de la Providence“ genannt wird. Rubens hat ein Auge als Attribut der Providentia im Medici-Zyklus und im Programm des Einzugs Ferdinands mehrfach verwandt, s. John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brüssel 1972 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI), S. 69f., 162 m.w.A. Als lichtvolles göttliches Auge der Vorsehung bzw. Vorsorge, umgeben von Putten und unterhalb der dominanten Sonnenblume, wäre es ganz ähnlich wie oben das Gedicht auf Nr. 19 zu verstehen: Im Vergleich mit der befruchtenden Sonne wird Gottes Vorsehung in der Schöpfung (die Früchte des Stillebens) manifest.



Nr. 36, *Cornelis de Heem, Blumen in einer gläsernen Vase*: Der vorne über die Tischkante hängende Schlafmohn ist ein typisches Motiv Willem van Aelsts; tatsächlich befindet er sich identisch auf dessen Bildern: Verst. London (Christie's), 7. Juli 1989, Nr. 45, sign. u. dat. 1659, sowie Kapstadt, Kat. *The Max Michaelis Gift to the Union of South Africa. The Old Town House, Cape Town. Illustrated Catalogue of Flemish and Dutch Paintings* (T. Martin Wood), London 1913, S. 17f. Nr. 1, sign. u. dat., Tafel 1. Eine überraschende Beziehung quer zu den Schulen also, die im Einzelfall neue Fragen zur Bildgenese und Daterung aufwirft, aber auch grundsätzlich die isolierte Darstellung einer De Heem-Schule aufbricht. Nicht zuletzt zeigen Künstler wie Ernst Stuvens, Rachel Ruysch, Elias van den Broek, Coenraet Roepel usw. Einflüsse De Heems und Van Aelsts.

Gregor J. M. Weber

## Rezensionen

HELLA ROBELS, *Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler, 1579–1657*. München, Deutscher Kunstverlag 1989. 592 Seiten mit 284 Schwarzweißabbildungen und 8 Farbtafeln. DM 220,—.

*Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler. 1579–1657* is the first monograph devoted to the great Antwerp painter, whom the author, Hella Robels, fittingly calls „the Nestor of Flemish still-life and animal painting.“ Snyders has not received the attention he deserves largely because scholars of Flemish art have focused on history painting as the most characteristic expression of Baroque art in the region. Concomitant with this attitude is the art-theoretical position that values still-life and animal painting, Snyders's specialities, less than history painting. Also the very real practical difficulties his œuvre presents, especially with regard to chronology and connoisseurship, have deterred scholars from studying his paintings. Born in 1579, Snyders gained his mastership in 1602, and from then on he produced a great abundance of pictures until shortly before his death. However, few paintings in his extensive œuvre are dated – Robels catalogues 259 surviving paintings – and the majority of these fall within a mere three years, 1613–1616. Furthermore, because Snyders uses the same motifs repeatedly throughout his career, and even, on occasion, identical compositions and arrangements, establishing a convincing chronology is fraught with difficulty. In addition, since replicas and variants were produced in Snyders's shop, the original often cannot be recognized with certainty. And outside the shop copies and variants were made, too, and passed off as originals, even in Snyders's lifetime. Given these circumstances, it is evident that connoisseurship is especially complex. Yet, despite these seemingly

insurmountable problems Hella Robels has been able to identify Snyders's corpus and construct its chronology. This accomplishment is a major contribution to the study of seventeenth-century art, and places scholars deeply in her debt. At last we have a clear and comprehensive picture of Snyders's art.

The book's structure is straightforward, methodical and easy to follow. An introductory chapter reviews the thematic content of Snyders's pictures and their interpretation; it traces the development of still life, particularly in the Netherlands, and discusses Snyders's innovative treatment of animal subjects, as well as numerous other topics, including installation, patronage, chronology and stylistic development. The last two problems are considered in detail in the third chapter, „Werk,“ where each theme Snyders represented – larders and market scenes with figures, game pieces and larders without figures, small and medium-sized still life, fruit garlands and fruit wreaths, hunting pictures and other types of animal scenes – is reviewed systematically. Also included in this chapter are separate studies on Snyders's collaboration with Rubens, on Snyders's collaboration with other artists, on oil sketches and drawings, and finally on the porcelain, ceramic and precious-metal vessels represented in the still lifes.

Sandwiched between the „Introduction“ and the third chapter is a brief biography based on a close reading of documents. An Appendix, though not placed at the end of the chapter, is a helpful supplement, since it includes twelve letters documenting Snyders's stay in Milan in 1608–1609. Except for Crivelli's 1868 study of Jan Brughel, which is not readily accessible, these letters have not been published in their entirety. The most important addition to earlier accounts of the artist's life is the publication of the bequests in Snyders's fourth and final testament of 1655; these legacies identify the members of his large extended family, document his substantial wealth, and describe paintings, prints and drawings he owned, which are not listed in the inventory of Snyders's picture collection sent to the Parisian picture dealer Picart in 1659. However, a startling addition to the biography is incorrect. Robels reports, supposedly on the basis of entries in the municipal passport registry, that Snyders traveled to Holland in the company of fellow artists Gerard Seghers, Abraham Brueghel, and Adriaen van Utrecht in 1641 and again with Van Utrecht and Jacob Jordaens in 1642; but an examination of the registry does not support the claim. Passports were obtained by Snyders on June 13, 1635, March 2, 1638, April 1640, May 1641, March 1642, May 1643, April 1644, May 1646, and October 1645. These passports were essentially import/export duties on merchandise and not travel passes. In any case, Snyders's name is not recorded together with the other artists names: for example, for the May 1641 register Snyders's name appears on folio 28 recto, while Gerard Seghers's and Ambrosius Brueghel's are recorded on 28 verso.

Robels states her aim in the monograph's foreword: to collect and sort all available material so that Snyders's true identity can emerge distinctly. This aim is realized most completely in the catalogue raisonné, which accounts for

more than two-thirds of the book. It is divided into three sections: original work, including oil sketches and drawings; school pieces and false attributions; and documented pictures which cannot be recognized in surviving paintings. In the first and second sections a parallel order is used. Still life and its decorative applications is treated first, then animal pictures, and finally Snyders's collaboration with Rubens, Van Dyck and other figure painters. With few exceptions all pictures considered in the catalogue's first section are illustrated, eight with superb color plates, the remainder with fine black and white reproductions, but only twelve of the ninety drawings accepted are illustrated.

The catalogue is invaluable; not only do the entries give conventional data, which we would expect to find in this context, but considerable additional information is furnished as well: replicas, copies, copies with variations, and drawings are listed with bibliography; collaborators are mentioned; and finally interpretative observations are made summarizing arguments presented in the main body of the text. In short, the entries, though concise, are loaded with information and allow the reader to follow Snyders's development in each subject area by thumbing through the catalogue. While this arrangement works well for hunting pictures, it is less successful for still life.

Because still life is subdivided into three categories – markets and larders with figures, game pieces and larders without figures, and medium- and small-sized still lifes – and each category is treated as a self-contained unit, the still-life corpus is not presented in a continuous chronological sequence, making it difficult to follow Snyders's aims at a particular moment. Another problem derives from the fact that the categories are not defined by uniform criteria. Whereas the third group is identified by size, but precise dimensions are not given, content defines the first and second. A better way to have denoted the small and medium-sized pictures would have been with the recognized category of fruit piece, since the pictures's chief motif is a basket, or a bowl, or a tazza loaded with fruit.

Robels puts to rest the view that Snyders was primarily a painter of hunting scenes and secondarily a still-life painter: she accepts only thirty-eight hunting pictures, whereas she counts 169 still lifes. Snyders began as a still-life painter, according to Robels, and turned to animal subjects only later in his career. She dates the earliest hunt (cat. 221, *Wild Boar Hunt*) about 1615 and a *Cockfight* (cat. 203 I) about 1610–1615. Still life, on the other hand, can be found quite early, indeed, soon after Snyders obtained his mastership in 1602, at the age of twenty-three. Although I cannot accept the clumsy *Game, Fruit and Vegetable Still Life* (cat. 89 I), whose 1603 date is preceded by an uncharacteristic „pinx,“ rather than followed by Snyders's customary „fecit,“ or „f.“, the *Warsaw Kitchen* (cat. 2) does appear to date from this time. Formerly assigned to Pieter Cornelisz van Ryck by the Warsaw National-Museum, Robels attributes it to Snyders. This picture is the most important addition to Snyders's œuvre in recent years, because it illuminates the earliest and least-known phase of Snyders's career. The *Warsaw Kitchen* is significant, too, because it indicates

that Snyders painted the figures in his own still lifes, an issue contested previously. However, he often collaborated with figural artists as well, which made his pictures even more desirable, according to Robels. While Cornelis de Vos, Snyders's brother-in-law, was Snyders's most frequent partner, his most famous was Rubens. Probably their first collaboration is the *Recognition of Philopoemen*, painted in late 1609 or early 1610. Designed by Rubens, this picture gives a Baroque compositional paradigm for market and kitchen pictures. Its influence is evident in Snyders's larder scenes, a subject that appeared in the 1610s and which is one of Snyders's most characteristic types, as Robels points out. In the *Warsaw Kitchen* and in the *Philopoemen* Caravaggesque tonalities predominate; about 1615 Snyders's palette becomes brighter and more colorful, paralleling Rubens's use of color at this time. Robels asserts that the four *Leningrad Markets*, which she identifies as Snyders's most famous pictures, occupied him at the end of the second decade. Following their completion, Snyders painted numerous markets and larders whose compositions are more agitated and whose technique is more painterly than in the preceding decade. In the thirties Robels observes greater monumentality, quieter arrangements and a significantly warmer palette. The final stage emerges in the forties and is characterized by elegance, sweeping curves and an atmospheric quality. While this account describes the markets and larders, it is applicable as well to small fruit pieces, a subject Snyders took up by the end of the 1600s. Robels remarks that the production of fruit pieces falls off in the twenties but resumes again in the thirties. The finest ones (cat. 168, 169) show fruit in landscapes. These late pictures have an Arcadian mood, intimated by park-like vistas with classical structures and by warm glowing light reminiscent of Titian's late pictures.

