

Institut Néerlandais, Paris, 18.9.–15.12.2013), a cura di Joris van Grieken et al., Brussels 2013.

**Hülßen-Egger 1913–16:** Christian Hülßen/Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1913–16.

**Meganck 2017:** Tine Meganck, *Erudite eyes: friendship, art and erudition in the network of Abraham Ortelius (1527–1598)*, Leiden 2017.

**Nesselrath 1986:** Arnold Nesselrath, I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3: *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Salvatore Settis, Torino 1986, 87–147.

**Nesselrath 1992:** Arnold Nesselrath, Codex Coner – 85 Years on, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, vol. 2, Ivrea 1992, 145–168.

**Stritt 2004:** Martin Stritt, „Die schöne Helena in den Romruinen“. Überlegungen zu einem Gemälde Maerten van Heemskercks, Frankfurt a. M./Basel 2004.

**Thoenes 1998:** Christof Thoenes, San Pietro come rovina. Note su alcune vedute di Maerten van Heemskerck (1986), in: *Sostegno e Adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, 135–149.

**Wouk 2018:** Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance*, Leiden 2018.

---

**PROF. DR. FRANCESCA MATTEI**  
[francesca.mattei@uniroma3.it](mailto:francesca.mattei@uniroma3.it)

## Erst Stuck-Putti, dann Marmor-Apostel: Die Karriere eines Spätzünders im römischen Settecento

Frank Martin  
**Camillo Rusconi. Ein Bildhauer  
des Spätbarock in Rom.** Aus dem  
Nachlass herausgegeben und bear-  
beitet von Birgit Laschke-Hubert  
und Stefan Nehlig (Italienische  
Forschungen des Kunsthistorischen  
Instituts in Florenz – Max-Planck-  
Institut, 4. Folge, Bd. 12). München/  
Berlin, Deutscher Kunstverlag 2019.  
398 S., zahlr. Ill.  
ISBN 978-3-422-07485-9. € 78,00

Jahrhundert immer noch die grundlegenden Monographien zu einzelnen Künstlern, genauso sind aber auch Untersuchungen zu übergreifenden Fragestellungen rar. Umso mehr ist das Erscheinen einer lange als Desiderat eingeforderten Künstlermonographie zum italienischen Bildhauer Camillo Rusconi (1658–1728) zu begrüßen, der beinahe das Schicksal so vieler anderer lang angekündigter Publikationen wiederfahren wäre, da der Autor nach langer Arbeit an dem Werk plötzlich verstorben ist. Erfreulicherweise ist aber Frank Martins weitestgehend vollendetes Manuskript nun aus seinem Nachlass herausgegeben und damit das langjährige Projekt doch noch zu einem Abschluss gebracht worden. Die Künstlermonographie zu dem zentralen Bildhauer ‚um 1700‘ liegt damit also endlich vor.

Bereits eine kursorische Lektüre des Bandes lässt schon erahnen, warum Rusconi bis heute keine monographische Behandlung erfahren hat, denn sein Œuvre ist recht klein und dabei disparat, es setzt zudem eigentlich erst ein, als der

---

**D**as 18. Jahrhundert hat es schwer in der deutschsprachigen Kunstgeschichte. Während nahezu alle anderen Epochen in den letzten Jahrzehnten durch eine intensiviertere Forschung tiefer durchdrungen worden sind, fehlen insbesondere für das frühe 18.

