

und schwierigen Probleme, die mit einschneidenden restaurierenden Maßnahmen an historischen Kunstwerken verbunden sind, aufgezeigt und diskutiert wurden. Sie bewies einmal mehr, wie notwendig und wünschenswert es ist, daß solche Unternehmungen, gleichgültig, ob es sich um Werke der antiken oder der Neuern Kunstgeschichte, um Werke der Architektur, der Skulptur oder Malerei handelt, mit ihren Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren in klärenden, interdisziplinären Konzilien vorher durchgesprochen werden.

Jürgen Paul

#### MEMORANDUM AUS DEM KREIS DER TAGUNGSTEILNEHMER

Die Unterzeichneten haben am 13. und 14. Oktober 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte an der wissenschaftlichen Tagung „Antikenergänzung und Ent-Restauration“ teilgenommen und hatten dabei ausführlich Gelegenheit, das Für und Wider einer sich ausbreitenden Praxis vollständiger Ent-Restauration von Antiken, die auch vor Eingriffen in die Substanz der Originale nicht Halt macht, an den akuten Beispielen des Barberinischen Faunes und der Ägineten zu erörtern. Der gegenwärtige Zustand dieser beiden Hauptwerke griechischer Plastik gab Anlaß zu schwersten Bedenken. Während eine Mehrheit der Tagungsteilnehmer die Eingriffe bei den Ägineten für diskutierbar hielt, zumal die Abnahme der Ergänzungen Thorvaldsens irreparabel erscheint, wurde der „ent-restaurierte“ Zustand des Barberinischen Fauns allgemein einer umfassenden Kritik unterzogen. Die Unterzeichneten geben daher nachdrücklich ihrem Wunsche Ausdruck, die Direktion der Glyptothek möge sich entschließen, zur bevorstehenden Wiedereröffnung der Sammlungen den Barberinischen Faun so wiederherzustellen, wie er uns seit der Restaurierung durch Pacetti vor Augen stand.

Carl Blümel

Lars Olof Larsson

Hans Henrik Brummer

Wolfgang Lotz

Tilmann Buddensieg

Jennifer Montagu

Walter H. Gross

Willibald Sauerländer

Ludwig H. Heydenreich

#### REZENSIONEN

KLAUS HERDING, *Pierre Puget. Das bildnerische Werk*. Verlag Gebrüder Mann. Berlin 1970. 286 S. mit Abb. im Text, 355 Abb. auf Taf. DM 215. - .

Klaus Herdings Monographie, aus einer Münsteraner Dissertation von 1968 hervorgegangen und manchmal im (sehr flüssig geschriebenen) Text auch noch mit den Umständlichkeiten einer derartigen Arbeit behaftet, wird dank der vorbildlichen Erschließung der Fakten und der gewissenhaften Interpretation von Form und Inhalt der Kunstwerke grundlegend bleiben. Über Herdings Ergebnisse hinaus wird das Buch viel zum Verständnis der französischen, der genuesischen und auch der römischen Barockskulptur beitragen. Dies wird bereits in dem vorzüglichen Tafelteil deutlich. Bisher waren nur wenige Abbildungen (und immer wieder dieselben) von Werken

Pugets zu finden. Jetzt liegen 355 durchweg gute bis ausgezeichnete Reproduktionen vor; unter diesen viele für Pugets Arbeitstechnik und Stil sehr aufschlußreiche Details sowie auch Fotos von Arbeiten der Schule und Nachfolge. Ganz besonders aber ist die Art der Zusammenstellung zu loben. Die thematisch zusammengehörigen Werkgruppen mit Zeichnungen, Modellen und Hinweisen auf motivische und ikonographische Vorbilder folgen aufeinander in chronologischer Ordnung. Dabei werden Modelle und Ausführungen nach Möglichkeit in einer Vielzahl von Ansichten gezeigt. Auf diese Weise wird nicht nur das bildhauerische Werk anschaulich, sondern auch der künstlerische Werdegang durchsichtig. Gerade angesichts solcher Vorzüge ist es zu bedauern, daß den Bildunterschriften keine Hinweise auf die entsprechenden Katalognummern beigegeben wurden. Dies ist jedoch der einzige organisatorische Makel in dem sonst klar aufgebauten Buch.

