

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

24. Jahrgang

November 1971

Heft 11

## EUROPAISCHE BAROCKPLASTIK AM NIEDERRHEIN – GRUPELLO UND SEINE ZEIT

Zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 4. 4. – 20. 6. 1971

(Mit 8 Abbildungen)

Die reichhaltige und vielschichtige Ausstellung, deren Anliegen es war, das Werk Grupellos vor dem Hintergrund der europäischen Plastik des Spätbarock darzustellen, wurde in den Räumen des Düsseldorfer Kunstmuseums gezeigt. Der Themenstellung entsprechend war die Führungslinie wohlüberlegt und instruktiv: der Besucher wurde durch die beiden Säle der niederländischen Plastik zu den Skulpturen Grupellos geleitet, der Rundgang endete in den Kabinetten, die die meist kleinplastischen Werke der Hofkunst enthielten. Die Werke, die aus transporttechnischen und konservatorischen Gründen nicht gezeigt werden konnten, waren in Großphotos wiedergegeben, was sehr zu der erfreulich geschlossenen Wirkung der Ausstellung beitrug.

Erst in jüngster Zeit hat Gabriel Grupello innerhalb des Forschungsbereiches der europäischen Barockplastik die Beachtung und Wertschätzung gefunden, die seinem künstlerischen Rang und seiner stilgeschichtlichen Bedeutung entsprechen. Das Werk dieses als Hofbildhauer Karls II. von Spanien in Brüssel tätigen, später in den Diensten von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz stehenden Künstlers ist in seinem Gesamtumfang erstmals in der 1968 erschienenen Grupello-Monographie von Udo Kultermann behandelt und gewürdigt worden. Worauf Kultermann dabei aufbauen konnte, war eine zwar zeitlich weit zurückreichende und in der Bereitstellung von Archivalien sehr ergiebige Grupello-Literatur (Levin, Teich-Balgheim), die jedoch allzu sehr von lokalhistorischer Sicht bestimmt gewesen war. Sicher von großem Nutzen für die Planung der Düsseldorfer Ausstellung war die Fülle des Materials, das die erste Zusammenstellung des plastischen Werkes Grupellos durch Kultermann erbrachte, wobei allerdings das von ihm entworfene Gesamtbild von dem Schaffen des Meisters in stilkritischer Sicht – wegen mancher ungeprüft übernommener Zuschreibungen – fragwürdig blieb und nun einer Revision bedurfte. Die merkwürdige Beurteilung, die der Autor Grupello zuteil werden ließ, resultierte nicht zuletzt aus einer Vernachlässigung wichtiger Problemstellungen, deren Behandlung

man innerhalb einer Künstlermonographie im allgemeinen erwarten kann. So sind die Aufdeckung der stilistischen und ikonographischen Quellen für das Werk Grupellos, das Sichtbarmachen der besonderen Relation von flämisch geprägter Formensprache und einer teilweise an französischer Hofkunst orientierten Typenbildung nun erst Ergebnisse der wissenschaftlichen Vorbereitung der großangelegten Düsseldorfer Ausstellung, die Christian Theuerkauff mit Hilfe einiger Mitarbeiter in vorbildlicher Weise realisieren konnte. Der breite Überblick über die spätbarocke Plastik, innerhalb dessen die Darbietung der Werke Grupellos erfolgte, konnte auch die Erwartungen jener erfüllen, die mit der Komplexität der Stilsituation der Hofkunst um 1700 vertraut waren. Es wurde nicht nur ein Querschnitt durch das alle Gattungen umfassende Schaffen der Niederlande gegeben, sondern man fand zugleich auch die Bedeutung Versailles' für den höfischen Aufgabenbereich durch kleinplastische Reproduktionen und Bozzetti des repräsentativen Bildnisses und der Gartenfigur dokumentiert. Ein vielfältiges Material vermittelte einen Eindruck von der internationalen Färbung der höfischen Atmosphäre in Düsseldorf, die durch die verwandtschaftlichen Beziehungen Johann Wilhelms zu den Kunstzentren in Wien und Florenz gegeben war, wobei es nun ein besonderes Anliegen der Ausstellung war, aufzuzeigen, ob und wie weit diese geschichtliche Konstellation auch Weite und Richtung der Stilbeziehungen mitbedingte.