Künstler über 40 Jahre alt ist. In der noch zu schreibenden Geschichte der „Spätentwickler“ in der Kunst wäre Rusconi also ein hervorragendes Beispiel. Aufgrund dessen verwundert es nicht, dass die Monographie eigentlich nur aus zwei Kapiteln besteht, die den beiden Hauptwerken, seinen Statuen für den Zyklus von S. Giovanni in Laterano und dem Papstgrabmal für Gregor XIII., gewidmet sind, ergänzt um ein kleineres Kapitel zum Altar des Hl. Franz Regis in Madrid. Den überwiegenden Rest des gut ausgestatteten Bandes macht das Werkverzeichnis aus, das durch eine umfangreiche Zusammenstellung der Quellen ergänzt wird. Hinter dieser Anlage ist unschwer das verfolgte Rollenmodell zu erkennen, und Martin macht auch keinen Hehl daraus, dass er Jennifer Montagus exemplarischer Algardi-Monographie nachstrebt. Nun stammt diese aus dem Jahr 1985. Martins Monographie spiegelt dagegen ungefähr den Forschungsstand von 2004 wider, wie der Autor sehr ehrlich in seinem Vorwort zu erkennen gibt, hier und da haben die Herausgeber jedoch jüngere Literatur eingearbeitet. Dies ist aufgrund der eingangs angesprochenen Forschungslage nicht wirklich problematisch, und Künstlermonographien sind ohnehin an anderen Maßstäben als an ihrer absoluten Aktualität oder totalen Vollständigkeit zu messen, jedenfalls hält der Rezensent letztere für keine entscheidenden Kriterien zur Beurteilung der Publikation.

### PRAGMATISCHE GRUNDLAGENFORSCHUNG

Die methodologische Skepsis Künstlermonographien gegenüber angesichts der Frage, ob derartige monumentale „Meistererzählungen“ überhaupt noch eine Existenzberechtigung besitzen, ist mittlerweile einer Pragmatik gewichen, solche Grundlagenforschung in eher britischer Tradition weiter durchzuführen und hiermit in der Tat Grundlagen auch für andere Zugangsweisen zu schaffen. Allerdings stellt sich sehr wohl die Frage, was eine solche Künstlermonographie zu leisten hat. Seit Mitte der neunziger Jahre hat Martin seine Forschungen zu Rusconi wiederholt in Einzelbeiträgen publiziert, auch dies ein im anglo-amerikanischen

Raum weit verbreitetes Vorgehen, mit dem man ein Thema öffentlichkeitswirksam ‚besetzt‘, um zu verhindern, dass Forschungsergebnisse von anderen bereits publiziert werden, während man selbst an der langwierigen Abfassung der Monographie sitzt. Ist die vorliegende Künstlermonographie also nur eine Kompilation von Einzelaufsätzen? Dies ist klar zu verneinen, auch wenn der Autor nahezu sämtliche Themen – also nicht nur die beiden Hauptkapitel, sondern auch zentrale Einzelwerke – in vorhergehenden Beiträgen behandelt und hier zum Teil neue Funde präsentiert hatte. Dennoch wartet auch die Monographie mit Neuigkeiten auf, die über das in den früheren Aufsätzen präsentierte Material hinausgehen und besonders das insgesamt neue Kapitel zum Altar des Hl. Franz Regis in Madrid betreffen, den Martin als weiteres Hauptwerk neben den beiden römischen Komplexen zu etablieren sucht.

Eine Künstlermonographie ist jedoch vor allem und zuallererst einmal eine Synthese der Forschung, und dementsprechend entscheidend ist das vom Künstler und seiner Zeit gezeichnete Gesamtbild. Im Falle Rusconis geht die Forschung bis auf Rudolf Wittkower zurück, dessen Beschreibungen und Charakterisierungen der Lateranapostel auch Martin nicht müde wird als exemplarisch zu zitieren (Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano in Rom. Stilkritische Beiträge zur römischen Plastik des Spätbarock, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 60, 1926/27, 2–20 u. 43–49). Auf dessen Grundlegung und auf Robert Engass' Handbuch zur Skulptur in Rom ‚um 1700‘ *Early eighteenth-century sculpture in Rome. An illustrated catalogue raisonné* (2 Bde., University Park [u. a.] 1976) beruht letztlich Martins Einordnung und Charakterisierung von Rusconis kolossalen Apostelfiguren im Langhaus von S. Giovanni in Laterano. In diesem Hauptkapitel der Monographie arbeitet Martin umsichtig und sehr sorgfältig die komplexe Auftrags- und Ausführungsgeschichte von Rusconis Werken heraus, die zum Teil erst als Ersatz für Skulpturen anderer Bildhauer entstanden, welche ihre Aufträge nicht ausführten. Am Ende schuf Rusconi vier der zwölf gigantischen

