

KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR

SEPTEMBER 92

HEFT 9

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Inhalt

Ausstellungen	Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde. Berlin (SMPK Altes Museum) 12.9.-10.11.1991, Amsterdam (Rijksmuseum) 4.12.1991-1.3.1992 und London (National Gallery) 26.3.-24.5.1992. – Rembrandt & Lievens in Leiden, ‚Een jong en edel Schildersduo‘. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, 4.12.1991-1.3.1992 (Rüdiger Klessmann)	441
	Rembrandt. The Master and His Workshop. Drawings and Etchings. Berlin (SMPK Altes Museum) 12.9.1991-27.10.1992 and Amsterdam (Rijksmuseum) 4.12.1991-19.1.1992. – Drawings by Rembrandt and his Circle. London, British Museum, 26.3.-4.8.1992 (Egbert Haverkamp Begemann)	456
	Pieter Lastman, Leermeester van Rembrandt. Amsterdam, Rembrandthuis, 7.12.1991-16.2.1992 (Thomas Döring)	468
	Het Oude Testament in de Schilderkunst van de Gouden Eeuw. Amsterdam, Joods Historisch Museum, 13.12.1991-12.4.1992 (Volker Manuth)	478
Tagungen	Antiker Mythos – europäische Literatur. Loveno di Menaggio, Villa Vigoni, 2.-6.3.1992 (Hermann Walter)	492
	Imago Musicae. Musikkultur im Spiegel der bildenden Kunst. Hamburg, Musikhochschule und Museum für Kunst und Gewerbe, 21.-24.8.1991 (Ulrike Groos) ..	497
Varia	Hochschulen und Forschungsinstitute (2. Teil): Österreich, Schweiz, Großbritannien, Skandinavien .	503
	Amerikanische Dissertationen	524
	Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen	527
	Ausstellungskalender	527
Zuschriften an die Redaktion	534	

Diesem Heft der KUNSTCHRONIK liegt der Inlandauflage eine Einladung zum Internationalen Symposium „Böhmisches Glas, Phänomen der mitteleuropäischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“ bei.

Stiftung Kunsthaus Heylshof

– Kritischer Katalog der Gemäldesammlung –

bearbeitet unter der Leitung von Wolfgang Schenkluhn

*324 S. mit 58 farb. und zahlreichen s/w Abb., 21 x 28 cm, Ln. geb.,
ISBN 3-88462-087-8, DM 98,-*

Im Auftrag des Wormser Lederindustriellen Cornelius Wilhelm Heyl (1843-1923) entwarf der Schweizer Architekt Bluntschli ein repräsentatives Stadtpalais, in dem seit 1926 die Heylsche Kunstsammlung für die Öffentlichkeit zugänglich ausgestellt ist.

Der Schwerpunkt der Gemäldesammlung, an deren Zustandekommen legendäre Persönlichkeiten wie Franz von Lenbach, der Kunsthistoriker Henry Thode, Lorenz Gedon und der die Berliner Museen beherrschende Wilhelm von Bode beteiligt waren, liegt auf der deutschen Malerei. Sie ist die größte Abteilung und umfaßt Gemälde vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Ihr folgt quantitativ die holländische und flämische Malerei, während französische und italienische Bilder nur vereinzelt vertreten sind. Zeitlich gesehen machen aber die Gemälde des 17. Jahrhunderts fast die Hälfte des Bestandes aus.

Der kritische Gemäldekatalog dieser bedeutenden und noch existierenden Privatsammlung des 19. Jahrhunderts entstand in Zusammenarbeit mit dem kunsthistorischen Institut der Universität Stuttgart und dem Institut für Technologie der Malerei in Stuttgart, wodurch es möglich wurde, die Bilder nicht nur kunstwissenschaftlich zu bearbeiten, sondern auch nach kunsttechnologisch-konservatorischen Gesichtspunkten zu begutachten.

Erscheint September 1992



WERNERSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT

Liebfrauenring 17 • D - 6520 Worms

New Titles from THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, edited by *Jerrilyn D. Dodds*

A richly diverse range of art forms and a distinctive architecture were created in Spain during the period of its Islamic rule (711-1492). This fully illustrated catalogue of the 1992 exhibition at the Metropolitan Museum is the first volume in more than forty years to explore in depth the art and architecture of al-Andalus—as the Muslims called the land they had conquered.

The text represents the first collaboration on the subject by eminent scholars from the United States and Spain, many of whom have been actively engaged in excavations of the important sites. Bibliography, chronology, glossary, index. 480 pages, 325 illus. (300 in full color). 9½" x 12".

Cloth. (MMA/Harry N. Abrams, Inc.) Regular price \$75.00.

Special Museum price (E0564X) **\$60.00**

(E0565X) **\$39.95**

Paper. (MMA)

East Asian Lacquer: The Florence and Herbert Irving Collection,

by *James C. Y. Watt and Barbara Brennan Ford*

The East Asian lacquers collected by Florence and Herbert Irving constitute one of the finest such assemblages in the West. This volume catalogues 178 objects from their collection and includes works dating from the 13th to the 19th century and originating in all four of the major East Asian areas of lacquer production: China, Japan, Korea, and the Ryukyu Islands. Separate essays discuss the development of lacquer art within each of these cultures. Each object is described in detail and illustrated in color. Chronology, map, appendix of marks, glossary, bibliography, index. 400 pages, 370 illus. (348 in full color). 9" x 11".

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

Special Museum price (E0561X) **\$50.00**

Metropolitan Museum Journal: Volume 26/1991

The *Journal* is issued annually by The Metropolitan Museum of Art and serves as a forum for the publication of original research. Its focus is chiefly on works in the collections of the Museum and on topics related to them.

Volume 26 is exceptionally wide-ranging in its contents. The first article discusses an unfinished tomb at Western Thebes; others include an analysis of incised signatures on Greek vases, a study of ancient gold objects from the Crimea, and an article on the work of Johann Ignaz Bendl, a Bohemian sculptor

active in Vienna in the late 17th and early 18th century. Two papers on Caravaggio's *Lute Players* are presented, along with contributions on subjects ranging from exotic animals in art to the origins of an important Buddhist mural in the Metropolitan's collection. 274 pages, 300 illus. 8½" x 11".

Cloth. (MMA/The University of Chicago Press)

(E1328X) \$60.00

Please note: Metropolitan Museum Members *only* may address orders to the Museum address given below. All other orders and inquiries about the *MM Journal* must be sent to: The University of Chicago Press, Journals Division, P.O. Box 37005, Chicago, IL 60637.

The Tombs of Senenmut: The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353, by Peter F. Dorman

Volume XXIV, Egyptian Expedition Publications of The Metropolitan Museum of Art. This volume resumes publication of the results of the Museum's Theban Expedition of 1911-36. The architecture, decoration, inscriptions, and location of each of Senenmut's tombs are fully described and analyzed. All finds associated with the tombs are presented, including Senenmut's sarcophagus and foundation deposits. The complementary nature of the tombs is discussed, with an explanation as to why Senenmut appears to have two tombs. 181 pages, 96 plates (some in full color), 19 text figures. 9½" x 13½".

Cloth. (MMA/Van Siclen Books)

(E0548X) \$95.00

Prices are subject to change.

For a complete, free listing of the Metropolitan Museum scholarly publications, write to the Museum address at the bottom of this ad, and request catalogue #3000.

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., \$15.00 and under, **\$3.50**; \$15.01-\$30.00, **\$4.95**; \$30.01-\$40.00, **\$6.75**; \$40.01-\$50.00, **\$7.75**; \$50.01-\$75.00, **\$8.75**; over \$75.00, **\$9.75**; in Canada, add **\$2.00** to the U.S. charges; other international, double the U.S. charges.

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

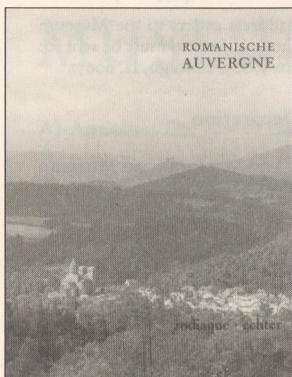
Orders from booksellers and educational institutions: Orders must be addressed to the copublisher/distributor where one is given. (Harry N. Abrams, Inc.: Send orders in the U.S. to 100 Fifth Ave., New York, NY 10011; Europe, to 19 Bentveldweg, Bentveld-Aerdenhout, Holland. Van Siclen Books: Send all orders to 111 Winnetka Rd., San Antonio, TX 78229.) 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

Kunstführer zur Romanik in Frankreich, Italien und Portugal



Im Oktober erscheint:

Romanische Auvergne

Von Bernard Craplet.

Ca. 360 Seiten, davon 128 Schwarzweißbildseiten im Kupfertiefdruck, 8 Farbtafeln, 95 Zeichnungen. Gebunden.

Im Schuber. Ca. DM 68,-.

ISBN 3-429-01463-8.

Dieser Band ist einer der Klassiker der Zodiaque-Reihe. Bislang ein Desiderat der deutschen Ausgaben trägt dieser Band wesentlich zur Vervollkommnung der Reihe über die Romanik in Frankreich bei.

Gerhard N. Graf / José Mattoso / Manuel L. Real

Romanisches Portugal

1991. 430 Seiten, davon 198 Schwarzweißbildseiten im Kupfertiefdruck, 6 Farbtafeln, 35 Zeichnungen. Gebunden. Im Schuber.

DM 78,-. ISBN 3-429-01270-8.

Über die Kunst Portugals gibt es bisher nur wenig deutschsprachige Literatur. Der vorliegende Kunstführer schließt diese Lücke für die Epoche des frühen Mittelalters.

Die Entdeckungsreise in die Romanik der Toskana: jetzt wieder lieferbar!

Italo Moretti / Renato Stopani

Romanische Toskana

2. Auflage 1992. 360 Seiten davon 128 Schwarzweißbildseiten, 4 Farbtafeln, 38 Zeichnungen. Gebunden. Im Schuber.

DM 68,-. ISBN 3-429-01434-4.

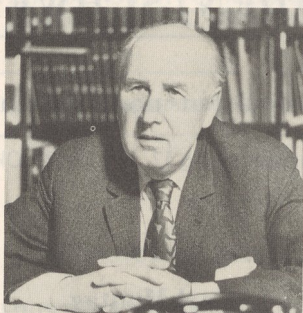
Dieses Standardwerk gibt einen umfassenden Überblick über Geschichte und Kunst der Romanik in der Toskana.



zodiaque-echter

»echter«-Bücher erhalten Sie bei Ihrem Buchhändler!

1902 Brückenschlagen 1992 Bridgebuilding



Festschrift für Ferdinand Eckhardt in Winnipeg, Kanada,
zum 90. Geburtstag
herausgegeben von Claus Pese, bearbeitet von Ruth Negendanck

mit Beiträgen von Patricia E. Bovey (Victoria),
Dieter Roger (Winnipeg), Ruth Negendanck, Peter Strieder,
Claus Pese (Nürnberg), Carla Schulz-Hoffmann (München),
Helmut Kallmann (Nepean)
und – last but not least – Ferdinand Eckhardt.

Aus dem Inhalt:

die Zukunft der Museen, Architektur der Moderne in Nordamerika,
Museumspädagogik, Albrecht Dürers Allerheiligenaltar,
Berliner Grafiker, die Kunst Walter Gramattés,
die Komponistin Sonia Eckhardt-Gramatté.

188 Seiten, 14 Farb- und 80 Schwarzweißabbildungen, DM 48,—.

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG

STIFTUNG LANGMATT

SIDNEY UND JENNY BROWN

BADEN / SCHWEIZ

Impressionisten- und Wohnmuseum

Sonderausstellung 17. Juni bis 31. Oktober

Carl Montag
Maler und Kunstvermittler
(1880 – 1956)

Geöffnet: Dienstag bis Samstag 14 – 18 Uhr,

Sonntag 10 – 12 und 14 – 18 Uhr.

Gruppenführungen nur vormittags auf Voranmeldung.

Römerstrasse 30, 5400 Baden, Telefon 056 - 22 58 51

KUNSTCHRONIK

1991

Verlag Hans Carl

Gebundener Jahresband
DM 69,55 + Versand

Einbanddecke
DM 13,50 + Versand

(frühere Einbanddecken
und Jahressbände auf Anfrage)

Postfach 99 01 53 · 8500 Nürnberg 99
Telefax 09 11/9 52 85-48

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

September 1992

Heft 9

Ausstellungen

REMBRANDT. DER MEISTER UND SEINE WERKSTATT. GEMÄLDE

Berlin (SMPK, Altes Museum, 12. September - 10. November 1991), Amsterdam (Rijksmuseum, 4. Dezember 1991 - 1. März 1992) und London (The National Gallery, 26. März 1992 - 24. Mai 1992). Ausstellungskatalog von Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel.

REMBRANDT & LIEVENS IN LEIDEN.

'EEN JONG EN EDEL SCHILDERSDUO'.

Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, 4. Dezember 1991 - 1. März 1992. Ausstellungskatalog von Christiaan Vogelaar, P. J. M. de Baar, Ingrid W. L. Moerman, Ernst van de Wetering, Rudolf E. O. Ekkart, Peter Schatborn.

(mit fünf Abbildungen und einer Figur)

Zu einem Jubiläum gab es keinen Anlaß, und trotzdem wurde ein „Rembrandt-Jahr“ daraus, jedenfalls nach Meinung der Touristik-Unternehmen, die die Werbetrommel kräftig rührten. Aber wo wäre der große Meister geblieben ohne die Schubkraft einer bekannten Kreditkartenfirma, die sich als Sponsor der Ausstellung lautstark präsentierte?! Sie verkaufte Rembrandt „exklusiv“ für ihre Mitglieder und versprach ihnen die einmalige Chance, „selbst zu entscheiden, was ein Rembrandt und was kein Rembrandt ist“ (Anzeige in der FAZ, 20.8.91). So primitiv diese Aufforderung formuliert war, sie entsprach doch auch den Zielen der Veranstalter, die den „authentischen“ Rembrandt vorstellen wollten, quasi den ‚Rembrandt der neunziger Jahre‘. Bei der letzten Jubiläumsausstellung, die das Rijksmuseum 1969 zum 300. Todestag des Malers organisierte, war man etwas bescheidener angetreten. Nur wenige Bilder von hoher Qualität sollten zu-

sammen mit etwa hundert Zeichnungen den Eindruck bestimmen. Von den damals zusammengebrachten 23 Gemälden wird man heute drei nicht mehr vorbehaltslos akzeptieren. Aber die Beschränkung auf eine begrenzte Zahl von Bildern hatte 1969 auch andere Gründe. Die zunehmende Kenntnis der konservatorischen Probleme beim Transport von Gemälden, die steil ansteigenden Preise auf dem Kunstmarkt und der sich ausbreitende Terrorismus minderten die Bereitschaft der Eigentümer, Kunstwerke aus dem Hause zu geben. Gleichzeitig erschienen die kritischen Werkverzeichnisse von Horst Gerson, die das bis dahin anerkannte Œuvre Rembrandts erheblich reduzierten. Sie demonstrierten, wie notwendig es war, für alle mit Rembrandts Namen verbundenen Gemälde einen möglichst gleichmäßigen Wissensstand zu erreichen, um das in Jahrhunderten errichtete Gebäude seiner Kunst erneut auf seine Standfestigkeit zu prüfen.

Das 1968 in Amsterdam gegründete ‚Rembrandt Research Project‘, das im wesentlichen vom holländischen Staat finanziert wird, hat in den vergangenen Jahrzehnten eine neue, vor allem technische und naturwissenschaftliche Basis für die Untersuchung der Werke Rembrandts geschaffen und hat gleichwohl das kunsthistorische Ziel niemals aus den Augen verloren. Die hier erbrachte bewundernswerte Leistung eröffnet über den eigentlichen Gegenstand hinaus weitreichende Perspektiven für die Kenntnis der holländischen Malerei. Das Arbeitsteam, dem heute Josua Bruyn, Bob Haak, Simon Levie, Pieter van Thiel und Ernst van de Wetering angehören, hat neue Maßstäbe gesetzt für die Erforschung eines großen Meisters der europäischen Kunstgeschichte. Die wissenschaftlichen Resultate, die seit 1982 in dem auf mehrere Bände angelegten *Corpus of Rembrandt Paintings* veröffentlicht werden, haben für viel Aufregung gesorgt, mehr noch als die Abschreibungen Gersons von 1969, weil nicht wenige der durch die großen Museen populär gewordenen Bilder Rembrandts – wie etwa der „Mann mit dem Goldhelm“ in Berlin – das Gütesiegel der Eigenhändigkeit verlieren sollen. Dabei war das Problem nicht so sehr die drastische Reduzierung des Œuvres, das für Bredius noch über 600 Gemälde umfaßte, sondern die Einsicht, daß der Begriff der Eigenhändigkeit und die Rolle der Werkstatt (genauer die Selbständigkeit der Schüler) ganz neu zu definieren waren.

Es ist hier nicht der Ort, die lange und komplizierte Vorgeschichte der *Rembrandt*-Ausstellung zu behandeln. Die Veranstalter wußten, daß ihre Realisierung nur bei einer engen Zusammenarbeit der großen Rembrandt-Sammlungen zu erreichen war, und daß eine öffentliche Präsentation der Kunst Rembrandts einer Darstellung der veränderten Forschungssituation nicht aus dem Wege gehen konnte. Das Rijksmuseum Amsterdam, die Staatlichen Museen Berlin und die National Gallery London konnten sich darauf einigen, jeweils sechs wichtige Werke Rembrandts aus ihrem Besitz als Grundstock für eine gemeinsame Ausstellung einzubringen und diese an den drei Standorten der Organisatoren zu zeigen. Der kühne Schritt der drei Museen und ihre erklärte Absicht, das Rembrandt-Problem einem verunsicherten Publikum vor Augen zu führen, wurden durch die Großzügigkeit anderer Sammlungen belohnt, die bedeutende Werke des Malers immerhin für die Dauer von zehn Monaten zur Verfügung stellten.

Es gelang, 51 Gemälde Rembrandts zu einer einmaligen, höchst eindrucksvollen Schau zusammenzubringen; hinzu kamen 32 Bilder aus dem Kreis seiner Schüler, die die enge Beziehung des Meisters mit seiner Werkstatt verdeutlichen sollten. Parallel dazu wurden 40 eigenhändige Zeichnungen gezeigt, ergänzt durch 11 besonders nahestehende Blätter von Rembrandt-Schülern, sowie eine Auswahl von 40 Radierungen. Soweit es das Ziel des kostspieligen Unternehmens war, Rembrandt als Maler, Zeichner und Radierer mit authentischen Werken zu präsentieren, wurden die Besucher gewiß nicht enttäuscht; ob diese freilich eine Vorstellung von den in der Werkstatt des Meisters tätigen Künstlern gewinnen konnten, wie es der Titel der Ausstellung versprach, erscheint sehr zweifelhaft. Wir kommen darauf zurück.

In Berlin, das vor dem Krieg – namentlich zur Zeit Wilhelm von Bodes – ein Zentrum der Rembrandt-Forschung war, erlebte die Schau ihre Premiere, um anschließend in Amsterdam und London gezeigt zu werden. Für die Staatlichen Museen war es die erste große Ausstellung nach der Wiedervereinigung der Stadt im November 1990. Nach über 40 Jahren gewaltsamer Trennung haben die ehemals preußischen Museen wieder ein gemeinsames Dach erhalten. Aber noch fehlen die normalen Beziehungen untereinander, die die Voraussetzung sind, um den Zusammenschluß der Bestände sowie die Wiederherstellung der Gebäude in Angriff zu nehmen. Die *Rembrandt*-Ausstellung fand in dem von Schinkel errichteten Alten Museum statt, das nach seiner 1966 abgeschlossenen Restaurierung wiederholt für Ausstellungen genutzt wurde. Für den Einzug Rembrandts waren freilich sehr kostspielige Einbauten notwendig, von denen sogar die Fassade nicht verschont blieb, da anders ein stabiles Klima in den Schauräumen nicht zu erreichen war. Für die Wahl dieses Gebäudes konnte man trotz seiner noblen Erscheinung kein Verständnis aufbringen, weil das Bode-Museum für diese Ausstellung in vieler Hinsicht geeigneter und auch verfügbar gewesen wäre.

Die im Alten Museum für die Einrichtung der *Rembrandt*-Ausstellung erforderlichen Mittel waren dem hohen Gegenstand durchaus angemessen. Sie erreichten eine Größenordnung, die die Renovierung des Bode-Museums ein gutes Stück weitergebracht hätte. Was für das letztere mit Hilfe der Ausstellung eine dauerhafte und zukunftsweisende Investition gewesen wäre, wurde, als seien Geldsorgen in Berlin unbekannt, *à fonds perdu* ausgegeben. Freilich hatte die Generaldirektion der Staatlichen Museen gute Gründe für ihre Entscheidung, die spektakuläre Ausstellung vom Bode-Museum fernzuhalten, denn dessen hohe Qualitäten als Museumsgebäude für alte Malerei (und als solches wurde es in erster Linie entworfen), wären dabei überzeugend zu Tage getreten. Wer die mehr oder weniger öffentlichen Diskussionen des letzten Jahres über die zukünftige Nutzung der Museumsinsel verfolgt hat, weiß, daß das Bode-Museum nach dem Willen der Generaldirektion nicht wieder für die Berliner Gemäldegalerie, für die es gleichsam maßgeschneidert wurde, verwendet werden soll – unverständlich für jeden, der das einzigartige Museumsensemble kennt. Insofern gehörte die Deklassierung des traditionsreichen Baues auf der Museumsinsel zum Konzept, um den für die Gemäldegalerie geplanten Neubau im Tiergarten nicht zu stören.

Statistisch gesehen präsentierte die Ausstellung dem Besucher nahezu ein Fünftel der heute als authentisch geltenden Bilder des Meisters, beginnend mit einem Frühwerk des Zwanzigjährigen („Tobias und Anna“, Rijksmuseum) und endend mit dem Selbstbildnis des Mauritshuis aus dem Todesjahr. Acht Gemälde zeigten Rembrandts Entwicklung in den Leidener Jahren (bis 1631), ihnen folgten 27 aus der fruchtbaren Zeit bis 1642, dem Jahr der „Nachtwache“. Neben drei weiteren Werken der späten vierziger Jahre waren 8 Gemälde der fünfziger Jahre und 5 aus dem letzten Lebensjahrzehnt zu sehen. An den Zahlen gemessen hatte das erste Amsterdamer Jahrzehnt eindeutig die Oberhand. Insgesamt hielten sich die Historienbilder (23) mit den Porträts, darunter fünf Selbstbildnisse, etwa die Waage. Daß die Landschaft sichtbar zu kurz kam, war bei der kleinen Zahl der heute noch anerkannten Werke dieser Gattung kaum anders zu erwarten.

Ein vorzüglich gearbeiteter und reich illustrierter, in mehreren Sprachen erhältlich Katalog begleitete die Ausstellung der Gemälde, die in Berlin, Amsterdam und London – von geringen Abweichungen abgesehen – in derselben Auswahl gezeigt wurden. Ein zusätzlicher Band in gleicher Ausstattung war für die von Peter Schatborn konzipierte Schau der Zeichnungen und Radierungen in Berlin und Amsterdam bestimmt. Die Zeichnungen waren aus vielen Sammlungen ausgeliehen, die Radierungen stellte das Berliner Kupferstichkabinett zur Verfügung. Eine Alternative dazu bot die Ausstellung der Rembrandt-Zeichnungen in London, die Martin Royalton-Kisch aus den Beständen des British Museum auswählte. Die dem graphischen Schaffen Rembrandts gewidmeten Ausstellungen verdienen eine besondere Würdigung, die im Rahmen dieser Besprechung nicht geleistet werden kann; siehe in diesem Heft S. 456 – 467.

Die kritischen Katalogtexte zu den Gemälden Rembrandts wurden, basierend auf den Resultaten des Rembrandt Research Project, von Pieter van Thiel (Amsterdam), Jan Kelch (Berlin) und Christopher Brown (London) verfaßt. Die Bearbeitung der Bilder aus Rembrandts Umkreis übernahmen Volker Manuth (Berlin) und Bernhard Schnackenburg (Kassel). Dem eigentlichen Katalogteil vorangestellt sind sechs einführende Beiträge, von denen zwei – ein Novum gegenüber den früheren Ausstellungen – der Maltechnik Rembrandts gewidmet sind. A.Th. van Deursen behandelt Rembrandt als den aufstrebenden Bürger in Amsterdam, das Normale seiner Existenz in einer reichen Handelsstadt, in der auch der Künstler als Kaufmann agieren und scheitern konnte, ohne dabei Ansehen zu verlieren. S.A.C. Dudok van Heel hat in seinem Beitrag („ein Malerbild im Wandel“) eine Fülle unbekannter oder wenig beachteter Fakten ausgewertet, Quellen, von denen die Kunstgeschichte erst in neuerer Zeit Gebrauch gemacht hat. „Von keinem zweiten nordniederländischen Künstler sind derart zahlreiche Dokumente bekannt wie von Rembrandt. Warum fanden diese keine Beachtung?“ (S. 51). Manche Archivreise lassen das Handeln des Malers in ganz anderem Licht erscheinen, entziehen psychologischen Spekulationen den Boden und führen zu interessanten Einsichten, und sei es nur, daß der in Amsterdam debütierende Müllerssohn so arm gar nicht war, und daß Saskia als jüngste Tochter von acht voll-

jährig gewordenen Kindern keine große Mitgift in die Ehe brachte; eher waren es die Beziehungen der Uylenburghs, die Rembrandt von Nutzen waren.

In der Rezeptionsgeschichte von Rembrandts Kunst, die J. Boomgaard und R. W. Scheller behandeln, spielt die Wechselwirkung zwischen dem ‚sichtbaren‘ und dem ‚unsichtbaren‘ Rembrandt, der nur aus den Archivalien spricht, eine wichtige Rolle. Die Publikation der Urkunden zu Beginn unseres Jahrhunderts (Hofstede de Groot 1906) hat zunächst das ‚empfindliche Gleichgewicht‘ gestört, das man zwischen der aus künstlerischen Aspekten gewonnenen Figur des Maler-genies und den Fakten seiner Vita herzustellen bemüht war. „Es wuchs der Zweifel daran, daß Archivalien, die etwas über Rembrandts Leben aussagen, auch einen Wert für das Verständnis von Rembrandt als Künstler haben“ (S. 118). Diese Verunsicherung (oder die uneingestandene Sorge, ein ideales Künstlerbild zu verlieren?) könnte nach Meinung der Autoren auch bewirkt haben, daß man Rembrandt seit den zwanziger Jahren fast nur noch kennerschaftlich, aus rein künstlerischer Sicht beurteilte, ohne den Dokumenten allzu viel Beachtung zu schenken.

Der gefürchtete ‚unsichtbare Rembrandt‘ hat sich freilich noch in einem anderen Sinne bemerkbar gemacht. E. van de Wetering wählte eben dieses Epitheton für eine Beschreibung der Resultate, die seine „Streifzüge unter die Oberfläche von Rembrandts Gemälden erbracht haben“ (S. 104). Die technischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen des Rembrandt Research Project haben zu erstaunlichen Einsichten über das Vorgehen Rembrandts bei der Entstehung eines Bildes geführt, von der Auswahl des oft vorgründierten Bildträgers (bei Holztafeln meist in einem Standardformat) bis hin zur Herstellung einer skizzenhaften Untermalung (‚doodverf‘). Die letztere gab den für das Sujet notwendigen ‚inwendighe inbeeldingen‘, von denen schon Karel van Mander (1604) spricht, ihre erste Gestalt. „Daß dieser Arbeitsablauf viel systematischer war, als man erwartet hatte, kam erst langsam ans Licht: durch das Studium der Farboberfläche, durch Röntgenbilder und auch anhand von Farbproben“. Das Anlegen einer monochromen Untermalung – in der Wirkung etwa der als Skizze erhaltenen „Eintracht des Landes“ (Museum Boymans-van Beuningen) vergleichbar – scheint jedenfalls bis zu den vierziger Jahren die Regel gewesen zu sein. Bei autoradiographischen Untersuchungen zeigen sich auf dem Filmmaterial frei ausgeführte, an Rembrandts Pinselzeichnungen erinnernde Skizzen, die dem Maler als Komposition und Hell-Dunkel-Struktur während des gesamten Arbeitsprozesses vor Augen standen. Ob auch der alte Rembrandt an diesem Verfahren festgehalten hat, ist noch nicht ausreichend erforscht. Was hier nur beispielhaft aus einer Vielzahl von Resultaten referiert werden kann, bedeutet aber nicht, daß damit eine nur dem Meister eigene Arbeitsweise erkennbar wäre. Diese war sicher auch die für seine Werkstatt gebräuchliche, kann also zur Frage der Eigenhändigkeit nur wenig beitragen.

Wie eng Rembrandts Malweise mit den kunsttheoretischen Vorstellungen seines Jahrhunderts verbunden war, erklärt E. van de Wetering in einem weiteren Beitrag („Technik im Dienst der Illusion“), der durch subtile Beobachtungen und

faszinierende Detailaufnahmen ein hohes Maß an Anschaulichkeit erreicht. Seine These, daß Rembrandt und Lievens wahrscheinlich schon als junge Maler gemeinsam experimentierten, um ihre maltechnischen Möglichkeiten zur Darstellung von Stoffen zu erweitern, wird durch überzeugende Beispiele belegt. Die Initiative dazu möchte man Lievens zuschreiben. Die unvergleichliche Erfahrung des alten Rembrandt im Gebrauch des Impasto zur Steigerung der malerischen Illusion könnte bereits auf die Leidener Jahre zurückgehen. Nur einer seiner Schüler, Aert de Gelder (er fehlte in der Ausstellung), versuchte die dem späten Rembrandt eigene Technik des Farbauftrages nachzuahmen.

Daß Rembrandt seine fortgeschrittenen Schüler auch als Mitarbeiter einsetzte, die für ihn und in seinem Stil malten, gelegentlich auch mit seinem Namen signierten, ist eine Erkenntnis, die die Rembrandt-Forschung erst vor wenigen Jahren aufgenommen hat. Josua Bruyn, der die Funktion und Produktion der Werkstatt anhand vieler Werke und Dokumente beschreibt, geht davon aus, „daß ein Gehilfe in Rembrandts Werkstatt seinen durchaus eigenständigen Anteil an der Werkstattproduktion übernahm, anstatt – wie es beispielsweise bei Rubens der Fall war – dem Meister lediglich bei der Ausführung großer Gemälde zur Hand zu gehen“ (S. 85). Rembrandt selbst scheint auch bei großformatigen Bildern (die „Nachtwache“ eingeschlossen) eine Mitarbeit seiner Schüler abgelehnt zu haben. Es ist denkbar, daß er seinen Schülern empfahl, die Erfindung seiner Kompositionen genau zu studieren und daraus neue alternative Lösungen zu entwickeln; ein solcher Fall könnte bei dem in der Werkstatt entstandenen „Opfer Abrahams“ (München) nach Rembrandts Bild in St. Petersburg vorliegen. Da die Arbeiten der Schüler, solange diese der Werkstatt angehörten, offenbar unter Rembrandts Namen und zu seinen Gunsten verkauft wurden, hat man vielleicht solche die *inventio* verändernden Kompositionen und normale Kopien unterschiedlich bewertet, das heißt für die ersteren einen höheren Preis verlangt. Man muß nicht den Ideen von ‚Rembrandt’s Enterprise‘ (S. Alpers) das Wort reden, um solche Überlegungen anzustellen. – In diesem Zusammenhang sei dankbar vermerkt, daß den Teilnehmern des Rembrandt-Symposiums in Amsterdam die einmalige Gelegenheit geboten wurde, die beiden Versionen des „Opfer Abrahams“ nebeneinander zu betrachten.

Das erste Bild der Ausstellung, „Tobias und Anna“, datiert 1626, entstand in einem fruchtbaren Jahr, aus dem sich immerhin sechs Werke erhalten haben. In diesem kommt Rembrandts Nähe zu dem Stil und der Malweise von Lievens deutlich zum Ausdruck, während die anderen Bilder, abgesehen von der „Musizierenden Gesellschaft“ im Rijksmuseum, stärker Lastman verpflichtet sind. In dem Bemühen, die kleine Tafel mit großen pathetischen Figuren zu füllen, folgt er seinem Weggefährten. Das 1627 datierte „Gleichnis vom reichen Kornbauern“ in Berlin (Kat. Nr. 2), früher „der Geldwechsler“ genannt, verrät den Einfluß von Honthorsts Lichtführung, obwohl Rembrandt an dem von Lievens übernommenen pastosen Farbauftrag festhält. Das etwa zwei Jahre später geschaffene Selbstbildnis in Den Haag (Kat. Nr. 4) möchte man im Hinblick auf seine ausgeprägte Hell-Dunkel-Malerei und den glatten Farbauftrag ebenfalls mit Utrechter Ein-

drücken in Verbindung bringen. Freilich mahnt das nur handgroße Selbstbildnis von 1629 in München zur Vorsicht (Bredius 2). Zeigt dieses in der Kopfwendung, der flackernden Beleuchtung und dem skizzenhaften Farbauftrag den Charakter einer Studie, so stellt Rembrandt in dem Haager Selbstbildnis einen herrschaftlichen Anspruch heraus, für den eine glattere, „höfischere“ Malweise obligatorisch war. Die vom Künstler angelegte Halsberge sollte vielleicht in diesem Sinne eine gesellschaftliche Erwartung signalisieren.

Wie sich der Künstler in seiner Werkstatt sah, zeigt das um 1629 entstandene Gemälde aus Boston (Kat. Nr. 3; *Abb. 1*), das früher zu Unrecht bezweifelt wurde. Es ist so ungewöhnlich in seiner Bilderfindung, das allein diese gegen die Arbeit eines Schülers spricht. Die auffallend genaue Wiedergabe des fast leeren Raumes, die sonst bei Rembrandt nicht vorkommt, hat sogar zu der Annahme geführt, der Maler könnte eine in Leiden existente Raumsituation festgehalten haben. Dieser These muß man widersprechen, selbst wenn sein Atelier ähnlich beschaffen war. Die auf der Staffelei stehende große Tafel übertrifft in ihren Abmessungen alle Bilder, die Rembrandt bis dahin gemalt hatte. Wie von der allzu schweren Aufgabe erschreckt, hat sich der Künstler – in seiner kleinen Figur einem Kinde ähnlicher als einem Erwachsenen – in die äußerste Ecke seines Ateliers zurückgezogen. Seine anspruchsvolle Kostümierung mit Hut und Mühlsteinkragen, gewiß wenig geeignet, um darin zu arbeiten, weist auf eine sinnbildliche, auf das Künstlertum im allgemeinen zielende Darstellung. Im Unterschied zu Bauch (1960) und van de Wetering (1976), die ebenfalls den metaphorischen Charakter betont haben, glaube ich, daß die Aussage des Bildes mit der *disegno*-Lehre von Federico Zuccari zusammenhängt, der die Universalität der künstlerischen Tätigkeit am Beispiel der leeren Maltafel erklärt („che la virtù nel bianco ... può scrivere quello che li pare per mostrare le parti del virtuoso“). Die vom Betrachter abgewendete Tafel bei Rembrandt entspricht der leeren, vom Künstler zu füllenden Bildfläche. Auch Goltzius (1590) und Moreelse (um 1620) haben diese Metapher verwendet, von Diego de Saavedra (1640) kennen wir ein entsprechendes Emblem (vgl. *Fig. 1* und H. J. Raupp im Ausst. Kat. *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, Braunschweig 1980, S. 17).

Der Schritt zum großformatigen Bild scheint für Rembrandt – anders als für Lievens – nicht leicht gewesen zu sein. Durch die Herausforderung der ihm erteilten Aufträge in Amsterdam wählte er den Weg über das ganzfigurige Porträt, das sich bei den reichen und standesbewußten Patriziern nur langsam durchsetzte; erst dann folgte das monumentale Historienbild. Das lebensgroße Bildnispaar des Marten Soolmans und seiner Frau von 1634 aus Pariser Privatbesitz, Meisterwerke der frühen Porträtkunst Rembrandts, war zwar im Katalog aufgenommen (Kat. Nr. 17-18), aber leider in der Ausstellung nicht zu sehen. Das kalvinistische Ehepaar war vermögend genug, auch das erste große Historienbild Rembrandts zu erwerben, die um 1634 geschaffene „Heilige Familie“ in München (Kat. Nr. 14). Die Art, wie der Maler die häusliche Szene dargestellt hat (nach Bruyn vielleicht von einer Radierung Camillo Procaccinis angeregt), verrät ein



Fig. 1 *Obras de Don Diego de Saavedra Faxardo... en dos tomos divididas, Bd. 1, Idea de un Principe Politico Christiano...*, Antwerpen 1681, S. 4.

gewisses Schwanken zwischen dem ihm vertrauten kleinen Format und der hier gewählten Größe. Die Darstellung der das Kind stillenden Maria war zwar in der Bildtradition seit langem geläufig, doch geht die Detailtreue des Malers durchaus

über das gewohnte Maß hinaus, so daß ein fast provozierendes Element spürbar wird. Der minutiös wiedergegebene, aus der Brustspitze hervorquellende große Milchtropfen ist nicht von ungefähr erst in jüngster Zeit (1986) unter einer zu deckenden Übermalung zum Vorschein gekommen. Auch die rote Nase und der prall gefüllte Bauch des eingeschlafenen Kindes sprechen für einen absichtsvoll zur Schau gestellten Realismus, den man in vergleichbarer Weise nur bei dem jungen Jordaens finden kann; ein Realismus, der freilich die menschliche Wärme der intimen Familienszene nicht zu stören vermag.

Das „Bad der Diana“ aus Anholt (Kat. Nr. 16) muß etwa gleichzeitig mit der „Heiligen Familie“ entstanden sein, ein stilistisch nicht leicht nachzuvollziehender Vorgang, mit dem sich Rembrandt in Amsterdam als ein vielseitig begabter Maler empfahl. Eine provozierende Absicht steckt auch in diesem Bild, denn der Drastik des Tumults um Kallisto läßt sich in der Malerei wenig Vergleichbares an die Seite stellen. Wurde die veritable Vergewaltigung unter Frauen, an der sich alle Beteiligten delektieren, als komisch empfunden, und was für eine Käuferschicht hatte Rembrandt dabei vor Augen? Der einzige Nachstich aus der Werkstatt des Crispijn de Passe hat denn auch die anstößige Szene eliminiert (Hollstein XVI, 236 ad).

Nimmt das „Bad der Diana“ – ebenso wie die verwandte „Entführung der Europa“ (Br. 464) – in Rembrandts Œuvre eine vergleichsweise isolierte Stellung ein, so geht von den großen Historien der dreißiger Jahre eine nachhaltige, schulbildende Wirkung aus. Diese waren in der Ausstellung mit dem „Belsazar“ (London), dem „Ganymed“ (Dresden) und dem „Opfer Abrahams“ (St. Petersburg) glanzvoll vertreten. Bei dem letzteren Bild (Kat. Nr. 21) hat man sich oft gefragt, welche Anregungen Rembrandt zu seiner kühnen Komposition geführt haben. Die im Katalogtext dargelegten Meinungen hierzu sind ebenso verwirrend wie unbefriedigend. Gewiß hat es eine latente Wirkung von Lastmans Erzählstil auf seinen Schüler gegeben, und überdies war das Studium von Druckgraphik für Rembrandt eine gewöhnliche Praxis. Unterschätzt wird offenbar die Bedeutung von Rubens' Gemälde „Abrahams Opfer“, das sicher den eigentlichen Anstoß gab, zumal es sich spätestens seit 1614 in Holland befand (heute Kansas City, *Abb. 2*). Rembrandt wird nicht nur den Nachstich von Andreas Stock (V. S. 25), sondern das Original selbst gesehen haben. Sein „Opfer Abrahams“ in St. Petersburg und die Variante seines Schülers (Govert Flinck?) in München (Inv. Nr. 438) entlehnen in unterschiedlicher Weise Motive von Rubens' Gemälde und bestätigen dadurch, daß das Vorbild in der Werkstatt Rembrandts bekannt war. Auch die Rembrandt zugeschriebene Zeichnung zum „Opfer Abrahams“ im British Museum (Benesch 90, *Abb. 3*), für deren Eigenhändigkeit M. Royalton-Kisch erneut eingetreten ist, nimmt Bezug auf Rubens' Komposition, wie man u.a. an dem Gewand des Engels erkennen kann.

