

Kritik hielt Cornelius
plastik« (F. Kugler)
den mißgestimmten
entzog, als »sinnli-
g vermißte an Cor-
damit das eigentli-
es länger in Mün-
er König hielt ihn

Zeit nach Berufung
helm IV. im Dezem-
200 Seiten gewid-
ssen sie sich mit den
nd Camosanto in

m Brief an Bunsen von
ception« gesprochen,
ntermezzo, dem Mißer-
ssos *Gerusalemme libe-*
und dem Verriß des für
geschaffenen Ölbildes
on Anfang an in Berlin
en seiner Kronprinzen-
nd einer Basilika aufge-
er Ludwig Persius und
werden lassen. Als Kon-
Idee des italienischen
he Grablege und einen
dem Friedrich Wilhelm
se verlieh. Diesem Plan
und Romreise Herbst
nd die Revolution von
haus zwangen und ledig-
tr wurde, war das Innen-
n von Stüler und Corne-
gebracht.

d für Theologie und
chen Haltungen des
system Cornelius« in
mpo Santo mit allen
er Theologiebewe-
n wenn sich dabei die
e gelegentlich ver-
e Längen keineswegs
nteil, Cornelius wird
erst richtig gut, für
edenfalls. Wand für
wird bis in Einzelmo-
alt abgehandelt. Ob
stend ausfallen muß,

weil damit jeder Strich zur Gedankenarbeit
wird, diese Frage stellt sich letztlich aber doch.
Auch im Hinblick darauf, was dann eigentlich
einem Katalog noch bleibt außer Daten und
Listeninventar. Cornelius und die ganze
Kunstgeschichte, buchstäblich aber das ganze
19. Jh., in und aus dem heraus Cornelius
begründet wird – dazu halten die letzten drei
Kapitel her. Daß Cornelius sein Konservativis-

mus, sein »Deutschtum« und die ewige Ver-
spätung zum Schicksal wurden, zeigt sich
dabei ebenso, wie der Sieg der Moderne im
Untergang des Kaiserreichs Bestätigung fand.
Mit ihm wurde ein Jahrhundert, wurde auch
Cornelius begraben. Dieses sehr deutsche
Zeitalter besichtigt zu haben, ist, wenn nicht
Cornelius', so doch des Autors bleibendes,
höchst stattliches Verdienst.

Ekkehard Mai

Neue Forschungen zu den Brüdern Andreas und Oswald Achenbach

Noch immer gleicht die Beschäftigung mit der
etablierten Salonmalerei des 19. Jh.s, die den
Übergang zu Impressionismus und beginnen-
der Abstraktion nicht vollzog, einer bemüht-
en, nachträglichen Ehrenrettung einer in
ihrem künstlerischen Wert ansonsten zweifel-
haften Malerei. Mit der ersten 1906 in der
Berliner Nationalgalerie abgehaltenen soge-
nannten *Jahrhundertausstellung* wurde ein
Wertschema festgeschrieben, das bis heute die
Sicht auf die Malerei des 19. Jh.s prägt. Der als
rückständig erachteten idealistischen Mal-
tradition der Akademien wurde eine entwick-
lungsgeschichtlich vorgeblich bedeutsamere,
im Impressionismus gipfelnde, auf das Maleri-
sche ausgerichtete Kunstauffassung entgegen-
gestellt. Zwar waren 1906 die Brüder Achen-
bach noch mit insgesamt elf Arbeiten vertre-
ten, aber ihre offensichtlich arrangierten, auf
das Dramatische und Grandiose abzielenden
Landschaftsdarstellungen, die sich bei aller
koloristischen Bravour und Großzügigkeit in
der Pinselührung nie einer gänzlichen Gegen-
standsauflösung im Licht verschrieben, fanden
in der von Hugo von Tschudi als Abriss der
Malereientwicklung des 19. Jh.s verfaßten
Einleitung zum Katalog schon kaum mehr
Erwähnung. Bereits im Dezember 1897 hatte
Tschudi bei der Neuhängung des Cornelius-
Saals der Berliner Nationalgalerie die Werke
der Achenbachs abhängen und durch solche

von Manet und Monet ersetzen lassen (*Abb.*
1). Nur wenige Jahre später waren die einst
von Publikum und Kunsthandel so hoch
geschätzten Achenbachs weitgehend aus den
Schauräumen deutscher Museen verschwun-
den.