Legitim war ferner die Einbeziehung der religiösen, heimischen niederrheinischen Plastik in die Ausstellung, wenn sich dabei auch nur bedingt Ergebnisse für die stilistische Herleitung der Kunst Grupellos oder andererseits für die Erkenntnis von Art und Umfang seiner Wirkung erzielen ließen, da Hofkunst und Lokalstil wie andernorts auch hier spürbar auseinandertraten.

Für die weitere Grupello-Forschung wurde durch die Ausstellung eine einzigartig breite und solide Grundlage geschaffen. Die Marmorbildwerke aus der Brüsseler Zeit des Künstlers, die leider nicht im Original sondern nur in Großaufnahmen gezeigt werden konnten, wurden in dem einleitenden Kapitel des Kataloges von Chr. Theuerkauff eingehend besprochen und gewürdigt; ihre Bedeutung für die Beurteilung des persönlichen Stiles Grupellos wurde mehr als bisher offensichtlich, da sie als Werkgruppe in der jeweiligen künstlerisch eigenständigen Themenauffassung wie in der persönlichen Formensprache den großen Leistungen der Düsseldorfer Zeit gleichwertig gegenüberzustellen sind.

Den Höhepunkt der Brüssler Zeit bildet der Wandbrunnen von 1675, in dem sich der Stil Grupellos wohl am reinsten manifestiert (*Abb. 1a + b*). Dargestellt sind hier nicht Neptun und Thetis – die auf Sandrart zurückgehende Bezeichnung dürfte auf falscher Information beruhen –, sondern das heitere Zusammensein eines alten Triton und einer jungen Nereide in enger Muschel, worauf die in der Muschel sich ringelnden Fischschwänze verweisen. Im Vertrag Grupellos mit der Fischergilde ist ebenfalls neutral von einem ‚Seemann und einer Seefrau‘ die Rede. (Der Dreizack, wenn er alt sein sollte, würde dem nicht unbedingt widersprechen.) Der pointierten Erzählkunst Grupellos, die sich in dem Auffahren des Seegreises und in der zurück-

weichenden Bewegung der Seejungfrau ausdrückt, entspricht eine Raumvorstellung, die in der Bewegung der Körper die enge Muschel gleichsam auch als imaginär nach oben zu ergänzenden Aktionsraum erfüllt. Das gleiche gilt für den Putto, der zwischen Flügeln und Kopf des Seerosses agiert. In dem perlendurchzogenen Haar der Seejungfrau, in dem Schmuckgehänge, das sie über den Beckenrand hält, wird eine Tendenz zum Stilleben spürbar, die bis in die Spätwerke (Scylla u. Glaucus) bestimmend bleibt.

Vom Stil des 1675 datierten Brunnens her gesehen erscheint die im Katalog vorgeschlagene Datierung der für den Park des Palais Thurn und Taxis in Brüssel geschaffenen Marmorfiguren der Diana und des Narziß in die Jahre 1680 – 85 zu spät angesetzt. In der kontrapostischen Auffassung von vollkommen frei sich entfaltender rundplastischer Körperlichkeit und zugleich feinsten Oberflächenbewegung des sehr kleinteiligen Gewandes stellen sie eine frühere Stilstufe dar, die bereits in der Gewandfigur der in die frühen 80er Jahre zu datierenden ‚Allegorie der Hoffnung‘ überwunden ist. Gewandorganisation, Körperrundheit und Bewegung gehen hier eine neue Verbindung ein, die das eigentümliche Pathos der Figur ausmacht. Die Datierung der Statuen des Narziß und der Diana stützt sich auf deren stilistische Verwandtschaft zu den 1678 entstandenen allegorischen Figuren des Matthieu van Beveren am Grabmal der Thurn und Taxis in Notre Dame du Sablon (vergleichbar die Figur der Virtus mit der Statue der Diana); doch sind die Gemeinsamkeiten in der Körper-Gewand-Organisation eher zurückzuführen auf die Wirkung, die Grupellos Gartenfiguren auf den von ganz anderen stilistischen Voraussetzungen herkommenden van Beveren ausüben mußten, wie auch ähnlich ein Einfluß Grupellos auf den mit ihm gleichzeitig in der Thurn und Taxis-Kapelle tätigen van Delen offenkundig wird.

