

Norbert Jopek: German Sculpture 1430–1540. A catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum; London: V & A Publications 2002; 176 S., 8 Farb-, zahlr. SW-Abbildungen; ISBN 1-85177-360-6; £ 50,-

Paul Williamson: Netherlandish Sculpture 1450–1550; London: V & A Publications 2002; 160 S., 99 Farb-, 19 SW-Abbildungen; ISBN 1-85177-373-8; £ 25,-

Diane Bilbey/Marjorie Trusted: British Sculpture 1470 to 2000. A concise catalogue of the collection at the Victoria and Albert Museum; London: V & A Publications 2002; 522 S., 775 SW-Abbildungen; ISBN 1-85177-395-9; £ 60,-

Das Victoria and Albert Museum – in London vor gut 150 Jahren gegründet – besitzt neben zentralen Sammlungsbereichen des Kunsthandwerks sowohl quantitativ als auch qualitativ bedeutende Bestände zur europäischen Skulptur. Einem größeren Fachpublikum bekannt sind vor allem die italienischen Bildwerke, dank des monumentalen, dreibändigen Katalogs von John Pope-Hennessy aus dem Jahr 1964. Die Bestände anderer europäischer Bildhauerzentren sind weniger im Bewußtsein der Forschung verankert gewesen, was lange auf das Fehlen von Bestandskatalogen zurückzuführen war. Doch hat sich diese Situation nun grundlegend geändert. Zunächst erschien 1984 der Band zu den englischen mittelalterlichen Alabasterfiguren, dann 1988 die „Northern European Sculpture 1200–1450“ von Paul Williamson. Die systematische Erschließung der Sammlungen wurde im letzten Jahrzehnt konsequent weiter vorangetrieben. Marjorie Trusted publizierte 1990 den Katalog der deutschen Renaissance-Medaillen und 1996 den Bestand der spanischen Skulptur, 2001 folgte Peta Motture mit den italienischen Glocken und Mörsern aus Bronze. Die hier nun vorzustellenden drei jüngsten, aufwendig und ansprechend ausgestatteten Bände markieren den vorläufigen Höhepunkt dieser Reihe.

Norbert Jopek, seit 1992 am Victoria and Albert Museum tätig, stellt erstmals den gesamten Bestand an spätgotischen Bildwerken des deutschen Sprachraums in den Grenzen des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation vor. Aufgrund ihrer Nähe zur Kunst der Niederlande bleiben, wie es auf S. 11 heißt, Arbeiten vom Niederrhein, insbesondere aus Kalkar und Kleve, unberücksichtigt und werden im Band der niederländischen Skulpturen publiziert. Diese Trennung wird jedoch nicht konsequent aufrechterhalten, denn zwei an den Niederrhein lokalisierte Werke (Nr. 3 und 4) sind in Jopeks Katalog aufgenommen. Insgesamt umfaßt der Katalog 69 nach regionalen Kunstzentren gegliederte Einträge zu Originalskulpturen, von denen 20 zuvor unpubliziert waren. Es schließen sich 11 weitere Nummern zu Objekten an, die mutmaßlich im 19. Jahrhundert als Kopien bzw. als Fälschungen von Skulpturen des behandelten Zeitraums gefertigt wurden. Daß diese Werke Eingang in den Katalog gefunden haben, ist besonders zu begrüßen, denn gerade Fälschungen und andere verdächtige Kunstwerke werden oft in Bestandskatalogen außer Acht gelassen, wenn nicht gar verschwiegen. Jopeks Argumente zur Aufnahme dieser Objekte unter die Rubrik „Fakes and forgeries“ sind schlüssig vorgetragen und berühren sowohl

formale als auch technische Aspekte. Generell zeigt sich bei der Lektüre des Katalogs eine erfreuliche Offenheit und Transparenz im Umgang mit museumsinternen Informationen. So werden, wie schon zuvor im Katalog von Pope-Hennessy, auch die Ankaufspreise der Objekte mitgeteilt.