Erst vor einigen Jahren haben eine Ausstellung
und ein Buch zur Wiederbelebung der Achen-
bach-Forschung beigetragen: die vom Düssel-
dorfer Kunstmuseum erarbeitete und an-
schließend im Altonaer Museum in Hamburg
und in der Landesgalerie Linz gezeigte Aus-
stellung *Andreas und Oswald Achenbach*
„Das A und O der Landschaft“ (Düsseldorf,
Kunsthalle, 29.11.1997-1.2.1998; Hamburg,
Altonaer Museum, 25.2.-19.4.1998; Linz,
Landesgalerie am Oberösterreichischen Lan-
desmuseum, 11.6.-16.8.1998. Katalog hrsg. v.
Martina Sitt, Köln: Wienand 1997) und die
Monographie von Mechthild Potthoff *Oswald*
Achenbach. Sein künstlerisches Wirken zur
Hochzeit des Bürgertums. Studien zu Leben
und Werk, (Köln-Berlin: Peter Hanstein
1995). Vordergründig wird in beiden Publika-
tionen keine Revision der seit gut hundert Jah-
ren festgeschriebenen kunsthistorischen Wer-
tung angestrebt. Zwar wird das Neuartige der
realistischen, auf einen farblichen Gesamtein-
druck zielenden Landschaftsmalerei der Brü-
der herausgearbeitet, doch werden sie weder
zu Überwindern der bis in die 1840er Jahre

In: Kunstchronik

Heft 4, April 2001

vorherrschenden idealistischen Landschaftsauffassung romantischer Prägung stilisiert noch zu bisher verkannten Vorläufern einer impressionistischen Stimmungsmalerei erhoben. Vielmehr wird durch eine nüchtern-sachliche Bestandsaufnahme und Auswertung des weit verstreuten Bild- und Quellenmaterials ein Überblick über das gesamte künstlerische Schaffen beider Brüder erstrebt. Erst dadurch, daß neben den seit jeher in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht als fortschrittlich und modern angesehenen Arbeiten, wie etwa den großformatigen, skizzenhaften Untermalungen Oswald Achenbachs, auch die zahlreichen merklich konstruierten, auf Wirksamkeit angelegten Salonbilder unvoreingenommen besprochen werden, offenbart sich die irritierende Vielschichtigkeit der Achenbachschen Kunst: einerseits die »zu perfekte« Technik, das Eingängige und Gefällige der Sujets, der distanzierende, weil desinteressierte »touristische« Blick, andererseits das Visionäre, Traumhafte in der Verbildlichung fremdländischer Motive, die subjektive farbliche Übersteigerung der Realität. Diesem beunruhigenden Oszillieren zwischen Konvention und Eigenständigkeit, Banalität und Ausgefallenheit, das schon auf der *Jahrhundertausstellung* jene Zurückhaltung der Kunstgeschichtsschreibung bedingt haben mag, stellen sich die beiden neuen Untersuchungen gleichermaßen. Die Düsseldorfer Ausstellung setzt die langjährigen Bemühungen des dortigen Museums fort, in Zusammenarbeit mit namhaften rheinischen Galerien die Düsseldorfer Malerschule zu erforschen. So wurde die Achenbach-Ausstellung passend zum Erscheinen des *Lexikons der Düsseldorfer Malerschule 1819-1919* (hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf und der Galerie Paffrath, Düsseldorf, 3 Bde., München: Bruckmann 1997/98) gezeigt (s. auch: M. Sitt, Vier Jahre Forschungsarbeit für das Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, in: *Kunstchronik* 50, 1997, 128-132). Im ersten Band des Lexikons (S. 40-53) finden sich Artikel zu beiden Künstlern, verfaßt von Mecht-

