

IN BERNINI'S ORBIT

All this evidence puts Henrico Zuccalli in the orbit of Bernini during his formative years in Italy, never documenting the direct contact between the two architects, even speaking against it in the case of the Dubrovnik envoy's letter. The metaphorical model that might best describe Zuccalli's place in the architectural universe of the Roman Baroque is the "solar system", similar to the one proposed for Titian and the situation in Venetian painting a century earlier by Enrico Maria Dal Pozzolo (Attorno, all'ombra e ai limiti di Tiziano, in: *Tiziano, l'ultimo atto*, ed. Lionello Puppi, Milano 2007, 145–162). This dynamic model puts Bernini in the centre, especially after the stars of Francesco Borromini and Pietro da Cortona had disappeared from the sky, with planets of the masters first assistants Mattia de' Rossi, Francesco Contini and Carlo Fontana circling around, each with their own satellites. Stretching the metaphor, one might say that in Rome Zuccalli was one of the de' Rossi moons, illuminated by Bernini's mastery and

inventiveness, but also overshadowed by "the mass" de' Rossi had in the Cavaliere's architectural practice. The importance of this "near-Bernini experience" remained evident in his later practice, in which he consistently used the ideas and motifs he absorbed while working under de' Rossi on the projects as important as the Louvre and Villa Rospigliosi in Lamporecchio. Zuccalli's case may also be taken as a propedeutic example on the experience other Northern architects may have had in Rome before the establishment of the more structured courses at the Accademia di San Luca and studios like the one of Carlo Fontana.

DR. JASENKA GUEDELJ

Charakterköpfe in Nürnberg

Charakterköpfe: Die Bildnisbüste in der Epoche der Aufklärung. Begleitbuch zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 6. Juni bis 6. Oktober 2013, hg. v. Frank Matthias Kammel. Nürnberg, Verlag des GNM 2013. 244 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-936-68875-7. € 22,00

Mit der Ausstellung frühklassizistischer Büsten, die unter dem Titel „Charakterköpfe“ von Frank Matthias Kammel kuratiert wurde, präsentierte das Germanische Nationalmuseum (GNM) in Nürnberg Werke aus einem künstlerischen

Feld, das in seinem Sammlungs- und Ausstellungsprogramm bisher kaum berücksichtigt worden ist. Angeregt wurde das Ausstellungsprojekt durch den rezenten Erwerb von zwei interessanten Terracottabüsten aus dem späten 18. Jh., einem Porträt des Modellmeisters und Eigentümers einer Porzellanmanufaktur, Laurentius Russinger, von seinem Sohn Ignaz Christoph (*Abb. 1*) und ein Entwurf der Büste Johann Heinrich Pestalozzis von Johann Valentin Sonnenschein (*Abb. 2*), die in einen Zusammenhang mit den Werken der letzten Dezennien des 18. Jh.s im gesamten deutschen Sprachgebiet gebracht wurden. Dazu ist ein reich bebildertes, vom Kurator verfasstes Begleitbuch erschienen, dessen Schwerpunkt auf einer kulturhistorischen Einbettung der Kunstwerke liegt. Nur am Ende der Publikation findet sich ein knapp gehaltenes Verzeichnis der ausgestellten Objekte.

Auf die Möglichkeit, hier offene Fragen der Zuschreibung oder Datierung zu diskutieren, hat Kammel bewusst verzichtet.

BREITE KON- TEXTUALISIERUNG

Die in der Ausstellung angestrebte umfassende Sicht auf die Büstenproduktion dieser Zeit, auf ihre charakteristischen Merkmale und Hauptaufgaben, führte zu einer breiten kulturgeschichtlichen Kontextualisierung, die allerdings aus einer genuin kunsthistorischen Perspektive nicht immer die zentralen Fragen thematisierte und ein konzises Konzept der Präsentation vermissen ließ. Diesen Eindruck vermitteln auch die gehaltvollen, zum Teil aber überpro-

portional gewichteten kulturhistorischen Exkurse im Begleitbuch. Dieses Anliegen breiter kulturgeschichtlicher Rahmung zeigte sich bereits am Beginn, im linken Flügel des Ausstellungsraumes: Hier sah man u. a. eine große Zahl an Wachsbüsten und viele der in dieser Zeit so populären Silhouetten, die zusammen mit einigen Blättern aus Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* zu Beginn der Schau unverhältnismäßig viel Raum einnahmen.