This chronology follows the one Robels set forth in her 1969 groundbreaking article, the first study to present a complete account of the development of Snyders's entire still-life oeuvre. While the chronology is convincing in most respects, the date of one major picture should be reconsidered. *Larder with Kitchen Servants* (cat. 36) in Dresden. Whereas the *Leningrad Markets* supply paradigms for large still life in the 1620s and early 1630s, the Dresden *Larder* is the model for the later 1630s and 1640s. Robels, however, places it in the 1620s, which is too early, since the pose of the male servant derives from the young lover's on the right of Rubens's *Garden of Love* (ca. 1635). The picture's motif of the bitch with her pups was very popular, as indicated by its use no less than six times (cat. 36, 46, 61, 62, 66, and in a *Larder* in a private collection, New York, unknown to Robels). Like the *Larder*, Robels dates these pictures in the 1620s as well, but clearly they must postdate the Dresden painting.

An issue Robels addresses at length is whether Snyders's still life has symbolic content. As she points out, her study is the first to consider this issue. She argues that both the large market and larder scenes and the smaller fruit pieces are not merely decorative, but, like their Dutch counterparts, have

symbolic meaning. Robels posits that the significance of the market and kitchen pieces is determined by the figures, whose actions, she argues, illustrate popular proverbs. Since the smaller pictures do not have figures, meaning is located in motifs that have traditional symbolic associations. Robels suggests an antithesis between the material and the spiritual is intended in these pictures, with game representing erotic pleasure and grapes signifying Christ and the eucharist. Until about 1630, the antithetical principle is operative, and then it declines as a new secular attitude sets in. Another symbolic structure Robels finds in still life is the tetradic system of the four elements, which reflects the divine order of the cosmos, according to seventeenth-century belief. While Snyders often includes references to the elements in large and small pictures, according to Robels, she insists it would be incorrect to assume their presence in every still life. Although Robels uses many of the findings published by De Jongh and Segal, she does not blindly follow De Jongh's emblematic approach nor does she imitate Segal's rebus-like manner, where each motif is assigned a meaning „in malo“ and „in bono.“ Her style of interpretation is less restrictive than the Dutch trend of the past two decades, but nonetheless indebted to it, and it is still predicated on the Panofskyian concept of the disguised symbol. As for new interpretative approaches (see, for instance, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 40, which is devoted to Pieter Aertsen), Robels eschews the socio-economic altogether, and does not investigate meaning in relationship to other cultural forms, such as rhetoric and literature.

Robels's treatment of Snyders's animal pictures, the first comprehensive account of this aspect of his oeuvre, is a major contribution to the study of Baroque art. Although Snyders's reputation was founded on his hunting scenes, his actual achievement in this area has been uncertain because his pictures often were confused with ones by Paul de Vos and Jan Fyt. Robels argues that Snyders began to paint hunts around 1615, and the earliest example is the *Boar Hunt* in the Barberini and Corsini Gallery, Rome (cat. 221). This date conflicts, however, with Rubens's characterization of Snyders's abilities. In 1617, distinguishing himself from Snyders, Rubens asserted that Snyders excelled in portraying dead animals, especially birds, whereas he was superior in representing live animals at their highest passion. This assessment suggests that Snyders had not yet begun to design his own hunting pictures in the 1610s. Nevertheless, he may have painted animals in hunting pictures invented by other artists at this time, as, for instance, the dogs and the boar in the impressive Dresden *Boar Hunt* (cat. 308 I; Munich replica, cat. 308 II), which Robels attributes to Van Dyck, and dates about 1618–1620. The dogs, however, are not Van Dyck's invention, but Rubens's. Hounds in nearly identical or closely related poses are seen in Rubens's Marseilles *Boar Hunt* and the Dresden *Landscape with a Boar Hunt* and not at all in Van Dyck's pictures. In the 1620s, Snyders invented a new type of hunting picture that shows a dog pack in pursuit of prey without hunters. The boar hunt seems to

have been most in demand, since more of these pictures survive than of any other hunt; the second most popular subject was the stag hunt. Snyders portrayed wolf, bear, bull and fox hunts as well. At the same time Snyders invented his own compositions, he also collaborated with Rubens in the 1620s, 1630s and in 1640 on hunting pictures.

Snyders's hunting scenes, particularly the pictures painted for the Spanish court (e.g., cat. 232), change dramatically in the later 1630s, according to Robels. These show a new unity between animals and landscape, which is accomplished by placing the animals in the midst of landscape elements, rather than in front of them, and by enveloping the entire scene in an atmospheric veil. Robels explains the change as arising from pressure to complete many pictures in a brief period of time: to carry out the royal commissions Snyders speeded production by using a more painterly and lighter technique. In my opinion, however, the differences between the dogs in these pictures and the ones Snyders represented in the hunting pictures of the 1620s (e.g., the Brussels *Stag Hunt*, cat. 237) and in paintings of dogs in domestic interiors in the 1630s (e.g., cat. 187, 188) suggest that another artist painted them. These animals are considerably more delicate, thin-limbed, less muscular and less well articulated. According to Robels, in Snyders's later years he relinquished the field to Paul de Vos. However, the 1653 Kensington Palace *Boar Hunt* (cat. 236) indicates that shortly before his death in 1657 Snyders was still painting hunting scenes. Moreover, the inventory of Snyders's estate lists seven originals and seven copies, which indicates he kept a stock of hunting pictures by his own hand, as well as copies after them.

Robels does not find symbolic or moralizing meaning in the hunting scenes; however, she points out that Aesopic fable pictures, domestic animal scenes and bird concerts do have a moralizing dimension. According to Robels, Snyders began to depict these themes in the 1620s, and she points out he was the first to make them the subject of a cabinet picture. While she is quite right to emphasize Snyders's originality, Rubens, in fact, may have anticipated Snyders insofar as Aesopic fables are concerned, as Balis has argued („Fabeluitbeeldingen in de 17de-eeuwse Vlaamse schilderkunst," in *Zoom op Zoo. Antwerp zoo focusing on Arts and Sciences*, ed. C. Kruyfhoft, Koninklijk Maatschappij voor Dierkunde van Antwerpen, 1985, pp. 259–75). Snyders's originality is most evident in the pictures showing pet monkeys and dogs and cats in kitchens and larders; these pictures are invented and are not based on an iconographic tradition, as are the fable and the bird-concert pictures. Robels rightly associates these pictures with proverbs and suggests that several adages may apply to a single picture, as for instance, *Dogs Disputing a Bone* (cat. 186). Although Robels sensitively describes these scenes, she counts them as lesser achievements than Snyders's still life, an opinion I do not share. *Dogs and a Cat in a Larder* (cat. 188), for instance, shows Snyders at his best.

Drawing is a significant aspect of Snyders's oeuvre, but it has not received the attention it deserves; Robels's catalogue is the first to treat this subject

scientifically. She accepts ninety drawings and rejects 133. About a third are still lifes, while the remainder are animal studies and pictures of animal themes. The large number of still-life drawings is unique for this time period. Their existence suggests that the drawings, which are highly finished for the most part and agree with surviving paintings, played an important role in Snyder's workshop, serving both as *modelli* and as *ricordi*. They are drawn in pen and ink, and wash is added for tone. Included among the animal drawings are a large number of chalk studies of hounds on tinted paper. Robels illustrates this group with an ambitious piece showing a wounded hound (cat. Z 50), which in my opinion is a copy after a dog in the *Stag Hunt with Diana* (cat. 305 a), rather than a preparatory study for it. The arch of the dog's back is slack in comparison to its counterpart in the painting, and the ground plane indicated under the back does not extend to the head, which seems to float in space. Also the color notation alongside the dog, which was probably written by the draughtsman, is not in Snyder's hand. Robels does not explain why Snyder used chalk only for animal studies and not at all for still life; this question should be addressed.

This valuable book supplies the long-needed study that presents a unified view of Snyder's work and which makes clear why he was so esteemed by his contemporaries. Its substantial scholarship supplies the foundation for all future research on Snyder, on Flemish Baroque still life and Baroque animal painting; *Frans Snyder* is a first-rate accomplishment that deserves an honored place among the classic monographs on seventeenth-century artists.

Susan Koslow

ERNST PETRASCH, HANS GEORG MAJER, REINHARD SÄNGER, EVA ZIMMERMANN, *Die Karlsruher Türkenbeute. Die „Türkische Kammer“ des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden. Baden. Die „Türkischen Curiositaeten“ der Markgrafen von Baden-Durlach*. München, Hirmer 1991. 480 Seiten, zahlreiche Abbildungen in Farbe und Schwarz-weiß.

Die Karlsruher Türkenbeute gehört zu den Glanzstücken des reichen badischen Kulturbesitzes. Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden (1655–1707), der „Türkenlouis“, hat sie als kaiserlicher Oberbefehlshaber an der Türkenfront erworben, an der er vom Entsatz Wiens 1683 bis kurz nach seinem großen Sieg bei Slankamen 1691 äußerst erfolgreich kämpfte. Etliche Stücke haben auch sein Onkel, der kaiserliche Hofkriegsrat, Markgraf Hermann von Baden (1628–1691), sein Schwiegervater, Feldmarschall Herzog Julius Franz von Sachsen-Lauenburg (1641–1689), und sein Verwandter, Feldzeugmeister Karl Georg von Baden-Durlach (1648–1703), beigetragen, aber der Großteil stammt vom „Türkenlouis“ selbst. Die Erwerbungszeit und wohl auch die Entstehungszeit der Türkenbeute ist somit auf die

letzten zwei Dezennien des 17. Jahrhunderts festgelegt. Der Sohn des „Türkenlouis“, Markgraf August Georg (1701–1771), hat die auf verschiedene Räume des Rastatter Schlosses verteilte Türkenbeute noch knapp vor seinem Tode 1771 zu einer „Türkischen Kammer“ vereinigen lassen. Nach Verlusten im Revolutionsjahr 1849 kam die Türkenbeute 1877 in das neuerbaute Museum von Karlsruhe. 1920 gelangte sie als Teil des Badischen Landesmuseums ins Karlsruher Schloß, wo sie auch nach dem 2. Weltkrieg bis 1966 wieder aufgestellt wurde. Eine vom Autor Ernst Petrasch 1955 zusammengetragene Ausstellung über den „Türkenlouis“ rückte die großartige Türkenbeute erneut in das Blickfeld der internationalen Kunst- und Kulturforschung.

