

J 4360 E

# KUNST CHRONIK

45. JAHR

NOVEMBER 92

HEFT 11

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

# Inhalt

<b>Institutionen</b>	Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum (Michael Hesse) ..... 589
<b>Literaturbericht</b>	Architektur des 15. Jahrhunderts in der Lombardei (Anna Elisabeth Werdehausen) ..... 591
<b>Rezensionen</b>	Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen, Jacopo Bellini (Norbert Huse) ..... 600
	Jean-Marie Pérouse de Montclos, Histoire de l'architecture française (Katharina Krause) ... 605
	Lorne Campbell, Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries (Amelie Himmel) ..... 613
<b>Varia</b>	Hochschulen und Forschungsinstitute. Nachträge und Berichtigungen ..... 619
	Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen ..... 621
	Ausstellungskalender ..... 622
	Zuschriften an die Redaktion ..... 628
	Die Autoren dieses Heftes ..... 628

Christian Cay Lorenz

# Hirschfeld

1742-1792

---

*Eine Biographie*

von  
Wolfgang Kehn

**Wolfgang Kehn:**  
Christian Cay  
Lorenz Hirschfeld  
1742-1792  
Eine Biographie.  
(Grüne Reihe  
Band 15)  
206 S. Text und  
52 Abb. auf Taf.,  
17x24 cm, Ln.geb.,  
ISBN 3-88462-095-9,  
DM 59.-



**WERNERSCHE**  
VERLAGSGESELLSCHAFT

Yes, we' re open



## BEITRÄGE ZUR KUNSTWISSENSCHAFT

Band 39

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

272 S., 110 Abb., DM 60,-

ISBN 3-89235-039-6

Band 40

Roland Krischel

**Jacopo Tintoretto's**

**'Sklavenwunder'**

274 S., 20 Abb., DM 55,-

ISBN 3-89235-040-X

Im Anhang der Arbeit finden  
sich zahlreiche neue Archivalien,  
die Tintoretto's persönliche und  
berufliche Beziehungen zur  
Großen Markusbruderschaft  
beleuchten.

Band 41

Sabine Fischer

**Zwischen Tradition und**

**Moderne: Der Bildhauer**

**Walter Schelenz (1903-1987)**

Eine monographische Studie  
mit Werkkatalog

296 S., 28 Abb., DM 50,-

ISBN 3-89235-041-8

Band 42

Dagmar Nowitzki

**Hans und Wassili Luckhardt:**

**Das architektonische Werk**

416 S., 83 Abb., DM 70,-

ISBN 3-89235-042-6

Mit einem kommentierten  
Werkverzeichnis, das alle Ent-  
würfe, Projekte und Wettbewerb  
berücksichtigt.

scaneg Verlag, Postfach 70 16 06, 8000 München 70

Fon 089/759 33 36 · Fax 089/759 39 14

Yes, we' re open



Udo Kultermann

## Kunst und Wirklichkeit

Von Fiedler bis Derrida.  
Zehn Annäherungen

Der Autor, Professor für Architektur an der Washington-University in St. Louis/USA, legt mit dieser Schrift Argumente für die These vor, daß das künstlerische Tun einem Erkenntnisproblem gleichgesetzt werden kann, das entscheidend für das geistige Überleben des Menschen ist. Parallel zu dem Erkenntnisproblem der Wissenschaft, die auf rationalem Wege ein Bild der Wirklichkeit zu konstituieren sucht, erschafft die Kunst auf dem Wege der bildnerischen Produktion eine imaginativ wirkende Wirklichkeit, die sich in vielfältigen Formen der neueren Kunst seit etwa 1880 sinnhaft manifestiert hat.

Anhand von zehn Studien über Conrad Fiedler, Giovanni Morelli, Benedetto Croce, Ernest Fenollosa, Leo Frobenius, Julius Meier-Graefe, John Dewey, Martin Heidegger, Meyer Schapiro und Jacques Derrida werden die Protagonisten und Wegbereiter verschiedener Methoden und Konzepte der Kunstannäherung zwischen 1880 und 1980 vorgestellt.

224 S., 20 Abb., ISBN 3-89235-201-1; DM 29,80

scaneg Verlag, Postfach 70 16 06, 8000 München 70  
Fon 089/759 33 36 · Fax 089/759 39 14

# FRANKFURTER FUNDAMENTE DER KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben von Gerhard Eimer

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER  
JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT

Band VIII

VAN GOGH INDICES.

Analytischer Schlüssel für die Schriften des Künstlers.

Hrsg. von Gerhard Eimer unter Mitarbeit von Manfred Fritsch und Dieter Hermsdorf

Frankfurt am Main 1992

ISBN 3-923813-07-4

DM 80,00

Vincent van Gogh hat in seinen Schriften - überwiegend Briefe an den Bruder Theo - ein Vermächtnis hinterlassen, das den Leser immer wieder fasziniert. Aber im Gegensatz zu seinem künstlerischen Werk, zu dem umfangreiche kritische Verzeichnisse erarbeitet wurden (De La Faille; Hulsker), gab es bisher kein Hilfsmittel, um die Textmasse seiner in mehreren Editionen verbreiteten Hinterlassenschaft zu erschließen. Das hiermit vorgelegte Handbuch will der besseren Aneignung dieser Gedankenwelt durch die internationale Forschung dienen, indem es einen ersten Schritt zur systematischen Aufbereitung unternimmt. Die Bearbeiter sind sich natürlich bewußt, daß man den Impuls des Briefschreibers auf diese Weise nicht einfangen kann. Mehr als je zuvor tritt indessen die erstaunliche Belesenheit und persönliche Bildung des Malers ans Licht, die sich hiermit erstmals erfassen läßt.

Band I

GERHARD EIMER:

Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich

Frankfurt am Main 1982

ISBN 3-923813-00-7

DM 37,50

Band II

GERHARD EIMER:

Quellen zur politischen Ikonographie der Romantik:

Steins Turmbau in Nassau

Frankfurt am Main 1987

ISBN 3-923813-01-5

DM 87,00

Band III

ROGER M. GORENFLO:

Abteikirche Amorbach. Die mittelalterliche

Baugeschichte

Frankfurt am Main 1983

ISBN 3-923823-02-3

DM 48,00

Band IV

SILVIA MARIA BUSCH:

Gralttempelidee und Industrialisierung.

St. Nikolaus zu Arenberg

Frankfurt am Main 1984

ISBN 3-923813-03-1

DM 38,00

Band V

ILONA OLTUSKI:

Kunst und Ideologie des Bezels in Jerusalem:

Ein Versuch zur jüdischen Identitätsfindung

Frankfurt am Main 1988

ISBN 3-923813-04-X

DM 48,50

Band VI

GUDRUN RADLER

Die Schreimadonna, "Vierge ouvrante", von den

bernhardinischen Anfängen bis zur Fraunmystik

im Deutschordensland mit beschreibendem Katalog

Frankfurt am Main 1990

ISBN 3-923813-05-8

DM 58,00

Band VII

JURGEN SCHWARZ:

Bildannoncen aus der Jahrhundertwende.

Studien zur künstlerischen Reklamegestaltung in

Deutschland zwischen 1896 und 1914

Frankfurt am Main 1990

ISBN 3-923813-06-6

DM 32,00

Band IX

GABRIELE WOLFF

Zwischen Tradition und Neubeginn.

Zur Geschichte der Denkmalpflege in der 1. Hälfte des

19. Jahrhunderts. Geistesgeschichtliche Grundlagen in

den deutschsprachigen Gebieten.

Frankfurt am Main 1992

ISBN 3-923813-08-2

DM 32,00

in Vorbereitung:

Band X

ARIANE GRIGOTEIT

Joseph Beuys.

Wasserfarbe auf Papier (1936-1984)

(mit Werkverzeichnis)

Bestellungen werden an das Kunstgeschichtliche Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität,  
Frankfurt am Main, Postfach 111932, D-6000 Frankfurt, oder direkt an den Vertrieb WASMUTH KG,  
Postfach, D-1000 Berlin 12, erbeten.

# 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

November 1992

Heft 11

## Institutionen

### KUNSTSAMMLUNGEN DER RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM „SITUATION KUNST FÜR MAX IMDAHL“: HAUS WEITMAR

Die Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum fallen unter den akademischen Kunstmuseen durch ihr ungewöhnliches Sammlungskonzept auf. In unmittelbarer Konfrontation begegnen sich Kunstwerke der Klassischen Antike und des 20. Jahrhunderts. Schwerpunkte der antiken Abteilung sind griechische Vasenmalerei und griechisch-römische Porträtplastik. Die Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst – vom Kunstgeschichtlichen Institut wissenschaftlich betreut – umfaßt Werke aller Gattungen und künstlerischen Techniken, darunter vor allem Konkrete Kunst der letzten drei Jahrzehnte.

Als Teil der modernen Abteilung der Kunstsammlungen ist die „Situation Kunst“ im Schloßpark von Haus Weitmar seit 1990 für die Öffentlichkeit zugänglich. Der in den Jahren 1987 bis 1990 entstandene Baukomplex präsentiert von zeitgenössischen Künstlern solche Environments und Werkzusammenhänge, die in herkömmlichen Sammlungen kaum eine Chance haben und üblicherweise nur für kurze Zeit anlässlich von Ausstellungen zu sehen sind. Das Projekt wird einer Initiative des Bochumer Galeristen Heinz-Ludwig-Alexander von Berswordt-Wallrabe verdankt und wurde dem Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität durch den Verein der Freunde und Förderer der Kunstsammlungen des Instituts geschenkt. Das Ensemble entwarf der Architekt Peter Forth in Zusammenarbeit mit Alexander von Berswordt, dem Landschaftsgärtner Peter Schmidt und den beteiligten Künstlern.

Die Gebäude, vier kompositionell aufeinander und auf das Gelände bezogene Quader aus grauweißem Betonsplittstein, sind schlichte Behältnisse, die auf eigenen Geltungsanspruch weitgehend verzichten. Drei Bauten sind für Arbeiten nord-amerikanischer Künstler bestimmt: Am Zufahrtsweg und somit von außen zu-

gänglich liegt als niedriger, langgestreckter Bau das von Maria Nordman konzipierte Gebäude-Environment. Das Werk „A Room With Two Doors“ der 1943 in Görlitz geborenen Kalifornierin, zuerst als Teil der *documenta VI* 1977 durch Umbau eines Ladenlokals in Kassel realisiert, wurde von der Künstlerin für die Situation in Bochum überarbeitet. Im Innenbereich enthält der östliche Pavillon die Environment-Skulptur „Circuit“ des 1939 geborenen Amerikaners Richard Serra, die zuerst auf der *documenta V* 1972 in Kassel gezeigt wurde. Der Raum hat quadratischen Grundriß. Vier massive Walzstahlplatten stehen, zur Raummitte ausgerichtet, unbefestigt auf dem Boden, nur von den Raumecken senkrecht gehalten. Das Innere des westlich an den Zentralpavillon anschließenden Gebäudes wurde von David Rabinowitch (1943 in Toronto geboren) als Environment gestaltet und zählt zur Werkgruppe der „Tyndale Sculptures“.

Der Zentralpavillon, das größte Gebäude, versammelt in vier Raumkompartimenten Werke europäischer Künstler. Den Eingangsbereich bestimmt eine „Raumplastik“ von Norbert Kricke (1922-1984) aus dem Jahre 1975, ergänzt um Zeichnungen des Künstlers an den Wänden. In Blickbeziehung zu diesem Raum steht das Jan Schoonhoven (geb. 1914) gewidmete Kompartiment, an dessen Wänden die weißen Reliefs aus Papiermaché oder Pappe die Werkentwicklung des Künstlers verdeutlichen. Die beiden anderen Räume kontrastieren durch eine eher expressive Kunst und durch die Farbe als bestimmendes Gestaltungsmittel. Arnulf Rainer (geb. 1929) ist mit dreizehn Arbeiten, mehrheitlich Fotoübermalungen, vertreten, die den Zeitraum von 1956 bis 1987 umfassen. Auch die Kunst Gotthard Graubners (geb. 1930) ist durch unterschiedliche Werkphasen und Techniken repräsentiert, von den frühen Leinwandbildern der 60er Jahre bis zu den jüngsten Farbraumkörpern.

Die „Situation Kunst“ wird in die Ausbildung der Bochumer Studierenden einbezogen und soll zudem der Vermittlung zeitgenössischer Kunst an die außer-universitäre Öffentlichkeit dienen. So wurden bislang neben den Lehrveranstaltungen unter anderem ein öffentlicher Vortragszyklus sowie zwei Reihen von Diskussionen und Seminaren mit Künstlern durchgeführt. Eine studentische Arbeitsgemeinschaft hat überdies ein Programm für Gespräche mit den Besuchern vor den Werken erarbeitet. Ein großer Mehrzweckraum steht für Studioausstellungen, Vorträge, Seminare und Diskussionen zur Verfügung. Im Aufbau befindet sich eine umfassende Videothek mit Selbstzeugnissen von Künstlern, Dokumentationen von Aktionen, Videokunst u.ä. Auch ist hier der schriftliche Nachlaß Max Imdahls (1925-1988) archiviert, des ersten Lehrstuhlinhabers für Kunstgeschichte und Begründers der modernen Abteilung der Kunstsammlungen an der Ruhr-Universität Bochum.

Die „Situation Kunst“ ist Max Imdahl gewidmet. Durch das Wirken Imdahls, der auch außerhalb der Universität stets mit Engagement für die Moderne eintrat, wurde am Bochumer Institut die Kunst des 20sten Jahrhunderts zu einem Schwerpunkt in Forschung und Lehre. Alle Verantwortlichen, insbesondere die beteiligten Künstler bzw. die Erben Krickes, kamen nach Imdahls Tod überein, die Stiftung fortan mit seinem Namen zu verbinden.



Situation Kunst (für Max Imdahl)  
Schloßpark Weimar [Zufahrt Nevelstraße]  
4630 Bochum 1  
Tel. (0234) 700-2644

Öffnungszeiten:

Di-Fr 15-17 Uhr, Sa u. So 12-18 Uhr, Mo geschlossen;

Eintritt frei, Führungen nach Vereinbarung

Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum

Leiter: Dr. Norbert Kunisch,

Prof. Dr. Monika Steinhauser (Moderne Abteilung)

Universitätsstraße 150, 4630 Bochum 1

Tel. (0234) 700-4738 u. 700-2528

Öffnungszeiten:

Di-Fr 12-15 Uhr, Sa u. So 10-18 Uhr, Mo geschlossen;

Eintritt frei, Führungen nach Vereinbarung

Michael Hesse

## Literaturbericht

### ARCHITEKTUR DES 15. JAHRHUNDERTS IN DER LOMBARDEI

LUCIANO PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*. Milano, Cooperativa Libreria Universitaria del Politecnico (CLUP), 1987. 447 Seiten, 355 Abbildungen. – LUISA GIORDANO, in: *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Testi di Cesare Alpini, Giulio Bora, Edoardo Edallo, Luisa Giordano, Ilaria Lasagni, Gian Paolo Sambusiti. Cinisello Balsamo (Milano), Banca Popolare di Crema e Amilcare Pizzi Editore, 1990. 243 Seiten, 225 Abbildungen. – MARIO COMINCINI, PAOLA MODESTI, in: AA.VV., *S. Maria Nuova in Abbiategrasso, Storia, arte, restauri*. Vigevano, Banca Popolare di Abbiategrasso e Diakronia, 1990. 223 Seiten, 183 Abbildungen. – FRANCO BORSI unter Mitarbeit von STEFANO BORSI, *Bramante*. Milano, Electa Editrice 1989. 358 Seiten, 427 Abbildungen. – RICHARD V. SCHOFIELD, JANICE SHELL, GRAZIOSO SIRONI (Hrsg.), *Giovanni Antonio Amadeo, Documents / I documenti*. Como, Edizioni New Press, Società Storica Lombarda, 1989. 653 Seiten.

(mit fünf Abbildungen und einer Figur)

Die Kultur der Stadt Mailand im 15. Jahrhundert wird heute nur noch durch wenige Zeugnisse dokumentiert. In kaum einer italienischen Stadt haben Bauspekulationen des 19. und 20. Jahrhunderts und Kriegszerstörungen die urbanistische

Struktur und den Denkmälerbestand der Renaissance so stark verändert oder vernichtet. Diese ungünstigen Voraussetzungen mögen die traditionelle Ausrichtung der Forschung vor allem auf das Florentiner Quattrocento indirekt gefördert und dazu beigetragen haben, daß die Mailänder Architektur des Quattrocento nur am Rande beachtet wurde. Florenz stand aber nicht zuletzt insofern immer im Mittelpunkt des Interesses, als die Forschung schon im 19. Jahrhundert einen idealen Stilbegriff der Quattrocentoarchitektur entwickelt hat, den man in den Bauten Filippo Brunelleschis und Leon Battista Albertis par excellence vertreten sah. Dieser Stilbegriff der Renaissance läßt sich nicht auf Mailand übertragen. Im 15. Jahrhundert entstehen hier so unterschiedliche Bauten wie der Dom, S. Maria del Carmine, S. Maria delle Grazie, die Cappella Portinari, das Ospedale Maggiore, das Castello Sforzesco, der Palazzo Medici und S. Maria presso S. Satiro. Bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus wurde die mittelalterliche Tradition nicht in Frage gestellt; eine Wende zeichnet sich erst mit dem Regierungsantritt Francesco Sforzas (1450) und der damit verbundenen Berufung des Florentiners Antonio Averlino, gen. Filarete, sowie mit den von Florentinern initiierten Aufträgen der Portinari-Kapelle und des Palazzo der Medici-Bank ab. Neben diesen Bauten, die sich deutlich durch die architektonische Formensprache der Renaissance auszeichnen, lebt die mittelalterliche Tradition weiter, wie die Baumeisterfamilie Solari und vor allem die Dombauhütte lehren. Der entscheidende Durchbruch sollte dann Ende der siebziger Jahre erst Bramante gelingen.

Zu wenigen wichtigen Untersuchungen zur Mailänder Architektur gehören neben den Einzelbeiträgen enthusiastischer Lokalforscher des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und den Überblicksabhandlungen von Adolfo Venturi, Giulio Carlo Arslan, Angiola Maria Romanini und Liliana Grassi die frühe Arbeit von Alfred Gotthold Meyer (*Oberitalienische Frührenaissance, Bauten und Bildwerke der Lombardei*, Teil I-II, Berlin 1897-1900) und das klassische Werk Francesco Malaguzzi-Valeris, *La corte di Ludovico il Moro*, Bd. I-IV, Milano 1913-23. Darüber hinaus brachte man einzig den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten Filarete, Leonardo und Bramante größeres Interesse entgegen. Obwohl sich die Forschungsschwerpunkte bis heute nicht wesentlich verschoben haben, wurde die Kenntnis der lombardischen Architektur des 15. Jahrhunderts in den letzten Jahren durch neue Beiträge erweitert und korrigiert, von denen einige hier vorgestellt werden sollen.