Weniger Aufmerksamkeit wurde dagegen, sowohl in der Ausstellung als auch im Text, der Gattung des Bildnismedaillons gewidmet. Dabei handelt es sich hierbei um einen wichtigen, weitverbreiteten Zweig der Bildhauerproduktion des späten 18. Jh.s, für den man alle gängigen Materialien,



Abb. 1 Ignaz Christoph Russinger, Porträtbüste des Laurentius Russinger, 1785. Terra-cotta. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Charakterköpfe, Abb. 74)

besonders aber Alabaster und Biskuitporzellan, verwendete. Der Bezug zur Antike ist hier oft direkter ablesbar als im dreidimensionalen Porträt, und das in der Gattung vorherrschende Profilbildnis war gerade in der Zeit Lavaters ein besonders aktuelles Anliegen der Porträtkunst. Eine breitere Präsentation dieser Produktion, die nicht allein die Bestände des GNM berücksichtigt hätte, wäre wünschenswert gewesen. Johann Peter Melchior und Landolin Ohnmacht (vgl. die Rezension von Christian Geyer in diesem Heft, 27ff.) waren nur mit wenigen Exponaten vertreten, andere Künstler, wie z. B. Leonhard Posch, werden nicht einmal im Begleitbuch erwähnt.

Ein selbständiges „Nebenprodukt“ der damaligen Porträtbildnerie, dem in der Publikation große



Abb. 2 Johann Valentin Sonnenschein, Entwurf zu einer Porträtbüste Johann Heinrich Pestalozzis, um 1800. Terracotta. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Charakterköpfe, Abb. 124)

Aufmerksamkeit gewidmet wird, war die naturalistisch bemalte und oft auch so ausgestaffierte lebensgroße Wachsbüste, die für ihr Ziel, das Trugbild eines lebendigen Individuums zu schaffen, einen Abguss des Gesichtes verwendete. Das Wachsporträt Johann Christian Senckenbergs von Christian Benjamin Rauschner verwies in der Ausstellung auf die wichtige Rolle der Gesichtsabgüsse für die Gestaltung der damaligen Porträts, eine zeitgenössische Praxis, die unter anderem auch Houdon nutzte, freilich nur als Hilfsmittel, um die Authentizität der Gesichtszüge zu gewährleisten. Die gezeigten mechanischen Gipsabgüsse von Gesichtern lebender oder toter Menschen, denen der Wiener Bildhauer Franz Klein zwar die Form einer Büste gab, sie aber ansonsten nicht gestaltete, waren dagegen für das Ausstellungsthema wenig repräsentativ. Sie wurden am Ende des 18. Jh.s vom Arzt und bekannten „Phrenologen“ Franz Joseph Gall in Auftrag gegeben und dienten vor allem dessen medizinischen Untersuchungen. Auch die zwei sogenannten „Charakterköpfe“ von Franz

Xaver Messerschmidt aus dem GNM passten nicht richtig zum Thema der Schau, da sie keine Porträtabsicht dokumentieren. Sie wurden als ein exzentrischer Beitrag zur damaligen Physiognomie-debatte und als ein Produkt einer aufklärerischen „Selbsterforschung“ interpretiert, ohne dass dafür überzeugende Argumente geliefert worden wären.