hild Potthoff und von Helmut Börsch-Supan in Zusammenarbeit mit Martina Sitt. Das Kölner Kunsthaus Lempertz, wo seit langem Henrik Hanstein an einem Werkverzeichnis zu Oswald Achenbach arbeitet, hatte bereits im Vorfeld der Düsseldorfer Ausstellung durch eine Werkschau zum 90. Todestag des Künstlers 1995 zu einer vertieften Kenntnis des Œuvres dieses Malers beigetragen. Als Begleitband zu der ansonsten nicht dokumentierten Ausstellung erschien Potthoffs Buch mit einem 115 Nummern umfassenden Katalogteil (vgl. die Rezension von Uta M. Simmons in: *Burlington Magazine* CXL, 2, 1998, Nr. 1143, 404). Zu Andreas Achenbach hatte Birgit Ponton bereits 1983 in Kiel eine Dissertation vorgelegt, die einen wenn auch unvollständigen Werkkatalog des malerischen und graphischen Œuvres dieses Künstlers umfaßt. Von derselben erschien 1992 im *Allgemeinen Künstler-Lexikon* (München-Leipzig: Sauer 1992, Bd. 1, 220f.) ein zusammenfassender Artikel, der einen guten Überblick über die künstlerische Entwicklung von Andreas Achenbach bietet und auch dessen Anleihen bei der französischen und der holländischen Kunst aufzeigt (dazu neuerdings: Ruth Riechert, *Kopist oder Assimilationsgenie? Andreas Achenbach und die Holländer des 17. und 19. Jh.s.*, Magisterarbeit Humboldt-Universität Berlin 1996). Auf diese soliden Vorarbeiten konnte die Düsseldorfer Achenbach-Ausstellung aufbauen. Der Katalog stellt 80 Gemälde und 40 graphische Arbeiten der beiden Malerbrüder aus privaten und öffentlichen Sammlungen Europas und vor allem den USA zusammen. Die Werke sind in chronologischer Folge katalogisiert und größtenteils farbig abgebildet. Als Anhänge werden die Lebensläufe beider Künstler mitgeteilt sowie eine hilfreiche Liste sämtlicher soweit nachweisbarer Ausstellungen der beiden Brüder gegeben. Dieses Verzeichnis ist allerdings keineswegs vollständig, fehlt doch etwa der Hinweis auf die Beteiligung Andreas Achenbachs an der umfangreichen Sonderausstellung deutscher

Landschaftsmalerischen Abteilung. Ausstellung von Unter den neun den politischen G Achenbachs (W dieses Künstlers amerikanischen oder Oswald A Fotografie und d malungen (Mech — ist vor allem de tina Sitt, der Kun vorzuheben, der Verkaufsstrategie deren Eroberung vorstellt. Reche Museen und Arch *bach in New York* *tan*, in: *Weltkunst* ergeben, daß F zweitälteste Brude bisher angenomm 1833 in die USA in St. Louis nieder ner Geschwister *Düsseldorfer Galler* Weinhändler Jo (J. Boker), der als trager zum Ger ernannt worden Yorker Broadway betrieb, war es vo hende New York Galerie Adolphe Michael Knoedler für die kommerzielle der Achenbachs sorgte (25f.). Nichterten Absatzchan Herbst 1850 in C zwischen den beid Andreas früher als lien gewesen war erfolgte Reise dort gewertet hatte, sol

elmut Börsch-Supan
Martina Sitt. Das Köl-
wo seit langem Hen-
Werkverzeichnis zu
itet, hatte bereits im
r Ausstellung durch
Todestag des Künst-
tieften Kenntnis des
getragen. Als Begleit-
nicht dokumentierten
hoffs Buch mit einem
den Katalogteil (vgl.
M. Simmons in: *Bur-*
2, 1998, Nr. 1143,
bach hatte Birgit Pon-
eine Dissertation vor-
nuch unvollständigen
chen und graphischen
umfaßt. Von dersel-
Allgemeinen Künstler-
fässig: Sauer 1992, Bd.
fassender Artikel, der
über die künstlerische
as Achenbach bietet
nen bei der französi-
schen Kunst aufzeigt
Riechert, *Kopist oder*
Andreas Achenbach und
und 19. Jh.s, Magister-
sität Berlin 1996).
arbeiten konnte die Düs-
ausstellung aufbauen.
emälde und 40 graphi-
n Malerbrüder aus pri-
Sammlungen Europas
zusammen. Die Werke
er Folge katalogisiert
big abgebildet. Als
e Lebensläufe beider
wie eine hilfreiche Liste
achweisbarer Ausstel-
beiden Brüder gegeben.
allerdings keineswegs
etwa der Hinweis auf
as Achenbachs an der
ausstellung deutscher

Landschaftsmalerei im Rahmen der »historischen Abteilung« der Großen Berliner Kunstausstellung von 1905.