Ernst Petrasch, der ehemalige Direktor des Badischen Landesmuseums, legt mit diesem Buch das Ergebnis mehr als dreißigjähriger Forschungstätigkeit vor. Die Arbeiten umfaßten nicht nur sorgfältiges Studium der alten Akten und Inventare sowie die Sichtung von Vergleichsmaterial in den einschlägigen Sammlungen von München, Dresden, Krakau, Wien, Budapest und Istanbul, sie erforderten auch eine eingehende Beschäftigung mit Militärgeschichte, Kultur und Kunst des Osmanischen Reiches. Hans Georg Majer und Reinhard Sänger leisteten wichtige Beiträge. Besonderes Verdienst hat sich Eva Zimmermann als Bearbeiterin der orientalischen Textilien erworben.

Das Werk ist zwar als Katalog mit Abbildung und genauer Beschreibung der Objekte angelegt, aber die ausführlichen Einleitungen zu den Kapiteln Fahnen, Reitzug, Rüstungen, Schilde, Blankwaffen, Schlagwaffen, Bogen und Köcher, Feuerwaffen, Kleidung, Textilien, Schreibgeräte, Handschriften und Briefe machen es zu einem Lehrbuch türkischer Kultur des späten 17. Jahrhunderts. Auch Größe und Ausstattung des Buches unterscheiden es von den üblichen Katalogen. Dem Katalogteil geht eine ausführliche Geschichte der Sammlung und die Beschreibung der persönlichen Waffen des „Türkenlouis“ voraus. Den Schluß machen ein sehr nützliches Glossar, ein Personen- und Ortsregister und die Konkordanz der alten Inventare.

Wie die Abbildungen zeigen, enthält die Türkenbeute wahre Prachtwerke des osmanischen Kunsthandwerks. Stickerei und Lederappliken, Silberfiligran und Edelsteinbesatz, Vergoldung und Emaillierung, Tauschierung und Niellierung wetteifern bei der prunkvollen Ausstattung der Stücke. Es ist erstaunlich, mit welchem Phantasie\_reichtum die Künstler die meist aus persischen Quellen kommenden Ziermotive des Islam zu immer neuen Ornamenten zusammengefügt haben. Allerdings läßt sich erkennen, daß der Geschmackswandel im christlichen Europa auch an den Türken nicht spurlos vorübergegangen war. Ganz im Sinne des Barock sehen die türkischen Ornamente des späten 17. Jahrhunderts bei allem Traditionalismus großformiger und optisch effektvoller, bisweilen sogar gröber als die reiche Zier des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, deren dichtes Rankengeschlinge seine ganze Schönheit erst bei näherer Betrachtung offenbart. Ein Großreich, das sich noch für stark genug gehalten hatte, dem Kaiser den „Goldenen Apfel“ Wien zu entreißen, stand bereits vor dem Niedergang seiner militärischen Macht und künstlerischen Blüte.



Der ursprünglichen Lebensform der osmanischen Türken als Reiternomaden der asiatischen Steppen entsprach noch der Großteil ihrer Ausrüstung und Bewaffnung. Zum ältesten Bestand gehörten das Reitzug mit hohem orientalischem Sattel, der kompliziert zusammengesetzte Reflexbogen mit flacher Bogen- und Pfeiltasche, ferner Dolch, Streitkolben und Axt. Die lange Zipfelmütze der Steppenreiter steckte noch in der „Ketsche“ der Janitscharen. Jüngeren Datums war der wohl während der Völkerwanderungszeit in Ost- und Zentralasien entstandene, einschneidige Säbel mit gekrümmter Klinge. Fremdes Lehensgut stellte hingegen die vollständige Panzerung von Mann und Roß bei der schweren Kavallerie dar. Sie stammte – wie bei allen Panzerreitern Asiens bis China – aus dem vorislamischen Iran. Von dort kam auch der aus überwickelten Feigenruten hergestellte Schild. Gewehr und Pistole wurden von den Türken natürlich erst vom frühneuzeitlichen Europa übernommen. Auf Bekleidung und Textilien haben die Byzantiner nicht unerheblichen Einfluß ausgeübt, während sich die Buchmalerei an persischen Vorbildern orientierte. Diese Mischung verschiedener Kulturelemente entsprach dem Großstaat an der Grenze von Europa und Asien und seiner langen Geschichte.

An diesem sorgfältig gearbeiteten Werk ist kaum etwas auszusetzen. Als bedauerlich sei lediglich angemerkt, daß beim Materialvergleich die zwar kleine, aber wertvolle Türkenbeute des Stiftes Kremsmünster in Oberösterreich nicht berücksichtigt wurde, die sich teils in der Rüst- und Kunstkammer der Prälatur, teils in der Sternwarte befindet. Sie enthält etliche, dem Karlsruher Bestand eng verwandte Stücke und ist zeitlich genau festgelegt, da sie der Kammerdiener des Abtes unmittelbar nach der Belagerung 1683 in Wien erwarb.

Es bleibt nur noch über die Ausstattung des bei Hirmer in München erschienenen Bandes zu sprechen. Sein geschmackvoller Leineneinband, der sorgfältige Druck und die zahlreichen, guten schwarz-weißen und farbigen Abbildungen machen es zu einem der schönsten Sammlungskataloge, die es derzeit gibt. Dem Verlag gebührt für diese Leistung ungeteiltes Lob.

Ortwin Gamber

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

*Cindy Sherman*. Ausst. Kat. Kunsthalle, Basel, 28. 3. – 20. 5. 1991; Staatsgalerie moderner Kunst, München, 21. 6. – 24. 7. 1991; Whitechapel Art Gallery, London, 2. 8. – 22. 9. 1991. 72 S. mit 52 Abb., davon 35 in Farbe. DM 32,-.

*Kunst als Grenzbes breitung. John Cage und die Moderne*. Ausst. Kat. Neue Pinakothek, München, 18. 7. – 27. 10. 1991. Hrsg. v. Ulrich Bischoff. 255 S. mit zahlr. s/w u. Farbbabb.

*Interferenzen. Kunst aus Westberlin 1960-1990*. Hrsg. v. d. Neuen Gesellschaft für bildende Kunst. Berlin, Dirk Nishen 1991. 367 S. mit 109 Farb- und 113 s/w Abb. im Tafelteil sowie 187 s/w Abb. im Textteil, DM 78,-.

*Zu Dürers Zeiten. Druckgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Augustinermuseum Freiburg*. Ausst. Kat. Augustinermuseum, Freiburg, 14. 5. – 30. 6. 1991. Konzeption, Redaktion und Gestaltung: Sybille Bock. 256 S. mit zahlr. s/w Abb.

- Jean-Charles Blais*. Ausst. Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München, 7. 6. – 21. 7. 1991. 36 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 17,-.
- Karl Krüll*. *Wendemanöver. Zeichnungen aus der Hypnose*. Ausst. Kat. Städt. Galerie im Schloßpark Strünkede, Herne, 24. 5. – 7. 7. 1991. 45 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Europäische Werkstatt Ruhrgebiet '91. Ruhrfestspiele*. Ausst. Kat. Kunsthalle, Ikonen-Museum, Vestisches Museum, Recklinghausen, 5. 5. – 17. 7. 1991. 125 S. mit zahlr. Farb- und s/w Abb.
- Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Stadtmuseum Linz-Nordico, 11. 1. – 24. 2. 1991. 96 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Birgit Karg*. Ausst. Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München, 2. 8. – 8. 9. 1991. 32 S. mit 9 Farb- und 3 s/w Abb., DM 15,-.
- Stanislav Horváth*. Ausst. Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München, 2. 8. – 8. 9. 1991. 32 S. mit 11 Farb- und 4 s/w Abb., DM 15,-.
- Ludovike Simanowiz. Eine schwäbische Malerin zwischen Revolution und Restauration*. Marbacher Magazin 57/1991 zur Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach, 11. 5. – 21. 7. 1991, bearb. v. Gertrud Fiege. 80 S. mit 30 Farbabb., DM 10,-.
- De gouden schemer van Venetië. Een portret van de Venetiaanse adel in de achttiende eeuw*. Ausst. Kat. v. Dulcia Meijers, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam, 19. 2. – 20. 5. 1991. 180 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Cajetan Peter Forster 1744-1804*. Ausst. Kat. Stadtmuseum Burghausen, auf der Burg, 15. 5. – 30. 6. 1991. 96 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 15,-.
- Junges Polen. Polnische Kunst um 1900*. Ausst. Kat. Museum Schloß Rheydt, Mönchengladbach, 4. 5. – 4. 8. 1991. 134 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Mellem guder og helte. Historiemaleriet i Rom, Paris og København 1770-1820*. Ausst. Kat. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 17. 2. – 29. 4. 1990. 192 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Edgar Diehl*. Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 5. 5. – 16. 6. 1991 mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Klaus Fresenius. Zeichnungen*. Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 11. 6. – 21. 7. 1991. 41 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Alexander Roob. Bildroman I-III*. Hrsg. v. der Pfalzgalerie Kaiserslautern 1991, mit zahlr. s/w Abb.
- Galicia No Tempo*. Ausstl. Kat. Kloster San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, Januar bis September 1991. 451 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Raumkonzepte. Jörg Czeschla, Madeleine Dietz, Margret Eicher, Fritz Eicher*. Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 30. 6. – 11. 8. 1991, mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Franz Werfel zwischen Prag und Wien*. Ausst. Kat. Sudetendeutsches Haus, München, 12. 11. – 16. 12. 1990; Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 3. 2. – 31. 3. 1991; Haus des Deutschen Ostens, Düsseldorf, 15. 4. – 31. 5. 1991. 109 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Gerhard Ammann. Skulpturen 1988-1990*. Ausst. Kat. Künstlerwerkstatt Lothringer Str., München, 23. 8. – 7. 9. 1991. 34 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Der Ort, die Zeit und der Punkt. Plakate von Uwe Loesch*. Ausst. Kat. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt a.M., 21. 3. – 30. 6. 1991. 128 S. mit zahlr. Farb- und s/w Abb., DM 77,-.
- Werner Bauer. Die Kunst, das Licht zu ordnen*. Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 30. 4. – 2. 6. 1991. 35 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Hans-Bernhard Becker. Wandarbeiten und Zeichnungen*. Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 5. 5. – 16. 6. 1991. 36 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Naturraum – Kunstraum. Jiri Hilmar, Hermann J. Kassel, Christiane Möbus, Fabrizio Plessi, Hermann Prigann*. Ausst. Kat. Museum am Ostwall, Dortmund, 2. 6. – 28. 7. 1991. 107 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Max Ernst 1891 – 1976*. Ausst. Kat. Clemens-Sels-Museum, Neuss, 30. 6. – 18. 8. 1991. 16 S. mit s/w u. Farbabb.
- Stig Brøgger. Flora Danica – The Event, The Strife, The Heterogeneity. An installation of 205 paintings*. Ausst. Kat. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 3. 3. – 15. 4. 1990. 143 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Jean-François Guiton. Preisträger des 4. Marler Video-Kunst-Preises*. Ausst. Kat. Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, 24. 3. – 12. 5. 1991 (Videokassette).
- Katarzyna Kobro 1898-1951*. Ausst. Kat. Städt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 16. 6. – 25. 8. 1991. 103 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.

