

KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR

OKTOBER 92

HEFT 10

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Inhalt

Sammlungen	Der „Sainsbury Wing“ der National Gallery in London (Jürg Meyer zur Capellen) 533
Tagungen	Die Aktualität des Ästhetischen. Hannover, Congress Centrum Stadtpark, 2. – 5.9.1992 (Ernst Seidl) 540
Ausstellungen	The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture. London, British Museum, bis 8.3.1992 (Matthias Exner, Andreas Weiner) 544 Das Reich der Salier. Speyer, Hist. Museum, 23.3. – 21.6.1992 (Hermann Fillitz) 554
Rezensionen	James S. Ackerman, The Villa. Form and Ideology of Country Houses (Bruce Boucher) 569 Valentin Hammerschmidt, Joachim Wilke, Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jh. (Heinz-Joachim Müllenbrock) 574
Mitteilungen des VDK	Resolution des Verbandes Deutscher Kunst- historiker zur Berliner Museumsplanung 578
Varia	Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen 579 Ausstellungskalender 581 Zuschriften an die Redaktion 586 Die Autoren dieses Heftes 588

Carel van Mander

Das Leben der niederländischen und deutschen Maler

*Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Hanns Floerke.
Neuausgabe nach der ersten Auflage von 1906*

Giorgio Vasaris monumentales Sammelwerk mit den Lebensbeschreibungen vor allem italienischer Künstler war für Carel van Mander das Vorbild, nun auch für den niederländischen und deutschen Raum Ähnliches zu unternehmen. Das Kernstück seines mehrbändigen Werks, 1617 erschienen, liegt nun erstmals seit bald 80 Jahren wieder in der bewährten Übersetzung von Hanns Floerke vor. Viele bekannte und berühmte Namen tauchen darin auf:

Hans von Aachen • Pieter Aertsen • Rijkaert Aertsz • Aldegrever von Paderborn • Jan van Amstel • Jacques de Backer • Frans Badens • Pieter Balten • Jan Matthijsz Ban • Dierick Barentsz • Joachim Beukelaer • Herri met de Bles • Hieronymus Bosch • Bernhard von Brüssel • Anthonis van Blocklandt genannt Montfort • Abraham Bloemaert • Cornelis Boemaert • Hans Bol • Dierick Bouts • Pieter Brueghel d. Ä. • Matthäus Bril • Paul Bril • Joachim Bueckelaer • Jan Steven van Calcar • Cornelis Ketel • Willem Key • Hendrick und Marten van Cleef • Joos van Cleef • Lukas Cornelisz de Kock • Pieter Klerick • Matthijs und Hieronymus Kock • Pieter Koeck van Aelst • Gillis Coignet • Gillis van Coninxloo • Cornelis van Harlem • Cornelis Cornelisz von Harlem • Cornelis Cornelisz Kunst • Jacob Cornelisz • Michiel II. van • Hubert und Jan van Eyck • Geertgen von Sint Jans • Marcus Geerarts • Jacques de Gheyn • Aert Glaeszoon • Hugo van der Goes • Hubert Goltz • Hendrick Goltzius • Gualdorp Gortzius • Jan Gossaert van Mabuse • Frans Pietersz. Grebber • Jacques Grimmer • Marten Heemskerck • Lukas d'Heere • Joseph Heintz • Herder van Groningen • Joris Hoefnagel • Hans Holbein d. Ä. • Pieter Isaacksz • Lukas von Leyden • Joos van Lierre • Lambert Lombard • Karel van Mander • Quinten Metsys • Michel Jans Miereveldt • Frans Minnebroer • Cornelis Molenaer • Antonis Moro • Frans, Gillis und Jan Mostart • Aart Mytens • Albert van Ouwater • Joachim Patinir • Pieter und Frans Pourbus d.Ä. • Pieter Pourbus • Rogier von Brügge • Hans Rottenhammer • Pieter Cornelisz van Rijck • Bernard de Rijckere • Jan Schoorel • Christoph Schwartz • Mans Soens • Jan Snellinx • Hans Soens • Bartholomäus Sprangers • Johannes Stradanus • Joachim Uttewael • Marcus van Vaernewyck • Lukas und Marten Valckenborgh • Giorgio Vasari • Otto van Veen • Augustijn Joris. Verburcht • Jan Cornelisz Vermeyen • David Vinckebooms • Pieter Vlerick • Marten de Vos • Frans de Vriendt, genannt Floris • Hans Vredeman und Paul de Vries • Hendrick Cornelisz Vroom • Adriaan de Weerd • Rogier van der Weyden • Joos van Winghen • Pieter de Witte • Carel van Ypern • Marinus der Zeeländer

Ca. 550 Seiten mit den Porträtstichen der Originalausgabe, 17 x 24cm;
Leinen mit Schutzumschlag, ISBN 3-88462-080-0

DM 130,-

WERNERSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT • WORMS

FRANKFURTER SCHULE UND KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben von Andreas Berndt, Angela Rosenberg, Peter Kaiser
und Diana Trinkner

ca. 230 Seiten mit ca. 17 Abbildungen

Broschiert / ISBN 3-496-01093-2

Die Berührung von Kunstgeschichte und Kritischer Theorie kann nur kritisch erfolgen, durch Bereitschaft zur Neubewertung »kanonischer«
Texte, Erproben einzelner Verfahren und Überprüfen bestimmter
Annahmen der Kritischen Theorie: Zehn Kunsthistoriker diskutieren
die Bedeutung der Frankfurter Schule für die Kunstgeschichte.

Barbara Aulinger

KUNSTGESCHICHTE UND SOZIOLOGIE

Eine Einführung

ca. 150 Seiten mit 20 Abbildungen, Bibliographie und Literatur-
empfehlungen / Broschiert. ISBN 3-496-01094-0

Von der Perspektive und vom Wissensstand des Kunsthistorikers aus-
gehend, skizziert das Buch die wichtigsten Vorstellungen und Grund-
begriffe der Soziologie und will als Schlüssel zur weiteren Vertiefung
in die Soziologie der Kunst verstanden werden.

Wolfgang Kemp (Hg.)

DER BETRACHTER IST IM BILD

Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik

(Kunstgeschichte zur Einführung)

360 Seiten mit 80 Abbildungen / Broschiert. ISBN 3-496-01088-6

Künstler, Werk und Betrachter – diese drei unverzichtbaren Bestand-
teile der ästhetischen Sphäre haben in der Kunstwissenschaft eine sehr
ungleichmäßige Behandlung erfahren. Während die Produktions- und
Darstellungsästhetik immer im Mittelpunkt des Interesses gestanden
haben, blieb der rezeptionsästhetische Ansatz unterentwickelt. Der
vorliegende Band, erstmals 1985 bei DuMont erschienen und nun –
erweitert um einige aktuelle Texte – wieder greifbar, führt die wichtig-
sten Forschungsergebnisse zusammen.

DIETRICH REIMER VERLAG

Unter den Eichen 57 · 1000 Berlin 45



BERLIN

Hermann Bauer **BAROCK**

Kunst einer Epoche

300 Seiten mit 90 s/w-Abbildungen, 8 Farbtafeln und Glossar
Broschiert / ISBN 3-496-01095-9

Keine Epoche bedarf zur Deutung ihrer vielfältigen Stilelemente so sehr einer Aufhellung ihres gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Hintergrundes wie die des Barock. Hermann Bauer, international bekannter Münchner Kunsthistoriker, liefert in diesem Band wichtige geistes- und sozialgeschichtliche Grundlagen, die für das Verständnis der Stil- und Entwicklungsgeschichte des Barock unverzichtbar sind.

Hartmut Krohm/Eike Oellermann (Hg.) **FLÜGELALTÄRE DES SPÄTEN MITTELALTERS**

264 Seiten mit 275 s/w-Abbildungen und 16 Farbtafeln
Format 21 x 28 cm

Leinen mit Schutzumschlag / ISBN 3-496-01090-8

Berühmte Altäre wie Riemenschneiders Heiligblut-Altar oder Grünewalds Isenheimer Altar und auch weniger bekannte Beispiele von Flügelaltären aus verschiedenen deutschen Landschaften, den Niederlanden und Ungarn werden in diesem Band behandelt. Die Autoren berichten über den Stand aktueller Forschungsarbeiten und kommentieren die Beiträge mit umfangreichem Bildmaterial.

Sylvaine Hänsel/Henrik Karge (Hg.) **SPANISCHE KUNSTGESCHICHTE**

Eine Einführung

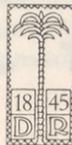
617 Seiten mit 187 Abbildungen, ausführlichem Register und Autorenverzeichnis. Zwei Bände broschiert

Band 1: Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit ISBN 3-496-01076-2

Band 2: Von der Renaissance bis heute ISBN 3-496-01082-7

Die spanische Kunst hat in den letzten Jahren verstärkt Interesse auf sich gezogen. Die vorliegenden Bände geben erstmalig in deutscher Sprache einen Überblick, der von der Spätantike über die Kunst des Mittelalters, Malerei und Skulptur des »Goldenen Zeitalters« bis zur aktuellen Kunstszene reicht.

DIETRICH REIMER VERLAG
Unter den Eichen 57 · 1000 Berlin 45



BERLIN

GLAUBENSBIEDER

Herausgegeben von Gerhard Glaser, Josef Sudbrack
und Berthold Winkler-Jegler.
Jeder Band 60 Seiten, 12 Bilder. Je DM 24,80.

Das menschliche Antlitz Gottes

Christen glauben, daß Gott in Jesus Christus ein menschliches Gesicht angenommen hat. In ihrer Vielfalt und Unterschiedlichkeit enthüllen die Christusbilder jeweils andere Aspekte der Christusgestalt. — Die zwölf Christusdarstellungen aus verschiedenen kunstgeschichtlichen Epochen in diesem Band verkünden: Das Bild Christi in der Kunst ist ein Spiegel mit zwei Seiten. Es spiegelt Gott, denn Christus ist das vollkommene Ebenbild Gottes. Aber es spiegelt auch den Menschen, der in ihm seine ursprüngliche Berufung erkennen kann. — ISBN 3-429-01461-1.



Der göttliche Abgrund

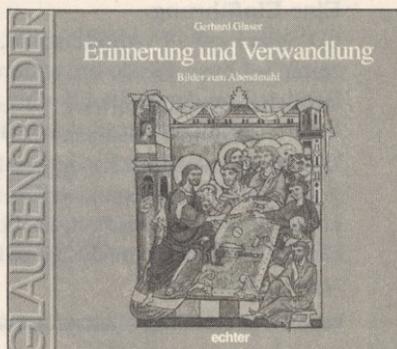
»Bilder vom Bildlosen« zu machen, um nichts weniger geht es. Josef Sudbrack, wohl einer der bedeutendsten Kenner christlicher Spiritualität, legt hier zwölf Bilder vor, die beschrieben und behutsam interpretiert werden: Taufbilder, Dreifaltigkeitsikonen, Kreuzigungsdarstellungen, Engelsgruß, Krönung Mariens u. a., vom 14. bis in unser Jahrhundert. Immer wieder wird erstaunlich sichtbar, wie sehr Künstler »verstanden« haben und wie sie auch heute oder gerade heute wieder eine Botschaft zu sagen haben. Allerdings ist auch von den Schauenden ein neues Schauen gefordert — und dazu ist dieses Buch eine hervorragende Anleitung und Hilfe.«

Bücherbord, Graz
ISBN 3-429-01375-5.

Erinnerung und Verwandlung

»Das eine Ereignis des Abendmahles ist schon viergestaltig in den Berichten der synoptischen Evangelisten und des Paulus. Auf vielfache Weise wird es dargestellt in der christlichen Kunst von 1500 Jahren. Glaser hat zwölf Bilder ausgesucht, die auf jeweils verschiedene und einmalige Weise das eine zentrale Geheimnis des Glaubens an Christus in der Eucharistie darstellen und artikulieren wollen. Diesen unterschiedlichen Sichtweisen mit Glaser nachzugehen lohnt sich, zumal der Autor die Bilder treffend ins Wort bringt und entsprechende kunstgeschichtliche und literarische Verweise zu geben vermag.«

Deutsche Tagespost
ISBN 3-429-01377-1



»echter«-Bücher erhalten Sie bei Ihrem Buchhändler!

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

Oktober 1992

Heft 10

Sammlungen

DER „SAINSBURY WING“ DER NATIONAL GALLERY IN LONDON

(mit fünf Abbildungen und zwei Figuren)

Nach der Eröffnung des Sainsbury Wing am 9. Juli 1991 haben die von bitteren Auseinandersetzungen begleiteten Bemühungen um den seit langem dringend benötigten Erweiterungsbau der National Gallery ein glückliches Ende gefunden. Für die Gemälde des 15. Jahrhunderts wurde ein in mancher Hinsicht idealer Aufstellungsort geschaffen, womit der Museumsleitung die Möglichkeit gegeben ist, die gesamte Sammlung neu zu strukturieren und in angemessener Form der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Der Weg zu diesem, in Anbetracht der Bausituation um den Trafalgar Square wohl auf absehbare Zeit als endgültig zu betrachtenden Ergebnis war lang. Schon Wilkins Museumsbau von 1834 (*Abb. 1*) wurde für die schnell wachsende Sammlung der National Gallery bald zu klein, doch konnte von den zahlreichen, die Anlage grundlegend verändernden Projekten keines realisiert werden. Lediglich im rückwärtigen Teil des Gebäudes hat man Erweiterungen durchgeführt, zuletzt die sog. „northern extension“ in den frühen siebziger Jahren, die den zunehmenden Raumproblemen eine gewisse Abhilfe schaffte. Danach bot nur noch das 1958 von der Regierung erworbene Areal des 1940 durch Bomben zerstörten Hampton-Building die Möglichkeit zu einer wirklichen Vergrößerung. Die wiederholten Versuche, durch Ausschreibungsverfahren zu einem Erweiterungsbau zu kommen, der eine gemischte Nutzung (öffentliche Galerie und privatwirtschaftliche Räume) vorsah, endeten 1985 zunächst mit dem Verriß des favorisierten Entwurfs von Ahrends Burton und Koralek durch Prinz Charles (HRH The Prince of Wales: „but what is proposed is like a monstrous carbuncle on the face of a much loved and elegant friend.“).

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESSEN UND DENKMALPFLEGE
Jahrgang 1922, Heft 1
VERLAG VON
VERLAGS-GESELLSCHAFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFTEN
CHRISTIAN FISCHER, GEB. VON
ALLEINIGES VERLAGSRECHT
ALLE RECHTE VORBEHALTEN

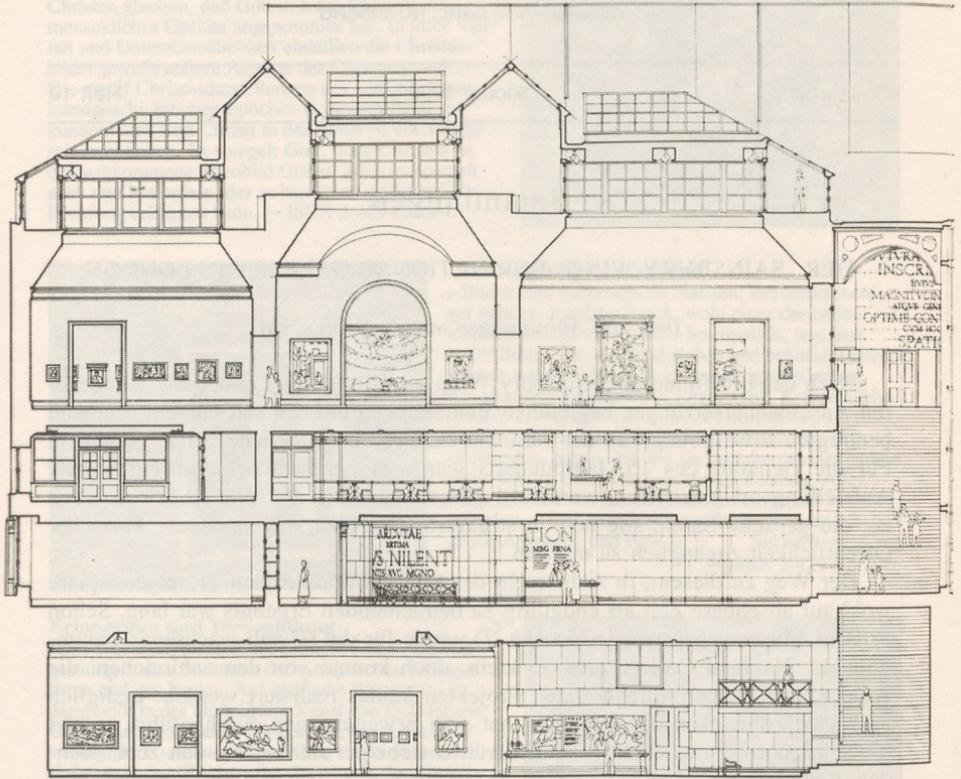
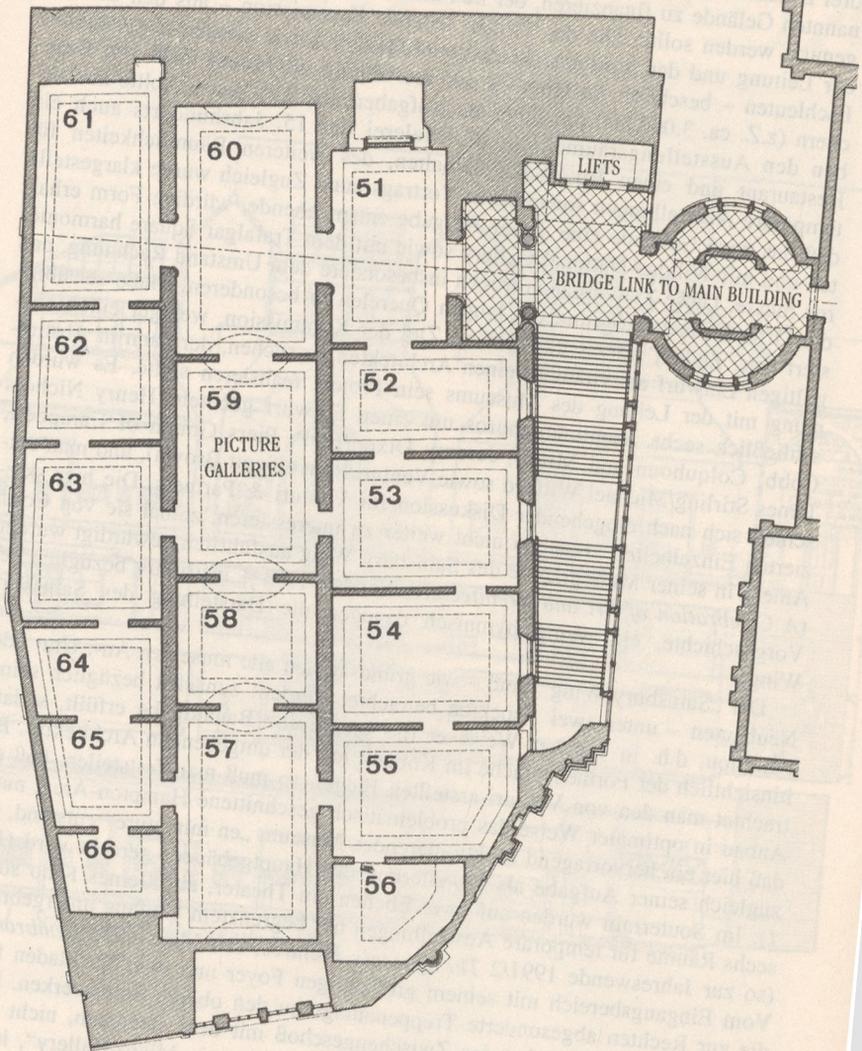


Fig. 1 Schnitt durch den Sainsbury Wing

Nach diesem Schock wurde dann die rettende Wendung noch 1985 durch die drei Brüder Sainsbury herbeigeführt, die sich erboten, einen Neubau auf dem genannten Gelände zu finanzieren, der nun ausschließlich von der National Gallery genutzt werden sollte. Die das Projekt leitende Kommission – aus den Stiftern, der Leitung und den Trustees der National Gallery sowie einigen ausgewählten Fachleuten – beschrieb im Hinblick auf die ständig wachsende Zahl von Besuchern (z.Z. ca. 3.000.000 pro Jahr) die Aufgaben neu. Der Anbau sollte nun neben den Ausstellungsräumen für die Malerei des 15. Jahrhunderts auch ein Restaurant und einen Buchladen enthalten, des weiteren Räumlichkeiten für temporäre Ausstellungen sowie einen Vortragsraum. Zugleich wurde klargestellt, daß das neue Gebäude eine seiner Aufgabe entsprechende, würdige Form erhalten und mit Wilkins National Gallery sowie mit dem Trafalgar Square harmonisieren müsse. Diese Zielvorgaben trugen insbesondere dem Umstand Rechnung, daß die Öffentlichkeit aufgrund der langen Querelen in besonderem Maße sensibilisiert war. Zudem war es das erklärte Ziel der Kommission, weniger einen endgültigen Entwurf als vielmehr einen Architekten zu suchen, der dann in Abstimmung mit der Leitung des Museums sein Projekt realisieren sollte. Es wurden schließlich sechs Architektenbüros um einen Entwurf gebeten (Henry Nichols Cobb, Colquhoun and Miller, Jeremy Dixon/BDP, Piers Gough of Campbell, James Stirling/Michael Wilford sowie Venturi/Rauch/Scott Brown), und man entschied sich nach eingehender Diskussion für Venturi & Partners. Die hier skizzierten Einzelheiten brauchen nicht weiter zu interessieren, zumal sie von Colin Amery in seiner Monographie des Sainsbury Wing ausführlich gewürdigt wurden (*A Celebration of Art and Architecture*, London 1991 – instruktiv bezüglich der Vorgeschichte, ein wenig hymnisch dagegen die Darstellung des Sainsbury Wing).

Der „Sainsbury Wing“ muß – wie grundsätzlich alle musealen An-, Um- oder Neubauten – unter zwei Aspekten betrachtet werden: zunächst bezüglich seiner Funktion, d.h. in welcher Weise er die spezifische Bauaufgabe erfüllt, sodann hinsichtlich der Formensprache im Kontext mit der umgebenden Architektur. Betrachtet man den von Venturi erstellten Flügel, so muß man feststellen, daß der Anbau in optimaler Weise das problematisch geschnittene Hampton-Areal nutzt, daß hier ein hervorragend funktionierendes Museum „en miniature“ entstand, das zugleich seiner Aufgabe als Erweiterung des Hauptgebäudes gerecht wird (*Fig. 1*). Im Souterrain wurden auf zwei Ebenen ein Theater, ein kleines Kino sowie sechs Räume für temporäre Ausstellungen mit begrenztem Umfang untergebracht (so zur Jahreswende 1991/2 *The Queen's Pictures*, seit März 1992 *Rembrandt*). Vom Eingangsbereich mit seinem großzügigen Foyer und dem Buchladen führt die zur Rechten abgesonderte Treppenanlage zu den oberen Stockwerken. Über sie erreicht man zunächst das Zwischengeschoß mit dem eleganten, nicht allzu großen Restaurant, die Konferenzräume sowie die sog. „Micro-Gallery“, in der über Computer Daten zu den Gemälden abgefragt werden können. Der Treppenaufgang endet auf der Galerie-Ebene – zur Rechten findet sich die pavillonartige Rotunde, die über dem Jubilee-Walk den Sainsbury Wing mit dem Hauptgebäude



Level 5 MAIN FLOOR

Fig. 2 Grundriß des Sainsbury Wing, Ausstellungsebene

verbindet, zur Linken markiert ein Doppelsäulen-Paar den Vorraum der neuen Gemäldegalerie. Von hier aus erschließt eine erste Enfilade die Galerie und bezieht die Vorräume sowie die Rotunde als Bindeglied zum Hauptbau ein, indem sie die große Enfilade des Altbaues fortführt (Fig. 2, Abb. 3a).

Die Raumdisposition der Galerie erscheint unspektakulär und nutzt weitestgehend das zur Verfügung stehende Areal. Die einzelnen Räume sind in der Längsrichtung gleichsam in drei Schiffen angeordnet, deren mittleres schmaler und höher ist als die seitlichen; in der Mittelachse ist der Grundriß der Räume gleichmäßiger und diese werden durch eine breite Enfilade verbunden. In den seitlichen „Schiffen“ variiert ihre Größe und Form stärker, doch auch sie zeichnen sich durch ausgewogene Proportionen aus. Die Wandflächen sind in hellem Grau gehalten, die Architekturglieder wie Rahmen, Sockelzonen und Simse in graugrüner Pietra Serena. In jedem Raum vermittelt ein sich nach oben verzweigendes Zwischengeschoß zu einer „Laterne“, durch die die Zufuhr des Oberlichtes geregelt wird (lediglich die dem Treppenhaus zugewandten Räume erhalten durch das Treppenhaus auch Seitenlicht). Besonderen Wert haben die Architekten auf die Ausleuchtung der Räume gelegt, die durch einen komplizierten, doppelwandigen Dachaufbau abgestimmt wird. Das Ziel war es, möglichst helle Räume zu erhalten und zugleich den Wechsel des Tageslichtes einzubeziehen. Die doppelwandige Struktur der Aufbauten erlaubt die Beeinflussung des Tageslichtes, das zudem durch künstliches Licht aufgehellt werden kann. Die Summe dieser Elemente schafft annähernd ideale Voraussetzungen für die Betrachtung der Gemälde.

Bei der Präsentation der Gemälde des 15. Jahrhunderts wurde ein neues bzw. abgewandeltes Konzept verfolgt, das zudem in einer aufwendigen Publikation erläutert wird (Dunkerton/Foister/Gordon/Penny, *Giotto to Dürer, Early Renaissance Painting in The National Gallery*, London 1991). So hat man die Gruppierung in Schulen beibehalten, zugleich aber auf „italienische“ Räume zeitlich verwandte „niederländische“ und „deutsche“ folgen lassen, mit gelegentlichen Überschneidungen in den Räumen selbst (etwa Raum 64, in dem neben Bouts und Memlinc auch Antonello da Messina zu finden ist). Dieses Prinzip ist schlüssig, da es sowohl die Besonderheiten der Schulen erkennen läßt wie auch deren Austausch untereinander. Die National Gallery macht damit Fragestellungen der künstlerischen Wechselbeziehungen anschaulich, die insbesondere in der neueren Forschung verfolgt werden. Zugleich hat man versucht, „Schlüsselwerke“ durch ihre Hängung herauszuheben und innerhalb der Galerie Akzente zu setzen. Auch dieses strukturierende Mittel erscheint sinnvoll, wenn auch nicht in allen Fällen zwingend – es hat gelegentlich den Anschein, daß manche Gemälde allein aufgrund ihrer Größe zu „Schlüsselwerken“ werden (etwa das Altarbild Cima da Coneglianos, Abb. 3a). Zudem wird der Präsentation eine lockere chronologische Ordnung zugrundegelegt, die allerdings nicht in einem kontinuierlichen Rundgang erschlossen werden kann: In den Räumen 51-56 finden sich die frühen italienischen und nordeuropäischen Gemälde, es folgen in der Mittelachse (Raum 57-60) die wichtigen italienischen Gemälde des 15. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt Florenz, die Räume 63-66 zeigen italienische und nordeuropäische

Gemälde aus der zweiten Jahrhunderthälfte und schließlich die Räume 60-62 sowie Raum 51 Werke des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Die Schnittstelle bildet gewissermaßen der Raum 51, in dem Werke aus dem Beginn sowie dem Ende des von der Galerie repräsentierten Zeitraumes vereinigt sind. Zudem schließt an diesen Raum ein Kabinett an, das den berühmten Karton Leonardos beherbergt. Die Hängung bzw. Aufstellung der einzelnen Werke ist ausgewogen und ermöglicht ebenso die genaue Einzelbetrachtung wie auch die Zusammenschau, etwa unter dem Aspekt der Malerschulen oder der Wechselwirkungen. Lediglich im Raum der frühen Niederländer (Nr. 56) wirken Campins kleinformatige Arbeiten ein wenig isoliert.