Unter den neun Katalogaufsätzen — die u. a. den politischen Gehalt der Graphiken Andreas Achenbachs (Wolfgang Vomm), den Einfluß dieses Künstlers auf die in Düsseldorf tätigen amerikanischen Maler (Barbara Groseclose) oder Oswald Achenbachs Umgang mit der Fotografie und die Eigenheiten seiner Unter-malungen (Mechthild Potthoff) untersuchen — ist vor allem der einleitende Essay von Martina Sitt, der Kuratorin der Ausstellung, hervorzuheben, der neue Erkenntnisse zu den Verkaufsstrategien der beiden Brüder und deren Eroberung des amerikanischen Marktes vorstellt. Recherchen in amerikanischen Museen und Archiven (s. auch dies., *Achenbach in New York: Spurensuche in Manhattan*, in: *Weltkunst* 68, 1998, Nr. 1, 94) haben ergeben, daß Hermann Achenbach, der zweitälteste Bruder hinter Andreas, nicht wie bisher angenommen, 1849 verstarb, sondern 1833 in die USA auswanderte und sich 1850 in St. Louis niederließ, wo er mit Bildern seiner Geschwister handelte (24f.). Neben der *Düsseldorf Gallery*, die der Remscheider Weinhändler Johann Gottfried Böcker (J. Boker), der als preußischer Handelsbeauftragter zum Generalkonsul in den USA ernannt worden war, 1849-1857 am New Yorker Broadway als eine Art Schausammlung betrieb, war es vor allem die seit 1848 bestehende New Yorker Dependence der Pariser Galerie Adolphe Goupil, welche 1857 von Michael Knoedler übernommen wurde, die für die kommerzielle Vermarktung der Kunst der Achenbachs auf dem neuen Kontinent sorgte (25f.). Nicht zuletzt wegen der erweiterten Absatzchancen in den USA kam es im Herbst 1850 in Genua zu einer Absprache zwischen den beiden Geschwistern. Obwohl Andreas früher als sein jüngerer Bruder in Italien gewesen war und seine erste, 1843-45 erfolgte Reise dorthin auch künstlerisch aus-gewerter hatte, sollte er in Europa keine süd-



Abb. 1 Blick in den Cornelius-Saal der Berliner Nationalgalerie, Fotografie, 1897; links Oswald Achenbachs Gemälde »Der Triumphbogen des Konstantin in Rom« von 1886 (Kat. Düsseldorf 1997, S. 39)

ländischen Landschaften mehr anbieten, sondern diese nach Amerika exportieren, um den europäischen Markt mit solchen Bildern Oswald zu überlassen (32f.). In der Folge waren schon damals Italienansichten von Andreas in europäischen Sammlungen äußerst selten. Daher ist es um so erfreulicher, daß das Düsseldorfer Museum im Rahmen der Ausstellung eine Neuerwerbung aus Leipziger Privatbesitz vorstellen konnte, eine 1844 entstandene *Römische Landschaft* von Andreas Achenbach (Kat. Abb. S. 80; hier Abb. 2). Wie Sitt (26f.) und Groseclose (175) überzeugend darstellen, ließ jedoch bereits in den 1860er Jahren allmählich das Interesse der Amerikaner für die Düsseldorfer Schule nach, bis schließlich die ab den 1880er Jahren aufkommende Begeisterung für den französischen Impressionismus dafür sorgte, daß mit dem Ende des Jahrhunderts die Bilder der Achenbachs aus den meisten amerikanischen Privatsammlungen verschwanden, wobei sie nicht selten als Schenkungen in öffentliche Museen der USA gelangten. Die Autoren der Katalogbeiträge konzentrieren sich allerdings nicht allein auf solche rezeptionsgeschichtlichen Fragen, sondern



Abb. 2
Andreas Achenbach,
Römische Landschaft,
1844, Öl/Lwd.,
74,5 x 100 cm,
Düsseldorf,
Kunstmuseum
(Kat. Düsseldorf 1997,
S. 80)