In der Einleitung bringt Herding eine ausgewogene Charaktersitk des provençalischen Meisters und einen kritischen Bericht über dessen Bild in der älteren Kunstliteratur und in der neueren Forschung. Der Leser wird nicht in Zweifel darüber gelassen, daß der Autor die Meinung derer teilt, die Puget den Ruhm einräumen, der größte Bildhauer des 17. Jahrhunderts in Frankreich und ebenbürtiger Konkurrent Berninis gewesen zu sein. Dann setzt sich Herding mit dem Oeuvre Pugets auseinander, das er in die drei entscheidenden Phasen unterteilt: „Das Frühwerk“ von 1649 bis zur Vollendung des Gallischen Herkules, „Das Werk der genuesischen Zeit“ 1661 – 1670 und „Das reife Werk“ der Jahre 1671 – 1694. (Hier hat bereits Souchal, *Gaz. des Beaux-Arts*, Dez. 1971, mit Recht angemerkt, daß es, angesichts der großen Leistungen in Genua, besser hieße: „Die späten Werke in Frankreich“.) 57 Nummern umfaßt der mit großer Akribie gearbeitete Katalog der eigenhändigen Werke, einschließlich der verschollenen und nicht ausgeführten, wenn sie ein gewisses Entwurfsstadium erreicht hatten, 25 Nummern der der zweifelhaften und der Werkstattarbeiten. Ferner wurden 22 ungesicherte verschollene Arbeiten katalogisiert und 44 irrtümlich zugeschriebene, die Herding meist mit neuen Attributionen versieht und auch größtenteils abbildet. (Dazu einige Marginalien: Kat.-Nr. 107, Abb. 318, Himmelfahrt Mariä in Pittsburgh, Terracotta, gehört nicht in die Bernini-, sondern in die Algardi-Nachfolge und geht auf Algardis Marmorrelief der von Engeln getragenen Maria Magdalena von 1634 in St. Maximin/Provence und Ferratas hl. Agnes in Rom, S. Agnese in Piazza Navona zurück. – Kat.-Nr. 116, Abb. 316, Stehende Marmor-Madonna in der Slg. Pallavicini in Rom, hat mit Caffà nichts zu tun, sondern gehört ins 18. Jahrhundert und steht dem Carlo Monaldi nahe. Vgl. die Allegorien vom Grabmal Clemens XII. in S. Giovanni in Laterano. – Kat.-Nr. 117, ohne Abb., Caritas. Terracotta, Aix-en-Provence, Musée Granet, wahrscheinlich in der Ferrata-Werkstatt von einem Nachahmer Caffàs geschaffen. Zeigt weder die sichere Modellierung noch die für Caffà charakteristische Differenziertheit in der Oberflächenbehandlung wie das von Herding als angeblich zugehörig erwähnte Caritas-Modell in Berlin, Inv.-Nr. 7231. – Kat.-Nr. 124, ohne Abb., Wachsrelief mit tanzenden Kindern, Toulouse, Musée des Augustins, Inv.-Nr. 49 683. Trug den Namen Ambroise Frédeau bereits im Inventar von

1795 (als Nr. 28) und im Museumskatalog von 1805 (als Nr. 34) – frendl. Auskunft von E. Berckenhagen. Zu dem Berliner Engelkonzert nach Duquesnoy, Inv.-Nr. 7229, bestehen keine künstlerischen Beziehungen.) Im Anhang sind außer 23 Briefen Pugets auch unbekannte Briefe an und über Puget sowie eine Verladeliste abgedruckt. Eine biographische Tabelle dient rascher Information über die in Pugets Leben wichtigen Daten. Dem ausführlich zitierten Schrifttum folgt ein breit angelegtes Register. Das Abbildungsverzeichnis enthält auch Daten und technische Angaben, leider aber ebenfalls keine Hinweise auf entsprechende Katalognummern.