Mit dem Band Patettas liegt erstmals ein umfangreiches Werk über die gesamte erhaltene bzw. heute bekannte Architektur des Mailänder Quattrocento vor. Das chronologisch aufgebaute Einleitungskapitel beschäftigt sich mit den wichtigsten unter der Regierung der jeweiligen Herzöge aus den Häusern Visconti und Sforza entstandenen Bauvorhaben und ihrer Bedeutung für die Entwicklung der mailändischen Architektur des 15. Jahrhunderts; ferner werden Fragen der historischen Einordnung der Mailänder Architektur sowie der Zuschreibung und Datierung einzelner Bauten und des Baubetriebs berührt. Angesichts der stilistischen Heterogenität in Mailand liegt die Frage nahe, welche Rechtfertigung

es dafür gibt, die Bauten des gesamten Jahrhunderts geschlossen zu untersuchen: Worin besteht der gemeinsame Nenner aller dieser Bauten? Patetta beabsichtigt, sich von einem von Florenz geprägten Bild der Renaissance zu lösen, indem er nicht nur diejenigen Bauten, die (eben nach Florentiner Maßstäben) als Werke der Renaissance gelten können, beachtet, sondern den gesamten Bestand des Quattrocento vollständig erfaßt. Erst dieses Vorgehen – so Patetta – könne zu einer unvoreingenommenen Neueinschätzung der Eigenständigkeit der lombardischen Architektur führen. Ein solcher Ansatz mutet nicht nur ein wenig wie ein verzweifelter Versuch der Ehrenrettung der Mailänder Architektur an, sondern birgt auch Mißverständnisse und Widersprüche in sich. Ein Vergleich zwischen der Florentiner und der Mailänder Architektur muß zunächst nicht zwangsläufig auf eine Wertung abzielen. Florenz steht vielmehr für eine neue Architekturauffassung, die dort mit der Wiederentdeckung der Tektonik der Säulenordnungen und der anthropomorphen Proportionen ihrer Glieder durch Brunelleschi zu Beginn des Quattrocento ihren Ausgang nahm. In diesem Sinne kann das Fragen nach der Übernahme florentinischer Elemente in Mailand ein berechtigtes Vorgehen sein. Der von Patetta gewählte zeitliche Rahmen steht insofern im Widerspruch zu seiner Absicht, sich von der beständigen Orientierung am Florentiner Vorbild zu lösen, als er den Terminus „Quattrocento“ zwar nicht als Stil-, aber offenbar doch als Epochenbegriff versteht, also eine letztlich wiederum von Florentiner Entwicklungen geprägte Periodisierung der Kunstgeschichte übernimmt. In Mailand kann das Quattrocento jedoch primär nur als historische Epoche verstanden werden, denn dieser Zeitraum deckt sich ziemlich genau mit der Phase, in der es Hauptstadt des von den Visconti und ihren Nachfolgern aus dem Hause Sforza regierten Herzogtums war. Mit der Ernennung Gian Galeazzo Viscontis zum Herzog 1395 und den daraufhin begonnenen Großprojekten (Dome in Mailand, Monza, Como; Certosa in Pavia; Kastelle in Mailand, Pavia etc.) brach in Mailand eine neue Zeit kultureller Blüte heran, die ein gutes Jahrhundert später 1499 mit dem Einmarsch der Franzosen und dem Sturz der Sforza jäh enden sollte. Dieser historische Rahmen hätte ein Studium der Architektur des gesamten Quattrocento rechtfertigen können, wenn der Autor methodisch einen von Stilfragen zunächst losgelösten, historisch-soziologischen Ansatz vertreten hätte, der Fragen der Auftragsverhältnisse des Hofes und seines Umkreises auf der einen und des städtischen Patriziats auf der anderen Seite thematisierte.

Da zu vielen Mailänder Bauten umfassende monographische Studien fehlen oder diese aufgrund ihrer Veröffentlichung an entlegener Stelle nur schwer zugänglich sind, liegt das Verdienst Patettas schon im Katalog aller erhaltenen oder überlieferten Bauten Mailands. Seine Zusammenstellung der Denkmäler vermittelt erstmals einen umfassenden Überblick über die Mailänder Architektur und rückt so wichtige, aber weitgehend unbekanntere Beispiele wie S. Maria del Giardino, den Konvent der Dame Vergini alla Vettabbia oder den Palazzo Medici ins Licht. Jeder Katalogeintrag ist mit nicht sehr zahlreichen und oft auch recht kleinformatigen, aber doch hilfreichen Photographien sowie Grundriß- und Aufrißzeichnungen ausgestattet. Hervorzuheben sind neben den histo-

rischen Photoaufnahmen zerstörter Werke vor allem die zahlreichen neu angefertigten Pläne, die auf Vermessungen oder auf Umzeichnungen älterer Pläne (etwa in der *Raccolta Bianconi*) oder den meist nur schwer zugänglichen Aufnahmen der Soprintendenza basieren. In einigen wenigen Fällen (z.B. bei S. Maria degli Angeli oder dem Palazzo Medici) beruhen die Grundrißzeichnungen allerdings auf sehr hypothetischen Rekonstruktionen. In den einzelnen Katalogbeiträgen behandelt Patetta die Baugeschichte, den Auftraggeber, die Zuschreibung sowie die stilistische und typologische Einordnung des Baus. Wenn der Autor dabei meist nur den jüngsten Forschungsstand wiedergeben und nur selten neue Ergebnisse erzielen kann, so ist zu bedenken, daß auf Grund der schlechten Forschungslage in Mailand Neues allenfalls nach aufwendigen Archivstudien zu erhoffen wäre und viele Probleme sich dennoch vermutlich niemals lösen lassen werden.

Zu diesen offenen Fragen gehört auch jene nach der Zuschreibung vieler Monumente, die Patetta vielfach diskutiert. Aufgrund des spezifischen Mailänder Baubetriebs ist diese Frage jedoch oft kaum zu beantworten; oder anders gesagt, es handelt sich um eine falsche Problemstellung, wie R. V. Schofield überzeugend für die Projekte des Ludovico il Moro darlegt („Bramante and Amadeo at S. Maria delle Grazie in Milan“, *Arte Lombarda* 78 [1986/3], 41-58). Bei größeren Bauunternehmungen engagierte Ludovico il Moro mehrere Künstler gleichzeitig und ließ sich von ihnen Entwürfe vorlegen, die zumindest teilweise in das Endprojekt für die Ausführung einfließen. Noch im Verlauf der Bauausführung konnten weitere Vorschläge Berücksichtigung finden; dementsprechend lag oft kein wenigstens für einen gewissen Zeitraum für die Ausführung verbindlicher Entwurf eines Künstlers vor. Ob diese Methode der Auftragsvergabe auch von anderen Bauherrn praktiziert wurde, ist noch nicht untersucht; die architektonische Gestalt vieler Mailänder Bauten läßt zumindest Zweifel daran aufkommen, daß bei Baubeginn ein umfassendes, verbindliches Projekt vorlag. Diese Situation schließt jedoch nicht grundsätzlich aus, daß das Werk einiger Architekten und ihre Formensprache genauer gefaßt werden können.

Mit Ausnahme des Kirchenbaus schenkt Patetta der typologischen Entwicklung innerhalb der verschiedenen Baugattungen wenig Beachtung, was sich angesichts der nun disponiblen Grundriß- und Aufrißaufnahmen angeboten hätte. So fällt beim Palastbau etwa auf, daß meist keine Neubauten *ex fundamentis*, sondern nur Umbauten älterer Teile vorgenommen wurden, was zu unregelmäßiger und von Fall zu Fall höchst unterschiedlicher Grundrißdisposition führt. Soweit der stark dezimierte und teilweise veränderte Denkmälerbestand noch Rückschlüsse gestattet, kristallisiert sich für Mailand ein zweigeschossiger Palasttyp heraus, der im Erdgeschoß, wo sich meist keine Bottegen befinden, hochgelegene Fenster sowie ein reich geschmücktes Ädikulaportal aufweist, dem ein Obergeschoß mit reich gerahmten Rund- oder Spitzbogenfenstern folgt. Offen bleibt, wie verbreitet Fassaden mit freskierter architektonischer Gliederung waren. Die Höfe charakterisieren zweigeschossige Loggien, die meist allerdings auf zwei oder drei Hofseiten beschränkt bleiben. Über die Innendisposition und die An-

ordnung von Andito, Hof, Treppe und Sala im *piano nobile* lassen sich beim gegenwärtigen Forschungsstand keine genaueren Aussagen machen.

Patettas Beschränkung auf die Bauten der Stadt Mailand ist vom Arbeitsaufwand für die Katalogeintragungen zwar gerechtfertigt, für das einführende Kapitel wäre jedoch eine stärkere Berücksichtigung anderer wichtiger Städte des Herzogtums wie Pavia, Lodi, Cremona oder Vigevano wünschenswert gewesen. Auch wenn einige der Provinzstädte ihre kommunale Eigenständigkeit bewahren konnten, waren sie politisch und kulturell doch eng an den Mailänder Hof gebunden, was sich auch in der Architektur manifestierte. Häufig standen die Auftraggeber der Provinz in direkter Verbindung mit dem Hof, wie etwa Bartolomeo Stanga, Kanzler Ludovico il Moros, der sich in Cremona einen prächtigen Palast erbaute. Zudem erschließt sich das Werk mancher Architekten, wie etwa Battaggio oder Bramante, nur, wenn man die Aufträge außerhalb Mailands miteinbezieht.

So läßt dieser sehr verdienstvolle Überblick beim Leser doch keine Zweifel daran, auf wie unsicherem Boden er sich bei der lombardischen Architektur befindet, und wie notwendig vorerst daher monographische Studien bleiben.

Diese Arbeit ist in den beiden Monographien zu S. Maria della Croce in Crema und zu S. Maria Nuova in Abbiategrasso geleistet worden. Beide Publikationen wurden, wie häufig gerade in Oberitalien, von Banken in Auftrag gegeben und finanziert, weswegen solche Bücher meist nicht in die internationalen Bibliographien Aufnahme finden und folglich weitgehend unbekannt bleiben. Die anlässlich der Fünfhundertjahrfeier erschienene Monographie zu S. Maria della Croce in Crema (*Abb. 1 und 2, Fig. 1*), etwa 50 km südöstlich von Mailand gelegen, enthält Beiträge mehrerer Autoren zur Ortsgeschichte, zur Architektur, zur malerischen und plastischen Ausstattung sowie zu der 1985-88 erfolgten Restaurierung der Kirche. In unserem Zusammenhang interessiert besonders Luisa Giordanos Untersuchung zur Architektur. Die Stadt Crema, die seit 1449 zum Staatsgebiet der Serenissima gehörte, aber weiterhin nach Mailand orientiert blieb und gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine kulturelle und wirtschaftliche Blüte erlebte, beschloß nach einer Marienerscheinung im Jahr 1490, vor den Toren der Stadt am Ort des Wunders eine Kirche errichten zu lassen. Der Auftrag ging an den damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere stehenden Architekten Giovanni Battaggio aus Lodi, der mit seinem Zentralbauprojekt einen Typus aufgriff, der sich in Oberitalien gegen Ende des 15. Jahrhunderts besonders für Mariensanktuarien verbreitete. Anhand zahlreicher bekannter und neu aufgedeckter Quellen gelang es der Autorin, wesentliche Fragen der Auftrags- und Baugeschichte zu klären. Alle wichtigen Entscheidungen über Organisation, Verwaltung und Finanzierung des Projekts fällten die gewählten Vertreter der Kommune Crema. Giovanni Battaggio mußte die Bauleitung 1499 vor Vollendung der Kirche infolge eines Streits mit der Auftraggeberschaft an den lokalen Baumeister Antonio Montanaro abgeben. Die Ausstattung der Kirche geht erst auf die nachfolgenden Jahrhunderte zurück.

Luisa Giordanos baugeschichtliche Ergebnisse erlauben in Kombination mit einer Analyse des Baubestandes (letztere begünstigt durch eine Vermessung der

Kirche), die von Battaggio selbst vorgenommenen Planänderungen sowie die späteren von Montanaro zu identifizieren und auf diese Weise bestimmte Inkongruenzen des Baus neu zu interpretieren. Das viel zu hoch angelegte erste Gebälk des Innenraums beispielsweise (Abb. 2) erweist sich als unglückliche Konsequenz der vom Auftraggeber veranlaßten Veränderungen am Außenbau (d.h. einer Erhöhung der umlaufenden Galerie) zur besseren Belichtung der Nebenkuppelräume (Abb. 1). Montanaro zeichnet wahrscheinlich für die mittelalterlichen Traditionen folgende und zum übrigen Außenbau in Diskrepanz stehende, abschließende Galerie verantwortlich. Obwohl Luisa Giordano den Leser mit vielen Detailinformationen zum Baufortgang von S. Maria della Croce wie auch zu anderen Bauunternehmungen in Crema strapaziert (die von primär lokalem Interesse sind), schaffen ihre Ergebnisse insgesamt doch die notwendige Basis für eine Neueinschätzung des Baus und seines Architekten. Giovanni Battaggio war der einzige Architekt der Lombardei, der nicht nur mit der Lehre Albertis vertraut war und die tektonische Lektion Bramantes begriff, sondern auch die von Bramante in der Sakristei von S. Maria presso S. Satiro initiierten Zentralbaugedanken zu einer komplizierteren Raumkomposition weiterentwickelte. Für die Aggregation von vier kleinen Baukörpern an einen größeren Hauptraum (Fig. 1) macht die Autorin mit Recht neben der Anlage von S. Lorenzo in Mailand den Einfluß von Leonardos Zentralbauentwürfen geltend. S. Maria della Croce kann wohl als einzige gebaute Umsetzung von Leonardos Entwürfen gelten. Doch die Autorin geht unserer Meinung nach zu weit, wenn sie in der Raumkomposition bereits Lösungen des Cinquecento antizipiert sieht. Der zentrale Achteckraum öffnet sich durch die Bögen im Achsenkreuz zwar zu den Annexräumen, aber die

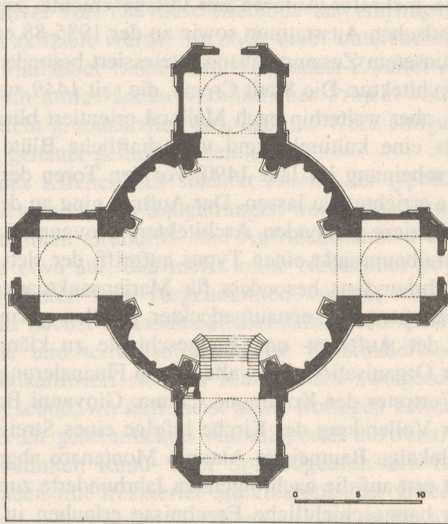


Fig. 1 Crema, S. Maria della Croce, Grundriß  
(nach: *La Basilica...* 1990, S. 59)

Öffnung bleibt im Verhältnis zum Hauptraum klein, und es fehlen wirklich raumverschleifende Elemente, so daß die Annexe letztlich abgeschnürt bleiben. Eine Hierarchisierung der Räume im Sinne der späteren Lösungen, angefangen von Bramante St. Peter-Entwürfen, können wir hier noch nicht sehen. Die symbolische Bedeutung der in Battaggios Grundriß angedeuteten Kreuzform, die auf den Beinamen der Kirche anspielt, klingt indirekt bereits bei zeitgenössischen Autoren an; man sollte jedoch auch danach fragen, welche Funktion diese Annexräume hatten, ob sie etwa als Familienkapellen von besonders potenten Stiftern dienten. Insgesamt zeigt diese Arbeit, daß Battaggio, bislang eine eher unbekanntere Größe, im späten 15. Jahrhundert in der Lombardei neben Bramante der bedeutendste Architekt war. Seine wichtigsten Bauten außer S. Maria delle Croci (Palazzo Landi in Piacenza, S. Maria dell'Incoronata in Lodi) stehen bis auf S. Maria della Passione allerdings nicht in Mailand – Anlaß, das Verhältnis des Zentrums Mailand zu seiner Peripherie, den Provinzstädten, zu überdenken.

Hervorzuheben sind neben der ausführlichen, qualitativollen Photodokumentation des Bandes die im Zusammenhang mit der Restaurierung angefertigten Grundrißaufnahmen auf fünf verschiedenen Ebenen des Baus sowie das Aufmaß von Innen- und Außenbau; letzteres zeigt sehr gut die von Battaggio angestrebte Korrespondenz zwischen Innen- und Außenbau, auch dies ein Zeichen dafür, daß er damals zu den fortschrittlichen Architekten gehörte.

Die Kirche S. Maria Nuova im kleinen, westlich von Mailand gelegenen Abiategrasso hat schon immer über die regionalen Grenzen hinaus Interesse geweckt, da ihre Vorhalle seit den ersten Lokalforschungen des 18. Jahrhunderts Bramante zugeschrieben wird, obwohl es dafür keinerlei authentische Belege gibt (*Abb. 3, 4a und b*). Den einzigen Anhaltspunkt zur Datierung der Vorhalle, die sich zwischen die Kirche des Trecento und die Portiken des 15. Jahrhunderts des davorliegenden Friedhofs fügt, bildet das über den Pilastern des Erdgeschosses eingeritzte Datum 1497. Die zum Abschluß der Restaurierung (1987-1990) erschienene Monographie mit Beiträgen verschiedener Autoren zu Kirche, Vorhof und Fassadenvorhalle publiziert überraschende neue Quellenfunde, die eindeutig belegen, daß das Obergeschoß der Vorhalle sowie die Pilasterordnungen in Erd- und Obergeschoß auf der eigentlichen Kirchenfassade erst 1595-1602 vom römischen Architekten Tolomeo Rinaldi errichtet wurden. Bereits Geymüller hatte 1875 auf Grund der fortschrittlicheren Details eine Ausführung des Obergeschosses erst nach Bramante im frühen Cinquecento, aber unter Einhaltung des ursprünglichen Projekts, angenommen. Die Baugeschichte ist anhand der neuen Quellen ausführlich von Mario Comincini dargelegt, der auch die Geschichte der Zuschreibung an Bramante zurückverfolgt hat. Paola Modesti ist Fragen der Rekonstruktion und der Zuschreibung des Quattrocento-Projekts nachgegangen.

Diese Monographie stellt ein gutes Beispiel dafür dar, daß neue Dokumente allein die kunsthistorischen Probleme, die sich mit einem Bauwerk verbinden, noch nicht lösen; es bedarf der Quelleninterpretation im Kontext der sich aus dem Monument ergebenden Fragestellungen. So haben Mario Comincinis Quellenfunde zwar eine neue Grundlage für die Diskussion um die Vorhalle geschaf-

fen, doch haben sich damit die Schwierigkeiten eher vermehrt als vermindert: Geht das erst Ende des 16. Jahrhunderts realisierte Obergeschoß noch auf das Projekt von 1497 zurück, und wenn nicht, wie wäre dieses dann zu rekonstruieren? Mit der Rekonstruktion untrennbar verbunden ist die Zuschreibungsfrage, die ja eigentlich schon immer existiert hat, jetzt aber zunächst anhand der Erdgeschoßordnung diskutiert werden muß. Paola Modesti kommt in ihrer stilistischen Analyse zu dem Ergebnis, Bramante sei nicht für den Entwurf verantwortlich zu machen: Da die für Bramante charakteristische Hierarchisierung von großer und kleiner Ordnung (der frontalen Säulen bzw. der Pilaster der seitlichen Durchgänge zu den Hofportiken) fehle, entstehe eine additive Struktur; ferner träten die charakteristischen Motive der Vorhalle wie die gedoppelten Säulen und die Kombination von Säulen und Pilastern bei Bramante kaum auf; auch das architektonische Detail lasse sich nicht mit Bramante in Verbindung bringen. Die Rekonstruktionsvorschläge berücksichtigen daher auch kaum seine anderen Werke. Von diesen Vorschlägen überzeugt allein die an der Ausführung orientierte zweigeschossige Lösung: Nur hier erhält die ausgesprochen breite Arkade der Vorhalle (deren Jochbreite den Abstand der beiden Wandvorlagen der Kirchenfassade aufgreift) angemessene Proportionen; bei einer unmittelbar über der Erdgeschoßordnung ansetzenden Wölbung ergäbe sich eine Arkade von absurd gedrungenen Verhältnissen. Die zweigeschossige Rekonstruktion wird zudem durch eine kleine, von der Autorin aber nicht ausgewertete dokumentarische Notiz über den Verkauf von vier Säulen im Jahr 1596 gestützt. Warum sollten diese Säulen nicht für das Obergeschoß des Quattrocentoprojekts bestimmt gewesen sein, einen Platz, den sie aber offensichtlich nie einnahmen und angesichts des neuen Auftrags in „modernisierten“ (Detail-)Formen auch nicht mehr erreichen sollten? Zur Zuschreibung ist anzumerken, daß trotz der Einzelmotive, die gegen eine Autorschaft Bramantes sprechen, die Vorhalle eine so komplexe Struktur aufweist, wie wir sie in der Lombardei des 15. Jahrhunderts sonst nur von Bramante kennen. Hier ist vor allem die komplizierte Stützenbildung mit auf allen vier Seiten unterschiedlichen Säulen- und Pilastervorlagen, die jeweils unterschiedliche Wand- und Raumeinheiten definieren, zu erwähnen. Vergleichbare Lösungen treten in der Vierung von S. Maria presso S. Satiro (um 1479 beg.) und an der Canonica von S. Ambrogio (1492 beg.), beide in Mailand, auf. Auch die Idee, eine Säulenportikus mit einer großen Arkade zur Auszeichnung des Kircheneingangs zu kombinieren, dürfte von der Canonica von S. Ambrogio stammen. Gewisse Brüche in der Verbindung von großer und kleiner Ordnung lassen sich wohl mit dem Versuch des Architekten erklären, die Vorhalle den vorhandenen Portiken zu integrieren und diesen die kleine Ordnung anzupassen. Der Architekt der Vorhalle von S. Maria Nuova in Abbiategrasso muß also – wenn er tatsächlich nicht mit Bramante selbst zu identifizieren ist – zumindest mit Ideen Bramantes vertraut gewesen sein.