Oswald Achenbach,
Ansicht von Ariccia
Viadukt, 1857, Öl/Lwd.,
Düsseldorf,
Kunstmuseum
(Kat. Düsseldorf 1997,
S. 80)

bemühen sich auch, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieser Kunst zu erschließen: etwa Ekkehard Mai in einer groß angelegten Übersicht über die Entwicklung der Landschaftsmalerei im 19. Jh., mit der er versucht, Oswald Achenbach »zwischen Romantik, Realismus und Salon« zu verorten (43-56), oder Fritz Wappenschmidt, der eine genauere Erfassung der künstlerischen Besonderheiten der Werke von Andreas Achenbach unternimmt (57-93). Dem Leser entgleiten jedoch, unter der Fülle der gemachten Beobachtungen zu Wandel und Bedeutung der Achenbachschen Kunst, die Phasen der künstlerischen Entwicklung beider Maler. So geht Wappenschmidt in seiner Darstellung zu Andreas Achenbach anhand einzelner Werke aus unterschiedlichen Zeitschnitten Fragen nach der malerischen Qualität, der Bedeutung der Staffage oder den verwendeten künstlerischen Vorbildern nach und stellt darüber die Darstellung der allmählichen Auffächerung des Aktivrepertoires von den frühen nordischen Landschaften über die Meeres- und Heimatbilder der mittleren Jahre bis hin zu den

späten Hafensichten in den Hintergrund. Nicht zuletzt trägt auch der Abbildungsteil, in dem die Werke der beiden Achenbachs vermengt und nicht durchgängig chronologisch angeordnet sind, dazu bei, die Konturen des künstlerischen Entwicklungsgangs der zwei Künstler zu verwischen.

Klarheit in bezug auf das Œuvre Oswald Achenbachs schafft hier die Monographie Mechthild Potthoffs. In einem ersten, der Untersuchung des malerischen Werks gewidmeten Teil werden anhand 22 ausgewählter repräsentativer Bildbeispiele die Veränderung in der Kompositionsweise, Lichtbehandlung, Farbverwendung und Bildthematik verfolgt und die Phasen der stilistischen Entwicklung des Künstlers dargelegt (26-61). Potthoff unterscheidet vier Entwicklungsrufen, wobei sie die Wichtigkeit der verschiedenen Italienreisen für die Frühzeit von Oswalds künstlerischem Werdegang betont. Das Frühwerk setzt 1843/44 mit datierten Ölbildern ein und reicht bis über die Mitte der 1850er Jahre. Die erste große Italienreise von 1850 bringt einen Entwicklungsschub: Oswald legt seinen kulissen-

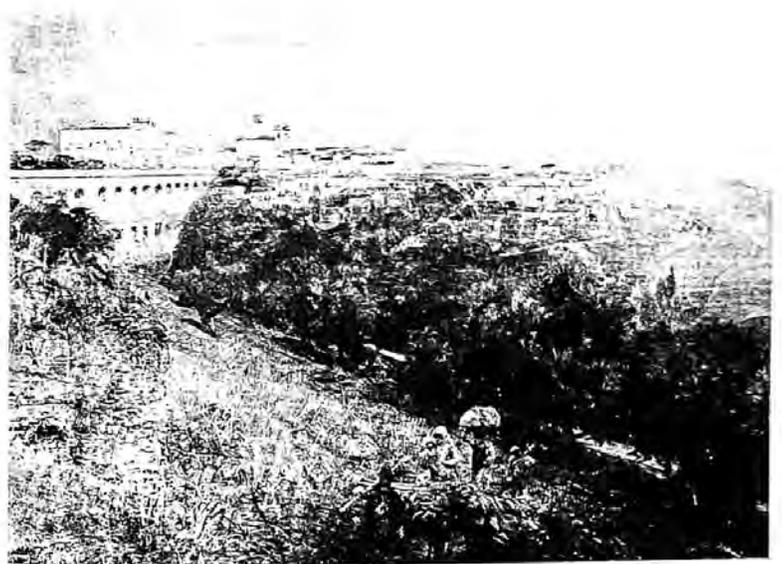
halten, auf Ausgew
Klarheit hin ange
gelangt zu einer as
streckung der Lan
tenden Gestaltung
zunehmend an Eig
gleichberechtigt u
Schließlich führt
1857 zur Entwickl
ausgeprägter Vorli
malKompositionen
Landschaft ansch
denen nicht selten
kamte den Bildrau
Architektur- und
immer wichtigere
1857 oder kurz d
von Ariccia mit Vi
S. 265; hier Abb. 2
auch die in die Fe
auf die Mittelachs
Fernansicht durch
rische Rahmung