Die Anforderungen hinsichtlich der adäquaten Repräsentation einer wichtigen Teilsammlung der National Gallery erfüllt der Sainsbury Wing. Anlaß zur Kontroverse hat dagegen – wie nicht anders zu erwarten – Venturis Formensprache gegeben. Im folgenden soll der heftigen Debatte um die Postmoderne, als deren prominenter Vertreter Venturi anzusehen ist, keine weitere Polemik hinzugefügt werden – auch deswegen, weil diese Diskussion vorwiegend Glaubensbekenntnisse kennzeichnen. So ist der Bau etwa für Charles Jencks (*Post-Modern Triumphs in London*, London 1991) „the most accomplished pluralist building in London“, für andere, wie Deyan Sudjic, demonstriert er dagegen lediglich die Schwächen der gegenwärtigen Architektur: „to a future generation it will speak embarrassingly frankly about the mannered and schizophrenic approach to architecture in the 1980s“ (vgl. Colin Amery, S. 83).

Hier sei der Bau nur in Bezug auf seine Bestimmung sowie auf seinen Kontext beurteilt. Geht man – die Abfolge der bisherigen Betrachtung umkehrend – von der Galerie aus, wird man dem Architekten konzedieren müssen, daß er sich in den meisten Ausstellungsräumen sensibel und adäquat auf die hier zu repräsentierenden Gemälde eingestellt hat: Die Schlichtheit der Materialien sowie deren auf die florentinische Frührenaissance Bezug nehmende Form harmoniert mit den Renaissance-Gemälden, und auch das Pathos der großen Enfilade (*Abb. 2b*) im „basilikalischen Hauptschiff“ hält sich im Rahmen. Die zweite, in die Galerie einführende Enfilade (*Abb. 3a*), die an jene zentrale des Altbaues anschließt und damit beide Bauteile vereinigt, setzt dagegen mit ihren gedrunghenen Säulen einen zu schweren Akzent. Die massigen Säulen markieren zwar innerhalb der gesamten Enfilade den Neubau, verbinden sich formal aber nicht mit der architektonischen Formensprache der übrigen Räume, rahmen auch weniger Cimas Altarbild (so etwas euphemistisch Colin Amery), sondern scheinen es vielmehr zu erdrücken. Das lichtdurchflutete Treppenhaus rezipiert in seinem sich verjüngenden Grundriß ein seit Vasari gängiges perspektivisches Spiel, zugleich zitiert Venturi im Curtain-Wall die klassische Moderne, während die eingehängten, doppelten Schwibbögen auf die Eisenarchitektur des 19. Jahrhunderts verweisen (*Abb. 3b*). Den Eingangsbereich dominieren mächtige Rundstützen, während der Buchladen von schlanken, ägyptisierenden Metallsäulen abgetrennt wird; letztere markieren an der Außenfront den Zugang zum „Sainsbury Wing“. Allein die Betrachtung des Inneren macht deutlich, daß Venturi den von ihm immer wieder propagierten

Pluralismus der Formensprache allzu offensichtlich vorführt. Zweifellos ist dies eine kultivierte, äußerst beziehungsreiche Architektur – doch spricht der Bau nun so viele Sprachen, daß er seine eigene nicht finden kann.

Das gilt im Grunde auch für die Hauptfassade (*Abb. 2a*). Den Vorstellungen des Architekten zufolge sollte der Sainsbury Wing gleichsam aus dem Hauptbau herauswachsen („We will work for a building that will grow out of its context“, Amery S. 66) – dies scheint wörtlich genommen. Nach dem schlimmen Schnitt des Curtain-Wall (den die vielen schönen Fotografien in seiner Wirkung zumeist verdecken) setzt die Fassade mit einer Massierung von Pilastern ein und nimmt zunächst die Sprache von Wilkins Fassade auf. Langsam dünnt dann die architektonische Gliederung aus, und ein letzter, etwas kräftigerer Akzent wird in der umgeknickten Wandfläche vor dem eigentlichen Eingang gesetzt. Natürlich weiß jeder, der sich ein wenig mit der postmodernen Architektur befaßt hat, was Venturi meint – und so läßt sich leicht von einem „Crescendo“ der Architekturlieder sprechen oder auf barocke Formulierungen verweisen. Betrachtet man indes die Hauptansicht des Sainsbury Wing (dessen Äußeres an den minderen Seiten noch mehrfach die Gestalt wechselt) im Kontext mit der alten Fassade wie auch den umgebenden Gebäuden, so bleibt nicht viel mehr als ein architektonischer Scherz, und wohl kein allzu tiefgründiger. Entscheidend ist, daß die Fassade – so sehr sie auch auf den konkreten Ort ausgerichtet ist – sich nicht als eigenständige Architektur qualifiziert (etwa im Gegensatz zu der des Entwurfes von Colquhoun).

Wilkins National Gallery von 1834, insbesondere ihre Fassade, hat lange Zeit bitterste Kritik hinnehmen müssen, sie zählt auch in den heutigen Handbüchern der Architektur nicht zu den beispielgebenden Museumsbauten des 19. Jahrhunderts, kommt äußerlich – um im Bild von Prinz Charles zu bleiben – eher in einem bescheidenen Maßanzug daher. Ein „most loved and elegant friend“ ist dieser Bau erst durch die Gewöhnung geworden, vor allem aber auf Grund der Tatsache, daß er eine der bedeutendsten Sammlungen der Malerei beherbergt. Man muß kein Prophet sein, um Venturis Bau für die Zeit nach der Kontroverse um die Postmoderne einen ähnlichen Gewöhnungsprozeß vorauszusagen. Für den Besucher ist das Entscheidende, daß der Neubau als Museum funktioniert, daß er eine wichtige Sammlung adäquat präsentiert. Das architektonische Virtuositentum seines Schöpfers wird man dafür in Kauf nehmen.

Jürg Meyer zur Capellen

Tagungen

DIE AKTUALITÄT DES ÄSTHETISCHEN

Internationaler Kongreß der Stiftung Niedersachsen. Hannover, Congress Centrum Stadtpark, 2.-5. September 1992

Die pure Existenz des Hannoverschen Wissenschafts-Kongresses, das Interesse von 190 Vertretern der Medien und etwa 2000 Zuhörern verdeutlichen die Aktualität der Thematik, nicht zwingend jedoch jene des Ästhetischen: *Die Aktualität des Ästhetischen* war nach *Geist und Natur* 1988, der Club of Rome-Tagung *Jenseits der Grenzen des Wachstums* 1989 und *Gesundheit in eigener Verantwortung* 1990 der vierte durch die ‚Stiftung Niedersachsen‘ veranstaltete öffentliche, internationale Kongreß in Hannover.

Die Ästhetisierung der Kunst und der Beschäftigung mit ihr, erkennbar an ausgeprägter Musealisierung und breit rezipierten Ausstellungsaktivitäten der letzten Jahre, sowie die Entdeckung der aktuellen massenmedialen Entwicklungen bis hin zu Musik-Videos als neuestem Forschungsobjekt, sollte die interdisziplinäre Tagung in Hannover auch innerhalb der Kunstgeschichte diskussionswürdig erscheinen lassen.

Die Begrifflichkeit des ‚Ästhetischen‘, wie sie der Bielefelder Literaturwissenschaftler und Herausgeber der Zeitschrift *Merkur* Karl Heinz Bohrer in seinem einführenden Vortrag abzugrenzen versuchte (abgedruckt in *Die Zeit* Nr. 37) firmierte als Kern des philosophischen Diskurses. Bohrer plädierte für den Erhalt der enigmatisch-erlesenen Modalität des philosophischen Inhalts des Kunstbegriffs im Gegensatz zum Bamberger Philosophen Wolfgang Iser, der die Ausdehnung des Begriffes über das Schöne bis hin zur pejorativ-entgrenzten Sinngebung der ‚Verhübschung‘ unserer ‚Lebenswelt‘ betonte. Für Bohrer ist Kunst das Besondere, das inkommensurabel Andere, das es zu retten und damit zu trennen gelte von Politik und ‚Lebenswelt‘. Der Warnung vor der Entgrenzung des Ästhetischen, dem der Primat des Bildes (nach dem Verdikt des nicht anwesenden Paul Virilio: ‚Worte sind keine Modelle‘) entspreche, schloß Bohrer den Verweis auf die Gefahr der Verwechslung von Ästhetik mit schlichter hedonistischer Suche nach Lebensqualität an.

Gerhard Schulze, der Autor des Buches *Die Erlebnisgesellschaft*, teilt ähnliche Phänomene in gruppenspezifische ‚Milieus‘ der kulturellen Sozialisation ein. Seine Anwesenheit auf dem Kongreß wäre deshalb für weitere Klärung von Nutzen gewesen. Diese neue Art der sozialen Anpassung scheint der erkannten Entwicklung einer ‚Explosion‘ der Differenzierung und Individualisierung (Richard Sennett, New York) zu widersprechen.

Die Beschreibungen von Einzelphänomenen der Ästhetisierung unterschiedlichster Lebensbereiche (Thomas Ziehe, Frankfurt: Zur Entstehung des Lebensstils aus dem Lebensstandard, ausgehend von der Jugendkultur der 50er Jahre; Wibke von Bonin, Köln: ‚Vom Künstlerfilm zum Video-Clip‘; Paul Feyerabend,

Zürich: Betrachtung der ‚Natur als Kunstwerk‘), wurden ergänzt durch Warnungen vor den bereits fortgeschrittenen Entwicklungen. Dieser nur scheinbare Gegensatz zwischen nicht affirmativer Deskription und Rezension kennzeichnete die wenigen und zu kurz bemessenen Diskussionen.

So verdeutlichte der New Yorker Medientheoretiker Neil Postman die Gefahr der Überflutung des Menschen durch Informationen. Besonders führte er die Auswirkung der Abstumpfung gegenüber existentiellen Problemen und damit der Bedrohung der menschlichen Species trotz des Wissens darüber neuerlich vor Augen. Er plädierte für ein ‚Post-Information-Age‘. Dagegen verdeutlichte die Berliner Publizistin und Fernsehkritikerin Barbara Sichtermann neben der individuellen Möglichkeit der Informationsauswahl ihre Theorie der allgemein unterschätzten Fähigkeit des unbewußten Filterns von Informationen durch den psychischen und physiologischen Wahrnehmungsapparat.

Den in nahezu alle Lebensbereiche dringenden Komplex ‚Design und Werbung‘ vertraten François Burkhardt, Paris, Michael Schirner, Düsseldorf, Harald Hullmann, Düsseldorf, und Andrea Branzi, Mailand. Während Burkhardt der Feststellung Welschs, daß ästhetisches Denken vernunftmäßiges ersetze, zustimmte und die Symbolkraft des Designs über seine Nutzungsqualitäten stellte, sprach er sich gegen die oberflächlichen Bedingungen der postmodernen Ästhetik in der Architektur (Jencks, Klotz) aus. Hierbei liegt allerdings die Herausbildung dieses ästhetischen Begriffs der postmodernen Architektur, wie Burkhardt ihn betrachtet, eineinhalb Jahrzehnte und seine Revision bereits Jahre zurück. Das Referat des Werbefachmanns und Designers Hullmann geriet dagegen zu einem Meisterstück der Werbung für die Produkte seines eigenen Metiers.

Prinzipielle Kritik an den beschriebenen Phänomenen übte neben dem Medienkritiker Harry Pross, Weiler (‚Alles im Rechteck – Signalökonomie und Symbolik des Fernsehens‘), und Derrick de Kerckhove, Toronto (‚Die Medien sind schön: Die Ästhetik der Technologie‘), auch der Zürcher Philosoph Hermann Lübbe: Seine Indizien der Ästhetisierung der immer schneller ablaufenden Zeit verdeutlichte er am Begriff der ‚Gegenwartsschrumpfung‘ und der immer kürzer erscheinenden ‚Verfallszeit‘ wissenschaftlicher Erkenntnisse. Sie verleiteten den Wuppertaler Professor für Ästhetik, Bazon Brock, in seinem temperamentvollen, aber vereinfachenden Beitrag zu der Bemerkung, daß die Tatsache der vierten Wiederholung von Lübbes Vortrag (und damit implizit seiner Überalterung) dessen Beobachtung *ad absurdum* führte.

Dezierte Erläuterungen zur aktuellen Ästhetik in der Philosophie lieferten Armin Wildermuth, St. Gallen (‚Wie soll man heute eine philosophische Ästhetik entwickeln?‘), Martin Seel, Hamburg (‚Die ästhetische Praxis der Kunst‘), und Siegfried J. Schmidt, Siegen (‚Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt‘).

Karin Thomas, Köln, und Cornelia Klinger, Wien, referierten die Debatte über die fortschreitende postfeministische Ästhetik. In der anschließenden Diskussion wurde durch die Bemerkung einer Zuhörerin zur unverständlichen Begriffswahl des ‚Postfeminismus‘ angesichts der nirgends erkennbaren nachpatriarchalischen Gesellschaft *a posteriori* die Legitimität der Sektion in Frage ge-

stellt. Schon die Verkürzung des Prinzips des ‚Erhabenen‘ auf das Männliche sowie des ‚Schönen‘ auf das Weibliche war *a priori* nicht nachzuvollziehen.

Die Sektion ‚Ästhetisierung der Natur‘, neben Paul Feyerabend vertreten durch Rainer Gruenter, Wuppertal (‚Die Poesie der Gestelle – Industrie als Landschaft‘), Gernot Böhme, Darmstadt (‚Ökologische Naturästhetik: Ästhetische Erkenntnis der Natur‘), Rudolf zur Lippe, Oldenburg (‚Ist eine neue Kosmologie aus dem Ästhetischen möglich?‘), und Bernd-Olaf Küppers, Heidelberg (‚Die ästhetischen Dimensionen natürlicher Komplexität‘), setzte sich mit der ästhetischen Natur-Erfahrung, ihrer Stilisierung und anderen ästhetischen Dimensionen der Natur auseinander.

Als charakteristische Beispiele für die Interdisziplinarität des Themas dürfen die Erklärungen wahrnehmungsphysiologischer (Ernst Pöppel, München: ‚Hirnforschungsgrenzüberschreitungen‘) und wahrnehmungspsychologischer Zusammenhänge (Humberto Maturana, Santiago de Chile: ‚Die Biologie der Ästhetik‘) gelten. Über die Ästhetisierung des Politischen und ihrer Symbolik diskutierten Rüdiger Bubner, Tübingen, Karol Sauerland, Warschau, und Claus Leggewie, Gießen, dessen Plädoyer für eine neue ‚Politik der Verführung‘ schwer verständlich schien.

Die ästhetische Beliebigkeit der Kunst nahmen Jean-Christophe Ammann, Frankfurt, Dietmar Kamper, Berlin, Arthur C. Danto, New York, Thierry de Duve, Paris, Gottfried Boehm, Basel, und Stephan Schmidt-Wulffen, Hamburg, zum Kern ihrer Thesen: Während Schmidt-Wulffen als Kriterien für die Aktualität der Ästhetik – außer juristischen Werten – einzig noch gestalterische anführt, *„...deren Willkürlichkeit so lange zu ertragen ist, bis sich ihre Richtigkeit wie von selbst eingestellt hat“*, und damit Ästhetik, Kunst und ‚Verhübschung‘ (Welsch) überlappen läßt, widerspricht Boehm dem absoluten Charakter des Ästhetischen als Kriterium der Kunst: Ein Künstler, der sich auf das Ästhetische einlasse, müsse scheitern; einer, der sich nicht darauf einlasse, könne dies nicht einmal, und das Werk sei immer noch das Nadelöhr, durch das alle Fäden der Interpretation gezogen würden. De Duve verwies auf die lange Geschichte des ‚Beliebigen‘ (Hegel) und bezeichnete es als den ‚kategorischen Imperativ‘ der Moderne.

Insgesamt bleibt als grundsätzliches Problem der Diskussion festzuhalten: Solange der Begriff des Ästhetischen nicht klar zu bestimmen ist – auch Karl-Heinz Bohrer vermochte dies nicht –, ist seine Ausdehnung aus der rein philosophischen Diskussion über die Kunst bis zur Verschönerung unserer ‚dinglichen Lebenswelt‘, wie es Welsch betrachtet, nicht einzugrenzen und entzieht sich deshalb einer konstruktiven, breit angelegten interdisziplinären Debatte. Martin Seel plädierte deshalb für eine strenge Abgrenzung von Philosophie, Kunst und Kultur.

Der Schlußredner Jean-François Lyotard, Paris, erfüllte die Erwartungen artistischer und spielerischer Philosophie nicht. Im Gegenteil: Ernst und ohne Pathos plädierte er für eine klare Rationalität in der Diskussion und die Trennung von Kunst und Philosophie in der Debatte. Ästhetik und Kultur bestehen für Lyotard

in der Darstellung des lückenlosen Scheins. Hier stand Lyotard dem Dictum Adornos von der ideologischen Verblendung durch den Schleier der Kulturmaschinerie nahe: „...*la culture contemporaine immerge ces idéalités et noie leurs distinctions...*“ (Lyotard).

So standen die Warnungen Lyotards vor der Ästhetisierung der Philosophie und den Verwischungen der Begrifflichkeit ganz im Gegensatz zu den Erwartungen des Publikums und Wolfgang Welschs, der sich zum Ende des Kongresses von Lyotard eine Stärkung seiner Position der Ausweitung des Begriffes des Ästhetischen auf Kultur und Schönheit bis an den Rand der Niederungen oberflächlicher Verhübschung erhoffte.

Kritisch anzumerken bleibt dreierlei: Einmal die offenkundige Tatsache der gegenseitigen ‚Ästhetisierung‘ der Redner durch die Art der Präsentation ihrer Gedanken und der Zuhörer durch den Genuß derselben.

Zweitens das Ausklammern des wirkungsmächtigsten Bereichs der Verschönerung unserer Umwelt: der Architektur. Sie stellt nicht nur materiell, sondern auch zeitlich durch ihr Überleben und zukünftiges Wirken das deutlichste Zeichen unserer Gegenwart dar.

Schließlich wurde neben der theoretisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Ästhetisierung, Verschönerung und Verhübschung unserer ‚Lebenswelt‘ die deutlich gegenläufige Entwicklung in persönlichen, sozialen, ökologischen sowie politischen Strukturen nur marginal erwähnt: Aggression und Verfall in allen Bereichen des Seelischen, des Moralischen, des Ethischen: Die allgemeine Verhäßlichung. Aufgabe der aktuellen Kunst und in der Folge auch der Kunstgeschichte muß es deshalb sein, der Betäubung durch das Design des Lebens entgegenzutreten und Denkanstöße zu liefern.

(Vom 18. bis 20. März 1993 findet in Münster der nächste öffentliche Kongreß *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik* statt, auf dem eine „Deutsche Gesellschaft für Ästhetik“ gegründet wird.)

Ernst Seidl

Ausstellungen

THE MAKING OF ENGLAND.

ANGLO-SAXON ART AND CULTURE AD 600-900

London, British Museum, bis 8.3.1992. Katalog, hrsg. v. Leslie Webster und Janet Backhouse: 312 Seiten mit zahlreichen schwarz-weißen und farbigen Abbildungen.

(mit sechs Abbildungen)

Am Ende zurück zu den Anfängen: *The Making of England* beschloß jetzt einen Zyklus von vier Ausstellungen zur mittelalterlichen Kunst und Kultur Englands, der 1984 mit einer hochbedeutenden Präsentation der romanischen Kunst begonnen hatte (*English Romanesque Art. 1066-1200*; vgl. *Kunstchronik* 37, 1984, S. 202-215). In relativ rascher Folge war zunächst ein Überblick über das Jahrhundert vor der normannischen Eroberung gefolgt (*The Golden Age of Anglo-Saxon Art. 966-1066*, 1984/85; vgl. *Kunstchronik* 38, 1985, S. 551-558), 1987/88 schließlich eine erste große Darstellung der englischen Gotik (*Age of Chivalry. Art in Plantagenet England. 1200-1400*). Nach weiteren drei Jahren wählte man nun für das Finale jene Epoche, die – nicht zuletzt wohl aufgrund ihrer weitreichenden Einflüsse auf die frühmittelalterliche Kunst des Kontinents – als die in der internationalen Forschung am ausführlichsten behandelte gelten darf: die Zeit von der Christianisierung Englands, die mit den 40 im Jahre 596 von Papst Gregor dem Großen entsandten römischen Missionaren einsetzte, bis zur politischen und geistigen Konsolidierung der durch die Wikingereinfälle angeschlagenen englischen Königreiche in der Regentschaft des westsächsischen Königs Alfred (871-899).

Die Eckdaten wurden mit dem Evangeliar des hl. Augustinus (Nr. 1) in der ersten Vitrine und dem „Alfred Jewel“ (Nr. 260) in der letzten durch herausragende Exponate eindrucksvoll ins Bild gesetzt. Prinzipien unauffälliger Didaktik dieser Art bestimmten auch sonst die Ausstellungs-konzeption, die schon aus Platzgründen auf Theaterdonner verzichten mußte. Denn nachdem sich die von den Touristenrouten abgelegene Hayward Gallery als Ort der Romanik-Ausstellung negativ auf die Besucherzahl ausgewirkt hatte und die Royal Academy mit ihren hohen Räumen für die im Durchschnitt eher kleinformatigen Exponate wohl weniger geeignet schien als für *Age of Chivalry*, hat man für die Angelsachsen wie schon 1984/85 auf die bescheidenen für Sonderausstellungen verfügbaren Räumlichkeiten des British Museum zurückgegriffen. Publikumsfreundlich war das nicht, aber mit Blick auf die zahlreichen Handschriften der British Library, die auf diese Weise das Haus nicht verlassen mußten, schon aus konservatorischen Gründen gerechtfertigt.

Die drangvolle Enge der Vitri-nen brachte zugleich Konzentration und Beschränkung mit sich. Als wohl-tuender Kontrast zu den hierorts gern inszenierten

Trimm- und Lehrpfaden durch monumental ausdekorierte Geschichtsbücher herrschte in London die Konzentration auf die originalen Objekte, die nur in ganz wenigen begründeten Ausnahmefällen durch (Mainzer) Kopien vertreten wurden: Tassilo-Kelch (Nr. 131), Lindauer Deckel (Nr. 132) und Rupertus-Kreuz (Nr. 133); beim *Franks Casket* des British Museum (Nr. 70), dessen rechte Seite und Deckel im Bargello verwahrt werden, sind ohnedies anstelle der Florentiner Teile Nachbildungen montiert. Lediglich für das Echternacher Evangeliar in Paris (lat. 9389: Nr. 82) und den Codex Amiatinus (Nr. 88) mußte auf Fotos zurückgegriffen werden. In Kauf nehmen mußte man freilich, daß eine ganze Gattung, welche sich unmittelbarer musealer Präsentation entzieht, in der Ausstellung schlechterdings nicht vorkam: Abgesehen von einem Modell der „Palastanlage“ des 7. Jahrhunderts in Yeavinger, Northumberland, inklusive Prozession (dank Aufstellung in Kniehöhe immerhin eine Attraktion für die kleinsten Besucher, im Katalog wohlweislich durch eine etwas weniger detailreiche Zeichnung ersetzt: S. 69 Fig. 6), wurde die Architektur der Zeit mit zwei – zu kurzen – Essays im Katalog erledigt, getrennt nach „Secular architecture“ (Philip Dixon, S. 67-70) und „Church architecture“ (Richard Gem, S. 185-188). Mit 18 wohl vorwiegend nach der Größe ausgewählten Exponaten bemühte man sich um die Monumentalskulptur. Den Hauptanteil an den 279 Katalognummern hatten Handschriften (63 Nummern, dazu 13 Urkunden) und Werke der Kleinkunst: Metallarbeiten verschiedenster Art (96 Nummern), zahlreiche Münzen (in 71 Katalognummern zusammengefaßt), Werke der Elfenbeinschnitzerei (7), Textilien (3), Gegenstände des täglichen Gebrauchs und andere Grabungsfunde.

Auf spektakuläre Weise fanden die bekanntesten, in den Handbüchern abgebildeten Spitzenwerke der insularen Buchmalerei und Goldschmiede- oder Elfenbeinkunst zusammen: Schließen und Schnallen aus dem Schiffsgrab von Sutton Hoo (Nr. 14 und 15), das „Book of Lindisfarne“ (Nr. 80) und das „Book of St. Chad“ (Lichfield-Evangeliar: Nr. 90), der Psalmenkommentar des Cassiodor aus Durham (Nr. 89), der Vespasian-Psalter (Nr. 153) und der Codex Aureus aus Stockholm (Nr. 154) sowie, als Grenzgänger zwischen der Insel und dem Kontinent, das Diptychon von Genoels-Elderen (Nr. 141). Wer aber gefolgert hatte, die Ausstellungsmacher hätten es sich mit der Auswahl leicht gemacht und lediglich Handbuchwissen in die Vitrinen gebannt, sah sich angenehm enttäuscht. Die Ausstellung konnte in den archäologischen Bereichen mit einer erstaunlichen Fülle an neuen, noch so gut wie unbekanntem Funden aufwarten und bot, vor allem bei den Handschriften, ein aufschlußreiches Forum für die Auseinandersetzung mit jüngeren und jüngsten Forschungsmeinungen, insbesondere von paläographischer Seite, was den von Leslie Webster und Janet Backhouse herausgegebenen Katalog zu einem nützlichen Nachschlagewerk für den Forschungsstand macht. Das Fehlen eines Registers zwingt allerdings immer wieder zum Suchen, zumal die Überlagerung von inhaltlich-systematischen und topographischen Gesichtspunkten bei der Gliederung in sieben Abschnitte nicht gerade die Benutzung erleichtert. In der Ausstellung traten die Abgrenzungen zwischen den doch recht willkürlich benannten Kapiteln „Pagan into Christian“, „The developing

state“, „The new learning“, „The Church in Northumbria“, „England and the Continent“, „The Mercian supremacy“ und „The Age of Alfred“ wohltuend zurück, und da sich die Didaktik weitgehend auf knappe, aber sehr informative und aspektreiche Erläuterungen zu den einzelnen Exponaten beschränkte, fielen die Unzulänglichkeiten dieses Rasters nicht weiter auf.

Es waren vielmehr die Objekte selbst, welche die Zäsuren setzten. Die isolierte Präsentation des Augustinus-Evangeliars (Cambridge, CCC Ms 286: Nr. 1) als Eröffnung wirkte wie ein Paukenschlag, der singulären Bedeutung dieser Handschrift als eines der wenigen erhaltenen Zeugnisse für den Transfer frühchristlich-antikisierender (Bild-)Traditionen völlig angemessen. Hier ist die kunsthistorische Evidenz einer aus dem Italien des 6. Jahrhunderts nach England vermittelten Vorlage mit dem historisch gesicherten Weg von Rom nach Canterbury im Gepäck der von Papst Gregor dem Großen ausgestatteten Missionare zur Dekung zu bringen.