Aus der Reihe neuerer Forschungen zum lombardischen Werk Bramantes soll hier lediglich die Monographie von Franco Borsi erwähnt werden – wenn auch



leider als Negativbeispiel. Der Autor konnte gegenüber dem 1986 abgehaltenen Bramante-Kongreß über die Mailänder Phase des Architekten keine neuen Ergebnisse erzielen, ja es scheint sogar, als wäre ein Schritt zurück getan worden. Obwohl Franco Borsi die nach dem kolossalen Werk Arnaldo Bruschi (*Bramante architetto*, Bari 1969) erschienene Literatur zitiert, greift er deren neue Ergebnisse in seinen eigenen Ausführungen weder auf noch bezieht er Stellung dazu. Die zahlreichen Fehler und veralteten Ergebnisse wurden bereits in der Rezension von Manfredo Tafuri aufgeführt (*Roma nel Rinascimento* [1989], S. 85-101). Wenn sich dieses Buch auszeichnet, dann durch einige gute Photographien, die entgegen Electa-Gewohnheit weniger auf eine suggestive Atmosphäre als auf eine getreue Dokumentation der Werke abzielen (vgl. *Abb. 3., 4a und b*).

Den bislang wenig beachteten Bildhauer und Architekten Giovanni Antonio Amadeo zu würdigen, ist Anliegen der kommentierten Edition von umfangreichem Quellenmaterial zum Leben und Werk dieses Künstlers, der von 1466 bis zu seinem Tod 1522 in verschiedenen Städten des Mailänder Staatsgebiets sowie in der damals zur Terraferma gehörigen Stadt Bergamo tätig war. Hinsichtlich kunsthistorischer Fragestellungen läßt sich zu diesem Buch nur wenig sagen, da sich die Autoren, von der Einleitung abgesehen, im wesentlichen auf die Publikation von bekannten und neu entdeckten Dokumenten beschränken und damit allerdings ein einzigartiges Material für weitere Studien zugänglich machen. Neue Ergebnisse sind wohl eher von den Akten des Kongresses über Amadeo zu erwarten, der im April 1992 in Mailand stattfand. Wie die Autoren in der Einleitung zu Recht bemerken, gehört Amadeo wohl zu den bestdokumentierten Künstlern der Renaissance, doch eröffnen die Quellen weniger Neuheiten zum Werk des Künstlers als vielmehr zu seinen unternehmerischen Aktivitäten und seinem sozialen Status. Amadeo scheint zwar an fast allen wichtigen lombardischen Aufträgen seiner Zeit beteiligt gewesen zu sein, zeichnete aber nur in den seltensten Fällen (etwa in der Colleoni-Kapelle in Bergamo oder bei einigen bildhauerischen Arbeiten in der Certosa in Pavia) allein für den Entwurf verantwortlich. Daher ist es vielleicht auch nicht verwunderlich, daß sich trotz der zahlreichen neuen Quellen kein weiteres, bislang unbekanntes Werk Amadeo zuschreiben läßt. In der Einleitung gehen die Autoren neben Erläuterungen zu verschiedenen Quellentypen (Notariatsverträge, Rechnungsbücher etc.) sowie zu Vertrags- und Zahlungsverfahren zwischen Künstler und Auftraggeber (Erläuterungen, die für denjenigen, der mit Archivrecherchen konfrontiert ist, zwar sehr nützlich sind, aber wegen ihres stark technischen Charakters doch besser in ein Handbuch für Archivforschungen gepaßt hätten) auf diese Rolle Amadeos ein, gelangen aber zu einer starken Überschätzung des Künstlers. Zwar überall „dabei“, darunter bei so wichtigen Unternehmungen wie der Fassade der Certosa in Pavia oder dem *Tiburio* des Mailänder Doms – von der Quantität der Arbeiten der meist beschäftigte Künstler in Mailand –, so erlangte er doch niemals eine mit Bramante und Leonardo vergleichbare Position am Hofe. Ludovico il Moro engagierte Amadeo zwar für seine Projekte, aber nur in Zusammenarbeit mit ande-

ren Künstlern und eben nur bei solchen Unternehmungen, die noch an das traditionelle lombardische Bauhüttenwesen gebunden waren.

Besonders hingewiesen werden sollte noch auf das Glossarium zu den in den Dokumenten verwendeten und heute oft schwer verständlichen Termini zu Architektur und Plastik, d.h. deren Formen, Ausführung und Materialien. Eine separate und damit leichter zugängliche Publikation eines solchen Glossariums, dem ersten seiner Art überhaupt, wäre erstrebenswert.

Wollte man abschließend Perspektiven für die weitere Forschung formulieren, dann dürften diese Publikationen gezeigt haben, daß uns vor allem Studien zu Einzelproblemen der lombardischen Architektur weiterbringen. Bau- wie künstlermonographische Arbeiten sollten sich jedoch stärker als bisher von den konventionellen Fragestellungen nach der Autorschaft der Bauten beziehungsweise nach dem Œuvre des Künstlers lösen und den speziellen Bedingungen des Mailänder Bauwesens und des offensichtlich von anderen Zentren verschiedenen Verhaltens der Auftraggeber vermehrt Rechnung tragen. Besonders historisch-soziologisch orientierte Forschungen zu verschiedenen Auftraggeberpersönlichkeiten stehen noch aus. Es sei daran erinnert, daß nicht einmal das Mäzenatentum der Mailänder Herzöge zufriedenstellend untersucht ist. Der Glanz des Hofes unter Ludovico il Moro ist zu einem kunsthistorischen Topos geworden, doch was machte den Glanz dieses Auftraggebers eigentlich aus?

Anna Elisabeth Werdehausen

## Rezensionen

BERNHARD DEGENHART und ANNEGRIT SCHMITT in Zusammenarbeit mit HANS-JOACHIM EBERHARDT unter Mitwirkung von ULRIKE BAUER-EBERHARDT und DOROTHEA STICHEL mit einem Beitrag von URSULA LEHMANN-BROCKHAUS, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450, Teil II, Venedig, Jacopo Bellini*. Berlin, Gebr. Mann 1990. 4 Bände (5-8). 5. Band: Text (266 S. mit 285 Abb.); 6. Band: Katalog (306 S. mit 221 Abb., 8 Taf.); 7. und 8. Band: Tafeln (Taf. 1-319).

Im Kontext eines zunehmend mit sich selbst beschäftigten Wissenschaftsbetriebes nimmt sich das seit Jahrzehnten von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt erarbeitete Corpus der frühen italienischen Zeichnungen aus wie ein Werk aus einer anderen Welt. Unter den wenigen epochemachenden Leistungen, die unser Fach in den letzten Dekaden hervorgebracht hat, gehört das Corpus mit in die erste Reihe. Konzeptionelle Weitsicht und langer Atem verbinden sich mit stupender Materialkenntnis und einer selten gewordenen Souveränität der Darstellung. Die Jacopo Bellini gewidmeten Bände stehen den früheren in nichts

nach, obwohl sie einem Künstler gelten, den wir gut zu kennen und auch einigermaßen zu verstehen glaubten.

Die Grundthese von Degenhart und Schmitt war schon 1984 in knapper Form publiziert worden (*Jacopo Bellini, Der Zeichnungsband des Louvre*, München, Prestel 1984). Hatte man sich bis dahin die beiden von Jacopo erhaltenen Zeichnungsbände mehr oder minder als parallel zueinander entstanden gedacht und in den Zeichnungen des Britischen Museums eher Vorzeichnungen zu denen des Louvre gesehen, so wurde das Verhältnis nun umgekehrt: Der Londoner Band ist, im ganzen gesehen, der spätere; die Unterschiede erklären sich nicht funktional, sondern aus dem zeitlichen Abstand und damit aus der Entwicklung des Künstlers. Der gordische Knoten aus inneren Widersprüchen und Ungereimtheiten, der sich aus der früheren Auffassung ergab, ist durchschlagen. Der Blick wird frei für eine Sicht von Jacopos Kunst, die ihn nicht mehr als eher provinziellen Nachfolger der zeitgenössischen Avantgarde begreift, sondern als bahnbrechenden Neuerer. Damit ist eine radikale Gegenposition zu der zum Beispiel von Erika Tietze-Conrat und Hans Tietze vertretenen formuliert, die gemeint hatten: „the drawings of the two sketchbooks form a unit insofar as they represent one workshop but they do not express a single artistic individuality“, und weiter: „In our opinion Jacopo Bellini was not a genius, who anticipated Leonardo da Vinci's universality, but a craftsman whose activity is conditioned by the working habits of his period.“ Bei Degenhart und Schmitt dagegen wird Jacopo Bellini zum „genialen Neuerer“, zu dem, der „als einzelner der Träger der Wandlung venezianischer Kunst zur Neuzeit werden konnte“. Von Jacopos „Schlüsselstellung in der Entwicklung der Kunst der Frührenaissance im allgemeinen und der Handzeichnung im besonderen“ ist die Rede und auch von Jacopos „schöpferischem Genie sowohl in seiner für Venedig entscheidenden Rolle, als auch in seiner hervorragenden Stellung im gesamtitalienischen Kreis der Führer zur Neuzeit“.

In der neuen Publikation heißt es (S. 238): „Eine neue Kategorie von Kunstwerk erschuf Jacopo Bellini in seinen bildartig großen und bildhaft vollendeten Kompositionszeichnungen, die keine definitiv vorbereitenden Studien für bestimmte Werke, sondern selbstgültige, in sich beschlossene Aussagen sind. Jacopo erkor sie zum intimen Schauplatz und expansiven Entwicklungsfeld seiner Themaprägungen und Bildfindungen, auch seiner Auseinandersetzung mit der antiken Formenwelt und nicht zuletzt mit einem zentralen Problem seiner Zeit: der Raumdarstellung und Perspektive. Er erfand und wählte damit eine Aussageform, die ihm eine geradezu unbeschränkte Freiheit für die Verwirklichung neuer Ideen eröffnete.“ In der „schöpferischen Freiheit und künstlerischen Selbstverwirklichung von Jacopo Bellinis Kompositionszeichnung“ vollziehe sich eine vollständige Emanzipation des Künstlers aus handwerklichen Bindungen, und in ihrer Autonomie verkörperten Bellinis Zeichnungen „geradezu symbolhaft die Wende der Kunst Venedigs zur Neuzeit“.

Wie von den früheren Bänden des Corpus gewohnt, sind Katalog und Textband auch diesmal wahre Schatzkammern, von deren Reichtum wir noch

lange profitieren werden. Voraussetzung für die neue Bewertung von Jacopo Bellinis Bedeutung ist die neue Chronologie, die ihrerseits, ein echter hermeneutischer Zirkel, ohne eine neue Einschätzung von Bellinis Kunst nicht zu gewinnen gewesen wäre. Einmal formuliert, scheint die neue Chronologie so einleuchtend, daß sie schon selbstverständlich wirkt. Jeder, der in den Jahren seit 1984 Gelegenheit hatte, mit ihr zu arbeiten, wird so viele Bestätigungen gefunden haben, daß die vielen Einzelargumente in Katalog und im Text zwar jedesmal aufs reichste belehren, aber kaum noch überraschen können. Nicht wenige der Katalogeinträge weiten sich dabei zu kleinen Essays aus, so daß auch dieser Teil des Werkes nicht nur ein Füllhorn von Einsichten ausschüttet, sondern, hintereinander gelesen, auch eine fesselnde Lektüre bietet. Die verschwenderisch ausgebreitete Gelehrsamkeit ist aber nicht Selbstzweck, sondern Teil einer disziplinierten und zielgerichteten Darlegung, die das Buch bis in den letzten Winkel ausleuchtet und sich dabei einer Sprache bedient, die an bekennnishaften Stellen auch das Getragene, ja Feierliche nicht scheut.

Am Anfang des Textbandes stehen eine detaillierte Biographie und ein von Ursula Lehmann-Brockhaus erarbeitetes Kapitel über die „fortuna critica“. Die Analyse von Bellinis Kunst beginnt mit der Raumdarstellung in seinen Architektur- und Landschaftsprospekten. Die ersten Sätze (S. 34): „In allen Bereichen künstlerischer Verwirklichungen, die für Venedigs neuere Malerei bedeutsam werden sollten und aus denen seit der Renaissance die schönsten, für Jahrhunderte charakteristischen Leistungen der Kunst Venedigs erwachsen sollten, ging Jacopo Bellini richtungweisend voran. Zu seinen großen Manifestationen gehört die *Entdeckung der ‚Stadtlandschaft‘* venezianischen Sinn als *Aktionsraum des Menschen*, nicht anders als die *Erschließung der Freilandschaft als organisierter Landschaftsszenerie*.“ Beide Teilkapitel erfüllen die hohen Erwartungen, die man in sie setzen konnte. Wenn überhaupt Wünsche übrigbleiben, dann bei dem Abschnitt über die Architektur. Hier hätte man sich die vielfachen Hinweise auf Jacopos Auseinandersetzung mit Venedig etwas stärker gebündelt und weiter ausgeführt vorstellen können. Schließlich war Bellini der erste unter den bedeutenden bildnerischen Interpreten der Stadt, und zwar nicht nur in den unzähligen Einzelheiten, die er in seine Bildwelten integriert hat, sondern auch in der Deutung und Erfindung baulicher Situationen, wie sie in Venedig, und nur in Venedig, möglich waren.

Das folgende Kapitel ist Jacopos perspektivischen Konstruktionen gewidmet, die in erhellender Weise mit denen des Trecento und denen der zeitgenössischen Florentiner in Vergleich gesetzt werden. Man lernt, wie Jacopo diese so schwer zu beherrschenden Techniken meisterte, aber zugleich wird auch evident, daß sie in künstlerischer Hinsicht doch nur Hilfsmittel darstellen. Gerade die S. 75 ff. von Degenhart und Schmitt vorgelegten zeichnerischen Analysen demonstrieren, daß die wichtigsten Stellen der Kompositionen nicht in das Netz der Perspektivlinien einzufangen sind und deshalb auf andere Weise gefunden sein müssen. Hier wird eine Lücke deutlich, die nicht zuletzt deshalb so schmerzt, weil die Autoren uns sonst so sehr verwöhnen: Es fehlt ein eigenes Kapitel über die

Kompositionsweise des Erzählers Jacopo Bellini, in dem man Genaueres darüber erführe, welche Momente er auswählte, wie tief oder auch oberflächlich er das dargestellte Geschehen interpretierte, und Genaueres auch darüber, wie er seine Figuren bildete, wie er sie in Bewegung und in Verbindung setzte und wie er dann die Gruppen zueinander und zu ihrer Umgebung sich verhalten ließ. Solange diese Fragen nicht im Zusammenhang untersucht sind, bleibt auch die Diskussion der Ergänzungen und Anfügungen schwierig, wie sie vor allem im Londoner Band zu finden sind. Studiert man zum Beispiel die Tafeln 121/122, 131/132, 161/162, 177/178, 200/201, 232/233, 248/249, 262/263 oder 266/267, dann scheinen mir die Bruchstellen doch ernster zu nehmen zu sein, als Degenhart und Schmitt das in der Regel tun möchten. Nach wie vor kommt es mir plausibler vor, daß Bellini ältere oder für andere Zusammenhänge erfundene Szenen zu einem späteren Zeitpunkt und eher additiv für die Zwecke der Skizzenbücher adaptiert hat, ohne das Vorhandene grundsätzlich umzuformen. Das würde bedeuten, daß die These von der weitgehenden Autonomie dieser Zeichnungen zwar für das vor allem in dem Londoner Band erreichte Endstadium gilt, nicht aber für alle Stationen auf dem Wege dorthin. Meines Erachtens halten zwar bei den genannten Zeichnungen die rechten Seiten, die in aller Regel auch die traditionelleren sind, einer kritischen Analyse auf innere Stimmigkeit hin stand, nicht aber die Doppelseiten. Augenschein wie historische Wahrscheinlichkeit scheinen mir schon bei vergleichbaren Blättern des Pariser Bandes dafür zu sprechen, daß Jacopo Kernszenen, die man sich auch an den zeitgenössischen Wänden oder auf Altären vorstellen kann, nachträglich, wenn auch möglicherweise schon sehr bald, um Szenen aus der venezianischen Lebenswelt bereichert hat (vgl. z.B. Taf. 19, 35, 41). In der altvenezianischen Kunst gibt es für ein solches Ernstnehmen der Wirklichkeit vereinzelt Vorstufen, so bei den Reliefs der „mestieri“ am Hauptportal von San Marco oder in Mosaiken des Atriums wie dem, das den Turmbau von Babel vor Augen stellt; im Venedig Jacopo Bellinis aber existieren keine Parallelen. Es gibt gerade im Pariser Band auch Zeichnungen, die derartige Brüche nicht aufweisen (Taf. 8, 17, 30, 38), aber in ihren „genrehaften“ Teilen auch nicht so radikal sind und von denen man sich gut vorstellen kann, daß so die verlorenen Historienzyklen Jacopos ausgesehen haben. Nach den Beschreibungen, die Carlo Ridolfi 1648 von ihnen gegeben hat, wäre das keineswegs unmöglich. Solche differenzierende Überlegungen nehmen den Werken Bellinis nichts von ihrer Originalität und Bedeutung, die von Degenhart und Schmitt immer wieder mit großer Intensität vorgetragene These von der absolut strengen inneren Logik von Jacopos Kunst – im Einzelwerk wie in der Gesamtentwicklung – würden sie allerdings etwas relativieren – falls sie sich bestätigen sollten. Diese Grundthese war wohl unverzichtbar, um überhaupt zu derart bahnbrechenden Erkenntnissen kommen zu können, wie sie in diesen Bänden vorgestellt werden. Nun aber, da diese Erkenntnisse gewonnen und gesichert sind, sollte man auch ihren teilweise idealtypischen Charakter erkennen und sie nicht hypostasieren. Dann könnte auch die Frage der Präsenz anderer zeichnerischer Handschriften als der Jacopos, die ohnehin nicht die zentralen

Probleme trifft, noch etwas entspannter diskutiert werden (vgl. Taf. 175, 209, 281, 288, 289, 307, 315).