Abb. 1 Pierre-Étienne Monnot, Hl. Petrus. Rom, S. Giovanni in Laterano, Langhaus ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Étienne\\_monnot,\\_san\\_pietro,\\_entro\\_nicchia\\_disegnata\\_dal\\_borromini,\\_02.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Étienne_monnot,_san_pietro,_entro_nicchia_disegnata_dal_borromini,_02.jpg?uselang=es))

Marmorfiguren – mehr als jeder andere am Projekt beteiligte Bildhauer –, womit sich seine Vorrangstellung unter den zeitgenössischen Bildhauern in Rom wie auch international manifestierte.

**D**och warum sind diese Statuen so bedeutend und welche Position haben sie in der Geschichte der neuzeitlichen Skulptur inne? Martin argumentiert hier schlüssig über Werkvergleiche mit hochbarocken Skulpturen einerseits und zur antiken Skulptur andererseits, um Rusconis komplexen Auswahlprozess aufzuzeigen, der letztlich zu Werken führte, die sich intensiv mit den mittlerweile klassisch

gewordenen Vorbildern Berninis und Duquesnoys in der Vierung von St. Peter auseinandersetzen, dabei aber in hochreflektierter Weise deren Pathos zurücknehmen und eine Antwort auf die neue Aufstellungssituation in den dreiansichtig einseharen Nischen Borrominis im Langhaus der Lateransbasilika zu geben versuchen. Wie im Fall des Papstgrabmals weist Martin darüber hinaus die gesteigerte, zugleich subtil eingebundene Rezeption der antiken Skulptur nach. Dies ist insgesamt nicht neu, wird aber mit großer Stringenz vorgeführt.



### **RUSCONI ALS MARATTI DER BILDHAUEREI?**

Dass Rusconi der Klassizist unter den Bildhauern des frühen 18. Jahrhunderts gewesen sei, ist immer wieder zu lesen und so auch hier. Doch wäre der Befund deutlicher geworden, wenn die Monographie der besonderen Situation der Bildhauerei ‚um 1700‘ in Rom ein Kapitel gewidmet hätte. Denn Rusconis später Aufstieg als lombardischer Bildhauer in Rom war keineswegs eine Selbstverständlichkeit, wie dies auf den ersten Blick angesichts der italienischen Bildhauereitradition mit

ihren zahlreichen Migrantenkünstlern scheinen mag, vielmehr wurde die Szene eindeutig von französischen Bildhauern dominiert, sei es Pierre-Etienne Monnot, Jean-Baptiste Théodon oder Pierre Le Gros. Bekanntlich vertraten ja gerade diese, allen voran Monnot, vornehmlich einen klassizistischen Stil (*Abb. 1*), weshalb eine Abgrenzung dahingehend, welche Form von Klassizismus jeweils Anwendung fand, für das Verständnis der

besonderen Position in der Kunst der Zeit entscheidend ist, denn ansonsten fragt man sich in der Tat, warum es noch knapp 70 Jahre brauchte, bis Canova den ‚eigentlichen‘ Klassizismus zum Durchbruch brachte.

In den von Martin umfassend berücksichtigten und ausgewerteten Quellen zeichnet sich ein weiteres Problem ab: Das Projekt zu den Lateranaposteln wurde nicht von einem Bildhauer, sondern