2
reas Achenbach,
nische Landschaft,
4, Öl/Lwd.,
x 100 cm.
seldorf,
stmuseum
t. Düsseldorf 1997,
0)

in den Hintergrund.
der Abbildungsteil, in
den Achenbachs ver-
gängig chronologisch
bei, die Konturen des
ungsgangs der zwei

das Œuvre Oswald
er die Monographie
n einem ersten, der
rischen Werks gewid-
and 22 ausgewählter
piele die Veränderung
eise, Lichtbehandlung,
Bildthematik verfolgt
istischen Entwicklung
gt (26-61). Potthoff
wicklungsstufen, wobei
verschiedenen Italien-
von Oswalds künstlerer-
nt. Das Frühwerk setzt
Ölbildern ein und reicht
1850er Jahre. Die erste
1850 bringt einen Ent-
ld legt seinen kulissen-

Abb. 3
Oswald Achenbach,
Ansicht von Ariccia mit
Viadukt, 1857 oder kurz
danach, Öl/Lwd.,
50 x 60 cm. Bonn,
Rhein. Landesmuseum
(Kat. Düsseldorf 1997,
S. 143)



haften, auf Ausgewogenheit und durchgängige Klarheit hin angelegten Bildaufbau ab und gelangt zu einer asymmetrischen, die Tiefenerstreckung der Landschaft besser herausarbeitenden Gestaltungsweise; die Staffage gewinnt zunehmend an Eigenwertigkeit oder tritt sogar gleichberechtigt neben die Naturdarstellung. Schließlich führt eine dritte Italienreise von 1857 zur Entwicklung eines Personalstils mit ausgeprägter Vorliebe für ausgreifende Diagonalkompositionen, die die Tiefe und Weite der Landschaft anschaulich machen, und bei denen nicht selten eine gegenläufige Geländekante den Bildraum nach vorne abschließt; Architektur- und Stadtmotive werden dabei immer wichtigere Bildelemente (siehe etwa die 1857 oder kurz danach entstandene *Ansicht von Ariccia mit Viadukt*; Potthoff Kat. Nr. 11, S. 265; hier *Abb. 3*). Teilweise legt Achenbach auch die in die Ferne führende Blickschiene auf die Mittelachse des Bildes oder faßt eine Fernansicht durch eine innerbildlich symmetrische Rahmung und eine Vordergrundsbühne ein.

Die Ausprägung dieser nun immer wiederkehrenden Bildformeln ist sicherlich durch Achenbachs Anstellung als Professor an der Düsseldorfer Akademie zwischen 1863 und 1871 gefördert worden.

Die Reifezeit setzt Mitte der 1870er Jahre ein und reicht bis Mitte des folgenden Jahrzehnts, die Spätzeit bis zum Tode des Künstlers 1905. Bringt die Reife nochmals eine Steigerung in der bis zum Tiefensog gesteigerten Erschließung des Bildraums sowie eine immer wirkungsvollere koloristische Umsetzung atmosphärischer Beleuchtungssituationen mittels eines differenzierten Farbauftrags, so erschöpft sich das Spätwerk weitgehend in der Variation dieser Bildmuster, wenn auch Oswald nochmals zu einer merklichen Farbaufhellung gelangt.

Ausgehend von diesen Ergebnissen legt Potthoff die kunsthistorische Bedeutung des Œuvres von Oswald Achenbach dar: die Formulierung eines neuartigen, visionären Italienbildes (125). Achenbachs Werk nährte sich

von der deutschen Italiensehnsucht. Indem der Künstler seine an dokumentarische Treue heranreichende realistische Darstellungsweise mit einer bewußt übersteigerten koloristischen Durchführung und Lichtinszenierung verband, schuf er nicht selten traumhafte Visionen ansonsten traditioneller südländischer Stadt- und Landschaftsmotive. Landeskundliches Interesse verbindet sich mit der Projektion deutscher Vorstellungen des Südens (166f.).