HOUDON UND DEUTSCHLAND

Nach dieser etwas problematischen „Ouvverture“ folgten in ziemlich dichten Reihen diejenigen Werke, denen das eigentliche Ausstellungsthema galt. Man könnte die Auswahl und die Zusammenstellung der Büsten im Einzelnen diskutieren, positiv hervorzuheben ist aber in jedem Fall, dass man hier nicht nur das bereits Bekannte wiederholte, sondern auch die bisher kaum wahrgenommenen „kleineren“ Künstler berücksichtigte und so eine Gesamtschau bot. Manche bedeutenden Werke, die nicht zur Ausstellung kamen, sind ergänzend in guten Abbildungen in der Publikation präsent und besprochen.

Um die große Zahl der sehr unterschiedlichen Büsten zu ordnen und sie in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen, behandelt sie Kammel in drei selbständigen Kapiteln. Die ersten beiden ergaben sich aus dem Präsentationskonzept der erwähnten, neu erworbenen Büsten, wobei das Kapitel „Bestechende Lebensnähe“ dem ruhig sich darbietenden Bildnis des Laurentius Russinger und weiteren Porträts gewidmet ist, die dem Autor zufolge einen von französischer Kunst beeinflussten, natürlichen, die Individualität befördernden Realismus anstrebten. Den Hauptrepräsentanten der französischen Porträtbilderei, Jean Antoine Houdon, erklärt Kammel zum „Leitbild“ und widmet ihm einen ausführlichen, instruktiven Text, in dem er dessen Beziehungen zu Deutschland aufzeigt – und das nicht nur in der Behandlung der zwei kurzen Besuche in den 1770er Jahren in Gotha, sondern auch verschiedener seiner Werke, die im Laufe der Zeit auf unterschiedlichen Wegen nach Deutschland gekommen sind.

Eines hiervon, das 1801 entstandene Bildnis des Astronomen Joseph Jérôme Lefrançois de La-

lande, war auch auf der Ausstellung zu sehen. Dieses geistreiche, äußerst lebendige Porträt demonstrierte jedoch eher den Abstand der damaligen Porträtkunst in Deutschland zu Houdon, die kaum dessen „vivacité“ erreichte und sie wohl auch nie in diesem Maße angestrebt hat. Es ist bezeichnend, dass unter den ausgestellten Büsten nur die von Michel Gérin, einem französischen, in Hamburg tätigen Bildhauer, eine ähnliche Vitalität in der Darstellung des Diplomaten Mathieu de Basquiat vermittelte. Das souveräne Selbstbildnis des Bildhauers Verschaffelt belegte dagegen den Einfluss der

englischen Porträtkunst, dem man etwas mehr Aufmerksamkeit hätte widmen können. Die „Lebensnähe“ war das verbindende Merkmal der unter diesem Begriff zusammengefassten Büsten von sehr unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten, die auch Generationenunterschiede trennen. Sehr instruktiv war es, an den ausgestellten Werken zu verfolgen, wie viele verschiedene Wege zu einer realistischen Wiedergabe einer individuellen und damit einmaligen Persönlichkeit existierten.

„BESEELTE INDIVIDUALITÄT“

Unter dieser Überschrift werden im zweiten großen Kapitel von Kammel jene Bildnisse zusammengefasst, die, wie das Porträt Pestalozzis von Sonnenschein, das Bemühen um emotionalen Ausdruck verbindet. Das Postulat der Aufklärer einer charakteristischen Wiedergabe der Persönlichkeit beinhaltete neben der Wahrhaftigkeit der