Pugets bildhauerisches Werk (für das architektonische und das malerische stehen systematische Untersuchungen noch aus) ist so vielfältig und problemreich, daß auch eine eingehende Untersuchung wie die von Klaus Herding nicht erschöpfend sein kann. Vor allem die künstlerische Herkunft Pugets, die später in Frankreich zu seiner Isolierung führen sollte, hätte sich Rez. eingehender analysiert und stärker akzentuiert gewünscht. Herding ist so sehr von der überragenden Größe Pugets überzeugt, daß für ihn dessen schöpferische Leistung nur mit der Berninis vergleichbar ist. Das führt zu Vereinfachungen und Feststellungen, die zumindest keine historische Würdigung einschließen können, wie sie z. B. bei der Gegenüberstellung von Werken Berninis, Duquesnoys und Algardis möglich ist. Mit der Entscheidung, die Lehrjahre nicht in Paris, sondern in Italien zu verbringen, hat sich Puget auch den Bedingungen der dortigen künstlerischen Situation unterworfen. Puget ist als Angehöriger der zweiten Generation der Epoche zunächst einmal – und dadurch im strikten Gegensatz zu Bernini – ein künstlerisch Abhängiger. Wie seine Generationsgenossen in Rom war er gezwungen, in der Auseinandersetzung mit anerkannten Vorbildern Eigenes darzustellen und ist darin wiederum unmittelbar Ferrata, Guidi und Caffà vergleichbar. Ferratas Werkstatt, damals außer der Werkstatt Berninis die größte und interessanteste in Rom, die das Erbe Algardis im weitesten Sinne verwaltete und in der Caffà arbeitete, bot ihm echte Partnerschaft, die Puget offensichtlich voll genutzt und genossen hat. Seine Genueser Werke beweisen, von der Technik über Motive bis zum Stil, daß er alles Wesentliche gekannt haben muß, was dort geschaffen und geplant wurde; sie sind ohne die Erfahrungen, die er dort gesammelt hatte, undenkbar. Dieser Situation trägt Herding zu wenig Rechnung, ja er meint sogar, daß Caffà – der absolut überragende Geist dieser Werkstatt –, der bereits 1667 starb, nur wenig für ihn bedeutet hat. Rez. meint dagegen, daß erst in der Definition der Werke und Ideen Caffàs die Eigenart und Leistung Pugets künstlerisch und historisch voll begriffen werden können. Dies gilt auch noch für seine späten Werke in Frankreich. Nicht nur, weil diese auf den in Genua verwirklichten Grundkonzeptionen fußen, sondern weil Caffàs Beispiel, ohne Rücksicht auf ein Risiko über die thematischen Formulierungen Berninis und Algardis hinauszugehen, für Puget eine wesentliche Bestärkung eigener Überzeugungen gewesen sein muß. Für die aktuellen praktischen und künstlerischen Fragen war ihm Ferratas Werkstatt die wichtigste Informationsquelle; sein bewundertes Vorbild aber ist Bernini. Puget möchte so bedeutend wie Bernini sein. Das ist die hohe Anforderung, die er an sich selbst stellt. Sein Eigensinn,

mit dem er sich durchzusetzen versucht, ist auch das Resultat einer Auflehnung gegen die Ignoranten, die seine künstlerischen Ziele nicht verstehen, weil sie diese nicht im Kontext mit der römischen Entwicklung sehen können, was Puget nicht erkennt, da es ihm zu selbstverständlich ist.

Es ist gewiß kein Zufall, daß, wie auch Herding hervorhebt, die beiden einzigen Skulpturen in seiner reichen Sammlung (Bildnisse: ob Kopien, muß dahingestellt bleiben) von Berninis Hand stammten. Wie tief seine Verehrung für den Größten der Epoche war, erhellt aus den folgenden Ergänzungen, die erst nach dem Erscheinen von Herdings Buch durch ein bis dahin unbekanntes Bildwerk erkennbar wurden.