- Carlo Reishammer (1806-1883). *Architekturzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus der Toskana*. Ausst. Kat. Institut für Kunstgeschichte der Universität, Innsbruck, 18. 4. – 15. 5. 1991. 53 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Hans Huwer. *Zeichnungen*. Ausst. Kat. Pfalzgalerie (Studio), Kaiserslautern, 13. 8. – 22. 9. 1991. 23 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Budapest Art Expo 1991. Ausst. Kat. Budapest, 15. 3. – 20. 3. 1991. 234 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Christa Baumgärtel. *Plastik*. Ausst. Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte/Behnhaus, Lübeck, 11. 8. – 29. 9. 1991. 64 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Zwischenbilanz. *Fünf Jahre Neuerwerbungen 1986-1991*. Ausst. Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte/St. Annen-Museum, Lübeck, 1. 9. – 6. 10. 1991. 140 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Hermann Stenner 1891-1914. *Gemälde und Arbeiten auf Papier*. Ausst. Kat. Kunsthalle, Bielefeld, 2. 6. – 25. 8. 1991; Städt. Galerie, Albstadt, 8. 9. – 27. 10. 1991; Galerie der Stadt, Sindelfingen, 8. 11. – 29. 12. 1991. 170 S. mit zahlr. Farb- und s/w Abb.
- Schatzkammer auf Zeit. *Die Sammlungen des Bischofs Eduard Jakob Wedekin 1769-1870*. Ausst. Kat. Diözesan-Museum, Hildesheim, 1991. Hrsg. Michael Brandt. 311 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Ludwig Meidner 1884-1966. *Das druckgraphische Werk. Ein Überblick*. Ausst. Kat. Stadthalle, Hofheim am Taunus, 20. 9. – 20. 10. 1991, hrsg. v. Winfried Flammann. 94 S. mit zahlr. s/w Abb. – *Ludwig Meidner in Marxheim*. Bd. 1. Ausst. Kat. Stadtmuseum, Hofheim am Taunus, 20. 9. – 20. 10. 1991, mit zahlr. s/w Abb.
- Jan Baptist Bedaux: *The reality of symbols*. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400–1800. 's-Gravenhage/Maarssen, Gary Schwartz/SDU 1990. 296 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., Dfl. 62,00.
- Klaus Belke und Norbert Mersich: *Phrygien und Pisidien*. Tabula Imperii Byzantini, Bd. 7. Wien, Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften 1990. 462 S. und 161 s/w Abb., 2 Karten.
- DJ van den Berg: *Skouspele van die oog. Die implisiete oog in die skilderkuns*. Acta Academica Supplementum 1990: 1. Bloemfontein, The University of the Orange Free State, VI, 262 S. mit zahlr. s/w Abb.
- John Berger: *Velazquez: Ásop*. Erzählungen zur Spanischen Malerei. Reihe Kunststück Nr. 3956. Frankfurt, Fischer Taschenbuch 1991. 78 S. mit zahlr. s/w und 1 Farbabb., DM 16,80.
- Maryse Bideault, Michael Rinehart (Eds.): *BHA Bibliography of the History of Art. Bibliographie d'Histoire de l'Art*. XXV, 785 S. Volume 1/1. 1–3851. 1991. Centre National de la Recherche Scientifique. Institut de l'Information Scientifique et Technique, 54514 Vandoeuvre-lès-Nancy; The J. Paul Getty Trust. The Getty Art History Information Program, Santa Monica, CA 90401–1455. Annual subscriptions FF 1.895; \$ 325,00 (4 quarterly issues and a cumulativ index).
- John Blair und Nigel Ramsay (Eds.): *English Medieval Industries. Craftsmen, techniques, products*. Beiträge: Claude Blair, John Blair, Marian Campbell, Robert J. Charleston, John Cherry, Jane Geddes, Ronald Homer, Arthur MacGregor, Richard Marks, Nicholas Moore, Julian Munby, David Parsons, Nigel Ramsay, Penelope Walton. London, Rio Grande, The Hambleton press 1991. XXXIV, 446 S. mit 199 s/w Abb. und 4 Farbtafeln, £ 45,00.
- Bruce Boucher: *The Sculpture of Jacopo Sansovino*. 2 Bd. New Haven und London, Yale University Press 1991. 382 S. und 467 s/w und zahlr. Farbabb., £ 95,00 / \$ 150,00.
- Felicitas Buch: *Studien zur Preußischen Denkmalpflege am Beispiel konservatorischer Arbeiten Ferdinand von Quast*. Manuskripte zur Kunstwissenschaft Bd. 30. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft 1990. 258 S. und 68 s/w Abb.
- Mark A. Cheetham: *The Rhetoric of Purity*. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1991. XX, 194 S. mit zahlr. s/w Abb., £ 27,50, \$ 44,50.
- Rainer Crone, Joseph Leo Koerner: *Paul Klee. Legends of sign*. New York, Columbia University Press 1991. XVI, 86 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., \$ 33,50.
- Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bd. 1: Mitteldeutschland*. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1905. München, Dt. Kunstverl. 1991. 388 S. und 1 Übersichtskarte. DM 24,80.

- Hans Dickel: *Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier*. Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bd. 3. Weinheim, VCH, Acta Humaniora 1991. VIII, 222 S. mit 75 zum Teil farb. Abb., DM 68.-.
- Jerrilynn D. Dodds: *Architecture and ideology in early medieval Spain*. University Park/London, The Pennsylvania State University Press 1990, XV, 174 S. und 81 s/w Abb., £ 44.20.
- Horst Drescher, Sibylle Badstübner-Gröger: *Das Neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik*. Berlin, Akademie-Verlag 1991. VI, 389 S. mit 167 s/w Abb., DM 148.-.
- Colette Dufour Bozzo (Hrsg.): *Medioevo Restaurato: Genova 1860–1940*. Beiträge: Rita Cavalli, Anna Dagnino, Marco Doria, Clario Di Fabio, Alessandra Frondoni, Maria Flora Giubilei, Ivana Mangini, Mario Marcenaro, Silvana Venturini. Genova, Pirelli 1990, 438 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Colette Dufour Bozzo e Mario Marcenaro (Hrsg.): *Medioevo Demolito: Genova 1860–1940*. Beiträge: Massimo Bartoletti, Daniela Biancolini Fea, Giorgio Cambri, Rita Cavalli, Silvia Colombo, Anna Dagnino, Clario Di Fabio, Alessandra Frondoni, Maria Flora Giubilei, Elena Manara, Mario Marcenaro, Maria Carla Visconti Cherasco. Genova, Pirelli 1990. 399 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, Nicholas Penny: *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*. New Haven/London, Yale University Press; London, National Gallery Publications Limited 1991. 408 S. mit zahlr. Farb- und s/w Abb., £ 35.00 / \$ 60.00 (paper: £ 19.95 / \$ 35.00).
- Josef Engemann: *Das Hauptportal der Hohnkirche in Soest*. Die Reliefdarstellungen und ihre Bedeutung. Münster, Aschendorff 1991. VI, 70 S. und 89 s/w Abb., DM 58.-.
- Dorothee Esser: *Ubique Diabolus – der Teufel ist überall*. Aspekte mittelalterlicher Moralvorstellungen und die Kulmination moralisierender Tendenzen in deutschen und niederländischen Weltgerichtsbildern des 15. Jahrhunderts. Erlanger Studien, Bd. 87. Erlangen, Palm & Enke 1991. 252 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 58.-.
- Volker Fischer (Hrsg.): *Eine postmoderne Moderne. Das neue Haus der Deutschen Leasing AG*. Beiträge: Roman Antonoff, Rainer Krause, Patrizia Scarzella, Hans-Peter Schwarz, Wolfgang Jean Stock, Joachim Werle. Berlin, Ernst & Sohn 1991. 143 S. mit 108 Farbabb. (deutsch/englisch).
- Abraham Fraunce: *Symbolicae philosophiae liber quartus et ultimus*. Edited from the manuscript with notes and introduction by John Manning. AMS Studies in the Emblem, no. 7. New York, AMS Press 1991. XXI, 208 S. mit 22 s/w Abb., \$ 63.00.
- Chiara Frugoni: *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*. Princeton University Press 1991. XV, 206 S. und 105 s/w Abb., \$ 39.50.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

**Aachen.** Suermondt-Ludwig-Museum. Während des Umbaus ist die Sammlung des Museums bis 1994 im Alten Kurhaus, Komphausbadstr. 19, zu sehen. 4.4.—10.5.: *Harald Frackmann. Bilder 1983–1991*.