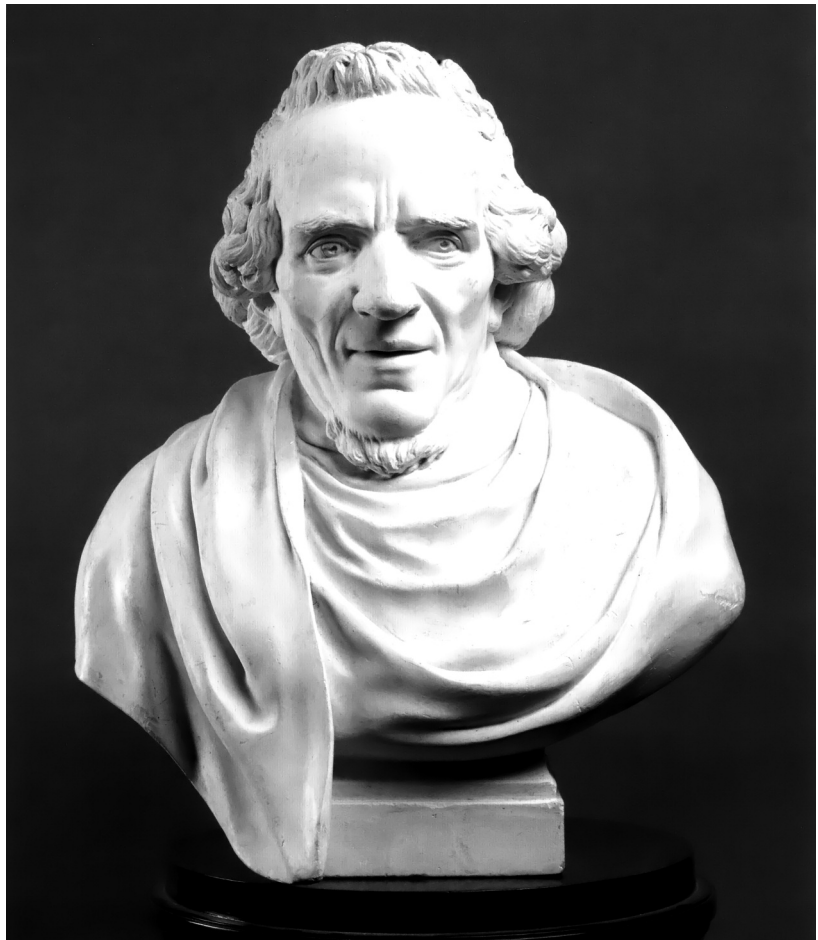


Abb. 3 Jean-Pierre-Antoine Tassaert, Porträtbüste des Moses Mendelssohn, 1785. Alter Gipsabguss. Berlin, Nationalgalerie (Charakterköpfe, Abb. 113)

individuellen Erscheinung eben auch den Ausdruck der geistigen Bedeutung des Porträtierten, der den damals aktuellen moralischen und künstlerischen Vorstellungen entsprechen sollte. Das Bildnis des Moses Mendelssohn von Jean-Pierre-Antoine Tassaert aus dem Jahre 1785 mit konzentriertem Blick und zum Sprechen geöffnetem Mund, eines der großartigsten skulpturalen frühklassizistischen Porträts (Abb. 3), das leider nur in einem späteren Bronzeguss zu sehen war, fand gerade aufgrund seiner Expressivität nicht immer ungeteilte ästhetische Zustimmung bei den Zeitgenossen.

In den weiteren ausgestellten Büsten war nur beim Bildnis des Friedrich Nicolai von Gottfried Schadow ein ähnlicher Impetus wie bei der Mendelssohn-Büste zu spüren, ansonsten spiegeln sie meist nur eine allgemeine positive Lebenseinstellung oder eine freundliche Verbindlichkeit. Das

Porträt Pestalozzis mit seinen markanten Zügen und dem lebhaften Gesichtsausdruck ist dagegen ein wirklicher „Charakterkopf“. In diese zweite Gruppe und nicht in die dritte der idealisierten Bildnisse hätte auch das Porträt des Naturforschers Abraham Gotthelf Kästner von Friedrich Wilhelm Doell gehört, dessen skurrile Erscheinung der Künstler gänzlich akzeptiert und ihn sowohl als einen bedeutenden Kopf als auch als eine eigenwillige, witzige Persönlichkeit charakterisiert. Mit ihren vereinfachten, hart abgesetzten Formen und einer Überzeichnung der Gesichtszüge hätte diese Büste in der Ausstellung auch ein passender Widerpart zu der viel früher entstandenen des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen von Messerschmidt sein können, die in dieser Gruppe sonst eher isoliert wirkte.