Das Kapitel „Die Entstehung der Renaissancebühne, Warum Jacopo Bellinis Architekturprospekte keine Entwürfe sein können“ hat den Charakter eines weit ins sechzehnte Jahrhundert ausgreifenden Exkurses, der überleitet zu einem der Hauptkapitel, dem über die Chronologie. Die extrem schwierige Aufgabe ist in meisterlicher Art gelöst, die Datierungen, die aus der Interpolation einer relativen mit einer absoluten Chronologie gewonnen wurden, sind durchweg überzeugend und bewähren sich auch in den Einzelheiten. Die Autoren unterscheiden drei Phasen: die dreißiger Jahre, die gekennzeichnet sind durch die Auseinandersetzung mit Künstlern wie Gentile da Fabriano und Pisanello, die Zeit der Reife von 1440 bis 1455 und die Spätzeit von 1455 bis 1470. Hier rückt notwendigerweise die Frage nach dem Verhältnis der Kunst Jacopos zu der Kunst seiner Söhne, besonders der des Giovanni, in den Vordergrund. Da die Chronologie von dessen Frühwerk noch immer der festen Grundlage entbehrt, sind die Vergleiche schwierig. Ein Wermutstropfen ist aber doch die Konzilianz, mit der Giovanni auch so schwache Madonnenbilder wie die in Turin oder in Ajaccio zugeschrieben werden, so, als habe sich da seit Georg Gronaus Tagen gar nichts getan.

Dem Kapitel über Jacopo Bellini und die Antike mußte jeder mit freudiger Erwartung entgegensehen, der je mit dem wissenschaftlichen Werk von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt zu tun hatte, und tatsächlich erreicht das Corpus in diesen Partien einen weiteren Höhepunkt. Es enthält Kabinettstücke wie die Seiten über die antike Münzkunst im Spiegel neuzeitlicher Bildvorstellung und endet mit einem klugen Essay über die antikisierende Idylle und die Vermenschlichung des Mythos, in dem Jacopo einmal mehr als einer der Wegbereiter charakteristischer Züge der späteren venezianischen Kunst erscheint.

Ein kurzer, aber überaus prägnanter Abschnitt über die „Tierdarstellung auf dem Wege vom Musterbuch zur Naturstudie“ leitet über zu dem abschließenden Kapitel über „Die Entwicklung der Technik als Stil-Phänomen“, das noch einmal die Unterschiede der beiden Zeichnungsbände ins Licht rückt (S. 239): „Im Pariser Band dominieren kostbar minuziöse, sorgsam zierliche Federzeichnungen, Vertreter einer das Mittelalter ablösenden Stufe der Frührenaissance, Pisanello nahe; der Londoner Band dagegen enthält spontan-großzügige Stiftzeichnungen, deren freier Duktus aber nicht als ein vorbereitendes Entwicklungsstadium zu interpretieren ist, sondern als eine neue Spezies selbstgültiger Zeichnung, die nichts weniger bedeutet als eine geniale Vorahnung des graphischen Stils der reifen Renaissance.“ Noch einmal wird deutlich, wie überraschend und singulär (und auch fremd) viele Zeichnungen Jacopos in ihrer Zeit stehen und wie sie Möglichkeiten vor Augen stellen, die künstlerisch real möglich waren und doch nicht in Gemälden verwirklicht werden konnten, weil es Orte und Aufgaben für sie noch nicht gab. Noch einmal verfolgt man den langen Weg des Jacopo, der ihn – vielleicht weil er die Hoffnung auf eine malerische Verwirklichung längst aufgegeben hatte? – in den späten Blättern zu Szenen führen konnte, in denen ein monumentalisiertes Genre von Stimmungen überlagert wird, die den dargestellten

Alltag ins Märchenhaft-Surreale entrücken. Künftige Interpreten werden derartige Züge vielleicht noch stärker hervortreten lassen, als das jetzt der Fall sein konnte. Alle Ergänzungen und Differenzierungen aber sind undenkbar ohne das *opus magnum* von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, für das das Fach beiden Gelehrten Dank schuldet und Bewunderung. Wir warten gespannt auf die nächsten Bände.

Norbert Huse

JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*. Paris, Mengès/Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites 1989. 511 Seiten, 547 Abbildungen.

Von der Renaissance bis zur Revolution reicht das Mittelstück - nach Ansicht des Autors sicher das Herzstück - einer auf drei Bände geplanten „Geschichte der französischen Architektur“. Ohne es ausdrücklich darzulegen, schließt sich Pérouse de Montclos jenem Typus des Architekturtraktats an, für den Jacques Androuet Du Cerceau 1576 den treffendsten Titel fand: ‚*Les plus excellents bastiments de France*‘. Den Text versteht der Autor daher als einen Kommentar zu den von ihm ausgewählten und in ausführlichen Legenden noch einmal erläuterten Abbildungen, die den Benutzern des Buchs den eigentlichen Zugang zur französischen Architektur der Neuzeit verschaffen sollen. Wie es sich in solchen Fällen gehört, beginnt das Werk mit einem „Avis au lecteur“ (Avant-Propos), in dem der Autor seine Absichten und Auswahlkriterien für die nun folgende Anthologie kundtut. Ziel ist es nicht, Louis Hautecœurs siebenbändiges Kompendium der *Histoire de l'architecture classique en France* zu ersetzen. Vielmehr beklagt Pérouse de Montclos, daß die Baukunst in der „culture des Français“ keine Rolle spiele, und er will, gemäß dem Konzept der Reihe, hier für Abhilfe sorgen. Seinem „Bildungsauftrag“ unterzieht er sich in einer „didaktischen Synthese“, die Hautecœurs monumentales, unlesbares Werk fortan „verdoppele“ und es somit übertreffen soll - welcher autofahrende Franzose denkt bei „doubler“ nicht auch ans Überholen eines schwergewichtigen Lasters.

Das Ziel des Autors ist dasselbe wie das Hautecœurs: die Eigenschaften der französischen Architektur als einer nationalen Baukunst in jener Stilrichtung wiederzufinden, die man gemeinhin als „klassisch“ beschreibt; und Pérouse de Montclos erreicht dieses Ziel in grandioser Einseitigkeit. Immerhin wird der Leser vorgewarnt: Die französische Provinz steht nur für Curiosa bzw. als Hüterin lokaler Traditionen (S. 10). Die Geschichte der französischen Architektur wird so auch zur Geschichte der Zentralisierung Frankreichs. Im Zusammenhang wird daher die Provinz nur in Bourges, der Hauptstadt Karls VII., vorgeführt, bevor sich die Zentren der Bautätigkeit und des Interesses über die Loire nach Paris verschieben. Es geht also um die Entstehung und Verbreitung einer Baukunst, die vor allem Bautätigkeit im Auftrag des Königs ist: „L'idéal classique correspond

à l'idéal monarchique“ (S. 12). Damit sind auch die Höhepunkte vorab festgelegt. Es sind die Konkurrenzen um den Louvre, der zum Ausdruck des klassischen und monarchischen Ideals schlechthin erkoren wird, wobei jeweils der französische Architekt über seinen italienischen Kollegen triumphiert: Lescot über Serlio und Claude Perrault über Bernini.

Erst aber als die „internationale Verschwörung gegen die französische Hege- monie“ (S. 406) an Macht gewinnt, als sich 1774 der letzte Verfechter der fran- zösischen „Modernen“, Jacques-François Blondel, sterbend in den Zeichensaal seiner Schule tragen läßt, ahnt man, daß und wie sehr die Parade der Monumente unter seine Aufsicht und die seiner Vorgänger gestellt war. Die großen Worte - ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack? - verdecken das Dilemma nicht, das die „Modernen“, als Architekten zweifellos die Heroen des Autors, in die „Querelle“ eingebracht hatten: wie sich der Grundsatz, die Baukunst einer Nation habe sich nach Klima und Brauchtum des Landes zu richten, mit dem nie in Frage gestellten Modellcharakter der französischen Architektur für andere Nationen (und die eigene Provinz) vereinbaren ließ.

Wenn unter diesen Prämissen die Geschichte der französischen Architektur in der Zeit von 1450 bis 1800 erzählt wird, muß es ein Vorspiel und einen Abge- sang geben. Das Vorspiel reicht – hier hat der Leser die Wahl – bis zu dem Mo- ment, in dem der König, Franz I., die Initiative ergreift (S. 60), oder in dem fran- zösische Architekten die italienischen bei den Projekten des Königs, Heinrichs II., ablösen (S. 91ff.).

Zu Recht warnt Pérouse de Montclos davor, die Italianismen im Ornament als Maßstab für die Intensität des Wandels zu sehen. Die Wertung eines jeden Stils, in dem der Schmuck – der „Mode unterworfen und um Aufmerksamkeit heis- chend“ – im „ewigen Kampf zwischen Nacktem und Geschmücktem“ die Ober- hand gewinnt (S. 36), stammt jedoch vom Moralisten Blondel und seinen Vor- läufern. Sie gilt nicht nur für die französische Frührenaissance unter Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I., sondern auch für das Rokoko, das schwieriger zu er- klären sei als die gleichzeitige Pest von Marseille (S. 327ff.). Sie trifft auch den Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, in dem die Stereotomie steinsichtiger Gewölbe „mönchische Strenge“ und „klassische Nüchternheit“ ausdrückt und das Beson- dere der nationalen Kunst erkennen läßt, im Kontrast zur „Völlerei der zentraleu- ropäischen Ordensbaukunst in Gold und Farbe“ (S. 361).

Pérouse de Montclos findet Zeit für eine Apologie von Berninis ‚Hl. Therese‘ (S. 370f.), doch gehört eben alles an seinen Platz: Französische Architektur wird nur dann zur „Architecture à la française“, wenn die Kunst des Steinschnitts zu ihrem Recht kommt. In zwei Kapiteln, die die spannende Abfolge der Ereignisse retardierend unterbrechen, wird erläutert, worin die Besonderheiten der Natio- nalarchitektur bestehen. Unter einem suggestiven Titel – „Les Désordres civils et la théorie des ordres“ – zeigt Pérouse de Montclos, wie die umständehalber ar- beitslosen Architekten dem Berufsbild der weiterhin traditionell ausgebildeten Baumeister aufhelfen. Traktate stehen auch im Mittelpunkt des nächsten Ab- schnitts, der an Musterbüchern und technischen Anleitungen den französischen





Abb. 1 Crema, S. Maria della Croce (nach: La Basilica... 1990, S. 97)



Abb. 2 Crema, S. Maria della Croce (nach: *La Basilica...* 1990, S. 63)



Abb. 3 Abbiategrasso, S. Maria Nascente (nach: F. Borsi, Bramante, 1989, S. 95)

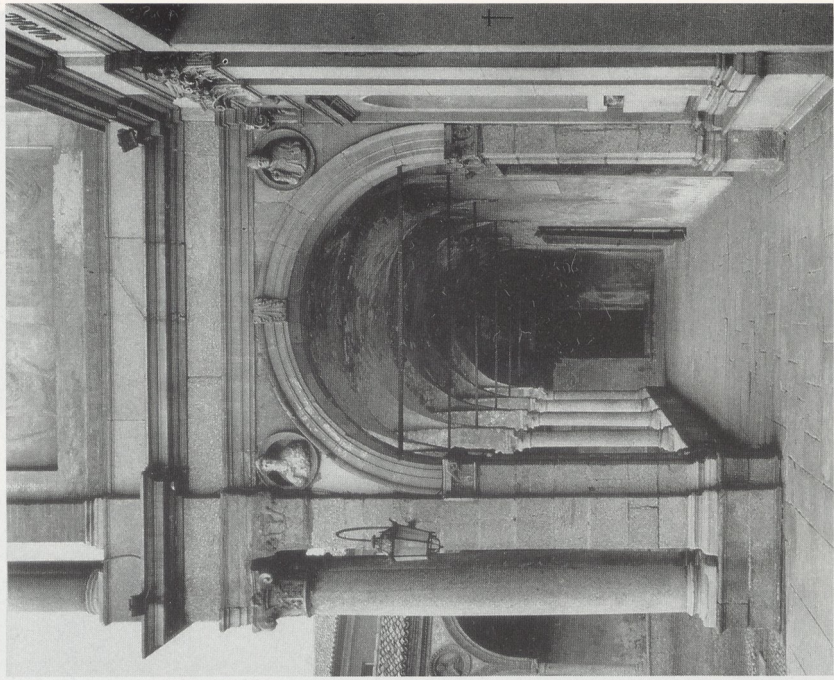
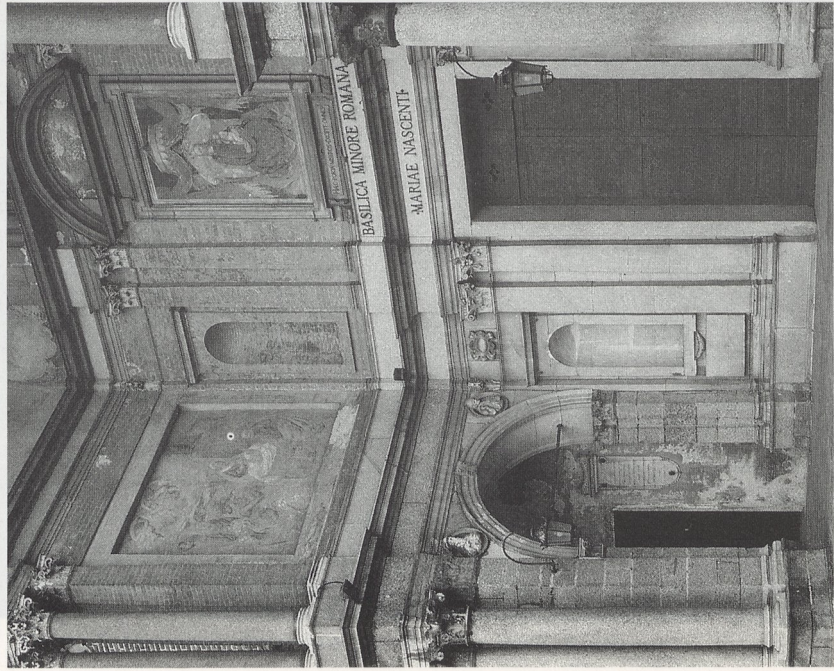


Abb. 4a und b Abbiategrasso, S. Maria Nascente, Vorhalle und Portikus (nach: F. Borsi, Bramante, 1989, S. 97f.)

Charakter der Architektur demonstriert. Hier löst Pérouse de Montclos für die Zimmererarbeiten und den Steinschnitt eine seiner Versprechungen ein: darzustellen, was die „Formen den Techniken verdanken“ (S. 9).

Über den Kirchenbau, dem Pérouse de Montclos, entgegen dem allgemeinen Desinteresse der Forschung, die Aufmerksamkeit widmet, die einer der bedeutendsten Bauaufgaben zukommt; über die Wiederherstellung des Staates und der Städte unter Heinrich IV.; über die Wohnbauten des Adels in Stadt und Land, erreicht der Autor die großen Bauunternehmungen Ludwigs XIV. Mit großem Scharfsinn und didaktischem Talent führt Pérouse de Montclos die Louvreprojekte, die komplizierten Bauphasen des Versailler Schlosses und seiner Satelliten vor, zeigt schließlich die Ausbreitung dieses „classicisme à la française“ in den Bauten der Hofleute. Überflüssige Querelen der Fachleute zu Datierungen und Zuschreibungsfragen werden hier souverän entschieden oder ironisiert. Nach einem Einschub – dem Rokoko als einer Kunst der Privatleute – kann die Erfolgsbilanz des „monarchischen Stils“ in den Städten und Abteien fortgesetzt werden. Wirklich Neues scheinen erst die Stipendiaten der Akademie in Rom nach Hause mitzubringen: die „Rückkehr zur Antike“, die der „Architecture à la française“ ein Ende bereitet.

Bei dem, was Pérouse de Montclos auf das „Schicksalsjahr“ 1774 noch folgen läßt, scheint ihm in zunehmendem Maße nicht wohl zu sein. So beklagt er die Vielfalt der Stile und einen fatalen Hang zum Eklektizismus, wenn er – streng nach Bauaufgaben getrennt – öffentliche Gebäude wie Theater, Nutz- und Sakralbauten, dann Wohngebäude (ausschließlich in Paris) vorführt. Ledoux und Boullée sind hier die einzigen, die unbeirrt vom Eklektizismus der Kollegen und vom technischen Fortschritt der Ingenieursarchitektur einen eigenen Stil verfolgen.

Im Fazit schließen sich die Kreise: Im Jahrzehnt der Revolution, die „weder ihren Stil noch ihre Programme erfindet“, wird wenig gebaut. Nicht neu, aber neu im Blick der Architekten sind einige Bautechniken. Ähnliches gilt auch für die Rasterplanung Durands und für die Verfügung über die gesamte architektonische Tradition der (bekannten) Welt. Aus dieser Sicht reduziert Pérouse de Montclos, dessen Monographie über Boullée 1969 in ganz anderer Grundstimmung gehalten war, die Kugel des Kenotaphs für Newton auf einen – wie es scheinen muß – endgültigen Schlußpunkt für die „Histoire de l'architecture française“.

Nur wenig – Claude Perraults Observatoire, Victor Louis' Palais Royal? – wird man in diesem neuen Kanon der französischen Architektur vermissen; grobe Irrtümer gibt es nicht. Den Vorsatz, eher „repräsentative Werke“ aufzunehmen als außergewöhnliche, da sich diese von selbst durchsetzen (S. 9), hält Pérouse de Montclos nicht durch. Curiosa wie die Chapelle du St. Sacrement an der Kathedrale von Vannes (Abb. 85) stehen für die Renaissance in den Provinzen, und ausgerechnet die Bauten des 16. Jahrhunderts in der Provence werden zum Beispiel für die schwerfällige, traditionalistische Ausrichtung der Randzonen Frankreichs (S. 128f.; vgl. dagegen Jean-Pierre Babelon: *Châteaux de France au siècle*

*de la Renaissance*, Paris 1989). Die ausgefallenen Kirchenbauten aus den Provinzen – Asfeld, Ebersmünster und S. Gaetano/Nizza – ersetzen die repräsentativen, aber weniger spannenden Beispiele in Paris (St. Roch/St. Sulpice) und Versailles (Notre-Dame, St. Louis). Den um Neuartigkeit bemühten Hôtels de Matignon und Peyrenc de Moras sowie dem Palais Bourbon fehlen Bauten von Lassurance und de Cotte als ein Hintergrund, vor dessen Uniformität sich Rokoko auch in Grund- und Aufriß, nicht allein in der Dekoration abheben könnte.

Ob einige der sehr entschiedenen Wertungen Bestand haben werden, erscheint immerhin zweifelhaft: Die Reaktion auf die manieristischen Abweichungen von den Regeln der Ordnungen setzt Pérouse de Montclos mit „um 1650“ wohl zu spät an. Gewiß, erst 1650 erscheinen Palladios *Quattro Libri* in der Übersetzung von Fréart de Chambray; „regulär“ sind aber schon die ökonomischen Bauten an den Plätzen Heinrichs IV., im Unterschied zur prächtigen Grande Galerie des Louvre (vgl. seitdem Hilary Ballon: *The Paris of Henri IV. Architecture and Urbanism*, New York 1991). Dies gilt auch für Salomon de Brosse's Fassade von St. Gervais-St. Protais (Abb. 218), die noch im 18. Jahrhundert als vorbildlich gerühmt wurde.