Das wachsende Interesse Rembrandts an Rubens läßt sich seit der Mitte der dreißiger Jahre an vielen Beispielen belegen. Die um 1635 geschaffene „Flora“ in London (Kat. Nr. 23) würde man kaum in diesem Zusammenhang nennen, läge nicht diesem Bild ursprünglich eine ganz andere, von Rubens inspirierte

Konzeption zugrunde, wie Christopher Brown nachgewiesen hat. Röntgenaufnahmen zeigen eine fast fertiggestellte, von Rembrandt aufgegebenen „Judith“-Darstellung, die dem Rubens-Gemälde in Braunschweig sehr nahe kommt (der Katalogtext gibt wenig überzeugend der Judith-Version in Florenz den Vorzug). Wenn das Braunschweiger Gemälde – wie man annehmen darf – identisch ist mit jener „Judith“ von Rubens, die Arnold Buchelius 1621 bei dem Humanisten Theodor Schrevelius in Leiden gesehen hat, gehört es gewiß zu den Leidener Jugendeindrücken Rembrandts; auf diesem Wege fände die Urfassung der Londoner „Flora“ eine Erklärung.

Der 1636 datierte „Fahnenträger“ aus Pariser Privatbesitz (Kat. Nr. 26) verdiente schon deshalb besondere Beachtung, weil er bisher in keiner Ausstellung gezeigt wurde. Die Klassifizierung und Zweckbestimmung des Bildes bereiten Schwierigkeiten, da es sich nicht um das Porträt einer Person von quasi militärischem Rang handelt, sondern wahrscheinlich um ein Selbstbildnis im Phantasielkostüm. (Der in der deutschen Version des Katalogs generell verwendete Ausdruck ‚Fähnrich‘ für Fahnenträger ist in diesem Zusammenhang irreführend). Der Dargestellte „verfügt über die Ausstrahlung eines Schauspielers, dessen bloßes Erscheinen auf der Bühne genügt, um den ganzen Saal zu fesseln“ (S. 202). Es war nur folgerichtig, ihn auch als Titelfigur für die Plakate und Kataloge der Ausstellung zu wählen. Rembrandt verstand es, auch Auftragsporträts durch theaterhafte Inszenierungen eine besondere Note zu verleihen. Das ganzfigurige Bildnis eines stehenden Mannes aus Kassel (Kat. Nr. 29) war eigens für die Ausstellung restauriert worden und erwies sich als ein glänzendes Beispiel für diesen Stil.

Als eine Art Wiederentdeckung konnte man das „Stilleben mit zwei toten Pfauen“ (Kat. Nr. 30) bewundern, dessen kürzlich vorgenommene Reinigung eine unerwartet reiche Farbigekeit ans Licht brachte. Mit der Tradition der Markt- und Küchenbilder hat es nichts zu tun, es kann nur als sinnbildliche Darstellung verstanden werden. Die Pfauen mit ihrem prächtigen Gefieder gelten häufig als Beispiele für Stolz, Hochmut und Sinnenlust. Da sie getötet sind, werden sie als Sinnbilder *in malo* gemeint sein. Das kleine Mädchen im Fenster, das auf die leblosen, noch blutigen Tiere blickt, soll früh lernen, die Folgen eines sündigen Lebens zu erkennen. Röntgen-Aufnahmen und Spuren in der Bildfläche zeigen, daß Rembrandt den hängenden Pfau zuerst mit langen Schwanzfedern malte, die im weiten Bogen nach links über das Mädchen hinausgingen. Bei dem betonten Vanitas-Charakter und dem großen Format des Bildes wäre es denkbar, daß das Gemälde für ein Gebäude mit sozialer Zielsetzung, etwa ein Waisenhaus, bestimmt war.

Rembrandts Landschaftsmalerei war in der Ausstellung nur mit zwei Beispielen vertreten, der Ende der dreißiger Jahre geschaffenen „Landschaft mit Steinbrücke“ des Rijksmuseums (Kat. Nr. 31) und der 1647 datierten „Ruhe auf der Flucht“ aus Dublin (Kat. Nr. 38). Neben den bergigen Phantasielandschaften Rembrandts (in Braunschweig, Krakau und Paris), die auf flämische Vorbilder zurückgehen, nimmt sich das Amsterdamer Gemälde sehr realistisch und fast wie

eine Naturaufnahme aus. Aber wir wissen heute (dank der Untersuchungen von Bruyn u.a.), daß wir nicht die Umgebung Amsterdams vor uns haben, sondern eine fiktive Landschaft mit moralisierender Bedeutung, wie sie schon im 16. Jahrhundert geschätzt wurde, ein Sinnbild der „Pilgerfahrt des Lebens“. Vergleicht man die druckgraphischen und gemalten Landschaften des 17. Jahrhunderts, so sind – nicht nur bei Rembrandt – die inhaltlichen Absichten und Aussagen von auffallend unterschiedlichem Gewicht. Demnach hatte das Gemälde als Medium einer moralisierenden Botschaft einen anderen Stellenwert? Auch wird man nach der Deutung von Jan van de Velde's Radierung, Schlittschuhläufer auf einem Fluß, fragen müssen, die Rembrandt, wie C. J. de Bruyn Kops feststellte, zu seiner „Landschaft mit Steinbrücke“ angeregt hat.

Auch in dem Gemälde aus Dublin (Kat. Nr. 38) geht es um Dichtung, freilich wird hier die biblische Szene in eine nächtliche Landschaft eingebettet, wobei Rembrandt Elsheimer's „Flucht nach Ägypten“ in München (wahrscheinlich durch eine Kopie) vor Augen hatte. „Die deutlich aus der Phantasie geborene, fremdländisch anmutende Landschaft des Gemäldes in Dublin ist wirklichkeitsbezogen gestaltet und erweckt die Illusion von Wirklichkeit“ (J. Kelch, S. 241). Die enge Beziehung einer biblischen Erzählung zu der von Raum und Licht getragenen Stimmung einer Landschaft kommt in Rembrandt's „Christus erscheint Maria Magdalena“ von 1638 (Buckingham Palace) besonders schön zum Ausdruck (Kat. Nr. 27). Der Maler schildert die am Grabe kniende Frau, die Jesus erblickt und ihn für den Gärtner hält (und sicher nicht den späteren Moment ihres Erkennens, da sonst Rembrandt auf die Kleidung des Gärtners verzichtet hätte). Ein Freund des Malers, Jeremias de Decker, hat 1660 ein Gedicht publiziert, in dem er ein von Rembrandt gemaltes Bild dieses Themas beschreibt, das damals wahrscheinlich einem anderen Freund des Malers, dem Dichter H.F. Waterloos gehörte. Nach dem Katalogtext und der Meinung der Autoren des Corpus handelt es sich um das ausgestellte Gemälde von 1638, aber dazu passen die Zeilen des Dichters nicht, wie ich früher dargelegt habe (*Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 27, 1988, S. 89f.). Wahrscheinlich sah de Decker das heute in Braunschweig bewahrte, 1651 datierte „Noli me tangere“ (Bredius 583), das seinen Worten weitgehend entspricht. Warum hätte er auch ein über zwanzig Jahre altes Werk poetisch rühmen sollen, nachdem und obwohl Rembrandt dasselbe Thema in einem neuen Gemälde gestaltet hatte?

In die Zeit um 1638 fällt auch die Entstehung der „Susanna“ in Berlin (Kat. Nr. 37), die Rembrandt aus unbekanntem Gründen und nach erheblichen Veränderungen erst 1647 vollendet hat. Für die Bildgenese, die bereits H. Kauffmann 1924 richtig erkannte, haben sich drei Phasen nachweisen lassen. Die Erstfassung (mit lichtblauem Himmel) muß sehr viel heller gewesen sein als der uns jetzt bekannte Zustand, wobei die Landschaft, die heute im Dunkel der linken Bildhälfte versinkt, als Äquivalent für die Figurengruppe rechts ursprünglich eine ganz andere Rolle gespielt haben dürfte, eher zugunsten eines durch Licht und Farbe ausgewogenen Bildraumes, wie er auch im Bilde „Christus erscheint Maria Magdalena“ (Kat. Nr. 27) anzutreffen ist. Die Endfassung der „Susanna“ von 1647

weist gleichsam auf die großfigurigen Kompositionen der fünfziger Jahre voraus, die meist aus einem dunklen, räumlich unbestimmten Hintergrund hervortreten. Aus dieser Stilphase vereinte die Ausstellung eine Gruppe von Meisterwerken, die die Einmaligkeit dieser Zusammenschau bewußt werden ließ, darunter die „Bathseba“ (Paris), die „Badende Frau“ (London), die „Flora“ (New York), den „Titus“ (Rotterdam), die „Hendrickje“ und den „Moses“ (Berlin). Auf die im Katalog zusammengefaßten jüngsten Forschungsergebnisse kann hier nur hingewiesen werden, wobei die von J. Kelch untersuchte Bildgenese der „Hendrickje“ (Kat. Nr. 45) ein besonders spannendes Kapitel darstellt. Der „Mann in einer Rüstung“ aus Glasgow (Kat. Nr. 43) kann nach den Forschungen von C. Brown, die er auf dem Rembrandt-Symposium in Amsterdam durch neue Beobachtungen präziserte, wahrscheinlich mit dem „Alexander der Große“ identifiziert werden, den Don Antonio Ruffo 1660 bei Rembrandt bestellte.

Rembrandts Porträtkunst konnte in der Ausstellung an hervorragenden Werken studiert werden, wobei das Doppelbildnis des Cornelis Anslø und seiner Frau von 1641 und die kürzlich restaurierten „Staalmeesters“ von 1662 besondere Höhepunkte bildeten. Bei dem letzteren haben Röntgen-Aufnahmen interessante *pentimenti* zum Vorschein gebracht, die Rembrandts durch die Sitzordnung der Herren ausgelösten Probleme während des Malprozesses sichtbar machen. Es überrascht, daß der Maler gravierende Entscheidungen zur Anordnung der Figuren erst vor der Leinwand getroffen hat. Die montierten Röntgenfilme des Bildes wurden während der Ausstellung in Amsterdam in einer beleuchteten Vitrine gezeigt. Zu begrüßen war auch die temporäre Vereinigung eines (seit 1814) getrennten Bildpaars, die Porträts des Nicolaes van Bambeeck und seiner Frau von 1641, die in Brüssel bzw. London bewahrt werden (Kat. Nr. 34-35). Das unterschiedliche Schicksal der beiden Gemälde war unschwer an ihrem Zustand zu erkennen, eine Restaurierung des Herrenbildnisses wäre dringend zu wünschen. Besondere Beachtung verdiente schließlich das in Europa selten gezeigte „Bildnis eines Mannes“ von 1667 aus Melbourne (Kat. Nr. 50), das mit seiner reichen Palette und dem stellenweise ganz abkürzhaften Farbauftrag an das späte Selbstbildnis aus Kenwood (Kat. Nr. 49) erinnert. Bei dem letzteren hat Rembrandt – wie Röntgen-Aufnahmen zeigen – die Hände nachträglich spiegelbildlich vertauscht, worüber im Katalog erstmals berichtet wird.

Der zweite Teil der Ausstellung war, wie ihr Titel versprach, der Werkstatt des Meisters gewidmet, das heißt jenen Künstlern, die zeitweise eng mit Rembrandt zusammengearbeitet haben und deren Werke schon früh – beabsichtigt oder nicht – mit dem Namen des Meisters verbunden wurden. Das hohe Ziel, den ‚authentischen‘ Rembrandt darzustellen, d.h. sein Werk von falschen Zuschreibungen zu befreien, und gleichzeitig die ausgeschiedenen Gemälde vor einer kunsthistorisch nicht gerechtfertigten Abwertung zu bewahren, stand am Anfang der Planungen für die Ausstellung. Demgemäß wurden „Bilder, die früher Rembrandt zugeschrieben (waren) und heute mit großer Wahrscheinlichkeit anderen Künstlern zugewiesen werden können, mit gesicherten Bildern eben dieser Meister konfrontiert“ (S. 7). Mit diesem Programm sollten die Besucher selbst nach-

vollziehen, welche Schritte die Rembrandt-Forschung zurückgelegt hat. Aber die Erwartungen waren zu hoch gesteckt; nur selten waren die zusammengeführten Bilder geeignet, sich gegenseitig zu erklären. Allzu dogmatisch erwies sich die Konzeption für diese Schau der Schüler, von denen man zwölf ausgewählt hatte. Die Zahl von insgesamt 30 Gemälden reichte einfach nicht aus, um ein so komplexes Thema wie die Rembrandt-Schule zu behandeln und die zugehörigen Künstler in ihrer Eigenart oder Abhängigkeit vorzustellen. In Berlin war zusätzlich dem „Mann mit dem Goldhelm“ (außer Katalog) eine Dokumentation der Untersuchungen gewidmet, die freilich die Frage der Zuschreibung offen ließ.

Das Gerrit Dou zugeschriebene Gemälde „Anna und der blinde Tobias“ in London (Kat. Nr. 55), für das ein in den dreißiger Jahren geschaffener Kupferstich von Willem van der Leeuw Rembrandt als *inventor* angibt, galt bis vor kurzem als eine Gemeinschaftsarbeit von Rembrandt und Dou. Die Gegenüberstellung mit zwei monogrammierten Interieurs von Dou aus Privatbesitz (Kat. Nr. 56, 57) zeigt aber keineswegs nur Übereinstimmungen in der Handschrift, sondern ganz auffallende Unterschiede in der Behandlung des Lichts und der Farbe, die das Londoner Gemälde eher in die Nähe Rembrandts rücken. Wenn Dou für das letztere in Betracht kommt (W. Liedtke hat Lievens vorgeschlagen), muß es um 1630 datiert werden, jene Zeit, in der er – etwa an Rembrandts „Schlafenden Mann“ von 1629 in Turin (Bredius 428) anknüpfend – noch den Stil seines Lehrers reflektiert. Die zum Vergleich ausgestellten Werke Dous aus Privatbesitz sind heller und kühler im Kolorit wie auch glatter im Farbauftrag und dürften einige Jahre später entstanden sein.

Das bis vor kurzem als Selbstbildnis angesehene „Brustbild Rembrandts“ in Berlin (Kat. Nr. 60) wird neuerdings Govaert Flinck zugeschrieben, der 1633 als bereits ausgebildeter Gehilfe in Rembrandts Werkstatt eintrat. Dort waren Selbstbildnisse des Meisters für malerische Variationen leicht zugänglich; in diesem Fall scheint das 1633 datierte Gemälde im Louvre (Bredius 18) das Vorbild gewesen zu sein. Für die Zuschreibung an Flinck wurden zwei signierte Gemälde von 1636 (Kat. Nr. 61, 62) herangezogen, die dem Berliner Bilde stilistisch nahe kommen, aber nicht unbedingt von derselben Hand herrühren müssen. Freilich ist Flincks Entwicklung von 1633-36, aus der keine gesicherten Arbeiten vorliegen, in Rechnung zu stellen. Der auffallend schwungvolle, kräftig modellierende und pastose Farbauftrag des Berliner Bildes wäre dann einem eher sanften, fast zum *sfumato* neigenden Figurenstil gewichen. Es bleiben Zweifel. Das Problem liegt ähnlich wie bei Dou: Wir wissen über die Anpassung des Malers in der Werkstatt weniger als über seine ersten Schritte nach draußen.

Das „Bildnis der Elisabeth Bas“ im Rijksmuseum (Kat. Nr. 63) hat schon früh im Mittelpunkt heftiger Fehden gestanden, die (seit 1911) um die Frage Rembrandt oder Schülerarbeit, in diesem Falle Bol, geführt wurden. Auf das komplexe Thema kann hier nicht eingegangen werden, doch war die Gegenüberstellung mit den signierten Frauenporträts Bols aus St. Petersburg und Privatbesitz (Kat. Nr. 64, 65) ein besonderes Verdienst der Ausstellung; sie konnte (jedenfalls den Rezensenten) von der Richtigkeit der Zuschreibung der Elisabeth Bas an Bol

überzeugen. Da aber die vermutete Identität der Dargestellten keineswegs eindeutig und auch die Datierung unsicher ist, wie P. van Thiel ausgeführt hat (S. 326), wird die Diskussion nicht abreißen.

Jan Victors' Frühwerk „Abraham und die drei Engel“ in St. Petersburg (Kat. Nr. 67) galt nach seinem Ausscheiden aus dem Œuvre Rembrandts lange als anonymes Schulwerk. Seine Halbfigurenkomposition weist auf Anregungen aus dem Caravaggiokreis. In der Regel gehen Maler der komplizierten Rückenansicht eines Engels aus dem Wege. Victors, der das Motiv absichtsvoll ausbreitet, mag über Utrechter Kontakte von Caravaggios „Ruhe auf der Flucht“ (Rom, Doria Pamphili) gewußt haben. Die Zuschreibung des Gemäldes an Victors überzeugt, obwohl die beiden signierten Werke aus Düsseldorf und Jerusalem (Kat. Nr. 68, 69) sicher ein Jahrzehnt später entstanden sind. Der Eeckhout zugeschriebene „Zinsgroschen“ aus der Allendale-Sammlung (Kat. Nr. 70) hat erstaunlich lange der Rembrandt-Kritik standgehalten, obwohl bereits Bode die schwache Charakteristik der Figuren bemängelte. „Das Gemälde erweist sich in wesentlichen Punkten als Kompilation verschiedener Motiv- und Kompositionsquellen und damit als Schülerwerk“ (V. Manuth). Das Bild steht Eeckhout nahe, doch das ihm beigegebene signierte Werk des Malers aus Dublin (Kat. Nr. 71) wirkt ungleich reicher und differenzierter und vermag die Zuschreibung nicht zu rechtfertigen. Dagegen wurde die von Bruyn ausgesprochene Zuweisung des Gemäldes „Junge Frau an der Tür“ aus Chicago (Kat. Nr. 72) an Samuel van Hoogstraten überzeugend demonstriert, da die wichtigsten Glieder der Beweiskette, das 1645 datierte Selbstbildnis aus Vaduz (Kat. Nr. 73) und der „Junge mit perlengeschmücktem Hut“ aus St. Petersburg (Kat. Nr. 74), zum Vergleich zur Verfügung standen.

Auch die Zuschreibungen an Nicolaes Maes, Willem Drost, Carel und Barent Fabritius konfrontierten den Betrachter mit vielen offenen Fragen. Für die schwierige Beweislage ist Drost ein exemplarischer Fall. Die wenigen gesicherten Werke bestätigen ihn als einen Rembrandt-Schüler von hoher Qualität. Die früher dem Meister selbst zugeschriebene „Vision Daniels“ in Berlin (Kat. Nr. 82) mag von seiner Hand sein, wie Bruyn vorgeschlagen hat, aber Drosts fragmentarisches Historienbild in Oxford (Kat. Nr. 83) war wenig genug, um diese These zu stützen.

Die Ausstellung der Schüler bot ohne Frage interessante Aspekte, bot auch die Chance, selten gezeigte Bilder aus Rembrandts Werkstatt nebeneinander zu sehen. Aber dennoch wußte sie keine Idee von Rembrandts Impulsen zu vermitteln, von dem, was seine Schüler verband, und warum deren Werke mit denen ihres Meisters verwechselt wurden. Einer der wichtigsten Schüler, Aert de Gelder, war überhaupt nicht vertreten; erstaunlich genug, nahm er doch „eine einzigartige Position ein, nämlich die eines Künstlers, dem alle Arbeitsgänge der Werkstatt während seiner Tätigkeit dort innig vertraut waren“, wie im Katalog zu Recht betont wird (J. Bruyn, S. 86). Daß einige der Schüler (namentlich Flinck und Bol) auch Landschaften gemalt haben, die bis vor kurzem als Werke Rembrandts galten, konnte man weder in der Ausstellung noch im Katalog erfahren. Die halbherzig begonnene Schau der Schüler hat vor allem den Wunsch geweckt

zu einer neuen, ausgewogenen Ausstellung, die der künstlerischen Bedeutung der Rembrandt-Werkstatt gerecht wird. Die Arbeiten von Werner Sumowski haben dafür den Boden bereitet, die Ausstellungen von Chicago und Montreal (1969) haben dafür den Maßstab gesetzt.

Parallel zur spektakulären Rembrandt-Schau in Amsterdam zeigte das Museum De Lakenhal in Leiden eine kleine, aber bedeutsame Ausstellung, die dem Thema *Rembrandt und Lievens in Leiden* gewidmet war, der engen künstlerischen Beziehung der beiden Maler in den Jahren von 1625-31. Für beide Künstler endete diese rivalisierende Zusammenarbeit mit der Übersiedlung nach Amsterdam bzw. England. Was sich in dieser Zeit in Leiden, damals der zweitgrößten Stadt Hollands, auf dem Gebiet der Malerei abspielte, hatte das Lakenhal-Museum bereits 1976 in einer ungewöhnlichen Ausstellung thematisiert: *Geschildert tot Leyden anno 1626*. Die künstlerische Bilanz jenes Jahres zielte in erster Linie auf die Darstellung der unterschiedlichen Positionen von Rembrandt und Lievens, wie sie schon Huygens beschrieben hat. Auch die *Lievens*-Ausstellung in Braunschweig (1979) war unter dem Gesichtspunkt konzipiert, die Wechselwirkung zwischen den beiden Malern an Beispielen sichtbar zu machen, richtete aber mehr noch den Blick auf die weniger beachteten Bilder der englischen, flämischen und Amsterdamer Zeit des Künstlers. Um so eindrucksvoller war die auf die Frühzeit beschränkte Auswahl der Leidener Ausstellung dieses Jahres, die mit Gemälden, Zeichnungen und Radierungen den dialogischen Charakter der Zusammenarbeit belegte.

Die kontrovers diskutierte These, daß Rembrandt und Lievens zeitweise ein gemeinsames Atelier besaßen, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wie E. van de Wetering im Buch zur Ausstellung (S. 39) begründet hat. Dafür sprechen auch die von beiden Malern gleichzeitig ‚erprobten‘ Themen, wie „Simson und Delila“ und die „Auferweckung des Lazarus“. Vor den ausgestellten Werken vermißt man einen kritisch kommentierenden Katalogteil. Bei der Simson-Darstellung (Berlin) scheint Rembrandt der Gebende gewesen zu sein, der sich bei seiner Figurengruppe vielleicht von einer 1624 datierten Zeichnung von Salomon de Bray anregen ließ (vgl. Ausst. Kat. *Lievens*, Braunschweig 1979, S. 232, Abb. 7). Lievens hat sich mit seiner Neigung zur großen, in der Form gesteigerten Figur bewußt von Rembrandts eher kleinteiligem Erzählstil abgesetzt. Die innere Monumentalität seines effektiv gemalten Orientalen (Potsdam) hat etwas Bezwingendes, die Rembrandt auch in seinem sogenannten „Noble Slav“ von 1632 (*Rembrandt*-Ausst. Kat. Nr. 9) nicht erreicht hat; eine Wirkung, die Lievens durch den hell beleuchteten Hintergrund und äußerste Vereinfachung des Umrisses erzielte. Lievens' wenig bekanntes Bild der Wahrsagerin (Berlin), das Haarlemer Einflüsse reflektiert, geht stilistisch mit seinem „Hiob“ (Ottawa) und dem „Jungen Mann“ (Edinburgh) eng zusammen. Mit diesem Stil differenzierter Töne und schimmernder Farbigkeit hat er sich weit entfernt von der Buntheit und dem etwas groben Impasto seines Gemäldes „Esthers Gastmahl“ in Raleigh, das in der *Rembrandt*-Ausstellung gezeigt wurde (Kat. Nr. 52).

Den Höhepunkt der Leidener Ausstellung bildeten ohne Zweifel die beiden zum ersten Mal nebeneinander placierte Bilder mit Christus am Kreuz, die Rembrandt und Lievens in einer Art Idealkonkurrenz 1631 gemalt haben (Le Mas d'Agenais bzw. Nancy, *Abb. 4a und 4b*), vielleicht um sich damit um Aufträge des Oranischen Hofes zu bewerben. Die Konfrontation war ein unvergeßliches Erlebnis. Trotz der äußeren Ähnlichkeit der Gemälde überraschte ihre unterschiedliche Auffassung. Die Häßlichkeit des Gequälten am Kreuz, die Rembrandt mit äußerstem Realismus wiedergibt, steigerte geradezu die Erhabenheit des sterbenden, der Erde entrückten Gottessohnes von Lievens, der dabei Werke von Rubens und van Dyck vor Augen hatte. Auch nach seiner Übersiedlung nach Amsterdam hat sich Rembrandt mit Arbeiten von Lievens auseinandergesetzt. Die in der Ausstellung gezeigten vier Radierungen Rembrandts von 1635 (B. 286-289) und deren Vorbilder von Lievens sind häufig diskutiert worden, doch fehlt noch immer ein überzeugendes Motiv für ihre Entstehung. P. Schatborn (S. 77) hält eine bewußte Kritik Rembrandts an den Blättern von Lievens für möglich. Tatsächlich kann man Rembrandts Zusatz zu seiner Signatur ‚geretuck‘ in dieser Weise deuten. Es fällt auf, daß Lievens' radierte *tronies* entgegen dem Brauch von rechts beleuchtet sind, was Rembrandt deutlich korrigierte.

Rüdiger Klessmann

REMBRANDT. THE MASTER AND HIS WORKSHOP

Drawings and Etchings. Berlin, SMPK, Altes Museum, 12 September – 27 October, 1991; Amsterdam, Rijksmuseum, 4 December, 1991 – 19 January, 1992

DRAWINGS BY REMBRANDT AND HIS CIRCLE

London, British Museum, 16 March – 4 August, 1992

(with one illustration)

Although the exhibition *Rembrandt. The Master and His Workshop* comprised virtually the same paintings in its three „stops“ – Berlin, Amsterdam, and London – the section of drawings by Rembrandt and his pupils shown in London was entirely different from the one presented first in Berlin and subsequently in Amsterdam. For Berlin and Amsterdam the organizers had agreed to select, from diverse collections, a number of the most representative drawings by Rembrandt himself and to add drawings that have recently been recognized as the work of his pupils. In London the British Museum, in its own premises, displayed its own drawings by Rembrandt and most of those by his pupils that are represented in the collection. The paintings share one catalogue for all three venues; the drawings in Berlin and Amsterdam are recorded in one catalogue, those shown in London in another. What in fact are two exhibitions of drawings will be considered here separately, in chronological order.

In Berlin the Rembrandt exhibition was staged in the Altes Museum on the Museum Insel, the first exhibition to be held there since the reunification of Germany. The drawings were shown with a certain austere dignity in newly refurbished, ample spaces. In Amsterdam the drawings were also placed in newly refurbished cabinets, on the upper floor of the Rijksmuseum, somewhat overcrowded but with a most successful fibre-optics lighting system that made them more clearly visible while exposing them to less danger.

The two sections of the Berlin/Amsterdam exhibition of drawings were meant to achieve two quite different goals. The first section was a redefinition of Rembrandt the draughtsman by means of his highest accomplishments in the main categories that can be discerned in this part of his work, the second a demonstration of recent art-historical reinterpretation, an attempt to present to the public some of the best of his pupils who recently have been shown to have been responsible for drawings hitherto attributed to Rembrandt himself.

In Berlin and Amsterdam only 40 drawings by Rembrandt were shown (and one 'hors catalogue', the landscape B.1228, formerly Chatsworth). To define Rembrandt as draughtsman in an exhibition had been tried many times before, but never by means of so few drawings. The first concerted effort was made in 1898 in the exhibition on the occasion of the inauguration of Queen Wilhelmina, when more than 350 drawings were shown, according to a prefatory note in the catalogue. (The drawings had no catalogue of their own, not even a printed list.) At the Bibliothèque Nationale in Paris in 1908, 219 drawings were displayed (together with 282 etchings), and in Amsterdam in 1932 there were 123. In Rotterdam and Amsterdam as recently as 1956 no less than 256 were shown, and in Amsterdam in 1969 still as many as 116.

In its clarity, conciseness, and judicious selection the small exhibition in Berlin and Amsterdam conveyed a clearer idea of the singular achievement of Rembrandt the draughtsman than did the larger exhibitions of 1956 and 1969. Rembrandt came across much clearer and far stronger than ever before for two reasons. First, recent scrutiny has separated many drawings from Rembrandt's œuvre and attributed them to other artists, whether known by name or unidentified. Peter Schatborn, the moving force behind this clarification for some years, made the selection for this exhibition. He defined the categories constituting Rembrandt's drawn œuvre and then tried to represent each category by means of at least one drawing, and preferably only by very few. Certainly previous exhibitions also endeavored to represent all aspects of Rembrandt's drawings, but on those occasions less rigorous criteria were applied to the process of establishing such categories. The selection of drawings for the exhibition of 1956 (in which I was involved), for instance, also tried to be comprehensive by representing all aspects of the artist's œuvre, but in retrospect the process of categorization at times seems to have been more intuitive than systematic and the selection affected by easy assumptions rather than rigorous scrutiny.

Ever since he contributed to the Rembrandt exhibition in Amsterdam and its catalogue in 1969, Schatborn has had a profound effect on our understanding of

Rembrandt as a draughtsman. Slowly and gradually, nurtured by broad experience in virtually every kind of Dutch drawing, he has developed a way of seeing and questioning visual features that has proved to be extremely constructive for the clarification of Rembrandt's work. After having dazzled art historians and collectors alike with his ability to establish the autorship of drawings of genre-like figures in chalks as well as pen and ink, he published his first sustained analysis of the methods that until then had governed the study of Rembrandt drawings in his review of the second edition of Otto Benesch's *Drawings of Rembrandt: Complete Edition* originally published in 1954-57 (*Simiolus* VIII, 1975/76, pp. 34-39). His analysis of these methods, and particularly of their deficiencies, took the lengthy review that I wrote in the *Kunstchronik* in 1961 a step forward.

Also in the 1970s, another Dutch art historian set out to question Rembrandt's œuvre along the same lines. Although it was not published until 1988, Jeroen Giltaij had virtually completed his new catalogue *The Drawings by Rembrandt and his School in the Museum Boymans-van Beuningen* by March 1978. Giltaij's careful reasoning resulted in a drastic reduction of Rembrandt drawings in Rotterdam to no more than thirty-six. It is likely that both Schatborn and Giltaij were affected by the mood of reevaluation of Rembrandt's paintings initiated by the members of the Rembrandt Research Project beginning in the late 1960s.

Schatborn carried his studies of drawings by Rembrandt and his school further. This led in 1985 to two fundamental publications, both on drawings in the Rijksmuseum, that complement each other: the catalogue *Drawings by Rembrandt, his Anonymous Pupils and Followers* and the article „Tekeningen van Rembrandts leerlingen“ (*Bulletin van het Rijksmuseum* XXXIII, pp. 93-109). The catalogue, in particular, sets standards for the judicious discussion of arguments leading to the attribution of a work to a certain artist. Since then, Schatborn has published articles of great significance, particularly in the *Kroniek van het Rembrandthuis* and *Master Drawings*. Equally influential, however, must have been the discussions that he has had over the years with colleagues in this comparatively small field of specialists. The spoken word must have contributed to the remarkable phenomenon that recent opinions about Rembrandt's drawings voiced by Emmanuel Starcky in Paris 1988/89 and in London by Martin Royalton-Kisch (see below) differ only marginally from those of Schatborn but are a marked distance from Benesch (1954-57). Schatborn has stimulated the entire present generation of historians of Rembrandt drawings.

Despite his many publications on drawings by Rembrandt and his pupils, Schatborn has written little about his methods and the underlying principles that have done so much to clarify the issues of authorship. He wrote a few paragraphs in the introduction to the Rijksmuseum catalogue of 1985, and in individual catalogue entries he has reasoned individual cases. In the Berlin-Amsterdam catalogue we are presented not only with forty entries representative of his reasoning but also with an introductory essay that is his first sustained analysis of Rembrandt as a draughtsman. At the risk of oversimplification one

could say that he analyzes as yardsticks for comparison the individual components of what for better or worse must be called the „style“ of a given drawing. For him, this „style“ is the sum total of idiosyncratic interrelationships between medium, technique, manual motion, purpose, narration, expression, gesture, space, light and other technical and formal aspects of a drawing. Schatborn is a master in defining the function of a line or wash in the context of subject, expression, composition, and action. He very ably demonstrates that even when certain features vary from drawing to drawing, in certain instances their particular complex interrelationship could only have been created by the mind and hand of one artist. He does so with due observation of chronology, influences, and derivatory features or imitative ambitions. He always tries to define the artist's intentions behind the structure of graphic means. The emphasis is on interrelationship. What counts is not the type of a line but how the line works in context of subject, expression, and other features. Schatborn conveys these considerations in clear and felicitous wording, sometimes coining words, like „rommelig“ (disorganized, unfunctional) used to describe a lack of Rembrandtesque graphic interrelationships. As always, whether a drawing is by Rembrandt or a pupil ultimately depends on whose firmly established core of comparable drawings displays the most compelling similarities to it. Schatborn's sophisticated analysis of the interrelationship of style, subject, and so on within each drawing has greatly reduced the inevitable shifting of definitions of these cores and particularly their peripheries. In comparison with this systematic and detailed contextual interpretation, Benesch's definition of graphic characteristics of drawings by Rembrandt and his entourage had an abstract and superficial quality. He often only hinted at or merely implied similarities instead of specifically analyzing them in relation to the goals the artist or artists tried to achieve with their specific graphic tools. Not that Schatborn's method never fails, as I will indicate toward the end of this review, but admirable it certainly is.

The Berlin/Amsterdam exhibition of drawings was the result of many years of assiduous analytic looking. Schatborn established convincing categories of drawings. Appropriately, the category of independent history scenes was most broadly represented by nine drawings (cat. nos. 5, 6, 16, 18, 19, 31, 32, 34, 36), followed by pen studies from life (cat. nos. 9, 12, 14, 20, 35) and landscapes in pen and wash (cat. nos. 21, 27, 28, 29, 30). A model sheet was included as well (cat. no. 8), and there were of course portraits in pen (cat. no. 17) and silverpoint (cat. no. 3), and animals in different media (cat. nos. 13, 15, 26). The one category that was absent was that of compositional studies in red chalk, of which the *Idolatry of Solomon* in the Louvre would have been an ideal representative, and Rembrandt's copies of Mughal miniatures were not represented as well as one would have wished (the one from Amsterdam, cat. no. 37, is not one of the most impressive). In spite of these few *desiderata*, the exhibition was indeed excellent.

The institutions of Berlin and Amsterdam each contributed seven drawings, the remaining twenty-six were borrowed from public institutions and private collectors. These obviously honored Peter Schatborn and the other organizers by

lending the requested works. Particularly welcome was the *Seated Old Man* from the collection of Alain Delon (cat. no. 2), which had been shown previously only in an auction room and in one gallery exhibition. An unusual and constructive choice was Rembrandt's *Self-portrait as an Artist* (cat. no. 4) of the early 1630s (about 1633?) from the Berlin Kupferstichkabinett. Although known and accessible for generations, this serious, unembellished self-portrait, so different from others, had never received the attention it deserves.

Drawings by Rembrandt have frequently been exhibited with drawings by his pupils (particularly successfully in Worcester, Mass. in 1936, and in Chicago in 1969/70) in order to demonstrate the effect Rembrandt had on artists of his time who were mesmerized by his methods and his style. In the present exhibition, however, the organizers wished to demonstrate how certain drawings formerly thought to be by Rembrandt should be attributed to some of his pupils. This meant that Lambert Doomer, Gerbrand van den Eeckhout, Samuel van Hoogstraeten, Philips Koninck, and other excellent artists strongly affected by Rembrandt were not included. Eleven drawings were exhibited, two each by Ferdinand Bol, Nicolaes Maes, Willem Drost, and Johannes Raven and three by Aert de Gelder. In each case an ex-Rembrandt drawing (two in the case of Aert de Gelder) was juxtaposed with one established long since as a work by Rembrandt. In contrast to the „workshop“ section of the painting exhibition, here the art-historical concept produced a convincing visual statement. The reason was the high quality of the drawings by these pupils (only Johannes Raven was somewhat out of his league), whose devoted dependence on Rembrandt is eloquent testimony to his power. This section demonstrated how an artist's *persona* is expanded when his œuvre is convincingly enlarged, and how Rembrandt's image is clarified by the elimination of *corpora aliena*.

Finally a few remarks about individual drawings by Rembrandt exhibited in Berlin and Amsterdam follow here:

Cat. 5 *Christ Carrying the Cross*. Berlin. B.97. That in this drawing Rembrandt took Martin Schongauer's *Great Ascent to Calvary* as his point of departure is in this catalogue stated for the first time, if I am not mistaken. This relationship adds considerably to our understanding of Rembrandt's interpretation his predecessors.

Cat 7, 8 *Sketches of Figures and Model Sheet*. Berlin and Birmingham. B.141 and 340. It must be called a miracle that these two beautiful, large drawings of many figures have not been cut up in the past and that both were available in the exhibition.

Cat. 10 *The Rape of Ganymede*. Dresden. B.92. It seems possible that, as he did in other compositional drawings, Rembrandt made this drawing after having started the painting, to calculate the position of the „parents“ in the left bottom corner, which he then did not include.

Cat. 17 *Seated Old Woman*. Rotterdam. B.757. Schatborn's change of attribution of the *Seated Old Man* in the F. Lugt Collection, Paris (fig. 17^c), from Salomon Koninck to Rembrandt is difficult to accept.

Cat. 20 *Interior with Saskia in Bed*. Paris. B.426. It should be noted that, in contrast to his opinion in other instances, Schatborn is inclined here to accept the grey wash as Rembrandt's own addition. I wonder.

Cat. 39 *The Conspiracy of the Batavians*. Munich. B.1061. I still believe that the drawing in Edinburgh that I published in 1973 as a first draft (and a summary, unattractive sketch) by Rembrandt for this subject is by the artist.

The exhibition in London differed fundamentally from the one in Berlin/Amsterdam. The British Museum showed its entire magnificent collections of drawings by Rembrandt and all significant drawings from his school. In keeping with the general theme of the painting exhibition, the museum also wanted to demonstrate in a catalogue that the present view of Rembrandt as a draughtsman, particularly with regard to the extent of his work, differs from that laid down by Otto Benesch in his corpus of 1954-57 (with additions up to 1970). The result was a mixture of drawings that stylistically do not belong together and that intellectually were treated on different levels. This may have been inevitable, and not every visitor may have expected a unified theme, but the exhibition must have confused many. Nonetheless, this was an impressive show of more than two hundred beautiful drawings, often displaying widely divergent concepts, a feast for the eye and a delight for the professional art historian who could make comparisons between drawings otherwise kept in countless boxes.