Die von Kultermann mit Recht Grupello zugeschriebene und bisher auch nicht angezweifelte Allegorie der Hoffnung in der Thurn und Taxis-Kapelle wird nun allgemein in die Jahre 1680 – 85 datiert (Kat. S. 35 – 36). Bei der Gegenüberstellung der Gruppe mit van Delens Allegorie der Wahrheit in derselben Kapelle wird Grupellos größere kompositorische Erfindungsgabe und auch sein ganz anderes räumliches Denken offenbar. Gerade die kompositionellen Unterschiede sprechen gegen die von Kultermann wie auch im Katalog vertretene These, daß für beide Figurengruppen ein Entwurf oder zumindest eine Einflußnahme Faydherbes, des Architekten der Kapelle, angenommen werden müsse, was auch vom plastischen Stil Faydherbes her kaum zu belegen wäre.

Bei dem Putto mit erhobener Fackel in der Thurn und Taxischen Grabkapelle, in dem bereits Teich-Balgheim ein Werk Grupellos erkennen wollte, während im Katalog die Zuschreibung zwischen Grupello und van Delen offen gelassen wird, besteht in Körperbildung, Bewegung und Kopftypus eine so eindeutige Zusammengehörigkeit mit dem Putto auf dem Flügelroß des Brunnens, daß an der Autorschaft Grupellos nicht gezweifelt werden sollte.

In diesem Zusammenhang sei hier auf die von Kultermann nicht berücksichtigten und leider auch in der Ausstellung nicht gezeigten Engelhermen über dem Weih-

wasserbecken in Notre-Dame de Bon Secours in Brüssel hingewiesen, die in der belgischen Forschung wohl zum ersten Mal von Des Marez (Des Marez, *Guide illustré de Bruxelles*, 1918) mit Grupello in Verbindung gebracht wurden (*Abb. 2a*). In der Großflächigkeit und weichen Rundheit des Gesichts besteht deutliche Verwandtschaft mit der Seejungfrau des Wandbrunnens. Auch möchte man in der Art, wie der Kopf vom Gefieder der Flügel schalenhaft umschlossen wird und das Rahmenmotiv der geschweiften Flügel in die Blattkonsole übergeleitet wird, die persönliche Hand Grupellos erkennen. Man vergleiche hierzu den Sockel der Bronze-statuetten des Kurfürsten (5) und das Postament der Bronzebüste der Anna Maria Luisa (9).