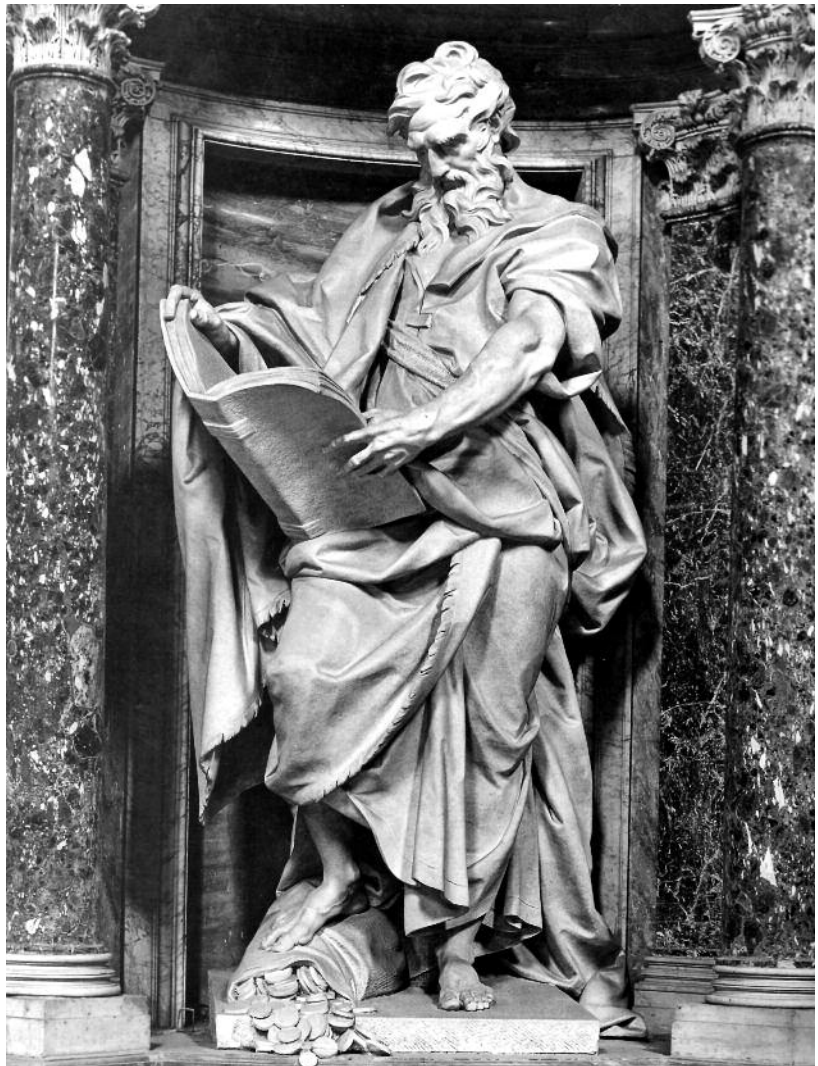
von dem seinerzeit bekanntesten Maler, Carlo Maratti, geleitet, der den beteiligten Bildhauern Zeichnungen der auszuführenden Apostelfiguren übergab (dazu auch Jennifer Montagu, Carlo Maratti e la scultura, in: *Maratti e l'Europa*, hg. v. Liliana Barroero/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò/Sebastian Schütze, Rom 2015, [53]–66). Auch hier wird man mit der eingangs thematisierten Situation konfrontiert, dass eine Maratti-Monographie bis heute nicht vorliegt und seine weit verstreuten Zeichnungen nur in höchst unterschiedlicher Intensität bearbeitet worden sind (eine bei Martin als Maratti gehandelte Zeichnung ist mittlerweile mit großer Sicherheit als Werk Melchiorris bestimmt worden, vgl. Sonja Brink, Die Zeichnungen des Carlo Maratti, Berrettoni, Calandrucci, Chiari, De' Pietri, Melchiorri und Vieira in der Sammlung der Kunstakademie am Museum Kunstpalast zu Düsseldorf, in: *Maratti e la sua fortuna*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferrer/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, [163]–187).