The catalogue addresses itself to about half the drawings exhibited. Martin Royaltan-Kisch catalogued all 105 drawings in the British Museum that Benesch had accepted as works by Rembrandt, including the nineteen that he himself now rejects. He also included some drawings that were recently acquired or that Benesch had not known or disregarded (cat. nos. 51, 75, 78). The drawings in the catalogue are grouped in four sections: drawings by Rembrandt (cat. nos. 1-86); school of Rembrandt, retouched by Rembrandt (cat. nos. 87-89); drawings by anonymous followers of Rembrandt (cat. nos. 90-95); and drawings by named followers of Rembrandt (cat. nos. 96-108). The exhibition, however, included another eighteen drawings (by my count) of unidentified followers that were not catalogued, and a staggering eighty by named artists of his circle that also were not catalogued. As the preface states, this is only a preliminary, partial catalogue; the full catalogue is scheduled to appear in a few years' time.

For the sake of perspective on historical investigation of the art of drawing in the Northern Netherlands in the seventeenth century, it may be useful to discuss briefly the scope of the catalogue and the exhibition. The limitation of the catalogue to drawings Benesch had accepted meant that the catalogue was defined not so much by the new approach to the subject as by a previous opinion that turned out to be partly fallacious. That Benesch made many mistakes we have known for some time, and the new ideas Royaltan-Kisch presents are excellent, but one wonders why new wine should be poured into old vessels. Future generations may be puzzled or amused by the degree of authority the present art historian attributes to authors like Benesch, and also Bredius. It is

unlikely that for a study of drawings by Raphael and Dürer only the drawings (or all the drawings) that Oskar Fischel or Friedrich Winkler had accepted half a century ago would be republished in the light of new points of view. The drawings would instead be regrouped to reflect the new concepts. Rembrandt seems to elicit fascination with authority, both the authority of his artistic persona and that of his interpreters.

This seems to be the case as well with the tendency to group Rembrandt's pupils together with Rembrandt himself, even when their works have little or nothing in common with Rembrandt. When A. M. Hind catalogued all the *Drawings by Rembrandt and His School* in the British Museum in one volume in 1915, he justified the arrangement by recalling the powerful effect Rembrandt had on his „school“. Precedents for this arrangements can be found in sale catalogues, where the tendency has always existed to combine less important with more important drawings, whether in portfolios or lots. Frits Lugt did not follow this tradition in his Louvre catalogues, but rather placed all the known pupils of Rembrandt alphabetically among the other Dutch artists. Henkel, however, adopted Hind's scheme in his Amsterdam catalogue of 1942, and so did Giltaij in Rotterdam in 1988 (I presume partly because the Koenigs drawings were grouped together that way), and now Royalton-Kisch has reintroduced Hind's arrangement for the London exhibition (but not for the catalogue). Numerous drawings by Jan Lievens, Gerard Dou, Govert Flinck, Anthonie van Borssum, Gerbrand van den Eeckhout, and others, impressive though they may be, have nothing to do with Rembrandt. Lugt's solution was better: keeping the unidentified artists with Rembrandt and the named ones with the other Dutch artists places the former where they belong and safeguards the individuality of the latter.

Royalton-Kisch's catalogue, not surprisingly, is particularly concerned with the question of authenticity. Which drawings are by Rembrandt, which not, that now is the question. Of the 105 drawings Benesch attributed to Rembrandt, nineteen are disattributed here, and probably more will have to be shifted to „unidentified“ or „named“ contemporaries. Even when subject matter is discussed – and the catalogue does so whenever it is appropriate – other data such as technique, provenance, literature, and the discussion of authorship, date, and similarities with other drawings assumes such a weight that the genius of Rembrandt is threatened to be buried – at least in the words. „Scholarship“ must be pursued, but it does cast a shadow. Most of what we learn that is new about this great artist does not touch the essence of his art. Together, however, all the small details, and particularly the clearer distinction between what he made himself and what is merely a reflection of his talent in others, add to our understanding and admiration of Rembrandt himself. And the excellent illustrations give us better access to the artist than ever before.

Royalton-Kisch traces the history of the collections of Rembrandt drawings in the British Museum and the history of their interpretation. He makes clear how much progress we have made in a century, and also what nuggets of appreciation lie buried in the past, like Thoré-Bürger's essay „Les dessins de Rembrandt au

British Museum“ in the *Revue germanique* of 1858, which is mentioned in the introduction and quoted throughout the catalogue. Royalton-Kisch also presents a most useful survey of the various efforts – and failures – to solve the „Problems of Authenticity (c. 1850-1992)“.

Royalton-Kisch describes media, paper, distances between chain lines, watermarks and even the presence and type of borderlines in painstaking detail, going beyond other recent catalogues. In earlier studies, particularly in his 1984 discussion of Rembrandt's *Ecce homo* in the National Gallery, he had already convincingly reinterpreted fundamental technical features of major works by the artist. The numerous technical new observations in this catalogue, like the discovery of charcoal in cat. no. 18, are most welcome. In one respect, however, I can follow him only partway. I am not certain that as many papers are prepared with light brown wash as he states (cat. nos. 14, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 62). With the naked eye it is very difficult to distinguish between such a wash and plain darkening of the surface, and in some cases, for example no. 30, corrections in white seem to have prevented daylight from changing the color of the paper thereby creating the impression of a brown wash on the paper not protected by the heightening. (The tendency to interpret some darkened paper as washed started in Schatborn's catalogue of the drawings in Amsterdam in 1985.) The accurate reconstructions of the provenances and the literature of all the individual drawings are extremely useful. So are the small black-and-white illustrations in the text obviating the need to constantly search for the colorplates when reading the entries. Indeed, the texts contain everything one could wish to know about these drawings, in a clear and convenient presentation.

The method of analysis Royalton-Kisch applies to Rembrandt's drawings resembles that of Schatborn. But he places more emphasis, where possible, on technical features, and he probes the internal interrelationships of the various graphic and representational elements of a drawing less deeply, relying more on general formal appearance. He relishes the intellectual challenge posed by the relationship between various drawings and between drawings and paintings or etchings (particularly cat. nos. 6^a, 12, 13, 14, 15). His conclusions signify a great step forward in comparison with Benesch and are thereby a welcome contribution to a better understanding of the artist. Royalton-Kisch also has the courage to form an opinion that differs from the accepted one, and he is to be respected for that courage, even if one cannot always agree with him.

Only a few drawings and their elaborate entries need to be singled out for comment here:

Cat. 2 *Sketch of a Man Leaning over a Table*. H.14, B.35. Motif, light-and-dark contrast, and date of origin suggest that Rembrandt made the drawing in conjunction with *The Supper at Emmaus*, the painting in the Musée Jacquemart-André, Paris (CRP A16).

Cat. 3 *Sketch of a Rabbi*. H.21, B.28. The subject is not clear, and *Man in a Turban* would be a more prudent title.

Cat. 4 *Christ Washing the Feet of His Disciples*. B.182. Sumowski convincingly suggested a date of about 1632 (*Rembrandt erzählt das Leben Jesu*, Berlin, 1958, p. 198).

Cat. 5 *Diana at the Bath*. H.9, B.21. It would need to be established whether lines can be transferred to a copper plate by means of the sharp point of black chalk, or whether the sharpness of the lines was caused by a metal tracing instrument.

Cat. 6^a *The Raising of Lazarus*. Etching touched by Rembrandt, B.83^a. The inclusion of touched prints in the exhibition greatly added to its usefulness. The same applies to cat. no. 8^a.

Cat. 13 *The Angel Preventing Abraham from Sacrificing His Son Isaac* (*Abb. 3*). H.6, B.90. Although some of the comparisons of details of execution in this drawing and others, particularly the combination of red chalk and black/grey wash found also in Rembrandt's *St. Paul* in the Louvre (B.15, ca. 1629; Starcky 1988/89, no. 3), at first look convincing – as they did to me when listening to Royalton-Kisch's lecture in Amsterdam in January 1992 – closer observation of the drawing itself and comparison with the two paintings (*St. Petersburg*, by Rembrandt, and *Munich*, by a pupil, retouched by Rembrandt) makes it much more likely that this drawing is a variant of the *St. Petersburg* painting made in the studio at the time that the *Munich* painting was planned or in progress. To sum up the arguments: 1. The overall appearance of the drawing, its gestalt, has something unstructured, haphazard about it („rommelig“ in Schatborn's terminology). 2. The execution of certain details, such as Abraham's face and body, Isaac's legs, and the black wash contouring the light areas, is not in keeping with what we know of Rembrandt's work. 3. It would be illogical to assume that Rembrandt included the ram and placed the angel frontally in this drawing and eliminated the ram and turned the angel sideways in the *St. Petersburg* painting, and then let a student under his supervision reinstate these relinquished positions. 4. The signature does not look like Rembrandt's even when one allows for the abrasion. 5. The (very faint) black contours of the figures and the changed position of the knife, adduced by Royalton-Kisch to strengthen his supposition that the drawing precedes the *St. Petersburg* painting could just as well be part of a student's effort to copy and modify the painting. Supposing that this is a student drawing made under Rembrandt's supervision is far simpler than postulating its role as a preliminary design. The drawing is more likely a variant of Rembrandt's *St. Petersburg* painting done in his studio, like the painting in *Munich* and the painted variant of *The Angel Raphael Leaving Tobit* (CRP III, 1989, no. A121; copy in private coll., p. 241, fig. 10), where the angel also was moved into a frontal position. This in essence was Müller Hofstede's opinion (1929) and it still makes sense. There is no reason to assume that the drawing was made by the painter of the *Munich Sacrifice*, but it would not be impossible.

Cat. 14 *Sketch after Leonardo's 'Last Supper'*. H.3, B.444. Royalton-Kisch does not doubt that in the large drawing in the Robert Lehman Collection

Rembrandt copied and varied an early Milanese print (Hind V. 10), but supposes that for the London drawing (cat. no. 14) he was influenced as well by Soutman's drawn copy after Rubens (now in Chatsworth). This seems an unnecessarily complex sequence of events. It is much more likely that this drawing came into being without the intermediary of Soutman's copy after Rubens. The following points can be made: 1. The cut-off point of the composition of the London drawing, just beyond Christ's arm, is a logical one for anyone interested in copying only the group of apostles and would not have needed to depend on Soutman's example. 2. The London drawing is on exactly the same scale as the Robert Lehman Collection drawing, and apparently on the same paper and in the same chalk. Rembrandt went right on varying the apostles – his main interest in the entire sequence of drawings – when he had finished the large New York drawing. 3. The drapery and other details in the background of the London drawing are abbreviated remnants of the background of the New York version, and not derived from Soutman's copy.

Cat. 15 *The Entombment of Christ (over the Raising of Lazarus)*. H.2, B.17. Following his more detailed article in *Master Drawings* (1991) but with new evidence, Royalton-Kisch here also proposes a complex answer to the questions posed by this drawing, particularly the date 1630 it bears. Royalton-Kisch rightly emphasizes the homogeneity of the drawing and the apparent proximity in time of the superimposed Entombment and the underlying Raising of Lazarus, and the presence of now largely abraded corrections in white chalk. He supposes that Rembrandt made the drawing about 1635 as a copy of the print by Jacob Louijs after Jan Lievens's painting of the Raising of Lazarus and that he backdated it to 1630 in reference to the date of the design by Jan Lievens. The most sensible solution to the puzzle posed by the date on Rembrandt's drawing was proposed by Peter Schatborn in the catalogue of the Lievens exhibition in the Rembrandthuis in 1988/89 (no. 17): Lievens had his etching after his painting ready by the end of 1630, when Rembrandt made his copy and dated it, but finished his painting only in (early?) 1631 and dated it accordingly. (The date is reliable, as Christopher Brown informed me at the time the painting was taken care of in the National Gallery in London.) The following questions could be raised: 1. It seems strange that Rembrandt would accurately copy a composition by Lievens years after he had absorbed and transformed its basic tenets in a painting (Los Angeles, CRP A30, ca. 1629/30) and an etching (B.73, ca. 1632). It is much more likely that he did so when he was involved with those works, particularly because when copying the etching he deviated from it in one fundamental detail, namely by representing the body of Lazarus, not merely his hands. He introduced this feature also in the Los Angeles painting and in his etching. 2. A date of about 1635 on the basis of style seems very late. The London drawing is difficult to date because Rembrandt made no other drawings with comparable mixed purposes (copy and study for painting) and also because similar quick, rough, and tentative sketches for narrative compositions from the years 1630-35 do not provide clear parallels to this Entombment. The multiple lines meshed into a web of figures equipped with ovoid

blocked heads in this Entombment do find however a certain parallel, in spite of a broader execution, in the black chalk drawing *Baptism of the Eunuch* of about 1629 in Munich (B.13; not unanimously accepted). 4. There is in my opinion no compelling reason to believe that Rembrandt copied the print by Jacob Louijs rather than the etching by Lievens. The differences between Rembrandt's drawing and Lievens's etching can be explained as independent alterations and are not necessarily reflections of Louijs's print.

Cat. 41, 42 *The Dismissal of Hagar and Ishmael* and *The Man of Gibeah offers Hospitality of the Levite and his Concubine*. H.34, B.524 and H.39, B.554. As Royalton-Kisch suggests in the catalogue and on the labels, these two drawings may well turn out to be by Ferdinand Bol.

Cat. 51 *Three Orientals in Discussion*. Not in H. or B. We know little about Rembrandt's black chalk drawings and even less about those of his students. This drawing has much in common with drawings accepted as Rembrandt's, but it also differs from them, particularly in the insistent parallel hatching in many areas and the frequent doubling up of lines, one drawn on top of the other. We know of no black chalk drawings by Aert de Gelder to compare or contrast with this one, but it is not inconceivable that he made similar ones.

Cat. 69, 70 *A Clump of Trees in a fenced Enclosure* and *A Clump of Trees with a Drawbridge*. H.108, B.1255 and H.107, B.1256. Wear on the bottom corners indicates that in both cases the top of the scene (the sky) was in the gutter of the sketchbook; the bottom border of the subject on cat. no. 70 indicates that the sheets were not neatly and uniformly trimmed, and that this sheet overlapped the next one by a few millimeters.

Cat. 75 *Landscape with a Farm, with two Hay-Barns*. H.123. Royalton-Kisch has had the courage to defend Rembrandt's authorship. A new facet of the artist thus may have been established. The pen lines seem acceptable without much difficulty. The watercolor forms such a homogeneous unity with the pen lines that separation of hands seems difficult. Furthermore, the watercolor differs in handling from what other artists of the time – Ferdinand Bol, Gerbrand van den Eeckhout, Lambert Doomer, Philips Koninck – were doing. Its unusualness should not prevent us from recognizing it as a work by Rembrandt as long as a parallel embellishment by a contemporary or later artist has not been established.

Cat. 78 *Landscape: The Bend in the Amstel at Kostverloren House, with a Dug-out in the Foreground*. B.1266. It is fortunate that the British Museum was placed in a position to acquire this drawing. Landscape was not the strongest suit of the collection, and this is one of Rembrandt's best.

Cat. 83 *A Road Passing an Inn Surrounded by Trees*. H.106, B.1329. The drawing seems to have been heavily reworked by another hand: the entire left bottom corner, the posts in the right foreground, and shadows in some of the trees apparently were added by someone else.

Cat. 100-104. H. 84, 85, 88, 86, 91; B. 1001, 1093, 1092, 1090, 1382. Attributed to Willem Drost. Also *Lot and his Family leaving Sodom*. H.89, B.A 36 (not in cat.).

Cat. 106-108. H. 96, 95, 94; B 1147, 1143, 1145. Attributed to Johannes Raven. While Rembrandt's oeuvre is shrinking these years, his pupils and followers are becoming better defined and the number of drawings attributed to them is increasing. Sumowski and now Schatborn, Royalton-Kisch, and others have contributed to the rehabilitation of artists whose work had been absorbed in a mass of ill-understood pseudo-Rembrandt drawings or anonymous school pieces. In reviewing the new attributions to Drost and Raven in this catalogue, and to Carel Fabritius, Aert de Gelder and, again, Raven in Schatborn's Amsterdam catalogue of 1985, one cannot avoid the impression that the criteria for attributing a drawing to a pupil are less stringent than for maintaining it within Rembrandt's canon.

This application of different measures is understandable and can be detected as well in the volumes of the *Corpus of Rembrandt paintings*, and even in Schatborn's catalogue and article of 1985 mentioned above. Optimism and generosity easily prevail when the positive reconstruction of an insufficiently known artistic personality is served, whereas demanding severity predominates when a great artist needs to be protected against the diluting effects of past expansionist tendencies. Both attitudes aim to be constructive. One must observe, however, that a single drawing connected with an unsigned painting attributed to Drost is the main basis for a rapidly expanding oeuvre of drawings, and the one signed drawing by Johannes Raven has permitted the attribution tentatively and not wholly convincingly as Royalton-Kisch points out, of at least five drawings to the same hand. The difficulty is the lack of certainty whether the „style“ these drawings share manifests one artist or a group of artists reaching for the same goal with the same means under the guidance of the same teacher.

For almost a century – since 1898 – comprehensive Rembrandt exhibitions have reflected changing attitudes towards the artist. Never before, however, has the conscious need to change an imperfect historical image influenced a Rembrandt exhibition so strongly as in 1991/92. These exhibitions and their catalogues are a landmark in art-historical responsibility. Schatborn and Royalton-Kisch, the former having the luxury of presenting a synthesis, the latter the demanding and at times thankless task of having to express an opinion on everything gathered by the vagaries of collecting, fulfilled their different tasks in admirable ways. Students and admirers of Rembrandt will remain grateful to them.

Egbert Haverkamp Begemann

PIETER LASTMAN, LEERMEESTER VAN REMBRANDT / THE MAN WHO TAUGHT REMBRANDT. Amsterdam, Museum Rembrandthuis, 7.12.1991 – 16.2.1992. Katalog von Astrid Tümpel und Pieter Schatborn, mit Beiträgen von Christian Tümpel, Ed de Heer und Marijke Holtrop

(mit drei Abbildungen)

„Als Lehrer Rembrandts hat Pieter Lastman von jeher die Aufmerksamkeit der Forschung besessen (...). Das kunstgeschichtliche Interesse an ihm blieb jedoch auch weiterhin sekundärer Art und erwärmte sich nur insofern, als neue Belege für sein Verhältnis zu Rembrandt auftauchten.“ – Prägnant benannte Cornelius Müller (Studien zu Lastman und Rembrandt, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 50, 1929, S. 45) das Movens und zugleich die Crux aller Beschäftigung mit Pieter Lastman (ca. 1583-1633), der dem Publikum auch im Titel der hier zu besprechenden Ausstellung als „the man who taught Rembrandt“ vorgestellt wird. Konsequenter nutzten die Organisatoren dieser ersten Einzelpäsentation Lastmans den Kielsof der neuerlichen großen Rembrandt-Ausstellung für die Verwirklichung ihres Vorhabens, als dessen Schauplatz sich Rembrandts Haus an der Breestraat anbot. Die erklärte Absicht, Lastman endlich als Künstler aus eigenem Recht darzustellen, wurde durch das bewußte Herbeirufen von Rembrandts Schatten freilich der Gefahr ausgesetzt, von jenem wiederum verdunkelt zu werden.

Symptom eines teleologisch auf den Leidener Müllersohn hin konzipierten Kunstgeschichtsbildes ist nicht zuletzt die von Abraham Bredius für die um Lastman gescharte Gruppe Amsterdamer Historienmaler erdachte Bezeichnung „Prae-Rembrandtisten“. Mit diesem zwar eingängigen, doch seinen Gegenstand so unglücklich definierenden Terminus war 1974 auch die erste und bisher einzige diesem höchst bedeutsamen Künstlerkreis gewidmete Ausstellung überschrieben (*The Pre-Rembrandtists*, Sacramento, E.B. Crocker Art Gallery). Wie bereits jene Ausstellung kam auch die *Lastman*-Schau im Rembrandthaus unter Federführung von Astrid Tümpel zustande. Die Zeichnungssektion wurde von Pieter Schatborn, dem Leiter des Amsterdamer Rijksprentenkabinetts, verantwortet. Bei der Organisation und der Bearbeitung der Katalognummern für die Gemälde wirkten der Gastgeber, Rembrandthaus-Direktor Ed de Heer, sowie Marijke Holtrop mit. Der zweisprachig (niederländisch/englisch) edierte Katalog bietet die erste größere monographische Publikation zu Lastman seit 80 Jahren, doch wird der nach einer Gesamtdarstellung des Künstlers Suchende auf das in vieler Hinsicht veraltete Buch von Kurt Freise (*Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst*, Leipzig 1911) auch weiterhin – zumindest bis zum Erscheinen der angekündigten Lastman-Monographie von Astrid Tümpel – nicht verzichten können: Denn mit ihrer knappen Auswahl von 22 Gemälden konnte und wollte die Ausstellung keinen erschöpfenden Einblick in das malerische Œuvre Lastmans geben. Eine etwas breiter angelegte Schau wäre der Bedeutung Lastmans als Hauptmeister des Historienbildes am Anbruch des Goldenen Jahrhunderts sicher

angemessener gewesen, hätte vom Rembrandthaus allerdings nicht geleistet werden können. Der Zeichner Lastman war in Amsterdam dagegen mit allen 14 von Schatborn für authentisch erachteten Blättern präsent.

Die Auswahl der Gemälde folgte den Geboten konservatorischer und ökonomischer Vernunft: Um den beachtlichen Lastman-Bestand des veranstaltenden Hauses – leider ohne die Grisaille des „Opfer Abrahams“, die in der gleichzeitigen Ausstellung im Joods Historisch Museum hing – gruppierten sich Leihgaben aus weiteren niederländischen und einigen ausländischen Sammlungen. Insgesamt vermochten die gezeigten Werke dem Besucher einen guten Eindruck von der stilistischen Entwicklung, der Themenwahl und den malerischen Qualitäten Lastmans zu vermitteln. Allein die früheste, elsheimerisch geprägte Schaffensphase vor 1610 war nicht repräsentiert. Freilich dürften konservatorische Probleme mit den sensiblen Holztafeln so manche ins Auge gefaßte Leihgabe verhindert haben (wie etwa im Fall der zauberhaften „Flucht nach Ägypten“ von 1608 im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam).

Die Kammern Rembrandts boten den zumeist im Kabinettformat gehaltenen Tafeln Lastmans einen kongenialen Rahmen; so wurde der „Platz im Leben“ dieser Bilder zumindest in dekorativer Hinsicht sogleich sinnfällig. (Tatsächlich besaß Rembrandt 1656 zwei Gemälde und zwei Zeichnungsbände Lastmans.) Als Kehrseite des *genius loci* mußte der durch gänzlich verdunkelte Räume tappende Ausstellungsbesucher freilich eine einerseits zu harte, andererseits fragmentarische Beleuchtung der Gemälde durch ungeeignete Miniatur-Punktstrahler in Kauf nehmen.

Im Katalog sind die Gemälde bis auf eine Ausnahme (Nr. 16) in Farbe abgebildet, während man sich bei den Zeichnungen durchgehend mit Schwarz-weiß begnügte – was angesichts der delikaten Rötelzeichnungen mit Weißhöhlungen auf orangegrundiertem Papier sehr zu bedauern ist. Der Katalog wird von drei Aufsätzen eingeleitet, wie auch dem Zeichnungsteil ein Essay vorangeht. Die Beiträge sind ihrerseits großzügig von Schwarz-weiß-Abbildungen begleitet, wobei der Rezensent statt der in einigen Fällen erreichten Verdoppelung oder gar Verdreifachung von Reproduktionen eines einzigen Lastman-Werkes lieber einige entlegen oder noch gar nicht publizierte Gemälde illustriert gesehen hätte.

Im ersten Aufsatz gibt A. Tümpel eine bündige Skizze vom Leben Pieter Lastmans, wobei sie sich vielfach auf Dokumentenfunde der Amsterdamer Archivare I.H. van Eeghen und S.A.C. Dudok van Heel stützen kann. Ergänzend sei hier auf das 1612 aufgenommene Nachlaßinventar der Witwe des bedeutenden Amsterdamer Sammlers Jan Nicquet (1539-1608) als das früheste Dokument für den alsbald einsetzenden Erfolg des jungen Historienmalers hingewiesen. Bereits in dieser höchstwahrscheinlich 1608 abgeschlossenen Sammlung erlesener spätmanieristischer Werke von Meistern wie Joachim Wtewael findet sich „een Franciscus van Lasman“ (A. Bredius, *Künstler-Inventare*, Den Haag 1916, Bd. 2, S. 396; vgl. zu Nicquets Sammlung auch S.A.C. Dudok van Heel in *Maandblad Amstelodamum* 66, 1979, S. 2-7). Von Lastmans Reputation als Künstler und Kenner der „modernen“ italienischen Kunst zeugt sein zusammen mit einigen Malerkollegen 1619 abgegebenes Gutachten über die Authentizität einer „Kreuzi-

gung des Hl. Andreas“ von Caravaggio. Pikanterweise – und offenbar unbemerkt von der Lastman-Forschung – wird die Berechtigung von Lastmans positivem Urteil über das Bild jedoch seit W. Friedlaender mit guten Gründen angezweifelt (vgl. Ausst. Kat. *The Age of Caravaggio*, New York 1985, S. 345).

Nicht zuletzt aufgrund seiner Italienerfahrung wurde Lastman zu einem Meister, bei dem sich vielversprechende Talente nach ihrer eigentlichen Lehrzeit letzten Schriff in der höchstrangigen Gattung der Malerei geben ließen, so Jan Lievens und Rembrandt. Erstaunlicherweise bleibt dieses Kapitel in A. Tümpels Lastman-Biographie unerwähnt; allein in Schatborns Einleitung in die Zeichnungssektion finden sich die Daten „c. 1619-21“ für den zweijährigen Aufenthalt von Lievens bei Lastman und „1624-25“ für den sechsmonatigen von Rembrandt. Ein Hinweis auf die selbst in der neueren Forschung erheblich divergierenden Datierungen für den jeweiligen Eintritt in Lastmans Atelier wäre hier sicherlich angebracht gewesen: Im Falle Rembrandts reichen die Vorschläge immerhin von Herbst 1622 (G. Schwartz, *Rembrandt*, Maarssen 1984, S. 21) bis zum zweiten Halbjahr 1625 (B.P.J. Broos in *Simiolus* 12, 1981-82, S. 249f.).

A. Tümpels Lebensskizze des Malers zeichnet ansonsten ein akribisch aus der dokumentarischen Überlieferung geschöpftes Bild des Amsterdamer Bürgers Pieter Lastman. Auf diesem vorzüglichen biographischen Fundament aufbauend wünschte man sich nun eine Würdigung von Lastmans künstlerischer Entwicklung, die der Katalog freilich verweigert. Es folgt vielmehr ein ebenfalls von Astrid Tümpel verfaßter Überblick über Lastman als Anreger jener bereits erwähnten Gruppe von Historienmalern – Jan und Jacob Pynas, François Venant, Claes Cornelisz. Moeyaert und Jan Tengnagel –, die einander durch vielfältige gesellschaftliche und familiäre Beziehungen verbunden waren.

„Pieter Lastman and Rembrandt“ ist der dritte, von Christian Tümpel verfaßte Katalogaufsatz überschrieben. Anhand einer Reihe von sensiblen Einzelanalysen spürt er der Bedeutung nach, die Lastmans Erzähl- und Kompositionskunst für Rembrandt im Laufe seines Lebens immer wieder gewinnen konnte. Subtil weiß Tümpel nicht nur die Übernahmen, sondern vor allem die entscheidenden Momente der Umdeutung des Vorbildes zu fassen. Dabei verzichtet er weitgehend auf verallgemeinernde Schlußfolgerungen, wie sie etwa W. Stechow (*Some observations on Rembrandt and Lastman*, in: *Oud Holland* 84, 1969, S. 148-162) mit seiner Formel von Rembrandts gleichsam „gegenchronologisch“ sich entwickelnder Wertschätzung Lastmans zog. Anfang und Schluß des Beitrages sind Rembrandts über mehr als 30 Jahre sich erstreckender Rezeption von Lastmans „Coriolan und die römischen Frauen“ (Nr. 20) gewidmet, dessen Wirkung noch in Rembrandts später Zeichnung einer Audienzszene (London, British Museum) spürbar ist. Tümpels seit 1968 gegen die ältere Deutung als Szene aus dem Leben des Pyrrhus wiederholt vorgebrachte und inzwischen allgemein akzeptierte Gleichsetzung auch der Themen beider Werke ist dagegen problematisch, weisen doch die Kriegselefanten der Zeichnung auf ein Heer orientalischer Herkunft hin.

Den Reigen der Gemälde eröffnete fulminant „Jephta und seine Tochter“ aus Privatbesitz (Nr. 1). Bereits in diesem um 1610 entstandenen Werk ist Lastmans

grundlegend neuer Beitrag zur holländischen Historienmalerei präsent: die Gestaltung der durch schicksalhafte Begegnung bewirkten dramatischen *Peripetie*, die starkknochigen, kühn übereinandergetürmten Figuren, kräftig leuchtende Farbakzente vor tonig gehaltenem Hintergrund und das teils antiquarisch getreu, teils phantasievoll gestaltete römisch-orientalische Ambiente. Der im Katalog als motivische Quelle abgebildete Stich gleichen Themas von Pieter de Jode dürfte Lastman bei seiner so intensiven und neuartigen Durchdringung des tragischen Stoffes kaum dienlich gewesen sein.

Angesichts des „Jephta“ mag man sich K. Bauchs (*Der junge Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960, S. 56) Auffassung von Lastman als holländischem Äquivalent Dominichinos erinnern. Wie jener zur selben Zeit durchsetzte Lastman den synthetischen Stil der Carracci mit sperrigen Elementen eines weitergetriebenen Realismus. Die Grenzen einer solchen Parallelisierung italienischer und nördlicher Entwicklungen zeigt freilich der in der Ausstellung als fragliches Werk Lastmans zur Diskussion gestellte „Hl. Matthäus“ aus dem Amsterdamer Museum Amstelkring (Nr. 16) auf: Mit seiner Unterstützung der Zuschreibung an Lastman unternahm Bauch den Versuch, den Maler auch als Meister des Halbfigurenbildes caravagesker Prägung zu etablieren, doch verstärkt die kürzliche Reinigung des Bildes die Zweifel an der Attribution des deutlich inferioren Gemäldes und damit an einem entscheidenden Aspekt von Bauchs Lastmanbild.

Bis etwa 1620 verfeinerte Lastman den einmal gefundenen Stil: In Bildern wie dem prächtigen „Opferstreit zwischen Orest und Pylades“ von 1614 (Nr. 7, Amsterdam) oder „David und Uria“ von 1619 (Nr. 12, Den Haag) kultivierte er eine feine und doch saftige Malerei, mittels derer er Gewänder und Pflanzen unter reicher Verwendung von Glanzlichtern zu filigranem Knorpelwerk stilisierte. Aus diesem Formempfinden erklärt sich auch seine Vorliebe für die Darstellung von Goldschmiedearbeiten im Ohrmuschelstil (vgl. Nr. 8, 11, 12). Im Laufe der zweiten Dekade des Jahrhunderts wuchs Lastmans Fähigkeit als Inszenator von Massenszenen, in denen er die Haupthandlung mit mannigfaltigen Nebenmotiven anreicherte, ohne sie darin untergehen zu lassen. *Pièce de résistance* der Ausstellung war in dieser Hinsicht zweifellos die großformatige „Schlacht an der Milvischen Brücke“ von 1613 aus Bremen (Nr. 5). Die sich bei diesem außergewöhnlichen Stück geradezu aufdrängende Frage nach Funktion und Auftraggeber – der angesichts des Themas wohl eher eine offizielle Institution als ein Privatsammler gewesen sein dürfte – wird im Katalog hier wie auch in anderen Fällen nicht gestellt (s. dazu die Anmerkungen zu Nr. 5 am Schluß).

Von größter Komplexität und zugleich vorbildlicher Klarheit ist die Bild-erzählung von „Christus und dem kanaanäischen Weib“ von 1617 aus dem Rijksmuseum (Nr. 10; *Abb. 5*): Lastman weiß in diesem Gemälde von bemerkenswert subtiler Farbigkeit den ergreifenden Dialog zwischen Christus und der ihn um Heilung ihrer Tochter anflehenden Frau selbst in seinen rhetorischen Pointen geradezu zwingend zu visualisieren: Den gewechselten Argumenten verleiht er höchste Anschaulichkeit, indem er sie als spielerisch-heitere Nebenmotive – die bettelnden Hündchen gar als Mithandelnde – in die Szene einflieht. Fritz Saxls

von Stechow (1969, S. 161) aufgenommenen Hinweis auf die Vorbildhaftigkeit dieser Komposition für Rembrandts „Hundertguldenblatt“ hätte hier Erwähnung verdient.

In den 1620er Jahren wird Lastmans Malweise großzügiger, die Landschaft tritt immer mehr zurück – Elemente, die auch den oben erwähnten „Coriolan und die römischen Frauen“ kennzeichnen (Nr. 20, Abb. 6). Dieses im Trinity College zu Dublin bewahrte Hauptwerk in der Ausstellung präsentiert zu haben, ist eines der großen Verdienste der Organisatoren – wenn auch die Brillanz der gefährlich schief im Rahmen sitzenden Tafel von ihrem restaurierungsbedürftigen Zustand beeinträchtigt wurde. B.P.J. Broos (Rembrandt and Lastman's Coriolanus: the history piece in 17th century theory and practise, in: *Simiolus* 8, 1975-76, S. 199f.) folgend wird die Komposition dieser Szene auf Giulio Romanos Fresko „Der Traum Konstantins“ in der Sala di Costantino zurückgeführt, doch verschmilzt Lastman dieses römische Schema mit dem venezianischen Motiv der wunderbar rhythmisierten Reihe der knienden Frauen und ihrer Kinder (vgl. etwa Veroneses Kompositionen „Die Familie des Darius vor Alexander“, London, oder „Die Königin von Saba vor Salomon“, Turin).

Lastmans beträchtliche thematische Spannweite verdeutlichte die Ausstellung durch Einbeziehung zweier 1615 bzw. 1616 entstandener Kreuzigungen (Nr. 8 aus Privatbesitz, Nr. 9 im Rembrandthuis) und einer heiter-pastoralen Landschaft in der Tradition Elsheimers (Nr. 2, Privatbesitz). Letzteres Werk ist das einzige heute bekannte Landschaftsbild Lastmans, dessen erfolgreiche Betätigung in diesem Genre ansonsten nur durch alte Inventare und durch Stiche nach verlorenen Gemälden nachweisbar ist. Seine Fähigkeit, bei ein und demselben Thema in verschiedenen Bildlösungen immer wieder neue inhaltliche Aspekte herauszuarbeiten, belegten zwei Darstellungen des „Opfers Manoahs“ (Nr. 18 von 1624, Nr. 21 von 1627; beide als Dauerleihgaben von Privat im Rembrandthuis), die zugleich die in den 1620er Jahren zunehmend auftretenden Qualitätsschwankungen seines Schaffens augenfällig machten.

Die Katalogtexte zu den Gemälden legen, ganz im Sinne der von Chr. Tümpel so ertragreich entfalteten Methode, besonderen Wert auf die ikonographischen Traditionen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts und – wenn relevant – auf Rembrandts Rezeption des jeweiligen Werkes. Leider werden Vergleichsbeispiele oft ohne Nachweise ihres Aufbewahrungsortes oder einer Abbildung angeführt. Jenseits dieser Fragestellungen werden im vorliegenden Katalog freilich entscheidende Kriterien der Kunst Lastmans ausgeblendet, namentlich die zentrale Frage nach den in Italien empfangenen Anregungen und der spezifischen Eigenart von Lastmans schöpferischer Stilsynthese. Ebenso wenig kommen eventuelle Auftraggeber und die vor allem in den Bildhintergründen sich manifestierenden antiquarischen Interessen Lastmans zur Sprache (vgl. Anmerkungen zu Nr. 17). Gegenüber der traditionellen Charakterisierung Lastmans als „Vorläufer Rembrandts“ bleibt als Desiderat die Bestimmung seiner Bedeutung im Kontext europäischer Historienmalerei, nicht zuletzt im – bereits von seinem Zeitgenossen Vondel gezogenen – Vergleich zu Rubens als führendem Vertreter des Histo-

rienfachs in den südlichen Niederlanden. Bisher unternommene Versuche in dieser Richtung (z.B. S. Alpers, *The Art of Describing*, London-Chicago 1983, S. 207ff., und der Ausst. Kat. *Tod und Triumph des Helden*, Köln-Zürich-Lyon 1987-88, bes. S. 47f., 173f. – letzterer im übrigen mit einer erhellenden Analyse des auch diesmal ausgestellten „Jephta“) sind nicht berücksichtigt worden.

Vondels und anderer Literaten enthusiastische Würdigung Lastmans als „Apelles onzer eeuwe“ (vgl. Freise 1911, S. 22) geben uns ein äußerst wertvolles Instrument zur Rekonstruktion zeitgenössischer Kriterien für Historiendarstellungen an die Hand. Was diese Dichter an Lastman so schätzten – und was moderne Interpreten aus „rembrandtesker“ Perspektive als „allzu wörtlich“ und „theatralisch“ zu kritisieren geneigt sind –, ist offenbar nichts anderes als seine konsequente Bindung an die Mittel und Regeln der Rhetorik. Damit wird erklärlich, daß etwa Vondel die Kunst eines Lastman oder Jan Pynas nicht nur nachträglich besang, sondern sich von einem Bild des letzteren nach eigener Aussage sogar zu einer Tragödie inspirieren ließ (*Joseph in Dothan*, vgl. Bauch 1960, S. 71f.). Sicher wäre es überaus lohnend, Lastmans gestische Erzählweise – die unwillkürlich an Leonardos Rat denken läßt, der Künstler solle die Gebärden Sprache der Stummen studieren – in ihrer Entsprechung zu den Maßgaben der Rhetorik, oder genauer: der rhetorischen Lehre von der *actio* zu analysieren (vgl. V. Kapp [Hrsg.], *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marburg 1990, bes. S. 173-189). Für die italienische und französische Historienmalerei existiert hier ein gerade in letzter Zeit weitergeführter Forschungsdiskurs (vgl. etwa S. Ebert-Schifferer, „Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?“. Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur, in Ausst. Kat. *Il Guercino*, Frankfurt 1991-92, S. 67-96), für die holländische Kunst ist auf G.M.J. Weber, *Der Lobtopos des „lebenden“ Bildes*, Hildesheim-Zürich-New York 1991, bes. S. 195-243, hinzuweisen.

Eine Beurteilung von Lastmans Ansprüchen im Sinne eines *ut pictura poesis* oder *ut rhetorica pictura* setzt eine genauere Kenntnis von Lastmans literarischer Bildung und der seiner Auftraggeber voraus. Wie hoch wir beides einzuschätzen haben, deutet Vondels Hinweis (in der Vorrede von *Joseph in Dothan*) auf den „hochgelehrten Dr. Robert Verhoeven“ an – Arzt und Freund der literarischen Elite seiner Zeit –, der mehrere Werke Lastmans besaß. Dem Dialog mit solchen Sammlern mögen die entlegenen Themen mancher Werke Lastmans zu verdanken sein, der seinerseits zur Familie des Bühnendichters G. A. Bredero nachweislich persönliche Beziehungen unterhielt (S. 12).