In einem informativen Einleitungssessay werden die Entstehung der Sammlung und ihr Ausbau unter den verschiedenen Kuratoren skizziert. Geradezu spannend zu lesen ist die Beschreibung einzelner Ankaufsverhandlungen mit deutschen Kunsthändlern, Agenten und Eigentümern sowie die Einbeziehung der als Gutachter tätigen „art referees“. So zeichnet der Erwerb der beiden Leuchterengel von Tilman Riemenschneider (Nr. 18) im Jahr 1912 bei Georg Karl Kohn aus Ludwigshafen ein facettenreiches Bild der komplizierten Ankaufswege (S. 18–20). Überhaupt hat der Autor große Sorgfalt auf die Ermittlung der Provenienzen gelegt und hierzu Reisetagebücher der Sammlungskuratoren, Besucherbücher von Kunsthändlern und alte Auktionskataloge ausgewertet. Auf S. 13–15 findet sich ein Exkurs zu dem wenig beachteten Bildhauer Josef Otto Entres (1804–1870) aus München, der ebenso als Restaurator, Sammler wie Händler von Skulpturen und Antiquitäten tätig war. Seine im sogenannten Entres'schen Kunstinstitut untergebrachte Kollektion umfaßte weit mehr als 4000 Objekte und beinhaltete eine der frühesten Sammlungen altdeutscher Skulptur. Zum Großteil wurde sie 1868 in einer Auktion, der Rest nach seinem Tode verkauft. Henry Cole, erster Direktor des Museums, erwarb 1864 von Entres für die Skulpturensammlung u. a. Hans Dauchers „Hl. Johannes“ (Nr. 38), nachdem bereits 1858 fünf gotische Planrisse zum Ulmer Münsterturm und zum Sakramentshaus von dem Bildhauer an das Museum verkauft worden waren. Jopeks Buch enthält, unabhängig von den behandelten Skulpturen, zahlreiche Informationen, die weitere Forschungen zur kommerziellen Seite der Kunstwerke und des Kunsthandels anregen bzw. erleichtern werden. Wünschenswert wäre eine systematische Analyse der Erwerbungen in ihrem zeitlichen Kontext und die Erörterung geschmacksgeschichtlicher Fragen, beispielsweise zu welcher Zeit welche Art von Kunstwerken in England gefragt waren, sowie der Vergleich einzelner Ankaufspreise miteinander. Mit der Londoner Sammlungsgeschichte könnte übergreifend der Erwerb spätgotischer Skulpturen in den Vereinigten Staaten verglichen werden¹.

Jopek diskutiert ferner den Erwerb von Gipsabgüssen und Reproduktionen deutscher spätgotischer Bildwerke, der parallel zum Ausbau der Sammlung von Originalskulpturen seit den 1860er Jahren erfolgte (S. 21 f.). Als integrierter Bestandteil der Sammlung wurden zunächst Gipsabgüsse von Gußerzeugnissen der Vischer-Werkstatt wie dem Sebaldusgrab aus der Nürnberger St. Sebalduskirche oder der großen Tumba von Hermann und Elisabeth von Henneberg aus der Stiftskirche in Römhild angeschafft. Gezielt bemühte man sich als Ergänzung zur Sammlung auch um architektonisch gestaltete Bildwerke. Trotz großer Anstrengungen scheiterte jedoch der Versuch, eine Genehmigung zum Abguß von Adam Krafts Sakramentshaus aus

1 Vgl. hierzu WILLIAM D. WIXOM: Timeline of selected North American acquisitions of German late gothic sculpture, in: JULIEN CHAPUIS (Hrsg.): Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages [Ausst.-Kat. Washington/New York]; Washington 1999, S. 150–158.

der St. Lorenzkirche in Nürnberg zu erlangen. Im Abschnitt „Fakes, copies, restorations and historicizing pieces“ (S. 22–24) wird auf die Rolle des Pariser Händlers und Kunstsammlers Frédéric Spitzer eingegangen, aus dessen 1893 versteigertes Sammlung allein drei Fälschungen erworben wurden (Nr. 73, 74, 76). Es folgen ein kurzer Überblick über die ursprüngliche Funktion der meist sakralen Bildwerke (S. 25 f.) und schließlich ein Abschnitt zu Material und Technik, in dem die regional unterschiedlich ausgeprägte Verwendung der Holzarten und technische Bearbeitung der Objekte behandelt wird (S. 26). Erleichtert wird die Erschließung des Buches durch Indizes zu Künstlern, zur Ikonographie, zu Sammlern und Kunsthändlern sowie einer Konkordanz der Inventarnummern. Leider fehlen die in den Katalognummern bei Zuschreibungsfragen erwähnten Künstler.