„IDEALISIERENDES PORTRÄT“

In der Nürnberger Schau waren die im Begleitbuch in zwei getrennten Kapiteln besprochenen Büsten gemeinsam in einem durchgehenden Raum aufgestellt, was der Einsicht in Zusammenhänge zwischen einzelnen Werken dieser beiden Gruppen entgegenkam. In einer Koje abgesondert waren dagegen jene Werke zu sehen, die in der Publikation unter „Der ideale Typ“ behandelt werden. Dieser Raum war Künstlern vorbehalten, die unter dem Einfluss der damaligen Antikenverehrung idealisierende Porträts schufen. Ein längerer Studienaufenthalt in Rom war zwar meist die unumgängliche Voraussetzung dafür, aber auch außerhalb der Ewigen Stadt entstanden Bildnisse dieser Ausrichtung.

So war in der Mitte dieses Raumes z. B. ein bemerkenswertes Porträt des jungen Goethe von Gottlieb Martin Klauer zu sehen, das 1780, unmittelbar nach seinem Besuch der Antikensammlung in Mannheim, entstanden ist (Abb. 4). Ein dortiger Abguss einer antiken Statue, die als „Germanicus“ bekannt ist, lieferte offenbar das Vorbild für dieses schlichte, konzentrierte Bildnis des jungen Dichters (vgl. Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven/London 1981, 219f., Nr. 42, Fig. 114). Die viel bewunderte apollinische Goethe-Büste von Alexander Trippel entstand erst

fast ein Jahrzehnt später, anlässlich des Aufenthalts des Dichters in Rom. In ihr wird dann seine Erscheinung nicht mehr nur idealisiert, sondern im klassisierenden Vorgriff geradezu ins Überzeitliche gesteigert. Nicht mit diesem Werk, das nur im Begleitbuch abgebildet ist, war der Schweizer Trippel, der lange Jahre der führende deutschsprachige Bildhauer in Rom war, in der Ausstellung vertreten, sondern mit seiner Büste Johann Gottfried Herders, die aber bei weitem nicht die Ausstrahlung der Goethe-Büste erreicht. Als ein weiteres signifikantes und populäres Werk dieser idealisierenden Porträtkunst war das postume Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Friedrich Wilhelm Doell aus den Jahren 1777/78 zu sehen, zu dem sich noch bekannte Werke von Emanuel Bardou und Johann Heinrich Dannecker gesellten, während zwei weitere Büsten von Roman Anton Boos und Valentin Sonnenschein aus dem GNM als „Zugaben“ fungierten.

„KUNSTZENTRUM WIEN“

In diesem Raum wurden auch mehrere Werke aus Wien in einer allerdings nicht gänzlich überzeugenden Auswahl vorgestellt. Statt zweier Büsten des Kaisers Franz I. (II.) der beiden Bildhauer Johann Martin Fischer und Franz Anton Zauner, die auf unterschiedliche Weise den antikisierenden imperialen Herrschertypus artikulieren, wäre hier vielleicht die Büste des Joseph von Sonnenfels von Zauner besser am Platz gewesen. Die zwei Aufenthalte des international geschätzten Virtuosen Giuseppe Ceracchi am Wiener Hof in den 1780er Jahren waren verhältnismäßig kurz, und er hat in der dortigen Kunstentwicklung auch keine bleibende Spur hinterlassen, so dass er eigentlich nicht als repräsentativ für dieses Kunstzentrum gelten kann. Das Antlitz der in Nürnberg gezeigten Büste des Feldmarschalls Laudon ist zudem nicht idealisiert, sondern nüchtern gegeben: Statt der Trippelschen Lockenpracht sieht man auf diesem, wie auch in anderen Porträts Ceracchis, kurze, *à l'antique* geschnittene Haare. Diese Bildnisse sind dem römischen Porträt wesentlich näher als denjenigen anderer zeitgenössischer Künstler. Sie wirken aber dadurch auch historisierend, während die ideo-

lisierenden Porträts, die der Winckelmannschen Vorstellung von Antike folgen, sichtlich Kinder ihrer Zeit sind.