Lastmans Bedürfnis, eine Geschichte mit immer neuer Disposition erzählen zu wollen, geht mit einem ausgeprägt ökonomischen Gebrauch einmal gefundener Einzelmotive einher. Die Basis dieser beiden Charakteristika des *Malers* bilden die Kompositionsskizzen und Figurenstudien des *Zeichners* Lastman. Wenn auch heute lediglich ein gutes Dutzend Blätter als Zeichnungen von seiner Hand akzeptiert werden, muß er doch ein überaus produktiver Zeichner gewesen sein. So sind allein im Inventar seiner Besitztümer von 1632 (erstmalig vollständig publiziert von Dudok van Heel in dem als Katalogsupplement nützlichen Heft 91/2

der *Kroniek van het Rembrandthuis*, S. 12-15) ein Band mit Rötzelzeichnungen, eine Rolle mit Pferdestudien und zehn weitere Zeichnungsbände aufgeführt; später besaß Rembrandt je einen Band mit Rötel- und Federzeichnungen Lastmans. In der kunsthistorischen Forschung begann sich eine begründete Vorstellung von authentischen Lastman-Zeichnungen überhaupt erst nach dem zweiten Weltkrieg zu formen, erarbeitet vor allem von K. Bauch und später W. Sumowski. Schatborn hat die Menge der Attributionen für die Ausstellung kritisch, ja puristisch gesichtet. Das Ergebnis ist überzeugend und dürfte eine tragfähige Basis für weitere Untersuchungen bieten. In einer den Katalognummern vorangehenden Einleitung legt Schatborn die Entwicklung Lastmans als Zeichner dar und erörtert die diversen Techniken und Funktionen der Blätter. Schließlich kommt auch Rembrandts Rezeption von Lastmans Zeichenweisen zur Sprache, wie auch manche der Texte zu den einzelnen Katalognummern diesen Aspekt berühren.

Dem nur in winzigen Splintern auf uns gekommenen zeichnerischen Œuvre Lastmans verdanken wir gleichwohl unsere gesamte Kenntnis seines Frühstils vor und in den italienischen Jahren. Das früheste Blatt, die lavierte Federzeichnung „Hagar und der Engel“ von 1600 (Nr. 23) aus New Haven, zeigt den 17jährigen Künstler noch als getreuen, etwas zaghaften Nachahmer des manieristischen Stils seines Lehrers Gerrit Pietersz.; Aufschluß über seine Wanderungen in Italien gibt seine Nachzeichnung von Veroneses damals wie heute in Venedig befindlicher „Anbetung der Hirten“ (Nr. 27, Cambridge). Der Vermutung Schatborns, daß Lastman erst Rom und dann die Lagunenstadt besucht habe, ist jedoch die noch eminent manieristische Umformung von Veroneses klassischem Formengut entgegenzuhalten – das Erlebnis Caravaggios und der Carracci ist hier noch nicht spürbar. Schatborn begründet seine Annahme mit der vermeintlichen stilistischen Nähe zu einer neuentdeckten Ansicht des Palatin von 1606 (Nr. 26, Privatbesitz, *Abb. 7*), einer Federzeichnung im Stile von Paul Bril und Gerard ter Borch d.Ä. Abgesehen von der Fragwürdigkeit eines Vergleichs zwischen einer Figurenkomposition und einer reinen Landschaftsdarstellung sollte nicht vergessen werden, daß die Zuschreibung der im bisher bekannten zeichnerischen Werk ganz isolierten Romvedute lediglich auf den schwachen Füßen einer offenbar späteren Namensaufschrift steht.

Nach seiner Rückkehr nach Amsterdam und der Einrichtung eines Ateliers stellte Lastman sein zeichnerisches Schaffen weitestgehend in den Dienst seiner emsigen Gemäldeproduktion. Bis auf eine Ausnahme – ein winziges Federkunststück à la De Gheyn mit einem Portrait seines Bruders Nicolaes (Nr. 29, Paris) – kennen wir aus seinen Amsterdamer Jahren nur mehr Figurenstudien in Rötel und einen als lavierte Federzeichnung ausgeführten Kompositionsentwurf für ein Fenster in der Zuiderkerk (Nr. 28, „Cyrus läßt die Edelmetallgeräte abliefern“, Berlin). Dieses 1611 vielleicht als *modello* für die als Auftraggeber fungierende Goldschmiedegilde – deren Dekan sein Bruder Seeger war – angefertigte Blatt weist in seinem energisch-straffen Duktus kaum mehr Ähnlichkeit mit seinen italienischen Arbeiten auf.

Von den sieben bisher bekannten Figurenstudien, mit Rötel auf orange-gründertes Papier gezeichnet und weiß gehöhlt, geht eine geradezu malerische Wirkung aus. Die klassische Tradition der Technik, von Raffael bis zu den Carracci, schimmert noch deutlich durch, und so ist die frühere Zuschreibung der „Bittenden Frau mit Knabe“ aus Hamburg (Nr. 31) an Charles Le Brun nicht ganz unverständlich. Im übrigen ist Lastmans Interesse für Raffael-Zeichnungen belegt; mindestens eine soll er nach einer alten Überlieferung aus Italien mitgebracht haben (vgl. Freise 1911, S. 8). Allein drei von Lastmans Rötelstudien lassen sich mit erhaltenen Gemälden verbinden, darunter auch die Hamburger „Bittende“: Sie findet sich als die Mutter Coriolans im gleichnamigen Bild von 1625 wieder (Nr. 20), leicht modifiziert im Hinblick auf den Kompositionsrhythmus. Schatborns Hypothese, daß Lastman für gleiche oder ähnliche Figuren in seinen Kompositionen nicht stets eine neue Studie zeichnete, sondern sie aus dem Gedächtnis auf die Leinwand brachte, mag sich ein wenig zu sehr auf den Erhaltungszufall stützen. Jedenfalls zeichnete der Künstler den jungen Reiter mit lässig übergeschlagenem Bein (Nr. 32, Hannover) ebenfalls für den „Coriolan“, obwohl er eine entsprechende Figur – nur im Gegensinn – bereits in der „Kreuzigung“ von 1616 und in einer als Kopie überlieferten „Predigt Johannes des Täufers“ (S. 77, Abb. 25) dargestellt hatte.

Die versuchsweise Zuschreibung der lavierten Federzeichnung „Daniel auf dem Fest Belsazars“ aus Hamburg (Nr. 37) konnte dagegen nicht überzeugen: Ihre Linienführung ist wesentlich runder und fließender als in der einzigen von der Technik her vergleichbaren Lastman-Zeichnung (Nr. 28), die Gesten der Figuren sind weniger exemplarisch. Andererseits setzt das Blatt, wie W. Sumowski (Beiträge zu Zeichnungen von Lastman und aus dem Lastman-Kreis, in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* 3, 1975, S. 157) gesehen hat, Lastmans Braunschweiger Gemälde „David im Tempel“ von 1618 voraus. Bei dem von Schatborn der gleichen Hand zugewiesenen „Bethlehemitischen Kindermord“ (ehem. im Pariser Kunsthandel) ist unbemerkt geblieben, daß die Figurengruppe des Vordergrundes van Dycks um 1620 entstandene „Gefangennahme Christi“ paraphrasiert. Der mit einer Vorliebe für exaltierte Bewegungsmotive in der Art Nikolaus Knüpfers begabte Zeichner müßte in den 1620er Jahren demnach sowohl mit der holländischen wie mit der Antwerpener Szene vertraut gewesen sein. In jedem Fall führt diese problematische Gruppe erheblich von Lastman fort. Ihm nächststehende Zweifelsfälle wie die im Katalog nicht erwähnte Federzeichnung der „Sophonisbe“ in Bremen (vgl. K. Bauch, Handzeichnungen Pieter Lastmans, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3/4, 1952-53, S. 226ff., Abb. 12) hätten mit gleichem Recht in die Ausstellung aufgenommen werden können.

Als Fazit sei festgehalten, daß eine Ausstellung über Pieter Lastman überfällig war und ein hohes Maß an Legitimation besitzt. Den angesichts des Fehlens neuerer monographischer Studien zu Lastman naturgemäß hohen Erwartungen konnte die Amsterdamer Schau indessen nur in Teilen – vor allem in ihrer Zeichnungssektion – genügen. Es wäre freilich unbillig, der Ausstellung die Nichtbeantwortung der zahlreichen schwierigen Lastman-Fragen vorzuwerfen; allein hätte sie Anlaß bieten können, diese Fragen entschiedener zu formulieren.

Anmerkungen zu einzelnen Werken:

Nr. 4, *Der Evangelist Johannes auf Patmos*

Der interessante Hinweis auf die Zugehörigkeit der Tafel zu einer Evangelistenserie, deren „Hl. Markus“ verloren sei, wird leider nicht näher belegt. Es sei deshalb nachgetragen, daß sich der 1613 datierte „Hl. Matthäus“ in Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, befindet; vgl. H. van de Waal, *Steps toward Rembrandt*, Amsterdam-London 1974, S. 173, Abb. 27. Den „Hl. Lukas“ bewahrt (nach freundlichem Hinweis von Guido Jansen, Rotterdam) das Musée Magnin in Dijon; vgl. Ausst. Kat. *Peintures Hollandaises du Musée des Beaux-Arts de Dijon et du Musée Magnin*, Musée Magnin 1968, Nr. 86.

Nr. 5, *Die Schlacht an der Milvischen Brücke*

Zur Provenienz: Im Besitz des Maler-Händlers Jürgen Ovens ist das Bild nicht, wie im Katalog angegeben, 1622, sondern 1662 nachweisbar. Ovens hatte es höchstwahrscheinlich nicht von Hendrick van Uylenburgh erworben, der zum Zeitpunkt der fraglichen Korrespondenz (in der Ovens das Bild als „het frayste dat oyt van P. Lasman int landt geweest“ pries) nicht mehr lebte, sondern von dessen Sohn Gerrit. In der Sammlung der Braunschweiger Herzöge in Salzdahlum ist das Bild nicht 1695 dokumentiert (da befand es sich noch in Schloß Gottorf bei Herzog Christian Albrecht von Holstein-Gottorp), sondern erst 1710 (vgl. H. Schmidt, *Jürgen Ovens*, Kiel 1922, S. 96f.).

Zur Funktion: Die Vermutung, das Bild gehe auf einen offiziellen Auftrag mit politischen Implikationen zurück – der Sieg des rechten Glaubens als Paradigma für den holländischen Befreiungskampf (vgl. C. Höper, *Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, 1990, S. 196) –, hätte besondere Beachtung verdient. So wurden im Entstehungsjahr von Lastmans Bild beispielsweise zwölf Gemälde Otto van Veens mit Szenen des Batavier-Aufstandes, darunter vor allem Schlachtenszenen (heute Amsterdam, Rijksmuseum), für den Versammlungssaal der Generalstände in Den Haag erworben (vgl. H. van de Waal 1974, S. 29).

Zu Vorbildern und Nachwirkungen: Hinsichtlich des Verhältnisses zu Tempesta radierten Schlachtendarstellungen – die für Lastman schon aufgrund ihres Reichtums an militärischen Paraphernalia bedeutsam gewesen sein müssen – sei ergänzend zu N. Beets (Herscheppingen, in: *Feestbundel A. Bredius*, Amsterdam 1915, Bd. 1, S. 4, Anm. 2) darauf hingewiesen, daß der diagonal gelagerte tote Krieger sehr präzise, wengleich seitenvertauscht aus Tempesta Blatt „Josua läßt die Pferde seiner Feinde verstümmeln“ (B. 247) übernommen ist. Das heikelste Problem der kunstgeschichtlichen Beurteilung des Bildes, die beträchtliche kompositionelle und motivische Nähe zu Rubens' „Amazonenschlacht“ in München, wird im Katalog gar nicht erst angesprochen. Da Rubens' Bild kaum vor 1615 entstanden sein kann, scheidet es als Inspirationsquelle (so noch Freise 1911, S. 127) für Lastman aus. Dagegen postulierten H.G. Evers (*Peter Paul Rubens*, München 1942, S. 227ff.) und K. Renger (Ausst. Kat. *Rubens in der Grafik*, Göttingen/Hannover/Nürnberg 1977, S. 104) offenbar unbeachtet von der Lastman-Forschung das umgekehrte Verhältnis. In jedem Fall kommt Rubens' erster, wohl Anfang 1613 – also zur Entstehungszeit von Lastmans Bild – unternommenen holländischen Reise hier eine zentrale Bedeutung zu.

Nr. 7, *Der Opferstreit zwischen Orest und Pylades*

Zum mythologischen Themenbereich bei Lastman hätte unbedingt die grundlegende Studie von E.J. Sluijter (*De „Heydensche Fabulen“ in de Noordnederlandse schilderkunst, ca. 1590-1670*, Diss. Leiden 1986) herangezogen werden müssen. Wie Sluijter (S. 393f.) wahrscheinlich machen kann, ging Lastman nicht von Euripides selbst aus, sondern vielmehr von van Manders *Wileghhingh op den Metamorphosis*. Keine Erwähnung findet im Katalog der bedeutsame Umstand, daß J. Oudaen das Gemälde in seinem Bildgedicht als Pendant zu

„Paulus und Barnabas in Lystra“ (ehem. Warschau) beschreibt (vgl. Freise 1911, S. 275). Die inhaltliche Klammer der beiden Bilder ist offensichtlich das Thema „Opfer“, zu dessen ethischer Reflexion die Pendants an Hand von Exempeln aus Bibel und Mythologie Anlaß geben sollten.

Nr. 13, Der Besuch des Hippokrates bei Demokrit

Im Katalogtext wird die traditionelle Auffassung wiederholt, Lastman habe das Thema in die Malerei eingeführt. Nach Ausstellungsende hat B. Broos (in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 91/2, S. 16-23) darauf hingewiesen, daß dieses Verdienst höchstwahrscheinlich Jan Pynas gebührt, dessen 1614 datiertes Bild gleichen Themas (Guernsey, Slg. Cevat) u.a. eine größere motivische Nähe zu der als literarischen Quelle identifizierten *Reden-Vreught* des Venator aufweist.

Nr. 15, Die Beweinung Abels

Laut Katalog ist das Bild wie auch Nr. 13 nachträglich oben erweitert worden. Eine abweichende Malerei läßt sich jedoch nur entlang der horizontalen Brettfuge beobachten, so daß auch der obere Abschnitt original sein dürfte (so inzwischen auch C. Brown in *Burlington Magazine* CXXXIV, April 1992, S. 269).

Nr. 17, Der Triumph des Mordechai

Die neue Lesung der Datierung als 1624 muß auf einem Irrtum beruhen. Das Bild ist deutlich erkennbar 1617 datiert, wie auch sein Stil charakteristisch für die Werke der Jahre vor 1620 ist. Nicht hingewiesen wird auf die im Hintergrund erkennbare Darstellung des Pantheon mit seinem mittelalterlichen Campanile. Diese ganz unidealisierte Darstellung des Pantheon, wie es sich um 1600 darbot, ist um so bemerkenswerter, als man bei Lastman ansonsten eher vage Kombinationen von Pantheon und St. Peterskuppel findet. Die Darstellung stimmt so genau mit der radierten Ansicht des Pantheon von Aloisio Giovannoli überein (vgl. Ausst. Kat. *Der Ruhm des Pantheon*, Antikensammlung SMPK, Berlin 1992, S. 31 m. Abb., S. 35), daß man annehmen möchte, Lastman habe hier dessen 1616 in Rom erschienene *Vedute degli antichi vestigi di Roma* benutzt. Der von Lastman auf dem Vorplatz dargestellte Neptunsbrunnen entspricht dagegen nicht der Realität, sondern ist ein Pasticcio mit einer in Rom nicht nachweisbaren Neptunsfigur florentinischer Prägung und einem Triton, wie er ihn von Giacomo della Porta's Brunnen auf der Piazza Navona kannte (und u.a. in dem ungefähr gleichzeitigen Bild „Haman vor Esther“ in Warschau in wiederum anderem Kontext darstellte, vgl. Ausst. Kat. *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau*, Braunschweig/Utrecht/Köln/München 1989/90, Nr. 1).

Nr. 19, Athena und Odysseus

Im Katalog ist der Bildtitel zu Unrecht mit einem Fragezeichen versehen. Wie Sluijter 1986, S. 54, darlegt, hatte Cornelis van Poelenburch das Thema bereits ein Jahr vor Lastman dargestellt (zwei Versionen, jeweils in Privatbesitz). Den Sluijter bekannten Darstellungen des Themas kann noch ein Werk von Willem de Poorter in München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, angefügt werden (vgl. W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau/Pfalz 1983, Bd. 4, Nr. 1638). Für die Identifikation von Lastmans Hauptfigur als Odysseus spricht indirekt auch eine noch unbeachtete Rezeption dieser Gestalt durch Jan de Bray: In dessen großformatigem „Achill unter den Töchtern des Lykomedes“ von 1664 in Warschau (vgl. J. W. von Moltke, Jan de Bray, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11-12, 1938-39, S. 469f. m. Abb. 42) ist der in Untersicht gegebene, breitbeinig mit einer Bauchlade im Torbogen stehende Odysseus ein wörtliches Zitat nach Lastman. Die problemlose Vergrößerung von Lastmans Figur spricht für deren vom Kabinettformat unabhängige Monumentalität.

Thomas Döring

Ausstellung im Joods Historisch Museum in Amsterdam (13. Dezember 1991 - 12. April 1992). Katalog von Christian Tümpel, Jacqueline Boonen, Peter van der Coelen, Judith van Gent, Marloes Huiskamp, Netty van de Kamp, Gabriël M. C. Pastoor, Ulrike Wegener. Zwolle 1991

(mit einer Abbildung)

Mit einem umfangreichen Programm begleiteten holländische Museen seit Dezember 1991 die große Rembrandt-Ausstellung im Amsterdamer Rijksmuseum (*Rembrandt. De Meester & zijn werkplaats*).

Zu den „flankierenden Maßnahmen“ innerhalb der Amstelstadt gehörte – neben einer monographischen Präsentation von Werken Pieter Lastmans im Rembrandthuis – die Ausstellung *Het Oude Testament in de Schilderkunst van de Gouden Eeuw* im Joods Historisch Museum. Die anfängliche Absicht, die Ausstellung, deren Konzept in Zusammenarbeit mit dem Israel Museum entstand, auch nach Jerusalem reisen zu lassen, wurde wegen der unsicheren politischen Lage am Golf zurückgestellt und soll nun 1993 realisiert werden.

Den Ausgangspunkt für die Amsterdamer Ausstellung bildete das in der Geschichte der Tafelmalerei wohl singuläre Phänomen einer ebenso umfangreichen wie überaus vielfältigen Produktion von Historiengemälden mit Themen aus dem Alten Testament, wie sie seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert und besonders im Laufe des 17. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden entstanden sind. Die konfessionell begründete Abkehr von der traditionellen Verwendung von Gemälden in liturgischem Kontext führte in den nördlichen Provinzen unter calvinistischer Führung in einer insgesamt eher multikonfessionell geprägten Gesellschaft gerade bei der Themenwahl aus dem Alten Testament zu einer bemerkenswerten Vielfalt. Gemälde mit alttestamentlichen Themen zierten nicht allein die Wände der Privathäuser, sondern wurden auch von den Regenten in öffentlichen Gebäuden zur Legitimation ihres politischen Führungsanspruches eingesetzt. Das Ausstattungsprogramm des Amsterdamer Rathauses ist hierfür das wohl prominenteste Beispiel.

Sieht man von den Werken Rembrandts einmal ab, so gehört die Gattung Historie als Teil der holländischen Fachmalerei zu den späten Entdeckungen kunsthistorischer Ausstellungen. Wegbereitend wirkte in diesem Zusammenhang nicht zuletzt die Ausstellung *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt* (Washington, Detroit, Amsterdam 1980/81), die u.a. zu zeigen vermochte, daß die biblischen Historiengemälde Rembrandts und seines Kreises lediglich einen – wenn auch bedeutenden – Aspekt dieser Gattung innerhalb der holländischen Historienmalerei des Gouden Eeuw verkörpern.

Anders als 1980/81 hatte man sich im Joods Historisch Museum auf die Präsentation von 35 alttestamentlichen Historiengemälden beschränkt. Hinzu kam eine Anzahl von illustrierten Büchern sowie das Porträt eines reformierten Theologen, der dem Betrachter – nicht ohne Stolz – einen Tenach präsentiert, eine he-

bräische Ausgabe des Alten Testaments, die 1635 in der Druckerei des bekannten Amsterdamer Rabbiners Menasseh ben Israel erschienen war. Die 1575 in Leiden gegründete Universität war ein Zentrum der Hebraistik in Europa, wobei das Studium der Misneh Thorah des Maimonides einen Schwerpunkt bildete. Mit der Lösung von der Lehrautorität der spätmittelalterlichen Theologie und der Abwendung von der herkömmlichen Bibelauslegung setzte seit der Reformation die Wiederentdeckung der biblischen Autorität ein (*sola scriptura*). Wesentliche Voraussetzung für die in dieser Zeit liegenden Anfänge der historisch-kritischen Erforschung der Schrift war das Studium der biblischen Originalsprachen. Daß das Interesse an der hebräischen Sprache und an rabbinischer Literatur bei den Theologen im 17. Jahrhundert weit verbreitet war, es sich aber andererseits in den Niederlanden nicht auf universitäre Kreise beschränkte, hat Aaron L. Katchen kürzlich nachgewiesen (s. *Christian Hebraists and Dutch Rabbis*, Cambridge, MA, London 1984). In der Ausstellung verweist das Bildnis mit Tenach auf die Frage, ob und in welcher Form das kulturelle und philologische Interesse reformierter Theologen an jüdischer Literatur und Gelehrsamkeit in einem Land, in dem man nicht allein jüdischen Religionsflüchtlingen mit Toleranz begegnete, Einfluß hatte auf die Ikonographie von Historiengemälden mit Themen aus dem Alten Testament.

Zunächst galt es einen möglichst umfassenden Überblick über die Entwicklung und komplexe Rezeptionsgeschichte alttestamentlicher Historiengemälde im 17. Jahrhundert in den nördlichen Niederlanden zu vermitteln. Für diese allein mit den Mitteln einer Ausstellung nicht zu leistende Aufgabe konnte eine Gruppe von Kunsthistorikern von der Universität Nijmegen gewonnen werden, die unter der Leitung von Christian Tümpel den Katalog erarbeitete.

Doch zunächst noch einige Bemerkungen zur Ausstellung selbst. Die Auswahl bot einen interessanten Ausschnitt aus der riesigen Produktion von Werken mit Darstellungen aus dem Alten Testament, wobei Beispiele aus den verschiedenen Zentren und Schulen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts die ubiquitäre Verbreitung unmittelbar deutlich machten. Die stilistische Divergenz der ausgestellten Werke konnte angesichts der übergeordneten Thematik nicht verwundern.

Von den 35 Historiengemälden, entstanden zwischen ca. 1605 und um 1737, waren 33 Leihgaben niederländischer Sammlungen und Institutionen. Hinzu kamen Hendrick ter Brugghens „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ (Kat.-Nr. 10) aus den Staatlichen Museen zu Berlin und die 1636 datierte „Opferung Isaaks“ (Kat.-Nr. 9) aus der Alten Pinakothek in München nach Rembrandts Gemälde von 1635 in St. Petersburg. Die gleichzeitige Anwesenheit des St. Petersburger Bildes als Teil der Rembrandt-Ausstellung führte anlässlich des Rembrandt-Symposiums im Januar 1992 zur Möglichkeit des direkten Vergleichs beider Gemälde im Rijksmuseum; eine kunsthistorische Sternstunde nicht nur für die anwesenden Spezialisten, für deren Zustandekommen durch spontane Kooperationsbereitschaft den beteiligten Institutionen größter Dank gebührt.

Die Präsentation der Bilder auf der Galerie einer der beiden zum Museumskomplex des Joods Historisch Museum gehörenden Synagogen wirkte schwer überschaubar. Besonders die teilweise sehr großen Formate auf den kleinen

Wandflächen des in einzelne Kabinette aufgeteilten Rundgangs kamen vergleichsweise wenig zur Geltung, zumal, bedingt durch die engen räumlichen Verhältnisse, die Betrachtung der Gemälde aus einiger Entfernung kaum möglich war. Wer nach dem Vorbild der Katalogeinträge eine durchgängige Hängung entsprechend der Abfolge der Bücher des Alten Testaments erwartete, fand dieses Prinzip nur teilweise verwirklicht. Möglicherweise waren auch hierfür Platzprobleme ausschlaggebend. Anders läßt sich z.B. das Auftauchen von Gerbrandt van den Eeckhouts „Boas und Ruth“ (Kat.-Nr. 24) zwischen Szenen aus 1. Könige bzw. Tobias, Judith und Esther wohl kaum erklären. Oder hatte man – dem Ort der Aufstellung gemäß – die Abfolge der Bücher des jüdischen Kanons zur Grundlage der Hängung gemacht? Vereinzelt glaubte man, andere Ordnungskriterien für bestimmte Bildergruppen erkennen zu können. So waren beispielsweise in einem der Kabinette Jacob de Wits „Abraham begrüßt die drei Engel“ von 1728 (Kat.-Nr. 4) und dessen *modello* für „Moses wählt die siebzig Ältesten“ (Kat.-Nr. 19) zusammen mit Ferdinand Bols „Joseph verkauft Korn in Ägypten“ von 1669 (Kat.-Nr. 16) sowie Christiaan van Couwenberghs „Simson und Delila“ (Kat.-Nr. 23) zu sehen. Bei den genannten Gemälden von De Wit und Bol handelt es sich um gesicherte Auftragswerke für das Amsterdamer Rathaus bzw. das Sitzungszimmer der Kirchenvorsteher der Zuiderkerk in Amsterdam. Couwenberghs Darstellung aus dem Buch Richter wurde 1632 von der Stadt Dordrecht zur Dekoration des Rathauses angekauft. Der verbindende Aspekt dieser vier Bilder, nämlich die Verwendung von in Auftrag gegebenen Darstellungen mit Szenen aus dem Alten Testament und deren Funktion in öffentlichen Gebäuden, schien eine naheliegende Erklärung für die Zusammenstellung. Warum dann allerdings ausgerechnet Cornelis van Poelenburchs kleinformatige „Vertreibung aus dem Paradies“ (Kat.-Nr. 2), ein typisches Kabinettbild, über dessen Auftragsgeschichte nichts bekannt ist, und nicht Pieter de Grebbers portrait historié der Regenten des Haarlemer Leprosoriums (leprozenhuis) mit der Geschichte des Propheten Elisa und dem vom Aussatz geheilten Naeman (Kat.-Nr. 31, *Abb. 8*) oder aber das mit größter Wahrscheinlichkeit ebenfalls als Auftragswerk entstandene Gemälde des Jacob Gerritsz. Cuyp „Frederik Hendrik als triumphierender David“ (Kat.-Nr. 27) dieser Gruppe beigeordnet wurde, bleibt rätselhaft.

So angenehm der Verzicht auf pompöse Inszenierung und anmaßende Didaktik auch war, so schwierig war es für den Besucher, sich mit dem Prinzip (oder den Prinzipien) der Hängung vertraut zu machen. Nicht in allen Fällen trugen die Beschriftungstäfelchen hier zu einer Klärung bei.

Der bereits erwähnte Katalog geht hinsichtlich Umfang und Inhalt deutlich über das im Zusammenhang mit kleineren Ausstellungen übliche Maß hinaus und trägt eher den Charakter einer ausführlichen Studie. Dementsprechend umfaßt der die Ausstellung begleitende eigentliche Katalogteil, in dem die Mehrzahl der Exponate farbig reproduziert ist, lediglich ca. fünfzig der knapp dreihundert Seiten starken Ausgabe. Elf zumeist umfangreiche Essays von den Mitgliedern der Arbeitsgruppe der Universität in Nijmegen fassen den Forschungsstand zu den Problemen alttestamentlicher Darstellungen in den nördlichen Niederlanden zu-

sammen und ergänzen Bekanntes nahezu durchweg mit neuen Beobachtungen und Ergebnissen eigener Forschungen. Hierfür konnten einige Autoren auf Erfahrungen und Resultate im Zusammenhang mit eigenen Arbeiten (doctoraalscripties bzw. Dissertation) zurückgreifen, die unter der Betreuung von Christian Tümpel entstanden und inhaltlich eng mit dem Thema der Ausstellung verbunden sind (s. Bibliographie des Katalogs). Der gründlichen Vorbereitung diente zudem ein Symposium im Dezember 1990 in Nijmegen. Hier kamen – neben Kunsthistorikern – auch Vertreter anderer Disziplinen zu Wort, die in Vorträgen die literaturgeschichtlichen und historischen Aspekte des Themas deutlich machten.

Das Konzept des Kataloges trägt die Handschrift von Christian Tümpel, dessen Arbeiten zur Ikonographie und Bildtradition von Rembrandts biblischen Gemälden bekanntlich einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Historienmalerei des 17. Jahrhunderts lieferten. In seinem einleitenden Essay zeichnet er die Anfänge und weitere Entwicklung der alttestamentlichen Historienmalerei in Holland nach. Dabei wird die wegbereitende Rolle der Haarlemer Spätmanieristen und der sog. Prärembrandtisten, womit Pieter Lastman und sein Kreis gemeint ist, deutlich. Auffällig ist dabei, daß die Grundlagen der unterschiedlichen Bildformulierungen, nicht aber die Themenwahl, auf die Auseinandersetzung mit der jeweils zeitgenössischen Kunst in Italien zurückgehen. Aus dem Süden heimgekehrte Maler entwickelten die Historienmalerei in verschiedenen Städten, wobei Amsterdam früh zum künstlerischen Mittelpunkt avancierte. Tümpel skizziert den Verlauf dieser Entwicklung und geht dabei auch auf die in Utrecht, Leiden, Haarlem, Delft, Dordrecht und anderen Städten tätigen Maler sowie auf reisende Künstler ein. Dabei zeigt er die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen den an verschiedenen Orten arbeitenden Künstlern auf und charakterisiert deren Themenwahl aus dem Alten Testament. In seiner Schlußbetrachtung faßt der Autor mögliche Gründe für das Aufblühen alttestamentlicher Historien in den Niederlanden nach dem Bildersturm thesenhaft zusammen: die frühe Entwicklung einer hochstehenden Kabinettmalerei, die enzyklopädische Erschließung des Alten Testaments durch die Graphik, die Sammelwut des gebildeten Bürgertums, die Orientierung der Maler an der Graphik und das Interesse an der Entwicklung der Malkunst außerhalb der Niederlande sowie das intellektuelle Interesse an der Erschließung der Welt und ihrer Geschichte. Hier wird man sicher einen allgemeinen, aber nicht weniger folgenschweren Grund anfügen dürfen, nämlich das sich wandelnde theologische Verständnis hinsichtlich der Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament in der reformierten Lehre. Calvin widmete diesem wichtigen Problem im 2. Buch seiner *Institutio Christianae Religionis* nicht weniger als drei Kapitel (II, 9-11), in denen er Israel und dem Alten Testament einen eigenen Platz in der reformierten Dogmatik zuerkennt. Dabei relativiert er die Trennung zwischen Altem und Neuem Bund zugunsten einer Einheit des Bundes (vgl. hierzu u.a. C. Graafland, *Het vaste verbond. Israël en het Oude Testament bij Calvin en het gereformeerde protestantisme*, Amsterdam 1978). Die große Bedeutung des Alten Testaments für die calvinistische Lehre bildete unzweifelhaft auch den Nährboden und Hintergrund für das ausgeprägte – nicht allein auf die The-

menwahl in der Malerei begrenzte Interesse an diesem Teil der Bibel. In den sich anschließenden fünf reich bebilderten Essays erhält der Leser einen Überblick über sowohl häufig als auch seltener bzw. nur ausnahmsweise dargestellte Themen aus dem Alten Testament inklusive der apokryphen Bücher, die lediglich der ersten Ausgabe der von der Dordrechter Synode 1618/19 in Auftrag gegebenen und 1637 erschienenen *Statenbijbel* beigegeben wurden, was an der allgemeinen Beliebtheit bei Malern und Publikum nichts änderte.

Häufig wird in den Anmerkungen zu den genannten Beiträgen auf zusätzliche Beispiele aus Malerei und besonders Druckgraphik verwiesen, wodurch der Leser einen materialreichen Überblick über die aufgeführten Themen erhält. Zudem enthalten die Texte zahlreiche Erläuterungen im Zusammenhang mit abweichenden Textüberlieferungen in verschiedenen Bibeleditionen und deren Auswirkungen auf die Ikonographie bestimmter Sujets. Angesichts der Vielzahl von Darstellungen aus dem Alten Testament in der holländischen Malerei verbietet sich der kleinliche Hinweis auf von den Autoren nicht berücksichtigte Themen von selbst.

Untersuchungen zu den unterschiedlichsten Aspekten niederländischer Kultur zur Zeit der Reformation und im Barockzeitalter haben in jüngerer Zeit die lange vorherrschenden und – wie sich in zunehmendem Maße erweist – oft simplifizierenden Vorstellungen über die reformierte Gesellschaft calvinistisch-niederländischer Prägung korrigiert. Dabei ist besonders deutlich geworden, daß die religiös-gesellschaftlichen Bedingungen in den vermeintlich so homogen von der Lehre Calvins bestimmten nördlichen Provinzen, wie sie aus dem Unabhängigkeitskrieg gegen das katholisch-habsburgische Spanien hervorgegangen sind, vielschichtiger und komplexer waren als weithin angenommen. Zweifellos war die Niederländisch Reformierte Kirche wenn auch keine Staatskirche, so doch der gesellschaftlich und politisch bestimmende Faktor. Dennoch begegnete man Gruppierungen außerhalb der offiziellen Kirche, wie Katholiken, Lutheranern, Doopsgezinden (Mennoniten) und Juden mit Toleranz, spielten sie doch gerade in ökonomischer Hinsicht eine nicht zu unterschätzende Rolle. Selbstverständlich waren unter ihnen auch Kunstsammler. Somit stellt sich die Frage, ob von Mitgliedern dieser Gruppen z.B. biblische Historien Gemälde für private Zwecke im Sinne einer Bekenntniskunst der jeweiligen Glaubensrichtung bestellt oder angekauft wurden. Gab es möglicherweise sogar konfessionsspezifische Vorlieben für bestimmte Themen? In diesem Zusammenhang verdient der Beitrag von Gabriël Pastoor (S. 122-133) besondere Erwähnung. Der Autor gibt u.a. eine interessante Übersicht über den Gemäldebesitz und die Themenwahl von Mitgliedern unterschiedlicher Glaubensgemeinschaften, wobei er sich auch auf die Ergebnisse eigener Archivarbeit stützen kann. Zu Recht relativiert er die Bedeutung von Privataufträgen für Gemälde der Gattung Historie und betont die Bedeutung des hochentwickelten Kunstmarktes. Der Ankauf von Gemälden war – vor allen Dingen in den kleineren Städten – abhängig vom Angebot vor Ort. Konfessionell begründete Unterschiede bei der Themenwahl waren in Holland wenig ausgeprägt. Soziale und ökonomische Faktoren wirkten nicht nur für den Umfang, sondern auch die inhaltliche Zusammensetzung von Gemäldesammlungen mitentscheidend.