**Abb. 2 Pierre Le Gros, Modell zum Hl. Thomas. Los Angeles County Museum of Art (<https://collections.lacma.org/download/231761/pub>)**

Welchen Anteil hatte also Maratti am Entwurf des Apostelzyklus? Dieser Leitfrage geht Martin anhand der erhaltenen Zeugnisse der jeweiligen Entwurfsprozesse nach und bezieht neben Maratti zugeschriebenen Zeichnungen auch plastische Modelle ein, um am Ende zu dem vergleichsweise konservativen Schluss zu kommen, dass die Statuen Rusconis zwar insgesamt „marattesque“ seien, der Bildhauer aber doch wohl immer wieder von den ihm vorliegenden Zeichnungen Marattis abgewichen sei. Weder wird hier eindeutig klar, ob Rusconis Klassizismus ein sozusagen durch Maratti vermittelter ist, noch, was Rusconis Eigenleistung war. Liest man zwischen den Zeilen, ahnt man, dass es gerade die stark veräumlichte Auffassung der Figur und ihres Gewandes war, die Rusconi in völlig neuartiger Weise konzipierte, wobei ihm freilich kein Maler helfen konnte. Eine Diskussion der unterschiedlichen Auffassung von malerischen und bildhauerischen Figurenkonzepten wie auch der entsprechenden Eigengesetzlichkeit plastischen Arbeitens, die sich an dieser Stelle angeboten hätte, sucht man leider vergebens. Denn die Pose etwa des Hl. Matthäus (vgl. Abb. 3) ist

keineswegs nur als Verräumlichung eines zeichnerischen Entwurfs misszuverstehen, sondern entwickelt sich ursächlich aus einer Auseinandersetzung des Bildhauers mit dem Ort, für den er die Skulptur anfertigte und mit der Art, wie die Figur mit ihrem Attribut, einem gewaltigen geöffneten Buch, umgeht, das sie weitsichtig auf dem Knie balanciert. Erst das zugespitzte Zusammenspiel von beidem erzeugt die monumentale, raumerschließende Wirkung der dynamischen Gestalt. In Martins Monographie bleibt jedoch letztlich erneut das



**Abb. 3** Camillo Rusconi, Hl. Matthäus, ca. 1707–15. Marmor, H. ca. 4,5 m. Rom, S. Giovanni in Laterano, Mittelschiff [Martin, S. 296, Abb. 94]



Abb. 4 Camillo Rusconi, *Der Herbst*, um 1690/95. Marmor. Kensington Palace, The King's Gallery (Martin, S. 259, Abb. 19)

ausmacht, nämlich die Monumentalität der Figurenauffassung: Während Maratti für seine Tafelbilder nie wirklich monumentale Gestalten entwirft, fehlt auch seinen Zeichnungen zu den Lateranaposteln diese Qualität, wogegen sowohl Le Gros' (*Abb. 2*) als auch Rusconis plastische Entwürfe sogleich monumental angelegt sind und die kolossale Marmorausführung (*Abb. 3*) diese Monumentalität im Falle Rusconis nochmals steigert. Hierfür verantwortlich war nun keineswegs Raffael, auf den Martin unter anderem als Vorbild verweist, sondern Michelangelo, was um 1700 eine höchst unkanonische Orientierung war, aber einmal mehr erkennen lässt, wie re-

flaktiert und originell Rusconi mit seinen historischen Vorbildern umging.

Klischee stehen, Rusconi sei der Maratti der Skulptur gewesen, was auch durch die Analyse des Papstgrabmals seine vorgebliche Bestätigung findet. Indem Rusconi so an den für die meisten heute gleichermaßen obskuren Maratti rückgebunden wird, bleibt er allerdings genauso in der Versenkung wie der große Maler.

**A**llerdings ist das künstlerische Programm beider Künstler in der Tat subtil, vielschichtig und reflektiert, nie plakativ, wobei es sich zudem noch in Relation zur Kunst der Vergangenheit definiert – der Antike, der Renaissance und dann auch genauso selektiv des Hochbarock. Dennoch unterscheidet den Bildhauer etwas Grundsätzliches vom Maler, was letztlich genau die Qualität der Lateranapostel und die besondere Stärke Rusconis

reflektiert und originell Rusconi mit seinen historischen Vorbildern umging.