Kammel zufolge hat sich der Klassizismus in Wien mit Hilfe ausländischer Künstler etabliert, am Beginn der 1770er Jahre namentlich durch Friedrich Wilhelm Beyer. Der Autor übernimmt damit ein Bild von der Wiener Entwicklung, das man aus der älteren lokalen Literatur kennt, und berücksichtigt nicht hinreichend neuere Forschungen zum Thema. Denn diese Behauptung kann nur für die offizielle Hofkunst Gültigkeit beanspruchen, abseits von ihr, in den Kreisen der Aufklärer, hat sich die klassizistische Büste schon früher erfolgreich durchgesetzt. Kammel erwähnt zwar, dass die erste Büste dieses Stils in Wien – vor 1769 – jene des Franz von Scheyb von Messerschmidt sei, geht aber nicht näher darauf ein. Inzwischen sind jedoch weitere solche Büsten Messerschmidts, die um 1770 entstanden, bekannt geworden, so dass man nicht mehr von einem Einzelfall sprechen kann (hierzu zuletzt: Maraike Bückling, *Die Porträts Messerschmidts 1760–1783*, in: *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*. Ausst. Kat. Liebieghaus, Frankfurt a. M. 2006, 38–51; Guilhem Scherf, *Messerschmidt's Portraits and Heads: A Singular Art*, in: *Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783*. Ausst. Kat. Neue Galerie, New York 2010, 31–41, v. a. 32–37). In diesen privaten



Abb. 4 Gottlieb Martin Klauer, *Porträtbüste des jungen Johann Wolfgang Goethe, 1780*. Gips. Weimar, Klassik Stiftung (Charakterköpfe, Abb. 98)

Porträts hat der Künstler auf Basis seiner Kenntnis des römisch-republikanischen Porträts einen Versuch unternommen, einen zeitkonformen Bildnistypus zu formulieren, der in seiner radikalen Abkehr von der bisherigen spätbarocken Typologie in der Bildhauerkunst Mitteleuropas dieser Zeit einmalig ist. Leider waren diese Büsten aus den 1770er Jahren in der Nürnberger Ausstellung nicht vertreten, denn wesentlich eindeutiger als Franz Conrad Linck mit seinem im Text besonders hervorgehobenen Porträt des Direktors der Frankenthaler Manufaktur, Adam Bergdoll, hätte Messerschmidt mit diesen Werken die Anerkennung Kammels für seine „ungewöhnliche innovative Leistung“ verdient.

Porträts hat der Künstler auf Basis seiner Kenntnis des römisch-republikanischen Porträts einen Versuch unternommen, einen zeitkonformen Bildnistypus zu formulieren, der in seiner radikalen Abkehr von der bisherigen spätbarocken Typologie in der Bildhauerkunst Mitteleuropas dieser Zeit einmalig ist. Leider waren diese Büsten aus den 1770er Jahren in der Nürnberger Ausstellung nicht vertreten, denn wesentlich eindeutiger als Franz Conrad Linck mit seinem im Text besonders hervorgehobenen Porträt des Direktors der Frankenthaler Manufaktur, Adam Bergdoll, hätte Messerschmidt mit diesen Werken die Anerkennung Kammels für seine „ungewöhnliche innovative Leistung“ verdient.

