

zwischen Romanik und Gotik neu in Bewegung gebracht. Allerdings erwartet man von einer neuen Publikation weniger Bekanntes – was die großen Bauten betrifft – und weniger Peripheres – was manche Landkirchen angeht. Wenn schon von der Zisterzienserarchitektur der Franche-Comté im 12. Jh. die Rede ist, dann hätte man – über den Fall Cherlieu hin-

aus – gern Genaueres über Acey, Bouillon und andere erfahren. Und ohne größere Grabungen im Bereich von St. Etienne und von St. Jean wird sich über den ortsgebundenen Traditionalismus der Bisontiner Kirche nichts Abschließendes sagen lassen. Aber diese Forschungslücke ist zum wenigsten Eliane Vergnolle und ihren Mitautoren anzulasten.

Wilhelm Schlink

PAUL PHILIPPOT, DENIS COEKELBERGHS, PIERRE LOZE, DOMINIQUE VAUTIER
(Association du Patrimoine artistique)

L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège 1600-1770

Sprimont/Belgien, Pierre Mardaga editeur 2003. 1168 S., mehr als 2000 s/w Abb., € 150,-. ISBN 2-87009-838-3

Angezeigt wird ein 4,8 kg schweres Buch als Ergebnis der Arbeit einer Forschergruppe der 1979 zur »connaissance, conservation et restauration« des Kunsterbes Belgiens gegründeten Association du Patrimoine artistique, beides gefördert von nationalen Stiftungsfonds, von der Communauté française – Wallonie – Bruxelles und der Region de Bruxelles – Capitale. Vor allem für den überaus reichen Abbildungsteil basiert die Publikation auf den Dokumentationen des Institut Royal du Patrimoine Artistique in Brüssel.

Das zwei Jahrhunderte einbeziehende Material, Kirchen und ihre Ausstattung, wird nach einem einleitenden Kapitel (P. Loze, D. Coekelberghs) zum politischen, religiösen und soziokulturellen Kontext in Barock und Rokoko bis zum Klassizismus in zwei unterschiedlich langen Abschnitten wie folgt vorgestellt: P. Philippot und D. Vautier beschäftigen sich bei der Architektur mit Fragen spätgotischer Tradition, des Stadtraums, des italienischen Einflusses vermittelt u. a. durch Wenceslas Cobergher und Jacques Francart um 1600, besonders mit dem in Gent, Namur, Brügge und in der Marienkapelle der Antwer-

pener Jesuitenkirche zusammen mit Peter Paul Rubens tätigen Paters Pieter Huysens, mit den Kuppelbauten der 2. Hälfte des 17. Jh.s (1660 die Löwener Jesuitenkirche von Guillaume Hesius, dann u. a. Lucas Faydherbe in Mecheln) und den Entwicklungen – gibt es ein Rokoko? – bis zum um 1760 einsetzenden Klassizismus eines Laurent Benoit Dewez (gest. 1812) und zuletzt mit allgemeinen Bemerkungen zum Verhältnis von Raum und Kirchenmobiliar.

Der Schwerpunkt der Darstellung (P. Philippot und D. Vautier) liegt jedoch in der unter vielen historischen und kunsthistorischen Aspekten stehenden Behandlung der Objektgruppen Altar, Lettner, Chorgestühl, Chorschranken, Orgel- und Orgelemporen, Beichtstuhl und – auch im europäischen Kontext besonders wichtig – der Grabmäler: also der Typologie des Kirchenmobiliars, welches wiederum in zeitliche Abschnitte (bis 1620, 1620/25-1645/50 [Rubens], 1650-1680 und die Spätzeit 1648-1770) gegliedert ist, und dessen ikonographische Programme anfangs ganz im Dienst der Gegenreformation stehen.