Das größere Problem des Buchs wird an anderer Stelle sichtbar: Bauten werden als Einzelmonumente betrachtet, wie es die Tradition der Stichfolgen von Du Cerceau bis Mariette vorgibt. Zur Schwäche wird dies vor allem im kurzen Abschnitt über die Gartenkunst (S. 148f.) und bei der Betrachtung der Platzanlagen in Nancy (S. 358f.) und Paris, die zum wohl schwerstwiegenden Fehlurteil des Buchs führen: Die Randbebauung von Ange-Jacques Gabriels Place Louis XV (Concorde) ist neuartiger, als Pérouse de Montclos glauben macht. Auf die Besonderheiten des Platzes und seiner Grenzen in der Lage zwischen Tuileriengarten, Champs-Élysées, Seine und dem urbanistisch bisher nicht geordneten Faubourg St. Honoré geht der Autor nicht ein (S. 395; die Abb. der beiden ‚Hôtels‘ sind gegeneinander vertauscht). Rätselhaft muß ihm auch Gabriels Petit Trianon bleiben, „ein Meisterwerk ohne jegliche Innovation“, aber nur solange man es ohne Bezug zu den verschiedenartigen und unterschiedlich groß dimensionierten Garten, „räumen“ betrachtet. Es ist ein schwaches Argument für die Qualität der „Architecture à la française“, wenn das Trianon vor strahlend blauem Himmel auf einer Doppelbildseite gegen eine Tafel aus Piranesi's düsteren ‚Carceri‘ gesetzt wird.

Der Text begleitet die opulente Ausstattung des Buchs mit Abbildungen, die Pérouse de Montclos als „Quellen“ für die oft zerstörten Bauten heranzieht (S. 9). Dabei schöpft er, auch wenn das betreffende Gebäude erhalten ist, aus den großen zeitgenössischen Mustersammlungen von Du Cerceau, Marot und Mariette, verzichtet jedoch auf eine Anleitung zum „Lesen“ der nicht immer leicht verständlichen Bilder. Die Isolierung der Bauten aus dem Zusammenhang ist somit in der Bildauswahl mit begründet; sie verstärkt sich noch in den Planaufnahmen des 19. Jahrhunderts, die anstelle von Photographien für im Stich nicht zuverlässig dokumentierte Bauten herangezogen werden. So anschaulich diese Zeichnungen aus den *Monuments historiques* auch sein mögen, sie zeigen oft Rekonstruk-

tionen von nie existenten Idealzuständen (z.B. Maisons-Laffitte, Abb. 272). Durch die Wahl fast ausschließlich alter Abbildungen wird die Geschichte der Zerstörungen (Erhaltenes ist nur im Index gekennzeichnet) und der Restaurierungen (Retuschen von Abb. 44, Gaillon) ausgeschaltet. Dies macht den Ablauf formaler Entwicklungen zwar eindeutiger. Indem Pérouse de Montclos auch die Bilderung einem didaktischen Zwang zur Chronologie unterwirft, verschenkt er jedoch die Gelegenheit, das Interesse der Architekten für die Geschichte der französischen Architektur (z.B. Perrault, S. 112) als denkmalpflegerische Praxis im ursprünglichen Wortsinn darzustellen. Beispiele sind Blois, das man sich aus Dubans Bauaufnahmen und Mansarts Projekt zusammensetzen muß (Abb. 58-61 und 249/50) sowie der Louvre und Versailles, wo die Not des An- und Umbauens endgültig zur Tugend gemacht wurde (S. 273). Eine „Einladung zur Reise“, auf die der Autor schon zu Anfang resignativ verzichtet, kann das Buch, da die Abbildungen die Verluste an Bauten dem Augenschein nach vergrößern, nicht sein.

Pérouse de Montclos Überzeugungen bewahren das Buch vor der Langeweile, die derartige komprimierte Überblicksdarstellungen häufig verbreiten. Die vorgefaßten Meinungen, die der Autor in seiner *Architecture à la française* (1982) ausführlicher und differenzierter begründete, verhelfen hier dazu, zweieinhalb Jahrhunderte französischer Architekturgeschichte zu strukturieren und ihr ein Ziel zu geben. Daraus bezieht das Buch seine beeindruckende Überzeugungskraft, es reizt freilich auch zum Widerspruch. Doch selbst dann, wenn man den Eindruck gewinnt, daß der Autor gar zu einseitig Partei ergreift, ist das nur ein Anlaß, eigene Positionen erneut zu überprüfen. Es ist zweifelhaft, ob die Bilder und der oft sehr dichte Text das gewünschte, breite Publikum erreichen. Die Masse an gedrängter Information und das große (druckfehlerreiche) Literaturverzeichnis machen die *Histoire* in dieser Form zu einem ausgezeichneten Handbuch für die Spezialisten.

Katharina Krause

LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven and London, Yale University Press 1990. 290 Seiten mit 267 teils farbigen Abbildungen.

Im Vorwort formuliert Campbell seine Absicht „to set the study of portraiture on a more rational basis, for many writers on the subject have been content to make subjective and unsupported statements about portraits which relate to their personal reactions to and apprehensions of the sitters and have little to do with analyses of the paintings themselves“ (S. X). Es geht ihm dabei nicht um eine Entwicklungsgeschichte der Gattung, sondern um eine „vernünftige Basis“ für die Porträtforschung, ein Ziel, das er durchaus erreicht.

Diesem Ziel dient zum einen die Beantwortung fundamentaler Fragen: Welcher Art waren die Porträts der Epoche, wer schuf sie für wen und wie, wozu wünschte man sie und was tat man mit ihnen? Zum anderen sucht Campbell dem seit den theoretischen Schriften des 16. Jahrhunderts verbreiteten Vorurteil eines Antagonismus von idealen italienischen und realistischen nördlichen Bildnissen zu entgehen, indem er sich bewußt auf praxisnahe Quellenschriften stützt, auf Francisco de Hollanda (*Tractato de pintura antigua*, 1548), Gabriele Paleotti (*Discorso intorno le immagini sacre e profane*, 1582) und Nicholas Hilliard (*A treatise concerning the art of limning*, 1598). Seine Methode, das Material nach formalen Aspekten zu ordnen, die sich aus pragmatischen Fragen ergeben, widerspricht John Pope-Hennessy (*The portrait in the Renaissance*, London 1963, <sup>2</sup>1989), der im Vorwort seines im Sinne Burckhardts kulturhistorisch orientierten Standardwerks bemerkt: „One method would have been comparatively simple, to subdivide it by portrait-types – the full-length portrait, the group portrait, and so on. But though simple, it would also have been academic and unilluminating.“

Eine konsequente Untersuchung der Renaissanceporträts an Hand von Campbells Leitfragen und eine Annäherung über die Schriftsteller der Praxis sind bisher noch nicht unternommen worden. Die Porträtforschung, die fortwährend in Gefahr ist, sich in der Begrifflichkeit von „ähnlich“, „real“, „ideal“, „individuell“, „naturalistisch“ und „charakteristisch“ zu verfangen, kann einen neuen Ausgangspunkt nur zu gut brauchen. Den Begriff der Ähnlichkeit und ihrer entweder realen oder idealen künstlerischen Wiedergabe hat Burckhardt Renaissancechriften entnommen und in die Kunstgeschichte eingeführt. Er sah Ähnlichkeit als stetes Bemühen um die Wiedergabe einer als Individuum verstandenen Person und damit als Voraussetzung für das „eigentliche Porträt“: „Mit der völligen Individualisierung des Menschen in der flandrischen Malerei war nun auf einmal die Kunst des Porträts mitentdeckt.“ (*JBG* Bd. 14, S. 321). „Real“ und „ideal“ betrachtete er als die Pole, auf die hin sich die Porträtmalerei je nach kulturhistorischen Gegebenheiten in Flandern und Italien entwickelte.

Seitdem versucht die Kunstgeschichte, den Begriff der Ähnlichkeit zu definieren und zwischen den „Polen“ zu differenzieren. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts stellte die moderne Porträtmalerei die Ähnlichkeit als entscheidende Voraussetzung für ein Bildnis in Frage, indem sie Ähnlichkeit als subjektiven und sich stets wandelnden Eindruck wertete. Für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Porträt hat dies zur Folge, daß das Porträt nicht mehr allein in Beziehung zum Dargestellten zu setzen ist, sondern als ein Gefüge verschiedenster durch den Porträtierten, den Porträtmaler und den Rezipienten bedingter Faktoren zu verstehen ist. Im gleichen Sinne differenzierend wirkten die Erforschung des mittelalterlichen Porträts und die Auseinandersetzung mit „versteckten“ oder Identifikationsporträts.

Dennoch muß das Forschungsgebiet als methodisch vernachlässigt gelten. Wird die Entstehung der Gattung noch kulturhistorisch, formanalytisch, ja selbst nach ikonographischen Gesichtspunkten untersucht, begnügt man sich hinsichtlich des einzelnen Werkes weithin mit Zuschreibung und Identifizierung. Form-



analytische Untersuchungen bleiben die Ausnahme, ikonographische Ergebnisse dominieren einseitig, und nur selten werden Formanalyse und Ikonographie mit historischen Tatbeständen verknüpft.

Campbell hat viel Material bewegt. Er bespricht zahlreiche Porträts, teilt die wichtigsten Sachangaben dazu mit und bildet sie – oft hervorragend – ab. Neben den wohlbekannten entdeckt man auch weniger bekannte Werke und Schriftquellen. Ein äußerst brauchbarer Index von Malern, porträtierten Personen, Orten und Autoren vereinfacht die Handhabung des Materials; ein ausführlicher Anmerkungsapparat und eine umfangreiche Bibliographie bieten weiterführende Hilfe an.

Wie aber setzt der Autor seinen Anspruch konkret um? Beantwortet er seine Fragen, kommt er zu neuen Ergebnissen? Eine zusammenfassende Antwort darauf wird durch die Natur des Buches erschwert, dessen Pragmatismus sich gegen verallgemeinernde Folgerungen sträubt.

Im Aufbau des Buches sind zwei verschiedene Ansätze zu erkennen. Vorwort, erstes („Introduction“) und letztes Kapitel („Italy and the North“) nehmen Bezug auf die Methode, nach der Campbell Bildnisse betrachtet wissen will. Im Vordergrund steht die von theoretischem Ballast freie Betrachtung der Bildnisse; im letzten Kapitel führt Campbell die Bildanalyse beispielhaft bei Antonis Mor durch. Der dazwischengespannte Hauptteil des Buches hat darstellenden Charakter. In sieben Kapiteln, die an den im Vorwort formulierten Leitfragen orientiert sind, stellt Campbell eine Fülle von Bildnissen quer durch Europa vor. – Die Gattungen werden in Kap. 2 „Portraits Types“, Kap. 3 „Poses“ und Kap. 4 „Settings, Clothes and Attributes“ besprochen, die Beteiligten unter den Überschriften „The Sitters“ (Kap. 5) und „The Painters“ (Kap. 6). Kap. 7 „Portrait Method“ gibt Einblick in verschiedene Techniken, Kap. 8 „The Function and Uses of Portraits“ behandelt ihre Anwendung. Es führt kein roter Faden zu einem bestimmten Ergebnis, die Ansätze werden nicht miteinander verbunden. Campbell geht es denn auch nicht um die Veröffentlichung neuer Forschungsergebnisse, sondern er hält sich an seine Ziele: unvoreingenommene Betrachtung zum Zweck grundlegender Information. Ebenso ist ihm kaum daran gelegen, historische und künstlerische Tatbestände zu verknüpfen, wodurch die über den Bereich der Form hinausgehenden Bedeutungen erst erschlossen werden könnten. Da das Buch sich als ein Mosaik signifikanter Einzelfälle präsentiert, ist es unvermeidlich, daß auch in seiner Besprechung immer wieder die Rede auf Detailfragen kommt, ja daß das Buch wesentlich durch solche Auseinandersetzung bestimmt wird.

Im ersten Kapitel, einer ausführlichen „Einleitung“, definiert Campbell das Porträt und grenzt die Begriffe der Individualisierung, Idealisierung und Charakterisierung voneinander ab. Für die Definition eines Porträts läßt er den Begriff der Ähnlichkeit nicht gelten, „for some portraits are not likenesses and not all likenesses are portraits“ (S. 1). Zwar bietet er keine neue Definition, jedoch wird durch seine Beispiele ersichtlich, daß die *Identität*, erkennbar oder beabsichtigt, als Bedingung für ein Porträt zu gelten habe.

Individualisierung, Idealisierung und Charakterisierung sieht Campbell als Begriffe, die „es wert sind zu definieren und ihre Merkmale zu analysieren, da

sie die in der Porträtdiskussion verwendeten Begriffe sind“ (S. 9). *Individualisierung* bedeute, ein bestimmtes Merkmal des Porträtierten zu betonen, so daß er sich als Individuum von den übrigen Menschen abhebe. Vergleichbar den Karikaturisten bringe der Porträtmaler die Verhältnisse der einzelnen Merkmale (Augen, Augenbrauen, Nase, Mund), Unregelmäßigkeiten übertreibend, zur Anschauung. Diese Gestaltung sei nicht unbedingt bewußt von dem Maler vorgenommen, sondern könne auch aus der „künstlerischen instinktiven Suche resultieren“ (S. 12). Als Beispiele individueller Porträts führt Campbell unter anderen Jan van Eycks „Mann mit rotem Turban“ (1433), Botticellis „Bildnis eines jungen Mannes“ (1480) und Holbeins d.J. Zeichnung des „Henry Howard, Earl of Surrey“ (1530) an. Die *Idealisierung* sei nicht nur schwer abzugrenzen von Schmeichelei, sondern zudem kaum festzulegen, da jeder Künstler persönliche, absolute oder zeitlich bedingte Idealvorstellungen habe, die unbewußt oder bewußt in seine Arbeit einfließen würden. Um den Grad jeweiliger Idealisierung zu messen (S. 14), konfrontiert er Porträts ein und derselben Person von verschiedenen Malern. Van Eycks Stifterbild des Nicolas Rolin wirkt auf ihn als „objective, impassive likeness“ im Vergleich zum Rolin-Porträt des Rogier van der Weyden, „a stylised and highly personal vision upon his subject“ (S. 16). Die Porträts der Maria Portinari von Memling und van der Goes zeigen, wie „both painters transformed Maria's features by subjecting them to certain personal or fashionable ideals of beauty“ (S. 22). Gegenüber Memlings am Marienbild ausgerichtetem Leittyp erscheint ihm das Bildnis des van der Goes „considerably more truthful and less idealised likeness than Memling“ (S. 22). Als letzte Kategorie definiert Campbell die obligate *Charakterisierung* unter den Aspekten des gesellschaftlichen Status und der Persönlichkeit („private self“) durch Embleme, Kleidung, Attribute, Inschriften, Umgebung, Gestik und Mimik. Hier nennt er Beispiele wie Giovanni Bellinis „Dogen Loredan“, Holbeins „Georg Gizse“ und Bronzinos „Eleonora von Toledo“. Ein Blick auf Porträtbewertungen des 15. und 16. Jahrhunderts schließt die Einleitung ab.

Campbells Versuch, Formen, die objektiv und nachprüfbar sind, zu subjektiven Begriffskategorien zusammenzufassen, erinnert an Wölfflins formalanalytische Methode. Damit nimmt Campbell eine für die holländische und italienische Bildnismalerei kaum angewendete Methode auf, doch trifft auch auf sein Buch D. Freys Kritik an Wölfflins Grundbegriffen zu, sie „weise zwar Phänomene auf, nicht aber deren Ursachen, so daß seinen Schilderungen etwas Impressionistisches anhafte“. Welches Maß von Historizität können z.B. Aussagen wie jene beanspruchen, Hugo van der Goes' Porträt der Maria Portinari sei „glaubhafter“, d.h. weniger idealisiert als Hans Memlings Maria Portinari?

Die Kapitel 2-4 breiten die Porträtgattungen aus. Den Anfang machen nach formalen und technischen Gesichtspunkten sortierte Typen in chronologischer Folge: Porträtserien, Gruppenporträts, Doppelporträts, Einzelporträts. Es folgen unterschiedliche Herstellungsgattungen: Zeichnungen, Miniaturen, Farbtechniken und abschließend die Bildrahmung. Positiv fällt u.a. auf, daß Campbell die Chronologie der Porträttypen nicht allein aus kirchlichen Stifterbildnissen herleitet,

die sich im Lauf der Zeit gleichsam verselbständigen. Vielmehr hebt er die profane Bildnistradition mit ihren Genealogien, Bildnisreihen der *uomini famosi* und Fürstengesellschaften klar hervor und verdeutlicht, daß neben dem religiös bestimmten stets auch das profane Porträt existierte. Demgegenüber wirken Einwände, die sich gegen die mitunter überstrenge formale Gruppenbildung erheben könnten, sekundär. Die Definition des Einzelporträts als ein Kopf pro Tafel leuchtet soweit ein, doch ist es wirklich sinnvoll und nützlich, mit Campbell Lottos Goldschmied, weil von drei Seiten gezeigt, der Kategorie „Gruppenporträt“ zuweisen? Das Porträt des Papstes Sixtus IV. von Justus van Gent erscheint unter den Einzelporträts, obwohl für die Reihe der „*uomini famosi*“ in Urbino bestimmt, und das Porträt einer Lysbeth van Duvendorde (niederländisch um 1430) wird als Einzelporträt vorgestellt, weil ihr Pendant – der Gatte – auf einer eigenen Tafel gemalt ist.

Der anschließende Überblick über *Haltungsmotive* der Porträtierten konzentriert sich auf Einzelbildnisse. Bei Brustporträts suggerieren die auf dem Bilderahmen, einem Tisch, einer Brüstung etc. dargestellten Hände den dem Betrachter verborgenen Körper. Im Laufe des 16. Jahrhunderts lösen Halbfigurenporträts diese Form ab, „perhaps because the halflength convention was becoming better known and more widely accepted“ (S. 74). Eine chronologische Entwicklung der Gesichtswiedergabe vom Profilbildnis über das Frontalbildnis und das Dreiviertelbildnis hin zum symmetrischen Standporträt wird durch die besprochenen Beispiele unausgesprochen nahegelegt. Für Bedeutungsfragen zeigt der Autor wenig Interesse. *Vielleicht* gäben die Rhetorikbücher des Quintilian Aufschluß über Gestik und Mimik, *vielleicht* sei die Körperdrehung auf Alberti zurückzuführen. Zu Attributen wie Handschuhe und Taschentücher heißt es: „None of these objects seems to have carried any symbolic meaning and they might with *relative safety* be placed in the hands of any sitter“ (S. 99). Diese Unentschlossenheit wirkt sich mitunter nachteilig auf die Glaubwürdigkeit von Einzelinterpretationen aus. Zum Beispiel interpretiert Campbell die in den Mantelsaum greifende Hand in Holbeins „Bildnis eines 39jährigen Mannes“ (1533) als Rückgriff auf eine antike Büstenform; im „Bildnis des Pierre Americ“ von Corneille de Lyon (1534) sei dasselbe Motiv dagegen ein Mittel des Malers, der Schwierigkeit, die Hände im Porträt darzustellen, zu entgehen. Gründe für die unterschiedlichen Interpretationen sind nicht genannt.

Eine ähnliche Bilanz ergibt die Übersicht über „*Settings, Clothes and attributes*“. Übermalte Rahmen, Vorhänge, Goldhintergründe, einfarbige Hintergründe, Landschaftsausblicke, Himmel oder die Wiedergabe eines Zimmers sind die Szenen, in denen sich der Porträtierte in entsprechender Kleidung und mit bestimmten Attributen präsentieren läßt. Erneut legt Campbell reichliches, sehr gut dokumentiertes Bildmaterial vor. Ja, diese Dokumentationen in Form knapper Erläuterungen zu jeder Abbildung sind konkreter und führen weiter als der eigentliche Text. In diesem heißt es zum Beispiel, der Himmel sei leichter, schneller und billiger zu malen als Landschaften (S. 124). Diese industriell gedachte Bewertung kann kaum ohne Differenzierung ins 16. Jahrhundert übertragen werden: Leichter

als ein Himmel war immer noch ein einfarbiger Hintergrund zu malen, und neben der Arbeitszeit waren vor allem die Materialien preisbestimmend. Schnelligkeit wurde nicht überall bloß als zeitsparend gewertet, sondern bezeugte auch Könnerschaft. „Il disegno“, der von der „inventione“ eingegebene ‚große Wurf‘, brachte dem Künstler höchste Anerkennung. Indem Campbell Landschaftshintergründe, wie sie etwa der oberrheinische Meister um 1470 für das Porträt eines Ehepaares wählte, lediglich mit „decorative potentialities of this kind of abstracted landscape“ kommentiert (S. 120), läßt er sich den Forschungsstand zur Pflanzensymbolik m.E. voreilig entgehen (vgl. *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14.-16. Jahrhundert*, hg. W. Prinz und A. Beyer. Weinheim 1987).