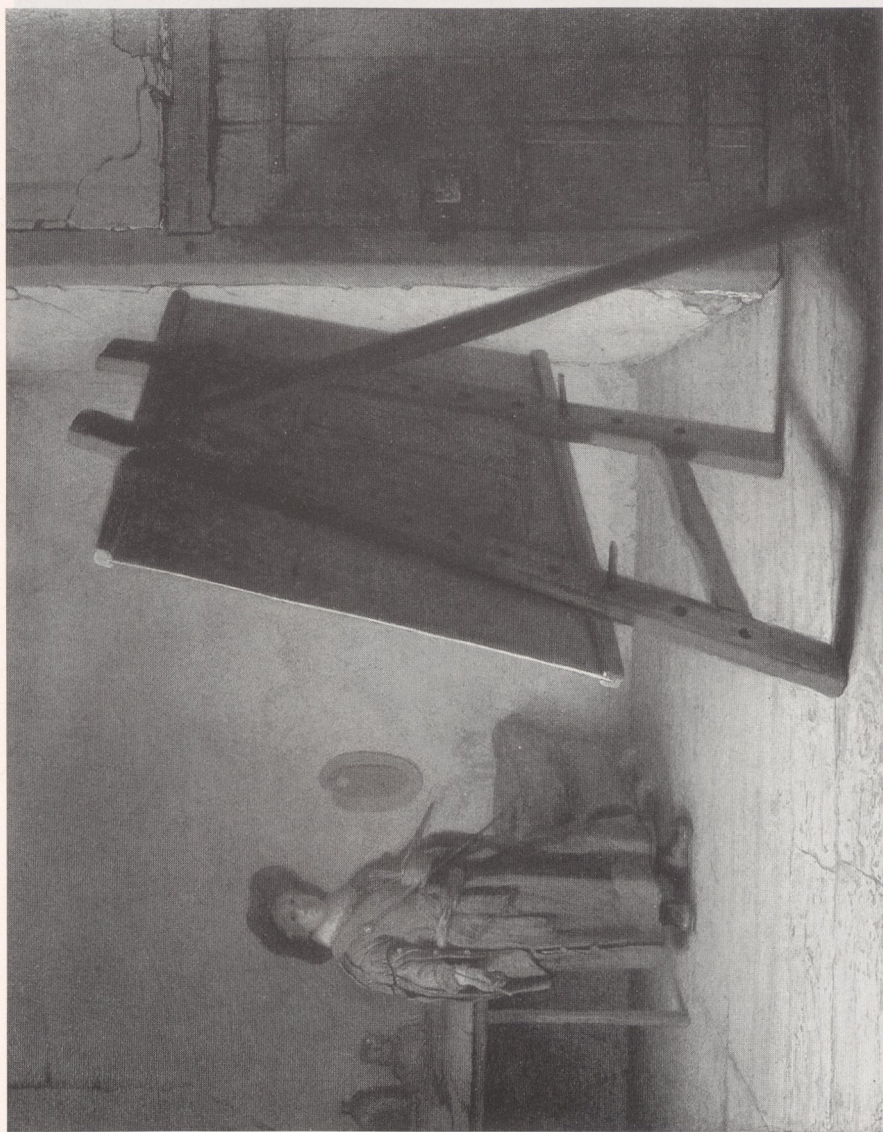


Abb. 1 Rembrandt, *Der Künstler in seiner Werkstatt*. Boston, Museum of Fine Arts (Ausst. Kat. Rembrandt & Lievens 1991, S. 88, oder A Corpus of Rembrandt Paintings I, Den Haag u. a. 1982, S. 208)

man wählt in der Malerei begrenzte Integrität an diesem Teil der Bibel. In den sich anschließenden fünf reich bebilderten Essays erhält der Leser einen Überblick



Abb. 2 Rubens, *Opfer Abrahams*. Kansas City, W.R. Nelson Gallery and Atkins Museum of Art (*Corpus Rubenianum III*, Abb. 27)



Abb. 3 Rembrandt, *Opfer Abrahams*. London, British Museum (M. Royalton-Kisch, *Drawings by Rembrandt and his Circle in the BM*, London 1992, S. 56)

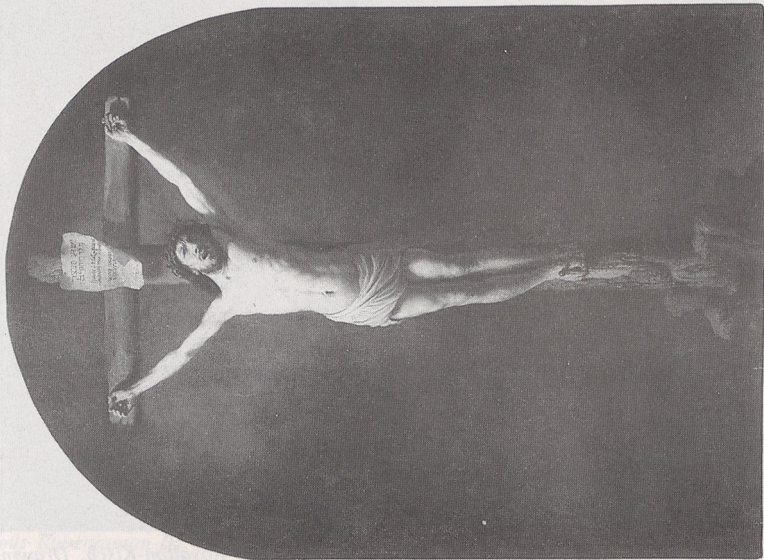


Abb. 4a Rembrandt, Christus am Kreuz. *Le Mas d'Agénais/Lot-et-Garonne* (Ausst. Kat. Rembrandt & Lievens 1991, S. 116 oder *A Corpus of Rembrandt Paintings I*, S. 338)

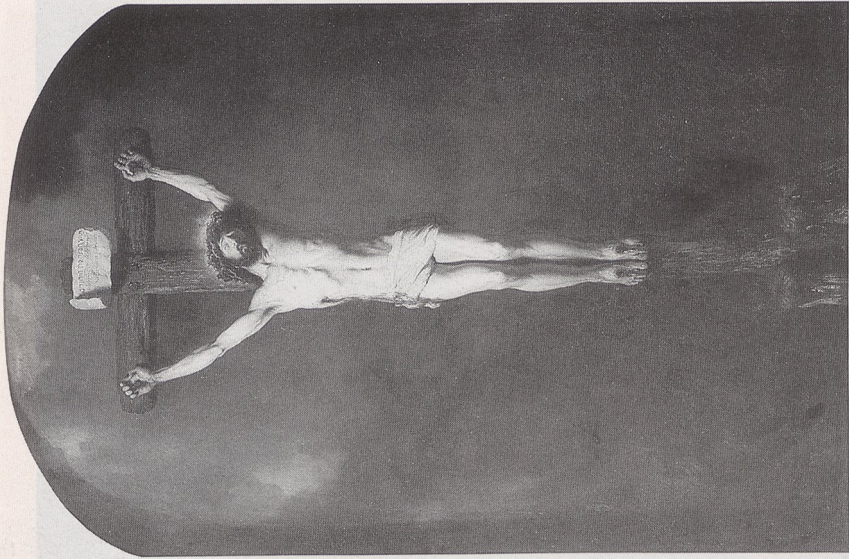


Abb. 4b Jan Lievens, Christus am Kreuz. Nancy, Musée des Beaux-Arts (ebd., S. 115)

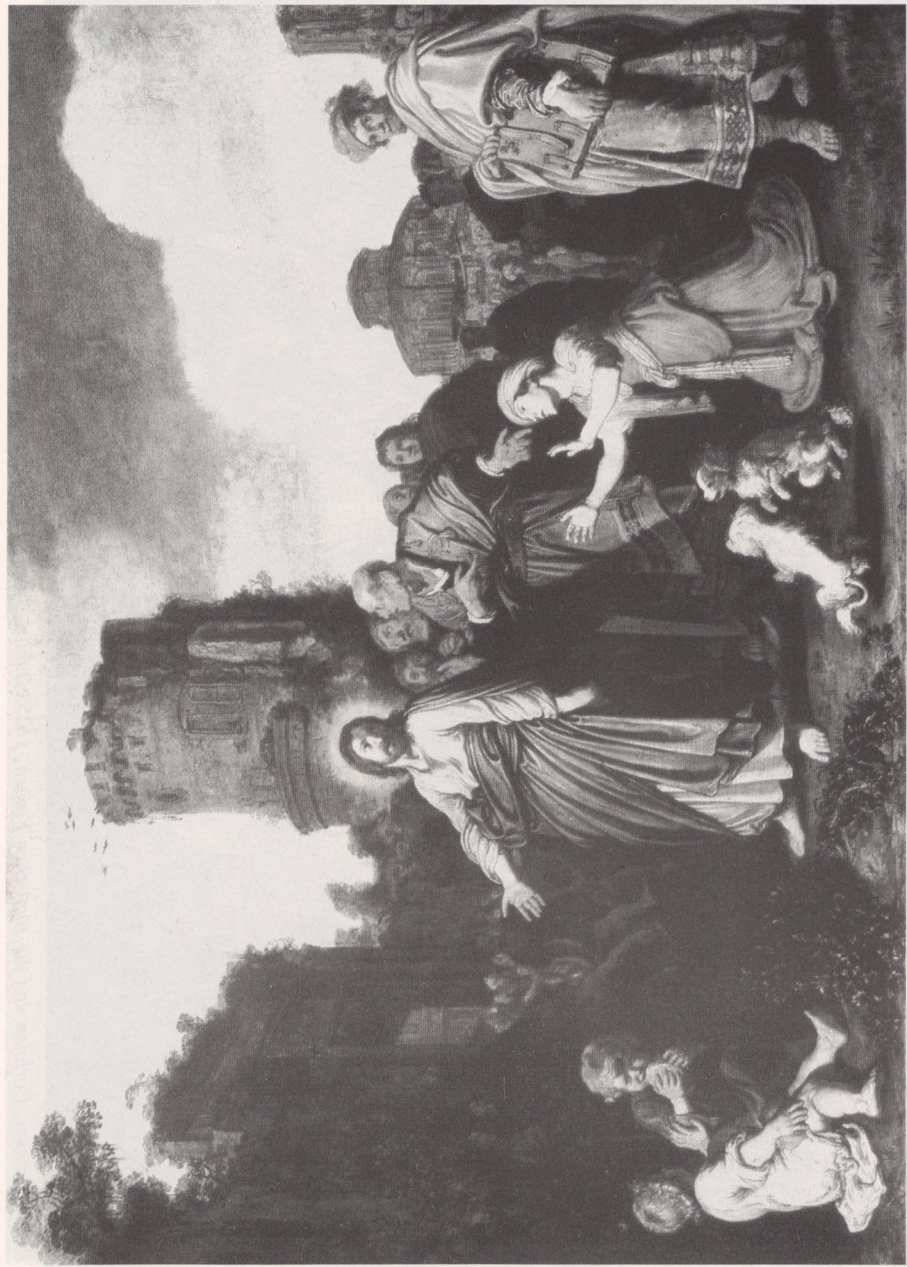


Abb. 5 Pieter Lastman, Christus und das kananäische Weib, 1617. Amsterdam, Rijksmuseum (Museum oder Ausst. Kat. P. Lastman, S. 105)



Abb. 6 Pieter Lastman, Coriolan und die römischen Frauen, 1625. Dublin, Trinity College (Ausst. Kat. P. Lastman, S. 125)



Abb. 7 Pieter Lastman zugeschrieben, Ansicht des Palatin, 1606 (ebd. S. 147)



Abb. 8 Pieter de Grebber, *Elisa und Naeman*, 1637. Haarlem, Frans Halsmuseum (Ausst. Kat. *Het Oude Testament* 1991, S. 251)

Die Rolle alttestamentlicher Historien in öffentlichen Gebäuden erörtert Marloes Huiskamp in ihrem Essay (S. 134-153). Ausführlich wird dabei die Vorbildfunktion der dargestellten Themen im Kontext der religiösen und innenpolitischen Verhältnisse behandelt.

Einsetzend mit den Geusenliedern des ausgehenden 16. Jahrhunderts zeichnet sich in den nördlichen Niederlanden im Kampf gegen Spanien die Gleichsetzung der eigenen Geschichte mit der im Alten Testament überlieferten Geschichte des Volkes Israel ab. Anspielungen auf diesen sog. Neerlands Israël-Gedanken finden sich in der Literatur des späten 16. und 17. Jahrhunderts reichlich. Anhand einschlägiger Zitate diskutiert die Autorin die Bedeutung dieser Gleichsetzung im Kontext der religiösen und politischen Auseinandersetzung zwischen orthodoxen und gemäßigten Kräften, wie sie auch im Ausstattungsprogramm des Amsterdamer Rathauses ihren Ausdruck gefunden haben. Hier hätte man sich ein näheres Eingehen auf den Umstand gewünscht, daß eine Selbstidentifikation mit dem alttestamentlichen Gottesvolk nicht allein in den Niederlanden festzustellen war. Erinnert sei lediglich an England zur Zeit Oliver Cromwells. Zudem sei angemerkt, daß die calvinistische Prädestinationslehre keine Volksauswahlung kennt; die Erwählung gilt dem einzelnen Gläubigen, nicht aber einer Gruppe oder Nation. Inwieweit die in den Schriften gezogenen Parallelen somit eher topischen Charakter haben, bedürfte einer ausführlicheren Untersuchung, die allerdings nicht Aufgabe eines Ausstellungskataloges sein kann.

Ebenso material- wie kenntnisreich erläutert Peter van der Coelen den riesigen Bestand von Graphikserien und Bibelillustrationen in den sog. Bilderbibeln und deren Rezeption in Künstlerkreisen (S. 168-193). Als Themen- und Motivquellen spielten diese verbreiteten Serien eine kaum zu überschätzende Rolle für die Entwicklung der Ikonographie biblischer Historien. Dankbar ist man dem Autor, der die teilweise komplizierten Filiationen von Kopien und Nachstichen der Originalausgaben aufschlüsselt, für den nicht selbstverständlichen leserfreundlichen Nachweis von Bibliothekssignaturen der benutzten Editionen. Einige dieser reich illustrierten Ausgaben waren in Vitrinen ausgestellt.

Die Reihe der Katalogessays schließt mit Christian Tümpels Ausführungen zur Rezeption der *Antiquitates Judaicae* des Flavius Josephus in der holländischen Historienmalerei. Dabei handelt es sich um die verkürzte Version eines bereits früher in deutscher Sprache erschienenen Aufsatzes, was besonders die des Niederländischen nicht mächtigen Interessierten begrüßen dürften (s. Die Rezeption der Jüdischen Altertümer des Flavius Josephus in den holländischen Historienmalereien des 16. und 17. Jahrhunderts, in: H. Vekeman, J. Müller Hofstede (Hg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erststadt 1984, S. 173-204).

Wollte es in der Ausstellung nicht recht gelingen, „Patriarchenluft zu kosten“, so schafft der informative und ergebnisreiche Katalog hierfür mehr als Ausgleich. Bedauerlich wäre es, wenn die Sprachbarriere die Lektüre außerhalb der Niederlande verhindern würde. Kurze englische Resümées hätten dies ausschließen können.

Volker Manuth

Tagungen

ANTIKER MYTHOS – EUROPÄISCHE LITERATUR / IL MITO ANTICO NELLA TRADIZIONE LETTERARIA EUROPEA

Kolloquium in der Deutsch-Italienischen Begegnungsstätte ‚Villa Vigoni‘ (Loven di Menaggio, Como), 2.-6. März 1992

Das internationale und interdisziplinäre Kolloquium zur Wirkungsgeschichte des antiken Mythos in Europa wurde vom Istituto di Storia dell'Arte der Universität Rom I ‚La Sapienza‘ (Claudia Cieri Via) und vom Seminar für Klassische Philologie der Universität Mannheim (H.-J. Horn, H. Walter) geplant. Die beiden Institute bemühen sich seit längerem darum, die Zugänglichkeit der einschlägigen Quellen zu verbessern, und sie setzen sich darüber hinaus für den Gedanken einer umfassenden Dokumentation zur ikonographischen und literarischen Rezeption des antiken Mythos ein.

Das Seminar für Klassische Philologie der Universität Mannheim hatte im April 1991, in Zusammenarbeit mit der Werner Reimers-Stiftung in Bad Homburg, bereits eine erste Tagung zu diesem Problemkreis mit dem Thema *Die Rezeption der ‚Metamorphosen‘ des Ovid – Der antike Mythos in Text und Bild* durchgeführt (vgl. diese Zeitschrift 44, 1991, S. 584-586). Ein drittes Treffen (Thema: *Die Allegorese des antiken Mythos in Kunst, Wissenschaft und Literatur Europas*) wird im Herbst dieses Jahres (28. September – 1. Oktober) an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel stattfinden.

Das Kolloquium in der Villa Vigoni diene dem oben angedeuteten Zweck, dem Gedanken einer umfassenden Dokumentation der Rezeptionsgeschichte des griechisch-römischen Mythos, in doppelter Weise. Einmal wurde der antike Mythos als Forschungsgegenstand verschiedener Disziplinen vorgeführt und eben dadurch die Erscheinungsvielfalt sinnfällig gemacht, mit der er in der europäischen Kultur präsent ist. Andererseits kam immer wieder die Unzugänglichkeit der Quellen zur Sprache. Mehrere Beiträge gingen direkt auf dieses Informationsdefizit ein und fragten nach den Perspektiven einer systematischen Erfassung des immensen Materials.

Zunächst wurden zwei Erschließungsprojekte von internationalem Rang vorgestellt: R. Vollkommer und Claudia Cieri Via berichteten für das *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) bzw. für ‚ICONOS‘ von ihren Erfahrungen im Umgang mit großen Datenmassen. Das *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, dessen Redaktion in Basel ihren Sitz hat, wird die aus dem Altertum erhaltenen ikonographisch relevanten Bildzeugnisse des antiken Mythos durch photographische Reproduktion vollständig zugänglich machen (ca. 30 000 Abbildungen). Unpubliziert bleiben solche Materialien (Dubletten), die keine zusätzliche ikonographische oder sonstige Information enthalten (ca. 250 000 Bilddokumente). Das Lexikon, das auf acht Doppelbände berechnet ist (jeder Band enthält einen Bild- und einen Textteil), soll um die Mitte der 90er

Jahre vollendet sein. Herr Vollkommer unterstrich u.a. die politische Bedeutung dieses ‚multinationalen‘ Unternehmens, an dem sich über vierzig Nationen beteiligen. Über Jahre hin habe es Ländern, deren Beziehungen sonst durch politische und ideologische Gegensätze kompromittiert sind, eine Möglichkeit zu konstruktiver Zusammenarbeit geboten. – ‚ICONOS‘ ist eine Datenbank des kunsthistorischen Instituts der Universität Rom I „La Sapienza“ zu den *Metamorphosen* des Ovid. Ziel dieser Datenbank ist es, die Zeugnisse für das Fortwirken der ovidischen Mythen in Kunst, Wissenschaft und Literatur des Mittelalters und der Renaissance zu dokumentieren und zu ‚vernetzen‘. Frau Cieri Via erläuterte die Zielsetzung der Initiative am Beispiel des Proserpina-Mythos und interpretierte ein Gemälde von Nicolò dell’Abate (‚Raub der Proserpina‘ im Louvre) auf dem Hintergrund der mythographischen und ikonographischen Tradition.

Aus verlegerischer Sicht umriß F. Redecker (Gebr. Mann-Verlag, Berlin) die Bedeutung von Repertorien in Buchform, die innerhalb gewisser, auch eng definierter Gegenstandsgrenzen Vollständigkeit anstreben. Er unterschied zwischen Verlagsprodukten mit kurzer und solchen mit langer Laufzeit. Den höheren Produktionskosten der letzteren stellte er als Kostenvorteil die längere ‚wissenschaftliche Lebensdauer‘ des Produktes gegenüber. Insgesamt gelangte er zu einer kaufmännisch positiven Bewertung von Dokumentationsvorhaben insbesondere auf dem Gebiet der Kunstgeschichte.

Die Beiträge der Mannheimer Referenten befaßten sich mit exemplarischen Dokumentationslücken, welche die Erforschung der Wirkungsgeschichte des antiken Mythos behindern. – H.-J. Horn machte auf die Tatsache aufmerksam, daß sich in der europäischen Literatur (Deutschland, England, Frankreich, Italien) in der Zeit zwischen 1790 und 1820 Wiederverwendungen des Kybele-Mythos auffällig häufen. Dabei handele es sich nicht um gelehrte Reminiszenzen, sondern um Versuche, den Mythos zu revitalisieren. Ausgangspunkt dieses literarischen Interesses sei die spezifische Lukrez-Rezeption um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Eine solche Beobachtung habe zunächst die Qualität einer Vermutung, die es durch weitere Zeugnisse zu erhärten gelte. Die angemessene Würdigung der Beziehungen, die zwischen den einzelnen Wiederverwendungen des Kybele-Mythos bestehen, setze freilich eine möglichst lückenlose Übersicht über das relevante Material voraus. Ein Informationsmittel, das dieser Notwendigkeit Rechnung trüge, gebe es derzeit nicht. – Eine ähnliche Situation schilderte Gerlinde Huber-Rebenich am Beispiel der Ovid-Vorlesung des Giovanni del Virgilio für die mythographische Literatur des späten Mittelalters. Beim gegenwärtigen Forschungsstand sei es vielfach nicht möglich, in Einzelfragen der Quellenkritik mit vertretbarem Aufwand den jeweils erforderlichen Überblick über die mittelalterlichen Interpretamente der mythologischen Figuren und Ereignisse zu gewinnen. – H. Walter berichtete über ein Mannheimer Forschungsprojekt (‚Ikonographisches Repertorium zu den *Metamorphosen* des Ovid‘) als Teil eines ‚Pigler Illustratus‘ in Einzelserien und skizzierte darüber hinaus die Idee eines umfassenden Repertoriums der literarischen Bearbeitungen des antiken Mythos, das sich etwa an *Kindlers Literaturlexikon* oder dem sog. ‚Bompiani delle Opere‘ zu

orientieren hätte. – Demgegenüber zeigte W. Schibel (Universitätsbibliothek Mannheim) an Beispielen aus der neulateinischen Literatur (Sabinus, Lotichius) eindringlich die Schwierigkeiten auf, mit denen ein Projekt mit so weitgesteckten Zielen zu rechnen hätte.

In der Tat vermittelten sowohl die literaturwissenschaftlichen Beiträge als auch diejenigen mit ikonographischem Ansatz eine konkrete Vorstellung nicht nur vom ungeheuren Umfang, sondern vor allem auch von der Ungleichmäßigkeit des Quellenmaterials. Das Vortragsprogramm des Kolloquiums in der Villa Vigoni spiegelte die Entwicklung des antiken Mythos von seinen Anfängen bis in die Neuzeit. – A. Grilli (Mailand) lenkte den Blick zunächst auf die griechische Frühzeit zurück, in der Weltwissen und Mythos eine lebendige, nicht wiederholbare Einheit bilden. – Auf der anderen Seite beschrieb R. Wimmer (Institut für Deutsche Sprache, Mannheim) auf der Grundlage von Wörterbüchern und des Mannheimer Textkorpus den fragmentierten Zustand, in dem der antike Mythos in der deutschen Gegenwartssprache weiterlebt. Er ging besonders auf fachsprachliche Verwendungsweisen sowie auf die Bedeutung mythologischer Sprachelemente für die Wortbildung ein und versuchte, ihre Produktivität abzuschätzen. Darüber hinaus schilderte er einige grundsätzliche Probleme, die entstehen, wenn man den Versuch unternimmt, etwa Begriffe der antiken Mythologie aus einem elektronischen Text-Korpus herauszufiltern.

Zwischen diesen Extremen wurde ein weitgefächertes Spektrum von Zwischenstadien und Rezeptionsvarianten des antiken Mythos sichtbar. – A. Ghisalberti (Mailand) definierte u.a. am Beispiel der Cato-Episode der *Göttlichen Komödie* den Stellenwert des antiken Mythos und der römischen Geschichte in der theologischen Weltansicht Dantes. Mehrere Beiträge befaßten sich mit der Bedeutung des antiken Mythos für staatliche Legitimation und nationales Selbstverständnis von der Renaissance bis in die neueste Zeit. – F. Tateo (Bari) interpretierte Parthenope-Mythen in der humanistischen Literatur Neapels (Giovanni Gioviano Pontano, Jacopo Sannazaro, Luigi Tansillo, Giambattista Marino). – G. Savarese (Rom) würdigte Foscolos mythisch-ästhetische Vision von der Entstehung der Stadt Florenz und ihre Bedeutung für die geistige Existenz Europas (*Le Grazie*). – Am Beispiel des Europa-Mythos vermittelte B. Guthmüller (Marburg) eine Vorstellung von der Variationsbreite der Mythendeutung im 20. Jahrhundert (Massimo Bontempelli, Roberto Calasso, Georg Kayser und Heinrich Böll). – B. Kytzler (Berlin) zeigte auf, wie sich die europäische Literatur des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Gattungen und mit höchst unterschiedlicher Sinnggebung des Antigone-Stoffes bemächtigt, um die Spannung im Verhältnis von Individuum und Gesellschaft darzustellen (Romain Rolland, Rolf Hochhuth, Athol Fugard, Griselda Gambaro, Heiner Müller).

Mehrere Beiträge stellten neben dem literarischen auch den ikonographischen Aspekt der europäischen Mythentradition heraus. Auch hier wieder ein breites Spektrum, das vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert reichte. – J.B. Trapp (London) gab, soweit dies beim derzeitigen Forschungsstand möglich ist, eine Übersicht über die Illustration der Handschriften, in denen Petrarca's *Canzoniere*

und *Trionfi* überliefert sind, und machte auf Interferenzen mit der mittelalterlichen Ovid-Illustration aufmerksam. – J. Miziolek (Warschau) deutete zwei Paneele eines neapolitanischen Cassone (15. Jahrh.) als Darstellungen des Europa- und des Battus-Mythos, letzteres auf dem Hintergrund der Merkur-Ikonographie und der Beschreibung des Gottes in der Literatur des späten Mittelalters. – M. Calvesi (Rom) nahm ein Frontispiz im Colonna-Missale der John Rylands Library in Manchester mit ägyptisierenden mythologischen Darstellungen zum Anlaß, erneut zur Frage nach der Verfasserschaft der *Hypnerotomachia Poliphili* Stellung zu nehmen. Der durch ein Akrostichon gesicherte Autornamen Francesco Colonna wird gewöhnlich auf einen venezianischen Dominikaner (gest. 1527) bezogen. Aus ikonographischen Berührungen zwischen einigen ‚ägyptischen‘ Elementen im Colonna-Frontispizium und in der *Hypnerotomachia Poliphili* einerseits und ägyptischen Skulpturen andererseits, die sich in den Antikensammlungen der Colonna in Rom seit dem 15. Jahrhundert nachweisen lassen, gewinnt Calvesi ein neues Argument für die von ihm auch anderweitig vertretene These, nach der Francesco Colonna, ‚Principe di Palestrina‘ und ‚Protonotario apostolico‘ (geb. 1453 ?, gest. nach 1503), der Verfasser der *Hypnerotomachia* ist.

Die Entwicklung des antiken Mythos in mythologischen Nachschlagewerken des 16. Jahrhunderts (Cartari u.a.) und in Emblembüchern (Alciatus u.a.) sowie die komplexen Beziehungen, die zwischen diesen bestehen, wurden von Catarina Volpi (Rom) und Francesca Cappelletti (Rom) beschrieben. Frau Volpi führte am Beispiel von Cartaris Minerva-Kapitel aus, daß ein allgemeiner Trend der italienischen Kunst um die Mitte des 16. Jahrhunderts, nämlich weg von einer philosophisch-inhaltsorientierten und hin zu einer panegyrisch-dekorativen Auffassung des antiken Mythos, sich auch und gerade in den von ihr analysierten Mythos-Handbüchern beobachten lasse. – Frau Cappelletti schilderte am Beispiel des Mottos *Festina lente* mit seinem emblematischen Umfeld das komplizierte Wechselspiel von Desintegration und Aggregation traditioneller emblematischer Grundbausteine zu immer neuen Bedeutungskomplexen.

Die Ikonographie des Mythos im Dienste politischer Herrschaft und merkantiler Interessen bildete das Thema von Patrizia Castelli (Ferrara). Ausgehend von der Korrespondenz zwischen politisch-historischer Realität und antiker Mythologie in der Dekoration des Palazzo Vecchio zu Florenz beschrieb sie den fortschreitenden Verlust an narrativer Individualität in der neuzeitlichen Rezeption des antiken Mythos. Heute repräsentiere der Mythos nicht mehr Götterschicksale, sondern Allgemeinbegriffe (Herkules stehe für Stärke; Venus für Schönheit). – U. Reinhardt (Mainz) führte mit Lichtbildern die vielfältigen Erscheinungsformen des antiken Mythos in der Malerei des 20. Jahrhunderts vor. Er entwarf eine Typologie der Rezeptionsformen, die ggf. als Ordnungsprinzip einer umfassenden Dokumentation dienen kann.

Diskussion: An der Frage nach den Perspektiven von Repertorien, die die genannten Forschungsfelder erschließen (auf dem Gebiet der Ikonographie etwa eine Fortsetzung von LIMC ins Mittelalter und in die Neuzeit hinein [Stichwort:

‚Pigler Illustratus‘), auf dem Gebiet der Literatur ein Repertorium, das die literarischen Bearbeitungen des antiken Mythos in Anlehnung an den sog. ‚Bompiani delle Opere‘ zugänglich machen könnte), entzündete sich zwischen den Vertretern der verschiedenen Kategorien des Wissenschaftsbetriebs (Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Bibliothekswesen, Verlagswesen, Großprojekte auf dem Gebiet der Dokumentation) eine lebhafte Debatte. Unstrittig war, daß für die Wirkungsgeschichte des antiken Mythos in Europa erhebliche Dokumentationsdefizite bestehen und daß diese als eine interdisziplinäre Herausforderung begriffen und Lösungswege zur Diskussion gestellt werden müssen. Gleichzeitig wurde auf die Schwierigkeiten hingewiesen, mit denen Projekte solchen Zuschnitts konfrontiert wären. Die Argumente, die in der Diskussion ausgetauscht wurden, betrafen vor allem Quantität und Ungleichmäßigkeit des Materials, das grundsätzliche Problem der Vollständigkeit, den Mangel an bibliographischen Vorarbeiten, das Verhältnis von Aufwand und Brauchbarkeit der analytischen Resumés, konkurrierende Techniken des Zugriffs durch elektronische Datenverarbeitung (die freilich, gerade im Hinblick auf die ‚Kosten-Nutzen-Rechnung‘, auch eine Änderung der Bewertungsmaßstäbe mit sich brächten). Es wurde empfohlen, Entwicklungen abzuwarten, die sich derzeit im Bereich der retrospektiven bibliographischen Erschließung europäischer Bibliotheksbestände anbahnen, inzwischen aber zu untersuchen, ob und inwieweit sog. Volltext-Bibliotheken auf EDV-Basis (Beispiele: ‚Thesaurus Linguae Graecae‘, ‚Patrologia Latina‘ (Migne), ‚Corpus Patrum Latinorum‘, ‚The English Poetry Fulltext-Database‘) als Ersatz geeignet wären oder ggf. als Ausgangsbasis für eine Mythos-Dokumentation dienen könnten. Besondere Aufmerksamkeit sei der Frage der Parzellierung zuzuwenden. Als Beispiel wurde u.a. ein Forschungsprojekt der Österreichischen Akademie der Wissenschaften genannt, das auf der Grundlage eines Corpus ausgewählter Texte (derzeit etwa zweihundert) das Fortwirken des antiken Mythos im 15. und 16. Jahrhundert in die Form eines Lexikons bringen möchte. Den ikonographischen Aspekt des Gesamtproblems (Fortsetzung von LIMC ins Mittelalter [‚Pigler Illustratus‘]) empfand man als weniger problematisch. Grundsätzlich wurden kleineren Projekten (etwa einem Repertorium von Darstellungen des antiken Mythos in der Malerei des 20. Jahrhunderts) größere Realisierungschancen eingeräumt.

Eine Veröffentlichung der Vorträge des Kolloquiums ist geplant. An dieser Stelle sei im Namen der Teilnehmer dem Hausherrn der Villa Vigoni Herrn Staatssekretär a.D. Paul Harro Piazzolo für die erwiesene Hilfe und Gastfreundschaft gedankt, sowie auch der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Bonn), dem Centro nazionale delle ricerche scientifiche (Rom) und dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst (Stuttgart), die das Kolloquium durch großzügige Unterstützung ermöglicht haben.

Hermann Walter

IMAGO MUSICAE. MUSIKKULTUR
IM SPIEGEL DER BILDENDEN KUNST

11. Internationale Tagung zur Musikikonographie. Hamburg, Hochschule für Musik und Museum für Kunst und Gewerbe, 21. bis 24. August 1991.

(mit einer Figur)

Veranstalter waren das ‚Répertoire International des Sources Musicales (RISM) München‘ in Zusammenarbeit mit der Hamburger Hochschule für Musik und dem Museum für Kunst und Gewerbe. Die Leitung lag bei Harald Heckmann (Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt/M.), die Organisation bei Monika Holl (RISM, München). Das überraschend große Interesse an der Veranstaltung führte zu einem umfang- und abwechslungsreichen Vortragsprogramm mit über fünfzig Referenten aus neunzehn Ländern. Ein Sonderband des *Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft* soll einen ansehnlichen Teil der Beiträge veröffentlichen.

Die Musikikonographie, jener Zweig der Musikgeschichte, der sich mit der Analyse und Interpretation von musikalischen Motiven und Themen in Werken der bildenden Kunst beschäftigt, galt lange als irrelevant. Hugo Leichtentritt beschäftigte sich als einer der ersten genauer damit (Was lehren uns die Bildwerke des 14.-17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit? *Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft* 7, 1905/6, S. 315-364). Eric Blom betonte in seiner Einleitung zu Georg Kinskys *A History of Music in Pictures*, London 1930, Nutzen und Wichtigkeit von Bildquellen für den Musikhistoriker. Doch abgesehen von wenigen Arbeiten wie Valentin Denis' *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie naar hun Afbeelding in de 15-eeuwsche Kunst*, Antwerpen 1944, und der glanzvollen Ausnahme eines Emanuel Winternitz blieb die Musikikonographie weiterhin ein wenig erschlossenes Gebiet, dessen Erforschung Methodik und Systematik vermissen ließ.

In Hamburg würdigte Barry S. Brook, Direktor des New Yorker ‚Center for Music Research and Documentation‘, einleitend die organisatorischen Fortschritte der letzten Jahrzehnte: Auf dem Treffen der ‚Internat. Association of Music Libraries‘ in St. Gallen 1971 wurde eine Organisation zur Förderung musikikonographischer Studien, das ‚Répertoire International d'Iconographie Musicale (RiDIM)‘, ins Leben gerufen, das unter dem Patronat der Internat. Gesellschaft für Musikikonographie, der Internat. Vereinigung der Musikbibliotheken und des Internat. Musikrates steht. Seit 1973 finden musikikonographische Tagungen statt, die in New York herausgegebenen *Newsletters* und insbesondere die seit 1984 jährlich erscheinende Zeitschrift *Imago Musicae* stehen als Publikationsorgane zur Verfügung. Die Notwendigkeit dieser Hilfswissenschaft für die Musikgeschichte im allgemeinen, Instrumentenkunde und Aufführungspraxis im besonderen ist anerkannt; jedoch führte die Vielfalt des Materials und der methodischen Ansätze nicht nur in der Vergangenheit zu Problemen: RiDIM hat sich

zwar zur Aufgabe gemacht, ein umfassendes Verzeichnis der musikikonographischen Quellen weltweit zusammenzutragen, doch unterscheiden sich Ansätze und Intensität der diversen Arbeitsgruppen von Land zu Land sehr.

An dieser Stelle kann nur eine kleine, mitunter willkürliche Auswahl aus den Beiträgen zur Sprache kommen, die, in teils einander zeitlich überschneidenden Sektionen zusammengefaßt, den unterschiedlichsten Themen und Fragestellungen gewidmet waren.

Dagmar Hoffmann-Axthelm (Basel) bot die vertiefende Interpretation eines Autorenbildes der Heidelberger Manessischen Handschrift: *Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeile (Codex Manesse, fol. 13). Zum höfischen Minne-, Schach- und Instrumentalspiel im frühen 14. Jahrhundert*: „Die Darstellung formuliert ein ‚klassisches‘ höfisches Thema – den Konflikt des ritterlichen Mannes zwischen Heldentum und Minne (bzw. dessen Lösung) – auf drei Ebenen: 1. Durch die Mythologisierung der historischen Persönlichkeit Otto IV. nach dem Modell eines antiken Helden, 2. durch das Schachspiel und 3. durch die Instrumente der ‚haute musique‘“ (Zusammenfassung ihrer Ergebnisse im Programmheft der Tagung).

Der Beitrag imponierte durch sein Reflexionsniveau und die Präzision seiner Fragestellung. Im einzelnen vermochte nicht jede Hypothese im gleichen Maß zu überzeugen. So scheint die Behauptung, Otto sei in der Miniatur auf den trojanischen Helden und Ahnen der Römer Äneas hinstilisiert, der Prüfung nicht standzuhalten. Die Referentin sucht ferner die Motive Schachspiel und Pfeil als „Archetypen von Minne und Männlichkeit“ zu belegen; auch erinnert sie daran, daß Äneas mit Pfeilen und Minne zu tun bekam. In der Berliner Handschrift von Heinrich von Veldekes Eneasroman (Ms. germ. fol. 282) zeigt fol. 6r außerdem – abweichend vom Text – den Helden beim Schachspiel mit einem Gefährten, während seine Boten von ihrer Gesandtschaft zu Königin Dido zurückkommen. Als bewußte Weiterführung dieses Bildes deutet die Referentin die Manesse-Miniatur. Zum Bedeutungshorizont bezieht sie sich zudem auf die Schachepisode in Ulrichs von dem Türlin *Arabel* (einer später hinzugedichteten Vorgeschichte zum *Willehalm* Wolframs von Eschenbach), wo Willehalm gegen die Sarazenenkönigin verliert, „im selben Zug“ aber ihre Zuneigung und ihre Bekehrung zum Christentum gewinnt.

Jedoch lassen sich diese verschiedenen Beobachtungen nur unter Zwang zu einer stringenten Erklärung der Manesse-Miniatur bündeln. Wo die um 1230 im Raum Regensburg entstandene, spätestens während des 16. Jahrhunderts in süddeutschem, vermutlich bayerischem Laienbesitz liegende Berliner Handschrift im Mittelalter aufbewahrt wurde, ist unbekannt; daß ihre Bilder im frühen 14. Jahrhundert einem Züricher Buchmaler hätten bekannt sein können, ist ohne konkrete Anhaltspunkte kaum wahrscheinlich zu machen. Vor allem aber warnt der Kontext in der Berliner Handschrift davor, die Schachdarstellung überzuinterpretieren. Auch an anderen Stellen unterlaufen dem Miniator Irrtümer, die erkennen lassen, daß er nicht selbst den Roman kannte, sondern auf Grund von Maleranweisungen arbeitete. Schon deswegen ist auf fol. 6r ein Hinweis auf „Schachsymbolik im Zusammenhang mit Heldentum und Minne“, sprich: eine Vorahnung der

in Person der Dido bevorstehenden Turbulenzen, entschieden weniger plausibel als die Vermutung, der mit dem Text nicht vertraute Maler habe den auf die Rückkehr der Boten wartenden Äneas beim höfischen Zeitvertreib schlechthin dargestellt (Veldeke läßt ihn den Boten entgegengehen). Mit diesen kritischen Anmerkungen soll nicht bestritten werden, daß dem Schachspiel und seiner Abbildung im Mittelalter symbolische Bedeutung beigegeben werden konnte.

Die Musikdarstellung des Bildes darf nicht – berechtigte Mahnung an manche kunsthistorischen Beschreibungen – als angenehme Geräuschkulisse von Spiel und Konversation des Paares mißverstanden werden, zumal die Instrumente – falls sie überhaupt als simultan spielend gemeint sein sollten – durch ihre Lautstärke die Konzentration der Schachspieler gelähmt haben müßten. Die Buisinen links, typische „Adelsinstrumente“, tragen eine Konnotation von Herrschaftlichkeit, vielleicht auch Kampf, die Sackpfeife dagegen gehört zu Tanz und Pastourelle, während die Trommel mit der einen wie der anderen Sphäre zu verbinden ist. Die Referentin betont, daß die abgebildeten Instrumente sämtlich der „haute musique“ zugeordnet wurden und „potentiell“ kombinierbar waren, was sie metaphorisch versteht: Die Welten des Mannes (vertreten durch die Buisinen) und der Frau (Sackpfeife) seien als harmoniefähig dargestellt.

Manfred Hermann Schmid erhellte *Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der Margarita philosophica von Gregor Reisch 1503*. Er legte dar, daß der Holzschnitt zur „Musica“ keineswegs eine „Musikaufführung“ zeigt, sondern das Einteilungsschema, die *divisiones* der Wissenschaftsdisziplin Musik, und entzifferte die in ihrer Komplexität einer wissenschaftlichen Enzyklopädie angemessene Abbildung. Dabei erwies er die bisher als frühes Bild eines Dirigenten angesehene Gestalt auf dem Holzschnitt der Buchausgaben von 1503 (Freiburg, Schott) und 1504 (Straßburg, Grüninger; *Fig. 1*) als Anführer eines Tanzes; im Zusammenhang des Holzschnitts personifiziert der Tänzer den Rhythmus.

H. Colin Slim (Irvine, CA), *Lasso's 'La cortesia voi donne predicate', a villanesca printed, penned, plucked, and depicted*, gelang es, einem von der Kunstgeschichte bisher wegen seiner provinziellen Qualität ignorierten Gemälde des 16. Jahrhunderts in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich Museum) wesentliche Informationen zu entlocken. Es zeigt eine Gruppe von Sängern mit einem Notenblatt, als dessen Inhalt Slim eine auch aus anderen Quellen bekannte Villanesca von Orlando di Lasso erkannt hat, hier aber ist ein sonst unbekannter Druck mit einer anderweitig nicht überlieferten Oberstimmenverzierung wiedergegeben. Das auf den ersten Blick konventionelle Sujet erweist sich als Abbildung einer konkreten Aufführungssituation mit Quellenwert.

Nur in wenigen Fällen noch wurde ein Kunstwerk vergleichbar einläßlich auf seinen Darstellungsinhalt oder seine Bedeutung untersucht. Ein suggestives Referat von Gian Casper Bott (Poschiavo), „*Ut pictura musica*“: *Zu Evaristo Baschenis' 'Ricerca quinta'* näherte sich dem Brüsseler Musikstilleben des Malers von Bergamo. Mittels subtiler Beschreibung, der die Überschrift eines gemalten Notenblattes als „Schlüsselbegriff“ diente, suchte Bott eine nicht nur motivische,



Fig. 1 Musica. Holzschnitt in: Gregor Reisch, *Margarita philosophica*. Straßburg, Grüninger 1504 (nach: Dupeux, Lévy, Wirth, *La gravure d'illustration en Alsace au XVIe siècle*, Bd. 1, Nr. 567)

sondern auch „strukturelle Annäherung“ der Bildanlage an die Musik deutlich zu machen; der Künstler transponiere verschiedene Begriffe der Musiksprache seiner Zeit in eine bildlich-räumliche und daher malbare Dimension, das Bild sei eine Art gemaltes Ricercar (dies eine von Imitation und Abwandlung geprägte, zur Entstehungszeit des Bildes jedoch veraltende Instrumentalform). Sonstige denkbare Sinn-schichten des Stillebens, z.B. das Vanitas-Motiv (?) der Äpfel, blieben im Vortrag ausgespart. Dieser ist Teil eines strukturanalytischen Forschungsvorhabens, dessen Erprobung anhand der Werke insgesamt, nicht nur bei einem ausgewählten Einzel-fall, zu erwarten bleibt: Der Gegensatz in der Einschätzung der Arbeitsweise zu Marco Rosci, *Baschenis Bettera & Co, produzione e mercato della natura morta del seicento in Italia* (Mailand 1971), könnte kaum größer sein.