In der raumbeschränkten Ausstellung war diesem Aspekt mit einem einzigen, durch die Sonderstellung seines szenenreichen Schmucks besonders wirkungsreichen Beispiel vielleicht Genüge getan; im Katalog hätte der nicht einmal einspaltige Eintrag jedoch durchaus etwas ausgreifen und Hinweise auf parallele Fälle aufnehmen dürfen, etwa auf den Cuthswitha-Codex in Würzburg, eine unziale Abschrift von Hieronymus' Salomo-Kommentar aus dem 5. Jahrhundert, deren Weg von Italien über England nach Franken größtes historisches Interesse beansprucht (Würzburg, UB, M. p. th. q. 2: CLA IX, 1430a). Zweimal dient hier das Gepäck der Missionare als Erklärung der Reiseroute: Zunächst dürfte der Codex den Weg des Augustinus-Evangeliars genommen haben, für die spätere Reise von Worcester, wo er um 700 im Besitz der Äbtissin Cuthswitha war, nach Würzburg wird überzeugend auf das Itinerar des hl. Bonifatius oder seiner Nachfolger verwiesen (Abb. 7a).

Nr. 2 wurde mit Recht unserer Hauptquelle für die frühe Kirchengeschichte Englands (bis 730) zugestanden, Bedas ‚*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*‘, für die im sog. Moore Bede eine der ältesten Abschriften zur Verfügung stand (Cambridge, UL, Ms Kk. v. 16, ca. 737; jüngere Abschriften und weitere Werke Bedas unter Nr. 61f., 92f., 96 und 170). Für die wichtigste Quelle zur irischen Komponente, Adamnans Vita des hl. Columba, begnügte man sich mit einer Abschrift des 12. Jahrhunderts aus den eigenen Beständen (Add. Ms. 35110: Nr. 3) und ließ eine bald nach Adamnans Tod in Iona selbst entstandene Textfassung in Schaffhausen (Stadtbibliothek, Ms. Gen. 1; vgl. zuletzt René Specht, in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte* 65, 1988, S. 103-109). Aber Irland und Iona waren eben nicht Thema und blieben – vielleicht allzu konsequent – ausgespart. So verzichtete man auch auf Adamnans zweite große Schrift, die auf dem Bericht des gallischen Bischofs Arculf beruhende Beschreibung Palästinas, ungeachtet der Rolle, die dieses Werk (dank einer 686 als Geschenk an König Aldfrith gelangten Abschrift) auch in Northumbrien spielte, und ohne Hinweis auf die Relevanz für die Anfänge der insularen Buchillustration durch die Skizzen von den Heiligen Stätten, die ja auch in den Handschriften von Bedas – gleichfalls ausge-

sparter – überarbeiteter und ergänzter Fassung überliefert werden (vgl. *CSEL* 39, S. 299-324; *CC SL* 175, S. 248-280).

Im zweiten Raum wurden den wichtigsten Schriftquellen – Gesetzestexten, Bischofslisten, Genealogien (Nr. 25-30) – die archäologischen Zeugnisse gegenübergestellt. Stücke wie die Crundale-Schnalle mit ihrem erlesenen Fili-grandekor belegten in der Kombination des realistischen Fischkörpers mit flankierenden Flechtornamentstreifen die Qualität der Kentischen Goldschmiedearbeiten des mittleren 7. Jahrhunderts (Nr. 6). Die reiche Auswahl an Metallarbeiten des 7. Jahrhunderts ermöglichte regionale Gruppenbildung, etwa für den Kreuz-Anhänger aus Ixworth in Oxford (Nr. 11) und das Wilton-Kreuz (Nr. 12), deren Cloisonné-Arbeit überzeugend im Umfeld der Spitzenwerke dieser Technik aus East-Anglia, eines gleichartigen Paares von Schulterspangen aus Sutton Hoo (Nr. 14), gesehen wird. Einen scheibenförmigen Anhänger aus Faversham (Nr. 9) verbindet demgegenüber nicht nur die Kentische Provenienz mit einer technisch gleichartigen Brosche aus Sarre (Nr. 31a). In derselben Tradition stehen auch vier Anhänger und eine Brosche aus einem Neufundkomplex, einem Frauengrab (Grab 93) in Ipswich, unweit westlich von Sutton Hoo (Nr. 33a-b). Hier wurde 1990 ein Gräberfeld entdeckt, zu dem u.a. 22 angelsächsische Bestattungen des 6. und frühen 7. Jahrhunderts gehören (S. 51ff.). Die ausgestellten Schmuckstücke aus Grab 93 mit kreuzförmig angeordnetem Granat- und Filigrandekor haben jedoch ihre nächsten Parallelen in drei Anhängern aus Milton, Kent, die durch Münzfunde in die Zeit um 700 datiert werden (Nr. 36a-c). Die Bestattung, zu der auch ein in Silber gearbeitetes Kosmetik-Set gehört (Nr. 33g), wird daher erst dem ausgehenden 7. oder beginnenden 8. Jahrhundert zugewiesen.

Einige unpublizierte Neufunde der letzten zehn Jahre bot auch die folgende Vitrine (Nr. 39, 41), die der durch Schema-Zeichnungen erläuterten Tierornamentik des Stils II gewidmet war (Nr. 38-45 unter der etwas zu weit gegriffenen Überschrift „Anglo-Saxon decorative Styles, 550-700“). Hier hatte man auch eine noch unveröffentlichte Beinschnitzerei untergebracht, das Fragment eines (Messer-?)Griffs, dessen ineinander verbissene Vierbeiner mit „first half of 7th century“ allerdings sicher zu früh datiert sind (Nr. 43). Zutreffender wurde ein kleines nielliertes Goldplättchen mit der halbfigurigen, zoo-anthropomorphen Darstellung des Johannes-Symbols, 1978 bei Brandon (Suffolk) ergraben, mit Blick auf die Inschriften der Evangelistenbilder im „Book of Cerne“ ins frühe 9. Jahrhundert datiert (Nr. 66a). Bedauerlich, daß ausgerechnet bei diesem ungewöhnlichen Stück – Beschlag eines Kreuzarms, eines Kästchens oder eines Buchdeckels (?) – die Fundzusammenhänge nicht ausreichend dokumentiert sind. Zu den kulturgeschichtlich z.T. sehr ergiebigen Funden, die auf demselben Gelände, einer ausgedehnten Siedlung des 7.-9. Jahrhunderts, in der Folge systematisch geborgen wurden, gehören neben zahlreichen Gewandnadeln (Nr. 66b-k) u.a. auch einige Styli (66r-t; solche aus Barking vgl. unter Nr. 67i-k, aus Jarrow unter Nr. 105d) und ein Flachglasfragment (66y). Eine noch breiter gestreute Palette an Schmuckstücken und Gebrauchsgegenständen konnte 1989-91 an einem

zwischen 700 und 870 besiedelten Platz bei Flixborough, auf halber Höhe zwischen Lincoln und York ergraben werden (Nr. 69a-w).

Fragmente von Fensterverglasungen aus angelsächsischer Zeit wurden in der Ausstellung auch aus den berühmten Klöstern Whitby (Nr. 107j) und Jarrow gezeigt, letztere eine bedeutende Bestätigung für Bedas Nachricht, Benedict Biscop habe für die Ausstattung der Klöster Monkwearmouth und Jarrow in der Glasherstellung erfahrene Handwerker aus Gallien holen lassen (Beda, *Vita sanctorum abbatum monasterii in Wiremutha et Gyruum* ..., ed.: C. Plummer, Oxford 1896, S. 368). Die Montage der in Jarrow geborgenen Flachglasscherben zu einem halbrunden Fenster mit einer stehenden nimbierten Figur (Nr. 105a) ist allerdings weniger eine „reconstruction“ als eine freie Erfindung von höchst zweifelhaftem Verdienst (die Abb. im Kat. S. 139 zudem überbelichtet und gelbstichig). Immerhin scheinen einige der zu breit verbleiten dunkelgelben Fragmente tatsächlich die für einen Nimbus charakteristische Rundung aufzuweisen, womit zumindest der Nachweis erbracht wäre, daß die in den Quellen nicht näher beschriebene Verglasung von Jarrow bereits figurliche Scheiben umfaßte.

Weitere Grabungsbefunde haben zudem unser Wissen um die Behandlung der Wände in Kloster Jarrow erweitert, auch hier eine höchst willkommene Ergänzung der Nachrichten Bedas, selbst wenn es sich nicht um Reste des Kirchenbaus handelt und sich – deshalb (?) – keine Hinweise auf figurliche Malerei ergeben haben (vgl. zum Thema außer der im Katalog zitierten archäologischen Lit.: P. Meyvaert, *Bede and the church paintings at Wearmouth-Jarrow*, in: *Anglo-Saxon England* 8, 1979, S. 63-77). Drei Putzfragmente waren ausgestellt, die auf der geglätteten Oberfläche eine Kalktünche mit geradlinigen und runden Ritzungen und eine blasse Farbigkeit in Rot, Ocker und Schwarz aufweisen (Nr. 105b). Die z.T. gezirkelten Vorritzungen lassen einen von zwei- bis dreifarbigem Bändern eingefassten Fries mit runden oder bogenförmigen Ornamenten erschließen, nach Fundlage einem der nachgeordneten Klosterbauten des späten 7. bis 8. Jahrhunderts zuzuweisen (Umzeichnungen der Fragmente bei R. J. Cramp und J. Cronyn, *Anglo-Saxon Polychrome Plaster and other Materials from the Excavations of Monkwearmouth and Jarrow: an Interim Report*, in: S. Carter, D. Park und P. Williamson [Hrsg.], *Early Medieval Wall Painting and Painted Sculpture* [BAR British Series, 216], Oxford 1990, S. 17-30). Mit dem Nachweis einer lokalen Wandmalereitradition in Jarrow erwächst der lange geführten Diskussion über den Charakter der in den Kirchen von Jarrow und Monkwearmouth nach römischem Vorbild angebrachten Bilder eine neue Grundlage: So ist nur schwer einzusehen, warum angesichts der handwerklich versierten Wandmalereifunde weiter an der These großformatiger aus Rom importierter Tafeln oder Leinwände, die an den Wänden aufgehängt worden wären, festgehalten wird (R. Gem, *Documentary References to Anglo-Saxon Painted Architecture*, in: *ebd.*, S. 2).

Hier, in der Umgebung der archäologischen Funde aus den Hauptbastionen der römisch-angelsächsischen Kirche, wurden am Umkehrpunkt des Ausstellungsweges auch das Lindisfarne-Evangeliar und die übrigen Prachtcodices aus Northumbrien präsentiert (Nr. 79-91). Man hatte die Gelegenheit genutzt, die Re-

ste zweier großer Handschriften, die die Geschichte aufgeteilt und verstreut hat, des Otho-Corpus-Evangeliars und der Ceolfrid-Bibel, für die Dauer der Ausstellung wieder zu vereinen. So sah man die Fragmente des beim Brand der Cotton Library schwer beschädigten Cotton Ms Otho C. V (Nr. 83a) neben der gut erhaltenen Cambridge-Hälfte (CCC Ms 197B: Nr. 83b) und einer im 18. Jahrhundert, noch vor dem Feuer, kopierten Musterseite des Londoner Teils (BL, Stowe Ms 1061, fol. 36: Nr. 83c). Zusammen mit den Fotos vom Codex Amiatinus zeigte man Blätter einer weiteren einbändigen Bibel, die Reste des zweiten von ehemals drei Pandekten, die Abt Ceolfrid in Monkwearmouth/Jarrow nach dem Vorbild des Codex Grandior des Cassiodor schreiben ließ, wobei wohl erstmals neben den seit 1911 publizierten „Middleton-Blättern“ (BL, Add. Ms 45025: Nr. 87a) das erst 1982 vom National Trust erworbene Einzelblatt aus Kingston Lacy („The Bankes Leaf“; BL, Loan Ms 81: Nr. 87b) einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich war. – Unter den für Northumbrien gesicherten illuminierten Handschriften blieben kaum Lücken (die Kölner ‚Collectio canonum‘ wurde in der folgenden Abteilung als Nr. 126 nachgereicht), doch hätte man gerne im Vergleich auch einige jener Stücke gesehen, für die gelegentlich northumbrische Entstehung in Vorschlag gebracht wurde (s. u. zu den Evangeliaren in Maaseik und Leningrad). Nicht aufgegriffen wurde auch die Debatte um die zwischen dem angelsächsischen Bereich und Iona-Irland strittigen Stücke, so daß etwa das „Book of Durrow“ nur mit einem knappen Verweis im Einleitungssatz zu den northumbrischen Handschriften gestreift wird (J. Backhouse, S. 110).

Bedauern mochte man, daß das geringe Platzangebot nur eine unangemessen sparsame Präsentation der angelsächsischen Buchkunst auf dem europäischen Kontinent ermöglichte. Lediglich das durch den hl. Willibrord gegründete Echternach war durch zwei Handschriften vertreten: Das Kalendar in Paris mit einer von der Hand des Heiligen stammenden Randnotiz gehört zu den frühesten Zeugnissen dieses Skriptoriums (Nr. 123). Hier verweist der Katalog nur auf die wahrscheinliche irische Herkunft der Schreiber Virgilius und Laurentius, nicht aber auf die gegenwärtige Diskussion über irische und northumbrische Einflüsse, wobei an wichtiger neuerer Literatur nachzutragen wäre: F. Avril – D. Stirnemann, *Manuscrits enluminés d'origine insulaire VII^e-XX^e siècle*, Paris 1987, Nr. 3; N. Netzer, Willibrord's Scriptorium at Echternach and its relationship to Ireland and Lindisfarne, in: G. Bonner, D. Rollason und C. Stancliffe (Hrsg.), *St. Cuthbert, his cult and his community to AD 1200*, Woodbridge 1989, S. 203-212. Die Stilphase um 750 vertrat der dreibändige Echternacher Psalter in Stuttgart (Württ. Landesbibl., Cod. Bibl. 2^o 12), in dem ein wohl angelsächsischer Künstler kontinentale Ornamentformen mit insularen Elementen vermischte (Nr. 128); hierzu demnächst Nancy Netzer, *The Trier Gospels (Trier, Domschatz 61)*, Cambridge Studies in Palaeography and Codicology, Cambridge 1992.

Von dem zweiten großen angelsächsischen Missionar, dem aus Südengland stammenden Hl. Bonifatius, wurde eine Randnotizen von seiner Hand aufweisende Handschrift aus der Zeit um 700 gezeigt (Nr. 124). Hier hätte man sich dane-

ben Zeugnisse aus den von ihm gegründeten bedeutenden Klöstern und Bischofs-sitzen wie Fulda, Fritzlar, Hersfeld und Würzburg und dem mit seinem Namen eng verbundenen Mainz gewünscht. Gerade sie hätten die starken Einwirkungen, die die angelsächsische Kultur auf dem europäischen Kontinent in Schrift und Ornamentik bis weit in das 9. Jahrhundert hinterlassen hat, illustrieren können. Daß diese Gründungen nicht mit der älteren Forschung als isolierte insulare Enklaven zu sehen sind, sondern im Kontext ihrer weitreichenden europäischen Verbindungen, wird sowohl in ihren erhaltenen Bibliotheksbeständen als auch in den Produkten ihrer Skriptorien deutlich, die einen eigenen Schrift- und Ornamentstil zeigen. Dabei haben diese Schulen mit der Entwicklung in Südengland Schritt gehalten (vgl. H. Spilling, *Angelsächsische Schrift in Fulda*, in: A. Brall [Hrsg.], *Von der Klosterbibliothek zur Landesbibliothek*, Stuttgart 1978, S. 47-98, R. McKitterick, *Anglo-Saxon Missionaries in Germany: Reflections on the Manuscript evidence*, in: *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, Vol. IX, 1989, S. 291-329, bes. S. 306f.). Hier stellt sich aber auch die Frage, ob nicht in umgekehrter Richtung Skriptorien des bonifatianischen Missionsgebietes Vermittler kontinentaler Elemente waren, da in der Ornamentik der späten süd-englischen Handschriften der Tiberiusgruppe vegetabile Elemente kontinentaler Herkunft enthalten sind, die schon in den Handschriften eines mainfränkischen Skriptoriums aus dem frühen 9. Jahrhundert erscheinen (Abb. 4-6).

Mit der Ausklammerung des deutsch-insularen Materials blieben auch jene Zeugen verlorener insularer Vorlagen ausgespart, die den Nachweis nicht erhaltener narrativer Zyklen in den angelsächsischen Handschriften ermöglichen, so die Apokalypse von Valenciennes (Bibl. Mun., Ms. 99; J.J.G. Alexander, *Insular Manuscripts 6th to 9th c.*, London 1978, Nr. 64) und der Antwerpener Sedulius (Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus, Ms. M.17.4; *ebd.* Nr. 65); zur Identifizierung dieser Codices als Erzeugnisse der Mainzer Schule im 1. Viertel des 9. Jahrhunderts vgl. demnächst A. Weiner, *Die Initialornamentik der deutsch-insularen Schulen im Bereich um Fulda, Würzburg und Mainz*, Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, Bd. 43, Würzburg 1992, Kat.nr. 1 und passim.

Im Abschnitt Metallarbeiten ergab sich die schöne Gelegenheit, die Kopie des Rupertuskreuzes (Nr. 133) in einer Vitrine zusammen mit der Ormside Bowl (Nr. 134) und den Beschlagresten eines zweiten, dem Bischofshofener Kreuz offenbar recht ähnlichen Kreuzes aus Dumfriesshire in Schottland zu sehen (Nr. 135a-d). Allerdings unterscheiden sich die Randstreifen aus vergoldetem Kupfer durch ihren fortlaufenden Weinrankendekor im Detail doch deutlicher von den entsprechenden Zierfeldern des Rupertuskreuzes als dies die Bearbeiter wahrhaben wollen.

Vor allem durch paläographische Forschungen hat sich in den letzten Jahren ein neues, wesentlich differenzierteres Bild der südenglischen Buchkunst ergeben, dem Ausstellung und Katalog anschaulich Rechnung tragen. Die zwischen 725 und 850 entstandenen südenglischen Handschriften sind in der Canterbury-

bzw. Tiberius-Gruppe zusammengefaßt worden. Der Tiberiusstil war, wie Belege aus der Metall- und Steinmetzkunst zeigen (Nr. 173-204, 207-212), während der Herrschaft der mercischen Könige über die meisten südenglischen Territorien verbreitet. Daher ist eine Entstehung der gesamten Handschriftengruppe an einem Ort wie z.B. Canterbury eher unwahrscheinlich, stattdessen mit einer Beteiligung anderer Zentren wie Lichfield und Worcester zu rechnen.

In Canterbury lokalisiert sind jedenfalls die ältesten erhaltenen südenglischen Handschriften: der Vespasian-Psalter (Nr. 153) und der Codex aureus in Stockholm (Nr. 154), beide aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts. Im Vespasian-Psalter vermischen sich bekanntermaßen italo-byzantinische, orientalische, westfränkische und hiberno-sächsische Elemente, zu denen ein eigener südenglischer Initialstil tritt. Innerhalb der europäischen Buchmalerei kommt dem Vespasian-Psalter durch die Einführung der historisierten Initiale eine ganz besondere Bedeutung zu. – Der Stil des Psalters wird im Stockholmer Codex aureus aufgegriffen und weiterentwickelt, was in der Ausstellung an drei Doppelblättern der zur Zeit zerlegten Handschrift gut nachzuvollziehen war. Seine Evangelistenbilder basieren auf dem Augustinusevangeliar (Nr. 1), dessen Provenienz die Lokalisierung in Canterbury stützt.

Trotz typisch südenglischer Elemente in der Initialornamentik, wie den in Felder eingebetteten Tieren, deren Extremitäten sich bandartig verlängern und verknoten, und der Abhängigkeit von spätantiken Vorlagen, ist für den fragmentarisch erhaltenen Codex Bigotianus in Paris aus der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts eine nähere Lokalisierung als Südengland nicht möglich (Nr. 155). Offen bleibt auch die nähere Einordnung des berühmten Barberini-Evangeliiars (Nr. 160). Seine Lokalisierung nach York aufgrund zwar zutreffender Ornamentvergleiche („inhabited vine scroll“) mit der Ormside Bowl (Nr. 134) und des Vergleichs der Evangelistenbilder mit einem der beiden Evangeliiarfragmente in Maaseik (Eglise Ste. Cathérine, s.n.: Alexander, *Insular MSS*, Nr. 22) vermag nicht zu überzeugen, da die Entstehung der Vergleichsstücke in York nicht nachweisbar ist. Vielmehr sprechen die auf italo-byzantinischen Vorlagen basierenden Evangelistenbilder, vor allem aber die südenglisch geprägte Ornamentik des Codex Barberini, die Elemente der späteren Handschriften der Tiberiusgruppe vorwegnimmt, für eine Entstehung innerhalb der mercischen Kunstprovinz am Ende des 8. Jahrhunderts. Diese Lokalisierung wäre auch für das Evangeliiar in Leningrad (Öff. Saltykow-Schtschedrin-Bibl., Cod. F. v. I. 8: *ebd.* Nr. 39) zu prüfen.

Neue Datierungen von paläographischer Seite betreffen die späteren Handschriften der Tiberiusgruppe, die bisher in die 2. Hälfte des 8. oder in das 8.-9. Jahrhundert gesetzt wurden (Nr. 63, 163, 164, 166, 168, 170, 171; vgl. zusammenfassend J. Morrish, *Dated and Datable Manuscripts Copied in England During the 9th Century*, in: *Medieval Studies* 50, 1988, S. 512-38). So werden die aufgrund ihrer Textabfassungen und kleinen Abmessungen als Gebetbücher für die private Andacht identifizierten Handschriften um das für Bischof Æthelwald von Lichfield (818-830) angefertigte Book of Cerne (Nr. 165; *Abb. 4b – 5b*) nun in das erste Viertel des 9. Jahrhunderts datiert und als in Lichfield oder Worcester

entstanden angesehen (Nr. 162-164). Irischer Einfluß ist sowohl in den Texten als auch in der Dekoration dieser Handschriftengruppe festgestellt worden (zur Tierornamentik vgl. das Book of Armagh, dat. 807: Alexander, *Insular MSS*, Nr. 53; zur Tradition der ganzfigurigen Evangelistensymbole im Book of Cerne vgl. auch das Book of Durrow: *ebd.* Nr. 6). Ein wesentliches Verdienst der Ausstellung war es, den Heiligenviten in Paris (Nr. 168) die Urkunden von 805 (Nr. 167) und 814 (Nr. 169) an die Seite zu stellen und dadurch einige der paläographischen Kriterien für die Spätdatierung der Handschriftengruppe um Tiberius Bede (Nr. 170) und Royal Bible (Nr. 171) in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts und ihre Lokalisierung in Canterbury überprüfbar zu machen. Ein Schreiber des Tiberius-Codex war sehr wahrscheinlich auch an der Royal Bible beteiligt, weshalb die Entstehung beider Handschriften an einem Ort anzunehmen ist. Kontinentale Einflüsse sind sowohl in der technischen Produktion dieser Handschriften (Präparierung des Pergaments) als auch in der künstlerischen Ausstattung festzustellen, da kontinentale Vorlagen wie ein karolingisches Hofschulevangeliar (im Falle der Royal Bible) verwendet wurden. Wahrscheinlich sind diese Einflüsse auf das Interesse an den karolingischen Reformen unter Erzbischof Wulfred von Canterbury (805-832) zurückzuführen, der offenbar in Kontakt stand mit dem gleiche Interessen verfolgenden Bischof Æthelwald von Lichfield (818-832). Dies scheint durch die Verfügbarkeit gleicher Vorlagen für die Evangelistensymbole der Royal Bible (Canterbury) und – hier doch wohl ohne Rückgriff auf die dort zudem benutzte Hofschulvorlage – im Book of Cerne (Lichfield) bestätigt zu werden. Dem Schreiber des Book of Cerne wird eine für Bischof Æthelwald angefertigte Abschrift eines karolingischen Meßtextes zugewiesen, deren Initialornamentik sich an die Tiberiusgruppe anschließt (Nr. 166).

Die sehr instruktiv präsentierten Münzen lassen eine im Verlauf des 8. Jahrhunderts zunehmende Rückwendung auf klassische römische und spätantike Vorbilder erkennen. Unter Nr. 73-78 sind antike Prototypen und angelsächsische Nachahmungen einander gegenübergestellt, ein Vergleich, der sicher eine der wesentlichen Quellen für die Vermittlung klassischer figürlicher Vorlagen in den angelsächsischen Bildkünsten der Zeit ins Blickfeld rückt.

Das letzte, der Regierungszeit König Alfreds des Großen gewidmete Kapitel brachte den Anschluß an die Ausstellung von 1984/85, wobei die notwendigen Dubletten, Ringe von König Æthelwulf, Alfreds Vater (Nr. 243), und Königin Ethelwith (Nr. 244; die Abbildungen vertauscht!), Fuller Brooch (Nr. 257) und „Alfred Jewel“ (Nr. 260) diesmal in eine wesentlich fundiertere Materialübersicht eingebettet und von einigen interessanten Neufunden umgeben waren: Schwert aus Gilling Beck, North Yorkshire (Nr. 251), Sattelbogen aus Coppergate, York (Nr. 253); unpubliziert ein als karolingische Importware ausgegebener winziger Silberbeschlag aus Wareham in Privatbesitz, dessen vergrößerte Akanthusornamentik fraglos aus dem Rahmen fällt, so daß man gerne Näheres über die Fundumstände erfahren hätte (Nr. 256). Den bedeutendsten Materialzuwachs stellt zweifelsohne der goldene Knauf eines Stabes (?) dar, der 1990 am Fuß der Klippen von Bowleaze Cove (Dorset) gefunden wurde und trotz schlichterer

Ausführung aufgrund der formalen Übereinstimmung mit dem „Minster Lovell Jewel“ und dem „Alfred Jewel“ verbunden wird (Nr. 258; die Länge von 2,8 cm rückt den Knauf insbesondere an den „Minster Lovell Jewel“ heran [3,1 cm], während der „Alfred Jewel“ gut doppelt so groß ist). Damit läßt sich die These unterstützen, diese seien besonders prächtige Fassungen jener „aestel“ im Wert von 50 „mancus“, die zusammen mit Abschriften von Alfreds Übersetzung des ‚Liber regulae pastoralis‘ Gregors des Großen im Reich versandt wurden (vgl. Nr. 253).

Zum Schluß einige Bemerkungen und bibliographische Nachträge zu einzelnen Exponaten:

Nr. 5a-h, sog. St. Martins-Hort aus Canterbury in Liverpool. Zu den bei St. Augustine's ergrabenen Münzanhängern und Schmuckstücken des späten 6. und mittleren 7. Jahrhunderts gehört ein Medaillon des Bischofs Liudhard, der bei Beda als Kaplan der mit Æthelberht von Kent vermählten fränkischen Prinzessin Bertha genannt wird. Hier ist eine jüngst erschienene ikonographische Untersuchung von Martin Werner nachzutragen (The Liudhard medalet, in: *Anglo-Saxon Studies* 20, 1991, S. 27-41). Der Katalog übergeht zudem, daß die referierte Aufteilung auf mindestens zwei - zeitlich ca. 50 Jahre auseinanderliegende - Frauengräber durch S. C. Hawkes (1966) in der Forschung durchaus kontrovers beurteilt wird (vgl. Ph. Grierson, *Dark Age Numismatics*, London 1979, S. 5 ‚Addenda et Corrigenda‘).

Nr. 59, Aldhelm, De Virginitate (B. L., Royal Ms 7 D XXIV). Die aufgeschlagene Skizze zu einem Autorenporträt (fol. 85^v) wird hier zusammen mit dem Text in das frühe 10. Jahrhundert datiert, was sicher zu früh ist. Mit E. Temple (*Anglo-Saxon MSS*, London 1976, S. 36 Nr. 4) ist an einem Ansatz nicht vor dem späten 10. Jahrhundert festzuhalten.