MASSENMEDIALE VERBREITUNG

Anschließend kam dann im rechten Flügel des Ausstellungsraumes das kulturhistorische Konzept der Präsentation erneut zum Tragen: Unter den drei behandelten Themenschwerpunkten war der erste dem Phänomen der Verbreitung von preiswerten Abgüssen und Reduktionen von plastischen Werken, insbesondere Bildnisbüsten, gewidmet. Der billige Gipsabguss, zuvor vor allem für Kopien und Nachbildungen antiker Werke verwendet, diente jetzt dazu, den Wünschen der aufgeklärten Gesellschaft nach dem Besitz von Konterfeis herausragender Persönlichkeiten des geistigen Lebens zu entsprechen. Begonnen hat man damit in Werkstätten illustrer Künstler, geendet hat es in einer seriellen Produktion von oft minderwertiger Ware. Im Zusammenhang damit suchte man auch nach anderen preiswerten Werkstoffen, das Papiermaché wurde erfunden und der Eisenguss als Ersatz für die Bronze eingeführt. Die Geschichte dieser „Demokratisierung“ der Bildnisproduktion, die nicht immer mit einem gehobenen Qualitätsanspruch einherging, wird von Kamel mit großer Detailkenntnis geschildert, war in der Ausstellung aber nur in einzelnen Werken aus neuen Materialien, vor allem aus Papiermaché, dokumentiert. Eine ähnliche Tendenz, mit billigem Material ein hochwertigeres vorzutauschen, findet man damals auch in der Porzellanplastik. In der Ausstellung wurde dies von einer nach Shadow modellierten großen Biskuitbüste der Prinzessin Louise mit ihrer Metall vortäuschenden Oberflächenbehandlung sehr wirkungsvoll belegt. Eine Vorstellung von einer der damals üblichen Büstensammlungen illustrer Gestalten sollte eine Reihe von bronzierten Gipsbüsten aus der Werkstatt Gottlieb Martin Klauers veranschaulichen, die in ihrer enggereihten Aufstellung jedoch wenig differenziert wirkten.

Eine zentrale Bedeutung kommt im Zusammenhang mit dieser Ausweitung der Bildnisproduktion den Reduktionen in den Porzellanmanufakturen zu, die sowohl im Begleitbuch als auch in der Ausstellung separat gewürdigt wurden. Für die Vorstellung dieser beliebten und weit verbreiteten Produktion dienten vor allem Objekte aus der Ma-

nufaktur Fürstenberg, während andere Fertigungsstätten weniger präsent waren. Die Wiener Porzellanmanufaktur war nur durch eine einzige Büste von Kaiser Franz I. (II.) vertreten, die zudem erst 1811 und damit nach der „Epoche der Aufklärung“ von Johann Nepomuk Schaller, einem Generationsgenossen von Christian Daniel Rauch, modelliert wurde.

Hier wie auch bei anderen Objektbeschreibungen haben sich in die Darstellung der Herrschaftsverhältnisse in Österreich einige historische Fehler und zweifelhafte Befunde eingeschlichen. So ist es problematisch, gerade vom österreichischen Kaiser Franz I. (als deutscher Kaiser war er Franz II.) zu behaupten, er habe „teilweise erstaunlich moderne Ansichten“ vertreten, da seine Regierung doch vor allem von der Restauration bestimmt war. Falsch betitelt wird Herzog Albert von Sachsen-Teschen als „Statthalter der Kaiserlichen Krone (!) in Ungarn“. Der für Kaiserin Maria Theresia verwendete Titel, die auch Königin von Böhmen und Ungarn war, als „herrschende Erzherzogin“, existiert ebenfalls nicht.