**Aarau.** Kunsthau. 11.4.—31.5.: *Werke aus der Sammlung*.

**Albstadt.** Städtische Galerie. 2.5.—28.6.: *Otto Gussmann (1869–1926). Aquarelle und Zeichnungen*.

**Amsterdam.** Rijksmuseum. Van Gogh-Museum. 16.4.—28.6.: *Yoshitoshi (1839 – 1892)*.

*Drucke, Zeichnungen, Gemälde.*

**Arolsen.** Schloß, Schreibersches Haus, Kaulbachhaus. 9.5.—9.8.: *„...indessen will es glänzen“*. *Arolsen, eine barocke Residenz*.

**Aschaffenburg.** Jesuitenkirche, Galerie der Stadt. 16.4.—3.5.: *Sigrid Mahnke. Retrospektive zum 65. Geburtstag*.

**Baden-Baden.** Staatliche Kunsthalle. 5.4.—17.5.: *Hamish Fulton. The Medium of Walking*.

**Basel.** Architekturmuseum 5.4.—3.5.: *Para el '92. Werkstattbericht aus Barcelona*.

**Beckum.** Stadtmuseum. 10.5.—12.7.: *Christiane Laun. Malerei.*

**Berlin.** Akademie der Künste. 5.4.—3.5.: *Uwe Johnson.*  
Bauhaus-Archiv. 29.4.—20.6.: *Marcel Breuer. Design.*  
Deutschlandhaus. 29.3.—24.5.: *850 Jahre Siebenbürger Sachsen.*  
Georg Kolbe Museum. 15.3.—17.5.: *Ernesto de Fiori. Das plastische Werk. 1911–1936.*  
Kunstgewerbemuseum. 15.4.—31.5.: *Friedrich Knipper. Schmuck und Objekte.*  
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. 24.4.—31.5.: *Ida Applebroog. Bilder.*

**Bern.** Kunstmuseum. 8.4.—17.5.: *Johannes Gernang. Die Druckgraphik. 1964–1973.*

**Bonn.** Kunstverein. 7.4.—10.5.: *Carmen Santiaga. Bilder 1990–92.* 27.4.—7.6.: *Kiki Smith.*  
Rheinisches Landesmuseum. 9.4.—10.5.: *Der Architekt Gottfried Böhm. Zeichnungen, Pläne und Modelle.*

**Bremen.** Gerhard Marcks Haus. 19.3.—18.6.: *Jana Grzimek. Triumph der Tugend.* 5.4.—8.6.: *Fritz Wotruba. Der Bildhauer als Bühnenbildner.*  
Kunsthalle. 12.4.—31.5.: *Nach 1900. Klassische Moderne aus eigenem Besitz.*  
Landesmuseum/Focke-Museum. 26.4.—31.5.: *Glas der 50er und 60er Jahre. Sammlung Inge Prokot.*

**Bremerhaven.** Deutsches Schifffahrtsmuseum. 14.3.—10.5.: *Der Industriemaler Otto Bollhagen. 1861–1924.*

**Chicago.** Art Institute of Chicago. Gallery 227. 3.3.—12.7.: *Nils-Ole Lund. Collage Architecture.*

**Darmstadt.** Hessisches Landesmuseum. 16.4.—14.6.: *Rembrandt. 100 Radierungen.*

**Dessau-Mosigkau.** Museum Schloß Mosigkau. 15.4.—30.5.: *Die Idylle. Druckgraphiken und Gemälde des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*

**Detmold.** Westfälisches Freilichtmuseum. 2.4.—10.5.: *Rumänien. Schattenseite Europas ohne Zukunft? Fotografien von Bernhard Hesterbrink.*

**Dortmund.** Museum am Ostwall. 21.—26.4.: *Hommage. Ausstellung der Originalgrafik aus der Mappe für Hermann Wiesler.* 29.4.—8.6.: *Markus Linnenbrink. Gestreiftes.*

**Dresden.** Museum für Volkskunst. 7.3.—3.5.: *Rudolf Vollring. Ein Schnitzer aus Sachsen.*

**Düsseldorf.** Kunsthalle. 11.4.—8.6.: *Klaus Rinke.*  
Kunstmuseum. 10.5.—21.6.: *Jürgen Klauke. Sonntagsneurosen.*  
Kunstverein. 4.4.—8.6.: *James Turrell. Perceptual Cells.*

**Duisburg.** Galerie Rheinhausen. 29.4.—6.6.: *Niki de St. Phalle. Le Sida... Aids.*  
Wilhelm Lehmbruck Museum. 6.5.—14.6.: *Liebe*

*und Tod. Pablo Picasso. Die letzten graphischen Blätter. 1970–1972.*

**Emden.** Kunsthalle. 12.4.—14.6.: *Uschi Klaas und Heinrich Brockmeier. Raum, Fläche, Farbe.*

**Essen.** Deutsches Plakatmuseum. 13.5.—4.7.: *Shigeo Fukua. Ein japanischer Künstler zeigt seine visuelle Grammatik.*  
Museum Folkwang. 9.4.—10.5.: *Roland Poulin. Skulpturale Objekte.* 12.4.—31.5.: *Max Cole. Zeichnungen.* 15.4.—17.5.: *Silke Grossmann. Fotografien.*

**Esslingen.** Bahnwärterhaus. 24.4.—31.5.: *Nele Ströbel.*  
Galerie der Künstlergilde. 22.4.—15.5.: *Katalin Moldvay.*  
Schwörhaus. 12.5.—14.6.: *Herbert Aulich. Bilder und Arbeiten auf Papier.*  
Villa Merkel. 10.4.—24.5.: *Non Kon Form. Illegale Künstlerzeitschriften und -bücher der DDR. 1979–1989.*

**Florenz.** Palazzo Medici Riccardi. 8.4.—30.8.: *Wiedererwachen. Feste und Veranstaltungen im Florenz des Lorenzo il Magnifico.*  
Spedale degli Innocenti. 8.4.—26.7.: *Die Architektur im Zeitalter des Magnifico in Florenz und auf toskanischem Territorium.*  
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. 8.4.—8.7.: *Die florentinische Zeichnung zur Zeit des Lorenzo il Magnifico.*

**Frankfurt.** Jüdisches Museum. 18.3.—8.6.: *Der Maler Hanns Ludwig Katz (1892–1940).*  
Kunstverein. 26.3.—7.6.: *Benjamin Katz. Photographien. 1957–1992.*  
Museum für Kunsthandwerk. 24.3.—12.4.: *Das Eigentliche im Besonderen der Kunst in der Buchkunst.* 5.4.—17.5.: *Russische Graphik vor der Revolution 1880–1917.*  
Portikus. 4.4.—3.5.: *Mike Kelley. Alma Pater.*

**Freiburg.** Kleine Galerie. 17.4.—10.5.: *Birgit Heidtke. Frauenleben im 2. Weltkrieg. Eine Dokumentation.*  
Museum für Neue Kunst. —14.6.: *Lyonel Feininger. Zeichnungen und Aquarelle.*

**Fribourg.** Musée d'Art et d'Histoire. 3.4.—10.5.: *Armand Niquille.* 5.4.—10.5.: *Schenkungen, Ankäufe und Leihgaben.*

**Füssen.** Museum. 8.4.—28.6.: *Von der Handschrift zum Faksimile. Klösterliche Buchmalerei.*

**Gießen.** Oberhessisches Museum. 26.3.—3.5.: *Axel von Criegern. Malerei, Objekte.*

**Glauchau.** Museum Schloß Hinterglauchau. 25.4.—7.6.: *Thomas Heinicke. Arbeiten in Holz.*

**Goch.** Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 7.4.—10.5.: *Schloß und Schlüssel.*

**Görlitz.** Barockhaus. 12.4.—23.8.: *Auch kleine Dinge achte nicht geringe. Schmuck und Accessoires zwischen 1800 und 1920.*