Die Katalogeinträge sind nach einem einheitlichen Schema gegliedert. In einem kurzen Vorspann finden sich Angaben zur regionalen Herkunft, zum Künstler, zur Datierung, zu Material, Fassung und Maßen sowie zur Provenienz. Der eigentliche Katalogtext beginnt mit der formalen Beschreibung der Figuren sowie Informationen zum technischen Befund, dem Erhaltungszustand und der Fassung, wobei es übersichtlicher gewesen wäre, einige der technischen Angaben, z. B. ob es sich bei Metallobjekten um einen Hohl- oder einen Vollguß handelt, in den Vorspann zu setzen. Anschließend wird kurz auf den ursprünglichen Aufstellungskontext und die Funktion der jeweiligen Objekte eingegangen. Es folgt die Diskussion der stilistischen Herkunft der Werke unter Verweis auf entsprechende Vergleichsstücke. Die knapp gehaltenen Einträge sind gut lesbar und präzise formuliert. Ein Manko ist jedoch, daß es kaum Abbildungen zu den im Text aufgeführten Vergleichsbeispielen gibt, so daß die Zuschreibungen nur durch Konsultation der zitierten Literatur zu verifizieren sind.

Der Autor kann auf verschiedene Vorarbeiten, allen voran auf die Publikation „South German Sculpture 1480–1530“ von Michael Baxandall (London 1974), in dem bereits 20 Skulpturen der Sammlung diskutiert wurden, zurückgreifen. Im Katalog von Jopek richtet sich das Hauptaugenmerk der Diskussion auf die regionale Einordnung der Werke, bzw. auf die Zuweisung an einzelne Künstlerpersönlichkeiten, während Fragen zur Ikonographie und Funktion nachrangig behandelt werden. Wenn es jedoch um die konkrete Zuschreibung geht, bleibt der Autor, der die unterschiedlichen Forschungsmeinungen ausführlich referiert, tendenziell zurückhaltend, bisweilen unentschieden (z. B. Nr. 2, 32, 39). Einige Anmerkungen seien ergänzend zum Katalog gemacht:

Nr. 11: Der Vergleich der nach Thüringen (Saalfeld?) lokalisierten „Maria“ mit dem 1503 in Saalfeld entstandenen Altar von Valentin Lendenstreich in Brüssel kann angesichts der deutlich höheren Qualität der Londoner Figur nur schwer bestehen. Die mehrfach gesehene Nähe zu Tilman Riemenschneider ist sicher größer als die zu Lendenstreich. Hinsichtlich der Gesichtsbildung und der Gewandfaltemotive gibt es direkte Parallelen zur Marienfigur Riemenschneiders im Frankfurter Liebieghaus²,

2 MICHAEL MAEK-GÉRARD: Liebieghaus – Museum alter Plastik: Nachantike großplastische Bildwerke; Bd. 3: Die deutschsprachigen Länder ca. 1380–1530/40; Frankfurt a. M. 1985, Abb. S. 239.

die wiederum ihre Wurzeln in der zumindest aus dem nahen Umkreis von Niclaus Gerhaert stammenden sogenannten Malberg-Madonna in Trier hat³. Die Herkunft von Nr. 11 aus dem nahen Umfeld Riemenschneiders erscheint m. E. plausibler.

Nr. 32: Die Bronzestatuette eines „Schmerzensmannes“, bei der unklar bleibt, ob die Benennung der Legierung auf einer Materialprüfung basiert oder es sich vielleicht nicht doch um Messing handelt, wird mit Augsburg, Ulm oder Nürnberg in Verbindung gebracht. Nicht zwingend ist der Vergleich mit kleinen Silberstatuetten gleichen Themas zweier, laut Heinrich Kohlhausen, in Nürnberg gefertigten Monstranzen. Zu unterschiedlich sind deren körperliche Struktur, Standmotiv und miniaturhafte Ausführung gegenüber der anatomisch sicher erfaßten Londoner Figur. Auch der Verweis auf die möglicherweise in Ulm entstandene, schlecht erhaltene Plakette der „Imago pietatis“ (Nr. 31) hilft nicht wirklich weiter. Vielmehr lassen sich andere Beispiele benennen, die eine Herkunft des „Schmerzensmannes“ aus dem künstlerischen Umfeld Ulms wahrscheinlich machen. Verwiesen sei auf das Relief der „Kreuzabnahme“ von Daniel Mauch im Augustinermuseum in Freiburg i. Br.⁴, dessen Christus einen ganz ähnlich länglich-schmalen Kopftypus mit hohen Wangenpartien besitzt und auf die etwas größere, aus dem Umkreis Michel Erharts stammende Statue eines „Schmerzensmannes“ in Rottweil mit vergleichbarer, leicht gedrungener Körperbildung⁵.