Nr. 61, Beda, De temporum ratione (B. L., Royal Ms 13 A XI). Bei den bibliographischen Angaben wäre ein Hinweis auf die ausführliche Erläuterung der in der Ausstellung gezeigten Illustration zu „De loquela digitorum“ im Artikel „Fingerzahlen“ des *Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte* nützlich (Bd. VIII, 1987, Sp. 1225-1309 [K.-A. Wirth], hier Sp. 1250ff., Sigle [i]).

Nr. 63, Corpus Glossar (Cambridge, CCC, Ms. 144). Hier fehlt ein Hinweis auf die Faksimile-Ausgabe von 1988: B. Bischoff, M. Budny, G. Harlow, M. B. Parkes und J. D. Pfeifer, *The Epinal, Erfurt, Werden and Corpus Glossaries* (Early English Manuscripts in Facsimile, 22) Kopenhagen 1988, an Stelle deren Spätdatierung in das 2. Viertel des 9. Jahrhunderts Michelle Brown im Katalog wohl zutreffend einen etwas früheren Ansatz gibt („2.-4. Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts“, wohl richtiger als die Formulierung „8.-9. Jahrhundert“ in der Schlagzeile).

Nr. 104, Silberplättchen aus Hexham im British Museum. Den Ausschlag für eine Datierung in das 7.-8. Jahrhundert scheint die primitive Zeichnung einer eingravierten nimbierten Halbfigur gegeben zu haben. Wenn es sich bei dem erst 1854 aufgetauchten Stück überhaupt um ein echtes Zeugnis mittelalterlicher Bearbeitung handeln sollte, muß – auch mit Blick auf die merkwürdig schraffiert reliefierte Rahmenleiste – nicht unbedingt an eine Entstehung in angelsächsischer Zeit gedacht werden.

Nr. 109, Sandsteinbaluster aus St. Paul's Church, Jarrow. Bei der Diskussion um die ursprüngliche Verwendung der u.a. in Jarrow und Monkwearmouth gefundenen Architekturfragmente fehlt ein Hinweis auf einen Grabstein aus Worcestershire, den sog. ‚Lechmere‘-Stein, dessen Rückseite einen ganz ähnlichen Baluster als Ständer für ein Scheibenkreuz zeigt (Nr. 210).

Nr. 136, Winchester-Reliquiar. Das Stück ist im Katalog der Ausstellung von 1984/85 dem späten 9. Jahrhundert (Nr. 12), heute der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts zugewiesen, ohne den begründeten Vorschlag Alexanders in der Rezension der damaligen Ausstellung (*Kunstchronik* 38, 1985, S. 556), die Christus-Seite noch in das 8. Jahrhundert zu datieren, zu zitieren (im Katalog werden erneut nur die karolingischen Akanthusreliefs der Rückseite abgebildet).

Nr. 208, Kreuzschafffragment aus Codford. Der Stilvergleich mit dem Vespasian-Psalter (Nr. 153) ist plausibel, die fragliche Figur neben David auf fol. 30^v hält aber keineswegs „an object very similar to that held by the Codford figure“, sondern Stylus und Rotulus.

Nr. 257, Fuller Brooch (British Museum). Nach Webster seien Zweifel an der Echtheit des in den 50er Jahren ohne Angaben zur Provenienz aufgetauchten Stücks durch jüngste Untersuchungen, u.a. zur Niello- und Silberbearbeitungstechnik, „once and for all“ zurückgewiesen. Angesichts der Sonderstellung der Fuller Brooch hätte man sich die nicht näher nachgewiesenen Untersuchungsergebnisse gerne ausführlicher erläutern lassen.

Matthias Exner und Andreas Weiner

DAS REICH DER SALIER

Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz, veranstaltet vom Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte. Speyer, Historisches Museum, 23. März bis 21. Juni 1992 (Katalog: Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag)

(mit zwei Abbildungen)

Es ist erstaunlich, was an bedeutendsten Kunstwerken in der Ausstellung *Das Reich der Salier* zu vereinen wieder einmal möglich war, obwohl von der Fachwelt immer wieder gegen das Verleihen wichtiger Werke Bedenken vor allem hinsichtlich des Konservatorischen vorgebracht werden. Wer demnach besondere Höhepunkte erwartete, sie bewundern und genießen wollte, kam in der Ausstellung voll auf seine Rechnung. Auch konnte sich die Ausstellung in Speyer hinsichtlich der Zahl und der Qualität der ausgestellten Werke mit vorangehenden vergleichbarer Thematik messen.

Das Ausstellungskonzept erstrebte ein kulturgeschichtliches Bild der Epoche, weniger oder gar nicht eines der kunstgeschichtlichen Situation; daher die vielleicht zunächst überraschende 1. Abteilung mit den vielen Objekten des täglichen Lebens, die sicherlich manche interessanten Einblicke in den Alltag auch niederer Bevölkerungsschichten des Hochmittelalters vermitteln mochten. Vom „Reich der Salier“ freilich erwartete man sich nicht unbedingt Derartiges, so auch nicht ein ganzes Kompartiment mit Brettspielen, als wäre das Schachspiel die Hauptbeschäftigung der damaligen Bevölkerung gewesen. Wenn man sich aber für dieses Programm zur Einführung in die Ausstellung entschied, dann wäre es wichtig

gewesen, auch die verschiedenen Gesellschaftsschichten der damaligen Zeit entsprechend klar herauszuarbeiten.

Das Gewicht, das offensichtlich der Ausstellungsdidaktik und einem sehr allgemeinen kulturgeschichtlichen Schwerpunkt zugemessen war, erklärt auch die vielen, wohl allzu vielen Modelle, zu denen man sich freilich auch Grund- und Aufrisse als Ergänzung wünschte. Sie unvermittelt neben kostbarste Originale zu plazieren, bleibt eine Frage des Geschmacks. Ich persönlich finde, daß eine derartige Nivellierung zu vermeiden wäre und daß das Kunstwerk oder allgemein auch ein Original aufgrund seiner historischen Bedeutung einen besonderen Rang in der Ausstellung verdiente. Bedenklich erscheint es mir auch, Originale und Kopien nebeneinander auszustellen, ohne die Kopien entsprechend deutlich zu kennzeichnen (siehe Werdener Crucifixus zusammen mit dem Holz-Crucifixus aus dem Wormser Dom; Katalog S. 382f.).

Wollte man wirklich „Das Reich der Salier“ in einer Ausstellung zeigen, dann hätte man mehrere Voraussetzungen erfüllen müssen:

1. Exakte Beschränkung auf Objekte des salischen Imperiums.

Man hätte sich auf Objekte konzentrieren müssen, die tatsächlich in diese Epoche und in den Herrschaftsbereich der Salier gehören. Vieles, was in der Ausstellung gezeigt wurde, erfüllt diese Bedingungen nicht. Beispiel: Die Glockenkaseln der Erzbischöfe Willigis von Mainz und Heribert von Köln sind mit bedeutendsten kirchlichen Persönlichkeiten des ottonischen Reiches verbunden; sie haben hier keinesfalls ihren Platz – nebenbei waren sie sowieso nicht zu sehen, da die beiden Kaseln zu tief in die Vitrine gesetzt waren und die Beleuchtung über das gewohnte Maß hinaus außerordentlich reduziert war. Ebenso wenig gehörte hierher das Beinkästchen des Kestner Museums Hannover, das durch die darin eingelassenen Münzen wohl eindeutig in die Zeit Ottos III. zu datieren ist (Raum 10, Vitrine 7, Nr. 1). Die Beispielreihe ließe sich fortsetzen. Ob man die vielen einfacheren Objekte aufnahm, die nur als „ottonisch-salisch“ bezeichnet waren, daher wohl in das späte 10. oder in das 11. Jahrhundert datierbar, erscheint zumindest fraglich. Aussagemäßig brachten sie kaum etwas; sie verunklärten eher. Was den geographischen Bereich betrifft, so hätten skandinavische Goldschmiedearbeiten kaum einen Platz in einer Ausstellung über das Reich der Salier, auch dann nicht, wenn man dafür den Titel „Kontinentaler Frauenschmuck im Spiegel skandinavischer Funde“ (Kat. S. 141ff.) erfindet.

Dagegen wünschte man sich Italien stärker repräsentiert. Mit dem Aribertus-Deckel und der Paxtafel aus Chiavenna waren zwar zwei der hervorragendsten Werke Oberitaliens gezeigt – in der Ausstellung allerdings falsch plaziert –, man hätte jedoch mehr Werke zeigen müssen, vor allem auch solche der Buchkunst, um ein Gleichgewicht zu den Ateliers nördlich der Alpen herzustellen – eine einzige Riesenbibel (Raum 8, Vitrine 10) genügte nicht; sie war außerdem hier als Denkmal des Königtums in einen anderen Zusammenhang einbezogen.

2. Die politischen Schwerpunkte der salischen Herrschaft.

Das Reich der Salier wird vor allem von der neuen Definition des Kaisertums (warum wird nur vom Königtum gesprochen, wo doch alle Salier Kaiser waren?) bestimmt und von seinem Gegensatz zu Papsttum und Kirche. Nur am Rande erfuh der sehr aufmerksame Besucher darüber etwas. Daß der Investiturstreit mit allen Konsequenzen die zentrale Machtprobe in der Zeit der Kaiser Heinrichs IV. und Heinrichs V. war und die Kräfte dieser Herrscher weitgehend band, kam in der Ausstellung überhaupt nicht zur Geltung. Hier wären vor allem schriftliche Quellen stärker heranzuziehen gewesen. Von diesen waren drei im Saal „des Königtums“ gezeigt (Raum 8, Vitrine 12; Kat. S. 306-8), die Regensburger Handschrift mit dem Text des Briefes vom Erzbischof Gebhard von Salzburg an seinen Metzger Amtskollegen Hermann dargelegt, in dem er die durch den Kirchenbann Heinrichs IV. entstandene Situation diskutiert, befand sich in der Einführungsabteilung „Schrift und Buch“ (Raum 4, Vitrine 4, Nr. 1; Kat. S. 203), die überflüssig wirkte: Es gab erstens genügend Codices auch anderswo in der Ausstellung, die eine Vorstellung von Schrift und Einband vermittelten, und zweitens ist der Codex ein allgemeines Phänomen des Mittelalters und nicht für die Salier spezifisch, und zum „Alltagsleben der Herrscher im Salierreich“ gehört er schon gar nicht.

Warum die Gegenkönige im letzten Saal der Ausstellung (Raum 14) nur in einem Winkel ihren Platz gefunden hatten, dafür war auch keine sachliche Begründung zu finden. Der (schlechte) Abguß der Grabplatte Rudolfs von Rheinfelden in Merseburg war so an die Wand geschoben, daß man ihn kaum sehen konnte; wäre es übrigens eventuell nicht berechtigt gewesen, von dieser Grabplatte entsprechend denen der Quedlinburger Äbtissinnen ein Großfoto zu zeigen? Die Gegenkönige hätten sehr wohl in die Abteilung „Denkmäler des Königtums“ gehört. Bei Rudolf v. Rheinfelden vermißte ich neben dem schlichten Schaffhausener Pontificale mit dem Krönungsordo (Raum 14, Vitrine 2) das „Adelheid-Kreuz“ (Stift St. Paul im Lavanttal/Kärnten), das wohl als „Reichskreuz“ Rudolfs als Gegenstück zu dem Kaiser Konrads II. (Wien, Weltliche Schatzkammer) geplant gewesen war – nebenbei ist es neben diesem letzteren die monumentalste Goldschmiedearbeit der salischen Zeit und wäre damit auch eine nicht unwichtige Ergänzung zu der sehr ansehnlichen Ansammlung von Goldschmiedearbeiten des 11. und 12. Jahrhunderts in der Ausstellung gewesen (es ist mir freilich nicht bekannt, ob der Eigentümer die Ausleihe dieses Werkes abgelehnt hat oder ob man sich nicht darum bemühte).

Gerade die Polarität Heinrichs IV. zu seinen Gegenkönigen und zum Papsttum müßte inhaltlich eigentlich einen Höhepunkt solch einer Ausstellung bilden. Von dieser größten Auseinandersetzung zwischen Papsttum und Kaisertum könnten die Skizzen nach den verlorenen Bildern in der Camera pro secretis consilii des Lateranpalastes und an der Altarwand in der ehemals daneben befindlichen Nikolaus-Kapelle doch eine eindrucksvolle Aussage machen. Vor allem die auch noch in der flüchtigen Nachzeichnung des 16. Jahrhunderts impressionierende Darstellung des (thronenden) Papstes Callixtus II. und des (stehenden) Kaisers

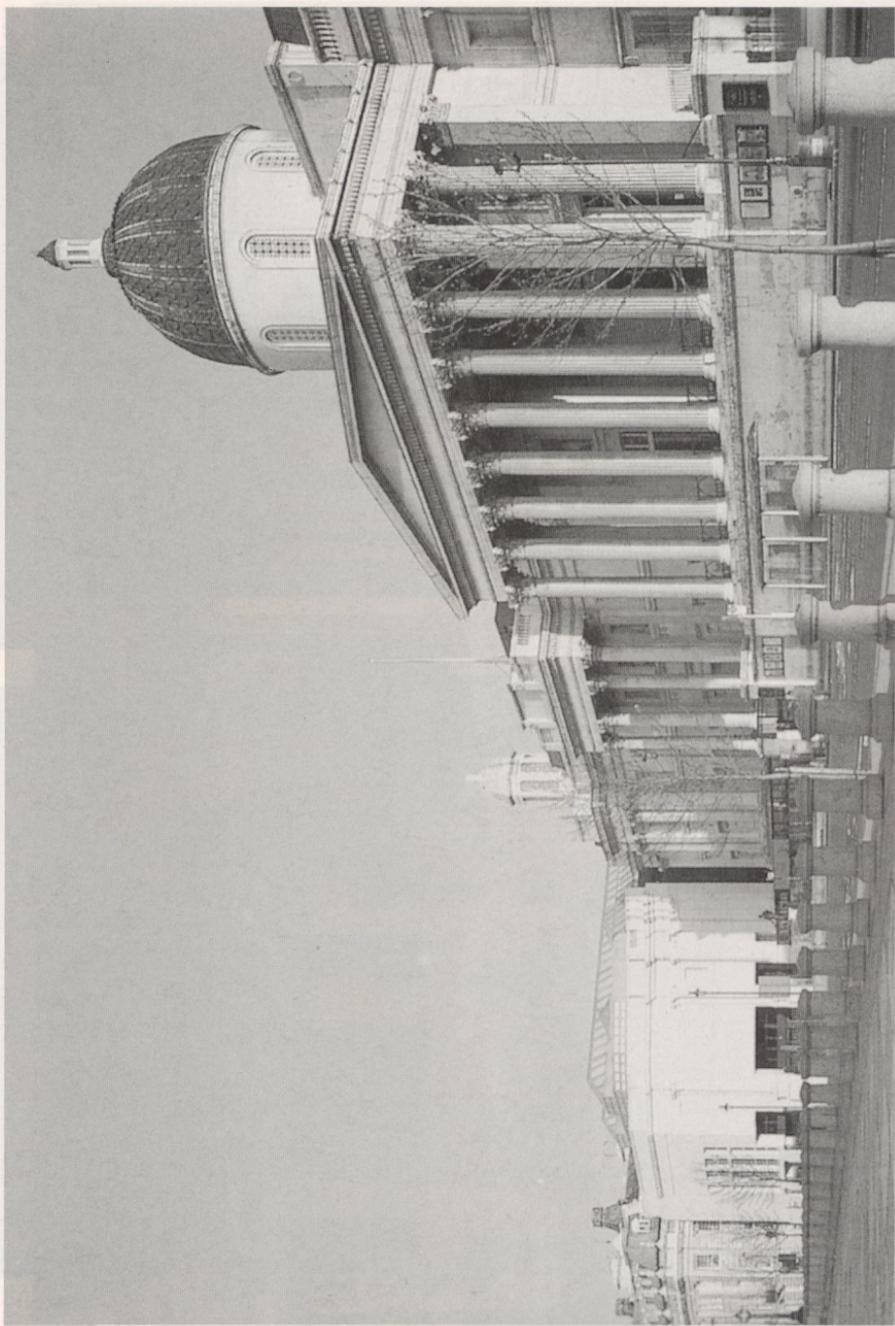


Abb. 1 London, Front der National Gallery mit Sainsbury Wing (Nat. Gallery)

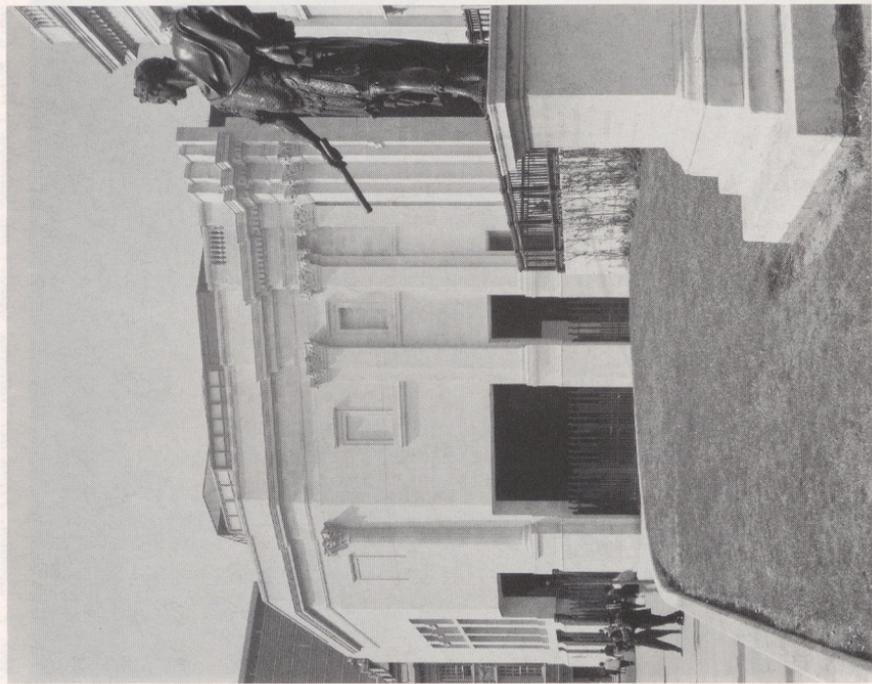


Abb. 2a Front des Sainsbury Wing (P. Starling, Nat. Gallery)

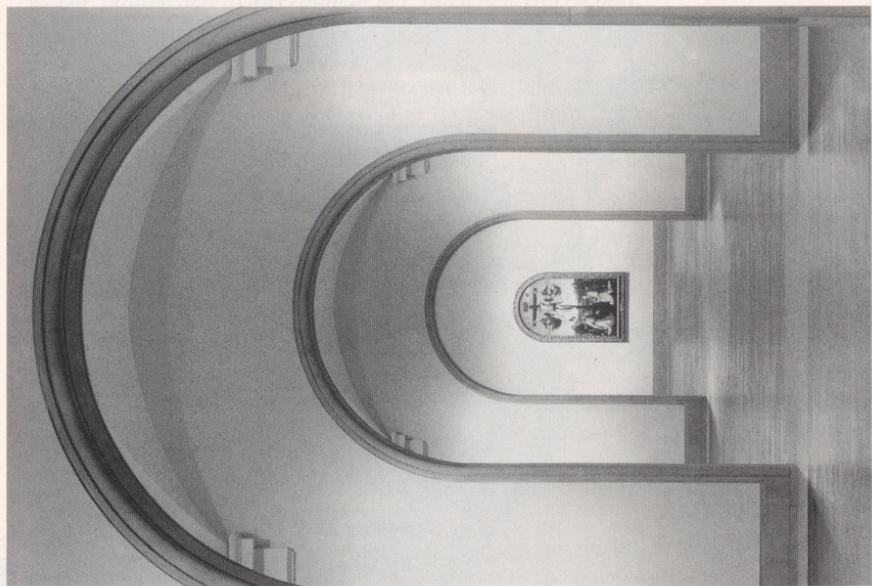


Abb. 2b Große Enfilade des Sainsbury Wing mit Raffaels „Kreuzigung“ (P. Starling, Nat. Gallery)

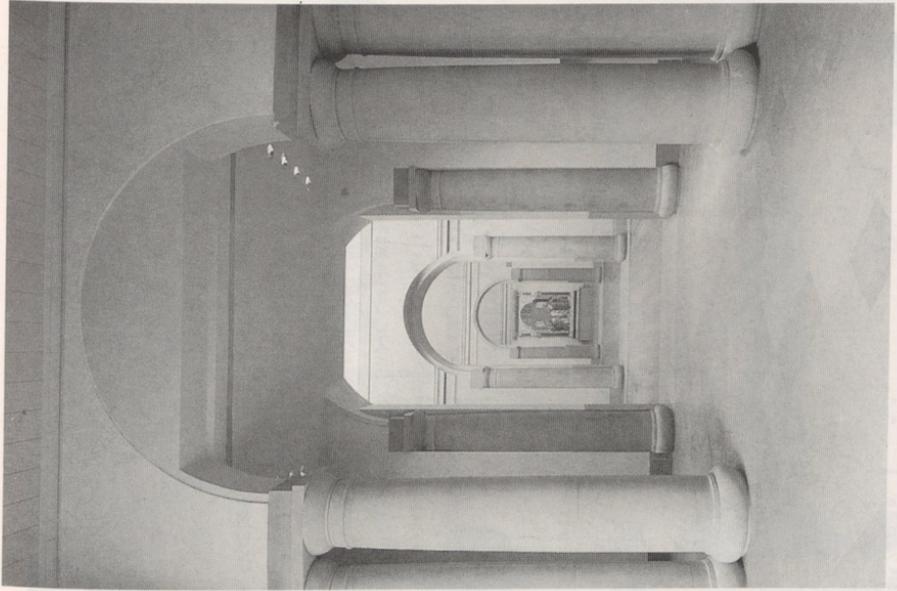


Abb. 3a Sainsbury Wing, Zweite Enflade des Sainsbury Wing mit Cima da Coneglianos „Der Ungläubige Thomas“ (P. Starling, Nat. Gallery)

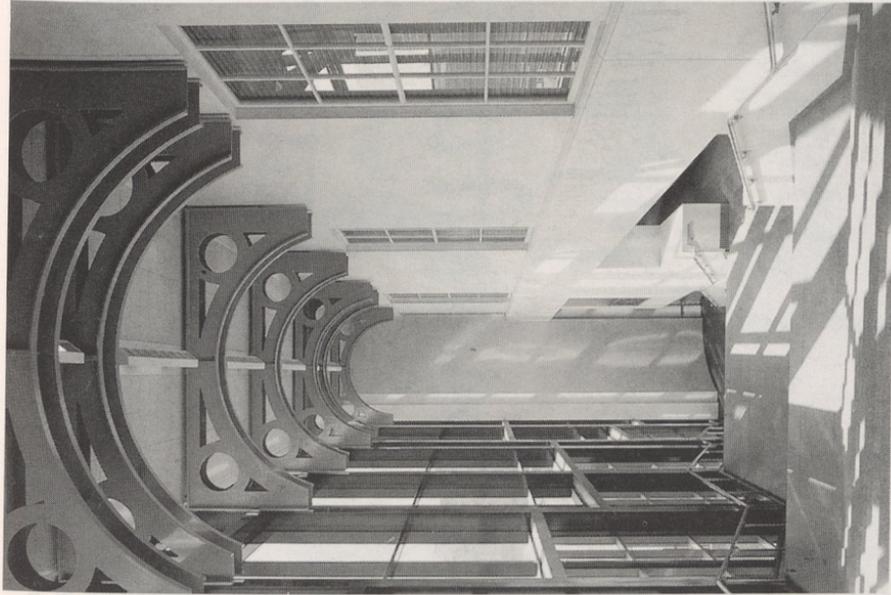


Abb. 3b Sainsbury Wing, Treppenhaus (P. Starling, Nat. Gallery)

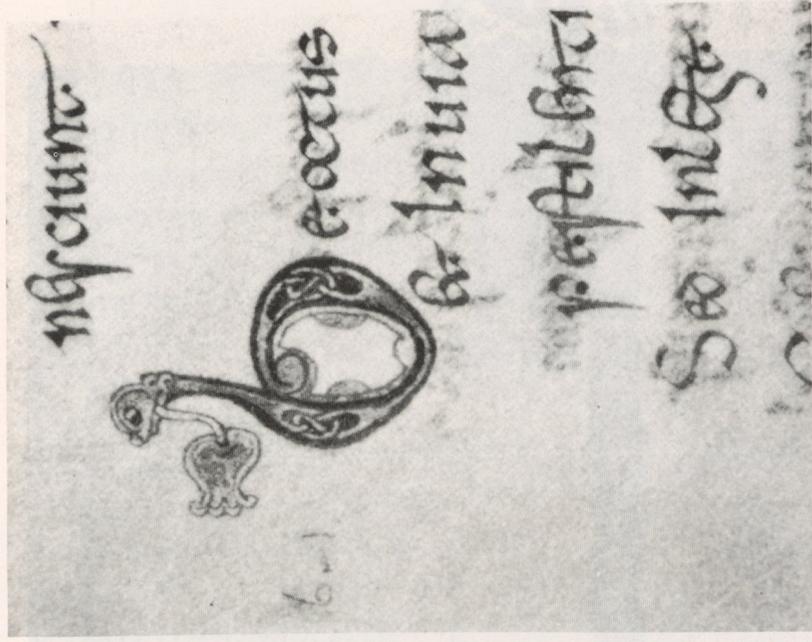
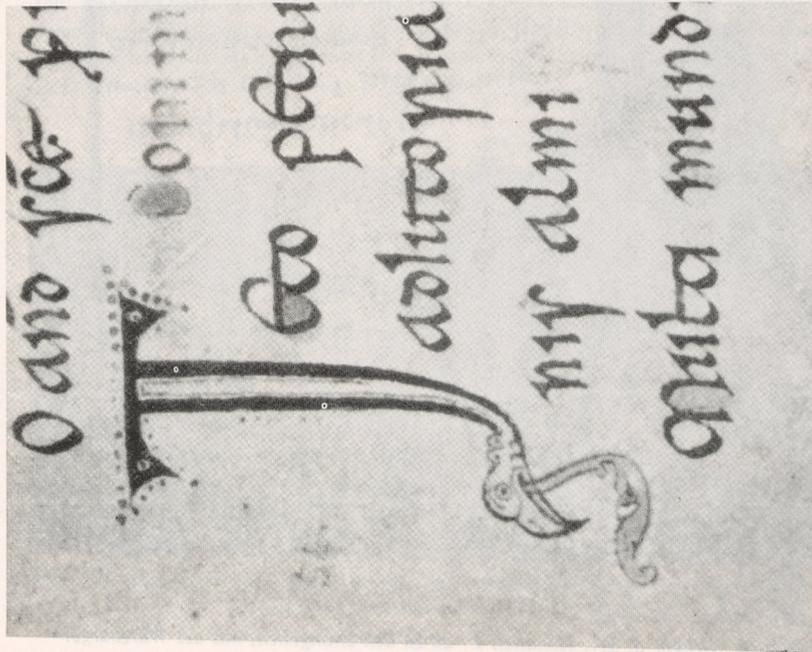


Abb. 5a und 5b Initialen aus dem Book of Cerne, Cambridge, Univ. Library (nach: Mercian Studies, ed. by A. Dornier, Leicester 1977, S. 338 f.)

ad l. p. e.

ad l. p. e.



sed dei eman
Itom pape dicitur ei
signa in polastuna et
pungentium p[er]p[er]u
et fluctuum a p[er]p[er]u
mope et expectatione
uniuerso opbi. Nam
mouebuntur. Tunc
n[on] u[er]itatem in nube
et maiestate h[uius] signi incipit
uante capta ueritatu quo ad p[ro]p[er]
ueritatu. et dicit illis similitudine
et omnes arboret cum p[ro]p[er]u
tum p[er]tote quo p[ro]p[er]u et
p[er]u h[uius] signi p[er]tote quo p[ro]p[er]
dico uobis quia non p[er]t[er]u
omnia p[er]t[er]u caelum et t[er]ra
h[uius] mea non p[er]t[er]u

h[uius] ac p[er] d[omi]p[er]u no
n[on] p[er] d[omi]p[er]u p[er]
mula p[er]quintur den
amope compercat. d[omi]
t[er]mi n[on] quante p[er] cu
t[er]p[er] ut p[ro]m m[er]u[er]u

Abb. 6 Gregor d. gr., Homilien 1—20 zu den Evangelien, aus der Würzburger Dombibliothek. Würzburg, UB, M.p.th.f.47, fol. 1v (nach Ausst. Kat. Kostbare Handschriften, UB Würzburg 1982, Nr. 9)

Heinrich V, die das Dokument des Wormser Konkordates halten, dürfte in einer Anstellung über die Salier nicht fehlen (Röm. Vatikan, Bibl. Barb. lat. 2738).