- Göttingen.** Altes Rathaus. 22.3.—3.5.: *Horst Janssen*.  
Kunstsammlung der Universität. 5.5.—14.6.: *Fantastische Formen. Ornamentstiche von Dürer bis Boucher*. (Auditorium)
- Hamburg.** Kunsthalle. 31.3.—31.5.: *Saturn. Melancholie. Genie*.  
Museum für Kunst und Gewerbe. 2.4.—31.5.: *Dale Chihuly. Glasobjekte und Zeichnungen der Jahre 1988–1991*.
- Hamm.** Städtisches Gustav-Lübcke-Museum. 10.—31.5.: *Zwölf Abiturgaben des Märkischen Gymnasiums Hamm*.
- Hannover.** Kestner-Gesellschaft. 6.3.—3.5.: *David Tremlett. Wall Drawings und Arbeiten auf Papier*.  
Wilhelm-Busch-Museum. 26.4.—21.6.: *Jean-Jacques Sempé. Zeichnungen und Aquarelle*.
- Heidelberg.** Kunstverein. 12.4.—10.5.: *Rainer Maria Wehner*.  
Kurfürstliches Museum. 10.4.—15.7.: *Vor dem großen Brand. Archäologie zu Füßen des Heidelberger Schlosses*.
- Heilbronn.** Städtische Galerie. 3.4.—28.6.: *Zwei Bildhauer, zwei Positionen, Inszenierung. Auguste Rodin und Heinz Breloh* – 8.4.—17.5.: *Werkgruppe (1). Platz-Gestaltungsvorschläge für den großen Innenhof in Deutschland*.
- Herne.** Flottmann-Hallen. 4.4.—31.5.: *Übersicht. Kunst in Nordrhein-Westfalen*.  
Städtische Galerie. 8.5.—31.5.: *Wilhelm Zimolong. Bilder und Objekte*.
- Itzehoe.** Kreismuseum Prinzeßhof. 29.3.—3.5.: *Max Kahle (1892–1928). Einblicke in das Werk*.
- Kaiserslautern.** Pfalzgalerie. 5.4.—24.5.: *Sammlung Marguerite Arp*. 28.4.—8.6.: *Graphik des Informel aus dem Bestand der Graphischen Sammlung*
- Karlsruhe.** Badische Landesbibliothek. 8.4.—23.5.: *Estländische Buchkultur*.  
Kunsthalle. 4.4.—28.6.: *Martin Schongauer und seine Zeit*.  
Landesgewerbeamt. 30.4.—31.5.: *Kunsth Handwerk aus Estland – Alltag in Estland (Fotoausstellung)*.  
Prinz-Max-Palais. 7.4.—31.5.: *Estnische Volkskunst*. 9.5.—14.6.: *Kunst in den Landkreisen*.
- Klagenfurt.** Kärntner Landesgalerie. 2.4.—3.5.: *Der Bildhauer Otto Eder*.
- Klosterneuburg.** Stiftsmuseum. 1.5. — 15.11.: *Sehnsucht nach der Antike*.
- Köln.** Museum für Angewandte Kunst. 7.5.—14.6.: *Positionen deutscher Tapiserie-Kunst*.  
Museum Ludwig. 29.4.—28.6. *Rosemarie Trockel. Papierarbeiten*.  
Stadtmuseum. 8.5.—21.6.: *Hubert Berke. Masken im Sumpf*.
- Krefeld.** Kaiser Wilhelm Museum. 15.3.—10.5.: *Von Callot bis Lorient. Karikatur und kritische Graphik*.
- Landsberg.** Neues Stadtmuseum. 10.4.—10.5.: *Emil Schreiber. Zeichnungen – Hilde Spindler. Malerei*.
- Lausanne.** Musée Cantonal des Beaux-Arts. 4.4.—28.6.: *15. Internationale Biennale. Zeitgenössische Textilkunst*.
- Leinfelden-Echterdingen.** Deutsches Spielkartmuseum. Wegen eines Brandes ist das Museum bis auf weiteres nicht zugänglich.
- Leipzig.** Museum des Kunsthandwerks. 2.5.—23.8.: *Craft today*.
- Lemgo-Brake.** Weserrenaissance-Museum Schloß Brake. 3.5.—18.10.: *Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert*.
- Lindau.** Stadtmuseum. 3.4.—17.5.: *Carl Unger. Ölbilder und Aquarelle*.
- Liverpool.** Tate Gallery. 8.4.—21.6.: *Working with Nature. Traditional Thought in Contemporary Art from Korea*. 8.4.–4.1995: *New Realities. Art in Western Europe. 1945–1968*.
- Ludwigshafen.** Schillerhaus. 2.4.—21.6.: *Franckenthaler Porzellan*.  
Stadtmuseum. 19.3.—26.4.: *Rotraut Susanne Berner. Buchkunst*.  
Wilhelm-Hack-Museum. 4.4.—3.5.: *HD Schrader. Installationen*. 11.4.—24.5.: *Richard Paul Lohse (1902–1988). Retrospektive*.
- Lüdinghausen.** Münsterlandmuseum Burg Vischering. 12.4.—7.6.: *Ingrid Becker. Malerei*.
- Lüttich.** Salle Saint Georges. 13.3.—10.5.: *Claude Monet*.
- Maastricht.** Bonnefantenmuseum. 12.4.—6.9.: *Ray Smith. Paintings*.
- Magdeburg.** Kloster Unser Lieben Frauen. 10.5.—6.9.: *Eisenschmuck*.  
Kulturhistorisches Museum. 10.4.—31.5.: *Anthony Lowe, Julian Perry. Malerei*.  
Literaturmuseum. 8.4.—8.5.: *Stefan T. Wagner. Grafik – G. Rollenhagen. 450. Geburtstag*.
- Mailand.** Palazzo Reale. 15.4.—14.6.: *Zoran Music*.
- Mainz.** Gutenberg-Museum. 26.4.—14.6.: *Helga Schröder. Schriftbilder und Buchobjekte*.
- Mannheim.** Städtische Kunsthalle. 28.3.—21.6.: *Thomas Emde. Mannheimer Kubus*.
- Mönchengladbach.** Graphisches Kabinett. 26.4.—7.6.: *Aus eigenem Bestand*.  
Großer Raum für Wechselausstellungen. 5.4.—21.6.: *Craig Wood. Bodeninstallationen*.

Schloß Rheydt. 21.3.—3.5.: *Gold aus Pompei*.  
Studio-Galerie. 26.4.—7.6.: *Birgit Werres. Plastiken und Objekte*.

**Mühlheim/Ruhr.** Städtisches Museum. 3.4.—24.5.: *Diethelm Koch*.

**München.** Bayerische Staatsbibliothek. 10.4.—27.6.: *America. Das frühe Bild der Neuen Welt*.  
Galerie im Rathaus. 13.3.—3.5.: *Münchner Zeichner Zweiter Akt*.  
Stadtmuseum. 13.3.—17.5.: *Ignatius Taschner. Jugendstil, Heimatkunst und Neoklassizismus*.  
Stadtmuseum/Photomuseum. 18.3.—17.5.: *William Klein. Close up*.  
Sudetendeutsches Haus. 5.4.—30.4.: *Hans Lifka. Plastik und Keramik*.

**Münster.** Stadtmuseum. 3.4.—21.6.: *Rudolf Neugebauer. Gemälde, Graphik, Plastiken*.  
Westfälisches Landesmuseum. 5.4.—24.5.: *Ulrich Erben. Weiße Bilder. 1968–1978*. 7.4.—31.5.: *Heiner Geisbe. Bilder und Objekte. 12.4.—31.5.: Deutsche „entartete“ Bildhauer. 1900–1945*.

**Neuss.** Clemens-Sels-Museum. 15.3.—30.4.: *Ernst Mollenhauer (1892–1963)*. 29.3.—17.5.: *Mitteilungen. Bilder und Zeichen aus Bethel*.

**New York.** Metropolitan Museum. 9.5.—12.7.: *Andrea Mantegna*.

**Niebuß.** Richard-Haizmann-Museum. 20.3.—16.5.: *Camille Graeser (1892–1980)*. *Druckgraphik und Multiples*.

**Nürnberg.** Kunsthalle. 9.4.—24.5.: *Bridget Riley. Gemälde*.  
Norisshalle. 8.3.—21.6.: *Aus der Sammlung. Seit 25 Jahren I*.

**Oldenburg.** Landesmuseum. 5.4.—10.5.: *Hartmut Neumann. Neumanns Tierleben*.

**Ottawa.** National Gallery, Special Exhibitions Galleries. 17.4.—7.6.: *Painters of a New Century. The Eight*. Upper Contemporary Galleries. 5.3.—24.5.: *Sara Diamond. Memories Revisited, History Retold*. Inuit Galleries. 28.2.—7.9.: *Inuit art. Drawings and Recent Sculpture*.

**Paris.** Galerie Maeght. 4.4.—30.5.: *Slovaques et Tchèques*.

Grand Palais. 2.4.—12.7.: *Die Wikinger*.  
Musée du Louvre, Hall Napoléon. 20.3.—29.6.: *Acquisitions du Département des Sculptures. (1988–1991)*.

Pavillon de Flore. 28.2.—18.5.: *Souvenirs de Voyages. Autographes et Dessins Français du XIXe Siècle*. 10.4.—22.6.: *Hommage à Charles Sterling (1901–1991)*.

Musée National des Granges de Port-Royal. 15.3.—15.6.: *Les Berenices*.

Musée d'Orsay. 25.2.—24.5.: *Un Ami de Toulouse-Lautrec, Maxime Dethomas – Le Cabaret du Chat Noir (1881–1897) – Arts Incoherents, Académie du Derisoire (1882–1893) – Façades de Spectacles – Photographies de Loie Fuller*. 15.4.—26.7.: *Guimard*.

**Passau.** Museum Moderner Kunst. 26.3.—4.10.: *Künstler der Werkstatt Kollerschlag. 1.5.—19.7.: Hilma Af Klint (1862–1944). Okkultismus und Abstraktion*.

**Prag.** Kunstgewerbemuseum. 26.3.—7.6.: *Neuerwerbungen. 1986–1991*.  
Schloß Troja. 1.4.—31.10.: *Europäische Fayence*.

**Recklinghausen.** Vestisches Museum. 8.3.—3.5.: *Rumänische Hinterglaskoniken aus Siebenbürgen*.

**Regensburg.** Museum Ostdeutsche Galerie. 26.4.—7.6.: *Jahresausstellung der Künstlergilde Esslingen*.

**Reutlingen.** Städtisches Kunstmuseum, Spendehaus. 1.5.—28.6.: *Wolfgang Nieblich. Das Gedächtnis der Zeit*.

**Rom.** Villa Medici. 30.3.—31.5.: *Raffael*.

**Rosenheim.** Städtische Galerie. 24.4.—7.6.: *Rupprecht Geiger*.

**Salzburg.** Carolino Augusteum. 7.4.—17.5.: *Hans Nowack. Ein Salzburger Aquarellist der Jahrhundertwende*.

Rupertinum. 2.4.—10.5.: *Hans Fronius (1903–1988). Aus dem druckgraphischen Werk*. 8.4.—24.5.: *Marc Chagall. Bilder, Gouachen, Zeichnungen aus einer Schweizer Privatsammlung. – Marc Chagall. Die Toten Seelen. Zyklus von Radierungen*. 15.4.—14.6.: *Rudolf Hoflehner. Neue Plastiken und Zeichnungen*. 13.5.—31.5.: *Hubert Berthold (1922–1983). Bilder und Zeichnungen*.

**Schleswig.** Kloster Cismar. 8.3.—8.6.: *Robert Breyer und die Berliner Secession*.

**Schwäbisch Hall.** Städtische Galerie. 25.4.—21.6.: *Lilli Engel. Kreuzgang*.

**Schwerin.** Staatliches Museum. 6.5.—20.5.: *Strawalde. Gemälde und Gouachen*.

**Stockholm.** Nationalmuseum. 7.2.—10.5.: *Carl Larsson*.

**Strasbourg.** Ancienne Douane. 4.4.—24.5.: *Jean Claus. Statuaire et Sculpture*.  
Palais Rohan. 28.3.—24.5.: *André Masson. Du Signe à l'Écriture*.

**Stuttgart.** Forum für Kulturaustausch. 1.4.—17.5.: *László Fehér. Bilder. 1989–1991*.

**Ulm.** Museum. 5.4.—24.5.: *Nancy Spero. Bilder*.

**Venedig.** Fondazione Giorgio Cini. 28.3.—14.6.: *Da Pisanello a Tiepolo. Disegni Veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge*.  
alazzo Grassi. 20.3.—5.7.: *Leonardo da Vinci*.