Als Resultat der Ausstellung ergibt sich in der schwierigen und bisher offenen Zuschreibungsfrage der beiden Terrakotten ‚Simson und Dalila‘ in Berlin (244) und Brüssel (245) nun doch wohl eine Lösung. Die bisherige Forschungslage ist folgende: Die Brüssler Gruppe (*Abb. 4a*), die früher zumeist Artus Quellinus zugeschrieben worden war (Oldenbourg, auch noch Kultermann), wurde von M. Devigne auf Grund einer im Inventar von 1716 unter den Entwürfen genannten Gruppe desselben Themas (Nr. 14: ‚Samson und Tadelä‘) Grupello zugewiesen. Im Ausstellungskatalog wollte man J. Gabriels These (Monographie Artus Quellinus, 1930) für die wahrscheinlichste halten, der in dieser Gruppe eine Kopie oder Zusammensetzung nach mehreren Motiven des älteren Quellinus von der Hand eines unbekanntes Nachfolgers (möglicherweise Thomas Quellinus) vermutet. In der Berliner Gruppe (244) sah man allgemein eine Werkstattarbeit. – Die in der Ausstellung ermöglichte Konfrontation beider Gruppen verlangt jedoch wohl eine andere Bewertung als die im Katalog formulierte. Die etwas größere Berliner Gruppe ist in der Gebundenheit und Befangenheit der Bewegung, wie in der trockeneren, schematischeren Oberflächenbehandlung (Gewandbildung, Haar und dgl.) wohl sicher von der qualitätvolleren des Brüssler Museums abhängig und nicht umgekehrt. – Die Auseinandersetzung mit Originalwerken von Artus Quellinus d. Ä. wurde in der Ausstellung sehr gut ermöglicht durch eine Auswahl der Bozzetti für die plastische Ausstattung des Amsterdamer Rathauses, zu deren schönsten das Tonrelief der Diana gehört (240). Neurdenburgs Meinung (*De Zeventiende Eeuwsche Beeldhouwkunst i. d. Noordel. Nederlanden*, 1948), daß in diesem Relief eine Werkstattreplik vorliege, sollte wohl revidiert werden. Die ausgesprochen hohe Qualität wie auch die stilistische Identität mit den Terrakottamodellen für die bekronenden Bronzefiguren des Rathauses (Iustitia, Prudentia), sprechen für einen Originalbozzetto des Quellinus. Die bei Samson und Dalila gerade im Vergleich mit der Diana hervortretende Dinglichkeit und stillebenhafte Verselbständigung von Haarbildung und Gewandfiguration scheint ebenso wie die spezifische Auffassung von Körperbewegung und Raum innerhalb der Zuordnung der Figuren auf Grupello hinzuweisen. Die bereits von Oldenbourg nachgewiesene Vorbildlichkeit von Rubensthemen für die Komposition der Gruppe ist ein weiterer Beleg für die Wirkung der Kunst des Rubens auf Grupello.

Gegenüber der Qualität der Samson und Dalila-Gruppe des Brüssler Museums fallen die Bozzetti des Narziß und der Diana (34, 35), die sich ebenfalls in Brüssel befinden, deutlich ab. Da die Statuetten in der nivellierenden und summarischen Oberflächenbehandlung kaum etwas von dem überaus reichen und feinteiligen Oberflächenbewegung des Gewandes der ausgeführten Marmorfiguren verspüren lassen, und da sie auch im Ausdruck, in der pointierten Geziertheit der Bewegung von den Marmorstatuen deutlich abweichen, ist wohl die Frage erlaubt, ob es sich bei den Tonbozzetti nicht um spätere Reduktionen nach Grupellos Gartenfiguren handelt. Daß die Abweichungen hier nicht auf den Unterschied Großplastik-Kleinplastik zurückzuführen sind, wird bei einer Gegenüberstellung der qualitätvollen, wohl nach einem Bozzetto gegossenen Bronzestatuetten des Paris (43) (*Abb. 3b*) deutlich. In der Auffassung der Körperbewegung und in der Körperbildung, etwa im Übergang von Schultern und Hals und in der Kopfform zeigt sie wesentlich mehr Übereinstimmung mit der Marmorfigur des Narziß als die Tonstatuette.

Eine Reihe neuer Ergebnisse brachte die Beschäftigung der Katalogbearbeiter mit dem Bildnis schaffen Grupellos am Düsseldorfer Hof. Der künstlerischen Entwicklung des Porträts bei Grupello und seiner typologischen Stellung innerhalb der Gattung des barocken Herrscherbildnisses waren die einleitenden Kapitel von Jörg Gamer (Porträt), Lorenz Seelig (Porträtstatue) und Peter Volk (Reiterstatue) gewidmet.

Grupellos Eigenständigkeit offenbart sich gerade auch im Bereich der höfischen Bildniskunst in einer sehr persönlich geprägten Ausdruckssprache für die Idealisierung des Herrschertums, die sich von einer allgemeinen Formelhaftigkeit international gültiger Darstellungstypen abhebt. Charakteristisch für ihn ist die Zusammenschau von allegorischen Figuren und Emblemen, die ihre künstlerisch höchste Wirkung im Kleinformat des Kabinetstückes erreicht, in der Bronzebüste der Anna Maria Luisa und der Bronzestatuetten des Kurfürsten, wobei letztere als Kleindenkmal auch im allegorischen Programm der Mannheimer Statua entspricht. In der plastischen Durchgestaltung des Sockels in seinem phantastischen Aufbau werden Dinge verschiedenster Form und Materialität körperhaft aus der Masse getrieben und zugleich von einer einheitlich konsistenten Oberfläche zusammengehalten. Die Tendenz zum Stillebenhaften, die hier im Detail spürbar wird, kennzeichnet auch die dingliche Fülle, die in den einzigartigen, etwa gleichzeitig mit der Statuette entstandenen Porträteliefs des Kaiserpaares (10, 11) zutage tritt.