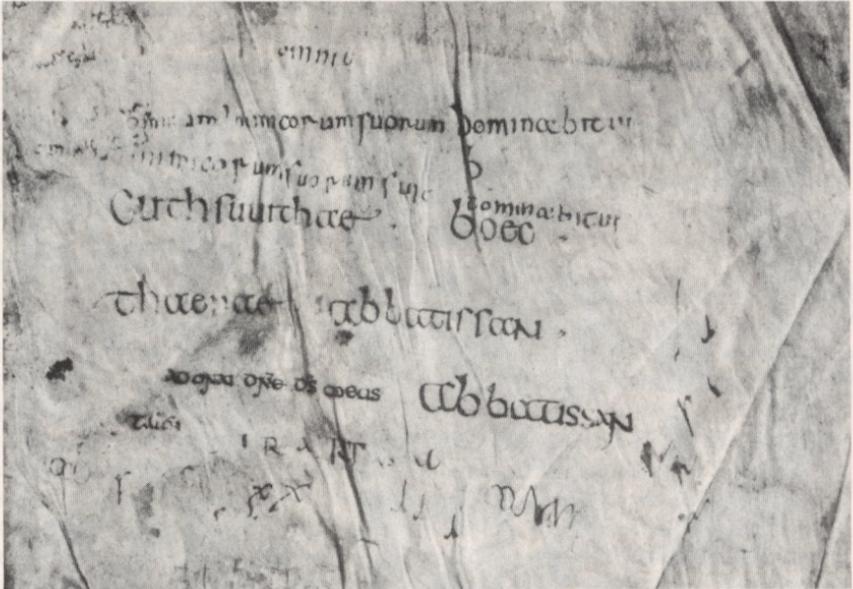


Abb. 7a Hieronymus, Kommentar über den Prediger Salomo, aus der Würzburger Dombibliothek. Würzburg, UB, M.p.th.q.2, fol. 1r (Detail) mit Eintrag: Cuthsuithae boec./thaerae abbatissan (nach Ausst. Kat. Kostbare Handschriften, UB Würzburg 1982, N. 4)

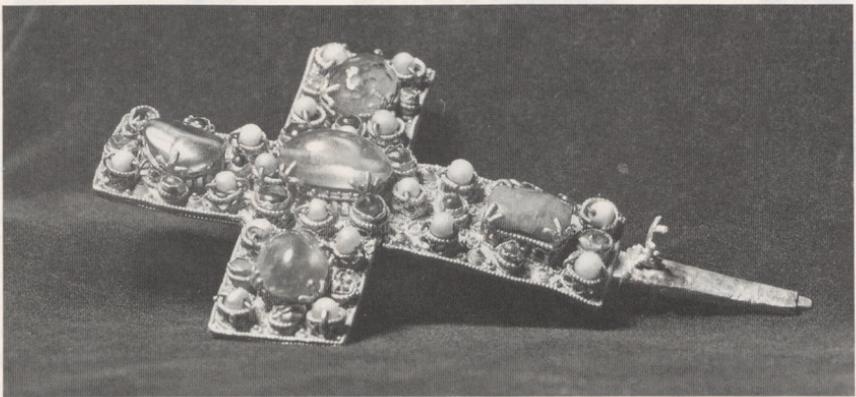


Abb. 7b Das Kreuz der Reichskrone. Wien, Schatzkammer

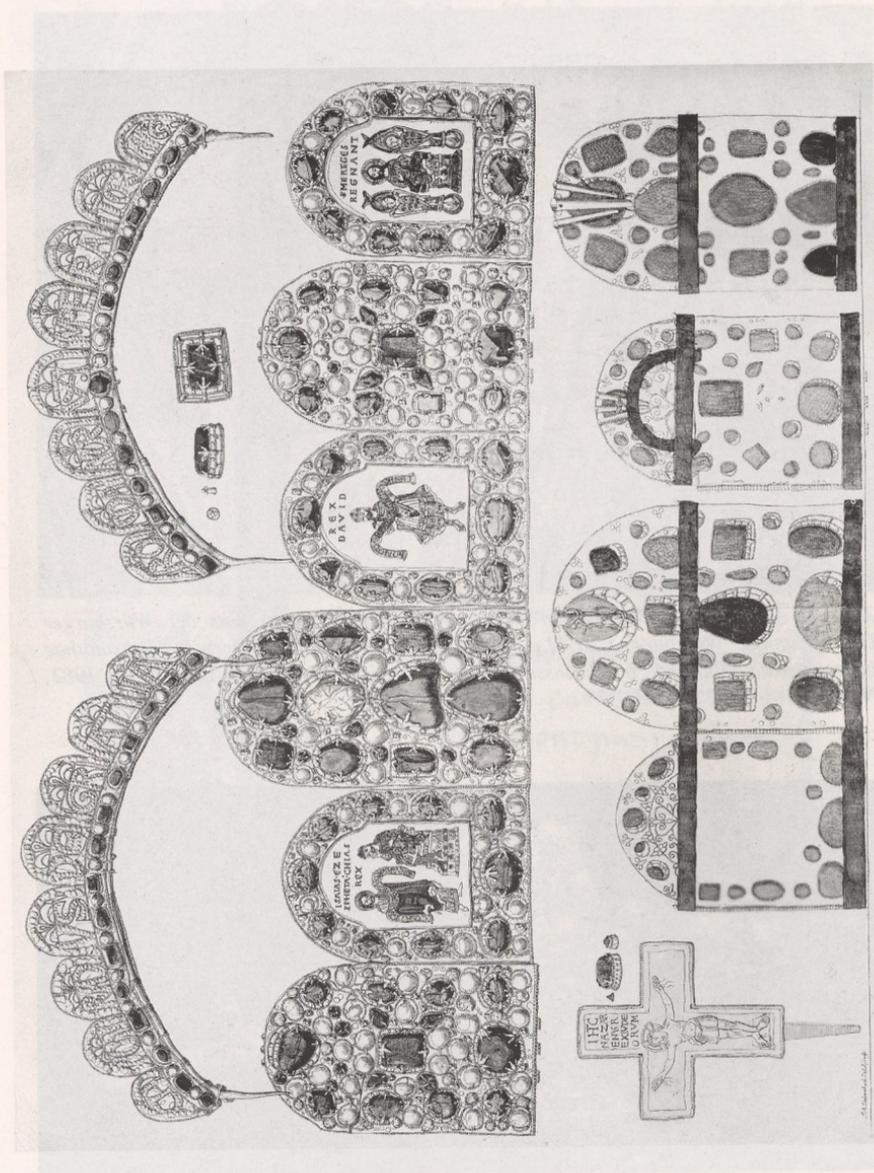


Abb. 8 Abbildung der Reichskrone, Stich von Johann Adam Delsenbach

Abb. 5 Gregor d. gr. Handten 1-20 zu den Evangelien, aus der Würzburger
 Dombibliothek, Würzburg, UB, M.p.H.147, fol. IV nach Aust. Ka. Köstler
 Handschriften, UB Würzburg 1982, Nr. 9)

Heinrichs V., die das Dokument des Wormser Konkordates halten, dürfte in einer Ausstellung über die Salier nicht fehlen (Rom, Vatikan. Bibl. Barb. lat. 2738, fol. 104r, 105v; vgl. G.B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. I, Città del Vaticano 1941, S. 195ff. Tfl. XIX, XX).

Nebenbei ist im Katalog zu lesen, daß das Heilige Römische Reich im Jahre 1804 für aufgelöst erklärt wurde (Seite 3, erster Satz). Offenbar wurde die Gründung des französischen und des österreichischen Kaisertums (1804) mit der Erklärung von Kaiser Franz II. über das Ende des Heiligen Römischen Reiches (6. August 1806) verwechselt. Eigentlich dürfte solch ein Irrtum bei einer derartigen Ausstellung nicht passieren.

3. Insignien.

Über die Kronen der Ottonen ist zu lesen (Kat. S. 3): „Da sich keine von ihnen erhalten hat, spricht vieles dafür, daß jeder von ihnen sich neue anfertigen ließ. Es ist somit ein Gedanke salischer Zeit, daß die Herrscher in unveränderten Denkmälern über die Zeiten hin ein sichtbares Zeichen besitzen sollten“. Eine derartige These ist nicht haltbar:

a) Aus ottonischer Zeit ist immerhin die Krone Ottos II. durch die ausgezeichnete Abbildung im Halle'schen Heiltumbuch bekannt (vgl. P.E. Schramm und Fl. Mütterich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962, Kat. Nr. 71) – sie war also zumindest bis in das 16. Jhd. erhalten geblieben –, was allein schon der merkwürdigen These widerspricht, als hätte die Anfertigung von Kronen für einzelne ottonische Herrscher auch wieder ihre Vernichtung durch deren Nachfolger zur Folge gehabt. Anders kann man wohl den postulierten Gegensatz persönliche Insignien – Bildung eines Reichsschatzes nicht interpretieren. Im Essener Münsterschatz ist die kleine Krone zu sehen, die aufgrund ihrer kostbaren Ausführung kaum als Votivkrone geschaffen worden war (ebendort Nr. 81). Von den salischen Herrschern dagegen ist keine einzige Krone erhalten, abgesehen von den Grabkronen in Speyer. Was die Reichskrone betrifft, so ist meiner Überzeugung zufolge die Datierung der Krone in die Zeit Konrads II. (M. Schulze-Dörrlamm) unhaltbar.

Die Situation ist demnach völlig anders, als der Katalog sie schildert. Man hätte eventuell noch die Krone des Crucifixus in Vercelli in die Diskussion einbeziehen können, die freilich m.E. für den Crucifixus geschaffen, also ursprünglich kein Insigne gewesen ist. Als Typus aber mit dem herausragenden Stirnkreuz, damit wohl ein Reflex eines älteren italienischen Kronentypus, wäre sie für die Ausstellung nicht unwichtig gewesen. (Da der Crucifixus zur Zeit in Restaurierung ist, wäre die Krone möglicherweise entlehnbar gewesen.)

b) Die Anfertigung eigener Insignien, in denen sich auch spezifische politische Situationen spiegeln, gilt für alle Epochen des Hoch- und Spätmittelalters, für die Ottonen genauso wie für die Salier und Staufer usw. Unter den Saliern wurde auch die Doppelbügelkrone eingeführt (vgl. die Grabkrone Heinrichs V., Raum 8, Vitrine 6, Nr. 5; Kat. S. 297; die Kronen der Herrscher auf der Schei-

de des Reichsschwertes, die Krone Rudolfs von Rheinfeldern auf der Grabplatte in Merseburg und die Aussagen der Münzdarstellungen: vgl. B. Kluge, *Deutsche Münzgeschichte von der späten Karolingerzeit bis zum Ende der Salier*. Römisch-germanisches Zentralmuseum. Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte. Monographien Bd. 29, Sigmaringen 1991, S. 80f.). Es hat sicherlich derartige Doppelbügelkronen in salischer Zeit gegeben. Dieser Typus wurde auch von den Staufern weitergeführt. Er blieb bis zu Friedrich II. gültig.

c) Mit diesen Kroninsignien hat der offizielle Reichsschatz nicht unbedingt etwas zu tun. Er hat sich zwischen dem 10. und dem 13. Jahrhundert herausgebildet, wobei sicherlich manchmal auch der Zufall mit im Spiel war: Warum blieb der Gürtel Ottos II. (Schramm-Mütherich Nr. 70) bei den Reichskleinodien, während die kostbaren Gewänder Heinrichs II. oder diejenigen Ottos IV. nicht in sie einbezogen wurden, wohl aber wiederum die Friedrichs II.? Das erste sichere Zeugnis für den Reichsschatz liefert das Trifels-Inventar (1246). Wann und warum die Reichskrone zur offiziellen Krone des Imperiums wurde, läßt sich nicht sagen. Daß sie in der Zeit der Salier aber schon eine derartige Funktion hatte, erscheint mir sicher. Das besagt aber noch nicht, daß sie damals und speziell dafür auch angefertigt wurde. Wenn Konrad II. nach 1025 das Reichskreuz in Auftrag gegeben hat, dann wollte er darin auch die hl. Lanze bergen, welche schon seit Heinrich I. nachweisbar ist und von einem Herrscher des ottonischen Hauses zum anderen als eine hochgeschätzte wunderwirkende Reliquie weitergegeben wurde. Sicherlich gab es in ottonischer Zeit auch ein Zereemonialschwert, das durch das des 11. Jahrhunderts, von dem zumindest die Scheide erhalten blieb, ersetzt wurde. Es ist daher eher anzunehmen, daß Konrad II. einige Insignien und Ornatstücke von den Ottonen übernahm – ich meine, daß dazu auch die Reichskrone gehörte –, die vielleicht damals schon eine gewisse Rechtlichkeit hatten, und daß er diesen Charakter gerade durch die Anfertigung des Reichskreuzes noch betonte. Die Entwicklung war damit freilich nicht abgeschlossen, was nicht zuletzt die unter Heinrich III. oder Heinrich IV. geschaffene Scheide des Reichsschwertes bezeugt. Diesbezüglich kann ich dem Datierungsvorschlag von Frau Schulze-Dörrlamm folgen. Sie würde auch für mich als um 1080 angefertigt gut denkbar sein. Freilich glaube ich nicht, daß die Königsreihe mit dem Vorgänger des bestellenden Herrschers enden soll, wie im Katalog (S. 246f.) zu lesen ist. Jede mittelalterliche Genealogie führt bis zu dem lebenden Besteller. Es wird also eher einer der Könige oder Kaiser in der Herrscherreihe nicht berücksichtigt worden sein.

4. Bei einer Ausstellung über die Epoche der Salier müßte die *Großskulptur* eine gewisse Beachtung finden. Aus dieser Zeit sind nicht nur zum ersten Mal Großskulpturen in erheblicher Zahl erhalten; ihnen kam auch im Bereich der Kirche eine neue Bedeutung zu, die für die weitere Entwicklung von größter Wichtigkeit war. Dieses Kapitel fehlte in der Ausstellung völlig, wenngleich sicherlich signifikante Werke erhältlich gewesen wären.

5. Stellung und Funktion der Kirche im Reich.

Anders gegliedert – oder besser überhaupt gegliedert – hätte die dem „Königtum“ folgende Abteilung „Kirche“ gehört. Man darf wirklich nicht zuerst ein paar liturgische Objekte ausstellen (ein Pastorale mag man übrigens als Bischofsstab bezeichnen, sicherlich aber nicht bloß als „Stab“ – Raum 9, Vitrine 1), ein paar Grabbeigaben und Reliquienbehälter zeigen und meinen, daß damit dem Besucher irgendetwas über die salische Kirche vermittelt würde. Hier hätten die im letzten Raum neben vielem anderem systemlos nebeneinandergelegten Handschriften, sinnvoll gegliedert, ihren richtigen und wichtigen Platz gehabt. Freilich fragt man sich auch nach dem Auswahlprinzip der Handschriften; viel Wichtiges fehlt, manches wichtige Zentrum blieb unberücksichtigt – vor allem, aber nicht ausschließlich die italienischen Bistümer.

Was diesen letzten Raum 14 betrifft, so hatte man in den offenbar zunächst für die Handschriften bestimmten Raum alles hineingestopft, wofür man anderswo keinen Platz gefunden hatte: die Kopie der Grabplatte Rudolfs von Rheinfelden, Gipsmodelle von Xanten und von Speyer, Teile des Hezilo-Leuchters in Hildesheim, das kleinere Hildesheimer Scheibenkreuz, das Kölner Herimankreuz – warum sah man diese nicht bei den kirchlichen Goldschmiedearbeiten? –, Schmuck – warum nicht in der Abteilung „Schmuck“? –, „Luxusgüter“ – ob die sogenannten Tugendschalen wirklich als solche zu bezeichnen und im übrigen mit einem Teil einer byzantinischen Jagdtasche zu einer Einheit zusammenzufügen sind? – und schließlich die Codices. Was verbindet das alles thematisch?

Fragt man nach einem wissenschaftlichen Wert der Ausstellung, dann muß man klar sagen, daß es diesen kaum gibt. Es ist gelungen, vieles durcheinander zu bringen, was in mühevoller und überzeugender Arbeit in den letzten Jahrzehnten, vor allem auf den Gebieten der Goldschmiedekunst und der Elfenbeine, geklärt worden war.

Dabei muß energisch dagegen protestiert werden, daß eine Ausstellungsleitung wissenschaftliche Aussagen, die von der eigenen abweichen, entweder unberücksichtigt läßt oder einfach als überholt abqualifiziert. Würde ich dafür alles anführen, was ich mir in der Ausstellung und aus dem Katalog notiert habe, müßte ich hier einen nicht geringen Teil der Katalognotizen korrigierend anführen. Nur zwei m.E. charakteristische Beispiele: Das Regensburger Evangeliar in der Krakauer Kapitelbibliothek wird in der Ausstellung eindeutig Heinrich V. zugeordnet. Von der anderen Möglichkeit, nämlich einer Entstehung für Heinrich IV., die immerhin von P.E. Schramm und Fl. Mutherich (*Die Deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, 2. Auflage, München 1983, S. 249, Nr. 183) und von U. Kuder (Katalog: *Regensburger Buchmalerei*, München 1987, S. 38) einleuchtend erwogen wird, erfährt man in der Ausstellung nichts. Das Goldkreuz aus Münster (Raum 11, Vitrine 4, Kat.S. 365) wurde bisher mit Recht in das 12. Jahrhundert datiert, wobei für die figuralen Darstellungen der Rückseite des Kreuzes die Arbeiten des Rogerus von Helmarshausen eine allgemeine Orientierungshilfe bieten. In der Ausstellung wurde eine Datierung in die 2. Hälfte

des 11. Jahrhunderts mit der Begründung vorgeschlagen, das Filigran sei in dieser Zeit durchaus möglich. Nun weiß jeder, der sich mit Filigranarbeiten des Mittelalters beschäftigt, wie schwierig es ist, Filigranornamente und Steinfassungen gerade des 11. oder 12. Jahrhunderts zu datieren, wenn andere datierbare Elemente fehlen. Wenn jemand aber dann eine solche Behauptung wie die in der Ausstellung aufstellt, müßte er dafür auch Begründungen geben. So ging es aber allgemein: Man irrte zwischen den Vitrinen herum und fragte sich, wieso man für die einzelnen Objekte bestimmte Zuweisungen geben kann und wie sich die so datierten Objekte zueinander verhalten.

Wenn man Frau Schulze-Dörrlamm zubilligt, daß sie die Methoden der Vor- und Frühgeschichte konsequent auf andere Epochen anzuwenden versucht, müßte man von ihr erwarten dürfen, daß sie ebenso der kunsthistorischen Forschung und ihren Ergebnissen eine gleichartige Offenheit entgegenbringt. Da sie diese aber nicht ernst nimmt, finden sich in ihren Arbeiten viele Fehlerquellen und sachlich nicht haltbare Behauptungen, die notwendig zu falschen Ergebnissen führen – ich verweise auf die ausgezeichneten Gegenargumente dazu von H. Westermann-Angerhausen (Spuren der Theophanu in der ottonischen Schatzkunst, in: A. von Euw und P. Schreiner (Hrsg.), *Kaiserin Theophanu*. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin, Köln 1991, S. 193ff.). Beispielhaft für eine Gleichgültigkeit gegenüber dem Befund, die kaum noch mit wissenschaftlichen Prämissen erklärbar ist, sei die Behauptung genannt, das Kreuz der Reichskrone besitze keine Scheide (M. Schulze-Dörrlamm, *Die Kaiserkrone Konrads II.*, Sigmaringen 1991, S. 104) –; allein auf der Abb. 75 dieses Buches ist die Scheide deutlich zu sehen, abgesehen davon, daß ich als Kustos der Schatzkammer seinerzeit oft genug Gelegenheit hatte, diesen Tatbestand zu prüfen (Abb. 7b und 8). Was die genannte Verfasserin in ihrem zitierten Buch somit tut, heißt nachprüfbar und unwiderlegbar Tatsachen rundweg zu leugnen, womit jede wissenschaftliche Diskussion aufhört. Das erste, was man in der Wissenschaft fordern muß, ist Tatsachen anzuerkennen; das zweite, auch andere Methoden – und hier dreht es sich um solche von z.T. hervorragenden Fachleuten angewandte – zu berücksichtigen, zumindest auf ihre Leistungsfähigkeit zu prüfen. Sie pauschal zu verwerfen, ist Hybris.

Auf die Theorien von Frau Schulze-Dörrlamm über die Reichskrone und den Kaiserinnenschmuck wird vom Unterzeichneten in einem eigenen Aufsatz einzugehen sein. Hier sei dazu nur gesagt, daß, was diesbezüglich mit dem Brustton der Überzeugung behauptet wird, rundweg falsch ist.

Man darf in einer wissenschaftlich geführten Ausstellung auch erwarten, daß statt allgemeiner Bezeichnungen wie „gotisch“ präzise eine Datierung gegeben wird (siehe z.B. Willibrord-Arche Kat. S. 344f. – vgl. J. M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, S. 246, Nr. 434, 435). Gesamthaft muß man daher leider zu dem Schluß kommen, daß für die wissenschaftliche Arbeit die Ausstellung weitgehend so gut wie wertlos ist, vor allem was die Goldschmiedekunst und die Handschriften betrifft. Der Katalog hat sich für die weitere Forschung so gut wie disqualifiziert.

Wenige Kapitel, vor allem das über die Münzen, sind herausragende Ausnahmen. Freilich würde man sich als Kunsthistoriker dabei auch wünschen, daß die Numismatiker manchmal ihre knappe Definition aufgaben; so wenn auf S. 454 bei Nr. 32 nur steht „Hand, links und rechts ein Stern“. Da es die aus den Wolken ragende Hand Gottes ist und die Münze für einen Grafen Adolf II. von Berg geprägt wurde, ergäben sich doch sehr interessante Fragen.

Es muß in diesem Zusammenhang aber auch in aller Deutlichkeit gesagt werden: Wenn einer Ausstellung solche Kostbarkeiten anvertraut werden, dann hat die Ausstellungsleitung die Verpflichtung, nicht nur konservatorisch, sondern auch in wissenschaftlicher Hinsicht für die Objekte zu sorgen. Auf die Dauer wird der Wert einer Ausstellung dieser Größenordnung nach ihrem wissenschaftlichen Ertrag, nicht aber an der Besuchermenge, die heute mehr denn je über den Massentourismus steuerbar ist, gemessen. Ausstellungen können Marksteine der Forschung sein, diese ist das nicht geworden.

Hermann Fillitz

Rezensionen

JAMES S. ACKERMAN, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. Princeton, Princeton University Press; London, Thames & Hudson 1990. 304 pp. 213 illus.

The book under review marks a return by its distinguished author to a theme which has been central to his career. From his earlier studies of Palladio and the sources of the Renaissance villa, James Ackerman has embarked on a more ambitious survey of the nature of villas from classical times to the twentieth century. Conceived as lectures, the chapters do not attempt to document all manifestations of villa architecture; instead they focus on the cross-fertilisation from one age to another and on a quintessential element of fantasy which, the author reminds us, „is impervious to reality“. A general introduction treats the typology of the villa, the agricultural estate versus the *Lusthaus*, the villa conceived as an extension of the landscape or in opposition to its surroundings, the gradual democratisation of the villa in the nineteenth century, and the mythology of villa life. Subsequent chapters are devoted to Roman villas, the villas of the Medici, Palladio's villas and Palladianism in England, Thomas Jefferson and American villas of the nineteenth century, and final chapter dealing with Frank Lloyd Wright and Le Corbusier.

The word *villa* was notoriously imprecise from Roman times to the nineteenth century and often applied to radically different types of domestic architecture. Ackerman gives his own definition at the outset of his book, and it explains his approach to his task: „A villa is a building in the country designed for its owner's enjoyment and relaxation. Though it may also be the center of an agricultural enterprise, the pleasure factor is what essentially distinguishes the villa residence from the farmhouse and the villa estate from the farm ... The

villa is typically the product of an architect's imagination and asserts its modernity (p. 9).“ This emphasis upon the architect's role and the luxury status of the villa allows Ackerman to deal with only the top stratum of buildings and throws a bridge over what could otherwise seem a heterogeneous selection. His approach functions well enough in the earlier chapters where a survey of Roman villas like those of Hadrian and Pliny the younger leads naturally into the Renaissance rediscovery of the antique villa and its culmination in the career of Palladio. Ackerman is very good on the gap between the actuality of antique villas and the attempts of Renaissance architects to recreate them in terms of symmetry and regularity of designs. He has read widely in villa literature and furnishes an extremely useful survey of contemporary research into Roman villas.

The discussion of Renaissance villas has become controversial in recent years, with arguments turning on whether villas represent an imposition of urban ideals on the countryside or develop from vernacular architecture (The divergent approaches have been well summarised by K. Forster in his review of M. Kubelik, *Die Villa im Veneto: Zur typologischen Entwicklung im Quattrocento*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXVIII, 1979, pp. 189–91). This is regrettable because the two categories are not mutually exclusive as Palladio's villas testify. Though Ackerman is attuned to the socio-economic background of Renaissance villas, his approach tends to align with the idealists. In his discussion of the fifteenth century, two Medici villas, Lorenzo il Magnifico's Poggio a Caiano and Giovanni di Cosimo's at Fiesole, are singled out as turning points in the development of a modern villa ideology. Both were built without battlements, the former to a rigidly symmetrical plan and with a temple-portico frontispiece, the latter on a difficult but prominent site and enjoying spectacular views over Florence. Both were examples of conspicuous consumption and followed Albertian precepts on domestic architecture. We know little about the interiors of the villa at Fiesole, but the glazed terracotta frieze and Filippino Lippi frescoes at Poggio suggest an ambitious programme of decoration was intended by Lorenzo before his untimely death. Here the fantasy element of the villa reemerged in modern architecture, and the author holds that the Medici villas served as a touchstone for Palladio's Villa Rotonda or Le Corbusier's Villa Savoye. Indeed, he makes much of Fiesole, seeing „Michelozzo's simple arcaded cube [as] the first modern villa designed without thought or possibility of material gain“ (p. 78); however, Amanda Lillie's important thesis on fifteenth-century Florentine villas, which Ackerman cites, has demonstrated that the Medici villa at Fiesole was an agricultural holding, like virtually every other villa of its period (*Florentine Villas in the Fifteenth Century: A Study of the Strozzi and Sassetti Country Properties*, Ph.D. thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 1987, esp. p. 405, n. 124. Lillie points out that the 1492 inventory of the villa at Fiesole refers to servants' quarters and storage space for farm equipment and produce were built into the basement. The agricultural nature of the Medici villa at Fiesole has been confirmed by further archival research and will be the subject of a future

publication). This is not to say that aesthetic considerations played no part in its design—far from it—but to emphasize that this one element at the expense of other factors can distort the picture of villas and their place in rural building types.