Herding hat in die Gruppe der ersten Arbeiten der genuesischen Zeit die Christusbüste eingereiht (Text S. 63, Kat.-Nr. 20, Abb. 86, 87), die sich heute im Musée Longchamp in Marseille befindet, einst aber an Pugets Haus in der Rue de Rome angebracht und mit der Inschrift SALVATOR MUNDI MISERERE NOBIS und darunter NIUNO LAVORO SENZA PENA versehen gewesen sein soll (Abb. 6). 1786 wird die Büste noch dort als in einer Muschelnische befindlich erwähnt. 1823 wird von einer Kopie am gleichen Platz geschrieben. Wann das Original durch eine Kopie, die inzwischen verschollen ist, ersetzt wurde, ist nicht überliefert. Ob die Marmorbüste im Musée Longchamp mit jenem Original Pugets identisch ist, ist nicht erwiesen. Herdings Angaben zufolge stammt die älteste Erwähnung der Büste und der Inschrift von Pater Joseph Bougerel, dessen Buch über die Hommes Illustres de Provence 1752 in Paris erschien. Bougerel berichtet von einer testamentarischen Verfügung Pugets, nach der die Erben, sollten sie je das Haus verkaufen, den Christuskopf den Oratorianern schenken müßten. Im Testament findet sich die Verfügung nicht. Das Haus war offenbar 1752 noch im Besitz der Nachkommen Pugets. Bougerel war Oratorianer. Doch mehr als ein paar Spekulationsmöglichkeiten lassen sich aus diesen Notizen nicht gewinnen. Gefunden wurde die Büste erst 1880 auf dem Grundstück des in der Revolution zerstörten Observantenklosters. Hier ist Herding ein Irrtum unterlaufen, indem er zwei Kongregationen miteinander identifizierte und deshalb das Schicksal der Büste nach dem Wunsch Bougerels geradlinig erfüllt glaubte. Die Observanten sind Franziskaner; bei den Oratorianern, auch Filippini oder Girolamini genannt, handelt es sich dagegen um den vom hl. Filippo Neri gegründeten Orden. Bei den Observanten aber, wo auch seine Eltern ruhten, befand sich das Grab Pugets. So ergibt sich die Annahme, daß die Büste zwischen 1752 und 1789 von Pugets Haus auf sein Grab versetzt wurde und vielleicht eine Erklärung dafür, warum sie in den Schutt des zerstörten Observantenklosters geraten war. Nach 1880 befand sie sich zunächst in der Slg. Charles Magne in Marseille, 1882 wurde sie vom Museum erworben.

Trotz fehlender exakter Beweise darf man mit Herding aber auch aus stilistischen Gründen unterstellen, daß die Christusbüste am Hause Pugets und der Marmor im Museum identisch sind. Zunächst bestätigt die Autopsie, daß die Arbeit aus dem 17. und nicht etwa aus dem 19. Jahrhundert stammt. Auf den Fotos wird zwar durch künstliches Licht der Ausdruck verfälscht, trotzdem erkennt man allein schon

in der von Herding gebrachten Gegenüberstellung mit dem Clevelander Philosophenkopf die gleiche Formauffassung. Die Gesichter sind flach. Eine unbestimmte Weichheit kennzeichnet die Züge, weder die Augenlider noch der Mund heben sich durch Schärfe oder gar Spannung ab.

Der Clevelander Philosophenkopf ist laut Signatur 1662 in Rom entstanden und offensichtlich eine freie Kopie nach antiken Köpfen, die Puget dort studiert hat. Auch der Christuskopf ist, was Herding noch nicht wissen konnte, eine, diesmal recht genaue Kopie. Sein Vorbild ist die Bronzebüste (oder ihr Terracotta-Modell), die 1971 von den Berliner Museen erworben wurde (Abb. 7). Die erstaunliche Übereinstimmung von Bronze und Marmor läßt darauf schließen, daß Puget unmittelbar vor dem Vorbild arbeitete. Daß die Bronze nicht etwa ein Guß nach dem Marmor ist, zeigt bereits ein Blick auf die Fotografien: die Modellierung des Bronzekopfes ist differenzierter. Die Höhe des Marmors – die Maße bei Herding schließen die Plinthe ein – beträgt tatsächlich nur 42,8 cm, die der Bronze dagegen 43,4 cm. Die schwungvolle Wellenbewegung des Haares am Hinterkopf ist im Marmor nur bossiert. Außerdem scheint es, als hätte Pugets Marmorblock nicht die notwendige Breite gehabt. Bei ihm sind die Distanzen zwischen dem Hals und der auf der linken Schulter liegenden dünnen Haarsträhne und zwischen dieser Strähne und der langen nach vorn fallenden Haarwelle geringer, während auf der anderen Schulter der Block nur bis zum Haarrand gereicht zu haben scheint. Leider konnte ich das nicht genau untersuchen, aber ich hatte in Marseille den Eindruck, als ob das gesamte Gewandstück mit der linken Schulter angesetzt sei. Hinzu kommen Qualitätsunterschiede, die auch auf den Fotos erkennbar sind. Der Hals der Marmorbüste gleicht einem unartikulierten, übermäßig dicken Stamm, die Kerbe über dem Brustbein wirkt wie ein tiefer Graben. Auch die Unterschiede von Mund und Bart fallen sofort auf. Am interessantesten ist jedoch die absolute Andersartigkeit des Ausdrucks der Köpfe. Dadurch, daß die Augen flach, mit mildem, undifferenziertem Blick, in einem sehr breiten Gesicht liegen, keinerlei Spannung zwischen ihnen und den umgebenden Linien von Brauen und Nase besteht, daß auch den Wangen plastische Bewegtheit fehlt, nicht zuletzt aber dadurch, daß der Bart nicht einen schmalen, sondern einen breiten, eckigen Unterkiefer verbirgt, so daß die für Puget charakteristische Form der tête carrée entsteht, ist Pugets Christus, obwohl einem italienischen Vorbild getreu nachgemißelt, zu einem typisch französischen Beau-Dieu geworden. Auch der Bronze-Christus ist schön. Doch tritt diese Eigenschaft, an der man ein menschliches Gesicht mißt, zurück hinter der Unvergleichbarkeit des Kopfes. Er erhebt sich über Hals und Schultern (und lastet nicht darauf wie bei Puget). Unter der großartig gewölbten Stirn künden die weit offenen Augen und der leicht geöffnete Mund von einer geistigen Aktivität, die Diesseitiges nicht berührt.