Nr. 52: Die noch mit Fragezeichen versehene Zuschreibung des „Hl. Georg mit dem Drachen“ an Meister H. L., die auf Jörg Rasmussen und Bernhard Decker gründet, ist m. E. überzeugend. Als weitere Vergleichsstücke lassen sich Figuren aus dem Schrein des Niederrotweiler Altars des Meisters H. L. benennen. Insbesondere die Gesichtsbildung des dortigen hl. Michael mit seinen markanten Jochbeinen und dem kräftigen Kinn kehren am „Hl. Georg“ wieder, ebenso die plastischen Augenbrauen und die kantige Nase des thronenden Christus⁶. Das prismenartig gebrochene Faltenmotiv vom Mantel des Londoner „Georg“ ist in abgeschwächter Form im Gewand des segnenden Christus aus der Predella des Niederrotweiler Altars vorbereitet⁷.

Der Bestandskatalog ist insgesamt sorgfältig redigiert, auch wenn im Literaturverzeichnis einige Angaben verlorengingen: „Bier 1973“ (JUSTUS BIER: Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein; Wien 1973), „Koller 1997“ (Gefaßte Skulpturen. Mittelalter, Hrsg. Manfred Koller; Wien 1997), „Rohmeder 1971“ (JÜRGEN ROHMEDE: Der Meister des Hochaltars in Rabenden; München 1971) und „Wilm 1922“ (HUBERT WILM: Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu

3 J[OSEF] A[NTON] SCHMOLL gen. EISENWERTH: Madonnen Niklaus Gerhaerts von Leyden, seines Kreises und seiner Nachfolge, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 3, 1958, S. 52–102, bes. S. 59–64, Abb. 7–11.

4 SUSANNE WAGINI: Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477–1540); Ulm 1995, Kat.-Nr. 40, Abb. 41.

5 WILLI STÄHLE: Schwäbische Bildschnitzkunst I der Sammlung Dursch Rottweil; Rottweil 1983, S. 166, Nr. 53.

6 HERBERT SCHINDLER: Der Meister H. L. = Hans Loy?; Königstein i. T. 1981, S. 30 f.

7 Ebd. S. 33.

Nürnberg; München 1922); unvollständig ist ein Satz auf Seite 45f. Die Qualität der großformatigen Schwarzweißabbildungen ist hoch, allerdings nimmt die hintergrund- und schattenfreie Wiedergabe der Skulpturen einiges von deren Plastizität; die Farbtafeln bleiben etwas flau. Nicht ganz einleuchtend ist die Preisgestaltung des Buches, das bei ungefähr gleichem Umfang doppelt so teuer ist wie der Band zur niederländischen Skulptur, obwohl dieser fast ausschließlich mit Farbabbildungen illustriert ist.

Der gewissenhaft erarbeitete und gut ausgestattete Katalog von Norbert Jopek erschließt das Gebiet spätgotischer deutscher Skulptur in Großbritannien und bildet einen wichtigen Baustein einer noch zu schreibenden Geschichte der im 19. Jahrhundert begründeten Skulpturensammlungen.

Paul Williamson, Keeper der Abteilungen Skulptur, Metall, Keramik und Glas am Victoria and Albert Museum, verfolgt mit seinem Buch zu den in den burgundischen Niederlanden entstandenen Bildwerken – der Region, die ungefähr dem heutigen Belgien und den Niederlanden entspricht – ein anderes Ziel. Ihm geht es nicht um die vollständige Präsentation einer der weniger bekannten Sammlungen des Victoria and Albert Museum, sondern um eine breiter angelegte, nicht nur ein begrenztes Fachpublikum ansprechende Einführung in das Thema. Folgerichtig wurde auf einen Anmerkungsapparat verzichtet. Doch gibt es im Text in Klammern gesetzte genaue Verweise auf Vergleichsabbildungen und weiterführende Literatur. Zudem sind Einleitung und Katalog über ein Register und eine Konkordanz der Inventarnummern leicht zu erschließen.