Eine Bereicherung vor allem auch für unsere Vorstellung von Grupellos Bildnis schaffen der Düsseldorfer Spätzeit bedeutet der Tonbozzetto der Berliner Museen (13), der von Gamer mit der im Inventar von 1716 aufgeführten Statuette des Prinzen von Zweibrücken identifiziert werden konnte. Die Verwandtschaft zur Statuette des Kurfürsten, Räumlichkeit und Geschlossenheit der Komposition, die Art, wie Landschaftselement und Attribut mit einbezogen sind, lassen ebenso wie das Empfinden für die Stofflichkeit der Oberfläche an der Autorschaft Grupellos nicht zweifeln.

Auf Grund der im Stilbild sehr geschlossenen Entwicklungsreihe, die nun nach der Ausscheidung früherer Fehlzuschreibungen (Kat. S. 43 f.) von der frühen Marmorbüste

Friedrichs III. von Brandenburg bis zu den späten Relieftondi führt, wird sich die im Katalog mit einem Fragezeichen versehene Zuschreibung der Marmorbüste des Brüssler Museums (14) wohl nicht halten lassen. In der naturalistischen Auffassung der Haut und der spannungslosen Oberflächenbehandlung, die dem Gesicht etwas eigentümlich Maskenhaftes gibt, in der Reduktion und Bildung des Büstenausschnittes steht sie Grupellos Bildnissen sehr fern, für die eine andere plastische Energie und eine größere Spannkraft in der Oberfläche kennzeichnend sind.

Bei der Gegenüberstellung mit der zeitlich unmittelbar vergleichbaren, sehr qualitativollen Büste des Kurfürsten Maximilian II. Emmanuel von Bayern von Kerrix in den Musées des Beaux Arts in Antwerpen, die leider nur im Großphoto vorgeführt werden konnte (Nr. 33), wurde in Grupellos Bildnissen das Flämische der Formensprache in der Dinglichkeit der Oberfläche und in der Verselbständigung des stofflichen Details klar erkennbar. Andererseits ließ der Blick auf die Marie-Thérèse-Büste von Girardon und Desjardin (333) und auf die ebenfalls in der Ausstellung gezeigte Colbert-Büste von Coysevox (324a) die Bedeutung Frankreichs für das Porträtschaffen Grupellos deutlich werden. Dagegen war in der auch wesentlich früheren Büste des Dr. Tulp von Artus Quellinus d. Ä. (242) offenbar eine autonome Bildnisgattung des „holländischen Bürgerporträts“ entstanden, die im Typus und in der Deutung des Menschenbildes mit der spätbarocken Herrscherbüste mit ihrem Repräsentationsanspruch nicht vergleichbar ist.

Zu den schönsten Werken in der Ausstellung gehörte die späte Marmorgruppe Scylla und Glaucus (53). Überzeugend war die Gegenüberstellung der Bronzestatue einer Eva in der Frick Collection (Großphoto 15) im gleichen Saal. Was hier in der Formulierung des Aktes bei Scylla und Eva, ebenso wie in der Bronzestatue des Paris (43; *Abb. 3b*) sichtbar wird, und was auch in den Handzeichnungen zutage tritt (vgl. *Veritas Filia Temporis*; 52), ist Grupellos Idealvorstellung vom menschlichen Körper. Trotz Kontrapost wachsen die Figuren rund und in einem großzügig geschlossenen Umriß auf, ihren Körper dem Beschauer darbietend. Gegenüber der schwelenden Körperlichkeit und dem antikischen Formenideal der Statuetten der Eva und des Paris erscheint die Zuschreibung der Atalante- und Meleagerstatuetten im Braunschweiger Museum (36, 37) äußerst fragwürdig.