The sixteenth-century villa in the Veneto occupies the middle section of the book, with a chapter on Palladio and his predecessors and an extremely helpful survey of the image of country life according to manuals and dialogues of the day (Important earlier discussions can be found in B. Rupprecht, „Villa: Zur Geschichte eines Ideals,“ *Probleme der Kunstwissenschaft, II: Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen ...*, ed. H. Bauer, Berlin, 1966, pp. 210–50; and R. Bentmann, M. Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt a.M., 1970). Ackerman gives a good picture of the variety of Palladio's villas, from the „Romanized“ Villa Maser to the humbler Villa Saraceno at Finale. The Rotonda also figures here although it is a moot point whether its creator believed it was a villa (he placed it among the palaces in the second book of the *Quattro Libri*). Ackerman has previously argued for close links between Palladio's villas and those of the ancient Romans via Byzantine proto-types, and here he subscribed to an influential thesis of Swoboda, who believed the classical *Portikusvilla mit Eckrisaliten* was the fore-runner of Venetian palaces and, ultimately, Palladian villas (K.M. Swoboda, *Römische und romanische Paläste*, Vienna, 1924, esp. pp. 77–132; see also J. Ackerman, „The Sources of the Renaissance Villa,“ *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, II, pp. 6–18. Ackerman's thesis has been challenged by M. Rosci, „Forme e funzioni delle ville venete prepalladiane,“ *L'Arte*, 2, 1969, pp. 27–58; H. Biermann, „Lo sviluppo della villa toscana ...,“ *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XI, 1969, esp. pp. 36–37; and K. Forster, „Back to the Farm: Vernacular Architecture and the Development of the Renaissance Villa,“ *Architectura*, I, 1974, pp. 1–12. Ackerman's original article has been republished in a collection of his essays, *Distance Points*, MIT Press, Cambridge, Ma., 1991, with a postscript). This theory has come under criticism in recent years, and Ackerman has modified its formulation; yet it remains to be asked whether too much emphasis is being laid on similarities more apparent than real. In a recent study of the communal buildings of Parma, J. Schulz concisely summarised the problem: „The facade system of the Venetian [palaces] is usually considered unique to that city and is always traced to late-antique and Byzantine sources, a theory comforted by the byzantinism of their details. This is not the place to enter into the difficulties of the proposed filiation (late-antique or Byzantine buildings quite like the Venetian ones have not been found, and the avenues by which their putative influence reached Venice remain unexplained). But the Podestà's Residence of Parma shows that the system was more widely known ...“ („The Communal Buildings of Parma,“ *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVI, 1982, p. 294). Nevertheless Ackerman is surely right in regarding Palladio's study of Roman antiquity as „the architectural equivalent of the humanists' study

of ancient literature“, and it was the convincing nature of Palladio’s results that have given his buildings such moral authority ever since.

The impact of Palladio’s works and his treatise meant that villas and country houses in the eighteenth and nineteenth centuries bore some trace of his style, nowhere more clearly, perhaps, than in England and America. This could be defined as an aspect of Palladianism rather than the continuation of a strictly villa culture, and here the differences between villas and country houses raise issues which the author does not address. Villas in the Roman and Italian Renaissance worlds were occasional houses where the patron enjoyed a respite from city life and the *otium* which was the opposite of urban *negotium*. English and American country houses of the eighteenth century were essentially the principal residence of their owner and the latest manifestation of a feudalistic society. Built for a family and its host of retainers, English country houses of the period tended to be larger than their Italian counterparts, and scale must be taken into account when comparing different uses of a common architectural language. Ackerman tries to avoid this problem by eliding villas and country houses in the sub-title of his book, but not all country houses are villas nor are all villas country dwellings. The problem of scale is also worth considering because in the eighteenth century, villas were considered secondary and generally suburban dwellings as when Robert Morris’ referred to „the cottage or plain little dwelling“. By the same token, when Burlington introduced Palladian elements into the extension of his Jacobean house at Chiswick, it was not really a villa; Kent, who published plans of it in 1727, simply referred to it as a „building“ (See J. Summerson, *Architecture in Britain, 1530 to 1830*, London, 1989, pp. 374–78. Summerson notes that Chiswick was not considered a villa but occasionally refers to it as such). Characteristic of the differences between the Palladian villa and the English country house are the changes which Colin Campbell introduced into Mereworth, his tribute to the Villa Rotonda: the frontage was considerably enlarged over its prototype and two of the four porticos were suppressed in order to accommodate a gallery and other state rooms required by an aristocratic household. A grander scale inevitably removed English and American country houses from the ever-receding Palladian original, and the distinction was well put by the early nineteenth-century writer, Joseph Gwilt: „The villas at Foot’s Cray and Mereworth, imitators of Palladio’s Villa Capra ... are the maxima of villas: beyond this the villa becomes a mansion, and must be treated as one on a scale more or less grand, as the means of the proprietor allow the architect to provide for his wants“ (J. Gwilt, *Encyclopaedia of Architecture*, London, 1851, p. 818, nos. 2999–3000).

These difficulties multiply in the nineteenth century when the distinctions between villas and cottages became blurred, and both types of house were detached from their agricultural origins. Theorists like John Claudius Loudon and Andrew Jackson Downing mirror this state of affairs in their writings on domestic architecture. Loudon defined the villa as „a country residence, with land attached, a portion of which, surrounding the house, is laid out as a pleasure

ground; or, in other words, with a view to recreation and enjoyment, more than profit" (p. 226). Downing, to whom Ackerman devotes a fascinating chapter, was an influential designer and employed the concept of villa almost as an empty vessel which could be filled with a wide range of potions. Indeed, Downing's remarks about villas were often contradictory, veering from republican simplicity to mansion status; for him the villa was first and foremost a picturesque house and clearly, as Ackerman would say, impervious to reality.

From the picturesque villa to Frank Lloyd Wright's houses is a relatively small step, and Ackerman's treatment of Wright and Le Corbusier is among the most engaging portions of the book. With these two architects, the polarities of the villa as an extension of its surroundings and the villa in opposition to nature are sharply delineated. In particular, Wright's projects for the McCormick residence on Lake Michigan and his own house, Taliesin, to seem to recapture the spirit of Roman villas. Though Wright and Le Corbusier had divergent concepts of country houses, they were faced by the same problem: how to design a house constructed on an open plan but with provision for servants (at Fallingwater, Wright had to design a satellite structure for servants and guests). As for Le Corbusier, it was one of the many ironies associated with his career that his projects for popular housing were only realised for wealthy clients „whose interest in abstract art and other aspects of avantgarde culture predisposed them to the forms of his work" (p. 268).

One would expect the author to bring his survey up to the present by examining postmodernist country houses, but Ackerman feels, rightly, that the age of the villa is over. The long association between house and land is a thing of the past, and the conjuring tricks of contemporary architects cannot disguise the fact. In a few sentences, he weighs postmodernism and finds it wanting:

„It has seemed on first sight (and the impression has been fostered by many of the architects themselves) that postmodern architects intended to return to classical forms, but I believe that, nonbearing Doric columns and Palladian plans notwithstanding, this architecture has resumed the postures of the late eighteenth- and early nineteenth-century promoters of association and character. In a sense it is picturesque as well, though this time the pictures don't exist. It represents, in short, a new romanticism, an escape from the ideals and social commitments of the modern European masters and from the grave intensity of Wright. Also, because true romanticism is not possible these days when every tradition is being diluted and a plausible return to past craftsmanship is unachievable, it is practiced with irony. Irony is our form of self-protection" (pp. 284–85).

James Ackerman has produced a very stimulating book, one written in the thoughtful, elegant prose which is his hallmark. It can be argued that what he has defined on these pages is not so much a survey of the villa as the idea of the villa, a kind of fantasy architecture of the very rich that can easily part company with reality. The difficulty lies in making his definition of villas apply to the wide range of such structures built over two millennia; it works best from the eighteenth century to the time of Le Corbusier and Wright but sits uneasily on

earlier villas where the agricultural component was a significant, indeed dominant consideration. It is also a pity that examples of the fantasy villa which would have served the author's case far better than Michelozzo and Palladio – the Belvedere and Villa Madama in Rome or Schinkel's Charlottenhof in Potsdam – were not brought into discussion. But having said that, one must admire the view from the author's veranda and feel that the price of admission was well spent.

Bruce Boucher

VALENTIN HAMMERSCHMIDT UND JOACHIM WILKE. *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1990, 215 S., DM 178,00.

Das im Schnittpunkt mehrerer Disziplinen angesiedelte Thema des englischen Landschaftsgartens findet seit einiger Zeit viel Beachtung. Angesichts der zahlreichen Veröffentlichungen ist es verständlich, wenn eine Neuerscheinung schon von ihrer Namengebung her auf sich aufmerksam machen möchte. Der anspruchsvoll gewählte Titel *Die Entdeckung der Landschaft* erfüllt diese Funktion durchaus. Wenn es überdies auf der Rückseite des Einbandes mit Autoritätsgebärde heißt: „Der Landschaftsgarten ist der bedeutendste Beitrag Englands zur europäischen Kunstgeschichte. In diesem Band werden seine Entstehung und Entwicklung im 18. Jahrhundert erstmals in deutscher Sprache umfassend dokumentiert“, dann darf man eigentlich ein Buch von grundsätzlicher analytischer Bedeutung mit entsprechendem Erkenntniszuwachs für die Forschung erwarten. (Adrian von Buttlars Monographie *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald, welcher zumindest im deutschen Sprachraum nicht nur zeitlich der Vorrang gebührt, hatte aber bereits 1982 der Forschung wichtige neue Impulse gegeben.) Diese Erwartung kann der vorliegende Band nicht wirklich einlösen. Zwar wird im Vorwort eine monokausale Erklärung für Aufkommen und Entwicklung des englischen Landschaftsgartens zu Recht abgelehnt und statt dessen ein „Überlagerungsmodell“ in Aussicht gestellt, „das von Dominanz- und Unterordnungsverhältnissen bestimmt wird“ (S. 7), doch wird eben dieses methodische Versprechen nicht eingehalten. Obwohl im selben Zusammenhang angekündigt wird: „Die politisch-gesellschaftlichen Veränderungen nach 1688/89 finden deshalb ebenso Berücksichtigung wie der Einfluß der Naturwissenschaft, der ‚natürlichen Religion‘, der Literatur und Philosophie oder der Reiseerfahrungen“ (S. 7), unterbleibt eine zusammenschauende Untersuchung der verschiedenen für die Revolution der Gartenkunst verantwortlichen Faktoren trotz Hierarchisierung derselben (vgl. auch S. 9). Als Anglist kann der Rezensent nicht umhin zu bemerken, daß die unbestimmte Stellung der Literatur in dem vorangegangenen Zitat Indiz dafür ist, daß die Leitfunktion der Literatur als Medium, das verschiedenartige genetische Aspekte zu einer zeitge-

rechten Synthese zusammenband, nicht wahrgenommen wird. Die Literatur war ja nicht, wie es das Zitat nahelegt, eines unter vielen, gewissermaßen gleichgeordneten und jeweils einen partiellen Beitrag liefernden Organen eines kulturellen Ensembles, sondern gleichsam ein ideologischer Brennspiegel mit Bündelungseffekt; die Literatur fungierte als Weltanschauungsträger, der die nicht zuletzt politisch motivierte Schaffung eines nationalen Gesamtkunstwerks auf die kulturelle Tagesordnung setzte (siehe hierzu H.-J. Müllenbrock, „The ‚Englishness‘ of the English Landscape Garden and the Genetic Role of Literature: A Reassessment“, *Journal of Garden History* 8, 1988, S. 97-103; ders., „Der englische Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts: Zur Funktion der Literatur bei der Genese eines epochemachenden Gesamtkunstwerks, *Kunstgriffe. Auskünfte zur Reichweite von Literaturtheorie und Literaturkritik. Festschrift für Herbert Mainusch*, hg. Ulrich Horstmann und Wolfgang Zach, Frankfurt a.M. 1989, S. 241-251). Bezeichnenderweise fehlt in den propädeutischen Teilen eine erhellende Bezugnahme auf die Pionierstudie Pevsners (1944), der die entstehungsgeschichtliche Rolle der Literatur erstmals skizziert, wenn auch nicht nach den Gründen dafür gefragt hatte. Die Literatur konnte eine solche Pilotfunktion übernehmen, weil sie zeitspezifische, für die Ausbildung des Landschaftsgartens wichtige Denkformen – wie die Assoziierung von politischer mit landschaftlicher Freiheit und ein physikotheologisches Naturverständnis – erstmals artikulierte und – wie Addison in den *Moralischen Wochen-schriften* – dem neuen Interpretationsmodell der Natur eine gewisse Breitenwirkung verschaffte.

Anstelle methodischer Verklammerung ist eher die Tendenz zu einer separaten Behandlung der einzelnen Faktoren zu beobachten, die die Landschaftsgartenbewegung förderten. Dem Abschnitt „Natur und Freiheit“ (S. 9-10) folgt beispielsweise in deutlichem Abstand der Abschnitt „Natur-Wissenschaft und natürliche Religion“ (S. 17-19); dieser Pluralismus fügt sich nie einer ganzheitlichen Optik. Und für ein Buch, das die Auslotung entstehungsgeschichtlicher Perspektiven verheißt, wäre es wünschenswert gewesen, zumindest die Frage aufzuwerfen, warum die verschiedenen, als fördernd erkannten Faktoren gerade zu einem bestimmten Zeitpunkt, nämlich gegen Ende der Ära Königin Annes, imstande waren, eine produktive Erwartungshaltung in bezug auf die Ausbildung eines neuen Gartenstils aufzubauen. Die sich mit der geistigen Zuarbeit der Naturwissenschaften befassenden Teile, die im übrigen die zweite Arbeit von Michel Baridon („Jardins et Paysage. Existe-t-il un Style Anglais?“, *Dix-Huitième Siècle* 18, 1986, S. 438-445) nicht berücksichtigen, schneiden dieses für eine genetische Betrachtungsweise entscheidende Problem nicht einmal an; die Frage nach den Gründen für die Ablösung des formalen Gartens ausgerechnet damals stellt sich aber um so unausweichlicher, als eine empirische Naturauffassung sich bereits über ein halbes Jahrhundert lang vor allem in den Arbeiten der *Royal Society* Bahn gebrochen hatte, aber offenbar erst jetzt relevant wurde.

Bei der Bestimmung der geistesgeschichtlich-ideologischen Antriebskräfte des englischen Landschaftsgartens läßt sich zudem kaum verkennen, daß die Autoren

sich nicht auf vertrautem Terrain bewegen. So wird Shaftesbury zum Hauptideenlieferanten für die Country-Gruppierung stilisiert und als wesentlicher Grund dafür sein Postulat nach Überwindung der Eigenliebe („self-love“) angeführt (vgl. S. 16). Alexander Pope, Gartenvirtuose und intellektueller Mittelpunkt eben jenes die Country-Ideologie kultivierenden Kreises, basierte indes seine Gemeinschaftsethik durchaus auf der wohlverstandenen Anerkennung des von Shaftesbury idealistisch ins Abseits gestellten Eigeninteresses! Im übrigen wird Pope, der nicht zuletzt dank seiner vielfältigen gesellschaftlichen Verbindungen bei der praktischen Verwirklichung des Landschaftsgartens im England der Hannoveraner eine wichtige Rolle spielte, in seiner Bedeutung für die theoretisch geprägte Frühphase der Landschaftsgartenbewegung auch in diesem Buch überschätzt. Daß die Verfasser die politisch-ideologischen Gegebenheiten Englands im 18. Jahrhundert nicht korrekt veranschlagen, geht auch aus ihrer prononciert freimaurerischen Funktionsbestimmung der für die Landschaftsgartenbewegung nach 1714 maßgeblichen Oppositionsgruppe hervor. Begriffe wie „Gegenbewegung“ (S. 16) und „Gegenort mit antizipatorischem Modellcharakter“ (S. 16) suggerieren eine an kontinentalen, namentlich deutschen Verhältnissen ausgerichtete, aber auf der Insel damals gar nicht bestehende prinzipielle, die gesellschaftlichen Grundlagen politischer Herrschaft in Frage stellende Spannung von Regierung und Opposition, wie überhaupt deutsche Kunsthistoriker dazu neigen, dem englischen Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts ein unhistorisches Maß an politischem Utopismus zuzuschreiben; siehe diesbezüglich auch Karin Stempel, *Geschichtsbilder im frühen englischen Garten. Fields of Remembrance – Gardens of Delight*, 2 Bde. (Münster 1982). Der englische Landschaftsgarten gedieh aber trotz allem Rückgriff auf eine symbolträchtige Vergangenheit vor allem aus der selbstgewissen, von allen gesellschaftlichen Gruppen vollzogenen Identifizierung mit einer patriotisch überhöhten Gegenwart; die Überschrift „Der Garten als ‚Historiengemälde‘“ für ein Kapitel, welches Anlagen wie Stowe, Rousham und Stourhead vorstellt, klingt deshalb reichlich museal.

Die theoretisch-geistesgeschichtlichen Abschnitte, die der Darlegung wichtiger Gartenkonzeptionen jeweils vorangehen, fallen recht knapp aus und bringen Neuansätze bzw. Zäsuren nur per Abkürzung zum Bewußtsein; gelegentlich setzen sie allzu kräftige oder mißverständliche Akzente. Als Beispiel für diese Tendenz sei der Abschnitt „Die literarische Begründung des Naturalismus“ (S. 97-98) angeführt; der hier zitierte James Thomson, der übrigens weder einen *Essay on Harmony* verfaßte, welcher ihn als Gartentheoretiker qualifizieren würde, noch in einen unbedingten Gegensatz zu Popes anthropozentrischer Haltung gerückt werden darf (siehe aber S. 97), kann keineswegs als unzweideutiger Zeuge für eine Abkehr von bisheriger Naturauffassung gelten, zeigt er doch in seiner sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden Überarbeitung der Jahreszeitengedichte ein bemerkenswertes Maß an Loyalität zu klassizistischen Anschauungs- und Denkformen. Gerade in diesen theoretisch-geistesgeschichtlichen Abschnitten hätte eine Profilierung des eigenen wissenschaftlichen Standortes in der komplex gewordenen Forschungslandschaft erfolgen können und müssen. Es ist

als Manko zu verbuchen, daß eine präzise Auseinandersetzung mit bisherigen wissenschaftlichen Auffassungen so gut wie gar nicht geführt wird. An ihre Stelle tritt ein eher pauschales Referat der im Anmerkungsteil versammelten Sekundärliteratur, so daß nicht recht klar wird, welche Position die Autoren im interdisziplinären Gespräch über den Landschaftsgarten eigentlich beziehen.

Was für die analytische Durchdringung der vielschichtigen Materie kaum in Anspruch genommen werden kann, nämlich Entstehung und Entwicklung des englischen Landschaftsgartens erstmals in deutscher Sprache umfassend zu dokumentieren, läßt sich von der bildlichen Präsentation her schon eher zu Recht behaupten. Das Buch stellt nahezu alle wichtigen Gärten bis ins frühe 19. Jahrhundert in ihren konzeptionellen Grundzügen vor und setzt sie mit Hilfe von einander ergänzenden alten Plänen und modernen Farbfotografien überzeugend ins Bild. In dieser extensiven, für den deutschsprachigen Bereich bisher nicht geleisteten Dokumentation liegt das Hauptverdienst des Bandes. Dabei vermitteln großenteils geschickt formulierte Überschriften stenogrammartig wesentliche Informationen über die Ausrichtung einzelner Gärten. In dem Abschnitt über Castle Howard, das als „eine monumentale Landschaftselegie“ (S. 27) gekennzeichnet wird, ist treffend von der „epischen Monumentalität“ (S. 32) die Rede. Shotover, in einschlägigen deutschen Darstellungen bislang völlig unerwähnt geblieben, aber sicherlich eine der beachtenswertesten Anlagen im Zeichen der allerersten Ansätze des Übergangs zum eigentlichen Landschaftsgarten, wird unter dem Etikett „Natur und Geschichte“ (S. 19) behandelt. Deren Symbiose, die in den Artikeln von Mavis Batey in der Zeitschrift *Country Life* (Dezember 1977), die den Autoren bei der Charakterisierung von Shotover zugrunde lagen, überhaupt nicht plausibel gemacht worden war, wäre noch klarer hervorgetreten, wenn die Verfasser den zutreffenden Kommentar über die ideologische Ausstrahlung des gotischen Blickfängers, des vielleicht frühesten gotischen Gartentempels überhaupt, um die Bemerkung ergänzt hätten, daß gotische Architektur hier – anders als etwa in Stowe, wo sie im klassischen Ambiente wie ein Fremdkörper anmutet – auch ästhetisch überzeugend inkorporiert wird. Dieser Eindruck drängt sich dem Besucher von Shotover nachhaltig auf, dessen zurückhaltende Natürlichkeit sich der noch deutlich erkennbaren, aber bereits gemäßigten formalen Grundstruktur nicht ganz anbequemt haben dürfte und dem einstigen Sitz James Tyrrells mit seiner altwhiggistischen Aura sein eigentümliches Gepräge verleiht.

Zu den Anlagen, für deren Vorstellung sich der Leser dankbar zeigt, gehört der im deutschen Schrifttum bisher unbeachtet gebliebene versunkene Park von Hackfall (siehe S. 120-127), dessen ausführliche Vorstellung den zunehmenden Einfluß der das klassizistische Schönheitsideal ablösenden Naturauffassung des Erhabenen erkennen läßt. Als informativ erweist sich auch das Kapitel „Das Exotische im Landschaftsgarten“, in dem die ganz wesentlich als Teil des Rokokostils gewürdigte Chinoiserie (vgl. S. 151) entsprechende Aufmerksamkeit findet. Das Glanzstück dieses Kapitels bildet die Darstellung von Sezincote in den Cotswolds (siehe S. 162-170), das mit seiner Schloß und Gärten prägenden ‚Mogul-Architektur‘ den Schlußpunkt unter die zunehmende exotische Anreicherung des

nationalen Gesamtkunstwerks Landschaftsgarten setzt. Das Problem der formalen Konsistenz im Stilpluralismus, welches mit von Buttlars willkommenen, aber die Schwierigkeiten eigentlich nur auf eine andere Ebene verlagernden Überlegungen zum Metastil (1982, S. 68-70) sicherlich noch nicht erledigt ist, wird in dem Kapitel über exotische Einflüsse allerdings nicht aufgegriffen. Ausführungen zu den von Humphry Repton gestalteten Landsitzen Ashridge und Sheringham beschließen das Kapitel über die Ästhetik des Malerischen und zugleich den vorliegenden Band.

Am Ende legt man das Buch doch noch versöhnt aus der Hand. Man hat nicht vergessen, daß die Autoren in ihrem wissenschaftlichen Anspruch etwas zu hoch gegriffen haben, aber die reiche bildliche Ausstattung hat dem Leser einen in dieser Form bisher nicht möglich gewesenem Nachvollzug der Entwicklung des englischen Landschaftsgartens gestattet.

Heinz-Joachim Müllenbrock

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker

RESOLUTION DES VDK ZUR BERLINER MUSEUMSPLANUNG

Die Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker betrachtet mit erheblichen Bedenken den gegenwärtigen Stand der Planungen der Staatlichen Museen zu Berlin. Insbesondere sind die denkmalpflegerischen Aspekte der Museumsinsel nicht genügend beachtet. Vor allem die für das Pergamonmuseum und das Neue Museum entwickelten Konzepte hätten gravierende Eingriffe in die Bausubstanz zur Folge.

Des weiteren betrachten wir mit Sorge die bislang erarbeiteten Konzepte der neuen Lokalisierung der kunsthistorischen Sammlungen, insbesondere der Gemälde- und Skulpturengalerie, die entgegen ihrer überlieferten Systematik getrennt, am Kemperplatz und auf der Museumsinsel, präsentiert werden sollen.

Es erweist sich aus diesem Grunde als erforderlich, in unmittelbarer Nachbarschaft der Museumsinsel zusätzlichen Platz für Erweiterungsbauten zu sichern. In erster Linie bietet sich hierfür das Kasernengelände am Kupfergraben an. Die das Wesen der Berliner Museen bestimmende Kontinuität von den frühen Hochkulturen bis ins 19. Jahrhundert würde dadurch erneut Anschaulichkeit erhalten.

Eine innerhalb der Gesamtheit der Staatlichen Museen sinnvolle Funktion könnten die Bauten auf dem Kemperplatz dann erhalten, wenn sie als Zentrum der Moderne ausgebaut würden. Als wichtiger Schritt hierfür müßten die Nutzungsmöglichkeiten der im Bau befindlichen Gemäldegalerie neu überdacht werden.

Berlin, 18. Juli 1992

Die Mitgliederversammlung
des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Petra Leser: *Der Kölner Architekt Clemens Klotz (1886-1969)*. 41. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistor. Instituts der Univ. Köln. Hrsg. v. Günther Binding. (Diss. Köln 1989) Köln 1991, 516 S., 8 Tafeln mit 16 s/w Abb., DM 65,-.
- Annelie Lütgens: „Nur ein Paar Augen sein ...“: *Jeanne Mammen – eine Künstlerin in ihrer Zeit*. Berlin, Reimer 1991. 360 S. mit 181 s/w Abb., DM 98,-.
- Christoph Markschies: „*Hie ist das recht Osterlamm*“. *Christuslamm und Lammsymbolik bei Martin Luther und Lucas Cranach*. Sonderdruck aus: Zeitschrift f. Kirchengeschichte, 102. Bd. Heft 2. Stuttgart, Kohlhammer 1991, S. 209-230.
- Jean-Michel Massing: *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son Iconographie*. Strasbourg, Presses universitaires 1990. 552 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Solange Michon: *Le Grand Passionnaire enluminé de Weissenau et son scriptorium autour de 1200*. Genève, Editions Slatkine 1990. 264 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Gisela Moeller: *Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre von 1903 bis 1907*. Bd. 1 der Reihe „arte fact“. Weinheim, VCH Acta humaniora 1991. XIII, 554 S. mit 412 s/w Abb., DM 220,-.
- Roland Mortier, Hervé Hasquin: *Études sur le XVIIIe Siècle*. XVIII. Rocaille. Rococo, Bruxelles, Éditions de l'Université 1991. 178 S. und 32 s/w Bildseiten. BF 750,-. FF 139,-.
- Alfreda Murck und Wen C. Fong (Eds.): *Words and Images. Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. New York, The Metropolitan Museum of Art / Princeton University 1991. XXII, 589 S. mit 255 s/w Abb., \$ 75.00; £ 50.00.
- Gale B. Murray: *Toulouse-Lautrec. The Formative Years 1878-1891*. Oxford, Clarendon Press 1991. XVIII, 291 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., £ 70.00.
- Hanna Nogosseck: *Das Kunstleben in Unterfranken im 19. Jahrhundert*. Mainfränkische Studien, Bd. 50. Würzburg, Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte und Histor. Verein Schweinfurt 1991. 280 S. mit 16 s/w Abb., DM 27,-.
- Patrick Noon: *Richard Parkes Bonington 'On the Pleasure of Painting'*. Ausst. Kat. Yale Center for British Art, New Haven, 13.11.1991-19.1.1992; Petit Palais, Paris, 5.3.-17.5.1992. 315 S. mit zahlr. Farb- und s/w Abb., £ 60.00; \$ 85.00.
- Hans Ottomeyer, Axel Schlapka: *Biedermeier. Interieurs und Möbel*. Ratgeber Antiquitäten 08/9303. München, Heyne 1991. 227 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 26,80.
- Katharina Pawelec: *Aechener Bronzegitter. Studien zur karolingischen Ornamentik um 800*. Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 12. Köln, Rheinland-Verlag 1990. 200 S. und 225 s/w und 1 Farbabb.
- Günther Petersen: *Stationen eines Malers*. Husum Druck u. Verlagsges. 1991. 108 S. mit 160 s/w u. Farbabb., DM 32,-.
- Helmut Pfothenhauer: *Um 1800*. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 59. Tübingen, Niemeyer 1991. 289 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 82,-.
- Martina Pippal: *Die Pfarrkirche von Schönggrabern*. Eine ikonologische Untersuchung ihrer Apisreliefs. Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, Bd. 1. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991. 87 S. mit 69 s/w Abb., ÖS 280,-/DM 40,-.
- Martha D. Pollak: *Turin 1564-1680*. Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital. Chicago und London, The University of Chicago Press 1991. 267 S. und 145 s/w Abb., £ 39.95; \$ 57.50.
- Andreas Prater: *Licht und Farbe bei Caravaggio*. Stuttgart, Steiner 1992. 175 S., DM 68,-.
- Herbert Preindl: *Josef Arnold der Ältere (1788-1879)*. Ein Tiroler Freskomaler zwischen Barock und Nazarenem. Innsbruck, Wien, Tyrolia 1991. 140 S., 44 Farb u. 41 s/w Abb., DM 72,-.
- Norbert Quien und Werner Müller: *Von der Norm zur Form* (Computergraphik und gotische Architektur I), *Spektrum der Wissenschaft*, Dezember 1991, S. 120-127; dies., *Der virtuelle Steinmetz* (Computergraphik und gotische Architektur II), ebd. S. 128-133.
- Patrik Reuterswärd: *The Visible and Invisible in Art. Essays in the History of Art*. Wien, IRSA 1991. 339 S. mit zahlr. s/w Abb.