Das italienische Vorbild in Bronze, das aus Privatbesitz erworben wurde und über dessen Geschichte bisher nichts bekannt ist, wurde von der Rez. als Werk des Algardi in „Berliner Museen“, 1971, S. 23 ff., publiziert. Die Zuschreibung fand unter den Spezialisten mehr Zustimmung als Ablehnung. Die offenkundige Abhängigkeit

der Christusbüste Pugets von der Bronze wurde sogar als eine weitere Bestätigung der Zuschreibung angesehen. Beim Zusammenstellen der Übereinstimmungen wie der Gegensätze bei beiden Exemplaren gewann Rez. jedoch die Überzeugung, daß Puget nicht Algardi, sondern Bernini kopiert hat. Die Bronzebüste kennzeichnet eine Plastizität, die von innen kommt und die nicht der Oberfläche aufgelegt wird, wie sie für Pugets und auch für Algardis Skulpturen, ja für sämtliche Bildhauer der Epoche außer Bernini charakteristisch ist (und die die bisherigen Fotos nur andeutungsweise wiederzugeben imstande sind). Rein äußerlich kommen sich Bernini und Algardi mehrfach sehr nah. Man denke z. B. an die erst vor kurzer Zeit entschiedene Attributionsfrage des „Cristo Vivo“ zugunsten Algardis. Gerade deshalb ist es wichtiger, sich jeweils das Gestaltungsprinzip klarzumachen, als passende stilistische Details zusammenzustellen. Jedoch auch letztere sind in reichem Maße vorhanden, um Berninis Autorschaft zu bestätigen. Unnötig aufzuzählen, wo überall man die für Bernini so typische Form der Nase mit der starken Wurzel findet, den Mund mit den „offenen“ Winkeln oder das in lang gezogenen Wellen bewegte Haar. Ebenfalls unbeachtet blieb bisher, daß der Concetto der Komposition in Algardis Oeuvre ebenso fremd ist wie in dem Pugets. Bei Puget wird ein Kontrapost nie ohne Schärfe, ja Härte vorgetragen. Weder bei Algardi noch bei Puget gibt es die Doppelschaligkeit der Formen als Mittel zur Ausdruckssteigerung. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist Berninis Modell der Reiterstatue Ludwigs XIV. (1670), das der Berliner Christusbüste stilistisch wohl am nächsten steht (*Abb. 8* und R. Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, 2. Aufl., London 1966, Tafel 113). Erst beim Vergleich der konkav-konvex geschwungenen Gewandränder wird deutlich, wie sehr auch das um die Schultern Christi gelegte Gewand zur Doppelschaligkeit des Aufbaues der Büste gehört und die Lebendigkeit der kontrapostischen Bewegung von Schultern und Kopf steigert. Das aller Schwerkraft zum Trotz weit vom Kopf abstehende Haar läßt sich im Prinzip mit dem Mantel des Königs, der dessen Oberkörper umfängt, vergleichen.

Wir wußten bisher nur von einer einzigen Christusbüste Berninis, die er am Ende seines Lebens gearbeitet hat und die die Königin Christine von Schweden nicht als Geschenk annehmen wollte, so daß Bernini sie ihr schließlich testamentarisch vermachte. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist sie verschollen; doch, wie man hört, ist sie jetzt wiedergefunden worden und soll demnächst publiziert werden. Außer einer Zeichnung im Gabinetto delle Stampe in Rom sind wir durch die Beschreibungen Baldinuccis, Domenico Berninis und Nicodemus Tessins sowie durch das Inventar des Palazzo Odescalchi von 1713 sehr gut über ihr Aussehen unterrichtet. Es ist ein überlebensgroßer Christus in Halbfigur mit segnender Hand, deren Bewegungsrichtung zu der des zur Seite gewendeten Kopfes gegenläufig ist. Nicht nur zeitlich, auch formal schließt er sich an eine Reihe offizieller Bildnisse an, die Bernini 1650/51 mit der Darstellung des Francesco d'Este (Modena) begann und die er 1665 in Paris mit dem Bildnis Ludwigs XIV. (Versailles) fortsetzte.