**Warburg.** Museum im „Stern“. 5.4.—10.5.: *Reinhold Vetter. Zeichnungen und Gemälde*.

**Westerwaldkreis.** Keramikmuseum. 25.4.—

10.5.: *Imre Schrammel*. 9.5.—31.5.: *Wendelin Stahl und Schüler*.

**Wien.** Secession. 9.4.—17.5.: *Gilbert & George. Cosmological Pictures*.

**Wilhelmshaven.** Kunsthalle. 23.4.—24.5.: *Johann Rosenboom. Werkschau*.

**Worms.** Museum Kunsthaus Heylshof. 26.4.—28.5.: *Lothar Griesbach. Malerei, Zeichnung, Druckgraphik*.

**Würzburg.** Martin-von-Wagner-Museum. 5.4.—31.5.: *Vorbild Tiepolo. Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weißenhorn*.

**Wuppertal.** Kunsthalle Barmen. 12.4.—8.6.: *Rudolf Schoofs. Bilder und Zeichnungen 1985–1991*.

Von der Heydt-Museum. 5.4.—31.5.: *Adolf Erbslöh. Gemälde 1903–1945*.

**Zürich.** ETH-Hönggerberg, Architekturfoyer. 24.4.—27.5.: *Lugano. Das urbane Projekt. Graphische Sammlung der ETH*. 28.4.—19.6.: *Diverses. Bilder vom Fremden, fremdartige Bilder*.

Kunsthau. 15.3.—10.5.: *Ilse Weber. Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde*.

Museum für Gestaltung. 15.4.—8.6.: *Ken Straiton. Tokyo Stories. Photoarbeit*.

Wohnmuseum. 10.3.—3.5.: *Unter Null. Kunstest, Kälte, Kultur*.

## ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

TAGUNG: MICHAEL KLAHR (1693 – 1742) UND SEINE UMGEBUNG

Das Zentrum für schlesische und bohemistische Forschungen an der Universität Wrocław/Breslau und die Leitung des Museums für Kłodzko/Glatz und seine Umgebung laden alle Interessierten zur Teilnahme an der Tagung „*Michael Klahr und seine Umgebung*“ ein, die vom 22. bis zum 25. Oktober 1992 in Glatz stattfindet.

Eine Ausstellung mit Werken Klahrs, die anlässlich des 250. Jahrestages seines Todes und des 300. Jahrestages seiner Geburt an seine Tätigkeit als Bildhauer im schlesisch-böhmischen Grenzgebiet, besonders in der Grafschaft Glatz, erinnert, wird während der Tagung eröffnet.

Unser Anliegen ist es, Klahr als einen bedeutenden und zugleich regionalen Künstler zu charakterisieren. Den Begriff „regional“ verstehen wir dabei weder als ein Synonym für Provinzialität noch beabsichtigen wir umgekehrt eine regionale Überschätzung: Gemeint ist, daß der Künstler durch sein lokales Milieu geprägt wurde, seine Kunst also die Kultur dieses Milieus spiegelt. Es wird eine Aufgabe der Tagung sein zu erhellern, inwieweit es auf Klahrs Werk Einfluß genommen hat und in welchem Maß diese Kunst Zusammenhänge mit großräumigen künstlerischen Erscheinungen aufweist. Dabei erscheint uns wichtig, daß das Glatzer Land (heute Ziemie Kłodzka) kein geschlossenes Gebiet ist, sondern Brückenfunktion für den kulturellen Austausch zwischen Österreich, Böhmen, Mähren einerseits und Schlesien und Polen andererseits hat.

Wir sehen folgende Themengruppen vor:

1. Michael Klahr: Leben, Schaffen, Probleme, Werke;
2. Künstlerischer Hintergrund: die Barockskulptur im Glatzer Land, in Schlesien, Böhmen, Mähren, Österreich und Polen;
3. Kultureller Hintergrund mit besonderer Berücksichtigung des Glatzer Landes in der 1. Hälfte des 18. Jh.: religiöse Architektur und Malerei, der Traktat von



Pozzo und seine Rezeption, religiöses und geistiges Leben, Jesuiten, Jesuitenschule, Bibliotheken, Zunftleben, Theater, Musik, Gartenkunst.

Bestätigen Sie uns bitte Ihre Teilnahme an der Tagung möglichst bald und nennen Sie eventuelle Referatvorschläge. Die Dauer der Referate soll 30 Minuten nicht überschreiten. Die Tagungsmaterialien, pro Referat maximal anderthalb Manuskriptseiten, sollen veröffentlicht werden. Die Kosten für Unterkunft und Verpflegung der Referenten werden vom Veranstalter getragen.

*dr Jan Wrabec (Wiss. Leiter der Tagung), dr Ryszard Gładkiewicz (Direktor), Centrum Badań i Naukowych i Bohemistycznych, Uniwersytet Wrocławski, ul. Szewska 48, p. 109, 50-139 Wrocław, Polen*

#### G. F. KERSTING

Zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Innenraumporträts von Georg Friedrich Kersting (Güstrow 1785 – Meißen 1847) erbitte ich Hinweise auf Arbeiten in Privatbesitz und im Kunsthandel. Diskretion wird zugesichert.

*Monika Liebertz M.A., Herbert-Karrenberg-Str. 6, 4040 Neuss, Tel.: 02131/44320*

#### AUGUST VON BAYER (1803 – 1875)

Suche Informationen über Werke in Privatbesitz und Kunsthandel für eine Monographie. Diskretion wird zugesichert.

*Silke Stimmler, Rudolfstr. 18, 7500 Karlsruhe 1*

#### LORENZ GEDON

Bei der Arbeit an einer Dokumentation über Leben und Schaffen des Münchner Architekten und Bildhauers Lorenz Gedon (1843 – 1883) muß ich feststellen, daß das Quellenmaterial weit zerstreut ist. Deshalb bitte ich um Hinweise auf ihn betreffende Unterlagen wie Briefe, Photos und Objekte.

*Brigitte Gedon, Widenmayerstr. 50, 8000 München 22*

#### KRONBERGER MALERKOLONIE

Zur wissenschaftlichen Erarbeitung der Werke der Kronberger Malerkolonie (ca. 1860 – 1914) erstellt die Museumsgesellschaft Kronberg eine Dokumentation mit den Werkverzeichnissen der Kronberger Maler. Informationen zu den Malern und ihren Werken, besonders zu Anton Burger, Jakob Fürchtgott Dielmann,

Louis Eysen, Nelson Kinsley, Mathilde Knoop-Spielhagen, Josefine Schalk, Adolf Schreyer, Norbert Schrödl und Fritz Wucherer sowie Hinweise auf öffentlichen und privaten Besitz werden erbeten an  
*Museumsgesellschaft Kronberg e.V., Octavia Heidemann M.A., Friedrichstr. 37, 6242 Kronberg i.T., Tel.: 06173/703206*

#### VERMÖGENSBILD, HOCHZEITSBILD, BRAUTBILD

Zu meinen Forschungen über „Ausprägungen des Hochzeitsbildes im 15. und 16. Jh.“ bitte ich um Hinweise auf Gemälde in Museen, Kunsthandel und Privatbesitz, die anlässlich von Verlobnissen und Hochzeiten in dieser Epoche entstanden sein könnten. Diskretion ist selbstverständlich.

*Ursula Gillitzer, Wittelsbacherstr. 12, 8400 Regensburg*

#### DIE AUTOREN DIESES HEFTES

PhDr. Ján Bakos, DrSc., Ústav dejín umenia sav, Dúbravská cesta 9, CSFR – 813 64 Bratislava

Christoph Martin Vogtherr, Körnerstr. 3, 1000 Berlin 20

Prof. Dr. Hellmut Lorenz, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität, Morgensternstr. 2-3, 1000 Berlin 45

Dr. Urs Boeck, Institut für Denkmalpflege, Niedersächs. Verwaltungsamt, Postfach 107, 3000 Hannover 1

Institution pour la protection des monuments historiques de Serbie, Bozidara Adzije 11, 11000

Belgrad, Jugoslawien

Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste, Knez Mihailova Str. 35, 11000 Belgrad, Jugoslawien

Dr. Gregor J.M. Weber, Kemnatenstr. 39, 8000 München 19

Prof. Susan Koslow, Department of Art, Brooklyn College, The City University of New York, Brooklyn, NY 11210, U S A

Hofrat Dr. Ortwin Gamber, Rögergasse 24, A-1090 Wien

---

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

*Herausgeber:* Verlag Hans Carl GmbH & Co. KG, Nürnberg · Geschäftsführer: Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · Inhaber und Beteiligungsverhältnisse: Kommanditisten: Raimund Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %, Traudel Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %. Komplementär: Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · Erscheinungsweise: Monatlich · *Bezugspreis:* jährlich DM 49,— (Inland) zuzüglich Porto und Mehrwertsteuer. Ausland DM 59,— zuzüglich Porto. Kündigungsfrist: Sechs Wochen zum Jahresende · *Anzeigenpreise:* Preise für Seitenteile nach Preisliste Nr. 15 vom Januar 1992 · *Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung:* Verlag Hans Carl, Postfach 9110, Breite Gasse 58—60, 8500 Nürnberg 1, Fernruf: Nürnberg (09 11) 23 83-20 (Anzeigenleitung) 23 83-29 (Abonnement). Fernschreiber: 6 23 081. Telefax: (09 11) 20 49 56. — Bankkonten: Castell-Bank Nürnberg 04000 200 (BLZ 790 300 01). Stadtparkasse Nürnberg 1 116 003 (BLZ 560 501 01). Postcheckkonto: Nürnberg 4100-857 (BLZ 760 100 85). — Druck: Fabi & Reichardt-Druck GmbH, 8500 Nürnberg 70.