In dieser pointierten Herausarbeitung der Eigenheit der Kunst Oswald Achenbachs bildet Pothoffs Dissertation die unerläßliche Ergänzung zum Katalog der Düsseldorfer Ausstellung. Zwar fehlt in Pothoffs Arbeit keineswegs die Einordnung des Œuvres in die breitere Bildproduktion des 19. Jh.s; auch werden die kommerziellen Aspekte des Werdegangs des Künstler beleuchtet, wobei vor allem der umfangreiche Briefwechsel zwischen

Oswald Achenbach und dem Berliner Bilderhändler Rudolf Lepke herangezogen wird (in Auszügen im Anhang 259-309). Doch das Hauptverdienst des Buches liegt in der bündigen Darstellung der aus der detaillierten Betrachtung der Bilder gefolgerten Entwicklung des Œuvres des jüngeren der beiden Malerbrüder.

Der Reichtum der deutschen Landschaftsmalerei des 19. Jh.s erschöpft sich nicht im romantischen Individualismus eines Caspar David Friedrich oder in der impressionistischen Lichtmalerei eines Christian Rohlf's oder Lovis Corinth. Das weite Feld der realistischen Auffassung tritt hinzu: Eugen Bracht, Hans Gude, Eugen Dücker, Gustav Schönleber, Friedrich Kallmorgen und eben auch die beiden Achenbachs. Es bleibt zu hoffen, daß dies bei der Neuhängung der Alten Nationalgalerie in Berlin erneut Berücksichtigung finden wird.

Hendrik Ziegler

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Adam S. Cohen: *The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*. Univ. Park, The Pennsylvania State Univ. Press 2000. 276 S., 16 Farbtafeln, 74 Abb.

Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image. Ed. by Barbara Wisch and Diane Cole Ahl. Cambridge Univ. Press 2000. 314 S., 65 Abb., £ 50,-.

Deutsch-Tschechischer Almanach 2000. Hg. Adalbert Stifter Verein, München, Tschechischer PEN-Club, Prag. 228 S., 26 Abb.

Dialog über Jahrhunderte. Erwerbungen und Stiftungen 1990-2000. Ausst.kat. der Staatl. Graphischen Sammlung München 2000. Hg. Tilman Falk. Beiträge: Susanne De Ponte, Tilman Falk, Ellen Maurer, Gisela Scheffler, Michael Semff, Thea Vignau-Wilberg, Kurt Zeidler. 222 S., zahlr. meist farbige Tafeln und Abb.

Dokumente und Monumente. Positionsbestimmungen in der Denkmalpflege. Jahrestagung 1997 in Dresden. AK Theorie und Lehre der Denkmalpflege e. V. Hg. Valentin Hammerschmidt, Erika Schmidt, Thomas Will. Beiträge W. Ernst, V. Hammerschmidt, A. Hubel, M. Lerm, H. Magirius, E. Schmidt, W. Schmitz, Th. Will, H. Wirth, M. Wohlleben. Dresden 1999. DM 25,-.

Johann Dorner: *1025, Kaiserin Kunigunde verschenkt Burghausen*. Hg. Heimatverein Burghausen 2000. 48 S., 2 Karten, 2 Farbabb., 14 sw-Tafeln und -Abb.

Henryk Dziurla und Kazimierz Bobowski (Hrsg.): *Krzyszów, uswiecony laska* [Grüssau von Gottes Gnade]. Acta Universitatis Wratislaviensis, 1782. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1997. 415 S., 188 teils farb. Abb. ISBN 83-229-1275-7, ISSN 0239-6661. Aufsätze in Polnisch, z. T. auch Deutsch und Tschechisch, mit Zusammenfassungen in Deutsch bzw. Polnisch oder Polnisch und Deutsch, von Kazimierz Bobowski, Marek Cerwinski, Bogoslaw Czechowicz, Katerina Charvátová, Marek Derwich, Arkadiusz Dobrzyniecki, Henryk Dziurla, Jan Gromadzki, Jan Harasimowicz, Peter Hoegger, Pawel Holownia, Ryszard Holownia, Krzysztof Kaczmarek, Michal Kazmarek, Romuald Kaczmarek, Wojciech Kapalczinski, Antoni Kielbasa, Ivo Koran, Jakub Kostowski, Marian Kutzner, Hugo Zdzislaw Leszczyński, Josef Joachim Menzel, Barbara Mikuda-Hüttel, Piotr Oszczanowski, Pavel Preiss, Roman Stelmach, Andrzej Walkowski, Elzbieta Wojnowska, Jan Wrabec, Rostislaw Zerelek, Baldwin Zietara. Bildunterschriften in Polnisch, Deutsch und Tschechisch.

Eingegrenzt-Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989. Hg. Hannelore Off-