Dagegen führte Daniel Hartz (Berkeley, CA), *The Portrait of Carlo Scalzi Attributed to Charles-Joseph Flipart* mitten hinein in die tatsächlich weitreichenden Querverbindungen zwischen Künstlern und Musikern im 18. Jahrhundert. Der von 1729 bis 1739 erfolgreich in England tätige Jacopo Amigoni portraitierte zweimal den befreundeten Opernstar Carlo Broschi Farinelli (der Bilder Amigonis besaß) und unternahm gemeinsam mit ihm im Sommer 1736 eine Reise nach Paris. Amigoni unterhielt noch weitere Kontakte zum Musikmilieu; 1738 gestaltete er die Titelseite des Drucks von Domenico Scarlattis *Essercizi*. Seinem 1721 geborenen Schüler Jean-Charles Flipart schreibt Hartz die „Flipart“ signierte, 1735 datierte Kupferstichreproduktion von André Bouys Bildnis des François Couperin zu.

Ein im Wadsworth Atheneum (Hartford, CT) aufbewahrtes Bildnis, das Flipart zugeschrieben werden kann, zeigt den Soprankastraten Carlo Scalzi, nach einem Engagement in London 1733/4 bei Händel (selbst Gemäldesammler wie der gleichfalls auf den britischen Inseln heimisch gewordene Geigenvirtuose Francesco Geminiani) 1737-79 *primo uomo* des Teatro San Grisostomo in Venedig, in einer seiner großen Rollen (Arbace in Leonardo Vincis Oper *Artaserse*, Text von Metastasio), in der Hand eine mutmaßlich selbstkomponierte Arie zu einer dramatischen Szene. Möglicherweise war der Portraitauftrag durch die Farinelli-Bildnisse Amigonis angeregt und der noch junge Flipart von seinem vielbeschäftigten Lehrmeister empfohlen. Unter solchen Umständen wird die Notwendigkeit, aber auch der Lohn fachübergreifender Forschung unmittelbar anschaulich.

Nur wenige Vorträge allerdings eröffneten derart weitreichende Perspektiven oder boten methodenkritische Ansätze. Hier sind die in ihrer Stoßrichtung konvergierenden Beiträge von Rosario Alvarez-Martinez (Santa Cruz de Tenerife, *La iconografía instrumental de la escultura románica como fuente de conocimiento del instrumentario de la época, métodos y problemas*) und Stefan Hirsch (München, *Die Ältesten von Oloron und ihr Umkreis. Zur Bewertung restaurierter Bildquellen*) zu nennen. Tatsächlich wird der Authentizitätsgrad romanischer Bauplastik, nicht nur am Außenbau, allzu häufig unkritisch überschätzt mit der Folge, daß phantastische oder anachronistische Instrumentenformen, seien es mißverständene Ergänzungen und Kopien alter Reste oder gar überwiegend Projektionen des jeweiligen Bildungshorizonts der Restauratoren des 19. Jahrhun-

derts, ins Bildrepertoire der Mediävistik geraten. Wie Hirsch feststellte, hat so manche Fehlrekonstruktion unklar gewordener Instrumentendetails ihre Ursache darin, daß die offensichtliche Verwandtschaft mittelalterlicher Instrumente mit späterer authentischer Folklore auch dem 19. Jahrhundert wohl vague bewußt war und inspirierend wirkte, jedoch der Zugang zu den Quellen, zum rezenten Volksmusikinstrumentarium, im ganzen Abendland geradezu verstellt war durch einen antikisch-bildungsbürgerlich gefärbten Folklorismus. Diese Erkenntnis zeichnet sich bisher erst an einzelnen Fallstudien ab. Es lohnte sich, sie auf breiterer Basis zu überprüfen, wozu restauratorisch-technische Befunduntersuchungen und Archivistudien erforderlich wären.

Auch Jana Lengová (Bratislava/Preßburg), *Das Musikleben in der Slowakei im 19. Jahrhundert im Lichte der zeitgenössischen Ikonographie*, beschäftigte sich mit der Frage, bis zu welchem Grad Bildquellen Wirklichkeit ihrer Entstehungszeit spiegeln oder anderen Konventionen und Gesetzen folgen.

Wenigstens drei vortreffliche Referate müssen noch erwähnt werden, obwohl sie aus dem zeitlichen Rahmen der Kunstgeschichte herausfallen: Alexandra Goulaki-Voutira (Athen) besprach *Darstellungen der Siegesgöttin auf musikalischen Darstellungen des 5. Jahrhunderts*, die einen Begriff davon geben, wie weitgehend nicht nur im öffentlichen, sondern auch im privaten Bereich das Musizieren vom Gedanken des Wettstreits geprägt war. Joachim Braun (Jerusalem) präzierte die *Musikikonographie des Dionysoskultes im römischen Palästina*. Werner Bachmann (Leipzig; *Oströmisch-frühbyzantinische Musikkultur im Spiegel der bildenden Kunst*) vermittelte durch aufmerksamen Vergleich von Text- und Bildzeugnissen einen Einblick in die musikalische Seite der Veranstaltungen im Konstantinopler Hippodrom seit der Spätantike. Die Basis des Theodosiusobelisken in Istanbul (390) und Wandmalereien im Nordwestturm der Kiewer Sophienkathedrale (wohl 1113-25), Schilderungen des Claudius Claudianus von 399 und im Zeremonienbuch des Konstantin VII. Porphyrogenetos geben, im Zusammenhang betrachtet, eine anschauliche Vorstellung von den räumlichen Verhältnissen, dem Standort und dem im Lauf der Zeit gewandelten Aussehen der Orgeln beider Zirkusparteien – deren Wettstreit hatte außer der sportlichen auch eine musikalische Seite.

Der Gewinn dieser Tagung liegt im wissenschaftlichen Austausch und Erkenntniszuwachs, auch wenn das Materialaufgebot vieler Vorträge noch der vertieften Untersuchung bedürfte. Andererseits fußten viele Ergebnisse auf punktueller Quellenbetrachtung, mitunter zu Lasten der weiteren, zum Verständnis wesentlichen ikonographischen Bedeutungshorizonte und der historischen Zusammenhänge. Die geforderte detaillierte und kompetente Betrachtung der Bildquellen gelingt nur dort, wo „Interdisziplinarität“ kein Schlagwort bleibt. Angesichts des unübersehbar weiten Themengebietes der Tagung war es kein Wunder, daß sich regere Diskussion nur bei punktuell konzentrierten Beiträgen entfaltete. Somit bleiben methodische Probleme in diesem jungen Zweig der Musikwissenschaft – aber wo fehlen solche denn überhaupt?

Ulrike Groos

Varia

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE (2. Teil)

ÖSTERREICH

GRAZ

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT

Mag. Heimo Kaindl ist als Vertragsassistent am Institut für Kunstgeschichte mit 2. Juli 1992 ausgeschieden. Am 30. Oktober 1991 wurde Studienassistent Thomas Trummer eingestellt.

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Brucher) Elisabeth Hrastnig: Architektur in Graz von 1780-1840.

(Bei Prof. Franz) Marion Bösch: Mamluken-Teppiche, Probleme der Teppichforschung am Beispiel einer Gruppe des 15.-16. Jahrhunderts aus dem östlichen Mittelmeerraum.

(Bei Prof. Naredi-Rainer) Sabine Reisner: Die baugeschichtliche Entwicklung der Banken am Beispiel der Raiffeisenkassen in der Steiermark.

(Bei Prof. Pochat) Michael Braunsteiner: Alfred Kubin, das traumwache Bewußtsein. Zur Phänomenologie des Traumes und des Traumhaften im Leben und Werk.

(Bei Prof. Schweigert) Hansjörg Weidenhoffer: Sakramentshäuschen in Österreich. Eine Untersuchung zur Typologie und stilistischen Entwicklung in der Spätgotik und Renaissance.

(Bei Prof. Skreiner) Margit Fritz-Schafschetzy: Künstlerische und ideologische Tendenzen in den steirischen Kunst- und Künstlervereinigungen der Zwischenkriegszeit und deren Beeinflussung durch gesellschaftliche und politische Veränderungen. Eine rezeptionsgeschichtliche Betrachtung. – Edith Risse-Scherbler: Der Sport als Motiv in der deutschen Malerei und Graphik von der Jahrhundertwende bis 1936.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Doz. Biedermann) Christiane Holler: Die Parisurteile Lucas Cranach d.Ä. Eine ikonographische Untersuchung. – Karin Leitner: Der spätgotische Freskenzyklus St. Peter bei Grafenstein und seine stilistische Einordnung in die Kärntner Freskomalerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts.

(Bei Prof. Pochat) Susanne Bernt: Kunst und Kultur der Senufo, Dogon, Dan und Yoruba. – Diana Brus: Das Phänomen „Primitivismus“. Die Rezeption der Kunst der Naturvölker, von der „Klassischen Moderne“ bis zur Gegenwart. – Karin Buol-Wischenau: Anmerkungen zur Symbolik romanischer Tier- und Dämonenbauplastik in Kärnten, der Steiermark, Salzburg, Niederösterreich und Wien. –

Cornelia Ellersdorfer: Das „verkannte Genie“ Richard Gerstl. Analyse seiner Sonderstellung im österreichischen Frühexpressionismus anhand seiner bekannteren Porträts. – Karin Gerlitsch: Die Mode in der deutschen Malerei 1815-1850. – Anna Maria Hufnagl: Gustinus Ambrosi, Porträtist seiner Zeit. – Gerda Matuschkowitz: Das Wesen und Werden der Villenkultur im Veneto. Historische und geistige Voraussetzungen. – Monika Pessler: Studien zu Künstler selbstbildnissen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung steirischer Künstlerportraits. – Susanne Polzer: Schutzmantelmadonnen in Innerösterreich. Studien zu einem mittelalterlichen Thema in Steiermark, Kärnten und Krain. – Monika Wiltschnigg: Die Relieffdarstellung der Ölbergsszene im Mittelalter in Österreich (Beginn 14. bis Mitte 16. Jhdt).

(Bei Prof. Schweigert) Doris Petautschnig: Die Gewölbefresken der Stiftskirche von St. Paul in Kärnten, eine Arbeit der Pacherwerkstätte.

(Bei Prof. Skreiner) Martin Behr: „Die Wiederkehr der Sinnlichkeit“. Der Beginn einer neuen, subjektiven und emotionalen Malerei ab Mitte der 70er Jahre in Österreich und vergleichbare Phänomene. – Hanno Millesi: Oberfläche und Raum. Analytische Betrachtung zum bildhauerischen Werk Erwin Wurms 1928-88. – Alois Rosmann: Hannes Schwarz, der Maler und Graphiker.

(Bei Prof. Woisetschläger) Eva Maria Sturm: Codex 807 der Universitätsbibliothek Graz und der kunsthistorische Zuordnungsversuch in der Diözese Passau.

Neu begonnene Dissertationen

Günther Holler-Schuster: Der Bildhauer Franz West. – Anna Maria Hufnagl: Das plastische Werk Anton Hanaks. – Barbara Wiltsche: Wechselbeziehung der Künste in der frühen Moderne (Kokoschka, Kubin u.a.). – Karin Leitner: (Arbeitstitel) Claus Sluter und Peter Parler. Studien zur Auffassung des Individuums und der Physiognomien. – Susanne Polzer: Schutzmantelmadonnen in Österreich vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert. – Achim Simeon Simon: Der Einfluß der alt niederländischen Kunst auf die österreichische Malerei des 15. Jahrhunderts.

I N N S B R U C K

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Bertsch) Elisabeth Endhammer: Mythos Frau. – Sylvia Kraker: Albert Birkle 1900-1986. – Roswitha Mair: Karl Rössing. – Josef Schärmer: Prof. Josef Schretter (1856-1909), Leben und Werk. – Maria Schuchter: Albert Bloch. – Elisabeth Tafatsch: Form und Funktion. Die Zusammenhänge von Schönheit und Zweck in der Architekturtheorie von der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. – Ilse Weyrer: C.H. Walter Kühn (1895-1973).

(Bei Prof. Naredi-Rainer) Thomas Steppan: Der trikonchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architektur.

Abgeschlossene Diplomarbeiten

(Bei Prof. Bertsch) Renate Breuß: Rudolf Högler. – Thomas Feuerstein: Kunst im Apparatstadium. – Brigitta Fuchs: Schmuckdesign nach 1945 und Anna Heindl. – Jason Kostopoulos: Architektur als Abbild der Maschine. – Maria Mesmer: Baumeister Otto Mallaun und die Darstellung konservativer Tendenzen zur Jahrhundertwende. – Herlinde Molling: Erich Torggler (1899-1938). Angewandte Arbeiten. – Julius Ott: Architekt Jakob Albrecht. – Ruth Schachermann: Der Bildhauer Franz Staud. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seines Altarschaffens. – Elisabeth Valek: Die Jesuiten in Hall. – Claudia Wedekind: Fabrikarchitektur in Tirol. Form, Funktion und Bedeutungsschichten einer Bauaufgabe.

(Bei Prof. Naredi-Rainer) Katharina Achammer: Der „ideale“ Kinderkatalog. – Helene Benzer: Nimm diese Menschen und Bilder, wie sie kommen. Josef Engelhart. Sein Beitrag zur Kulturgeschichte Wiens um 1900. – Dkfm. Dr. Elisabeth Längle: Museum für Moderne Kunst, Kunsthalle. Funktion, Identität, Reflexion. – Margarethe Oberhauser: Palmenhäuser, Wintergärten des 19. Jahrhunderts. Die Inszenierung einer transparenten Welt. – Monika Pernfuß: Emanuel Raffener (1881-1923). Ein Tiroler Kirchenmaler. – Ingrid Stolz: Die Heilig-Grab-Kirche (Sieben-Kapellen-Kirche) in Innsbruck. – Christine Stoschek: Raffaël und Mozart, Wesensverwandtschaft/Wahlverwandtschaft. – Gabriele Zwerschina: Aspekte des Denkmalbegriffs in seiner historischen, juristischen und kunstwissenschaftlichen Dimension.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Ammann) Andreas Rudigier: Johann Landner. – Eva-Maria Steinwandter: Moll Nikolaus.

(Bei Prof. Bertsch) Hans Riedl: Tiroler Kirchenarchitektur nach 1945.

(Bei Prof. Naredi-Rainer) Renate Breuß: Das Maß und die Kochkunst. – Hubert Held: Die internationalen Einflüsse auf die Tiroler Architektur in den 70er und 80er Jahren. – Martin Mittermair: Die romanische Wandmalerei in Südtirol.

SALZBURG

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Dissertationen

Edith Baumgartner: Felix Albrecht Harta (1884-1967). – Anna-Maria Eder: Kurt Moldovan. Die Zeichnung. – Christian Haller: Das Neosgraffito von Karl Reisenbichler unter dem Aspekt seiner *Erd- und Volksverbundenheit*. – Johann Langthaler: Die Abteikirche Nonnberg in Salzburg. – Rudolf Maurer: Probleme spätgotischer Gewölbefiguren in Sakralbauten Oberösterreichs, Salzburgs, Ober- und Niederbayerns. – Ulrika Scholda (geb. Handler): Theorie und Praxis im Wiener Kunstgewerbe des Historismus am Beispiel von Josef Ritter von Storck (1830-1902). – Claudia Walzel: Ornamentik zwischen Historismus und

Jugendstil. Über den bedeutsamen Stellenwert des Ornaments in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Grundlagen für das pluralistische Stilbild um 1900.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

Herbert Johann Berndl-Forstner: Die gotische Kirchenbaukunst im nordwestlichen Waldviertel. – Michaela Bitschnau: Architektonische Tendenzen im nachkonziliaren Wiener Kirchenbau. – Christina Förster: Die kunstästhetischen Anschauungen Richard Wagners zum Bühnenbild, dargestellt an Hand der Entwicklung der Ideen Wagners zu Theaterarchitektur und Bühnenbild im München König Ludwigs II. bis zum Bayreuther Festspielhaus. – Monika Grabmayr: Der Turm zwischen Schaustellung und Ideologie. – Sibylle Kneuer: Das Freisinger Hochaltarbild der ‚Himmelfahrt Mariens‘ von Ludwig von Löfftz. Analyse und Rezeptionsgeschichte eines Kunstwerkes des späten 19. Jahrhunderts als Ausdruck gründerzeitlich-religiöser Problematik. – Alexander Koller: Das Westfenster von New College Chapel, Aspekte eines ‚Picture Window‘ des späten 18. Jahrhunderts. – Margarete Lindenau: Hilde Heger. – Erika Oehring: Zur bildhaften Wirkung der Architektur in der Landschaft, am Beispiel zweier herrschaftlicher Landsitze der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Reichenau an der Rax. – Gerlinde Ottner: Jörg Kölderer, der Hofkünstler der Gedächtniswerke Kaiser Maximilians I. – Therese Pechböck: Die Villa Lanna in Gmunden. Architektur, Ausstattung, Restaurierung. Ein Beitrag zur personalen Inszenierung in der Villenarchitektur im Historismus. – Claus Carl Radler: Plein-air als Konsequenz realistischer Tendenzen innerhalb der österreichischen Landschaftsmalerei. – Ulrike Reinert: Kunst als Sprache? Über das Lyrische im Werk von Jannis Kounellis. – Birgit Roth: Giulio Romanos Palazzo del Te in Mantua, seine Vorgängerbauten und sein Bezug zur italienischen Architekturtheorie der Renaissance. – Uwe Schögl: Vladimir Evgrafovich Tatlin, das Denkmal der III. Internationale. – Hedwig Schrödl: Die Entwicklung der Schleiß-Keramik in Gmunden. – Prof.Dr. Hans Steiner: Die Fresken der Pfarrkirche zu Terlan, ein spätgotischer Marienzyklus. – Georg Steinmetzer: Anziehung und Loslösung. Das Verhältnis von Gefühl und Erinnerung bei Edvard Munch. – Anselm Wagner: Hocheppan, Untersuchungen zu Burg und Adel. – Alfred Weidinger: Neues zu den Landschaftsbildern Gustav Klimts. – Yvonne Weis: Tanz, Bild und Raum. Die Beziehung von bildender Kunst und Tanz am Beispiel Harald Kreutzberg.

Neu begonnene Dissertationen

Herbert Johann Berndl-Forstner: Gotische Architektur im Traunviertel. – Dr. Eva Buchmann: František Bilek und seine innere Welt. – Gerlinde Helm: Josef Zensmaier, ein Bildhauer der österreichischen Moderne. – Barbara Kothbauer: Die Entwicklung des Bursenreliquiars von den Anfängen bis in die karolingische Zeit. – Margarete Lindenau: Kunst der Zwischenkriegszeit in Salzburg. – Erika Oehring: Gottfried Semper und Historismen. – Gerlinde Ottner: Jörg Kölderer. – Birgit Roth: (Arbeitstitel) Stilkritische Bemerkungen zu Giulio Romano. – Uwe Schögl: Die Nichtfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts. – Hedwig Schrödl:

Salzkammergut Künstlergilde. – Anselm Wagner: Die romanischen Wandmalereien in der Kapelle von Hocheppan. – Esther Yvonne Weis: Die Beziehung von bildender Kunst und Tanz.

WIEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

Verstorben sind leider Prof. Günther Heinz und Dr. Gertraut Schikola (Bibliothekarin des Instituts).

Habilitiert haben sich: Dr. Martina Pippal, Dr. Lieselotte Popelka, Dr. Fritz Koreny, Dr. Wolfgang Prohaska.

Prof. Gerhard Schmidt wurde emeritiert.

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Buschhausen) Karl Irsigler: Max Weiler. Wesensmerkmale seiner Kunst. Farbe, Form, Abstraktion, Rhythmus, Naturbegriff.

(Bei Prof. Fillitz) Barbara Asboth: Relief- und Objektkunst des Kölner Künstlers Hubert Berke (1908-1979).

(Bei Doz. Haiko) Claudia Orben: Max Lukas, ein Architekt (1906-1943).

(Bei Prof. Heinz) Holger Grimm: Das Leben und Werk des Malers Carl Herpfer (1836-1897). – Shui-Yung Lai: Bild und Gedankenbild. Der Niederschlag der vier Gelehrtentugenden in der chinesischen Tuschnalerei.

(Bei Doz. Krause) Ingrid Brugger: Der Einfluß der venezianischen Malerei auf die österr. und süddeutsche Malerei zwischen 1580 und 1620. – Ruth Heidrich: Das bürgerliche jüdische Grabdenkmal. Ein formaler Ausdruck des Mentalitätswandels im religiösen, ästhetischen und politischen Bereich in der zweiten Hälfte des 19. Jhts (Zentralfriedhof). – Cornelia Reiter: Oskar Laske (1874-1951).

(Bei Prof. Schmidt) Katharina Foti-Rössler: Theoretische Auseinandersetzungen mit der Wiener Stadterweiterung ab 1857 anhand der Allgemeinen Bauzeitung. – Martin Roland: Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

(Bei Doz. Schwarz) Maria Parucki: Der mittelalterliche Bau der Wiener Minoritenkirche.

Abgeschlossene Diplomarbeiten

(Bei Doz. Bösel) Wolfgang Amann: Platzgruppen bei Camillo Sitte. Der Wandel der Konzeption des Künstlerischen im Städtebau um die Jahrhundertwende am Beispiel Camillo Sittes. – Brigitte Groihofer: Raimund Abraham. Imaginäre Architektur 1960-1984. – Thomas Pulle: Zur Gestaltung privater Bibliotheksräume in Wien um 1800. – Doris Weigel: Das Prinzip von Einraumwohnungen als räumliches Manifest.

(Bei Prof. Buschhausen) Georg Wildfellner: Anna Mahler (1904-1988).

(Bei Doz. Haiko) Barbara Hattinger: Die Bedeutung des Stilzitats in der Wiener

Architektur des Frühhistorismus. – Marika Ofner: Das politische Plakat nach der Revolution von 1917 bis zu Beginn der Dreißigerjahre in Rußland. – Ursula Prokop: Die Geschäftshäuser der Wiener Innenstadt von 1910-1914 und ihre architekturgeschichtlichen Voraussetzungen. – Inge Scheidl: Die Kaiser Franz Josef-Jubiläumskirche in Wien von Viktor Luntz. Der Wettbewerbsverlauf, die Konkurrenzentwürfe und die Baugeschichte.

(Bei Prof. Heinz) Martina Hugl: Entwicklung und Motivik der Stuckdekorationen von 1669-1725 in Niederösterreich, am Beispiel der Stukkateurfamilien Aliprandi und Piazzol. – Andrea Lisa Kunit: Die Darstellung der Kleopatra in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. – Elisabeth Lehr: Der Maler und Zeichner Hans Hoffmann (um 1530-1591/92). – Julia Neudorfer: Der Osterleuchter in der Kirche Santa Maria della Salute. – Ulrike Sturm: Eine jüdische Barockhandschrift von Jehuda Löb ben Elija ha-Kohen, Kopenhagen 1769. – Dr. Leopold Urban: Die Orangerie von Schönbrunn. Kunsthistorische und geschichtliche Grundlagen für ihre Revitalisierung, unter besonderer Berücksichtigung der Fragen zur Gestaltung des Orangeriegarten-Parterres.

(Bei Prof. Oberhuber) Nicola Hirner: Hans Staudacher. Spuren, Zeichen, Gesten. Zur Entwicklung einer spontanen Bildsprache unter besonderer Berücksichtigung der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre. – Doris Leutgeb: Das Christusbild bei Joseph Beuys. – Marie Therese Lippert: Die Entwicklung der Bild-Dichtung von Günter Brus. – Martina Pflieger: Landschaftszeichnungen Carl Pischingers in der Albertina. Studien zum Naturverständnis im Wien des 19. Jhts. – Silvie Steiner: Max Weilers Werk in den Jahren 1930 bis 1960 unter besonderer Berücksichtigung der Zeichnungen und Malereien auf Papier. – Ergina Xydou: Der Maler Antonio Vassilaki, gen. Aliense (1556-1629). Seine signierten Werke. (Bei Doz. Prohaska) Sylvia Manhart: Spätbarock und Klassizismus in der Wiener Malerei des 18. Jahrhunderts an Hand ausgewählter Arbeiten des Malers Vinzenz Fischer (1729-1810).

(Bei Prof. Rosenauer) Sabine Benzer: Aspekte der „Weibermacht“ in der deutschen Druckgraphik zwischen Spätmittelalter und beginnender Neuzeit. – Eva Möller: Rodins Denkmäler im Rahmen der Tradition des 19. Jahrhunderts. – Franz Seilern: Giovanni Bellinis Götterfest.

(Bei Prof. Schmidt) Andreas Besold: Fresken in Kärnten um 1400. Die Trecentorezeption in der Kärntner Wandmalerei. – Maria Bindlechner: Der Danielsmeister und der Meister des Hochaltares von Maria Pfarr.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Fillitz) Wolfgang Amann: Laurity Ortner.

(Bei Doz. Haiko) Barbara Hattinger: Probleme des Städtebaus im 20. Jahrhundert. – Wolfgang Krug: Otto Bartning. Der Profanbau. – Ursula Prokop: Die antirationalistischen Tendenzen der Wagner-Schule unter besonderer Berücksichtigung von Leopold Bauer. – Inge Scheidl: Victor Luntz und die Architektur um 1900.

(Bei Prof. Heinz) Maria Theisen: Gregorio Guglielmi. Leben und Werk.

- (Bei Doz. Krause) Michaela Karner: Rathäuser in Niederösterreich 1850-1918.
(Bei Prof. Oberhuber) Brigitte Groihofer: Grenzbereiche zwischen Architektur und Skulptur. – Martina Pflieger: Raffael invenit. Die Nachfolge Raffaels durch die Jahrhunderte.
(Bei Prof. Rosenauer) Sophie Eisenhut: Viktor Hammer (1882-1967).
(Bei Doz. Schwarz) Gabriele Oshammer: Mittelalterliche Karnerkapellen in Niederösterreich.

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, DENKMALPFLEGE UND INDUSTRIEARCHÄOLOGIE DER
TECHNISCHEN UNIVERSITÄT

Die Abteilungen des Institutes wurden neu aufgeteilt:

Abteilung für Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Leiter: o. Univ. Prof. Dr. phil. Gerold Weber.

Abteilung für Denkmalpflege und Industriearchäologie, Leiter: a.o. Univ. Prof. Arch.Dipl.-Ing.Dr.techn.Manfred Wehdorn.

o. Univ.Prof.Arch.Dipl.-Ing.Dr.techn. Alois Machatschek ist mit Wirkung vom 30.9.1991 in den Ruhestand getreten.

Univ.Ass.Dr.phil. Evelyn Benesch ist mit 30.9.1991 aus dem Institut ausgeschieden.

Dr.phil. Christina Seidl ist als halbtagsbeschäftigte Vertragsassistentin seit 14.10.1991 an der Abteilung für Kunstgeschichte und Denkmalpflege tätig.

Dr.phil. Gerhard Stadler ist als halbtagsbeschäftigter Vertragsassistent seit 1.3.1992 an der Abteilung für Denkmalpflege und Industriearchäologie tätig.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Weber) Arch.Dipl.-Ing. Johannes Sima: (Arbeitstitel, geändert) Die frühchristliche Basilika Mittelägyptens am Beispiel der Klosterkirche „Abu Fana“.

(Bei Prof. Wehdorn) Dipl.-Ing. Hans Peter Jeschke: (Arbeitstitel) Schutzzonen.

SCHWEIZ

BASEL

KUNSTHISTORISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Wiss. Assistenten: Ordinariat für ältere Kunstgeschichte (Prof. B. Brenk) lic.phil. Carola Jäggi, ab 1.6.1992; Ordinariat für neuere Kunstgeschichte (Prof. G. Boehm) Dr. Theodora Vischer, ab 1.9.1988; Ursula Sinnreich, M.A., ab 1.5.1990.

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Boehm) Johannes Stükelberger: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900.

(Bei Prof. Brenk) Elisabeth Castellani-Stürzel: Vaduz und die Schloßmuseen um 1900, Historismus und Denkmalpflege in Theorie und Praxis. – Mariantonia Reinhard-Felice: La porta lignea della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano.

Abgeschlossene Lizentiatsarbeiten

(Bei Prof. Boehm) Marguerite Droz: Der Mensch im Bild. Allan Ramsey und Sir Joshua Reynolds. Aspekte ihrer Porträtkunst. – Cathérine Hürzeler Herzog: Gerhard Richters Atlas. – Salomé Maurer: Ernest Biéler (1863-1948) im historischen Kontext. – Gabriela Meier: Bildnerische Verfahren von Meret Oppenheim. Analysen an ausgewählten Beispielen. – Anne Nagel: Das Grabmal im Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Gartentheorie Hirschfelds. – Irène Schubiger: Die Architektin Elsa Burckhardt-Blum (1900-1974). Die Bauplätze sind eine herrliche Erfindung. – Claus Volkenandt: Sehen und Zeigen. Überlegungen zu Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp“ (1632).

(Bei Prof. Brenk) Philippe Büttner: Die Programmatik im Psalter Ludwig des Heiligen. – Sandra Fiechter: Zwei Glasfensterfragmente aus Chartres im Historischen Museum Basel.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Boehm) Susanne Borova: Jiří Kolar. Das Leben und Werk. – Klaus Görner: Sammlung, Erinnerung, Beschreibung. – Christine Jenny: (Arbeitstitel) Werkverfahren im Schaffen von Richard Tuttle. – Makoto Miyashita: Paul Klee und der Surrealismus 1920-1940, Rezeptionsmechanismen und Rezeptionsgeschichte. – Andres Pardey: Holbein und die Reformation. – Raphael Rosenberg: Die Rezeption der Skulptur Michelangelos in Nachzeichnungen, Druckgraphik und Beschreibungen. Eine Studie zur Interpretationsgeschichte. – Martina Sauer: (Arbeitstitel) Von der Transformation der Landschaftsmalerei in der Moderne: Cézanne, van Gogh, Monet, Hodler. – Karen Schübeler: Matthias Grünewald. Überlegungen zur Bildauffassung. – Angela Stercken: Göttin der Nation. Ikonographische Studie zur weiblichen Staatspersonifikation im 19. Jh. am Beispiel der Helvetia. – Claus Volkenandt: (Arbeitstitel) Werk und Welt. Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp“ zwischen ästhetischer und historischer Präsenz.

(Bei Prof. Brenk) Philippe Büttner (Arbeitstitel) Programmatik und Bildwerk. Studien zu rein alttestamentlichen Bilderzyklen in Handschriften aus dem Umkreis Ludwigs IX. – Dorothea Schwinn: Cluny II. – Rudolf Velhagen: (Arbeitstitel) Bildprogrammatik und Auftraggeber der Glasfenster im Chorumgang der Kathedrale von Bourges.

Dr. Solange Michon, Assistentin am Lehrstuhl für Mittlere Kunstgeschichte (ab. 1.4.1992); Dr. Florian Huber, Assistent am Lehrstuhl für Architekturgegeschichte und Denkmalpflege (ab. 1.10.1992).

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Bättschmann) Hubert Locher: Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die „Pala Baglioni“ als Kunstwerk im sakralen Kontext.

(Bei Prof. Beer) Andreas Bräm: Das Andachtsbuch nouv. acq. fr. 16251 der Bibliothèque Nationale in Paris. Zur Buchmalerei in der Diözese Cambrai im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. – Karel Otavsky: Die St. Wenzelskrone im Prager Domschatz. – Annemarie Stauffer: Spätantike und koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in mittelalterlichen Textilwerkstätten.

(Bei Prof. Hoffmann) Maria Zchomelidse: Die mittelalterlichen Fresken in S. Maria dell'Immacolata Concezione in Ceri bei Rom.

Abgeschlossene Lizentiatsarbeiten

(Bei Prof. Beer) Delia Ciuha: Die Gemälde des Niklaus Manuel Deutsch vom ehemaligen Antoniteraltar zu Bern, deren Anordnung, Strukturierung und Aussage. – Regula Schorta: Pseudolampas-Gewebe. Eine Gruppe von Seidenstoffen des 11./12. Jahrhunderts.

(Bei Prof. Hüttinger) Elisabeth Gerber: Egon Schiele und Maria Lassnig, Körpersprache und Identität. Zum Thema Selbstdarstellung als Akt in der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts. – Verena Immenhauser: William Blakes biblische Frauengestalten. Christliche Bildschemata in der englischen Kunst um 1800. – Daniela Settelen-Trees: Aspekte des Spiegels in der französischen Malerei der ‚vie moderne‘. – Annakatharina Walser: „Kunsthistorisch gedacht, vollendete Manet die von vielen Vorgängern [...] betriebene Eroberung Spaniens“. Studien zu Manets „espagnolisme“.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Bättschmann) Marianne Baltensperger: Carl Burckhardt. – Jeanette Zwingenberger: Die Geschichte des Schattens.

(Bei Prof. Hoffmann) Martina Lenz: Philibert Delorme. Baukunst und Bautechnik im 16. Jahrhundert. – Urs Dieter Schnell: Niklaus Sprüngli (1725-1802). Das architektonische Werk.

FREIBURG

KUNSTHISTORISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Lehrstuhl für moderne und zeitgenössische Kunstgeschichte: Ab 1.1.1991 neuer Lehrstuhlinhaber Prof. Dr. Victor I. Stoichita; ab 1.1.1992 neuer Assistent Dr. Didier Martens, Unterassistentin Catherine Schaller.

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Schmid, Co-Referent Prof. Stoichita) Georg Herzog: Albrecht Kauw (1616-1681), ein Berner Maler aus Straßburg.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Stoichita) Francisca Lachat-Constantini: Les bijoux Renaissance de la Fondation Abegg (Riggisberg).

ZÜRICH

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Professoren: Lehrstuhl für Neuere Kunstgeschichte neu besetzt mit Prof. Dr. Hubertus Günther.

Assistenten: Neue Oberassistentin mit Dr. Wolfgang Kersten; lic.phil. Katharina Epprecht ersetzt lic.phil. Marianne Lewinsky.

Abgeschlossene Lizentiatsarbeiten

(Bei Prof. Brinker) Kim Karlsson: Ma Fan, ein zeitgenössischer Künstler zwischen Tradition und Neuerung.

(Bei Prof. Claussen) Ilarra Besomi: „La galeria“ von Gian Battista Marino. Kunsthistorische Aspekte.

(Bei Prof. von Moos) Dusan Brozman: Karel Teige, Poetismus und Konstruktivismus. Seine Sicht der Funktionen von Malerei, Typographie und Architektur in den zwanziger Jahren. – Claudia Lansel: Schweizerische Beteiligung an Weltausstellungen.

(Bei Prof. Schnyder) Walter R.C. Abegglen: Schaffhauser Schreinerhandwerk.

(Bei Prof. Sennhauser) Roland Böhmer: Die romanischen Wandmalereien der Schloßkirche Spiez. – Ursula Boos: Barocke Reliquienfassungen aus den schweizerischen Frauenklöstern Hermetschil, Zug, Stans und Gnadenthal. – Suzy Varkony: Herkules im 4. Jahrhundert n. Chr.

(Bei Prof. Zelger) Beatrice Büttler: Die Konfrontation mit der Leere. Ein Vergleich von Ferdinand Hodler (1853-1918) mit Mark Rothko (1903-1970). – Silvan Faessler: Rudolf Koller als Zeichner, die Skizzenbücher im Kunsthaus Zürich. – Christina Frehner: Zürcher Familienbildnisse bis zum Anfang des Ancien Régime. – Katharina Greber: Wolfgang Adam Toepffer, L'embarquement de la noce. – Barbara Hohl: Camille Claudel, Les Causeuses. – François Louis: Jean-

Honoré Fragonard, ausgewählte Parkbilder. – Johanna Morel: Elsi Giauge, Oeuvrekatalog. – Gabrielle Obrist: Isolierte Teile des menschlichen Körpers in der Plastik des 20. Jahrhunderts. – Claudia Steinfels: Die Plakatsammlung der Firma Steinfels AG. Ein Beitrag zur Schweizer Werbegraphik. – Dominique Waibel: Überlegungen zum Schaffen des Schweizer Künstlers Karl Bickel. – Daniel Widmer: „Sein Auge wachte überall“. Carlo Pietro Sigismondo Righini und der Bundesratsbeschuß vom 15. Juli 1921 über die Beschränkung der Einfuhr von Kunstgegenständen. – Anna Wydler: Alice Bailly, die Wollbilder.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. von Moos) Fabrizio Brentini: Bauen für die Kirche. Katholische Kirchenarchitektur des 20. Jahrhunderts in der Schweiz. – Carla Burani: Primitivismo. Analisi interdisciplinare di un fenomeno di fine secolo. – Simone Rummele: (Arbeitstitel) Studien zu Peter Meyer. – Annette Schindler: Starkünstler Tinguely. Legitimationsmechanismen im Kunstbetrieb. – Ursula Suter: (Arbeitstitel) Hans Schmidt. Leben und Werk.

(Bei Prof. Sennhauser) Barbara Blumer: (Arbeitstitel) Der Einfluß der französischen Kathedralgotik am Oberrhein in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. – Susan Marti: (Arbeitstitel) Oberrheinische Psalterhandschriften mit Vollbildzyklen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. – Christian Zingg: Inventar der Theaterbauten der Schweiz.

(Bei Prof. Zelger) Stefanie Wettstein: (Arbeitstitel) Farbe im Innenraum, Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Deutschschweiz von ca. 1830-1920.

ABTEILUNG ARCHITEKTUR DER EIDGENÖSSISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Austritt: Dieter Geissbühler, Dipl. Architekt ETH/SIA.

Neueintritt: Lorenzo Giuliani, Dipl. Architekt ETH/SIA.

GROSSBRITANNIEN

Die Namen der supervisors sind, wo mitgeteilt, hinter den Themen angegeben.

BRISTOL

DEPARTMENT OF HISTORY OF ART, UNIVERSITY

M. of Letters (neu begonnen)

Huw Brooks: (provisional title) Romanesque sculpture in Somerset. Influence and Context.

COVENTRY

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ART, UNIVERSITY OF WARWICK

M. Phil./Ph. D. theses (neu begonnen)

Jill Hussenby: An architectural history of Burghley House c. 1555-1690, and Elizabethan architectural practice and patronage (Dr Morris). – Helen List: Tomb sculpture in England in the 14th and 15th centuries, with particular reference to bishops (Prof. Gardner).

DURHAM

DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY, UNIVERSITY

Ph. D. theses (abgeschlossen)

Eric Cambridge: The masons and building works of Durham Priory, 1339-1539. – David W. Griffiths: The Lower Dee and Mersey AD 850-1100. An Archaeological Study of a Border Area in the Irish Sea Region.

Ph. D. theses (neu begonnen)

Anne Bowman: Maritime communities in Medieval Orkney.

EDINBURGH

DEPARTMENT OF FINE ART, UNIVERSITY

Ph. D. theses (abgeschlossen)

Shirley Guthrie: Everyday Life in the Near East, the evidence of the 7th-13th-century illustrations of Al-Hariri's *Maqamat* (Prof. Hillenbrand).

M. Litt. theses (abgeschlossen)

Charles Burnett: The Officers of Arms and Heraldic Art under King James the Sixth and First, 1567-1625 (Mr Higgitt).

Ph. D. theses (neu begonnen)

Joe Rock: Hugh William Williams (Dr Campbell).

(Grad noch offen, neu begonnen)

Annette Zschietzschmann: Chivalric imagery in Italian and N. European painting during the 15th century (Mr Tarr, Dr Tolley).

GLASGOW

DEPARTMENT OF HISTORY OF ART, UNIVERSITY

M. Phil. theses (abgeschlossen)

Elizabeth Angus: J. J. Burnet, The University of Glasgow Memorial Chapel 1913. – J. Francis: Dr Strachan's Glass in the Scottish National War Memorial.