Berninis Christusbüste ist nicht durch Auftrag, sondern aus einem persönlichen Anliegen entstanden. Man kann annehmen, daß er sich lange Zeit mit dem Projekt

beschäftigt hat. Es scheint nun, als ob der Gedanke daran bereits in den 60er Jahren eine erste Form fand. Wesentliche Kompositionselemente der Bronzestatuette stimmen bereits mit dem Spätwerk überein: die Wendung des Kopfes zur nach vorn gedrehten rechten Schulter und die konkav-konvexe Bewegung des Gewandes, das den Halsausschnitt rahmt. Vielleicht wurde bei Gelegenheit der Arbeiten für die Kathedra Petri auch sein Terracotta-Modell der Büste in Bronze gegossen. (Die Modellierung der Kirchenväterköpfe ist der der Berliner Christusbüste verwandt.) Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, daß Puget den Guß oder das Modell bereits bei seinem Aufenthalt in Rom 1661/1662 sah und kopierte.

Die Frage, ob der Berliner Bronze eine Marmorbüste Berninis vorausging, ist vorerst nicht zu beantworten. Da das Werk nirgendwo erwähnt ist, möchte man eher annehmen, daß für Bernini die Auseinandersetzung mit diesem ganz privaten Projekt zunächst mit einem Terracotta-Modell, dem der Bronzezug folgte, beendet war. Dagegen sprechen auch nicht die angedeuteten Bohrlöcher in den Haarsträhnen auf der Stirn, die man auch sonst von Marmorbildhauern in Tonmodelle eingedrückt findet. (Am Modell für das Reiterporträt Ludwig XIV. z. B. zwischen der linken Wange und den Haaren; bei Algardi u. a. zu beobachten am Terracotta-Modell für das Sarkophagrelief Leos XI. in der Accademia di S. Luca in Rom.)

Die von Herding abgebildete Bronzestatuette in New York (Abb. 88) ist in ihren verwaschenen Formen und der dunklen Lackpatina (die Berliner Bronze ist hell und mit dem bis jetzt nicht imitierbaren durchsichtigen rotbraunen Lack versehen) ein Guß des 19. Jahrhunderts (Höhe 45,1 cm). Ihre Form ist allerdings nicht, wie Herding meint, von der Marmorbüste des Puget abgenommen worden. Sie muß auf eine weitere Kopie der Berliner Büste zurückgehen. Neben anderen Unterschieden hat sie kleinere Augen. Dieses sehen interessiert auf ein nahegelegenes Ziel. Das Seherische und die geistige Ferne, die das Antlitz Christi von dem eines Menschen unterscheiden, fehlen ihr. Gerade in der Unterscheidung aber liegt die überragende Leistung Berninis.

Doch der Exkurs zu Bernini soll nicht davon ablenken, daß es Herding gelungen ist, Puget tatsächlich unmittelbar an die Seite des großen Römers zu stellen: nämlich in der gründlichen Erarbeitung von Leben und Werk, die, Stil und Ikonographie einbeziehend, für die übrigen bedeutenden Bildhauer des 17. Jahrhunderts in Frankreich und Italien in dieser Breite noch aussteht. Den Maßstab, den Wittkower mit seiner Bernini-Monographie gesetzt hat, hat sich Herding erfolgreich einzuhalten bemüht. Wenn die Autoren aller künftigen Monographien ihm darin folgen, wird es eines Tages möglich sein, auch diese noch weitgehend unbekannte Epoche in der Geschichte der Skulptur zu deuten.

Ursula Schlegel

OTTO KARL WERCKMEISTER, *Ende der Ästhetik*. Reihe Fischer. Frankfurt 1971. 146 S. DM 8. - .

Werckmeisters neues Buch enthält drei Essays, die dem Leser von S. Fischers Neuer Rundschau bereits vertraut waren: *Das Kunstwerk als Negation* (1962), *Ernst Blochs*