Aufschlußreich sind die folgenden Kapitel über Auftraggeber und Maler. Dokumente und Zeichnungen geben Aufschluß über Aufträge, Sitzungen, Wünsche, Preisbestimmungen. Die Perspektive des Malers wird sehr klar dokumentiert. Seine Ausbildung, die Arbeitsmethoden, die Bedeutung der Bildnismalerei für seinen Werdegang, die Situationen während der Sitzungen und das Verhältnis zu seinem Auftraggeber stellt Campbell fundiert dar. Auch das eigens der Porträttechnik gewidmete Kapitel bringt Campbells Stärken zur Geltung; Präzisionsapparate, die Arbeit mit Maßen, Abgüssen, Zeichnungen, Beleuchtungstechniken werden mit Quellenmaterial reichlich belegt. Was die Verwendung betrifft, ergibt sich eine imposante Vielfalt. Bildnisse dienten zur Erinnerung an Personen oder bestimmte Augenblicke, fungierten auch als Stellvertreter. Das Bildnis wurde verschickt, diente der Werbung, der moralischen Läuterung und Belehrung. Es wurde für Privatgemächer, fürstliche Galerien, ja selbst für „Schönheitsgalerien“ (S. 220) bestellt.

Das Schlußkapitel „Italy and the North“ greift Überlegungen des Vorwortes auf. Als Beispiel einer Beurteilung, die sich bei sorgfältigem Betrachten eines Bildes als falsch erweist, dient ihm Antonis Mor, der einseitig als Nachahmer Tizians gesehen werde. Etwas trotzig wirkt die Methode seiner Revision, welche die unterstellte Einflußrichtung schlicht umdreht. Justus van Gent sei Raffaels, Memling Peruginos Vorbild gewesen. Castagnos und Mantegnas Bemühung um Details und Farbabstufungen verrate, so sehr ihre Bildnisformen vom Studium antiker Büsten geprägt seien, Verwandtschaft mit der niederländischen Malerei, vielleicht den Einfluß des Rogier van der Weyden. Darauf überprüft er, inwiefern Tizians Malerei in italienischer Tradition stehe oder nordisch beeinflusst sein könne. Sein Reiterporträt Kaiser Karls V. müsse nicht auf italienische Reiterdarstellungen zurückgehen, ebenso könnten nordische Reiterbildnisse in der Art von Burgkmair Vorbild gewesen sein. Das Standmotiv habe Tizian von Jakob Seisenegger kopiert, also von der „german tradition“ (S. 234). Tizians (in Kopien von Rubens u.a. erhaltene) Darstellung Karls V. in Rüstung könne ihren Ursprung in einem Kinderporträt Karls V. in Rüstung haben, welches von einem anonymen Deutschen um 1515 gemalt wurde. – Campbell hat ja recht, nach der Herkunft der Motive bei Tizian zu fragen. Doch ist eine Rückführung allein auf nordische Traditionen nicht ebenso ergänzungsbedürftig wie die auf italienische? Dank verdient endlich Campbells Korrektur der seit dem 16. Jahrhundert bis hin in die

neueste Literatur verbreiteten Vorstellung, niederländische Malerei sei schlechthin realistisch, italienische dagegen idealistisch.

Amelie Himmel

## Varia

### HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

#### BONN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

##### *Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Trier) Ursula Lindau: ‚Progressive Universalpoesie‘. Romantische Methodik im Werk von Max Ernst.

#### EICHSTÄTT

LEHRSTUHL FÜR KUNSTGESCHICHTE AN DER KATHOLISCHEN UNIVERSITÄT

##### *Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Knopp) Cordula Loebel: (Arbeitstitel) Schmuckgürtlerei um 1900.

#### ERLANGEN-NÜRNBERG

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

##### *Abgeschlossene Magisterarbeiten*

(Bei Prof. Rupprecht) Ulrike Berninger: Die Gouachen und Aquarelle Salomon Gessners (1730-1788). Mit einem beschreibenden und kommentierten Katalog.

#### FRANKFURT/MAIN

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT

Prof. Dr. Klaus Herding hat den Ruf auf den Lehrstuhl Kunstgeschichte angenommen.

##### *Abgeschlossene Magisterarbeiten*

(Bei Prof. Eimer) Sonja Müller: Die Villen des Cosimo I de' Medici. Studien zu Form und Funktion der toskanischen Villenarchitektur des Cinquecento.

(Bei Prof. Kiesow) Arne Franke: Die Wallfahrtskirche St. Maria zu Dieburg. Baugeschichte und Rekonstruktionsversuch.

*Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Claussen) Birgit Weyel: (geändert) Kunst und Kunstpolitik in Frankfurt am Main 1945-1960.

(Bei Prof. Saurma) Angelika Luettmer: Werner Weisbach, Beiträge zur Rekonstruktion seines wissenschaftlichen Konzeptes.

HAMBURG

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

*Neu begonnene Dissertationen*

Gabriele Hofner-Kulenkamp: (Arbeitstitel) Das Künstlerfamilienbildnis vor 1700.

HEIDELBERG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

*Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Güthlein) Iris Münch: Die Wirkung der französischen Theaterbautheorien der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts auf die deutsche Theaterarchitektur der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

MARBURG

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER PHILIPPS-UNIVERSITÄT

Herr Priv.-Doz. Dr. Norbert Wolf ist im SS 1992 und im WS 1992/93 als Gastprofessor des Graduiertenkollegs „Kunst im Kontext“ am Kunstgeschichtlichen Institut tätig.

MÜNCHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

*Abgeschlossene Dissertationen*

(Bei Prof. Belting) Dorothee Hansen: Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner (*auf Seite 417f. war versehentlich der Titel der Magisterarbeit genannt worden*).

(Bei Prof. Sauerländer) Godehard Hoffmann: Die Restaurierungen romanischer Kirchen in der preußischen Rheinprovinz zwischen 1815 und 1914. Mit einem Ausblick auf die Rezeption der rheinischen Romanik nach 1871.

(Bei Prof. Schneede) Nina Peter: Max Beckmann, Landschaften der 20er Jahre.

#### *Abgeschlossene Magisterarbeiten*

(Bei Prof. Schneede) Reinhard Spieler: Max Beckmann, Versuchung.

#### *Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Schneede) Reinhard Spieler: Max Beckmann, Die Triptychen.

### MÜNSTER

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER WESTFÄLISCHEN WILHELMS-UNIVERSITÄT

#### *Abgeschlossene Magisterarbeiten*

(Bei Prof. Meyer zur Capellen) Sabine Maria Schmidt: Reiner Ruthebeck, Aspekte seines Werkes.

### WUPPERTAL

FACHBEREICH 5 – FORSCHUNGSSTELLE FÜR ARCHITEKTURGESCHICHTE UND DENKMAL-  
PFLEGE DER BERGISCHEN UNIVERSITÄT/GESAMTHOCHSCHULE

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

(Bei Prof. Mahlberg) Joachim Frielingsdorf: Der Baumeister Heinrich Wolff.

#### *Neu begonnene Habilitationen*

(Bei Prof. Mahlberg) Michael Metschies: (Arbeitstitel) Rekonstruktion und Wiederaufbau. Der Streit um die Wiedergewinnung verlorener Baudenkmäler. Zur Theoriediskussion in Deutschland nach 1945.

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Beatrice Thön: *Heinrich Kamps 1896-1954*. Monographie mit Werkverzeichnis (Diss. 1990, Universität Heidelberg). Pfnztal, Renate Huth 1992. 211 S., DM 48,-.

Peter Volk, Wolf-Christian von der Mülbe: *Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko*. Regensburg, Friedrich Pustet 1991. 280 S. mit 140 s/w u. Farbabb., DM 128,-.

Hermann Walter: *Antike Mythologie in europäischen Museen und Privatsammlungen*. Sonderdruck aus: Beiträge zur sprachlichen, literarischen und kulturellen Vielfalt in den Philologien. Festschrift für Rupprecht Rohr zum 70. Geburtstag. Stuttgart, Steiner 1992. S. 662-686.

Joan Weinstein: *The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918-19*. Chicago, The University of Chicago Press 1990. 332 S. mit s/w Abb., \$ 45.95.

Winfried Werner (Hrsg. u. kommentiert): *Ludwig Richter. Ein böhmisches Skizzenbuch*. Leipzig, Seemann 1990. 2 Bde.: 1 Skizzenbuch mit 76 S. u. 1 Kommentarband mit 100 S. u. s/w Abb., DM 45,-.

Arthur K. Wheelock, Jr.: *Vermeer*. Köln, DuMont 1992. Amerikanische Erstausg. New York 1981. 166 S. mit 81 s/w Abb. u. 47 Farbtafeln. DM 94,-.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

**Aachen.** Suermond-Ludwig-Museum. Altes Kurhaus. 13.11.—17.1.93: *Deutsche informelle Malerei – Werke aus der Sammlung Lückeroth.*

**Albstadt.** Städtische Galerie. 8.11.—3.1.93: *Jürgen Palmtag (Felix-Hollenberg-Preis 1992) – Radierungen.*

**Amsterdam.** Rijksmuseum Vincent van Gogh. 20.11.—7.2.93: *Glasgow 1900: paintings, drawings, watercolours and crafts.*  
Stedelijk Museum, Museum Fodor. —13.12.: *Lee Miller – Photos 1929-1964.* 21.11.—3.1.93: *Jeff Koons – Retrospektive.*

**Antwerpen.** Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. —6.12.: *L'Avant-Garde en Belgique 1917-1929.*

**Arnhem.** Gemeentemuseum. 14.11.—31.1.93: *Paula Modersohn-Becker.*

**Atlanta.** High Museum of Art. 21.11.—21.2.93: *Dream Makers: American Children's Book Illustrators.* 24.11.—17.1.93: *American Paintings from a century of collecting.*

**Augsburg.** Schaezlerpalais. 5.11.—3.1.93: *Gerhard Stachova.*

**Baden-Baden.** Staatliche Kunsthalle. 8.11.—13.12.: *Olaf Metzler sowie Hinrich Weidemann.*

**Baltimore.** Walters Art Gallery. —2.1.93: *Ottocento: Romanticism and Revolution.*

**Bamberg.** Neue Residenz. 12.11.—27.2.93: *„Fürs schöne Geschlecht.“ Frauenalmanache 1800 – 1850.*

**Barcelona.** Fundació Joan Miró. 19.11.—10.1.93: *Gilbert & Georges: The Cosmological Pictures 1989.*

**Basel.** Kunsthalle. 29.11.—3.1.93: *Jahresausstellung der Basler KünstlerInnen.*  
Naturhistorisches Museum. 5.11.—Ende März 93: *Armut, Krankheit, Tod im frühindustriellen Basel.*  
Sammlung Karikaturen und Cartoons. —28.3.93: *Portugal – Brasilien.*  
Schweizerisches Museum für Volkskunde. 25.11.—August 93: *Juden im Elsass.*  
Spielzeugmuseum, Dorf- und Rebbaumuseum Riehen. —31.12.: *Die Spielzeugsammlung Tomi Ungerer.*  
Stadt- und Münstermuseum. —31.1.93: *Leben in Kleinbasel 1392 / 1892 / 1992.*

**Beckum.** Stadtmuseum. 29.11.—10.1.93: *Heinrich Aldegrever: Ein westfälischer Kupferstecher des 16. Jh.*

**Belfast.** Ulster Museum. —31.1.93: *Portraits and prospects.*

**Berlin.** Alte Nationalgalerie. — 29.11.: *Sabine Grzimek.*

Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung. 17.11.—31.1.93: *Georg Muche – Gemälde, Zeichnungen, Graphik* sowie als Studioausstellungen *Hein A. Molenaar, Zeichnungen aus dem Unterricht Georg Muches an der Ittenschule Berlin 1929–1930* und *Roman Clemens, Bühnenbilder 1929–1932.*

Berlinische Galerie. 20.11.—17.1.93: *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart.*

Berlin Museum. 5.12.—17.1.93: *Der Bühnenbildner Roman Weyl.* Abt. Jüdisches Museum. 11.11.—10.1.93: *Die andere Hälfte. Bestände aus dem Märkischen Museum zur Geschichte der Juden in Berlin.*

Deutsches Historisches Museum. —24.11.: *Deutschland im Kalten Krieg – von 1945–1963.*  
Kunstamt Kreuzberg. —13.12.: *Desde la Tierra. Zeitgenössische lateinamerikanische Kunst in Deutschland.*

Kunstgewerbemuseum. —30.4.93: *Mittelalterliche Seidenstoffe.*

**Bern.** Kunsthalle. —29.11.: *Michael Asher.*

**Bielefeld.** Kunsthalle. 12.11 —10.1.93: *Souvenir – Eucker / Tielmann.* 29.11.—14.2.93: *O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus.*

**Blackburn.** Museum and Art Gallery. —31.12.: *The traveller in Europe.*

**Bochum.** Museum. 7.11.—16.12.: *„Brücken bauen“ – Wettbewerb der IG Metall.*  
21.11.—Mitte 1.93: *Jan Kotik – Retrospektive.*  
28.11.—Mitte 1.93: *Jan Koblasa – Zeichnungen.*

**Bologna.** Galleria Comunale d'Arte Moderna. — Jan. 93: *Villa delle Rose: The last garden.*  
5.12.—31.1.93: *Luigi Ghirri. Vista con camera.*

**Bonn.** Kunsthistorisches Institut der Universität. 27.10.—27.11.: *Terence Gower – Installation.*  
Kunst- und Ausstellungshalle der BRD. 27.11.—31.1.93: *Räume für Kunst.*  
Kunstmuseum. 6.11.—24.1.93: *Wolfgang Laib.*  
Kunstverein. 30.11.—Jan.93: *Mattias Wähner, Fotografien.*  
August-Macke-Haus. —29.11.: *Walter Macke. Das väterliche Vermächtnis als künstlerische Herausforderung.*

**Braunschweig.** Städtisches Museum. 5.11.—10.1.93: *Grieshaber. Der Maler.*

**Bremen.** Forum Langenstraße. 8.11.—31.12.: *Sinnbilder – Kunst und Religion. Ein Dialog.*  
Gerhard-Marcks-Haus. 15.11.—Mitte Jan.93: *Arts mercabilis: Fundstücke.*

Kunsthalle. 1.12.—3.1.93: *Krimhild Becker – Exit, Räume mit Fotografie.*



**Brighton.** Museum and Art Gallery. 13.11.—1.1.93: *Angelika Kauffmann and England: a reappraisal.*

**Brügge.** Gruuthusemuseum. —30.11.: *Louis de Gruuthuse (Louis de Bruges), mécène et diplomate européen.*

**Brüssel.** Musée d'Art Moderne. —13.12.: *L'Avant-Garde en Belgique 1917-1929.*

**Cambridge.** Fitzwilliam Museum. —13.12.: *From the crossroads of Asia.* —10.1.93: *The art of drawing.*

**Cambridge (Mass.).** Fogg Art Museum. —31.12.: *American and British figurative art of the inter-war years.*

**Chapel Hill.** University of North Carolina/Ackland Art Museum. —13.12.: *Material Dreams.*

**Cleveland.** Museum of Art. 27.10.—10.1.93: *Contemporary American Photographs.* 18.11.—3.1.93: *Victorian landscape watercolors.* 24.11.—11.4.93: *Waffen in Mittelalter und Renaissance.*

**Coburg.** Veste. 1.11.—21.3.93: *Carl-Heinz Klieemann. Das druckgraphische Werk 1946-1991.*

**Dallas.** Museum of Art. 15.11.—31.1.93: *Camille Pissarro.*

**Darmstadt.** Haus Deiters, Galerie des 19. Jahrhunderts. 14.—15.11.: *Eröffnung.* Hessisches Landesmuseum. 27.11.—26.4.93: *Faszination Edelstein. Schätze aus Kunst und Natur.* Mathildenhöhe. 6.12.—17.1.93: *Claudio Parmiggiani (Kunstpreisräger 1990): Iconostasi – Werke 1964-1992.*

Museum Künstlerkolonie. 6.12.—17.1.93: *Claudio Parmiggiani – Zeichnungen.*

**Dessau.** Anhaltische Gemäldegalerie Georgium. 4.11.—3.1.93: *Zu Baldung – Anbetung der Könige.*

**Dordrecht.** Museum. 29.11.—28.2.93: *De Zichtbaere Werelt – Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad.*

**Dortmund.** Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 8.11.—10.1.93: *Focus '92: Aneignung von Welten.*

Museum am Ostwall. 4.11.—13.12.: *Antje Hassinger – Malerei.* 13.12.—17.1.93: *Hartwig Kompa: „Primär Farbe“.* 16.12.—24.1.93: *Angelika Herker – Kolorierte Objekte aus Wellpappe.*

**Dresden.** Albertinum. 11.11.—3.1.93: *Die Künstlergruppe „Lücke“ TPT – Gemeinschaftsmalerei im Untergrund Hechtstr. 1971-1976.* 8.11.—10.1.93: *Jacques Callot – Das druckgraphische Werk.*

**Düsseldorf.** Ballhaus. 3.—19.12.: *Löbner Independent.* Forum Bilker Strasse. 7.11.—5.12.: *Ideenwettbewerb*

*werb Düsseldorf Künstler zur Neugestaltung des Rheinufers.*

Goethe-Museum. 6.11.—4.12.: *Goethes zweiter Besuch in Düsseldorf.* 29.11.—12.1.93: *„Eine herrliche Seele...“ – Charlotte von Stein.* Kunstmuseum im Ehrenhof. 7.11.—31.1.93: *Erscheinungen aus dem Jetzt.* Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. 27.11.—6.12.: *Bauen für die öffentliche Hand.* Theatermuseum Dumont-Lindemann-Archiv. —3.1.93: *Günther Schneider-Siemssen, Bühnenbildentwürfe.*

**Eckernförde.** Heimatmuseum. 22.11.—10.1.93: *Sabine Ziesenisitz – Aus den Tiefen in das Licht. Malerei und Collagen.*

**Edinburgh.** National Gallery of Scotland. 5.11.—27.12.: *Once upon a time... – Children's book illustrations.* 20.11.—31.1.93: *Ecco Roma – European Artists in the Eternal City.* Scottish National Gallery of Modern Art. 13.11.—3.1.93. *New Beginnings – Post-War British Art from the Collection of Ken Powell* sowie *Callum Innes, Paintings.* Scottish National Portrait Gallery. 26.11.—14.3.93: *The Stones of Venice.*

**Emden.** Kunsthalle. 8.11.—7.2.93: *August Macke, „Gesang von der Schönheit der Dinge“ – Aquarelle und Zeichnungen.*

**Erfurt.** Angermuseum. 4.12.—31.1.93: *Otto Dix, Graphiken und Gemälde.*

**Essen.** Museum Folkwang. 15.11.—10.1.93: *Josef Neuhaus – Skulptur und Relief, Werke aus 30 Jahren.* 29.11.—10.1.93: *Künstlerbildnisse der klassischen Moderne.* 29.11.—24.1.93: *Don McCullin – Retrospektive.* 6.12.—31.1.93: *Brigitte und Martin Maschinsky-Denninghoff, Skulpturen.*