Die Publikation ist in gewisser Weise als Ergänzung zum klassischen Bestandskatalog, wie ihn Norbert Jopek vorlegt, gedacht und stärker thematisch gegliedert. Hierzu wurden exemplarisch fünfzig ausnahmslos sakrale Kunstwerke ausgewählt und nach ihrer Funktion, nicht nach ihrer Herkunft, gruppiert. Es geht in dem Buch um die ursprüngliche Verwendung der Skulpturen, um spätmittelalterliche Frömmigkeit, ja, um ein Stück Rückgewinnung der im musealen Umfeld verlorenen Aura der Objekte.

Zunächst aber wird der Leser in der Einleitung an die Arbeitsweise der in den vorgestellten Produktionszentren Brüssel, Antwerpen, Mecheln und Utrecht tätigen spätmittelalterlichen Künstlerwerkstätten herangeführt. Williamson beschreibt das Zusammenspiel der meist unabhängig voneinander agierenden und in Zünften organisierten Schreiner, Bildhauer und Maler. Beispielsweise durften in Brüssel die Bildhauer nur ungefaßte Altäre anbieten, während die Maler das Vorrecht besaßen, polychromierte Retabel zu verkaufen. Hiermit eng verbunden ist das ausgereifte Markenwesen. So erhielten die Altarschreine als Qualitätssiegel eine eingeschlagene Marke in Gestalt eines Zirkels, die Skulpturen der Bildhauer diejenige eines Holzhammers, während der fertig gefaßte Altar von den Malern „BRVESEL“ gestempelt wurde. Der zweite Teil der Einleitung widmet sich der Sammlungsgeschichte. Aufgebaut wurde der Bestand niederländischer Skulpturen – und dies gilt besonders für die ersten 50 Jahre – als Mustersammlung und Formenreservoir für heimische Bild-

hauer und Kunsthandwerker, ein Phänomen, das bei der Gründung zahlreicher Kunstgewerbemuseen zu beobachten ist. Der Autor zieht weiterhin Verbindungen zwischen der Entstehung der Sammlung und dem gestiegenen Interesse bei einer ständig wachsenden Bevölkerungs- und Sammlerschicht an mittelalterlichen Bildwerken. Aufschlußreich ist hierbei sein Exkurs zum Architekten, Entwerfer und Theoretiker Augustus Welby Northmore Pugin, der gezielt während zahlreicher Reisen originale spätgotische Kunstwerke in Frankreich, Belgien und den Niederlanden erwarb und mit diesen einige seiner neugotischen Kirchenbauten ausstattete.

Der Katalog selbst ist in drei Abschnitte unterteilt, denen jeweils eine kurze Einführung vorangestellt ist. Zuerst werden Figurengruppen und einzelne Andachtsbilder unter der Überschrift „Defining spaces. Sculptures for the church and chapel interior“ vorgestellt (Nr. 1–11), dann unter „The multfigured altarpiece“ der einzig vollständig erhaltene Altar und weitere aus Altären stammende Figuren (Nr. 12–28). Den größten Teil nehmen schließlich kleinformatige, für die private Andacht geschaffene Objekte ein, die unter dem Thema „Private worship. House-altars and devotional aids“ erörtert werden (Nr. 29–50). Die einzelnen, flüssig geschriebenen Katalogeinträge enthalten – übersichtlich in die Marginalspalten gesetzt – Angaben zu Herkunft, Material, Provenienz, Ankaufspreis und Literatur, während im Text, nach einer Beschreibung der Objekte und des Erhaltungszustandes, eingehend, aber mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung, die stilistische Herkunft, Ikonographie und Funktion diskutiert wird.

Die Gratwanderung zwischen Bestandskatalog und anspruchsvoller Einführung in das Thema ist gelungen. Die exzellenten, großformatigen Farbaufnahmen und das ansprechende, großzügige Layout mit eingestreuten ganzseitigen Abbildungen machen den Band zu einem lesenswerten Handbuch. Es ist zu hoffen, daß ein derartiges, für ein breiteres Publikum konzipiertes und fachlich auf hohem Niveau geschriebenes Buch Schule machen wird.