Eine gewisse Problematik in der Zusammenstellung des religiösen Werkes Grupellos zeigte sich in den beiden Sälen der Madonnen und Kreuzfixe. Was seit Kultermann als Komplex eines religiösen Spätwerks gilt – es sind auffallenderweise alles Holzbildwerke – erscheint oft eher als eine Filiation von Werken Grupellos bestimmbar; jedenfalls wird man kaum in allen Fällen an die Autorschaft Grupellos denken dürfen. Erschwerend kommt hinzu, daß eine von Grupello unabhängige einheimische, im weiteren Sinn der niederrheinischen Tradition verbundene Schnitzerkunst sich noch nicht deutlich genug abzeichnet und daß andererseits auch kein beglaubigtes nach 1716 entstandenes Spätwerk des Künstlers bekannt ist. Denn die Zuschreibung und die zeitliche Ansetzung der Merksteiner Figuren des Hl. Willibrord (95) und der Maria mit Kind (61), auf die sich nun die Datierung sämtlicher Madonnen im Katalog

bezieht, erscheinen nicht überzeugend; sie stützen sich hauptsächlich auf persönliche Beziehungen Grupellos zu diesem Ort (ein Schwiegersohn des Künstlers war seit 1720 Schultheiß von Merkstein) und lassen sich durch einen Stilvergleich der Figuren mit früheren Werken Grupellos kaum bestätigen.

Die in der Ausstellung nun klar aufgedeckte Situation, daß eine Gruppe von Madonnenfiguren vom Typus der ‚Maria vom Siege‘ existiert, die teils wörtlich ein im Stich verbreitetes Motiv Carlo Marattas übernehmen, teils dieses Vorbild in Anlehnung an den Typus einer Immaculata abwandeln, ist auffallend und spricht wohl kaum *nur* für die Beliebtheit dieses religiösen Motivs. Die Madonnen, die Kultermann – ohne den Stilzusammenhang mit Grupellos gesicherten Werken erweisen zu können – als eigenhändig bezeichnet, erschienen nun im Katalog ohne Ausnahme mit der Bestimmung ‚Werkstatt Grupellos‘, wobei man bei dem Abstand zwischen dem meisterhaften Werk der „Silbermadonna“ des Düsseldorfer Museums (64; *Abb. 4b*) zu den ungleichwertigen Filiationen wie den Madonnen von Norf (70) oder des Theresienspitals (66) sich doch fragen muß, wie weit der Begriff Werkstatt hier noch verbindlich ist, d. h. wieweit es sich bei den einzelnen Stücken um typische „Werkstattarbeiten“ handelt. Gerade angesichts eines Werkes wie der „Silbermadonna“ sollten die Fragen der Zusammengehörigkeit dieser ganzen Gruppe und ihrer Zuschreibung an Grupello neu aufgeworfen werden. Denn was verbindet die Figur in der Längung des Körpers mit dem betont kleinen Kopf und in der maniert in sich gedrehten Körperbewegung, die mit dem Duktus des Gewandes in ein Liniensystem der Oberfläche eingebunden wird, mit der Gewandfigur Grupellos? Wie wenig hier allein die Stichvorlage, sondern doch in erster Linie Stilform wirksam ist, beweisen die früher entstandenen Madonnen Delcours.

Bei den ausgestellten, traditionell mit Grupello in Verbindung gebrachten Kruzifixen war die Orientierung eindeutig durch den Kruzifixus in Norf (77; *Abb. 3a*) bestimmt. Der auf Grund der Verwandtschaft mit dem Norfer Stück erwogenen Zuschreibung des Elfenbeinkruzifixus in Leningrad (Kat. S. 75) wird sicherlich zugestimmt werden müssen. Von der besonderen Qualität und von der Stilerscheinung dieser beiden Kruzifixe ausgehend, für die die ganz frei sich entwickelnde rundplastische Körperlichkeit charakteristisch ist, wird man die ganze Reihe der Kruzifixe im Hinblick auf Eigenhändigkeit oder Filiation neu überprüfen müssen: wie problematisch ihre Gruppierung noch ist, offenbart sich besonders an dem schönen Aachener Stück (86). Was hier als Abstraktion des Altersstiles gedeutet wird, gehört wohl doch einem anderen Zeitstil an, der im Typus des lang ausgezogenen Körpers und in dem vom Norfer Kruzifixus deutlich abweichenden religiösen Ausdrucksgehalt doch schon weiter in das 18. Jh. weist.