**Esslingen.** Villa Merkel. —29.11.: *2. Internationale Photo-Triennale.*

**Eutin.** Ostholstein-Museum. 29.11.—3.1.93: *Künstlerkreis Ostholstein.*

**Evreux.** Musée Ancien Evêché. —14.12.: *Die Ikonodulen.*

**Fiesole.** S. Alessandro. 1.12.—30.4.93: *Giuliano e la bottega dei da Mariano.*

**Florenz.** Accademia. 14.11.—15.1.93: *Mestieri e produzione a Firenze 1400-1500.* Bargello. —30.12.: *Eredità del Magnifico.* Palazzo Strozzi. —10.1.93: *Botteghe di pittura a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico.*

**Fort Worth.** Kimbell Art Museum. —31.1.93: *Egypt's dazzling sun.*

**Frankfurt.** Schirn Kunsthalle. 28.11.—14.2.93: *Gabriele Münter.* 5.12.—14.2.93: *Edward Hopper.* Städel. 17.11.—17.1.93: *Honoré Daumier – Zeichnungen.*

**Frankfurt/Oder.** Galerie Junge Kunst. 4.11.—10.1.93: *Werner Knaupp: Grenzüberschreitungen. Bilder und Skulpturen 1979–1985.*

**Freiburg.** Kleine Galerie. 6.11.—6.12.: *Carl Baum, Malerei.*

**Fribourg.** Musée d'Art et d'Histoire. 20.11.—3.1.93: *Yoki.* 27.11.—10.1.93: *Peter Willen.*

**Genf.** Musée d'art et d'histoire. —21.2.93: *Entre Byzance et l'Islam.*  
Petit Palais. —28.2.93: *Georges Papazoff.*

**Gent.** Museum van Hedendaagse Kunst. —29.11.: *Georg Baselitz, Malelade; Carlfriedrich Claus, Objekte und Graphik.*  
Museum voor Schone Kunsten. 1.11.—31.12.: *Les Vingt en de Belgische avant-garde – Prenten, tekeningen en boeken ca.1890.*

**Genua.** Museo S. Agostino. —24.1.93: *Icone russe ricamate.*

**Gera.** Orangerie. 28.11.—31.1.93: *Zeit-Mauer, Zeichnungen, Plastiken, Objekte aus Thüringen.*  
Otto Dix Haus. 27.11.—5.1.93: *Reise ins Blaue. Malerei von Maria Schicker.*

**Gießen.** Oberhessisches Museum. 6.11.—3.1.93: *Emil Schreiber, Zeichnungen.* 12.11.—10.1.93: *Raymund Neuhof: „Feuerspuren“.*

**Glasgow.** Burrell Collection. 20.11.—28.2.93: *Boudin at Trouville.*

**Görlitz.** Städtische Kunstsammlungen / Barockhaus Neißstraße. 14.11.—31.1.93: *Reise ins Spielzeugland – Schätze aus dem Deutschen Spielzeugmuseum Sonneberg.*

**Göttingen.** Altes Rathaus. 1.11.—6.1.93: *Lichtenberg-Connection.*  
Paulinerkirche. —3.1.93: *Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799), Wagnis der Aufklärung.*

**Goslar.** Mönchehaus-Museum. —31.12.: *Rebecca Horn.*

**Gotha.** Schloß Friedenstein. 14.11.—13.12.: *Gerhard Altenbourg.*

**Halle.** Moritzburg. 15.11.—21.3.93: *Medaillenkünstlerinnen in Deutschland.* 29.11.—10.1.93: *Evelyn Richter, Photographien.* 6.12.—24.1.93: *Hans Hendrik Grimmling, Gemälde und Zeichnungen.* 8.12.—10.1.93: *Vom Taler zur Mark.*

**Hamburg.** Altonaer Museum. 13.11.—28.2.93: *Der blaue Tod. Die Cholera in Hamburg 1892.*  
Galerie der Hamburgischen Landesbank. —30.12.: *Leonhard Sandrock, Gemälde.*  
Kunsthalle. 8.11.—24.1.93: *„Künsterräume“; Bruce Naumann.* 27.11.—17.1.93: *Goya – 80 Probedrucke zu „Los Desastres de la Guerra“.*  
Museum für Kunst und Gewerbe. —Ende 92: *40 Jahre Stuhl-Design.*

4.12.—10.1.93: *Hamburg Möbel – Design für Unbekannte.*

**Hanau.** Deutsches Goldschmiedehaus. 8.11.—7.3.93: *Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500–1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum.*

**Hannover.** Kestner-Gesellschaft. 21.11.—10.1.93: *Die Bank. Eine Wertvorstellung von Thomas Huber.*  
Kestner Museum. 12.11.—14.3.93: *Herrscher und Mensch – Römische Marmorbildnisse in Hannover.*  
Niedersächsisches Landesmuseum. —10.1.93: *Carl Schuch.* 8.12.—21.2.93: *Lovis Corinth.*  
Sprengel Museum. 3.11.–3.1.93: *Walker Evans.* 15.11.—7.2.93: *Die Metamorphosen der Bilder.*  
Wilhelm-Busch-Museum. 18.11.—17.1.93: *Karikatur und Satire.*

**Heerlen (Niederlande).** Stadsgalerij. 21.11.—24.1.93: *Jürgen Partenheimer – Gemälde, Zeichnungen und Künstlerbücher.*

**Heidelberg.** Deutsches Krebsforschungszentrum. 24.11.—13.12.: *Franz Grau – Malerei: „Rhythmus in Form und Farbe“.*  
Kunstvereine. 22.11.—17.1.93: *Heinrich Kirchner sowie Cesare und Daniele Livvi.*

**Helsinki.** Amos Anderson Art Museum. 13.11.—10.1.93: *Tove Jansson, paintings.*  
Ateneum. 12.11.—31.1.93: *Victoria Aberg (1824–1892).*

**Hohenberg/Eger.** Museum der Deutschen Porzellanindustrie. 28.11.—Apr. 93: *Rosenthal Porzellan – Vom Jugendstil zur Studioline.*

**Houston.** Museum of Fine Arts. —3.1.93: *Masterpieces of baroque painting from the Sarah Campbell Blaffer Foundation.*

**Ipswich.** Christchurch Mansion. 14.11.—3.1.93: *Ready Steady Go – Paintings of the 1960s.*

**Kaiserslautern.** Pfalzgalerei. 10.11.—3.1.93: *Thomas Gruber, „Paris 91“.* 15.11.—10.1.93: *Kopf-Ansichten. Malerei und Plastik der 80er Jahre.*

**Karlsruhe.** Badische Landesbibliothek. 26.11.—26.1.93: *Ludwig Eichrodt – Herr Biedermeier und seine Zeit.*  
Badisches Landesmuseum / Majolika-Museum. —17.1.93: *Kopenhagener Porzellan und Steinzeug – Unikate des Jugendstils und des Art Deco.* 16.11.—31.3.93: *Frauen ans Licht gebracht – Gräber aus der Merowingerzeit.*  
Prinz-Max-Palais. 7.11.—28.2.93: *Karlsruher Frauen.*  
Staatliche Kunsthalle. 14.11.—24.1.93: *Fritz Klemm, Retrospektive.* 29.11.—31.1.93: *Was lasen die Thomas in Bernau? Bücher auf dem Lande um 1880.*

**Kassel.** Kunstraum. ab 1.11.: *Bernd Minnich, Malerei.*

Neue Galerie. 21.11.—31.1.93: *Fritz Winter – Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik.*  
Rathaus. 28.11.—30.12.: *Lippold von Steinker – Zeichen und Menschen.*  
Städtisches Kulturhaus. 28.11.—8.1.93: *Ludwig Uloth: Retrospektive und neue Bilder.*

**Kevelaer.** Niederrheinisches Museum für Volkskunde und Kulturgeschichte. —6.12.: *Amerika vor Kolumbus (Sammlung Dr. Ernst J. Fischer).*

**Kiel.** Kunsthalle. 20.11.—6.1.93: *Erwin Dose.*  
29.11.—10.1.93: *Ulrich Beier, Bildhauerarbeiten.*  
Schloß. —29.11.: *Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792), Kieler Theoretiker der Gartenkunst.*

**Klagenfurt.** Kärntner Landesgalerie. 5.—29.11.: *Plastik Akut 3.*  
Kunsthalle Ritter. —30.1.93: *Shapes and Positions.*

**Köln.** Römisch-Germanisches Museum. —29.11.: *Sebastiao Salgado. Eine Archäologie des Industriezeitalters.*

**Konstanz.** Kunstverein. —28.11.: *Thomas Barth.*

**Krefeld.** Haus Lange. 1.11.—31.1.93: *Gemälde von Albers, Baer, Buren, Jensen, Kawara, Louis, Mangold, Noland, Palermo, Reinhardt, Richter und Twombly aus dem Kaiser-Wilhelm-Museum.*  
15.11.-Ende Jan.93: *Thierry de Cordier.*

**Landsberg/Lech.** Neues Stadtmuseum. 7.—29.11.: *Regionalverband Bildender Künstler sowie Steven Hicks.*  
12.12.—24.1.93: *Lubo Kristek, Mythologische Landschaft aus der Seele, Nr.92.*

**Lausanne.** Collection de l'Art Brut. —10.1.93: *Dwight Mackintosh.*  
Musée cantonal des Beaux-Arts. 21.11.—31.1.93: *Félix Vallotton.*

**Lausanne/Pully.** Musée d'Art contemporain. —31.1.93: *Roy Lichtenstein, Retrospektive.*

**Leipzig.** Museum der bildenden Künste. 20.11.—17.1.: *Rolf Szymanski.*

**Leverkusen.** Schloß Morsbroich. 4.11.—10.1.93: *Johannes Zechner, La Gomera-Zyklus.*  
27.11.—31.1.93: *Hommage à Casper Wolf – Gemälde, Skulpturen, Fotografien.*  
9.12.—31.1.93: *Emil Schumacher, Gouachen 1960-1992.*

**Liverpool.** Walker Art Gallery. 13.11.—3.1.93: *W. F. Yeames's „And when did you last see your father?“ and other 19th-century paintings on the civil war.*

**London.** Barbican Art Gallery. 11.11.—7.2.93: *Eric Gill, Sculptures* sowie *Fourteen Scandinavian Artists.*

British Museum. 5.—29.11.: *Drawings from Holkham.*  
13.11.—24.1.93: *Europeans in caricature 1770-1830.*

ICA Gallery. 4.11.—6.12.: *Marcel Broodthaers,*

*Prints and multiples.*

National Gallery. —13.12.: *Themes and variations: St. Jerome.*  
12.11.-7.2.93: *Edvard Munch.*  
National Portrait Gallery. —17.1.93: *Allan Ramsay.*

Tate Gallery. —7.12.: *The painted nude.*  
Victoria and Albert Museum. 11.11.—14.2.93: *Sporting glory.*

Royal Academy. 5.11.—20.12.: *Tom Phillips.*  
20.11.—14.2.93: *Walter Sickert.*

**Ludwigshafen.** Rathaus. 5.11.—11.12.: *Erika Althage: Leben – Erleben – Überleben (Gemälde).*  
Stadtbibliothek. 10.11.—28.11.: *Die Jüdische Emigration aus Deutschland 1933-1941.*

**Ludwigshafen-Oppau.** K.-O.-Braun-Museum. 8.11.—29.11.: *Griffelkunst.*  
6.12.—27.12.: *Ruth Schell, Bilder und Schmuck.*

**Lübeck.** Overbeckgesellschaft. 8.11.—6.12.: *Henning Eichinger / Dirk Slawski, Bilder und Objekte.*

**Luzern.** Kunstmuseum. 5.12.—Jan.93: *Jahresausstellung Innerschweizer Künstlerinnen und Künstler.*

**Madrid.** Academia de San Fernando. —10.1.93: *Los Caprichos, proceso creativo y tecnicas calcograficas* sowie *La década de los Caprichos.*  
Museo Español de Arte Contemporáneo. —10.1.93: *Historienbilder des 18. und 19. Jh.*

**Magdeburg.** Kloster Unser Lieben Frauen. 19.11.—14.2.93: *Schang Hutter – Schlachtfeldbühne.*

Kulturhistorisches Museum. 24.11.—17.1.: *Mathilde Fabricius (1879-1946), eine Magdeburger Malerin.*

Literaturmuseum. ab 28.11.: *Überall ist Märchenland... Illustrationen von Werner Klemke u.a.*

**Mailand.** Credito Veltellinese. 12.11.—6.1.93: *Rodcenko grafico, designer, fotografo.*

**Mainz.** Gutenberg-Museum. 19.11.—30.12.: *Amerika im Spiegel früher Druckwerke.*

**Málaga.** Palacio Episcopal. —11.1.93: *Picasso Clásico.*

**Malibu.** Getty Museum. 3.11.—17.1.93: *Art and science: Joris Hoefnagel and the representation of nature in the Renaissance.*  
12.11.—21.2.93: *In the tomb of Nefertari: Conservation of the wall paintings.*

**Mannheim.** Städtische Kunsthalle. 29.11.—24.1.93: *Phillip King, Skulpturen.*  
Museum für Kunst-, Stadt- und Theatergeschichte. 26.11.—10.1.93: *Kunst und Kunsthandwerk aus der Kurpfalz.*

**Martigny.** Fondation Gianadda. 13.11.—31.1.93: *Ben Nicholson.*

**Mönchengladbach.** Städtisches Museum Abtei-

berg. 15.11.—31.1.93: *Sigmar Polke – Neue Bilder 1992*.

**München.** Bayerische Akademie der Schönen Künste. 6.11.—10.1.93: *Mac Zimmermann – Retrospektive*.

Fotomuseum. 27.11.—10.1.93: *Anne Rech. Juden in Deutschland; Petra Gerschner, Gesellschaftlicher Wandel in Ostdeutschland; Michael Heinrich, Industriekultur in Sachsen-Thüringen*.

Internationale Jugendbibliothek. 28.11.—20.12.: *Roberto Innocenti*.

Jüdisches Museum. 3.11.—26.11.: *Das Ghetto von Venedig – Fotografien von Edmund Höfer und Thomas Cojaniz*.

Künstlerwerkstatt Lothringerstraße. 13.11.—6.12.: *Götz Füsser*.

Kunsthalle der Hypokulturstiftung. 28.11.—28.2.93: *Friedrich der Große – Sammler und Mäzen*.

Kunstraum München. 26.11.—23.1.93: *Pedro Cabrita Reis – Skulpturen*.

Lenbachhaus. 11.11.—6.1.93: *Roman Opalka*.

Lenbachhaus / Kunstforum. 20.11.—9.1.93: *Lawrence Weiner, Riten des Übergangs*.

Museum Mensch und Natur. 17.11.—14.1.93: *Happy Birthday, America?*

Neue Sammlung. 25.11.—2.2.93: *Hülle und Gefäß. Japan: Tradition und Moderne*.

Prähistorische Staatssammlung. 5.11.—17.1.93: *Wer entdeckte Amerika*.

Villa Stuck. —10.1.93: *Geister, Götter und Ahnen. Afrikanische Skulptur in deutschen Privatsammlungen*.

**Münster.** Westfälisches Landesmuseum. 13.11.—Feb.93: *Daniel Buren*. 15.11.—7.2.93: *Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945*. 29.11.—17.1.93: *Rémy Zaugg: "Jemand"*.

**Nancy.** Musée des Beaux-Arts. —21.12.: *Edward Burne-Jones, Zeichnungen*.

**New York.** Brooklyn Museum. 12.11.—24.1.93: *Frédéric Bazille*. 13.11.—10.1.93: *Max Weber, The cubist decade 1910-1920*. Cooper Hewitt Museum. —7.3.93: *The power of maps*.

Metropolitan Museum. —17.1.93: *Masterworks from the Musée des Beaux-Arts, Lille*. 17.1.—7.3.93: *The royal city of Susa*.

Museum of Modern Art. —16.1.93: *The artist and the book in twentieth-century Italy*.

Whitney Museum. —21.2.93: *Jean-Michel Basquiat*.

**Norwich.** Sainsbury Centre for the Visual Arts. —13.12.: *Florentine drawings in the age of Michelangelo*.

**Nürnberg.** Kunsthaus. 12.11.—20.12.: *Ekkehard Bolkart, Peter Mayer*. Museum für Industriekultur. —3.1.93: *Manhattan Transfer*.

Norishalle. 26.11.—31.1.93: *Alexander Roob*. Spielzeugmuseum. —21.2.93: *Bing Nürnberg 1879-1932, größte Spielzeugfirma der Welt*.

**Offenburg.** Ritterhaus. —15.12.: *Lateinamerikanische Kulturvereinigung* *dir: Jürgen Heinemann, „Amerika“ – Fotografien*. 20.11.—20.12.: *500 Jahre deutscher Kolonialismus*. St. Josefskrankenhaus. 4.11.—6.12.: *Eva und Stanislaus Vajce. Textile Objekte und Bilder*.

**Padua.** Galleria Civica. 1.12.—28.2.93: *Manifesti e manifestazioni 2*.

**Paris.** Centre Pompidou. —3.1.: *Charlotte Salomon*. 12.11.—11.1.93: *Lateinamerikanische Kunst 1911–1968*.

Institut Néerlandais. —20.12.: *Französische Gemälde aus niederländischen Sammlungen*.

Louvre. 6.11.—1.2.93: *L'art byzantin dans les collections nationales* sowie *Le bruit des nuages – Parti pris de Peter Greenaway*. 20.11.—29.3.93: *Les noces de Cana de Véronèse*.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 19.11.—14.3.93: *Figures du Moderne. L'expressionnisme en Allemagne de 1905 à 1914*.

Musée National des Arts et Traditions Populaires. 25.11.—19.4.93: *Cités en fête*.

Musée d'Orsay. —31.1.93: *Alfred Sisley*.

Musée Picasso. 18.11.—1.3.93: *Corps crucifiés*.

Musée Rodin. 24.11.—11.4.93: *Rodin sculpteur: Œuvres méconnus*.

Petit Palais. —14.2.93: *Fragonard*.

**Passariano.** Villa Manin. —30.11.: *Tausend Jahre Goldschmiedekunst in Friaulisch-Julisch-Venetien*.

**Passau.** Museum Moderner Kunst Stiftung Wöhrlen. 6.11.—28.2.93: *Paul Flora – Retrospektive*.

**Philadelphia.** Rosenbach Museum. —10.1.93: *The inimitable Cruikshank*.

**Pinneberg.** Stiftung Landdrostei. 10.11.—6.12.: *3 x Siebenrock (Chris, Borro, Ben) – Objekte, Malerei, Plastik*.

**Potsdam.** Landtag. —27.11.: *Ihona G. Honnef-Rings*.

**Princeton.** Art Museum. 14.11.—24.1.93: *Suzy Frelinghuysen and George L. K. Morris: Aspects of their Work and Collection*. 17.11.—7.2.93: *Art of Holy Russia: The gates of Mystery*.

**Ravenna.** Museo di San Vitale. —17.1.93: *Biblia pauperum*.

**Regensburg.** Diözesanmuseum Obermünster. 28.11.—10.1.93: *Weihnachten in Deutschland – Spiegel eines Festes*.

Ostdeutsche Galerie. 14.11.—10.1.93: *Lovis-Corinth-Preisträger 1992*.

**Rendsburg.** Kulturzentrum Arsenal. 9.11.—6.12.: *Industriefotos der Gebrüder Bassotto*.

**Reutlingen.** Spendhaus. 1.—29.11.: *Johannes Geccelli*.

**Rom.** Calcografia Nazionale. —10.1.93: *Canova*

e i suoi incisori.