- Helmut Philipp Riedl: *Das Maestà-Bild in der Sieneser Malerei des Trecento unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung im Palazzo Comunale von San Gimignano*. Tübingen, Wasmuth 1991. 106 Textseiten und 205 s/w sowie 8 Farbabb., DM 78,-.
- Ulrich Rosner: *Die ottonische Krypta*. 40. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistor. Instituts der Universität Köln. Hrsg. v. Günther Binding. (Diss. Köln 1991) Köln 1991. 434 S. mit 60 s/w Abb., DM 65,-.
- Ernst Schlee: *Christian Carl Magnussen*. Husum, Druck- und Verlagsgesellschaft 1991. 192 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 38,-.
- Wolfgang Schmid: *Kölnher Renaissancekultur im Spiegel der Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg (1518-1597)*. Köln, Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, Heft VII, 1991. Hrsg. v. Werner Schäfke. 243 S. mit 10 s/w Abb.
- Isolde Schmidt: *Ein vergessenes Stück Straubing? Der Straubinger Petersfriedhof und seine Grabdenkmäler*. Straubing, Attenkofer'sche Buch- und Kunstdruckerei 1991. 118 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Wolf Schmidt: *Das Templerhaus in Amorbach*. Arbeitsheft 53. Mit Beiträgen von Rainer Brütting, Heike Fastje, Hermann Günther, Friedrich Oswald, Hans Reuter, Rolf Sneathlage, Ullrich Willerding, Dieter Heyse, Magnus Wintergerst. München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1991. 208 S. mit 255 Abb., davon 2 farbige.
- Pierre-Francis Schneebberger: *Gauguin und Tahiti*. Stuttgart/Berlin/Köln, Kohlhammer 1991. 95 S. mit 40 Farbtafeln, DM 98,-.
- Rosemarie Schuder: *Hieronymus Bosch. Das Zeitalter – Das Werk*. Bd. I. Berlin, Edition q 1991. 269 S. mit 55 Farb- und 69 s/w Abb., DM 148,-; Bd. II: *Welt und Traum des Hieronymus Bosch. Ein Diskurs*. 173 S. mit 1 Farb- und 85 s/w Abb., DM 98,-.
- Anne Markham Schulz: *Giambattista und Lorenzo Bregno. Venetian Sculpture in the High Renaissance*. Cambridge University Press 1991. 564 S. mit ca. 340 s/w Abb., £ 85,00; \$ 150,00.
- Carla Schulz-Hoffmann: *Max Beckmann*. München, Bruckmann 1991. 176 S. mit 96 Farbtafeln und 35 s/w Abb., DM 98,-.
- Helmut Schulze: *Der Dom zu Würzburg*. Sein Werden bis zum späten Mittelalter. Eine Baugeschichte. Bd. 39 der Würzburger Diözesan-Geschichtsblätter der „Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg“. Bd. I.: Dokumentation und Interpretation; Bd. II: 482 S. Abb. mit Erläuterungen insgesamt; Bd. III: Zeichnungen mit Erläuterungen. Würzburg, Ferdinand Schöningh 1991.
- Peter-Klaus Schuster: *Melencolia I-Dürers Denkbild*. Berlin, Mann 1991. Bd. 1: Text 412 S. mit 1 s/w Abb.; Bd. 2: Anhang und Abbildungen. VI, 268 S. mit 1 s/w Abb., 158 Tafeln mit 365 s/w Abb. und 1 Faltblatt. DM 348,-.
- Brigitte Selden: *Das dualistische Prinzip*. Zur Typologie abstrakter Formensprache in der angewandten Kunst, dargestellt am Beispiel der Wiener Werkstätte, des Artel und der Prager Kunstwerkstätten. Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 39. (Diss. Aachen, TU, 1989.) München, scaneg 1991. 272 S., 110 Abb., DM 60,-.
- Albert Spycher: *Der Bronzeuß – ein antikes Kunsthandwerk*. Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Abt. Film, Reihe: Altes Handwerk, Heft 58. Basel, Krebs 1991. 56 S. mit 36 s/w Abb., SFr. 28,-.
- Felice Stampfle: *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. New York, The Pierpont Morgan Library / Princeton University Press 1991. XII, 640 S. mit zahlr. s/w Abb., \$ 160,00; £ 120,00.
- Rudolf Steiner: *Wenn die Erde Mond wird*. Wandtafelzeichnungen 1919-1924. Köln, DuMont 1992. 151 S. mit 53 Farb- u. s/w Abb., DM 86,-.
- Thomas Strauss (Hrsg.): *Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration?* Wissenschaftl. Kolloquium im Ludwig-Forum für internationale Kunst, Aachen, 2.-4.7.1991. Mit Beiträgen von Jewgenij Barabanov, Waldemar Baraniewski, Eduard Beaucamp, László Beke, Nawojka Cieślińska, Aleksandar Flaker, Eva Körner, Lajos Németh, Vitalij Pacjukov, Wolfgang Pehnt, Irina Pronina, Wassili Rakitin, Dieter Ronte, Dimitrij V. Sarabjanov, Noemi Smolik, Thomas Strauss, Gabriele Uelsberg, Jürgen Weichardt, Peter Wittlich. München, scaneg 1991. 244 S.
- Eva Sturm: *Konservierte Welt: Museum und Musealisierung*. Berlin, Reimer 1991. 118 S. mit 16 s/w Abb., DM 34,-.
- Andrea Teuscher: *Das Prämonstratenserklöster Saint-Yved in Braine als Grablege der Grafen von Dreux*. Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 7. Bamberg, Otto-Friedrich-Universität, Lehrstuhl für Kunstgeschichte 1990. 224 S. mit 97 s/w Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

Aarau. Aargauer Kunsthaus. 18.10.-22.11.: *Alis Guggenheim*.

Amsterdam. Stedelijk Museum. 3.10.—22.11.: *De Nieuwe Kunstschool 1933—1943*. 10.10.—29.11.: *Shikego Kubota, video work*. 24.10.—6.12.: *Corneille — text and image in early prints*. 24.10.—6.12.: *Sonia Delaunay, Textildesign*.

Aosta. Centro S.Benin. —8.11.: *Werke aus dem Puschkin-Museum, Moskau*.

Aschaffenburg. Jesuitenkirche — Galerie der Stadt. 31.10.—29.11.: *Veit Relin*.

Atlanta. High Museum of Art. 6.10.—3.1.93: *The Age of the Marvelous*. 5.10.—8.1.93: *A Distanced Land: The Photographs of John Pfahl*. 22.10.—31.12.: *An American Sampler of Folk Expressions 1700-1920*.

Augsburg. Schaezlerpalais. 17.10.—29.11.: *Stadtbilder — Augsburger Ansichten vom 15. — 19. Jh.* Kunstverein. 3.10.—1.11.: *Bernd Zimmer*.

Bamberg. Historisches Museum. —31.10.: *St.Georg*.

Barcelona. Fundación „la Caixa“. 16.9.—1.11.: *Arnold Schönberg. Pintures i dibuixos*.

Basel. Architekturmuseum. 3.10.—22.11.: *Die Bata-Kolonie in Möhlin*. Ausstellungsraum Klingental. 17.10.—15.11.: *Rosa Lachenmeier: Weltbild*. Historisches Museum. —23.11.: *Altes Zinn. Der Murus Gallicus von Basel und ein keltischer Pferdegeschirr-Anhänger*. Kunsthalle. 11.10.—15.11.: *Projekt Schweiz*. Kunstmuseum. 9.10.—20.12.: *4 Augen sehen mehr als 2*. *Silvia Bächli / Eric Hattan*. 10.10.—14.2.93: *„Der dumme und der schlaue Bauer“ — Die Darstellung des letzten Standes in Zeichnungen und Druckgraphik des 15. und 16. Jh.* 31.10.—3.1.93: *Jürg Kreienbühl*.

Bergamo. Palazzo della Ragione. —24.11.: *Il trionfo dell' idiozia*.

Berlin. Altes Museum. —15.11.: *Wikinger, Waräger, Normannen. Die Skandinavier und Europa 800-1200*. Alte Nationalgalerie. —3.1.93: *Kunst in Deutschland 1905-1937*. Kunstgewerbemuseum. —30.4.93: *Der Quedlinburger Schatz*. Martin-Gropius-Bau. —3.1.93: *Amerika 1492-1992*.

Bern. Historisches Museum. 16.10.—12.4.93: *Emotionen*. Kunsthalle. 16.10.—29.11.: *Michael Asher*.

Bielefeld. Kunsthalle. 8.10.—22.11.: *A.Eucker und F.U.Tielmann: „Souvenir“*. Kunstverein. Museum Waldhof. 31.10.—20.12.: *Fluxus: Die Sammlung D. und E.Andersch*.

Billerbeck. Kolvenburg. 11.10.—15.11.: *Von Bullerbü nach Billerbeck*.

Birmingham. Museum. 14.10.—3.1.93: *Poussins Tancred and Erminia*.

Bochum. Museum. 4.10.—15.11.: *Jiri Seifert — Skulpturen*.

Bologna. Galleria Comunale d'Arte Moderna. 24.9.—31.10.: *Gruppo Architetti Urbanisti Città Nuova*. 26.9.—22.11.: *A Mosca...a Mosca*.

Bonn. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. ab 17.10.: *Die großen Sammlungen I: The Museum of Modern Art, New York. Von Cézanne bis Pollock*. Kunstverein. 28.9.—8.11.: *Peter Mertes Stipendium 1992: Ursula Böckler — Gabriele Rothemann*. 28.9.—22.11.: *Alighiero e Boetti. Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge*. 1965-1992.

Botropf. Josef Albers Museum. 14.10.—31.1.93: *Die Sammlung präkolumbischer Skulpturen von Josef und Anni Albers*. 17.10.—13.12.: *Man Ray. 60 Photographien 1919-1949*. 8.11.—3.12.: *Eduard Steinberg. Ein poetischer Konstruktivist aus Moskau*.

Braunschweig. Kunstverein. 16.10.—29.11.: *Jürgen Klauke — Arbeiten auf Papier*. Städtisches Museum. 25.10.—3.1.93: *Griechisches und römisches Kunsthandwerk*.

Bregenz. Vorarlberger Landesmuseum. 2.10.—31.10.: *Carbondale (Illinois, USA)*.

Bremen. Kunsthalle. 6.10.—8.11.: *Pierre Schumann. Skulpturen 1950-1991*.

Cardiff. National Museum of Wales. 30.10.—15.11.: *Impressions of Venice (Welsh Collection)*.

Chicago. Art Institute. —21.12.: *Zeitgenössische Architektur in Spanien*. Columbia College Art Gallery. 28.9.—20.11.: *Expanded Values: Three Contemporary German Artists (Depenthal, Hartlieb, Wolf)*.

Cleveland. Museum of Art. —8.11.: *The Gruener Collection of Pre-Columbian Art*. 22.9.—3.1.93: *Asian Autumn: Later Korean Art*. 22.9.—17.1.93: *The First 150 Years of Etching*. 9.10.—6.12.: *Richard Long — Photographs*.

Corte di Mamiano (PR). Fondazione Magnani Roccafino. —29.11.: *La pittura di paesaggio in Liguria*.

Darmstadt. Mathildenhöhe. 10.10.—29.11.: *Wendungen 1918-1931. Ein Architekturmagazin in den zwanziger Jahren*.

Dortmund. Museum am Ostwall. 25.10.—6.12.: *Gerhard Hoehme.*

Dublin. Irish Museum of Modern Art. 28.10.—3.1.93: *Richard Hamilton.*

Düsseldorf. Deutsches Keramikmuseum. 10.10.—13.12.: *Keramikkultur in Ecuador vor Entdeckung der Neuen Welt.*
Kunsthalle. 10.10.—6.12.: *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. 3.10.—22.11.: *Jef Geys.* 3.10.—6.12.: *Unbekannte Künstler.*
Landesmuseum Volk und Wirtschaft, Ehrenhof. 29.10.—6.12.: *Deutsches Kunststoffmuseum. Rotperl und Cubana. Celluloid-Start in die Kunststoffe.*

Duisburg. Wilhelm Lehbruck Museum. 10.10.—29.11.: *Antonio Recalcati. Terrakotten 1990–1991.*
Galerie Rheinhausen. 7.10.—21.11.: *Chinmayo – Farberfahrungsfelder.* *Norbert Ostländer – Skulpturen/Beton.*

Eichenzell. Hessische Hausstiftung, Schloß Fasanerie. — 15.11.: *Das weiße Gold des Nordens. Kopenhagener Porzellan des 18. und 19. Jh.*

Erfurt. Angermuseum. 4.10.—29.11.: *Johnny Friedlaender.* 4.10.—6.12.: *Porträts Erfurter Persönlichkeiten des 18. und 19. Jh. aus den graphischen Sammlungen des Angermuseums.* 6.11.—28.11.: *Ausstellung im Rahmen der 2. Tage der Jüdischen Kultur.*
Haus Dacheröden. 8.—31.10.: *Künstler aus Stetten. Gemälde von Künstlern mit geistiger Behinderung.*

Essen. Deutsches Plakat Museum. 2.10.—29.11.: *Die schönsten Kinotransparente von H.Laschet.* 16.10.—6.12.: *Shigeo Fukuda – Ein japanischer Plakatkünstler zeigt seine visuelle Grammatik sowie Kunst Kommerz Visionen 1890–1930.*
Museum Folkwang. 11.10.—22.11.: *Adrian Ludwig Richter – Zeichnungen und Graphik.*
Städtische Galerie im Museum Folkwang. 1.10.—15.11.: *Rainer Wölzl.*
Ruhrlandmuseum. 25.10.—12.4.93: *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet um 1900.*

Esslingen. Galerie der Künstlergilde. 16.10.—20.11.: *Adam Misch.*

Eutin. Ostholstein-Museum. 29.10.—22.11.: *Paul Wunderlich – Plädoyer für die Vernunft.*

Ferrara. Palazzo dei Diamanti. —3.1.93: *Marc Chagall: antologica.* 25.10.—6.12.: *U.Corsucci.*

Flensburg. Kunstverein. 8.11.—10.1.93: *Flensburger Künstler.*

Florenz. Palazzo Vecchio. —10.1.93: *La scuola fiorentina di Piero della Francesca.*

Frankfurt. Historisches Museum. —29.11.: *Die*

Krönung Kaiser Franz' II. im Spiegel von Medaillen, Münzen und Druckgraphik.
Schirn Kunsthalle. 5.9.—8.11.: *Kunst in der Republik Genua 1528–1815.*
Städel (Kabinettausstellung). 21.10.—24.1.93: *Oskar Kokoschka: Die Puppe.*

Freiburg. Augustinermuseum. 16.10.—6.1.93: *O. Schwarzwald o. Heimat. Hermann Dischler.*
Marienbad und E-Werk: 30.10.—29.11.: *Wilfried Täubner: Kubus – Fotografien, Bilder.*
Städtische Galerie Schwarzes Kloster. 24.9.—27.10.: *Sue (Malerei).*

Friedberg/B. Heimatmuseum. —15.11.: *Fritz Schwimbeck.*

Gasny. Musée Américain Giverny. —1.11.: *Amerikanische Maler in Frankreich 1865–1915.*

Genua. Palazzo Doria. —31.12.: *Una dimora del Cinquecento.*

Gera. Otto Dix Haus. 6.10.—22.11.: *Totentanz I – Ein grafischer Zyklus von Erich Drechsler aus dem Jahre 1918.*

Goch. Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 25.10.—6.12.: *Gotfried Evers, Fotografien.*

Göttingen. Städtisches Museum. 11.10.—22.11.: *E.L.Riepenhausen. Die Stiche nach Hogarth für Lichtenbergs „Erklärungen Hogarthischer Kupferstiche“.*
Universität, Altes Auditorium am Weender Tor. 8.11.—20.12.: *Der Zeichner Paul Flora und seine Alfred Kubin-Sammlung.*

Gotha. Schloß Friedenstein. 5.10.—1.11.: *Skulpturenprojekt Gotha.*

Graz. Kunstverein. 3.10.—3.11.: *Projekt „Plakate“.*
Neue Galerie. —8.11.: *Identität – Differenz.*

Gunma (Japan). Museum für Moderne Kunst. 26.9.—3.11.: *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture.*

Halbturn. Schloß. —15.11.: *Utopien für eine Europäische Kultur.*

Hamburg. Altonaer Museum. 31.10.—10.1.93: *Erzgebirge – Die Sehnsucht nach dem Licht.*
Deichtorhallen. 28.10.—3.1.93: *Die Elbe – Ein Lebenslauf.*
Ernst Barlach Haus. 11.10.—3.1.93: *„Kunstwerke, die mich angehen“ – Der Sammler Hermann F.Reemtsma.*
Kunsthalle. 18.10.—17.1.93: *Neuerwerbungen / Künstlerräume. Anna und Bernhard Blume, Hanne Darboven, Rebecca Horn.*
Museum für Kunst und Gewerbe. 2.10.—29.11.: *Erich Brüggemann – Möbel.* 2.10.—3.1.93: *Kilian Breier. Fotografie 1953–1990.* 9.10.—15.11.: *Plakatkunst der zwanziger Jahre.*

Hamm. Gustav-Lübcke-Museum. —27.10.: *Zeki Arslan.*

- Hannover.** Kestner Museum. 29.10.—17.1.93: „Anch – Blumen für das Leben“. Pflanzen im Alten Ägypten.
Sprengel Museum, Graphische Sammlung. 6.10.—25.4.93: *Joseph Beuys*. 14.10.—3.1.93: *Emil Nolde – Reise in die Südsee (Graphik, Gemälde, Skulpturen)*. Installationen: 20.10.—13.12.: *Thomas Emde*.
- Heidelberg.** Kunstverein. 11.10.—15.11.: *Nikolaus Urban*.
- Heilbronn.** Museum für Vor- und Frühgeschichte. 9.10.—17.1.93: *Vom Mammutfleisch bis zur Kartoffel. Szenen aus unserer Ernährungsgeschichte von der Steinzeit bis zur Entdeckung Amerikas*.
Städtische Galerie. 2.10.—6.12.: *Luftkinetische Skulpturen-Installation von Branko Smon*.
- Helsinki.** Amos Anderson Kunstmuseum. 30.10.—10.1.93: *Birger Carlstedt*.
- Herford.** Daniel-Pöppelmann-Haus. 3.10.—29.11.: *Satyrykon '92*.
- Herne.** Flottmann-Hallen. 17.10.—15.11.: *Frauen Kunst und Kultur aus der Karibik*.
- s'Hertogenbusch.** Noordbrabants Museum. —29.11.: *Fastnacht – Karneval*.
- Höhr-Grenzhausen.** Keramikmuseum Westerwald. 10.10.—6.12.: *Tradition / Innovation / Vision: Westerwaldpreis für deutsche Keramik '92*.
- Hohenberg/Eger.** Museum der Deutschen Porzellanindustrie. —22.11.: *Die Zwanziger Jahre. Deutsches Porzellan zwischen Inflation und Depression. Die Zeit des Art Deco?!*
- Humblebaek.** Louisiana Museum. —3.1.93: *Pierre Bonnard*.
- Husum.** Nissenhaus. 25.10.—6.12.: *Frauke Gloyer, Ölbilder*.
- Itzehoe.** Kreismuseum Prinzesshof. 25.10.—6.12.: *Dieter J.Jessel, Glückstadt*.
- Kassel.** Kunstverein. 21.10.—29.11.: *Gunter Demnig – Notgehweg*.
- Kiel.** Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. 30.9.—15.11.: *Wolfram Odin*.
Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek/Schloß, Landeshalle. 18.10.—29.11.: *J.H.W. Tischbein – Zeichnungen aus Goethes Kunstsammlung*.
- Klagenfurt.** Kärntner Landesgalerie. 8.10.—1.11.: *Günther Domenig*.
- Köln.** Erzbischöfliches Diözesanmuseum. 9.10.—10.1.93: *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter*.
Josef-Haubrich-Kunsthalle. 4.11.—6.12.: *Finale – Die Kölner Werkschulen*.
Kunstverein. —22.11.: *Alan Uglow*. 8.11.—20.12.: *Thomas Locher*.
Museum für Angewandte Kunst. 15.10.—10.1.93: *Glanzstücke. Modeschmuck vom Jugendstil bis heute*.
Museum für Ostasiatische Kunst. —22.11.: *Quellen – Das Wasser in der Kunst Ostasiens*.
Museum Ludwig. —1.11.: *Lee Miller – Photographien*. 10.11.—3.1.93: *Antonio Recalcati, Terracotta-Skulpturen*.
Stadtmuseum. 13.11.—17.1.93: *Ursula*.
- Krefeld.** Deutsches Textilmuseum. 4.10.—10.1.93: *Nürnberger Gobelin-Manufaktur – 50 Jahre*.
Museum Haus Esters. 1.11.—Ende 1.93: *Alan Charlton*.
Kaiser Wilhelm Museum. 11.10.—13.12.: *Volker Döhne – Fotografien*.
- Landsberg/Lech.** Neues Stadtmuseum. 4.10.—1.11.: *Dr.Heinz Klüter, Annäherungen*. *Walter Kopp, Plastik*. *Thomas Nittner, Homer GmbH & Co.KG, Alfred Kaiser, Materialbilder und Objekte*.
- Lausanne.** L'Hermitage. 16.10.—21.3.93: *De David à Picasso – Chefs-d'oeuvre du Musée de Grenoble*.
- Leverkusen.** Schloß Morsbroich. 10.10.—15.11.: *Erich Lindenberg – Vom Verschwinden des Menschen*.
- Lippstadt.** Heimatmuseum. —29.11.: *200 Porzellانتassen aus drei Jahrhunderten*.
- Liverpool.** Tate Gallery. —7.1.93: *Stanley Spencer*. —10.1.93: *Myth Making, Abstract Expressionist Painting from the United States*. —24.1.93: *Natural Order*.
- London.** Hayward Gallery. —6.12.: *According to Sensation – Bridget Riley, 1982–1992*. sowie *The Art of Ancient Mexico*.
Tate Gallery. 7.10.—31.1.93: *Turner as professor. The artists and linear perspective*. 14.10.—14.11.: *The Swagger Portrait*.
Whitechappel Art Gallery. —29.11.: *The Cubism of Juan Gris*.
- Ludwigshafen.** Stadtmuseum. 15.10.—3.1.93: *Juden in Ludwigshafen*.
Wilhelm-Hack-Museum. 18.10.—22.11.: *Klaus Steinmann*.
- Ludwigshafen-Opau.** K.-O.-Braun-Museum. 4.10.—25.10.: *Fendrich und Volz – Kohlezeichnungen und Aquarelle*.
- Lübeck.** Behnhaus. 1.11.—27.12.: *Faber in Italien*.
St.Annen-Museum. 4.10.—27.12.: *Potpourri und Möschepott. Kulturgeschichte des Gebrauchsgeschäfts*.
- Lüneburg.** Ostpreußisches Landesmuseum. 3.10.—31.1.93: *Des Kaisers Keramik – Majolikawerkstatt Cadinen*.
- Lugano.** Museo Cantonale d'Arte. 20.9.—22.11.: *Museo d'arte e Architettura*.

Villa Malpensata. —15.11.: *Thomas Hart Benton*.

Luzern. Kunstmuseum. 2.10.—22.11.: *Urs Fischer, Claudia di Gallo, Ugo Rondinone, Markus Schwander*. 2.10.—22.11.: *Gegendarstellung. Ethik und Ästhetik im Zeitalter von AIDS*.

Maastricht. Bonnefantenmuseum. 4.10.—11.1.93: *Imi Knoebel, „Eigentum Himmelreich“*.

Madrid. Fundacion Juan March. —13.12.: *David Hockney*.
Prado. 14.10.—6.1.93: *Caspar David Friedrich*.

Magdeburg. Kloster Unser Lieben Frauen. 15.10.—17.1.93: *F.Heinze, O.Wegewitz, H.W.Kunze*. 29.10.—21.3.93: *Erzbischof Wichmann (1152–1192) und Magdeburg im Hohen Mittelalter*.
Kulturhistorisches Museum. 25.10.—8.1.93: *Wiedererstehendes Babylon. —3.1.93: Vom Luntenschloß bis zum Zündnadelgewehr*.
Literaturmuseum. —18.11.: *Ernst Barlach – Der arme Vetter*.

Mailand. Padiglione Arte Contemporanea. —10.11.: *Irma Blank*.
—31.12.: *L'idea del classico 1916-1932*. 1.11.—31.12.: *Elena Mezzadra*.
Palazzo Reale. —10.1.93: *Arte precolumbiana*.

Malibu. Getty Museum. 6.10.—13.12.: *European Landscape Drawings of the 15th through 19th Century*.

Mannheim. Kunsthalle. 18.10.—17.1.93: *Edouard Manet – Augenblicke der Geschichte*.
Reiß-Museum. 13.10.—15.11.: *Zeugen der Zeit. 500 Jahre kultureller Widerstand der Eingeborenen in Lateinamerika. Fotografien der Mexikanerin Flor Garduno*.

Mantua. Palazzo Te. —22.11.: *L'auto dipinta*.

Marburg. Universitätsmuseum. 25.10.—22.11.: *Almuth Kothe – Keramik aus Mölln*. 25.10.—15.3.93: *Töpferei des 19.Jh. aus Marburg und dem Werratal*.

Marl. Skulpturenmuseum Glaskasten. 1.11.—6.12.: *Kunst aus Costa Rica – Die expressionistischen Tendenzen*.

Mönchengladbach. Abteiberg. 18.10.—1.93: *Sigmar Polke*.