Die Authentizität des Silberreliefs von G. L. Gaab II (100) als Nachbildung eines von Mannlich nach dem Modell Grupellos getriebenen Altarreliefs einer Vision des Hl. Hubertus bestätigt die im Katalog nicht erwähnte Beschreibung Paul von Stettens, die insofern auch als Quelle wichtig ist, da sie die genaue Entstehungszeit und die realen Ausmaße des nicht mehr vorhandenen Werkes überliefert: „... Um das Jahr

1713 hatte er (Johann Heinrich Mannlich) einen großen Altar von Silber für den Churfürsten von der Pfalz, nach der Erfindung eines holländischen Statuars Cribello zu machen, welcher nach Düsseldorf zu stehen kommen sollte. Es war darauf die Geschichte des H. Huberts mit besonderer Kunst vorgestellt. Er war in Lebensgröße mit der Bildung des Churfürsten, kniend, und der Hirsch war in gleicher Verhältniss. Die übrigen Bilder von Jägern, Hunden, Bäumen, Gesträuchen, waren auf das feinste nach der Natur gebildet ...“ Paul von Stetten berichtet weiter, daß dieses Relief eingeschmolzen wurde, weil es für seinen Bestimmungsort zu niedrig gewesen sei. Ein neues (21 Schuh hohes) Relief wurde von Philipp Jacob Drentwett getrieben; es kam aber nicht mehr nach Düsseldorf, sondern in die Schloßkapelle von Mannheim (Kunst-Gewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichs-Stadt Augsburg 1779, S. 477 – 78). Die starke Ausprägung des Dinglich-Stillebenhaften in Grupellos Werken, wie sie sich auch in den Themen der Bozzetti niederschlägt, die das Inventar von 1716 beschreibt, mußte in dieser Landschaftsdarstellung eine letzte Steigerung erfahren haben. – Die Persönlichkeit Grupellos in der Weite des Stiles und der Fülle der Aufgaben und Themen dargestellt zu haben, muß als das große Verdienst der Düsseldorfer Ausstellung besonders hervorgehoben werden.

Der reiche Überblick über die süd-niederländische Barockplastik, bei dem man anhand ausgewählter Beispiele die verschiedenen Strömungen einer relativ komplexen Stilsituation der zweiten Hälfte des 17. Jhs. erkennbar machte und um weitere Klärung durch Neuzuschreibungen bemüht war – so konnte gerade auf dem Gebiet der Kleinplastik die Bedeutung van Beverens als Elfenbeinschnitzer durch die Zuschreibung der Madonna des Reichsmuseums (195) neu dokumentiert werden – wird sicherlich dankbar aufgenommen werden und zu neuen Erkenntnissen führen. Gerade für den Bereich der niederländischen Plastik bietet der großzügig bebilderte Katalog durch die intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung und die reiche Auswahl an Bildhauerentwürfen und Bozzetti ein Kompendium, das sich für die weitere Erforschung als unentbehrlich erweisen wird.

Sehr glücklich war man über die Begegnung mit dem kaum bekannten Terrakottarelieff einer Maria Lactans aus der Sammlung Jaffé (Cambridge) (238); in ihm ist sicherlich ein Werk der Amsterdamer Spätzeit des Quellinus zu sehen, wofür die Verwandtschaft in dem Fließenden von Gewandführung und Bewegung mit dem späten Marmorrelief der Iustitia des Rathauses spricht (vgl. Steneberg, in Tidskrift for Kunstvetenskap, 28, 1952, S. 54 ff mit Abb.).