# Der Künstler über sich in seinem Werk

Internationales Symposium  
der Bibliotheca Hertziana Rom 1989

Herausgegeben von Matthias Winner

Mit Beiträgen von O. Bätschmann, P.C. Claussen,  
E. Cropper, Ch. Dempsey, P.P. Fehl, K. Herrmann-Fiore,  
W. Kemp, I. Lavin, J. Müller Hofstede, R. Preimesberger,  
M.V. Schwarz, G. Schweikhart, V.I. Stoichita, M. Warnke,  
Z. Wázquez, M. Winner, F. Zöllner

1992. Ca. 560 Seiten mit ca. 300 Abbildungen. Leinen.  
Ca. DM 168,-. ISBN 3-527-17763-9

Die Entwicklung der modernen Kunst kann als ein historischer Prozeß zu immer größerer künstlerischer Freiheit angesehen werden. In der Renaissance beginnen die Künstler, eine schriftlich fixierte Kunsttheorie zu entwickeln, in deren Mittelpunkt nicht nur die technischen Abläufe ihrer Arbeit, sondern auch die gestaltbildenden Vorgänge in ihrem Bewußtsein stehen. In welcher Weise Künstler aber im Laufe der Jahrhunderte *anschaulich* über sich selbst und ihre Arbeit nachgedacht haben, läßt sich häufig an den Werken ablesen. In den Aufsätzen des vorliegenden Buches wird diese Entwicklung an ausgewählten Werken von Malern und Bildhauern vom Mittelalter bis zum Vorabend der französischen Revolution veranschaulicht.

VCH, Postfach 10 11 61, W-6940 Weinheim



Acta humaniora



**RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM**  
Fakultät für Geschichtswissenschaft

Im Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum ist zum 1. Oktober 1992 die Stelle

## **einer/eines Hochschuldozentin/ten**

zu besetzen.

Ein Schwerpunkt in Forschung und Lehre soll die Kunst der Moderne sein. Die Stelle ist auf 6 Jahre befristet. Bei Abschluß der Dozentur darf das 45. Lebensjahr nicht überschritten sein.

Interessenten mit abgeschlossener Habilitation oder äquivalenten Leistungen im Fach Kunstgeschichte werden gebeten, sich mit den üblichen Unterlagen bis zum 11. Mai 1992 beim Dekanat der Fakultät für Geschichtswissenschaft, Postfach 102148, 4630 Bochum 1 (Poststempel) zu bewerben.

Die Fakultät strebt eine Erhöhung des Anteils von Frauen in Forschung und Lehre an und fordert deshalb qualifizierte Frauen auf, sich zu bewerben. Bei gleicher Eignung haben schwerbehinderte Bewerber/innen den Vorrang.

## **DIE STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN**

schreiben die Stelle

### **Direktorin/Direktor des Grünen Gewölbes**

zur Bewerbung aus.

Voraussetzungen sind ein abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte mit Promotion, mehrjährige Museumserfahrung und wissenschaftliche Arbeit auf Gebieten des europäischen Kunsthandwerks oder der Plastik, besonders von der Renaissance bis zum Barock. Wichtigste Aufgabe der nächsten Jahre ist die Einrichtung des Grünen Gewölbes im Dresdner Schloß.

Vergütung nach BAT-Ost.

Bewerbungen sind mit Lebenslauf, Lichtbild, Ausbildungs- und Tätigkeitsnachweisen, Schriftenverzeichnis und Referenzen bis 10. 5. 1992 an die Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Postfach 450, O-8012 Dresden, zu richten.

Bewerbungen von Frauen sind besonders erwünscht.

Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung bevorzugt berücksichtigt.

# FV AKTUELL

Fachvermittlung  
für besonders  
qualifizierte Fach-  
und Führungskräfte

953

## Kunsthistoriker, Dr. phil.

40, verh., Univ. München, Promotion "sehr gut", mittl. und neuere Kunstgeschichte, neuere deutsche Literatur und Theaterwissenschaft, Schwerpunkte u. a.: Europäische Kunsttopographie, Graphik 18./19. Jhd.; besondere Kenntnisse der Buchgeschichte der Neuzeit, vor allem historische Verlagsforschung und Editionskunde des 18./19. Jhd.; sehr gute bibliothekarische Kenntnisse; langj. Auslandserfahrung; Französisch und Englisch sehr gut, Spanisch und Italienisch gut, Portugiesisch Grundkenntnisse.

Wunsch: Tätigkeit an Museum (auch Museumsbibliothek), Mitarbeit an wissenschaftl. Bibliothek; buchhistorische Forschungsprojekte (Dokumentation); wissenschaftl. Verlag, Kulturbehörde/Amt; Referententätigkeit internationale Organisation des Kulturaustausches.

Auskünfte gibt: Frau Groß

**Fachvermittlungsdienst Karlsruhe**, Werderstraße 40,  
7500 Karlsruhe 1, ☎ 07 21/93 55 - 3 19, Telefax 07 21/93 55 - 5 53



**Bundesanstalt für Arbeit**

## Cosmas Damian Asam

1686–1739

Tradition und Invention im malerischen Werk

Helene Trottmann

X/276 Seiten mit 203 Abbildungen davon 20 Farbbilder. Format 20 x 27 cm. Leinen, DM 72,—. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 73).

**VERLAG HANS CARL · 8500 NÜRNBERG 11**  
POSTFACH 9110 · TELEFON 09 11/23 83-31 · Telex 623 081 brauw d

Jutta Zander-Seidel

# TEXTILER HAUSRAT

Kleider und Haustextilien  
in Nürnberg von 1500 – 1650

432 Seiten mit ca. 320 schwarzweißen und 8 farbigen Abbildungen,  
Fachwortlexikon, Bibliographie, Gesamtregister.

19,5 × 26 cm, Leinen ca. DM 195,-.

ISBN 3 422 06067 7

Die Kleidungsforschung bewegte sich frühzeitig auf zwei verschiedenen Gleisen. Einerseits suchte man die stilgeschichtlichen Erscheinungsformen der Kleidung, die der Kunstgeschichte halfen, Datierungsprobleme zu lösen. Andererseits fragte man nach den Gebrauchszusammenhängen, wobei in erster Linie die ländliche Kleidung ins Blickfeld rückte. Erst seit jüngerer Zeit ist man bemüht, die einseitigen Folgen dieser Entwicklung zu überwinden. Ansätze zur Ausbildung einer theoretischen Fundierung zeitgemäßer Kleidungsforschung sind gemacht. Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu ihrer praktischen Anwendung. Zeitraum und Untersuchungsgebiet sind die Nürnberger Haushalte zwischen 1500 und 1600, für die dank einer günstigen Quellenlage der Versuch unternommen werden konnte, Kleidungsgehnheiten sowie den täglichen Umgang mit Textilien des häuslichen Bereichs zu rekonstruieren. Die soziale Streuung reicht vom städtischen Patriziat bis zu den Unterschichten.

Diese umfassende Untersuchung ist repräsentativ; denn man darf voraussetzen, daß sich die Verhältnisse in anderen Städten des alten Reiches nicht grundsätzlich von den Nürnberger Verhältnissen unterschieden haben. *Über den engeren Zweck hinaus ist hier eine reich illustrierte, wohl begründete Kostümgeschichte entstanden, die gleichzeitig einen wesentlichen Beitrag zur Realienkunde und Sozialgeschichte jener Epoche liefert.*

Deutscher Kunstverlag · 8000 München 19

# 125 Jahre – Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart

Hrsg. von Prof. Dr. Johannes Zahlten  
Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag

Universität Stuttgart Reden und Aufsätze 41

Aus dem Inhalt: Vorwort – Adolf Max Vogt/Zürich: Das interessenlose Wohlgefallen am Fach Kunstgeschichte – Herwarth Röttgen/Stuttgart: Nachvollziehende Gedanken zur Geschichte des Instituts für Kunstgeschichte – Johannes Zahlten/Braunschweig: Florenz am Neckarstrand? Zur Wiedergeburt der Künste und zu ihrer Geschichte an der Polytechnischen Schule in Stuttgart – Hans Holländer/Aachen: Der „Snowball-Effekt“, Die Kunstgeschichte und die Niemandsländer zwischen Kunst, Naturwissenschaft und Technik – Hans Dieter Huber/Heidelberg: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung – Nachwort des Herausgebers.

Satz und Druck: Offizin Chr. Scheufele, Stuttgart  
ISSN 0940-0710 ISBN 3-926269-06-5

Zu beziehen über das INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE UNIVERSITÄT STUTTGART, Friedrichstr. 10, 7000 Stuttgart 1, Telefon 07 11 / 1 21 35 61, Telefax 07 11 / 1 21 35 56, zum Preis von DM 27,— mit Verrechnungsscheck oder gegen Rechnung.

## Das Dürerhaus in Nürnberg

Geschichte und Gegenwart in Ansichten von 1714 bis 1990

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

Nürnberg und der Sandoz AG, Nürnberg.

Bearbeitet von Matthias Mende.

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

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

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG



**PHILIPP  
VON  
ZABERN**

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

# Historienmalerei in Europa

## Historienmalerei in Europa

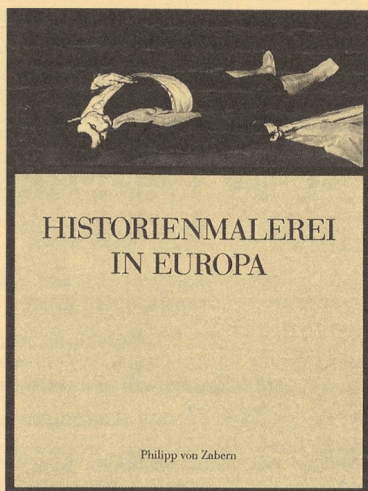
**Paradigmen in Form, Funktion  
und Ideologie vom 17. bis zum  
20. Jahrhundert**

Herausgegeben von Ekkehard Mai  
unter Mitarbeit  
von Anke Repp-Eckert

439 Seiten mit 293 Abbildungen;  
Format 21 x 28 cm; Leinen mit  
Schutzumschlag

ISBN 3-8053-1113-3

DM 188,-



Jahrhundertlang galt das Historienbild in der europäischen Malereigeschichte als die wichtigste Gattung und Darstellungsform menschlichen Handelns und Leidens. Vorliegender Band versucht, in einer Reihe exemplarischer Studien von international ausgewiesenen Kennern eine Problemgeschichte des Historienbildes seit dem 17. Jahrhundert zu liefern.