Ph. D. theses (neu begonnen)

F. Boggi: Fourteenth-century art in Lucca. – Alexia Holt: Chanel and Modernism.

M. Litt theses (neu begonnen)

Anne Barlow: Gabo, Hepworth, Moore and Read. A Study of the Work 1935-51, with particular reference to the Question of the Relationship between art and science. – G. Smith: Art in Glasgow 1840-1890.

LEEDS

DEPARTMENT OF FINE ART, UNIVERSITY

Ph. D. theses (abgeschlossen)

David Connell: The Collection of Paintings made by the Ingram Family at Temple Newsam from the Seventeenth to the Nineteenth Century (Prof. Pollock). – Heather Dawkins: Sexuality, Degas and Women's History (Prof. Pollock).

Ph. D. theses (neu begonnen)

David Bate: Surrealism, Photography, Canonism (Prof. Pollock). – Richard Easton: Canonical Criminalisation, Sexuality and Surrealism (Prof. Pollock). – Alison Sleeman: Land Art (Prof. Pollock). – Maud Sulter: Women Artists' Communities, 1850-1990 (Prof. Pollock). – Roger Young: Realism and Rural Image in late Nineteenth Century British Art (Prof. Pollock).

LONDON

THE WARBURG INSTITUTE, UNIVERSITY

Ph. D. theses (abgeschlossen)

Victoria Primhak: Women in Religious Communities. The Benedictine Convents in Venice, 1400-1550 (Dr Chambers). – Fenella Rankin: The Arithmetic and Algebra of Luca Pacioli, c. 1445-1517 (Dr Kraye). – Suzanne Reynolds: Learning Latin in the Twelfth Century: A Study of the Grammatical and Rhetorical Glosses on Horace's Satires (Dr Burnett). – Ruth Webb: The Transmission of the *Eikones* of Philostratos and the Development of Ekphrasis from late Antiquity to the Renaissance (Dr Kraye, Dr McGrath).

Ph.D. theses (abgeschlossen)

Tanya Alfíllé: The Psalms in the Thirteenth Century *Bible Moralisée*, a study in text and image. – Aviva Burnstock: Application of scanning electron microscopy (SEM), to the examination of painting materials with special reference to cleaning and blanching. – Virginia Button: The aesthetics of decline. English neo-romanticism c. 1935-1956. – Leslie Carlyle: A critical analysis of artists' handbooks, manuals and treatises on oil painting published in Britain between 1800-1900, with reference to selected Eighteenth Century sources. – Peter Cherry: Still life and genre painting in Spain during the first half of the Seventeenth Century. – Georgia Clarke: Italian Renaissance urban domestic architecture. The influence of antiquity. – Brigitte Corley: Conrad von Soest. His Altarpieces, his workshop and his place in European Art. – J. Paul Davies: Studies in the Quattrocento centrally-planned church. – Sally Dormer: Drawing in English Manuscripts c. 950-c. 1385. Technique and purpose. – Henri Franses: Symbols, Meaning, Belief. Donor Portraits in Byzantine Art. – Matthew Gale: The enigma of Fatality; the work of Giorgio de Chirico 1909-1924. – Paula Henderson: The Visual Setting of the Tudor and Early Stuart House (c. 1485-c. 1640). Forecourt and Garden Buildings. – Helen Hills: „Marmi Mischi“ decoration in Palermo. – Martin Kauffmann: Hagiography, Pictorial Narrative, and the Politics of Kingship. Studies in the „Matthew Paris“ Saints' Lives and Illustrations to the Life of St. Louis. – Elizabeth Prettejohn: Images of the past in Victorian painting, 1855-1871. – Joanna Selbourne: The break with tradition. Innovation in British wood engraved book illustration, and the typographical renaissance, 1900-1940. – Paul Smith: Seurat, the language of idealism and the concrete conditions of avant-garde practice. – Julian Stallabrass: The Mechanical Arts. Science, mind and the mechanical in Art, France 1918-31. – Simon Thurley: English Royal Palaces 1485-1550. – Joyce Townsend: The materials and techniques of J. M. W. Turner RA 1775-1851. – Christopher Welander: The Thirteenth Century Cathedrals of Toledo. – Adam White: Church Monuments in Britain c. 1560-1660. – Sarah Wilson: Art and Politics of the Left in France, c. 1935-1955. – Alison Wright: Studies in the Paintings of Pollaiuolo.

Ph. D. theses (neu begonnen)

Timothy Ayers: The Thirteenth and Fourteenth Century stained glass of Wells Cathedral. – Kaywin Feldman: Images of Rape in Netherlandish Art c. 1550-1650. – Celia Fischer: Flower borders in Fifteenth Century illuminated manuscripts. – Loveday Gee: Artistic patronage by women in England c. 1216-1377. – Susan Jones: Art and Aesthetics in the Netherlands c. 1400-1450. – Michael O'Mahony: The cult of sport. Images of the body in Russian Socialist Realism. – Maria Pousao-Smith: Netherlandish and Spanish Artistic inter-relations in the Seventeenth Century. – Aileen Reid: The work of Edward William Godwin 1833-1886. – Clare Richmond: Models and Muses. Representations of Collaboration and Inspiration in the Studio.

M. Phil. theses (neu begonnen)

Antonia Bostrom: Florentine Fountain Sculptors in the Sixteenth Century. – David Crellin: The Critical Fortunes of Sir Edwin Lutyens. – Robert Garnett: The Definition and Evaluation of Conceptual Art. – Elena Lledo: Nicolas de Stael. – Penelope Rook: The Metropolis as Construct. Paris Photographed 1925-1940. – Deborah Smal: The effects of the urban environment particularly as reflected in the commodification and marketing of sex in the inter-war years in Germany. – Lucy Wright: The Work of Peter Parler in the Wenceslas Chapel of Prague Cathedral.

M. A. Reports (abgeschlossen)

William Ambler: Restorations of Medieval Castles in Eighteenth Century England (Architecture in Britain 1715-1837: John Newman) (Newman/Howard). – Christina Ashjian: Primitivism and Modernity in Marianne Werefkin's Works 1907-1914 (Expressionism: Shulamith Behr) (Behr/Vergo). – Carlos Barragan-Ramos: Murillo as a Portraitist (Mantegna: Michael Hirst) (Fletcher/Brooke). – Erin Barrett: The Presentation Miniature in the Arundel Psalter (Illuminated Psalters: John Lowden) (Lowden/Gameson). – Purissima Benitez: David Medalla: The 60s and 70s (Art in Britain and France: Margaret Garlake/Sarah Wilson) (Garlake/Wilson/Causey). – Sarah Bober: Images of Disaster in the Media Age, Andy Warhol and Cindy Sherman (Expressionism: Shulamith Behr) (Behr/Iverson). – Susan Byard: The Church of Notre Dame at Moret-sur-Loing (French High Gothic Cathedrals: Paul Crossley) (Crossley/Draper). – Cammy Brothers: Architecture and the Antique in Filippino Lippi's Strozzi Chapel (Medici in C15th Florence: Pat Rubin) (Rubin/Elam). – Susan Davidson: Margaret of Austria and her Relationship with Two Court Painters, Bernard van Orley and Jan Vermeyen (Early Netherlandish Painters: Lorne Campbell) (Campbell/Foister). – Bea de Souza: The 'Leipzig School' and Expressionist legacy in the art of the GDR (Expressionism: Shulamith Behr) (Behr/Elliott). – Marina Djabbarzade: Marco Polo's Legacy. The Presence of Orientals in Venetian Renaissance Painting (Venetian portraiture: Jennifer Fletcher) (Fletcher/Chambers). – Kathy Dodd: Artist Placement Group 1966-1976 (Art in Britain & France, 1945-68: Margaret Garlake/ Sarah Wilson) (Garlake/Green). – Tara Draper: The London Townhouses of Robert Adam 1761-1792. The Redefinition of a Building Type (Architecture in Britain 1719-1837: John Newman) (Newman/Wilton-Ely). – Christopher Duffell: 'Fra Lippo Lippi'. Fra Filippo Lippi, Robert Browning and Victorian Attitudes to the Early Renaissance (Medici in C15th Florence: Pat Rubin) (Rubin/Penny). – Clarence Eppstein: The Great Synagogue. Architectural Assimilation in Georgian England (Architecture in Britain 1715-1837: John Newman) (Newman/Draper). – Arianne Faber: Collaborative Workshop Practices in Sixteenth-century Landscape Painting in Antwerp. Joachim Patinir and Harri Bles (Early Netherlandish Painters: Lorne Campbell) (Campbell/Foister). – Adrian Gargett: Yves Klein, Blue Mythology (Doppelgänger) (Art in Britain & France: Margaret Garlake/Sarah Wilson)

(Wilson/Morris). – Roni Gilat: Jankel Adler, The British Period 1940-1949 (Art in Britain: Margaret Garlake) (Garlake/Spalding). – Christine Gormley: The Hare Motif in the Gorleston Psalter, its Meaning and Implications (Illuminated Psaltars: John Lowden) (Lowden/Gameson). – Mary Harper: The One Person Show in Britain and France in the Nineteenth Century (The Artist in Britain & France: Caroline Arscott/John House) (House/Nead). – Deborah Hedgecock: The Carlisle Collection. A Catalogue of Forty-eight Cameos at the British Museum (From Naturalism to Abstraction: Jas Elsner) (Elsner/James). – Michele Hobart: The Cathedral of San Piero a Grado, Pisa (French High Gothic Cathedrals: Paul Crossley) (Crossley/Wilson). – John Huntingford: Baselitz and Richter. A Commentary on Reception (Expressionism: Shulamith Behr) (Behr/Lloyd). – Beth Jackson: The Madonna Lactans. A Reappraisal (Early Sieneese Painting: Joanna Cannon) (Cannon/Gordon). – Peter Jennett: Acculturation and Copying. Visual Strategies in the Formation of Hadrian's Imperial Identity (From Naturalism to Abstraction: Jas Elsner) (Elsner/Henderson). – Susannah Lawson: Ambrogio Lorenzetti, *Pictor Doctus* or Medieval Craftsman? A Reassessment (Early Sieneese Painting: Joanna Cannon) (Cannon/Gordon). – Ruth Leader: Private Wealth in Late Antiquity. Aspects of the Meaning and Social Context of the Luxury Arts in the Fourth Century AD (From Naturalism to Abstraction: Jas Elsner) (Elsner/Cormack). – Helen Lee: Japan at the 1867 Exposition Universelle (The Artist in Britain & France: Caroline Arscott/John House) (House/Adler). Ulrich Lehmann: 'C'est le chapeau qui fait l'homme' (Art in Britain: Margaret Garlake) (Green/Ades). – Honey Luard: Rodrigo Moynihan. Artist of his Time. The Development of Rodrigo Moynihan's Abstractions Between c. 1930 and 1960 (Art in Britain: Margaret Garlake) (Garlake/Button). – Janet McCausland: The Perception of Novelty in Gothic Architecture (French High Gothic Cathedrals: Paul Crossley) (Crossley/Draper). – Rosemary Maclean: The Portrait Presence. Its Significance and Setting within Venetian Private Collections of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries (Venetian Portraiture: Jennifer Fletcher) (Fletcher/Campbell). – Lisabel Macdonald: Colour on Ancient Sculpture (From Naturalism to Abstraction: Jas Elsner) (Elsner/James). – David Markwick: The Occurrence of Landscape Backgrounds in Venetian Renaissance Portraits c. 1475-c. 1515 (Venetian Portraiture: Jennifer Fletcher) (Fletcher/Davies). – Kevin Murphy: Palace-building and Urban Context in the Gonfalone of the Red Lion, Florence (Medici in C15th Florence: Pat Rubin) (Rubin/Howard). – Trudy Murphy: The International Situationiste and the Problem of Art Practice and Theory (Art in Britain & France: Margaret Garlake/Sarah Wilson) (Garlake/Wilson/Morris). – Jessica Morgan: Basic Design, Pedagogy or Aesthetic? (Art in Britain: Margaret Garlake) (Garlake/Bulgin). – Belinda Neumann: Paul Klee and his Images of Angels (Expressionism: Shulamith Behr) (Behr/Vergo). – Helena Papadopoulos: Jean Fautrier, Figuration and Non-Figuration (Art in Britain & France: Margaret Garlake/Sarah Wilson) (Wilson/Morris). – Elizabeth Plessa: Henri Michaux. The Supremacy of the Head (Art in Britain & France: Margaret Garlake/Sarah Wilson) (Wilson/Bowie). – Lydia Polubiec: A Thirteenth Century

Sieneſe Triptych in Krakow (Early Sieneſe Painting: Joanna Cannon) (Cannon/Gordon). – Alison Price: The Image of the Worker in Poſtwar British Art (Art in Britain & France: Margaret Garlake/Sarah Wilson) (Wilson/Garlake/Checketts). – Anne Purchas: A Building History of Weſt Wycombe Park with a Catalogue of Architectural Drawings (Architecture in Britain 1715-1837: John Newman) (Newman/Boynton). – Rowena Scrimshaw: Sir William Chambers and France (Architecture in Britain 1715-1837: John Newman) (Newman/Wilton-Ely). – Zara Stanhope: British Sculpture: „Bridging the Decades“ (Art in Britain: Margaret Garlake) (Garlake/Causey). – Brigitte Steger-Watterſon: Interior Decoration in the Domeſtic Context of a Roman Countryside Residence of the 4th Century. A Study of Piazza Armerina (From Naturalism to Abſtraction: Jas Elsner) (Elsner/Cormack). – John Stones: Classicism's Closet: Winckelmann, Love and Antiquities (From Naturalism to Abſtraction: Jas Elsner) (Elsner/Henderson). – Stacey Tenenbaum: The New American Painting. Critical Reception at Home and Abroad (Art in Britain & France: Margaret Garlake/Sarah Wilson) (Garlake/Wilson/Green). – Ian Thompson: The Shrines of St. Taurin at Evreux and St. Romain at Rouen (French High Gothic Cathedrals: Paul Crossley) (Crossley/Campbell). – Shannon Timms: The Penitence of St Jerome. Florentine Images from 1450 to 1530 (Medici in C15th Florence: Pat Rubin) (Rubin/Ames-Lewis). – Anna Walsh: Flint as a Facing Material in Norfolk and Suſſex Buildings 1700-1830 (Architecture in Britain 1715-1837: John Newman) (Newman/Howard). – Maria Wilson: The Portrait Print in Renaiſſance Venice and the Veneto (Venetian Portraiture; Jennifer Fletcher) (Fletcher/Lepski).

NEWCASTLE UPON TYNE

DEPARTMENT OF FINE ART, THE UNIVERSITY

M. Litt. theſes (neu begonnen)

Paula Smart: Norwegian Art and Nationalism 1890-1940. – Janice Carol Wailes: The Prints of George Baxter. – Hui Ping Wang: The British Reſponse to U.S. Abſtract Expressioniſt Painting ca. 1955-70 (cf. *Kunstchronik* 44, 1991, S. 550).

YORK

CENTRE FOR MEDIEVAL STUDIES

M. A. theſes (abgeſchloſſen ſeit 1989)

R. Almond: Hunting, Rank and Status in Medieval Society. – F. Amendolia: Virginity and Power. – M. Atherton: Innovations in the illuſtrations of an Anglo-Saxon manuſcript of Prudentius' *Psychomachia*. – C. Barnett: The St. Cuthbert Window of York Minſter and the iconography of St. Cuthbert in the Late Middle Ages. – C. Baule: The Book Margery Kempe and Aspects of Medieval Autobiography. – C. Bernal: Marvellous men and weird worms, the monſter in

Anglo-Saxon art and literature. – P. Bernhardt: Literary Play and Game in *Troilus & Criseyde*. – R. Brunning: Trade and gift-giving in early medieval Iceland. – L. Campbell: Visitation and discipline, the peculiar jurisdiction of the dean and chapter of York in the second half of the fifteenth century. – C. Carosella: A Cors Combyrd with Coueytse. Literary Conceptions of Justice in a Selection of Late Medieval Middle English Verse. – A. Cheifetz: Women's Devotions and Devotional Space. – D. Crouch: A medieval paying audience, the stationholders on the route of the York Corpus Christi play in the fifteenth century. – J. Currie (diploma): ‚Unkonnyngē‘ and ‚Wyl‘, considerations of ignorance and intention in Chaucerian tragedy. – C. Dack: Anglo-Saxon Magic. – A. Dutton: Pious Books for Pious Women. The Vernon Manuscript and Women's Devotional Reading in Late Medieval England. – C. Edge: The Relevance of Cultural Movements and Political Ideologies in Formulating Fundamental Approaches to the Migration Period in Nineteenth and Twentieth Century England and Scandinavia. – R. Fletcher: Estate Management and the Exploitation of Natural Resources in the Later Middle Ages. – T. Frank: A Comparison of Selected Liturgical Features in the use of York, the use of Sarum and other British Dioceses. – S. Freeman: Women's Attitudes to Costume. – R. Frost: Life on the Edge, an examination of rents and income from properties on the Ouse Bridge 1428-1528. – O. Heywood-Kenny: Anglo-Saxon attitudes to the sea and travel as revealed by archaeology and literature. – A. Holland: Bodies Bearing Pride. Women in Some Vernacular Purgatories. – J. Howsam: Twentieth Century Images of Vikings. – M. Ishii: A Study of Destiny in *Troilus and Criseyde* and „Knight's Tale“. – A. Kulukundis: The *Cursus Honorum* in Fifteenth Century York. The rise to power. – J. Lewis: The Anglo-Saxon Book and Late English Language after the Conquest. – K. Lewis: Virgin Martyrs. – J. Lockhart (diploma): Art Patronage at the York Minster 1300-1350. – A. Macdona: Poisoned Eye or Poisoned Pen? The Portrayal of Old Women in Medieval Literature. – M. MacLeod: Scandinavian Settlement on the Isle of Lewis. – L. Madden: Emblems of Leadership in Anglo-Saxon England. – L. Massey: Widowhood. – H. Miksch: „Upon thrynne wyses“. The Unity of *Exempla* in the Poetic Homily *Cleanness*. – K. Miller: ‚On bokes for to rede I me delyte‘. Problems of sources and textuality in Chaucer's Legend of Good Women. – S. Mitchell: Anglo-Saxon Colour Terminology and Usage. – W. Nelson: The Implicit Theory of Audience Response in Nicholas Love's *Mirroure of the Blessed Lyf of Jesu Christ*. – E. New: The Dedication of English Religious Fraternities in the Later Middle Ages. – M. O'Brien: The Utrecht Psalter, innovation v. archaism. – P. Oddy: ‚Pride of a Bench‘ or ‚Mare of the Courtyard‘? The effect of the Conversion to Christianity on the Status of Women in the Viking Era. – S. Riches: „The Pot of Oure Hope“. The Image of St Anne in the Late Medieval World. – J. Rickers: The Apocalypse Imagery in the Great East Window of York Minster. – G. Rivers: The Geoffrey of Monmouth Tradition and its Influence upon English Political Activity, 1272-1413. – P. Robinson: The Archaeology of the Norse Greenland Settlements. A Gender

Perspective. – S. Salih: The Ideology of Women's Speech in *The Book of the Knight of the Tower*. – N. Schulman: The Life and Times of Lady Finas. A study of a lesser Languedocan Lady in the first third of the thirteenth century. – T. Spence: The Development of the English National Consciousness under the Impact of the Viking Invasions. – S. Sutcliffe: Piety and the Cult of Saints in Fifteenth Century Yorkshire, from testamentary evidence and surviving Church art. – C. Terry: Gentry Houses in York Suburbs. – N. Tummons: An Examination of the Wills and Inventories of the Fifteenth Century Residentiary Canons of York Minster. – I. Van Rossum: The Depictions of Good and Evil in the Marginal Drawings of the Bury St Edmunds Psalter (Vatican, Reg. Lat. 12), their origins and their context. – M. Wheeler: The Butchers of York 1500-1550. – R. Whittaker: Parochial Clergy Careers under Archbishop Scroope in the York Diocese.

M. A. theses (neu begonnen seit 1989)

K. Ftaka: Feudalism. Social and Political Aspects. – G. Hannum: John of Gaunt. Viewpoints from Contemporary Chronicles. – J. Morley: The heir male versus the heir general in 15th century England. – J. Muggleston: The Chamberlains' Account Books CI (1449) and CIA (1449 & 1480) in the City Archives. – A. Nanou: The Metaphysics of Love. Divine Love in Western European Medieval Literature. – J. Nolan: John of Gaunt's Art-historical Patronage and its Political Significance. – V. Rock: Aristocratic Patronage in the Late 14th Century. – J. Taylor: Representation of law in Icelandic family sagas.

NIEDERLANDE

In diesem Jahr war Herrn Drs. H. Th. Colenbrander durch Krankheit verhindert, wie bisher die niederländischen Dissertationen zusammenzustellen. Die Redaktion bedauert dies und hofft, daß sich bald eine Gelegenheit findet, das Versäumte nachzuholen.

Die folgenden Dissertationen der nordischen Länder aus den Jahren 1991 und 1992 wurden wie in den vergangenen Jahren von Prof. Dr. Rudolf Zeitler, Uppsala, zusammengestellt. Vergleiche die Angaben in Kunstchronik 43, 1990, S. 529.

DÄNEMARK

Aarhus:

Bent Holm: *Solkonge og Månekejser, ikonografiske studier i François Fossards Cabinet* [Sonnenkönig und Mondkaiser, ikonographische Studien zur Sammlung des 1702 gestorbenen frz. Hofmusikers Fossard mit Bildern zur Commedia dell'Arte in Kopenhagen und Stockholm]. Aarhus 1991. 272 S., 125 Ill., Résumé en français S. 266-268.

Kopenhagen:

Nachtrag zu Øystein Hjort: *Ecclesia Christi* (Kunstchronik 44, 1991, S. 556): Ms. masch. in dänischer Sprache, englische Buchausgabe in Vorbereitung.

FINNLAND

Helsinki:

Agneta Ahlqvist: *Tradition och rörelse, nimbusikonografierna i den romerskantiika och fornkristsna konsten* [Summary: Tradition and change, nimbus iconography in Roman and early Christian art]. Historiallisia tutkimuksia, Historiska studier, 155. Helsinki 1990. 411 S., 91 Ill.

Jukka-Pekka Airas: *Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat: Kirkkorakennus Suomen evankelis-luterilaisen kirkon taidekysymyksenä* [Kunsthistorische Probleme des neuen Kirchenbaus der evangelisch-lutherischen Kirche Finnlands]. Helsinki 1992. 235 S. mit Ill., 2 Seiten Zusammenfassung.

Yrjänä Levanto: *Kirjoitetut kuvat: Ludvig Wennervirran taidekäsitys* [Geschriebene Bilder. Ludvig Wennervirtas (1882-1959, finnischer Kunsthistoriker) Kunstauffassung]. Helsinki 1991. 363 S.

Ulla Vihanta: *Unelmaton uni, suomalaisen surrealismin filosofi-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide* [Traumloser Schlaf, der philosophisch-literarische und psychologische Hintergrund des finnischen Surrealismus: die surrealistische Kunst des Otto Mäkilä]. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisu, Publikationer utgivna av Konsthistoriska institutionen vid Helsingfors universitet 11. Helsinki 1992. 288 S., 32 Abb., eine Seite englische Zusammenfassung.

NORWEGEN

Oslo:

Einar Petterson: *Amans amanti medicus. Das Genremotiv 'Der ärztliche Besuch' in seinem kulturhistorischen Kontext*. Oslo 1990. Ms. masch. vervielfältigt, Band 1-2. 657 S., Textband S. 1-400, Anhang: Literatur, Katalog (83 Künstler), 89 Abbildungen, Register. Eine deutsche und eine niederländische Buchausgabe sind in Vorbereitung.

SCHWEDEN

Linköping:

Angela Sjölander-Hovorka: *Schnittstelle Vernissage. Die Besucher als Wegbereiter und Multiplikatoren zeitgenössischer Kunst*. Linköping studies in arts and science, 61. Linköping 1991. 242 S., keine Abb.

Lund:

Zuzana Šebková-Thaller: *Sünde und Versöhnung in Jan van Eycks Hochzeitsbild, die allegorische und anagogische Ebene des vierfachen Bildsinns*. Lund und Markt Berolzheim 1992. 211 S., 1 Farbtaf., 198 Taf. mit jeweils mehreren Abb.

Stockholm:

Cecilia Engellau-Gullander, *Jan II van Coninxloo, a Brussels master of the first half of the sixteenth century*. Stockholm 1992. 222 S., 230 Abb. auf 87 Taf.
Bo Wingren: *Tillbaka till Normandie, nordiska konstnärer i Normandie 1850-1900* [Zurück in die Normandie, nordische Künstler in der Normandie 1850-1900]. Stockholm 1992. 249 S. mit zahlreichen teils farb. Abb., 6 S. französisches Resümee.

Umeå:

Ruth Horneij: *Bonaderna från Överhogdal* [Die Wandbehänge von Ö. im Museum von Östersund, Jämtland. Früher ins 12. oder 13. Jh. datiert, jetzt durch die C14-Methode als 10./11. Jh. bestimmt, sind sie frühe Belege der Christianisierung von Norwegen her]. Mit einem Beitrag von Göran Possnert, Datering med C14-metoden. Umeå 1991. 231 S., 84 Abb., 1 Farbtaf.

Wir setzen hiermit die im Augustheft 1972 begonnene Veröffentlichung der von der UB Heidelberg erfaßten amerikanischen Dissertationen fort. Die Erfassung, die wie in den früheren Jahren der freundlichen Hilfe von Dr. Hartmut Seeliger verdankt wird, beruht auf den Angaben in den monatlich erscheinenden Dissertation Abstracts. Eine Beschaffung der Titel als Microfiche durch die UB Heidelberg erfolgt in der Regel erst dann, wenn eine Anforderung im Leihverkehr vorliegt.

Daneben besteht die Möglichkeit einer Direktbestellung bei der Firma University Microfilm, White Swan House, Godstone/Surrey RH9 8LW, England; in diesem Falle muß die im Anschluß an den Titel vermerkte Order-Number angegeben werden.

a) Mittelalterliche Kunstgeschichte

Ayer, Elizabeth: *Thirteenth century imagery in transition. The Berlinghiero family of Lucca*. Rutgers The State University of New Jersey - New Brunswick, 1991. (9200188)

Brooks, Perry Boles: *Ut pictura mathesis. Studies in the art of Piero della Francesca*. Columbia University, 1990. (9127821)

Carty, Carolyn Marie: *Dreams in Early Medieval art* (Volumes I and II). The University of Michigan, 1991. (9135564)

Dale, Thomas Ernest Abell: *The crypt of the Basilica Patriarcale at Aquileia: Its place in the art and history of the Upper Adriatic*. The Johns Hopkins University, 1991. (9113653)

Dunn, Josephine Marie: *Andrea del Castagno's „Famous Men and Women“*. University of Pennsylvania, 1990. (9101150)

Karet, Evelyn F.: *Stefano da Verona*. Columbia University, 1990. (9122249)

Licciardello, Gertrude Billings: *Notes on the architectural patronage in Bologna of the Bentivoglio*. Columbia University, 1990. (9128867)

Mark, Claudia Marchitiello: *Manuscript illumination in Metz in the fourteenth century. Books of Hours, workshops, and personal devotion* (Volumes I - III). Princeton University, 1991. (9112943)

Mason, Lesa Ann: *A late Medieval Cologne artistic workshop, The Master of the Holy Kinship the Younger, a technical and art historical study*. Indiana University, 1991 (9134814)

Perinchief, Morris Keeler: *The Hours of Margaret of Cleves (Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian Ms. L A 148)*. University of Wisconsin-Madison, 1991. (9128932)

Rarick, Holly Marguerite: *Pinturicchio's Saint Bernardino of Siena frescoes in the Bufalini Chapel, S. Maria in Aracoeli, Rome. An Observant Franciscan commentary of the late fifteenth century*. Case Western Reserve University, 1990. (9110774)

Reilly, Lisa A.: *The architectural history of Peterborough Cathedral*. New York University, 1991. (9124758)

Shepard, Mary Bradley: *The thirteenth century stained glass from the Parisian abbey of Saint-Germain-des-Prés*. Columbia University, 1990. (9118644)
Solberg, Gail E.: *Taddeo di Bartolo. His life and work*. New York University, 1991. (9134691)

b) *Neuere Kunstgeschichte*

Adelson, Candace: *The tapestry patronage of Cosimo I de' Medici, 1545-1553* (Volumes I - IV). New York University, 1990. (9112976)

Bayer, Andrea Jane: *Brescia after the League of Cambrai. Moretto, Romanino and the arts*. Princeton University, 1991. (9112278)

Cohen, Sarah Rachel: *Antoine Watteau's „fête galante“ and its relationship to early eighteenth century dance* (Volume I: Text. Volume II: Illustrations [Illustrations not microfilmed as part of dissertation]). Yale University, 1988. (9117618)

Gamon, Patricia Bradshaw: *„Millais' luck“. A Pre-Raphaelite's quest for success in the Victorian painting and print market, 1848-1863*. Stanford University, 1991. (9206768)

Hedquist, Valerie Lind: *The Passion of Christ in seventeenth century Dutch painting*. University of Kansas, 1990. (9119073)

Heffner, David Todd: *„Eyn Wunderliche Weyssagung von dem Babstumb“. Medieval prophecy into Reformation polemic*. University of Pennsylvania, 1991. (9125663)

Henderson, Susan Rose: *The work of Ernst May, 1919-1930*. Columbia University, 1990. (9127874)

Herbert, James Daniel: *Fauvism and after. The politics of French cultural unity* (Volume I: Text. Volume II: Illustrations [Illustrations not microfilmed as part of dissertation]). Yale University, 1989. (9117623)

Hornik, Heidi Josepha: *Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (1503-1577) and the reception of mannerism in Florence*. The Pennsylvania State University, 1990. (9117692)

Klein, John Richard: *The portraits and self-portraits of Henri Matisse*. Columbia University, 1990. (9128866)

Koch, Linda Ann: *The Santa Fina Chapel in San Gimignano. The promotion of a female saint and the Early Christian revival in the Renaissance*. Rutgers The State University of New Jersey - New Brunswick, 1991. (9200240)

Kunz, Lucy Embick: *Oskar Schlemmer. A Bauhaus artist re-examined* (Volumes I and II). University of Pittsburgh, 1991. (9129166)

Lavin, Maud Katherine: *Hannah Höch, photomontage, and the representation of the New Woman in Weimar Germany, 1918-33* (Volumes I and II). City University of New York, 1989. (9136798)

Losch, Michael Lee: *The sacred and the profane. Mont Sainte-Victoire and other notions of duality in the paintings of Paul Cézanne*. The Pennsylvania State University, 1990. (9117716)

- Luxenberg, Alisia Lynn: *Léon Bonnat (1833-1922)*. New York University, 1991. (9124741)
- Mattyasovszky-Lates, Adrienne von: *Stoics and libertines. Philosophical themes in the art of Caravaggio, Poussin, and their contemporaries*. Columbia University, 1988. (9118686)
- Nill, Annegreth: *Decoding Merz: An interpretive study of Kurt Schwitters' early work, 1918-1922*. The University of Texas at Austin, 1990. (9031673)
- Preston, Frances Lawrence: *Rembrandt's paintings. The development of an oeuvre*. Columbia University, 1991. (9202731)
- Robbin, Carmen Roxanne: *Ottavio Leoni and early Roman Baroque portraiture*. University of California, Santa Barbara, 1990. (9104524)
- Sankovitch, Anne-Marie: *The church of Saint-Eustache in the early French Renaissance (Volumes I and II)*. New York University, 1991. (9134687)
- Santore, Cathy: *„La Bella“, the painted Venetian beauty in Renaissance art and society*. New York University, 1990. (9113044)
- Scallen, Catherine B.: *Rembrandt and Saint Jerome*. Princeton University, 1990. (9105724)
- Streicher, Elizabeth Pendleton: *Max Klinger's „Paraphrase on the Finding of a Glove“ (1878-1881)*. Columbia University, 1990. (9118652)
- Tise, Suzanne: *Between art and industry. Design reform in France, 1851-1939 (Volumes I and II)*. University of Pittsburgh, 1991. (9129148)
- Wilmers, Ida Gertrude: *The paintings of Cornelis Schut the Elder (1597-1655)*. Columbia University, 1991. (9202767)
- Wood, Christopher Steward: *The independent landscapes of Albrecht Altdorfer*. Harvard University, 1991. (9132070)

c) Kunst Nordamerikas

- Claassen, Garth Henry: *Tony Smith's sculpture. Five morphological paradigms*. Indiana University, 1991. (9134798)
- Davis, John Harlan: *Picturing Palestine. The Holy Land in nineteenth century American art and culture*. Columbia University, 1991. (9202662)
- Ginsburg, Susan: *Claes Oldenburg, Sculpture, 1960-1968. A catalogue raisonné (Volumes I and II)*. University of New York, 1991. (9130316)
- McDonnell, Patricia Joan: *American artists in expressionist Berlin. Ideological crosscurrent in the early modernism of America and Germany, 1905-1915*. Brown University, 1991. (9204912)
- Moffa, R. Lenora: *The painting of James McNeill Whistler, 1859-1877. A technique of mutability*. Emory University, 1991. (9127612)
- Negri, Patrick: *Signs of Being. A study of the religious significance of the art of Barnett Newman, Jackson Pollock, and Mark Rothko*. Graduate Theological Union, 1990. (9112332)
- Peters, Sarah Whitaker: *Georgia O'Keeffe and photography. Her formative years, 1915-1930 (Volumes I and II)*. City University of New York, 1987. (9136800)

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Harry Kühnel (Hrsg.): *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart, Kröner (Taschenausgabe Bd. 453) 1992. LXXXII, 334 S., DM 42,-.
- Elisabeth Launay: *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*. Paris, Arthéna 1991. 552 S. mit 355 s/w u. 24 Farbabb., FF 680,-.
- Anne-Marie Legaré, Françoise Guichard Tesson, Bruno Roy: *Le livre des échecs amoureux*. (Bibliothèque Nationale). Paris, Chêne 1991. 96 S., 24 Farb- und 30 s/w Abb., FF 295,-.

Mitteilung der Redaktion: Ende September erscheint das Künstlerlexikon von *Thieme/Becker* und *Vollmer* in einer inhaltlich unveränderten, kartonierten Reprintausgabe im Deutschen Taschenbuch Verlag, München. Die insgesamt 25 Bände werden bis 31.1.1993 zum Subskriptionspreis von DM 1390,- angeboten, danach kosten sie DM 1590,-. Die in Halbleder gebundenen Ausgaben sind nach wie vor im E. A. Seemann Verlag, Leipzig, zum Gesamtpreis von DM 6966,- lieferbar.

AUSSTELLUNGSKALENDER

- Aachen.** Suermondt-Ludwig-Museum. -31.10.: *Niederländische Landschaftsgraphik des 17. Jahrhunderts*.
- Aarau.** Aargauer Kunsthaus. -4.10.: *Verena Loewenberg (1912-1986). Retrospektive*. -15.11.: *Hans Fischli (1909-1989). Maler, Bildhauer, Architekt*.
- Albstadt.** Städtische Galerie. -25.10.: *Eugen Nell. Holzschnitte, sowie Susanne Kessler. Zeichnungen und Konstruktionen*.
- Altenburg.** Staatliches Lindenau-Museum. -8.11.: *Hans-Hendrik Grimmling*.
- Amsterdam.** Rijksmuseum. 25.9.-29.11.: *The Poem of the Sea. Contemporary Art: Paintings, Installations*. 9.10.-15.11.: *Cover Designs of Late 19th Century Playbills*. Stedelijk Museum. -25.10.: *Finsterlin*. -1.11.: *Peter Halley*. -12.11.: *A.C. Willink*. -29.11.: *Sigmar Polke*.
- Atlanta.** High Museum of Art. -15.11.: *Josef Suk. Poet of Prague: Photographs 1911-1976. - Art at the Edge: Mineko Grimmer*.
- Augsburg.** Maximilianmuseum. 24.9.-29.11.: *Max Unold. Ein Illustrator zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*. Schaezlerpalais. -25.10.: *Johanna Buchholz. Die Grandezza-Bilder*.
- Baden-Baden.** Staatliche Kunsthalle. -25.10.: *Carambolage. Biennale der Partnerregionen*.
- Basel.** Museum für Gestaltung. Plakatgalerie. -8.11.: *Risiko, Absicht, Versehen und Versicherungen - Vorsicht!* -8.11.: *Sicher ist sicher*.
- Bassano del Grappa.** Museo Civico. -6.12.: *Jacopo Bassano*.
- Beckum.** Stadtmuseum. 27.9.-22.1.: *Heiner Geisbe. Malerei*.
- Bellinzona.** Villa dei Cedri. -8.11.: *Félicien Rops (1833-1898) und Alfons Mucha (1860-1939)*.
- Berlin.** Akademie der Künste. -13.12.: *Mathias Goeritz - El Eco. Bilder, Skulpturen, Modelle*. Berlin Museum. verlängert -8.11.: *Faust - König Lear - Die Frösche*. Jüdisches Museum. verlängert -4.10.: *Jüdische Künstler in Berlin 1970-92*.
- Bern.** Kunstmuseum. -1.11.: *Der entfesselte Blick, sowie Johannes Itten. Das Frühwerk 1907-1919*.
- Bielefeld.** Kunstverein. -25.10.: *Reinhard Lange. Bilder 1987-1992*.
- Bochum.** Museum. -8.11.: *Labyrinth der Welt und Luthaus des Herzens. Johannes Amos Comenius 1592-1670*.
- Bonn.** Rheinisches Landesmuseum. -29.11.: *Vom Zauber des Rheins ergriffen... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert*.
- Bottrop.** Josef Albers Museum. -11.10.: *Douglas Kirkland. Light Years. Drei Jahrzehnte Hollywood Glamour*. -1.11.: *Lyonel Feininger. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen*.
- Braunschweig.** Städtisches Museum. -11.10.: *Europäisches und skandinavisches Porzellan*.
- Bregenz.** Vorarlberger Landesmuseum. -11.92.: *Historische Industriearchitektur*.