Es ist ein außerordentliches Phänomen, daß die schon mit Gründung neuer Orden in den Südlichen Niederlanden unter Erzherzog Albert und seiner Gemahlin Isabella (gest. 1621 bzw. 1633) und deren Förderung von Kirchenbauten und deren Ausstattung einsetzende, selbst nach dem Dreißigjährigen Krieg fortdauernde Konjunktur zu einer unglaublichen Zahl von Neuausstattungen schon bestehender Kirchen im Lande geführt hat – bis weit in das 18. Jh. hinein, als die südlichen Niederlande mit dem Utrechter Frieden von 1716 zu Österreich-Habsburg kamen. Im ganzen Land, speziell in den Kreisen des Brüsseler Hofes des der spanischen Krone unmittelbar untergeordneten Statthalters – faktisch bis 1706, Niederlage Kurfürst Max Emanuels von Bayern gegen die Alliierten bei Ramillies – kam es dank der Ressourcen des Mutterlandes Spanien, aber auch durch das durch Gewerbe und Handel trotz aller Kriegszeit neu erstarkende Bürgertum und den engagierten katholischen Adel für die Kirchen und die an Grundbesitz reichen Abteien und Klöster zu vielfachen Stiftungen und damit zur Förderung künstlerischer Tätigkeit. Hier darf man die Bildhauerkunst bei den über ein Jahrhundert florierenden Kirchengestaltungen im Sinne der eindrucksvoll anschaulichen Selbstdarstellung der »wahren« Kirche als das eigentlich prägende Element des Hoch- und Spätbarock in Antwerpen, Brüssel, Mecheln, Gent u. a. w. bezeichnen. – Zwei Beispiele: die Reihe großartiger Beichtstühle in St. Paul, Antwerpen, 1657-59 von Pieter Verbruggen d. Ä. mit Werkstatt – das Phänomen der (Natur-)Kanzeln eines Hendrik Frans Verbruggens (z. B. die von 1696-99 für die Jesuiten in Löwen, heute in Brüssel), eines Michel van der Voort d. Ä. (1721, Kathedrale Antwerpen), eines Laurent Delvaux (1740/44, Kathedrale Gent) oder wenig später die zahlreichen Kompositionen Theodore Verhaeghens und von Pieter Valcx. Das vorliegende Buch begründet allerdings das Geschehen in Hinblick auf die gesellschaftlichen und ökonomischen Grund-

lagen fast ausschließlich nur für die 1. Hälfte des 17. Jh.s, widmet sich sonst den typologischen und stilistischen Entwicklungen. Im ebenfalls sehr umfangreichen IV. Kapitel – und z. T. mit Wiederholungen in Text und Abbildungen – werden, gleichsam monographisch, Viten und Werk der einzelnen Bildhauer vorgestellt (P. Loze, D. Coekelberghs, D. Vautier), ergänzt durch allgemeinere Abschnitte zur Ausbildung, zu den Quellen, zu Zeichnungen und Modellen der Künstler, für die es glücklicherweise einige reiche, konzentrierte Bestände gibt: in Lüttich, Musée Curtius, für Jean Delcour, in Mecheln für Faydherbe, für Artus Quellinus d. Ä. im Rijksmuseum Amsterdam (allerdings das Werk in Holland) und des weiteren die u. a. dank Frans Bandouin für die Öffentlichkeit in Antwerpener Museen gesicherten großen Bestände – vor allem an Zeichnungen, der Sammlung Charles van Herck. Es ist immer wieder überraschend und beglückend, in wie vielen Fällen sich nicht nur Terrakotten, sondern besonders auch vorbereitende Zeichnungen – erste Ideen, Alternativentwürfe, Kompositions- und Modellzeichnungen – oft durch private Sammlerinitiativen erhalten haben. – Bei manchen der abgebildeten Tonbozzetti, -modelle allerdings würde man gern überzeugendere Argumente für ihre Zuweisung erfahren – etwa bei Pieter Verbruggens d. Ä. zwei Engeln (S. 857, Abb. 1, 2), wobei meine Vorbehalte bei Michel van der Voorts zwei Aposteln (S. 1002, Abb. 2, 3) und Jan Pieter van Bauscheidts Engel (S. 1009, Abb. 2) besonders groß wären. Ich nenne eine Auswahl der für die Entwicklung und den Charakter der kirchenbezogenen Werkgruppen besonders wichtigen Bildhauer in chronologischer Folge: Urbain Taillebert (gest. 1626), François und Jérôme Duquesnoy, Artus Quellinus d. Ä. und d. J., Faydherbe, Lodovicus Willemsens, Jean del Cour, Pieter Verbruggen d. Ä. und d. J. und Henrik Frans Verbruggen, die beiden Willem Kerricx, Pieter Scheemaekers d. Ä., Michel van der Voort, Jacques Bergé, Laurent Delvaux und

Theodore Verhaegen sowie viele nicht so bekannte wie Cornelis van der Veken oder Charles-François van Poucke (gest. 1809). Fast die Hälfte aller dieser Künstler war zur Ausbildung auch in Italien, in Rom, die wichtigsten sicher François Duquesnoy, der dort blieb, und Artus Quellinus d. Ä.