Die relativ große Terrakottagruppe mit der Benennung „Chronos entführt die Jugend“ des Brüssler Museums wurde von Devigne Grupello zugeschrieben, was Kultermann bereits ablehnte; sie wird im Katalog nun in den Kreis um Bourscheid d. A. lokalisiert. Die bis in Details übereinstimmende Körperbildung, die Verwandtschaft in der Arm- und Schrittbewegung des Chronos mit der 1706 datierten und signierten fast gleich großen Terrakottastatue des Samson mit dem Löwen von Michiel van der Voort im Victoria and Albert Museum (vgl. Molesworth Vict. and Alb. Mus., Baroque Sculpture 1954, Plate 16) lassen die Zuschreibung an diesen Künstler be-

rechtigt erscheinen, die durch einen Vergleich mit den Monumentalwerken van der Voorts in der Jakobskirche in Antwerpen nur bestätigt wird, wo sich der ganz ähnlich burleske Kopftypus an den Schergen der Geiselung wiederfindet (vgl. Tralbaut, van der Voort 1950, Abb. 60 ff). Der Frauentypus der „Jugend“ ist mit den allegorischen Figuren der Grabmäler van der Voorts (Grabmal Precipiano, Kathedrale in Mecheln und Grabmal van Eelen mit der Allegorie der Ewigkeit in der Jakobskirche in Antwerpen) zu vergleichen.

Ein Gegenstück zu dem Buchsbaumkruzifixus aus der Sammlung van Herck in Kontich (279) befindet sich in den Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel (Inv. V 112, ACL 189269), das von derselben Hand wohl etwas früher geschaffen sein dürfte, allerdings ebenso wie das Stück in Kontich nicht in den engsten Umkreis van der Voorts zu gehören scheint. Die Schwierigkeit einer Lokalisierung der Eichenholzmadonna mit Kind aus dem Stedelijk Museum in Leiden (309) ist zu lösen: Ihr liegt als Vorbild eine Erfindung des älteren Kerricx, nämlich die Magdalenenstatuette aus Ton im Brüssler Museum zugrunde (Devigne, Mus. R. Beaux-Arts, Catalogue de la Sculpture 1923, Inv. 428/298, hier fälschlich bezeichnet als ‚La Mort‘), deren Motivbildung in dem bizarr bewegten Gewand und in der Körperhaltung die Madonnenstatue wörtlich übernimmt. Die Madonna ist demnach wohl im engsten Umkreis des Kerricx kurz nach 1700 entstanden.

Zur Statuette des Hl. Joseph als Nährvater (221; „Umkreis des Faydherbe“) im Schnütgen-Museum in Köln wird an anderer Stelle, anlässlich einer von mir vorbereiteten Veröffentlichung zweier bisher unbekannter Statuetten des Faydherbe, noch Stellung genommen werden.

Wie wichtig Quellinus der Jüngere, der ebenfalls in der Ausstellung sehr schön vertreten war, gerade auch für die Stilbildung Grupellos gewesen ist, davon zeugt die kleine Elfenbeinmadonna aus der Sammlung Herck (308), in der Alfred Schädler wohl mit Recht ein Frühwerk Grupellos sieht.

Saskia Ress

## DIE VERBORGENE VERNUNFT – FUNKTIONALE GESTALTUNG IM 19. JAHRHUNDERT

Ausstellung in der Neuen Sammlung München 29. 1. – 18. 4. 1971 und im Badischen Landesmuseum Karlsruhe 27. 11. 1971 – 16. 1. 1972.

Die im 19. Jahrhundert angeblich verborgene Vernunft versuchte eine Ausstellung der Neuen Sammlung mit eigenen Beständen und zahlreichen Leihgaben aus Europa und den USA zu demonstrieren: Gebrauchsgegenstände wie Thonetmöbel, Wedgwoodgeschirr, Lobmeyrgläser, optische und andere technische Instrumente, Bilder und Baupläne von Maschinen und Lokomotiven oder Förderanlagen, Photographien, Stiche und Aufmessungen von Bauten, besonders den Eisen-Glas-Bauten der Gewächshäuser, Bahnhöfe und Ausstellungspaläste, neben reinen Eisenbauten wie den Brücken.

Ziel der Veranstalter – Wend Fischer und Klaus-Jürgen Sembach – war es, der nach ihrer Ansicht überbewerteten historistischen Komponente in Kunstgewerbe und