#### **KONKURRENZKÄMPFE IN ROM UM 1700**

Vor diesem Durchbruch mit den Apostelfiguren ab 1705 steht ein disparates Œuvre, das Martin mit „glücklose Anfänge“ betitelt und eingangs rekonstruiert. Glücklos, da Rusconi nach seiner Ausbildung bei Giuseppe Rusnati in Mailand und bei Ercole Ferrata in Rom mit seinen Stuckfiguren für die Ludovisi-Kapelle in S. Ignazio nur einen ersten Achtungserfolg landen konnte, daraufhin aber über 20 Jahre keine weiteren Aufträge von Bedeutung in Rom erhielt. Stattdessen ist seitensweise von Stuckputti in verschiedenen Ausstattungskampagnen römischer Kirchen der Zeit zu lesen, deren Bedeutung Martin völlig zu Recht als gering veranschlagt – wie andere Lombarden wurde also

**Abb. 5 Camillo Rusconi, Kopie nach dem Apollo Belvedere, Ende 17. Jh. Terrakotta, H. 50 cm. Venedig, Galleria G. Franchetti alla Ca' d' Oro, Inv. Nr. 93 (Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti, Ausst.kat., hg. v. Sergej O. Androsow, Venedig 1992, S. 134)**



offenbar auch Rusconi als Spezialist für Stuck gehandelt, kam jedoch als Marmorbildhauer nicht zum Zuge. Die Gründe hierfür erfährt der Leser indes nicht, es sei denn, man folgt der Erzählung vom „glücklosen“ Bildhauer. Realiter dürfte auch hierfür die hochkompetitive Situation in der römischen Skulptur ‚um 1700‘ verantwortlich gewesen sein, mithin die bereits angeführte Dominanz der französischen Bildhauer, die es verhinderte, dass Rusconi einen der bedeutenderen Aufträge dieser Zeit erhielt. So intensiv Martin gerade in diesem Kapitel Patronagezusammenhänge diskutiert, so eng klebt er dabei an Rusconi und seinem Œuvre, ohne den Blick auf die Gesamtsituation zu weiten, wodurch allerdings schnell deutlich geworden wäre, warum der Bildhauer bis zum Auftrag zu seinem Hl. Andreas 1705 nur außerhalb Roms und nur für private Auftraggeber erfolgreich arbeitete, sich in der Stadt aber mit kleineren Aufträgen für Dekorationen begnügen musste.

Doch auch der ‚Durchbruch‘ mit den Lateranaposteln bereitete sich vor und kam keineswegs so miraculös, wie es die Erzählung der zeitgenössischen Biographen glauben machen will. Erneut war Maratti der Dreh- und Angelpunkt für Rusconis Fortune und mit ihm ein ganzer Kreis von Sammlern und Kunstliebhabern um den Marchese Niccolò Maria Pallavicini (Stella Rudolph, *Nic-*

*colò Maria Pallavicini. L'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Rom 1995). Leider erfährt man nicht, wann die Freundschaft zwischen dem berühmten, 45 Jahre älteren Maler und dem jungen Bildhauer begann, doch folgt man wie Martin den Biographien, war es Maratti, der Rusconi offenbar zur Marmorumsetzung eines eigenen Entwurfs ermutigte, woraufhin der Bildhauer seinen Putto mit Trauben (Abb. 4) in dem kostspieligen Material ausführte. Der mit Maratti befreundete Marchese Pallavicini soll sich hierfür begeistert und Rusconi dazu aufgefordert haben, darauf aufbauend einen ganzen allegorischen Zyklus der Jahreszeiten, dargestellt von lebhaften Putti, zu schaffen. Gerne hätte man mehr über die Traditi-

on solcher Puttendarstellungen erfahren (vgl. z. B. das Putto-Kapitel aus Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven u. a. 1989; Hans Körner, „Wie die Alten sun-gen...“. Anmerkungen zur Geschichte des Putto, in: *Das Komische in der Kunst*, hg. v. Roland Kanz, Köln u. a. 2007, 59–90; *Spiritelli, amorini, genietti e cherubini. Allegorie e decorazione di putti dal Barocco al Neoclassico*. Ausst.kat., hg. v. Vittorio Natale, Cinisello Balsamo 2016).