München. Bayer. Staatsministerium f. Wirtschaft und Verkehr. 8.10.—25.11.: *Kunst an der Litfaßsäule*.
Galerie im Rathaus. 9.10.—1.11.: *ICH & DU Projekt. Künstlerinnen im Dialog*.
Ignaz-Günter-Haus. 1.10.—1.11.: *Landschaften von Käthe Loewen-thal*.
Künstlerwerkstatt. 10.—25.10.: *Videoinstallationen und Video-filme*.
Kunstverein. 7.10.—22.11.: *Adrian Piper*.
Marstallmuseum. —8.11.: *Der Krönungswagen Kaiser Karls VII*.

Staatliche Graphische Sammlung. 22.10.—6.1.93: *Japanische Farbholzschnitte aus drei Jahrhunderten aus dem Riccar Art Museum, Tokyo*.
Stadtmuseum. 9.10.—10.1.93: *Friedrich von Gärtner – Ein Architektenleben 1791–1847*.
Villa Stuck. 16.10.—10.1.93: *Joseph und Echnaton – Thomas Mann und Ägypten*.

Münster. Stadtmuseum. 2.10.—3.1.93: *Otto Modersohn*.

New York. Guggenheim Museum. -Dez.: *Die Russische Avantgarde 1915–1932*.
Pierpont Morgan Library. —29.11.: *Fra Bartolommeo*.

Nürnberg. Kunsthaus. 25.10.—15.11.: *Helmut Jahn*.

Offenburg. Ritterhaus. —31.1.93: *Mittelalter*. 30.10.—15.12. *America – Fotoarbeiten von Jürgen Heinemann*.

Osnabrück. Akzisehaus. 18.10.—29.11.: *Sigrid Oltmann – Malerei*.

Padua. Palazzo della Ragione. —10.1.93: *Diego Rivera e Italia*.

Paris. Bibliothèque Nationale. 15.10.—15.1.93: *Des livres et des rois*.
Grand Palais. 7.10.—4.1.93: *Manessier*.
Louvre. 16.10.—14.12.: *Dessins de Liotard (1702–1789)*. 16.10.—15.2.93: *Pannini (1691-1765)*. 6.11.—1.2.93: *Art byzantin sowie Peter Greenaway*.
Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. 21.10.—25.1.93: *Le Roi Salomon et les Maitres du Regard. Art et Médecine en Ethiopie*. Musée d'Orsay. 30.10.—31.1.93: *Sisley, 1839–1899*.
Musée National de l'Orangerie des Tuileries. 28.10.—25.1.93: *Les Nymphéas avant et après*.
Petit Palais. 16.10.—14.2.93: *Fragonard et le dessin français au XVIIIe siècle*.

Passau. Museum Moderner Kunst. 9.10.—Anfang 93: *Walter Zacharias – Türen*.

Piacenza. Palazzo Farnese. —12.12.: *L'incisione italiana nel Seicento*.

Potsdam. Schloß Sanssouci. 3.10.—25.10.: *Gabriele Henkel – Col lume d'un sorriso. Fragmente der Sehnsucht*.

Prag. Galerie Zur Steinglocke. 16.10.—22.11.: *Magia naturalis – Münchner Künstler in Prag*.
Kunstgewerbe Museum. 22.10.—29.11.: *Sheila Hicks (USA, Frankreich) – Textilien*.

Regensburg. Museum der Stadt. 15.10.—19.1.93: *450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg*.
Runtingerhaus. 10.10.—8.11.: *4 x Malerei (Bröckl, Engholm, von Grafenstein, Heyd)*.

Reutlingen. Rathaus. —8.11.: *Martin Schmid*.

Riga. Museum für Ausländische Kunst. —15.11.: *Prinzip Thonet*.

Rolandseck. Bahnhof. —15.11.: *Vor hundert Jahren. Graphische Meisterblätter aus dem Dresdener Kupferstichkabinett.*

Rom. Palazzo dei Conservatori. —1.11.: *Oskar Kokoschka: i viaggi in Italia.*
Palazzo delle Esposizioni. —25.11.: *Arshile Gorky.* 4.11.—7.12.: *Joseph Beuys.*

Rosenheim. Städtische Galerie. 23.10.—29.11.: *Elisabeth Mehrl, Ölbilder – Franz F. Wörle, Skulpturen.*

Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen. —29.11.: *Impressionismus.*

Saarbrücken. Saarland Museum. —17.11.: *Gerhard Altenbourg – Bernhard Heisig.* 25.10.—3.1.93: *Monika von Boch – Fotografie.*

Saint-Etienne. Musée d'Art Moderne. 24.9.—20.11.: *Alvar Aalto.*

Saint Louis. Art Museum. 20.11.—3.1.93: *Photography in contemporary German art, 1960–1990.*

Salzburg. Museum Carolino Augusteum. 10.10.—15.11.: *Chile indigena – Chile vor der Entdeckung.* 14.10.—22.11.: *Sepp Hödlmoser (1923–1967).*
Rupertinum. 22.10.—15.11.: *Paula Deppe, Bilder.* 22.10.—22.11.: *Florentine Pakosta, Retrospektive der Gemälde.* Galerie Welz. 30.9.—25.10.: *H. Fischhammer / P. Pongratz.*

Sankt Ingbert. Museum. 18.10.—29.11.: *Andy Warhol – Dennis Hopper. Photographs.*

Schaffhausen. Museum zu Allerheiligen. 13.10. *Wiedereröffnung des Otto-Dix-Raumes.* 18.10.—29.11.: *Klaudia Schifferle – Unterwegs.*

Schwäbisch-Hall. Hällisch-Fränkisches Museum. 25.10.—10.1.93: *Erzählkunst der Graphik. Meisterblätter von Dürer bis Rembrandt aus der Sammlung Max Kade.*
Städtische Galerie. 10.10.—29.11.: *Blende und Traumzeit.*

Schweinfurt. Bibliothek Otto Schäfer. 11.10.—28.3.93: *Europäische Einbandkunst aus sechs Jahrhunderten.*

Schwerin. Staatliches Museum. 3.10.—3.1.93: *Uecker in Schwerin.*

Sèvres. Musée Nationale de Céramique. 6.11.—31.1.93: *Terres sensuelles. Vassil Ivanoff, 1897–1973.*

Stockholm. Moderna Museet. 24.10.—6.1.93: *Léger und die Nordischen Länder.*
Nationalmuseum. 2.10.—6.1.93: *Rembrandt und seine Zeit.*

Strasbourg. Musée Archéologique. 8.10.—31.3.93: *Un village du l'Age du Fer: Wolfisheim.*

Stuttgart. Wilhelmspalais. 21.10.—28.11.: *Schicksalswege. P. Elsas, F. Uhlmann, O. Zügel: Drei Stuttgarter Maler im Exil.*

Trier. Museum Simeonstift. 16.10.—17.1.93: *Zwischen Andacht und Andenken. Kleinodien religiöser Kunst und Wallfahrtsandenken.*

Tübingen. Kunsthalle. 17.10.—29.11.: *Karl Gerstner – Retrospektive.*

Ulm. Museum. 25.10.—6.12.: *Die Gruppe AR – Slowakische Avantgarde aus Bratislava.*

Unna. Evangelische Stadtkirche. 3.10.—15.11.: *Westfälische Steinskulptur des späten Mittelalters.*

Veichtach. Kunsthaus Oberbayern. 9.10.—13.11.: *Xaver Widmann.*

Wadersloh-Liesborn. Museum Abtei Liesborn. 11.10.—15.11.: *Die Bildhauer des Kreiskunstvereins Beckum-Warendorf.*

Weiden/Opf. Neues Rathaus. —15.11.: *Antoni Tàpies.*

Wien. Albertina. —8.11.: *Die englische Schule.*
Geymüller-Schlüssel. —29.11.: *Eisen – Kunst – Guß.*
Historisches Museum. —10.1.93: *Freimaurer.*
Hochschule für Angewandte Kunst. 6.—31.10.: *Werkschau Neville Brody.*
Kunsthalle. 30.9.—2.12.: *Haus – Rucker – Co. Objekte, Konzepte, Bauten 1967–1992.*
Kunsthistorisches Museum. 21.10.—10.1.93: *Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen Joao de Castros auf Tapissereien 1538–1548.*
Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, im Museum des 20. Jahrhunderts. 19.10.—22.11.: *Frantisek Lesák.* und im Palais Liechtenstein. 30.10.—3.1.93: *Bertrand Lavier.*

Wiesbaden. Museum. 27.9.—29.11.: *Architektur von Herzog & de Meuron, Fotografien.* 11.10.—7.2.93: *Die Wiesbadener Sammlung: Aus Dresden rückgeführte Gemälde.*

Wilhelmshaven. Kunsthalle. 29.10.—29.11.: *Otto Pankok.*

Winterthur. Kunstmuseum. —15.11.: *Camille Graeser.*

Wolfenbüttel. Herzog August Bibliothek. —11.: *Das Rad. Symbol und Mechanik.*
Kunstverein. 11.10.—15.11.: *Karl Müllers, Neue Arbeiten.*
Schloßmuseum. 24.10.—10.1.93: *400 Jahre Theater Wolfenbüttel.*

Würzburg. Mainfränkisches Museum. 10.10.—10.1.93: *Unter Verschuß – Schlösser, Schlüssel und Beschläge.*
Otto-Richter-Kunsthalle. 11.10.—8.11.: *Rolf Urban.*

Zürich. Eidgenössische Technische Hochschule. 30.10.—18.12.: *Das Sanatorium. Entstehung eines Prototyps der modernen Architektur.*
Kunsthau. 9.10.—29.11.: *GSMB Sektionsausstellung 92.*

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

REMBRANDT

In der im September-Heft der ‚Kunstchronik‘ veröffentlichten Besprechung der Ausstellung ‚Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt‘, Berlin – Amsterdam – London, von Rüdiger Klessmann sind auf S. 444 durch ein bedauerliches Versehen die Bearbeiter des zweiten Katalogbandes ‚Zeichnungen und Radierungen‘ unvollständig genannt worden. Als Autoren dieses Bandes zeichnen Holm Bevers, Peter Schatborn und Barbara Welzel verantwortlich. Die Konzeption und Auswahl von Rembrandts druckgraphischem Werk wurden von Hans Mielke und Peter Schatborn erstellt; die Bearbeitung des Katalogs der 40 ausgestellten Radierungen des Berliner Kabinetts übernahmen Holm Bevers und Barbara Welzel. Der Autor der Besprechung bittet die Betroffenen, die fehlerhafte Angabe zu entschuldigen.

RESOLUTION DER KOLDEWEY-GESELLSCHAFT 1992

Anlässlich ihrer Tagung 1992 hat die Koldewey-Gesellschaft auf der Hauptversammlung ihrer Mitglieder folgende Resolution zur Denkmalpflege und zu archäologischen Ausgrabungen beschlossen:

1.) Unverzichtbare Voraussetzung für alle Maßnahmen der Erhaltung und Veränderung oder auch der Beseitigung von Baudenkmalern muß eine qualifizierte baugeschichtliche Untersuchung des Objekts sein.

2.) Qualifizierte Untersuchungen in oben genanntem Sinne erfordern erhöhte Anstrengungen der Aus- und Fortbildung von Bauforschern. Die Koldewey-Gesellschaft hält es für dringend erforderlich, in der Architektenausbildung die einschlägigen fachlichen Inhalte verstärkt zu vermitteln. Aus- und Fortbildung sollen nicht nur den planenden Architekten qualifizieren, sondern auch die Voraussetzung für den spezifischen Berufszweig der Baugeschichtsforschung schaffen.

3.) Bei Erhaltungs- und Umbaumaßnahmen an Baudenkmalern müssen Planung und örtliche Bauaufsicht in einer Hand liegen. Der dafür verantwortliche Architekt muß sowohl mit historischer Baukonstruktion und Bauausstattung, als auch mit Theorie und Technik der Denkmalpflege voll vertraut sein.

4.) Bei der Ausgrabung von Ruinen baulicher Anlagen muß ein Bauforscher maßgeblich beteiligt sein.

5.) Jedes Projekt einer archäologischen Ausgrabung muß ein Konservierungskonzept beinhalten. Der dafür notwendige finanzielle, wissenschaftliche und technische Aufwand muß gleichzeitig sichergestellt sein.

(Verantwortlich: Prof. Dr.-Ing. C. Meckseper, 1. Vorsitzender, Universität Hannover, Institut für Bau- und Kunstgeschichte).

BERLINER VOLONTARIATE

An den Museen der europäischen Kunst (Gemäldegalerie, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Skulpturensammlung, Kunstgewerbemuseum, Kunstbibliothek, Münzkabinett) der Staatlichen Museen zu Berlin sind im 1. Halbjahr 1993

drei Stellen für Museumsassistentinnen/-assistenten (in Fortbildung) zu besetzen. Die Fortbildungsdauer ist auf jeweils zwei Jahre befristet. Eine Verlängerung ist nicht möglich. Das Volontariat wird in 3 Blöcken à 8 Monaten durchgeführt. Benennen Sie in Ihrer Bewerbung drei der o.g. Museen, in welchen Sie vorzugsweise arbeiten möchten. Es wird eine Vergütung in Höhe der Anwärterbezüge für den höheren Dienst gezahlt (z.Zt. bei Ledigen netto ca. DM 1.450,-).

Voraussetzung für die Bewerbung ist ein abgeschlossenes Hochschulstudium im Fach Kunstgeschichte; Promotion erwünscht. Bewerbungen sind bis zum 31.11.1992 zu richten an den *Generaldirektor der Staatlichen Museen, Preußischer Kulturbesitz – GD 2 –, Stauffenbergstr. 41, 1000 Berlin 30*

CARL JUSTI-VEREINIGUNG

Ein Kolloquium zum Thema „Romanische Skulptur in Spanien“ und die Mitgliederversammlung der Carl Justi-Vereinigung e.V. finden zwischen dem 20. und 22.11.1992 am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg statt. Nähere Auskunft: *Karin Hellwig, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstr. 10, 8000 München 2; 089/5591520*

KUPFERSTICHE MARTIN SCHONGAUERS

Ein Ziel meines Vorhabens, ein neues Werkverzeichnis der Schongauer-Druckgraphik aufzustellen, ist, die aktuellen Aufbewahrungsorte der Kupferstiche festzustellen. Deshalb bitte ich um Informationen von Privatsammlern, Kunsthändlern und Auktionshäusern, die Arbeiten Schongauers besitzen oder Auskünfte darüber geben können. Alle Angaben werden vertraulich behandelt. Außerdem wäre ich für jede andere Art von Hinweisen (z.B. auf nicht veröffentlichte oder bibliographisch nicht nachweisbare Texte, wie Vortragsmanuskripte, Ausstellungsbroschüren usw.) zur deutschen Graphik des 15. Jh. dankbar.

Lothar Schmitt, Industriestr. 8, 5485 Sinzig

CHARLES ROSS 1816 - 1858

Für die Erstellung einer Monographie über den Landschaftsmaler Charles Ross bitte ich Besitzer von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen um freundliche Hinweise.

Heike Lausen M.A., Schwanenweg 10, 2300 Kiel. Tel.: 0431/566708

AUGUST CHRISTIAN GEIST

Der Landschaftsmaler August Christian Geist (Würzburg 1835 - München 1868) war überwiegend in Würzburg, München und Rom tätig. Für eine Arbeit über das zeichnerische Werk des Künstlers bitte ich um Hinweise auf Zeichnungen, Aquarelle und Radierungen in öffentlichem, vor allem aber in privatem Besitz und Kunsthandel. Diskretion wird selbstverständlich zugesichert.

Tatjana Eggert, Erthalstr. 10a, 8700 Würzburg

Für die Erstellung eines Werkverzeichnisses des Künstlers Albert Lang (1847 Karlsruhe - 1933 München) bitte ich um Hinweise auf dessen Arbeiten in Privatbesitz und Kunsthandel. Zuschriften werden vertraulich behandelt.

Jutta Hietschold, Steingäßweg 3, 7504 Weingarten

DORA HITZ (1856-1924)

Für eine Monographie über die deutsche impressionistische Malerin Dora Hitz bitte ich um Hinweise bezüglich des evtl. vorhandenen Nachlasses, Korrespondenzen, Artikel, Fotos, sowie Werken in Privat- und Museumsbesitz und im Kunsthandel.

Simone Bahl, Donaust. 16, 1000 Berlin 44

RUDOLF GROSSMANN

Für eine Monographie über Leben und Werk des Freiburger Graphikers und Malers Rudolf Großmann (1882 - 1941) bitte ich um Hinweise speziell auf Gemälde und Ölstudien. Das Museum für Neue Kunst in Freiburg plant außerdem für 1994 eine große Ausstellung über Großmanns Oeuvre. Hinweise werden vertraulich behandelt.

Cornelia Schiller-Vogel, Röderstr. 6, 7800 Freiburg i. Br.

DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen, Institut für Kunstgeschichte der Universität, Domplatz 23, 4400 Münster

Prof. Dr. Hermann Fillitz, Institut für Kunstgeschichte der Universität, Universitätsstr. 7, A-1010 Wien

Ernst Seidl M.A., Friedensallee 66, 2000 Hamburg 50

Prof. Bruce Boucher, Department of History of Art, University College London, Gower Street, GB London WC1E 6BT

Dr. Matthias Exner, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, Postfach 301, 8000 München 1

Prof. Dr. Heinz-Joachim Müllenbrock, Lehrstuhl für Neuere Englische Literatur der Universität, Humboldtallee 13, 3400 Göttingen

Dr. Andreas Weiner, Bayer. Staatsbibliothek, Ludwigstr. 16, 8000 München 22

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Peter Diemer, *Redaktionsassistent:* Rosemarie Biedermann, *Anschrift der Redaktion:* Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstraße 10, 8000 München 2.

Herausgeber: Verlag Hans Carl GmbH & Co. KG, Nürnberg · *Geschäftsführer:* Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · *Inhaber und Beteiligungsverhältnisse:* Kommanditisten: Raimund Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %, Traudel Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %. *Komplementär:* Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · *Erscheinungsweise:* Monatlich · *Bezugspreis:* jährlich DM 49,— (Inland) zuzüglich Porto und Mehrwertsteuer. Ausland DM 59,— zuzüglich Porto. *Kündigungsfrist:* Sechs Wochen zum Jahresende · *Anzeigenpreise:* Preise für Seitenteile nach Preisliste Nr. 15 vom Januar 1992 · *Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung:* Verlag Hans Carl, Postfach 99 01 53, Andernacher Str. 33 a, 8500 Nürnberg 10, Fernruf: Nürnberg (09 11) 9 52 85-20 (Anzeigenleitung) 9 52 85-42 (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). *Postcheckkonto:* Nürnberg 41 00-857 (BLZ 760 100 85). — *Druck:* Fabi & Reichardt-Druck GmbH, 8500 Nürnberg 70.

KÖLNER BUCH- UND GRAPHIKAUKTIONEN

Auktion 67 vom 25.-27. März 1993 · Im Mittelpunkt Bibliothek Schloß Dyck, 2. Teil

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 Kelkheim/Taunus · Tel. 0 61 95 / 7 41 24 · Fax 0 61 95 / 7 42 91

LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

In der Philosophischen Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Institut für Kunstgeschichte, ist zum nächstmöglichen Zeitpunkt eine

C4-Professur für Kunstgeschichte

unter besonderer Berücksichtigung der Kunstgeschichte Bayerns
(Nachfolge Prof. Dr. Hermann Bauer)

zu besetzen.

Von den Bewerbern/innen wird erwartet, daß sie das Fach Kunstgeschichte in ganzer Breite vertreten. Ein Schwerpunkt der wissenschaftlichen Arbeit soll auf dem Gebiet der Kunstgeschichte des südlichen deutschsprachigen Raumes liegen. Mit dem Lehrstuhl ist die Aufgabe verbunden, die regionale Kunstgeschichte in Forschung und Lehre besonders zu vertreten.

Einstellungsvoraussetzungen sind: abgeschlossenes Hochschulstudium, Promotion, Habilitation und pädagogische Eignung.

Bewerber/Bewerberinnen dürfen das 52. Lebensjahr zum Zeitpunkt der Ernennung noch nicht vollendet haben.

Die Universität München ist bestrebt, den Anteil der Frauen am wissenschaftlichen Personal zu erhöhen.

Bewerbungen sind mit den üblichen Unterlagen (Lebenslauf, Zeugnisse, Urkunden, Verzeichnis der Schriften und Lehrveranstaltungen) bis zum 20. 11. 92 an den Dekan der Philosophischen Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Geschwister Scholl-Platz 1, 8000 München 22, einzureichen.



GALERIE

KURT MEISSNER

Florastraße 1 Telefon 3 83 51 10
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister
Besuch nur nach Vereinbarung



HANSESTADT LÜBECK

Wir suchen für das **Museum für Kunst und Kulturgeschichte**

eine wissenschaftliche Volontärin/ einen wissenschaftlichen Volontär

Voraussetzung hierfür ist die Promotion in Kunstgeschichte. Erwünscht ist ein besonderes Interesse für mittelalterliche Kunst sowie für die Kulturgeschichte der Neuzeit.

Die Hansestadt Lübeck hat sich die berufliche Förderung von Frauen zum Ziel gesetzt. Bewerbungen von Frauen sind daher besonders erwünscht.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen werden innerhalb von 3 Wochen nach Veröffentlichung dieser Stellenausschreibung unter Angabe der Kennzahl 80/12 an den **SENAT DER HANSESTADT LÜBECK - Personalamt - Stadthaus/am Markt, 2400 Lübeck 1**, erbeten.



Bezirksregierung Braunschweig
Bohlweg 38, 3300 Braunschweig
Telefon: (0531) 484-3299
Az.: 102.5.03041-0665
(Bitte angeben!)

Beim Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig ist für die Ausstellung "Heinrich der Löwe und seine Zeit" die Stelle einer/eines

wissenschaftlichen Angestellten

für die Dauer von 3 Jahren ab 01. Januar 1993 zu besetzen.

Voraussetzung: Promotion in Kunstgeschichte/Geschichte des Mittelalters und Museums-/Ausstellungserfahrung.

Die Vergütung erfolgt nach VergGr. II a BAT.

Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung bevorzugt.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen sind innerhalb von 3 Wochen nach dieser Veröffentlichung an das Herzog Anton Ulrich-Museum, Museumstraße 1, 3300 Braunschweig, zu richten.

THE GETTY CENTER FOR THE HISTORY OF ART AND THE HUMANITIES

Das Getty Center for the History of Art and the Humanities weist hiermit auf sein jährliches Förderungs-Programm für das akademische Jahr 1993–1994 hin, in dem eine begrenzte Zahl von Stipendien zum Aufenthalt am Center vergeben werden. Bewerben können sich Studenten und Nachwuchswissenschaftler, die unmittelbar vor der Fertigstellen ihrer Dissertation stehen oder ihre Promotion innerhalb der letzten drei Jahre erfolgreich abgeschlossen haben. Bewerbungsfrist ist der 1. Dezember 1992.

Das Getty Center ist als eine interdisziplinäre Forschungseinrichtung angelegt, deren Ziel es ist, Wissenschaftler aus aller Welt zusammenzuführen, um Kunst und Kunsterzeugnisse vergangener und gegenwärtiger Kulturen zu erforschen und in ihrer Bedeutung für die gesamte Bandbreite von Geistes- und Sozialwissenschaften zu überprüfen und zu bewerten.

Weitgehenden Informationen:

Dr. Herbert H. Hymans

*Assistant Director, Visiting Scholars and Conferences
Getty Center for the History of Art and the Humanities
401 Wilshire Blvd., Suite 400
Santa Monica, CA 90401-1455 USA*

Emblemata Politica

Die Sinnbilder im Nürnberger Rathaussaal. Faksimiledruck des Emblem-buches von 1640 mit einer Folge von 32 Kupferstichen von Peter Isselburg und einem ausführlichen Kommentar über Bildsymbolik und Original-texte von Karl Heinz Schreyll. Pappband DM 16,-.

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG



Kulturbehörde der
Freien und Hansestadt
Hamburg

Die Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg sucht zum 1. 1. 1993 eine/n

wissenschaftliche/n Assistentin/en (Volontär/in) an den Museen

für das organisatorisch an das Museum für Kunst und Gewerbe angebundene, museumsübergreifende Projekt „EDV-gestützte wissenschaftliche Inventarisierung und Katalogisierung an den Hamburger Museen“. Geboten wird eine praxisbezogene zweijährige Berufsausbildung für Wissenschaftler unter Einbeziehung in das EDV-Projekt mit einer Vergütung in Höhe der Anwärterbezüge des höheren Dienstes.

Voraussetzungen sind ein abgeschlossenes Hochschulstudium der Kunstgeschichte (möglichst mit dem Studienschwerpunkt Druckgrafik). Erwünscht sind Erfahrungen mit dem Datenbanksystem HIDA/MIDAS. Erwartet wird darüber hinaus das Interesse an wissenschaftlicher Publikationstätigkeit.

Bei gleicher Eignung werden Schwerbehinderte bevorzugt. Über Bewerbungen qualifizierter Frauen würden wir uns ebenfalls freuen.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Lichtbild, Zeugnissen, Literaturverzeichnis sowie ggfls. Dissertation werden bis zum 9. 11. 1992 erbeten an

**Kulturbehörde - K 121 -
Hamburger Straße 45 - 2000 Hamburg 76**

Farbradierungen

80 Beispiele
nordbayerischer Künstler

Colour Etchings

80 Examples
Northern Bavarian Artists

Mit einer Auswahl von achtzig Blättern aus Museen und Kunstvereinen sechs bayerischer Städte, geben die Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg einen Einblick in die druckgrafische Arbeit von 28 Künstlern aus dem nordbayerischen Raum.

160 Seiten mit 80 Farbtafeln, 1985, Format 24,5 x 22,5 cm, Pappband, DM 38,-.

Verlag Hans Carl · Postfach 9110 · 8500 Nürnberg 11

Barbara Gretenkord **Künstler
der Kolonialzeit in
Lateinamerika**



Ein Lexikon

Akademie Verlag

BARBARA GRETENKORD

Künstler der Kolonialzeit in Lateinamerika

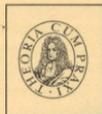
1992. Ca. IX, 330 Seiten – 29 Abb.
130 Künstlersignaturen
170 mm x 240 mm
Hardcover ca. 98,- DM
ISBN 3-05-002355-4

Indianer, Mestizen, Kreolen und Europäer gestalteten in der 300 Jahre währenden Epoche der Kolonialherrschaft die Paläste, Kirchen und Klöster der Eroberer in Lateinamerika. Europäische und indianische Kunstvorstellungen verbanden sich dabei zu der einzigartigen Ausprägung des „Lateinamerikanischen Barock“.

Im vorliegenden Lexikon stellt Barbara Gretenkord Leben und Werk von 1500 Künstlern in übersichtlichen Textabschnitten vor, ergänzt durch eine Tabelle mit weiteren 2200 Künstlern, deren Fachgebiet, Wirkungszeit und -ort genannt werden.

Gesondert aufgelistet sind die Herkunftsländer der europäischen Künstler, die in Lateinamerika tätig waren, sowie die Zugehörigkeit zu den verschiedenen christlichen Orden.

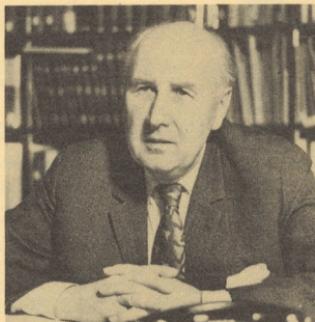
Bestellungen richten Sie bitte an Ihre Buchhandlung oder an den



AKADEMIE VERLAG

Ein Unternehmen der VCH-Verlagsgruppe
Leipziger Straße 3-4 · Postfach 1233 · O-1086 Berlin

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