Der Unterzeichnende, der die 1971 in Düsseldorf gezeigte Ausstellung zu *Grupello und seine Zeit* – Untertitel *Europäische Barockplastik am Niederrhein* verantwortete, wäre hoch beglückt und dankbar gewesen, wenn er damals mit seinen Kollegen solch eine Materialfülle in Text, Textkompilationen, (Teil-) Werkverzeichnissen, vor allem mit so vielen, z. gr. T. guten Abbildungen gerade auch im Bereich von Epitaphien, Grabmälern, vorbereitenden Zeichnungen und Terrakotten zur Verfügung gehabt hätte, mit denen die Verfasser auch die typenmäßigen wie stilistischen Quellen und Querverbindungen u. a. zu Italien und Frankreich einzubeziehen suchen. Vor allem aber betont ihre Darstellung – zu Recht – auch in einzelnen Kapiteln (S. 165ff., 203ff.) den unglaublich weit reichenden Einfluß von Rubens, z. B. im Hochaltar von Notre Dame de la Chapelle in Brüssel (1618), in dem der Antwerpener Jesuitenkirche (von Hans van Mildert), in dem verlorenen Hochaltar der Kathedrale zu Antwerpen (1621-30 mit Jean und Robert de Nole) oder bei den Apostelserien von Corneille van Mildert, Faydherbe u. a. Es war Rubens, der Erzherzog Albert 1618 François Duquesnoy empfahl, der ihn nach Italien schickte. – In diesem Kontext findet sich leider der Hinweis auf die wissenschaftliche Leistung Frans Baudouins bezüglich der Collection van Herck nur in Anmerkungensform (S. 1079).

Bei der Fülle und Vielfalt des Materials, dieser typologischen Gliederung und zeitlichen Ordnung in den diversen Kapiteln ergeben sich, z. T. bedauerlich, Wiederholungen und verdoppelte Argumentationen – so etwa, als Beispiel, beim Thema Beichtstuhl in den Zeiträume erfassenden Kapiteln (S. 254ff.,

369ff., 599ff.) und bei der monographischen Behandlung des betreffenden Bildhauers (S. 714 van der Voort); ähnliches gilt z. B. für die Kanzel H. F. Verbrugghens in St. Michel et Gudule, Brüssel (S. 559, Abb. 2, S. 720, Abb. 1-2), was vielleicht mit der künstlerischen Gewichtung zu erklären ist.

Im Großen und Ganzen sind Text und Abbildungen einander gut zugeordnet. Auch die Auswahl der Illustrationen zu den Beschreibungen und entwicklungsgeschichtlichen Ausführungen ist wohlüberlegt, wobei gerade auch bei den Abbildungsunterschriften von Zeichnungen wie Terrakotten die Besitzerangabe »Collection privéé« erscheint (alte Sammlungen, Kunsthandel?).

Auch die ausführliche Bibliographie (22 Seiten) spiegelt die schier unglaubliche Menge der vorgestellten Werke und Werkgruppen wieder, wobei manch einzelne Publikationen, z. B. Anne Verbrugges Arbeit zu Het Kerkelijk Meubilair van de Brusselse Beeldsnijder Jan van Delen (ca. 1644-1703), Diss. Löwen 1986, auch solche nichtbelgischer Autoren fehlen, während andererseits nur lexikalische Artikel (AKL 2000, für van Delen) Grundlage der »Monographien« bilden.

Im Grunde stellt sich natürlich die Frage, ob es im Kontext dieses Buches, mit der Beschränkung der Werke der Bildhauer auf den kirchlichen Bereich, wirklich diese jeweils das Gesamtwerk der Beteiligten betreffende Zusammenfassung geben muß. Das gilt *pars pro toto* für die allermeisten der hier besprochenen und abgebildeten Arbeiten von Artus Quellinus d. Ä. – z. B. Porträts und den Komplex Rathaus Amsterdam – ebenso wie für Gabriel Grupello oder Jean Claude de Cock und schon gar für François Duquesnoys römisches Œuvre.