Eine Verortung in der reichen barocken Tradition wäre auch hier für die Standortbestimmung Rusconis elementar gewesen, denn neben Berninis hochoriginellen Putti war ja insbesondere François Duquesnoy, der frühere Erzklassizist unter den Barockbildhauern, international für seine Putten bekannt und diese europaweit gefragt, aber auch Rusconi später Lehrer Ferrata hatte Putten und Puttengruppen geschaffen, an denen Rusconi sogar mitgearbeitet haben soll. Erst wenn man zum Werkverzeichnis blättert, liest man, dass Martin diese Werke mit Stella Rudolph in die Zeit um 1690–95 datiert, warum, erfährt man allerdings nicht. Dabei handelt es sich doch genau wie im Fall der ebenfalls nur im Werkverzeichnis ausführlicher diskutierten Arbeiten aus Edelmetall um besondere Sammlerstücke, die für den genannten Kreis um Pallavicini entstanden und erklären helfen, woran Rusconi in den 1690er Jahren arbeitete und wie diese Werke seinen Aufstieg zum bedeutendsten Bildhauer Roms beförderten. Hierzu ist noch eine weitere Werkgruppe zu zählen, die im Haupttext völlig unter den Tisch fällt und die zusammen mit den beiden schon genannten Werk-gattungen erkennen lässt, wie intensiv Rusconi für diesen speziellen Kreis um Maratti und Pallavicini tätig war: die Antikenkopien. Entsprechend wäre es für das Verständnis Rusconis sinnvoll gewesen, diese nicht nur für sich vereinzelt im Werkverzeichnis anzusprechen, sondern sie als integrativen und womöglich sogar zentralen, da konstitutiven Teil seiner frühen Werke zu diskutieren, um damit die besondere, das Œuvre kennzeichnende Form der Antikenrezeption herauszuarbeiten.

Bei all dem ist anzumerken, dass Martin in seinen Zuschreibungen sehr reflektiert verfährt und

mit einem immer begründeten, grundsätzlich auf Quellen gestützten Abwägungsgang sich den in Frage stehenden Werken nähert, so dass gerade die Zuschreibung der aus der Sammlung Farsetti stammenden Antikenkopien aus Terrakotta (*Abb. 5*), die sich heute in der Ca' d'Oro in Venedig befinden, überzeugen kann. Die Zurückhaltung, mit der die Laokoonfigur in ebendieser Sammlung von einer Zuschreibung an Rusconi ausgenommen wird, verwundert fast. So methodisch überzeugend dies grundsätzlich ist, so verhalten ist die kunsthistorische Analyse doch insgesamt, und der Autor enthält sich jeglicher Beweisführung über die Faktur oder stilistische Eigenschaften wie Proportionierung und Detailausarbeitung. Man mag dies auf ein mittlerweile weit verbreitetes Misstrauen gegenüber kennerschaftlichen Argumentationen und Urteilen zurückführen, es ist jedoch letztlich auch Ausdruck einer insgesamt recht distanzierten Haltung der Monographie zu ihrem ‚Helden‘ und seinen Werken.

Neben einem Kapitel zur Antikenrezeption hätte man sich entsprechend Überlegungen zur Oberflächengestalt, zum Material und seiner Verwendung als auch zum Verhältnis der Werke zu ihrem Umraum gewünscht. Ebenso wären Rusconis Porträts eine eigene Untersuchung wert. Dies ist wohl durch den frühen Tod des Autors nicht mehr zustande gekommen, weshalb man froh sein kann, dass mit Frank Martins Monographie eine präzise Aufarbeitung des Œuvres vorliegt, die sämtliche relevanten Dokumente versammelt und einen mustergültigen Werkkatalog präsentiert, der nun als Referenz für weitere Forschung dienen kann.

---

**PROF. DR. JOHANNES MYSSOK**  
Kunstakademie Düsseldorf,  
Eiskellerstr. 1, 40213 Düsseldorf,  
Johannes.Myssok@kunstakademie-  
duesseldorf.de