Von der Konzeption des Victoria and Albert Museum und vom Umfang her, nehmen die Sammlungen zur deutschen und niederländischen Plastik eher eine marginale Rolle ein. Zahlenmäßig weitaus bedeutender sind die Bestände der in England entstandenen Bildwerke. So verwundert es ein wenig, daß erst im vorigen Jahr die nachmittelalterliche britische Skulptur des Museums umfassend publiziert wurde. Der von Diane Bilbey mit Hilfe von Marjorie Trusted vorgelegte Katalog präsentiert 770 Objekte, von denen bislang ungefähr ein Drittel unpubliziert war. Auffallend ist die ungleiche Verteilung der Sammlung auf die einzelnen Jahrhunderte. Zum 15.–17. Jahrhundert gibt es 62, zum 18. Jahrhundert 171, zum 19. Jahrhundert 507 und schließlich zum 20. Jahrhundert 30 Einträge. Während also quantitativ mit weitem Abstand Skulpturen des 19. Jahrhunderts vorherrschen – herausragend ist hier der Komplex der 148 Werke von Alfred Stevens –, stammen die qualitativ bedeutendsten Objekte aus dem 18. Jahrhundert. Hier stechen besonders Werke von Thomas Banks („Thetis und die Nymphen“, Nr. 69), Agostino Carlini (Statue des Joshua Ward, Nr. 79), Louis François Roubiliac (Statue des Georg Friedrich Händel, Nr. 156), Micha-

el Rysbrack (Büste des James Gibbs, Nr. 178) und John de Vaere hervor, dessen 1791 datierte Büste von Louis-Engelbert, Herzog von Arenberg, zu den Entdeckungen der Sammlung gehört (Nr. 216). Vor allem Roubiliac und Rysbrack haben großen Anteil an der Entwicklung der Skulptur in England. Überhaupt nehmen die vom Kontinent eingewanderten Bildhauer eine dominierende Stellung ein. Nicht von ungefähr umfaßt der für den Buchtitel gewählte Begriff „British sculpture“ sowohl Bildwerke britischer Künstler als auch einige der in Großbritannien gefertigten Skulpturen von Einwanderern wie Hubert Le Sueur (Nr. 19) und Aimé-Jules Dalou (Nr. 364–381). Leider wird nicht – wie der Titel suggeriert – der gesamte Bestand britischer Skulpturen des Museums vorgestellt, und auch die Auswahl ist nicht immer nachzuvollziehen, denn einige Komplexe an Bauskulptur, wie die Grabungsfunde des 1518–1522 errichteten Suffolk Palace (Nr. 33–43) und eine Polygonal-Sonnenuhr aus Stein (Nr. 222), sind aufgenommen worden, nicht hingegen Elfenbeinskulpturen und einige der in Messing und Bronze gegossenen Statuetten. Der genaue Umfang der unberücksichtigten Werke ist ebenfalls nicht ersichtlich, da die in der Einleitung für S. xvi angekündigte Liste mit den ausgeschlossenen Skulpturen fehlt.

In Anbetracht der Materialfülle verzichten die einzelnen Katalogeinträge auf Beschreibungen und ausführliche Zustandsberichte, doch sind durchweg auch längere Inschriften abgedruckt. Diane Bilbey dokumentiert minutiös die unterschiedlichen Provenienzen, faßt die Entstehungsumstände zusammen und diskutiert Vergleichsstücke. Mit dem reichen Abbildungsmaterial, den Literatur- und Ausstellungshinweisen sowie den biographischen Angaben zu den Künstlern wird dem Leser ein umfangreiches Instrumentarium für weitere Forschungen geboten. Nach Rupert Gunnis' „Dictionary of British sculptors 1660–1851 (London 21968) und Margaret Whinneys „Sculpture in Britain 1530–1830“ (Harmondsworth 21988) liegt nun ein aktuelles, wichtiges Nachschlagewerk zur britischen Skulptur vor.

Wie kaum eine andere international sammelnde und agierende Institution betreibt das Victoria and Albert Museum vor allem im Sammlungsbereich der Skulptur eine Publikationspolitik, die nicht hoch genug zu würdigen ist und von anderen, vergleichbaren Einrichtungen zum Vorbild genommen werden sollte. Mit Spannung darf der bereits angekündigte Band zu den italienischen Bronzestatuetten erwartet werden.

SVEN HAUSCHKE

Fürth

Ulrich Rehm: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 106); München-Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002; 439 S., 147 SW-Abb.; ISBN 3-422-06398-6; € 68,-

Der Titel dieser Bonner Habilitationsschrift läßt einen interessanten Beitrag der Kunstgeschichte zur Frage des „Narrativen“ in der Bildkunst erwarten. Doch schon bei dem Begriff der „Gestik“ stockt der Leser, weil ihm Ulrich Rehm nicht einmal eine Definition des Ausdrucks liefert. Immerhin wird so viel deutlich, daß ihm das Wort