Und auch wenn eine umfassend kritische Würdigung aller Aspekte dieser umfangreichen Darstellung kaum und in Kürze schon gar nicht zu leisten ist, seien hier zwei m. M. nach wichtige nicht diskutierte Einzelfragen gestellt: Gab es – der monographische Text um-

faßt 16 Seiten (!) – einen Romaufenthalt von Artus Quellinus d. Ä. vor 1639, oder vielleicht einen davor, 1634, und wurden ihm antike und italienische Anregungen auch bei einem von A. Houbraken für 1644 erwähnten Aufenthalt in Frankreich (Fontainebleau) vermittelt? Beim sehr ausführlich geschilderten Werk von François Duquesnoy fragt man sich bei den Zeichnungen z. B., welche sind – gesicherte – Originale, welche (z. B. die nicht genannten im Wallraf Richartz-Museum, Köln) zeitgenössische oder spätere Kopien? Auch für den wichtigen Komplex der nur in Abbildungen überlieferten plastischen Puttendarstellungen (späte Gipse), deren Zusammenhänge mit Elfenbeinen, Biskuitporzellanen von Sèvres, Übereinstimmung mit Figuren in der Galerie Girardon darf man auf die weiter aufklärenden Studien von Marion Boudon-Machud (Pariser Dissertation 2001) hoffen, die ihre Gründlichkeit schon im Ausstellungskatalog *L'Idée de Bello*, Rom 2000, unter Beweis gestellt hat. Die 26 Seiten Text zum – für nordeuropäische Entwicklungen im

Barock – so wichtigen François Duquesnoy, auf den meiner Meinung nach auch die Idee der sitzenden Muttergottes vom Typus derjenigen bei Artus Quellinus d. Ä. in Lille, bei Faydherbe, Jean Cardon (Abbn. S. 835 bzw. S. 877) und auf vielen Grisailen u. a. von Erasmus Quellinus, Daniel Seeghers, Jan van Kessel zurückgeht, scheinen mir z. T. doch zu allgemein gefaßt.

Doch auch die zwei Indices am Ende, welche die über 2000 abgebildeten Werke nach Künstlern bzw. topographisch erfassen, inklusive einer Vielzahl weitgehend wenig bekannter Werke, bestätigen die Bedeutung des imposanten Buches als Sammel- und Nachschlagewerk, von großem praktischen Nutzen, auch wenn man es nicht als Kompendium bezeichnen möchte, das auf intensiveren, auch archivarischen Recherchen und stets kritisch überprüfter Sekundärliteratur basiert, sondern eher als teilweise inventarartige Kompilation der unglaublich reichen Produktion für die südniederländischen Kirchen und Abteien des 17. und frühen 18. Jh.s.

Christian Theuerkauff

JOSÉ LUIS COLOMER (Hg.)

Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII

Madrid, Villaverde 2003. 484 S., Ill., graph. Darst. € 54,-. ISBN 84-933403-08

Im Mai 2001 veranstaltete die Casa de Velázquez in Madrid eine internationale Tagung zum Thema *Kunst und Diplomatie* im Spanien des 17. Jh.s. Auch wenn das »Siglo de oro« zu den Kerngebieten der Spanienforschung gehört und die Literatur zu Velázquez von Carl Justis legendärer Biographie bis zu Jonathan Browns *Velázquez - Painter and Courtier* gar nicht anders konnte, als diesen Konnex zu behandeln, fehlt doch bislang eine umfassendere Darstellung zu diesem Paradethema einer interdisziplinär arbeitenden, sowohl geistes- als auch sozialgeschichtlich orientierten

Kunstgeschichte. Francis Haskell hatte schon 1963 seine Untersuchung über das Verhältnis von »Maler und Auftraggeber« mit dem Untertitel »Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock« vorgelegt. Wenn auch Rom und Venedig im Zentrum dieses »Klassikers« stehen, hat Haskell verschiedentlich auf die Rolle der spanischen Mäzene verwiesen. Nicht nur in Rom erregten sie als Sammler und Auftraggeber Aufsehen, auch die Vizekönige von Neapel beschäftigten Künstler für ihre Repräsentation und mehrten als Agenten des spanischen Königs dessen Kunstsammlung.