Palazzo Venezia. 30.11.—30.4.93: *La Roma di Sisto V.*

Palazzo delle Esposizioni. 9.—29.11.: *Nam June Paik*. 11.11.—5.12.: *Costantino Dardi*.

Villa Medici. 26.11.—24.1.93: *Wifredo Lam*.

**Rosenheim.** Holztechnisches Museum. 17.11.—16.1.93: *Reifendreher – Spielzeug aus dem Erzgebirge*.

**Rostock.** Kunsthalle. 8.11.—3.1.93: *Bildhauerzeichnungen des Wilhelm-Lehmbruck-Museums*.

**Salzburg.** Rupertinum. 4.11.—29.11.: *Cadavre exquis*. 19.11.—31.1.93: *Internationale Werke aus der Sammlung Karikaturen und Cartoons*, Basel. 26.11.—31.1.93: *Walter Schmögner*.

**San Francisco.** Fine Arts Museum. 14.11.—14.2.93: *William M. Harnett*.  
Museum of Modern Art. 19.11.—24.1.93: *Luciano Fabro*.

**Schwarzenbek.** Amtsrichterhaus. 3.11.—6.12.: *Hansjörg Wagner*.

**Schwerin.** Staatliches Museum. 18.11.—10.1.93: *Aus der Fächersammlung des Museums*.

**Sindelfingen.** Galerie der Stadt. —6.12.: *Ursula Huth: Seekarten – Sehkarten*.

**Solingen-Gräfrath.** Deutsches Klingensmuseum. 8.11.—10.1.93: *Schirm – Objekte aus Handwerk, Mode und Kunst*.

**Stockholm.** Liljevalchs Konsthall. 22.11.—10.1.93: *Gabriele Münter*.

**Stuttgart.** Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Tagungshaus Hohenheim. 5.11.—18.1.93: *Matthias Kohlmann*. Tagungshaus Weingarten. 22.11.—30.1.93: *Alexander Winn: „Aus-siedlung“ – „Fremde“ – Ausgrenzung*.  
Forum für Kulturaustausch/Institut für Auslandsbeziehungen. 4.11.—6.1.93: *Truck Art Pakistan*.  
Neue Staatsgalerie. 14.11.—10.1.93: *August Kotsch – Pionier der deutschen Photographie*.

**Toulouse.** Musée des Augustins. —2.1.93: *Les barbares et la mer*.

**Ulm.** Museum der Stadt. 13.11.—6.1.93: *Josef Albers, Photographien*.

**Valencia.** Centre del Carmen. —30.1.93: *Sigmar Polke*. —30.4.93: *Lothar Baumgarten*.

**Venedig.** Palazzo Ducale. —31.12.: *Il Campanile di San Marco*. 16.11.—6.1.93: *I corali*.  
Palazzo Fortuny. —13.12.: *Robert Mapplethorpe*.

**Washington.** Hirshhorn Museum. —10.1.93: *Eva Hesse*.  
National Gallery of Art. 22.11.—7.2.93: *The Greek miracle: Classical sculpture from the dawn of democracy*.  
Smithsonian Institution. —24.1.93: *Imperial Austria*.

**Weimar.** Kunsthalle am Theaterplatz. 26.11.—30.1.93: *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler in seiner Zeit*.

**Wien.** Albertina. 25.11.—31.1.93: *Zoran Music*.  
Historisches Museum. —10.1.93: *Bilder vom Tod*.  
Hochschule für angewandte Kunst. 6.11.—24.12.: *Claes Oldenburg: Multiples & Notebook Pages*.  
Kunsthau. 19.11.—31.1.93: *Expressionisten. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik der Brücke*.  
Österreichische Galerie. —6.1.93: *Ferdinand Hodler und Wien*. 12.11.—6.1.93: *Otto Eder*.

**Wolfenbüttel.** Herzog August Bibliothek. —28.2.93: *Barbara Fahrner: Das Kunst-kammer-projekt*.  
Kunstverein. 28.11.—30.1.93: *Wolfenbüttel und der abgestiegene Reiter*.

**Wolfsburg.** Schloß Wolfsburg. 8.11.—10.1.93: *Johannes Grützke*.

**Würzburg.** Städtische Galerie. 22.11.—17.1.93: *Tabula rasa – Eine Herausforderung. Arbeiten von Helmut Dirnaichner, Christiane Möbus, Jürgen Paatz*.

**Wuppertal.** Von der Heydt-Museum. 15.11.—8.1.93: *Karl Schmidt-Rottluff, Aquarelle*.

**York.** City Art Gallery. 21.11.—3.1.93: *An English arcadia – Drawings and photographs of gardens and garden architecture*.

## ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

### NACHLASS IMDAHL

Der schriftliche Nachlaß von Herrn Prof. Dr. Max Imdahl wurde dem Museum des Kunstgeschichtlichen Instituts der Ruhr-Universität Bochum („Situation Kunst“) übergeben. Das Archiv ist jedem wissenschaftsgeschichtlich Interessierten zugänglich.

### In Vorbereitung einer Sonderausstellung

#### CHRISTIAN FRIEDRICH GILLE

(1805-1899) werden Hinweise auf Werke des Künstlers in öffentlichem und privatem Besitz, nach Möglichkeit mit Photo und unter Mitteilung der üblichen Werkangaben, erbeten an

*Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Gemäldegalerie Neue Meister, z.Hd.v. Dr. Gerd Spitzer, PSF 450, O-8012 Dresden*

## DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Prof. Dr. Michael Hesse, Kunsthistorisches Institut der Universität, Seminarstr. 4, 6900 Heidelberg

schichte der Technischen Universität, Arcisstr. 21, 8000 München 2

Dr. Anna Elisabeth Werdehausen, Institut für Kunstgeschichte der Universität, Georgenstr. 7, 8000 München 40

Dr. Katharina Krause, Kunstgeschichtliches Institut der Albert-Ludwigs-Universität, Kollegiengebäude III, Werthmannplatz 3, 7800 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Norbert Huse, Institut für Kunstge-

Amelie Himmel, Heidestr. 12, 6000 Frankfurt a.M. 1

---

### REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

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

---

*Verantwortlicher Redakteur:* Dr. Peter Diemer, *Redaktionsassistent:* Christine Madlener, *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). Postscheckkonto: 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. 06195/74124 · Fax 06195/74291

Im Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt Halle ist zum nächstmöglichen Termin die Stelle des

## Leiters der Abt. Bau- und Kunstdenkmalpflege

zu besetzen.

Gesucht wird eine Persönlichkeit, die über baupraktische Erfahrungen im Umgang mit historischer Bausubstanz, gründliche Kenntnisse der Denkmallandschaft Sachsen-Anhalts, zur Methodik und zu den rechtlichen Grundlagen der Denkmalpflege bzw. über die Bereitschaft zum Erwerb dieser Kenntnisse verfügt. Die Bewerberin/der Bewerber sollte auch Erfahrungen in der Führung von Mitarbeitern sowie von Verhandlungen und Beratungen haben.

Vorausgesetzt wird eine wissenschaftliche Ausbildung als Architekt oder Kunsthistoriker mit Hochschulstudium der Fachrichtungen Architektur und/oder Kunstgeschichte, abgeschlossen mit einer Promotion oder mit Diplom bzw. Magister und eine langjährige Berufserfahrung.

Die Bezahlung erfolgt nach dem BAT-O, Vergütungsgruppe Ib/Ia.

Bewerbungen sind mit den üblichen Unterlagen spätestens 4 Wochen nach Erscheinen der Ausschreibung an das

**Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, Postfach 3780,  
O-3010 Magdeburg, einzureichen.**



GALERIE

## KURT MEISSNER

Florastraße 1    Telefon 38351 10  
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister  
Besuch nur nach Vereinbarung

An dem Lehrstuhl für neuere Kunstgeschichte der Universität Freiburg (Schweiz) ist ab 1. Januar 1993

## eine Assistentenstelle

neu zu besetzen.

Voraussetzungen: Lizentiat (Magister) im Fach Kunstgeschichte — gute Französischkenntnisse — Bereitschaft, den Wohnsitz im Kanton Freiburg zu übernehmen.

Auskünfte und Anmeldungen (mit CV) bis zum 1. 12. 1992 bei: Prof. Dr. Victor Stoichita, Lehrstuhl für neuere Kunstgeschichte, Universität Freiburg — Miséricorde, CH-1700 FRIBOURG, Tel. 037/219.508/219.511.



# JOHANNES GUTENBERG- UNIVERSITÄT MAINZ

Im Fachbereich 15 – Philologie III – ist ab sofort die Stelle eines/einer

## Universitätsprofessors/ Universitätsprofessorin

(Bes. Gr. C 3 BBesG)

für das Fach „Kunstgeschichte“ zu besetzen.

Der Stelleninhaber/die Stelleninhaberin sollte die Kunstgeschichte der Neuzeit vom 15. bis ins 20. Jahrhundert in Forschung und Lehre vertreten.

Einstellungsvoraussetzung ist die Habilitation oder, in begründeten Ausnahmefällen, der Nachweis gleichwertiger wissenschaftlicher Leistungen.

Auf § 46 des Landesgesetzes über die wissenschaftlichen Hochschulen in Rheinland-Pfalz wird hingewiesen.

Schwerbehinderte werden bei entsprechender Eignung bevorzugt eingestellt.

Die Johannes Gutenberg-Universität Mainz ist bestrebt, den Anteil an Frauen im wissenschaftlichen Bereich zu erhöhen.

Bewerbungen in deutscher Sprache sind mit den üblichen Unterlagen (Lebenslauf, Zeugnissen, Schriftenverzeichnis, Verzeichnis der Lehrveranstaltungen) bis zum 18. 12. 1992 an den Dekan des Fachbereichs 15 – Philologie III – an der

# JOHANNES GUTENBERG-UNIVERSITÄT MAINZ

Saarstraße 21, Postfach 3980, 6500 Mainz 1, zu richten. (Publikationen erst nach besonderer Aufforderung).



Für den Betrieb unseres STADTHAUSES ist die Position eines/r

## Kulturmanagers/in

baldmöglichst zu besetzen.

Das STADTHAUS am ULMER MÜNSTERPLATZ wird im Herbst 1993 seinen Betrieb aufnehmen.

Direkt neben dem spätgotischen Münster entsteht ein Stück moderner Gegenwartsbau. Als einziges Gebäude des amerikanischen Architekten Richard Meier mißt es sich im Zentrum einer historischen Altstadt direkt mit europäischem kulturellem Erbe.

Das Stadthaus versteht sich als Treffpunkt, als Ort der Kommunikation, Information und Begegnung sowie als Forum der städtischen Präsentation.

Der/die Kulturmanager/in hat die Aufgabe, Veranstaltungen vielfältiger Art zu organisieren und durchzuführen, zusammen mit städtischen Kultureinrichtungen und externen Fachleuten ein Jahresprogramm mit eigenständigem Profil zu erarbeiten sowie die laufenden Geschäfte zu führen.

Die Stelle ist organisatorisch dem Kulturdezernat der Stadt Ulm angegliedert.

Für dieses interessante und vielseitige Aufgabengebiet suchen wir eine Persönlichkeit mit abgeschlossenem Hochschulstudium (vorzugsweise in den Fächern Geschichte, vergleichende Kulturwissenschaften, Kulturmanagement oder Kunstgeschichte), die Organisationsgeschick, Fähigkeit zu Kooperation und Koordination sowie einschlägige praktische Erfahrungen bei der Organisation und Durchführung von kulturellen Veranstaltungen nachweisen kann.

Vorgesehen ist die Anstellung im Rahmen eines Werkvertrages; zunächst auf die Dauer von 4 Jahren. Die Höhe der Vergütung richtet sich u. a. nach der Qualifikation und beruflichen Erfahrung des/der Bewerbers/in.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen, unter Angabe der Gehaltsvorstellung, sind umgehend zu richten an den Oberbürgermeister der Stadt Ulm, Rathaus, Postfach 3940, 7900 Ulm.

Die Kunstsammlungen zu Weimar suchen Mitarbeiter/innen

## **Stellv. Direktorin/Direktor und Hauptkonservator**

für die Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Voraussetzungen: Abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte mit Promotion, mehrjährige Berufserfahrungen in musealen Einrichtungen und im Ausstellungsmanagement sowie wissenschaftliche Arbeit zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wesentliche Aufgaben: Neben der wissenschaftlichen Betreuung der Sammlungsbestände die Führung der Bereiche Museumspädagogik, Bibliothek und Restaurierungswerkstätten sowie die eigenständige Realisierung von Ausstellungsprojekten. Vergütung nach BAT-O, Gruppe Ia.

## **Hauptkonservatorin/Hauptkonservator der Graphischen Sammlung**

Voraussetzungen: Abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte mit Promotion, mehrjährige Berufserfahrungen bei der Betreuung großer Graphik-Sammlungen und entsprechende wissenschaftliche Qualifikation. Das Aufgabengebiet umfaßt die wissenschaftliche Betreuung der Sammlungsbestände mit mehr als 11.000 Handzeichnungen und 60.000 druckgraphischen Blättern vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart einschließlich der eigenständigen Realisierung von Ausstellungsprojekten. Vergütung nach BAT-O, Gruppe Ib.

## **Konservatorin/Konservator für Kunsthandwerk und Plastik**

Voraussetzungen: Abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte mit Promotion, mehrjährige Berufserfahrungen und entsprechende wissenschaftliche Arbeiten. Wesentliche Aufgaben: Wissenschaftliche Betreuung der reichen Sammlungsbestände (aus dem Bestand der herzoglichen Kunst- und Raritätenkammer, europäische Gläser des 16. bis 19. Jahrhunderts, europäische Porzellane des 18. bis 19. Jahrhunderts, Keramik, Bildteppiche und Gobelins des 16./17. Jahrhunderts sowie klassizistisches Mobiliar) im Stadtschloß und im Rokokomuseum Schloß Belvedere sowie die eigenständige Realisierung von Ausstellungsprojekten. Vergütung nach BAT-O, Gruppe Ib/FG 1a.

## **Konservatorin/Konservator für die Gemäldesammlung 20. Jahrhundert und zeitgenössische Kunst**

Voraussetzungen: Abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte mit Promotion, mehrjährige Museumserfahrung und wissenschaftliche Arbeit auf dem Gebiet der europäischen Kunst nach 1945. Das Aufgabengebiet umfaßt die wissenschaftliche Betreuung der Sammlungsbestände zur Malerei des 20. Jahrhunderts und der Ausbau der Abteilung zeitgenössische Kunst. Vergütung nach BAT-O, Gruppe Ib.

## **Sachgebietsleiterin/Sachgebietsleiter Öffentlichkeitsarbeit und Werbung**

Voraussetzungen: Abgeschlossenes Studium der Journalistik, Kulturmanagement, Kunstgeschichte oder vergleichbarer Disziplinen sowie mehrjährige Berufserfahrungen. Wesentliche Aufgaben: Alle Formen der Außenpräsentation der Kunstsammlungen zu Weimar in den elektronischen und Printmedien sowie von Veranstaltungen. Darüberhinaus Betreuung aller hauseigener Publikationen. Vergütung nach BAT-O, Gruppe II/FG 1b.

Bewerbungen bis 30. November 1992 an: Stadtverwaltung Weimar, Personalabteilung, Markt 15, O-5300 Weimar.

# Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte

Herausgegeben von Ulrich Hausmann und Klaus Schwager

**Jörg Martin Merz**

**Pietro da Cortona**

Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom

Band 8 XI, 417 Seiten Text, 136 Tafeln mit

10 vierfarbigen und 441 schwarzweißen

Abbildungen. Format 19,5 × 26 cm Hardcover mit

farbigem Schutzumschlag DM 228,-

(1991) ISBN 3 8030 1907 9

An die Seite der großen Künstler des römischen Seicento – Bernini und Borromini – ist auch Pietro Berretini da Cortona zu stellen. Diesem hohen Rang des Pietro da Cortona, der erst allmählich aus dem Schatten seiner Vorbilder und Lehrer trat, wird mit diesem Werk umfassend und fundiert Rechnung getragen.

Ausgezeichnet mit dem Kunstliteratur-Preis der Confédération Internationale des Négociants en Œuvres d'Art (C.I.N.O.A.)

**Georg Satzinger**

**Antonio da Sangallo d. Ä. und**

**die Madonna di San Biagio**

**bei Montepulciano**

Band 11 232 Seiten, 128 Tafeln mit

286 schwarzweißen Abbildungen.

Format 19,5 × 26 cm, Broschur DM 198,-

(1991) ISBN 3 8030 1910 9

Das Buch enthält eine monographische Untersuchung der Madonna di San Biagio, des Hauptwerks des Hochrenaissance-Architekten, vor dem Horizont der zeitgenössischen Architektur und eine Dokumentation der archivalisch gesicherten Stationen von Leben und Werk Sangallos sowie der Archivalien und reichhaltigen Zeichnungsbestände zur Madonna di San Biagio.

Ausgezeichnet mit dem Hans-Janssen-Preis der Göttinger Akademie der Wissenschaften

**Sven Georg Mieth**

**Giotto**

Das mnemotechnische Programm

der Arenakapelle in Padua

Band 13 238 Seiten Text mit 21 Abbildungen,

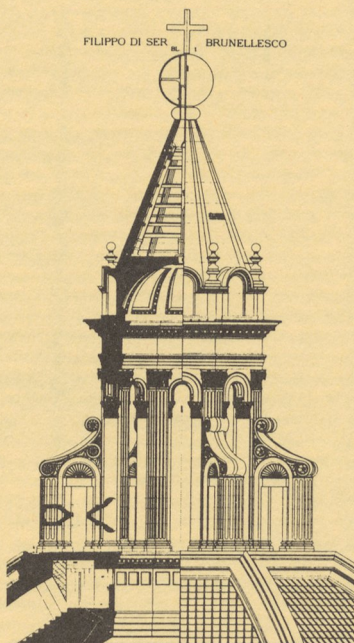
6 Tafeln mit 21 schwarzweißen Abbildungen,

1 Falttafel mit 38 schwarzweißen Abbildungen.

Format 19,5 × 26 cm. Broschur DM 158,-

(1991) ISBN 3 8030 1912 5

Giotto hat seine aus 38 Szenen bestehende Freskenfolge zum Leben Christi und Mariae in der Arenakapelle in Padua als mnemotechnische *Domus* konzipiert. Indem der Autor diesen Parcours von Szene zu Szene durchschreitet, entschlüsselt er das Programm als Kreuzmeditation, die er im einzelnen – auch ikonographisch – erläutert.



Demnächst erscheint:

**Klaus Köner**

**Das süddeutsche Orgelprospekt**

**des 18. Jahrhunderts**

Entstehungsprozeß und künstlerische Arbeitsweisen

bei der Ausstattung barocker Kirchenräume

Band 12 ca. 448 Seiten, 134 Tafeln mit

313 schwarzweißen Abbildungen.

Format 19,5 × 26 cm. Broschur DM 258,-

ISBN 3 8030 1911 7

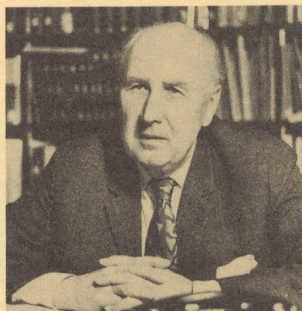
Das süddeutsche Entwurfsmaterial zum Orgelprospekt – eine bislang weitgehend unbeachtet gebliebene Zeichnungsgattung – wird hier für den Zeitraum des 18. Jahrhunderts erstmalig in seiner Gesamtheit systematisch erfaßt und kritisch analysiert. Dabei werden vertiefter die beiden schwäbischen Reichsabteien Ottobeuren und Salem mit ihren exzeptionellen Orgelprojekten behandelt.

**ERNST WASMUTH VERLAG**

**Fürststraße 133**

**7400 Tübingen**

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