EMOTIONALE REZEPTION

Den wirksamen Abschluss der Ausstellung bildete ein Thema, das allein für sich eine Schau wert wäre: die Funktion von Bildnisbüsten im privaten und öffentlichen Leben des ausgehenden 18. Jh.s. Die damaligen bedeutungsvollen Veränderungen werden vor allem in der Publikation behandelt, in der Ausstellung selbst wurde das Thema – wohl aus Platzmangel – nur mit verhältnismäßig wenigen Objekten vermittelt (Scherenschnitten, graphischen Blättern, einem Zimmerkenotaph, einer Dannecker-Büste sowie drei gemalten Bildnissen). Im letzten großen Kapitel des Buches verweist der Autor anhand vieler Beispiele vor allem auf die Emotionalisierung der Beziehung zum Bildnis, das in der Aufklärung geradezu zu einem „Ansprachpartner“ und Kultobjekt wurde. Die Dreidimensionalität der Büste beförderte eine solche Rezeptionshaltung. Eine zukunftsweisende Innovation war die beginnende denkmalhafte Aufstellung von Büsten verdienstvoller Persönlichkeiten auf öffentlichen Plätzen oder in den Hainen der engli-

schen Landschaftsgärten und Parks, wo sie eine wichtige moralisierende und belehrende Funktion zu erfüllen hatten. Diesem Thema ist ein Exkurs über die Entstehung eines Leibniz-Denkmal im ausgehenden 18. Jh. in Hannover gewidmet.

Insgesamt ist der Versuch der Nürnberger Ausstellung, die frühklassizistische Bildnisbüste im deutschsprachigen Raum in einem breiten kulturhistorischen Kontext zu präsentieren, zwiespältig zu bewerten. Eine rein kunsthistorische Ausstellung zu diesem Thema wäre bereits eine hinlänglich ambitionierte Aufgabe gewesen. Andererseits wurden aber bei dem gewählten kulturgeschichtlichen Zugang verschiedene Aspekte der

Bildnisproduktion betont, die zu einer differenzierteren Sicht auf diese Gattung führen können. Ziel des von Kammel anlässlich der Ausstellung organisierten Symposiums vom 11. bis 13. September 2013, dessen Vorträge im *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* publiziert werden sollen, war demnach eine noch größere Weitung des Blicks auf das Phänomen Bildnisbüste in der Epoche der Aufklärung.

PROF. DR. MARIA PÖTZL-MALIKOVA

Fiebrige Spontaneität: Cy Twombly zeichnet

Nicola Del Roscio (Hg.)
Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings. Vol. 1: 1951–1955; Vol. 2: 1956–1960; Vol. 3: 1961–1963.
 München, Schirmer/Mosel 2011; 2012; 2013. 240 S.; 308 S.; 216 S., 262; 267; 302 Farbtafeln.
 ISBN 978-3-82960-485-7; 978-3-82960-486-4; 978-3-8296-0487-1.
 € 128,00; € 148,00; € 148,00

Um die Bestandskataloge der verschiedenen künstlerischen Gattungen Cy Twomblys (1928–2011) ist es gut bestellt: Sein malerisches Œuvre liegt in fünf Bänden für die Zeitspanne von 1948 bis 2007 mustergültig ediert vor. Deren Herausgeber Hei-

ner Bastian hatte zudem 1984 einen Band mit Twomblys graphischem Werk für die Jahre 1953 bis 1984 ediert. Ähnlich verhält es sich mit den Skulpturen und den ‚neuentdeckten‘ Fotografien (vgl. *Kunstchronik* 2011/8, 425ff.): Für das plastische Werk liegt ein Band von Nicola Del Roscio für die Zeit von 1946 bis 1997 vor. Bei den Fotografien existieren in etwas verwirrender Weise drei Bände mit Werken von 1951 bis 2010, wobei in diesem Fall nicht eigentlich von einem Werkverzeichnis gesprochen werden kann, da einzelne Fotoarbeiten mehrfach auftreten. Es ist also davon auszugehen, dass in absehbarer Zeit sowohl bei den Gemälden als auch bei den Skulpturen und der Druckgraphik noch je ein Band mit jeweils späten Arbeiten herauskommen wird. Ende 2012 erschien der vierte Band mit noch unpublizierten Fotoarbeiten Cy Twomblys, der die Edition – oder eben besser: den Gesamtüberblick – für dieses Medium abschließt. Der sechste Band mit den Gemälden ab 2008 ist in Vorbereitung.