- Bremen.** Gerhard Marcks Haus. 27.9.–8.11.: *Der Bildhauer Heinrich Kirchner*. Kunsthalle. –27.10.: *Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee 1892 – 1935*. Landesmuseum. –11.10.: *Friederike Sensfuß. Sachen in Seide*. Neues Museum Weserburg. –25.10.: *Jochen Gerz. Life after Humanism. Photo/Text 1988–1992*.
- Chicago.** The Art Institute. –18.10.: *Witnesses of Time: Photographs by Flor Garduño*. –31.10.: *Reflections of Weimar Germany: Portfolios by Beckmann and Corinth*.
- Cleveland.** Museum of Art. –4.10.: *Lynn Davis: Recent Photographs of Egypt*.
- Coburg.** Veste. –11.10.: *Von Menzel bis Beuys. Neue Ornamentik bis heute*. Kunstverein. Hofgartenpavillon. 20.9.–18.10. *Hans Köhler. Aquarelle, Zeichnungen*. 26.9.–18.10.: *Dieter Groß. Narrenposerie*.
- Cuxhaven.** Galerie der Stadt. 20.9.–18.10.: *Herbert Aulich – Bilder und Arbeiten auf Papier*.
- Darmstadt.** Mathildenhöhe. 20.9.–15.11.: *Eugen Bracht. Ein Landschaftsmaler im Wilhelminischen Kaiserreich*. Hessisches Landesmuseum. –11.11.: *Landschaftszeichnungen der Niederländer. 16. und 17. Jahrhundert*.
- Dessau.** Anhaltische Gemäldegalerie. Georgium. –25.10.: *Die ältesten Zeichnungen in der Anhaltischen Gemäldegalerie*.
- Dresden.** Staatliche Kunstsammlung. 18.9.–31.12.: *Die Napoleonische Schenkung. Französische Porzellan*. (Porzellansammlung) Militärisches Museum. –4.10.: *Paul Wickes Dresden-Zyklus*.
- Dortmund.** Museum für Kunst und Kulturgeschichte. –20.9.: *Robert Breyer und die Berliner Secession*. –18.10. *Bildräume. Diaphane Metamorphosen von Schöllern in Europa*. Museum am Ostwall. –18.10.: *Rolf-Gunter Dienst. Malerei* sowie *Peac Voßmann. Arbeiten aus der Quickfix-Kollektion*.
- Dublin.** Irish Museum of Modern Art. 25.9.–7.11.: *Gilbert & George. The Cosmological Pictures*.
- Düren.** Leopold-Hoesch-Museum. –20.9.: *IV. Internationale Biennale der Papierkunst*.
- Düsseldorf.** Hetjens-Museum. –4.10.: *Neue keramische Arbeiten von Petra Weiss*. Kunstmuseum im Ehrenhof. –18.10.: *Tsukioka Yoshitoshi. Farbholzschnitte und Zeichnungen*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. –13.12.: *Richard Serra*. Landesmuseum Volk und Wirtschaft. –11.10.: *Westdeutscher Künstlerbund*. Städtische Kunsthalle. –22.11.: *Karl Schmidt-Rottluff*. 18.–27.9.: *Avantgarde & Kampagne und Mit Haut und Haar*. Stadtmuseum. –1.11.: *Charles Wilp. Fotografien*. 23.9.–31.10.: *Klaus Sievers. Gemälde*.
- Duisburg.** Wilhelm Lehbruck Museum. –18.11.: *Internationale Kleinplastik der Gegenwart: Mexiko, Spanien, Italien, Deutschland*.
- Eckernförde.** Heimatmuseum. 27.9.–8.11.: *Volker Altenhof. Malerei*.
- Edinburgh.** National Gallery of Scotland. –18.10.: *Dutch Art and Scotland. A Reflection of Taste*.
- Erbach.** Deutsches Elfenbeinmuseum. verlängert –28.2.93: *Kunststücke aus dem Grünen Gewölbe Dresden*.
- Erfurt.** Barfüßerkirche. –4.10.: *Schmuck- und Objektkunst. Ergebnisse des 5. Erfurter Schmuck-symposiums*.
- Essen.** Deutsches Plakat Museum. –20.9.: *Kiel-Design*. Museum Folkwang. –4.10.: *Das illustrierte Buch*. –8.11.: *Werner Rohde. Fotografien 1925–1937*. Städtische Galerie im Museum Folkwang. 1.10.–15.11.: *Rainer Wölzl*.
- Esslingen.** Villa Merkel. –20.9. Drei Künstler aus Moskau – Gruppe AES (Bahnwärterhaus). –27.9.: *Karl-Heinrich Lupp. (Schwörhaus)* Galerie der Künstlergilde. 15.9.–14.11.: *Fotografen der Künstlergilde. Jahresausstellung*.
- Fehraltdorf (CH).** Heiget-Huus. –22.11.: *Salomon Corrodoni (1810–1892) und seine Zeit. Ein Schweizer Künstlerleben im 19. Jahrhundert*.
- Florenz.** Casa Buonarroti. –19.10. *Der Garten von San Marco. Vorbilder und Weggenossen des jungen Michelangelo*.
- Frankfurt/Main.** Deutsches Architekturmuseum. –29.11.: *Reform und Tradition. Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950*. Goethe-Museum. –27.9.: *Christoph Heinrich Kniep – Zeichner an Goethes Seite*. Kunstverein. –1.11.: *Aktuelle Kunst aus Mexiko*. Museum für Kunsthandwerk. –20.9.: *Goertz Design New York*. –8.11.: *Fokus 4. Wilfried Fiebig – Meister des Mildens Stils*. –7.11.: *Wilfried Fiebig. Plastiken, Schmuck, Bilder*. –10.1.93: *Gendai Kogei. Neues Kunsthandwerk aus Japan*. Städel. 23.9.–10.1.93: *Emil Schumacher. Retrospektive zum 80. Geburtstag*.
- Freiburg i.Br.** Augustinermuseum. –18.10.: *Eva Witter und Harald Mante. Bildräume. Europäische Schlösser*. (Kleine Galerie) Städtische Galerie 26.9.–27.10.: *Claude Sui-Bel-lois. Malerei und der copygraphische Zyklus: Passionale Stationen*. Städtisches Museum für Neue Kunst. –18.10.: *Kunst in Freiburg 1945–1960*.
- Fribourg (CH).** Musée d'art et d'histoire. –1.11.: *Vergangen und doch nahe*.
- Genf.** Cabinet des Estampes. –4.10.: *Vrai Dali / Fausse gravure*. Maison Tavel. –4.10.: *Genève vers 1842*.
- Gera.** Orangerie. –18.10.: *Zeichnungen, Plastiken, Objekte aus Thüringen*.

Gießen. Oberhessisches Museum. -1.11.: *Gisbert Tönnis. Malerei, Fotografie, Installation.*

Goch. Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 3.-21.10.: *Zeichnung - Druckgraphik aus dem Bestand des Museums.*

Görlitz. Oberlausitzische Bibliothek. 5.10.-15.11.: *Günther Grundmann. Zeichnungen.*

Göttingen. Altes Rathaus. -1.11.: *Rune Miels. Retrospektive.*

Hagen. Karl Ernst Osthaus-Museum. -8.11.: *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler in seiner Zeit.*

Halle. Staatliche Galerie Moritzburg. -15.11.: *Konstruktivistische Internationale. 1922-1927. 20.9.-22.11.: Manfred Butzmann. Arbeiten auf Papier.*

Hamburg. Altonaer Museum. -25.10.: *Mordillo Cartoons.*

B.A.T. Kunstfoyer -30.10.: *Christian Rohlf. Aspekte des Lebenswerks.*

Kunsthalle. 18.9.-8.11.: *Olaf Metzel.*

Museum für Kunst und Gewerbe. -20.9.: *Leibei-genschaften. Jiri Jirásek. -4.10.: Werner Bischof 1916-1954. -1.11.: Karl Schneider. Architektur und Design. -1.11.: Reise ins Zentrum der Zeit. Mechanische Uhrmacherkunst aus dem Vallée de Joux. -1.11.: Sand und Seide. Japanische Keramik und Textilkunst der Gegenwart.*

Hannover. Kestner Museum. 22.9.-25.10.: *Die lateinische Währungsunion. 1816 - 1927. (Münzkabinett) 30.9.-10.1.93: Römische Portraits aus Privatbesitz.*

Niedersächsisches Landesmuseum. -29.11.: *Carl Schuch.*

Sprengel Museum. -1.11.: *Hans Finsler. -15.11.: Agnore Fabbri. Malerei.*

Wilhelm-Busch-Museum. -25.10.: *Albert Dubout. 1905-1976.*

Heidelberg. Kommunikationszentrum des Deutschen Krebsforschungszentrums. 1.-18.10.: *Theo Greiner. Malerei.*

Kunstverein. 27.9.-25.10.: *Rudolf Wächter. Skulpturen.*

Heilbronn. Städtische Galerie. -15.11.: *Sieben Bildhauer aus zwölf Jahren Kunststiftung Baden-Württemberg - Plastische Entwürfe für den öffentlichen Raum.*

Helsinki. Amos Anderson Art Museum. -18.10.: *Johan Scott. Malerei und Skulptur.*

Herford. Daniel-Pöppelmann-Haus. -4.10.: *75 Jahre Lippischer Künstlerbund.*

Herne. Flottmann-Hallen. -11.10.: *Zwei Räume. Henning Eichinger / Dirk Slawski. Bilder und Objekte.*

Städtische Galerie. -4.10.: *Jupp Gesing. Retrospektive.*

Innsbruck. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. -18.10.: *Paul Flora. Zeichnungen 1939-1992.*

Itzehoe. Kreismuseum Prinzesshof. 25.9.-18.10.:

Gottfried Böhm. Architektur.

Kaiserslautern. Pfalzgalerie. -1.11.: *Wolfgang Nestler. Zeichnungen und Radierungen. sowie Kunst aus den neuen Bundesländern aus privaten Sammlungen.*

Karlsruhe. Badische Landesbibliothek. -10.10.: *Unverrückbar für alle Zeiten. Tausendjährige Schriftzeugnisse*

Badischer Kunstverein. 20.9.-8.11.: *Peter Burger. Retrospektive. sowie Sinje Dillenkofer. Fotoinstallationen.*

Badisches Landesmuseum. -22.11.: *Aus dem Boden einer alten Stadt. Archäologie zu Füßen des Heidelberger Schlosses.*

Künstlerhaus-Galerie. 2.10.-25.10.: *Gruppenausstellung. Angela Amon, Anina Gröger, Lenzmeier. Majolika-Museum. -4.10.: Expressive Keramik der Wiener Werkstätte 1917-1930.*

Kassel. Schloß Wilhelmshöhe. -18.10.: *Von Küste zu Küste (Ballhaus).*

Kiel. Kunsthalle. 27.9.-15.11.: *Sigudur Gudmundsson. Eine Retrospektive.*

Schloß. -8.10.: *Uwe Johnson. Texte und Bilder.*

Klagenfurt. Kärntner Landesgalerie. -4.10.: *Die Zeichnung. II. Grand Prix Alpe-Adria.*

Koblenz. Mittelrhein-Museum. 10.9.-25.10.: *Vom Zauber des Rheins ergriffen... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert.*

Köln. Kölnisches Stadtmuseum. -25.10.: *Wenzel Hollar und Köln.*

Museum für Angewandte Kunst. -13.12.: *Hugo Erfurth (1874-1948). Photographien.*

Museum Ludwig. -1.11.: *Lee Miller. Photographien 1929-1964.*

Wallraf-Richartz-Museum. -22.11.: *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Zeitalter der flämischen Malerei.*

Kornwestheim. Galerie der Stadt. -6.1.93: *Achim Freyer. Ölbilder, Arbeiten auf Papier, Objekte.*

Krefeld. Haus Esters. -11.10.: *Kein Stillstand.* Haus Lange. -11.10.: *Keine Malerei.*

Landsberg/Lech. Neues Stadtmuseum. -27.9.: *Johann Mutter. Das malerische Werk.* 4.10.-1.11.: *Walter Kopp. Plastik. sowie Alfred Kaiser. Objekte.*

Lausanne. Musée cantonal des Beaux-Arts. -1.11.: *Laurence Pittet.*

Leipzig. Museum der bildenden Künste. -1.11.: *Künstlergilde 92. Jahresausstellung.* Museum des Kunsthandwerks. -31.10.: *Wilfried Fiebig. Plastiken, Schmuck, Bilder.*

Leverkusen. Museum Morsbroich. -25.10.: *Krimhild Becker. Exit. Räume mit Fotografie. (Studiogalerie) 25.9.-8.11.: Michael Schoenholtz. Skulpturen.*

Lichtenfels. Kreissparkasse. 22.9.-9.10.: *Alfred Kubin.*

London. Royal Academy of Arts. 18.9.-13.12.:

Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet.

Ludwigshafen. Heinrich-Pesch-Haus. 27.9.–18.10.: *Wachstum und Landschaft. Fotos von Walter Eisert.*

Schillerhaus. –18.10.: *Ernst Bloch: Utopische Landschaften.*
Wilhelm-Hack-Museum. –11.10.: *Peter Staechelin. Farbe als Konstruktion.*

Lüdinghausen. Burg Vischering. –25.10.: *NON KON FORM.*

Lyon. Musée Historique des Tissus. 25.9.–3.1.93: *Hector Guimard.*

Magdeburg. Kloster Unser Lieben Frauen. –29.11.: *Jüdisches Kult- und Kulturgut.*
Kulturhistorisches Museum. –15.10.: *Alte Gesangbücher. Ein Schatz der Magdeburger Kirche.* –1.11. *Vom Luntenschloß bis zum Zündnadelgewehr. Entwicklung der Schußwaffen vom 16.–19. Jahrhundert.*
Literaturmuseum. –15.11.: *Ernst Barlach: Der arme Vetter.*

Mainz. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum. 6.10.–22.10. *Das Stiftergrabmal des Pfalzgrafen Heinrich II. von Maria Laach.* 9.10.–31.10.: *Die Orgel als sakrales Kunstwerk.*
Gutenberg-Museum. 18.9.–31.10.: *Wil Frenken. Jenseits der Alphabete.*

Malibu. J.Paul Getty Museum. 22.9.–6.12.: *Manuel Alvarez Bravo. Memories of the Past. Photographien.*

Mannheim. Reiß-Museum. –18.10.: *Form, Farbe, Klang. Die Kunst des zeitgenössischen Gebäudefortschritts.*
Städtische Kunsthalle. –15.11.: *Deutsche Bildhauerkunst 1900–1945.* 3.10.–10.1.93: *Norbert Tadeusz. Gemälde.*

Marburg. Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. 27.9.–8.11.: *Walther Kunau. Gemälde und Grafik.*

Mönchengladbach. Abteiberg. –18.10.: *Karin Sander.*
Studio-Galerie. 13.9.–22.11.: *Yoko Terauchi.*

München. Bayerische Staatsbibliothek. 24.9.–19.12.: *Papiergesänge. Buchkunst im 20. Jahrhundert.*

Gasteig. –30.10.: *Otto Dressler. Unser Land – Fremdes Land.*

Künstlerwerkstatt Lothringerstraße. –4.10.: *Helvetia. Fotokunst aus der Schweiz.*

Kunstraum. –14.11.: *Übergänge.*

Lenbachhaus. 18.9.–8.11.: *Elisabeth Brockmann.*
Neue Pinakothek. –27.9.: *Perspektive.* –19.11.: *Sammlung Graf Athanasius Raczynski. Malerei der Spätromantik.*

Photomuseum im Stadtmuseum. –8.11.: *Giorgio Sommer in Italien. Fotografien 1857–1888.* 23.9.–11.11.: *Der imaginäre Raum des Pier Paolo Pasolini.*

Stadtmuseum. 2.10.–1.11.: *FACES. Fotografien von Gottfried Helwein.*

Villa Stuck. –27.9.: *Danilo Silvestrin. Design im Raum.*

Münster. Westfälisches Landesmuseum. –8.11.: *1910. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hofmann und die anderen.* 18.9.–25.10.: *Anna und Bernhard Blume.*

Mulhouse. Maison de la Céramique. –24.10.: *Jörg Bollin. Wasser, Erde, Feuer, Luft.*

Neuss. Clemens-Sels-Museum. –25.10. *Reinhard Hanke. Mehrschichtig.* –31.10.: *Bruno Goller. Bilder, Zeichnungen.*

Haus Rottels. –31.10.: *„...gebleicht auf grüner Au, liegt still es nun im Spinde.“*

New York. Metropolitan Museum. 19.9.–22.11.: *Jusepe de Ribera.*

Museum of Modern Art. 24.9.–12.1.93: *Henri Matisse.*

Niebuß. Richard-Haizmann-Museum. –24.10. *Ewald Mataré. Holzschnitte und Plastiken.*
Stadtbücherei. –26.9.: *Ingo Kühl. Gezeiten.*

Nürnberg. Kunsthalle. –29.11.: *Lyonel Feininger. Kunsthaus.* 25.9.–1.11.: *„Blind“ – Junge Fotografie aus der Schweiz.* 27.9.–18.10.: *Austausch mit Charkow.*

Offenbach. Klingspor-Museum. –1.11.: *Vicente Rojo. Vierzig Jahre Graphik-Design in Mexiko.*

Offenburg. Saal im Ritterhaus. –18.10.: *Carl Jutz. Geflügelgenres.*

Spitalspeicher. –1.11.: *Feuermale. Internationale Keramik-Ausstellung.*

Oldenburg. Landesmuseum. –4.10.: *Jan van Munster.* 30.9.–22.11.: *Nordbild. Figurative Kunst aus dem Norden der Niederlande.*

Osnabrück. Kulturgeschichtliches Museum. –15.10.: *Kirchenschätze aus Twer.*

Ottawa. National Gallery of Canada. 21.9.–23.11.: *An Other America.*

Paris. Grand Palais. 19.9.–14.12.: *Les Etrusques et l'Europe.* 3.10.–31.12.: *Picasso et les Choses.*
Musée d'Orsay. 29.9.–7.1.93: *Pierre Lapin au Musée d'Orsay.* – Adamson et Hill.

Passau. Museum Moderner Kunst. 25.9.–6.12.: *Hans Joachim Breustedt. Gemälde und Zeichnungen.* sowie *Malerei der Widerstände. Wiener Position 1945–1955.*

Potsdam. Schloß Paretz. –25.10.: *Interieur um 1800. Die Wohnungen der Königin Luise.*

Prag. Kunstgewerbemuseum. 3.9.–11.10.: *Fünfte Internationale Biennale der Spitze, Brüssel.*

Recklinghausen. Kunsthalle. –8.11.: *Peter Telljohann. Diskrete Zerstreuung.*

Regensburg. Ostdeutsche Galerie. 18.9.–31.10. *Arbeiten deutscher, tschechischer und slowakischer Künstler.*
Städtische Galerie. –18.10.: *Peter Below. Objekte, Bilder, Zeichnungen.*

Rendsburg. Jüdisches Museum. –1.11.: *Hanns Ludwig Katz.*

Reutlingen. Kunstverein. –31.10.: *Gudrun Krü-*

ger. Plastik und Zeichnung 1956–1992.

Spendhaus. –18.10.: *Carl–Heinz Kliemann. Bilder und Graphik 1946–1992.* 10.10.–8.11.: *Martin Schmid. Bilder 1982–1992.*

Rosenheim. Lokschuppen. –18.10.: *Kunst des Buddhismus.*

Rostock. Kunsthalle. –25.10.: *Werner Stötzer. Skulptur.*

Rotenburg/Wümme. Heimatmuseum. 18.9.–30.10.: *Format 50x60. Ausstellung der Landesgruppe Niedersachsen der Künstlergilde.*

Saarbrücken. Saarland Museum. 11.10.–22.11.: *Emil Schumacher. Gouachen 1980–1991.*

Salzburg. Carolino Augusteum. –4.10.: *Australian Aborigines Art aus der Sammlung Donald Kahn.* Galerie Welz. –27.9. *Gernot Baur. Zeichnungen.* sowie *Hannes Schwarz.* Rupertinum. –27.9.: *Rudi Wach. Kleinplastiken.* –4.10.: *Marcus Vallazza. 7.10.–29.11.: Selbstbildnisse aus Sammlungsbesitz des Rupertinums.*

Schleswig. Schloss Gottorf. Reithalle. –29.11.: *Du bist dran! Spielen gestern und heute.* 27.9.–29.11.: *Asmus Jacob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar.*

Schwerin. Staatliches Museum. –8.11.: *Alexander Olbricht. Mecklenburgische Landschaftsaquarelle.*

Sindelfingen. Galerie der Stadt. –18.10.: *Annelie Renner. Objekte und Skulpturen.* 19.9.–8.11.: *Emil Rudolf Weiss. Malerei, Graphik, Buch- und Schrifgestaltung.*

Strasbourg. Ancienne Douane und Galerie Robert Heitz sowie Palais Rohan. –31.12.: *Die Modernen. 1870–1950. Vorstellung des zukünftigen Museums für Moderne und zeitgenössische Kunst von Straßburg.*

Stuttgart. Galerie der Stadt. –8.11.: *Behnisch & Partner. Bauten 1952–1992.*

Institut für Auslandsbeziehungen. –18.10.: *Gerhard Altenbourg. Arbeiten aus den Jahren 1947–1989.* Württembergischer Kunstverein. –11.10.: *Social Desease. Photographs '76–'79 von Andy Warhol.* und *Dennis Hopper. Photographs.*

Toronto. Art Gallery of Ontario. –1.93: *Michael Snow.*

Ulm. Museum. –11.10.: *Sammlung Kurt und Vera Deschler.* 20.9.–1.11.: *Karl Schmidt–Rottluff. Aquarelle.*

Wien. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. –26.10.: *Heinz Frank. 23.9.–26.10.: Edelmet Kög. Apollinarisches.* Technisches Museum. –31.10.: *Blühender Jugendstil.* Unteres Belvedere. Orangerie. –11.10.: *Bedeutende Kunstwerke, gefährdet – konserviert – präsentiert: Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. Das Klaner–Fenster aus der Stiftskirche Nonnberg in Salzburg.*

Wiesbaden. Nassauischer Kunstverein. –18.10.: *John Cage. Arbeiten auf Papier.*

Wilhelmshaven. Kunsthalle. 3.9.–18.10.: *Werner Klemke.*

Wolfsburg. Schloß. –1.11.: *Käthe Kollwitz. Zeichnungen, Druckgraphik, Bronzen.*

Würzburg. Städtische Galerie. 20.9.–15.11.: *„Faszination Linie“ Angelika Summa: Plastik.* *Emil Schreiber: Zeichnung.*

Wuppertal. Von der Heydt–Museum. 20.9.–1.11.: *Ursula. Retrospektive.*

Zürich. Graphische Sammlung der ETH. 22.9.–20.11.: *Claude Gaçon. Objekte und Werke auf Papier.*

Kunsthau. –13.12.: *Gustav Klimt (1862–1918).* sowie *Ferdinand Hodler. Zeichnungen 1900–1918.*

Museum Bellerive. 30.9.–3.1.93: *Gegen den Strich. Kleider von Künstlern 1900–1940.*

Museum für Gestaltung. –1.11.: *Oikos. Von der Feuerstelle zur Mikrowelle.*

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

THE GETTY GRANT PROGRAM 1993–1994
RESEARCH FELLOWSHIPS

Postdoctoral Fellowships, Senior Research Grants (only teams of scholars working collaboratively on a single project), Fellowships for Scholars from Central/Eastern Europe. Application deadline: November 2, 1992. Information and application forms should be requested from the office of the Getty Grant Program:

Attn: (type of fellowship), *The Getty Grant Program, 401 Wilshire Boulevard, Suite 1000, Santa Monica, CA 90401–1455, U S A; tel: 310–393–4244; fax: 310–395–8642*

STIFTUNG „MITTELDEUTSCHER KULTURRAT“
PREIS FÜR WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN

Die Stiftung „Mitteldeutscher Kulturrat“ schreibt erneut einen Preis für wissenschaftliche Arbeiten aus, die sich mit der Kulturarbeit in der DDR befassen. Damit will sie die objektive Aufarbeitung der Situation bis 1989 auf kulturellem Gebiet unterstützen. Das Thema soll aus den Gebieten Bildende Kunst und Kunstgeschichte stammen. Die Arbeit darf nicht älter als zwei Jahre und noch nicht veröffentlicht sein. Die Stiftung „Mitteldeutscher Kulturrat“ ist eine rechtsfähige Stiftung des privaten Rechts mit dem Sitz in Bonn. Sie verfolgt ausschließlich gemeinnützige Zwecke wie die Wahrnehmung der mitteldeutschen Beiträge zur deutschen Kultur.

Als Preise sind ausgesetzt: 1. Preis DM 10 000,-
2. Ankäufe je DM 5 000,-

Eine andere Verteilung bei gleichbleibender Gesamtsumme ist dem Preisgericht vorbehalten. Sollte keine geeignete Arbeit eingehen, ist das Preisgericht beauftragt, von der Vergabe abzusehen. Die Stiftung wird die prämierten Arbeiten in ihrer Buchreihe „Aus Deutschlands Mitte“ auf eigene Kosten veröffentlichen.

Die Arbeit ist in sechsfacher Ausfertigung bis zum 31. Juli 1993 an die Geschäftsstelle der Stiftung „Mitteldeutscher Kulturrat“, Colmantstraße 19, 5300 Bonn 1 (Tel. 0228/655138), zu senden. Sie ist anonym (auch ohne Absenderangabe) einzureichen und mit einer sechsstelligen Kennziffer zu versehen. Name mit Anschrift, Tel.-Nr. und Bankverbindung sind in einem geschlossenen, mit der Kennziffer beschrifteten Briefumschlag mitzuteilen.

DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Dr. Rüdiger Klessmann, Völkstr. 25, 8900 Augsburg 1

Prof. Dr. Egbert Haverkamp Begemann, Institute of Fine Arts, New York University, 1 East 87th Street, New York, NY 10021, U S A

Dr. Thomas Döring, Herzog Anton Ulrich-Museum, Museumstr. 1, 3300 Braunschweig

Dr. Volker Manuth, Foundation Rembrandt Research Project c/o Centraal Laboratorium, Postbus 75132, 1070 AC Amsterdam, Niederlande

Prof. Dr. Hermann Walter, Seminar für Klassische Philologie der Universität, Schloß, Ehrenhof West, 6800 Mannheim

Ulrike Groos, Institut für Kunstgeschichte, Domplatz 23, 4400 Münster

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 99 01 53, Andernacher Str. 33 a, 8500 Nürnberg 10, Fernruf: Nürnberg (09 11) 9 52 85-20 (Anzeigenleitung) 9 52 85-29 (Abonnement). Telefax: (09 11) 9 52 85-48. — *Bankkonten:* Castell-Bank Nürnberg 04000 200 (BLZ 790 300 01). Stadtparkasse Nürnberg 1 116 003 (BLZ 560 501 01). Postscheckkonto: Nürnberg 41 00-857 (BLZ 760 100 85). — *Druck:* Fabi & Reichardt-Druck GmbH, 8500 Nürnberg 70.

KÖLNER BUCH- UND GRAPHIKAUKTIONEN

Auktion 66 vom 14.-15. September 1992.

Im Mittelpunkt steht die Fürstliche Bibliothek Schloß Dyck.

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

Bahnstraße 25 · 6233 Kelheim/Taunus · Tel. 06195/74124 · Fax 06195/74291

Antiquarische Bücher

aus allen Bereichen der Kunst und Kunstwissenschaft
kostenloser Katalog — MAINZER ANTIQUARIAT.

Eulenrech 7 - 6501 Budenheim b. Mainz - Tel. (06139) 2387

Dürer A-Z

Zeitgenössische
Dürervariationen
von Anderle
bis Zimmermann

Von Matthias Mende. Hrsg. von den
Stadtgesch. Museen Nürnberg und der
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V.

160 S., 28 Farb- und 32 s/w-Taf., 94
Abb. im Text. 21 x 26 cm. Pappband
DM 38,-.

VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG



G A L E R I E

KURT MEISSNER

Florastraße 1 Telefon 38351 10
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister
Besuch nur nach Vereinbarung

FV AKTUELL

Fachvermittlung
für besonders
qualifizierte Fach-
und Führungskräfte

2552

Kunsthistorikerin, Dr. phil.

33, selbständig, kontaktstark, wirtschaftlich denkend; Univ. Münster und Bonn, Schwerpunkt: Europäisches Kunsthandwerk; fundierte praxiserprobte Erfahrungen in der Konzeption, Organisation und Durchführung von Ausstellungen und internationalen Kongressen (u. a. Didaktik, Öffentlichkeitsarbeit, Medienkontakte, Katalogerstellung, Zusammenarbeit mit öffentlichen Stellen); zahlreiche internationale Veröffentlichungen; EDV-Anwendung; Englisch und Französisch;

sucht nach überwiegend projektbezogener Tätigkeit reizvolle, dauerhafte Aufgabenstellung in Kunsthandel, Verlag, Museum oder in der Öffentlichkeitsarbeit.

Auskünfte gibt: Herr Klos

Fachvermittlungsdienst Bonn, Kennedybrücke 6, 5300 Bonn 3,
☎ 02 28/5 24 - 11 57, Telefax 02 28/5 24 - 14 37



Bundesanstalt für Arbeit

Dürer-Medaillen

Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer.
Von Matthias Mende. Herausg. Stadtgesch. Museen Nürnberg und
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V.

560 Seiten mit 8 Farbt. und 628 S/w-Abb., 14 x 21 cm.
Leinen DM 36,-, kart. DM 23,-.

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG

Im Niedersächsischen Landesverwaltungsamt in Hannover — Institut für Denkmalpflege —, der zentralen Denkmalfachbehörde des Landes Niedersachsen, ist ab sofort für die Dauer von zwei Jahren die Stelle einer/eines


wissenschaftl. Volontärin/Volontärs

im Bereich der „Bau- und Kunstdenkmalpflege“ zu besetzen.

Voraussetzungen: abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte oder Architektur mit bauhistorischem Schwerpunkt und Promotion.

Die Vergütung beträgt für eine ledige Bewerberin bzw. einen ledigen Bewerber nach Vollendung des 26. Lebensjahres 1.934,00 DM.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen richten Sie bitte innerhalb von drei Wochen nach Erscheinen dieser Anzeige an das **Niedersächsische Landesverwaltungsamt - Az.: A 2.1-03041-0676 -**, Postfach 107, 3000 Hannover 1.

 **Niedersachsen**

Bei den Staatlichen Museen Kassel ist zum 1. November 1992 für die Dauer von 2 Jahren die Stelle für eine(n)

Wissenschaftliche(n) Volontär(in)

(Anwärterbezüge des höheren Dienstes)

in der Abteilung Gemäldegalerie Alte Meister

zu besetzen.

Voraussetzung: Promotion im Fach Kunstgeschichte.

Bewerbungen bis 6. Oktober 1992 an:

Staatliche Museen Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, 3500 Kassel

S A A R L A N D M U S E U M

STIFTUNG SAARLÄNDISCHER KULTURBESITZ

Im Saarland Museum ist die Stelle des/der Stellvertretenden Direktors/Stellvertretenden Direktorin (BAT Ib) zu besetzen.

Aufgabengebiete

Vertretung des Direktors; Konzeption und Leitung der Öffentlichkeitsarbeit des Museums; wissenschaftliche Leitung der Alten Sammlung und der Landesgalerie; selbständige Konzeption und Durchführung von Wechselausstellungen zur älteren und zur modernen Kunst sowie die Organisation aller Begleitmaßnahmen; Betreuung von Archiven und Depots; Überwachung des Leihverkehrs; Herstellung und Pflege des Kontakts zu Künstlern und kulturtreibenden Vereinen und Verbänden im Saarland.

Anforderungsprofil

Promotion in Kunstgeschichte, gute Kenntnisse in der Kunst des 20. Jahrhunderts; Kenntnisse der Kunst Südwestdeutschlands wären vorteilhaft; Kontaktfähigkeit, Organisationsgeschick und Führungsqualitäten; gute Formulierungsgabe; gute französische und englische Sprachkenntnisse; mehrjährige Museums-erfahrung.

Bei gleicher Qualifikation werden weibliche Bewerber bevorzugt berücksichtigt.

Ihre schriftliche Bewerbung richten Sie bitte an den:

Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz
Bismarckstraße 11-19
6600 Saarbrücken

bis zum 15. Oktober 1992.

Am Bayerischen Nationalmuseum München ist zum nächstmöglichen Zeitpunkt die Stelle eines/einer

Kunsthistoriker/Kunsthistorikerin

(im höheren Dienst)

zu besetzen.

Aufgabenbereich: Betreuung der Sammlungen der Skulptur und Malerei bis 1550, Glasmalerei, Repliken. Verwaltungsaufgaben im Rahmen der Museumsarbeit.

Voraussetzungen: Promotion in Kunstgeschichte, Museums- erfahrung und Kenntnisse in den genannten Fachgebieten.

Bei gleicher Eignung werden Schwerbehinderte bevorzugt.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen werden bis 15. Oktober 1992 erbeten an den Generaldirektor des Bayerischen National- museums, Prinzregentenstraße 3, W-8000 München 22.

Bei der Arbeitsstelle für Glasmalereiforschung des CVMA in Potsdam ist ab sofort die Stelle einer/eines

Kunsthistorikerin/Kunsthistorikers

zu besetzen.

Vergütung: BAT-O II a.

Voraussetzungen: Gute Kenntnisse der mittelalterlichen Kunst. Erfahrungen mit Forschungen in Archiven und Bibliotheken. Fähigkeit zur Erarbeitung von Publikationen. Unabhängigkeit zur Bestandsaufnahme von Objekten in den neuen Bundesländern.

Bewerbungen an:

KAI e.V., Akademievorhaben, z. H. Herrn Dr. Schilar, Jägerstraße 22/23, O-1086 Berlin.



Landeshauptstadt Düsseldorf

Wir suchen für das **Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof** mit Sammlung Kunstakademie und Glasmuseum Henrich - Abteilung **Graphische Sammlung** -

eine Kustodin oder einen Kustoden

Ihre Aufgabe wird es sein,

- die Sammlung europäischer Zeichnung und Druckgraphik des 15. bis 19. Jahrhunderts mit dem besonderen Schwerpunkt römischer Barockzeichnungen zu betreuen. Wesentlicher Bestandteil ist die Dauerleihgabe der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf;
- die begonnene, ADV-gestützte Inventarisierung fortzusetzen;
- den Bestand auf hohem wissenschaftlichen und schriftstellerischem Niveau (auch mit Unterstützung von außen) zu katalogisieren, eigene Texte zu verfassen und fremde zu redigieren und die Publikationen durch alle Stadien zu betreuen;
- Neuerwerbungen vorzubereiten und zu veröffentlichen;
- Sonderausstellungen aus den reichen eigenen Beständen und zu deren Verlebendigung auch Wechsellausstellungen mit Fremdleihgabe zu planen und durchzuführen;
- u.U. durch Lehraufträge an der Staatlichen Kunstakademie und/oder der Heinrich-Heine-Universität die reichen Bestände auch für den künstlerischen und wissenschaftlichen Nachwuchs aufzuschließen;

Wir erwarten:

- ein mit Promotion abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte
- spezifische Kenntnisse und wissenschaftliche Veröffentlichungen im Bereich alter Meisterzeichnungen, besonders Italiens
- gute Fremdsprachenkenntnisse, insbesondere der italienischen Sprache

- Interesse für Erscheinungen und Aufgabenstellungen der Gegenwart
- die Fähigkeit, sich auch einem breiten Publikum verständlich zu machen.

Die Stelle ist bewertet nach Bes. Gr. A 13 h.D. BBesO. Sollten Sie die gesetzlichen Voraussetzungen für eine Einstellung im Beamtenverhältnis nicht erfüllen, ist eine Einstellung im Angestelltenverhältnis - Verg. Gr. II BAT - zu den Bedingungen des Bundes-Angestelltentarifvertrages (BAT) möglich.

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

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

Interessierte **Damen und Herren** richten ihre Bewerbung (Lebenslauf, Lichtbild, Zeugniskopien, Beschäftigungsnachweise und Verzeichnis der Veröffentlichungen) bitte bis zum 15.10.1992 an das

Personalamt, Abt. 11/4
Kennziffer 41/205/02/92/69
Postfach 10 11 20,
4000 Düsseldorf 1

D Ü S S E L D O R F
EINE GUTE ADRESSE

Neu für die Referenzbibliothek:

Hans Ries

Illustration und Illustratoren des Kinder und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871 – 1914

1068 Seiten, Leinenband 17,5 : 25 cm,

Subskriptionspreis bis 31. 12. 92 388,- danach 435,-

Geschichtliche und ästhetische Untersuchung der Original- und Drucktechniken. Darstellung des Bildangebots der Wilhelminischen Periode. Genaue Angaben zur Datierung und Terminologie (diese in drei Sprachen), durch ein breites Register erschlossen. Auf 600 Seiten Biographie und Bibliographie zu sämtlichen Illustratoren der Zeit im Bereich des Bilder-, Kinder- und Jugendbuchs, darunter zahlreiche bisher nicht nachschlagbare Künstler des In- und Auslandes. Nachgewiesen werden Bücher, Zeitschriften, Bilderbogen und Wandtafeln.

Reinhard Karrenbrock

Evert van Roden

**Der Meister des Hochaltars der Osnabrücker Jahanniskirche
Ein Beitrag zur westfälischen Skulptur der Spätgotik**

1992. 8, 352 Seiten, und 280 Tafeln, Leinenband 17,5 : 25 cm.

Subskriptionspreis bis 31.12.1992 DM 168,-, danach DM 198,-

Für den nordwestfälischen Raum und für die großen Hansestädte Bremen und Lübeck wird ein Bildhauer namhaft, der um 1500 die bedeutendsten kirchlichen und weltlichen Zentren jener Zeit belieferte. Der Verbreitungsradius dieser Werke umfaßt die Gebiete der Bistümer Münster und Osnabrück. Darüber hinaus gehören die Lettnerausstattung des ehemaligen Zisterzienserklosters Marienfeld (um 1525), der Brömsenaltar in Lübeck (um 1490/1500) und der Westlettner des Bremer Domes (um 1512) in diesen Zusammenhang.

lieferbar durch: H. Th. Wenner Antiquariat, Heger Str. 2 - 3, 4500 Osnabrück, Tel. 0541-33 103 66



CEU CENTRAL EUROPEAN UNIVERSITY

Foundation in Prague

DEPARTMENT OF ART HISTORY

seeks candidates for the following positions:

Professor of Art History and Philosophy of Art

Minimum two-year commitment is expected.

Salary competitive with Western international institutions.

Teaching Assistants

for post-graduate course in Art History.

History and Theory of Architecture, and the Philosophy of Art.

Applicants must meet the following requirements:

- Excellent academic credentials
- Fluency in English

Interested candidates should send curriculum vitae, statement of intent and salary requirements to:

Professor Tomas Vlcek, The Central European University, Department of Art History,

Táboritská 23, 130 87 Prague 3, Czechoslovakia; Fax: (422) 27 49 13

APPLICATION DEADLINE IS OCTOBER 30, 1992

The CEU Department of Art History aims to provide new possibilities in postgraduate education and research in art history, the history and theory of architecture and the philosophy of art. First offered in 1992, the CEU trimester program in The History and Philosophy of Art and Architecture in Central Europe will next take place in January 1993 and will expand into a full academic year in the fall of 1993. The program boasts an international visiting faculty and a progressive and interdisciplinary curriculum focused on transitional periods in Central European art and culture in an effort to understand the region's current transformation in a historic context.

ASTRIT SCHMIDT-BURKHARDT

Sehende Bilder

Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert

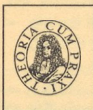
ARTEfact. Band 4

Herausgegeben von TILMANN BUDDENSIEG, FRITZ NEUMEYER
und MARTIN WARKE

1992. Ca. 300 Seiten – ca. 240 Abb. – 170 mm x 240 mm
Hardcover ca. 96,- DM
ISBN 3-05-002361-9

Der Entstehungsprozeß eines Gemäldes beginnt im Auge und richtet sich wieder an das Auge. Diese zentrale Bedeutung des Sinnesorganes für den Künstler legt die Frage nahe, welche Rolle es in den Gemälden und Graphiken spielt, das heißt, welche Symbolik und Metaphorik dem Auge als Bildmotiv unterstellt wird. Um erstmals für die letzten zwei Jahrhunderte eine Antwort in einem kultur- und geisteswissenschaftlichen Rahmen zu geben, ist nicht nur die Kunstgeschichte selbst, sondern es sind auch Philosophie, Literaturgeschichte und die Naturwissenschaften als Quelle zu befragen. Astrit Schmidt-Burkhardt verfolgt in ihrem Buch das inflationäre Auftreten und das deflationäre Versiegen des Augenmotivs in der Kunst seit dem 19. Jahrhundert. Höhepunkt dieses Konjunkturzyklus sind Symbolismus, Surrealismus und Figurative Malerei der 80er Jahre. Der Grund für die Entwicklung liegt in dem imaginativen Freiraum, den diese Kunstrichtungen dem Maler gelassen haben.

Ihre Bestellungen richten Sie bitte an Ihre Buchhandlungen
oder an den



AKADEMIE VERLAG

Leipziger Straße 3–4 · Postfach 1233 · O-1086 Berlin