

Durchdringung des griechischen Mythos, dem idyllischen Zauber vieler seiner Erfindungen wurzelte er – stärker noch als Elsheimer – im Boden deutschen romantischen Empfindens.

Fragt man nach äußeren Erfolgen des Buches für die Wertschätzung des Künstlers, so darf man wohl sagen, daß es einen „run“ auf Werke Schönfelds im Kunsthandel ausgelöst hat. Antiquare werden nicht müde, den noch erreichbaren Gemälden nachzuspüren, Museen streben danach, sie in ihren Besitz zu bringen. Daß unter solchen plötzlich auftauchenden Werken viele sind, die die Zuschreibung an Schönfeld zu Unrecht tragen, versteht sich von selbst. Immerhin ist es mir möglich, auf zwei vor kurzem in den Kunsthandel gelangte, bisher unbekannte eigenhändige Bilder aufmerksam zu machen. Das eine zeigt in origineller Weise die „Schlüsselübergabe an Petrus“ (Lwd. 100 x 78 cm, *Abb. 5*), das andere die „Predigt Johannes des Täufers“ (*Abb. 8*), in einer eher zu heidnischem Opfer bereiteten Umgebung. Hinzu kommt noch eine nach Abschluß des Buches bekannt gewordene, im reifen Stil des Künstlers ausgeführte Zeichnung in Münchner Privatbesitz, die einen weiblichen Halbakt in Rückenansicht zeigt und die Aufschrift trägt „1649 in Romae“, was sie zu einem hochinteressanten Dokument innerhalb der spärlichen Chronologie macht (*Abb. 6*). Zwei unbekannte Historienbilder (Gegenstücke) werde ich binnen kurzem vorstellen.

Hatte man vor wenigen Jahren die 250. Wiederkehr des Geburtstages von Schönfeld als sinnvollen Anlaß zu einer Ausstellung ungenützt verstreichen lassen, so beeilt man sich heuer, dieser Pflicht nachzukommen. Die für das kommende Frühjahr in Ulm geplante, wohlvorbereitete monographische Ausstellung wird auch die breite Öffentlichkeit auf den Künstler hinlenken und für die Fachwelt die Diskussion und Beantwortung offener Fragen durch diese erstmalige Konfrontation seiner über ganz Europa verstreuten Werke möglich machen.

Gerhard Ewald

ELSE KAI SASS, *Thorvaldsens portrætbuster*, 3 Bde., G.E.C. Gads forlag, Kopenhagen 1963 – 65 (= Selskabet til udgivelse af skrifter om danske mindesmærker, 22), Preis geb. dän.Kr. 162.75.

Die drei großen Bände (34 cm hoch und 22 cm breit) sind sehr sauber gedruckt und geschmackvoll, wenn auch traditionell, ausgestattet. Der Satz (15 x 24 cm) steht schön und mit breiten Rändern auf mattem, gelblichem Papier. Leider ist dieses Papier nicht für die Klischees geeignet, die allzu kontrastlos herauskommen. Obendrein waren manche Photographievorlagen allzu flau. Die Anmerkungen stehen nicht jeweils unter dem Text, sondern befinden sich alle im dritten Band. Haupttext und Abbildungen sind zwar einander zugeordnet, aber nicht die Noten, so daß der Leser zwei Bücher zugleich benutzen muß. Wenn man schon eine solche Aufteilung vornimmt, hätte man besser Text und Noten zusammengedruckt und die Abbildungen in einem besonderen Teil auf geglättetem Papier gebracht. Dabei hätte man auch ein handlicheres Format erzielen können; so wie die Bände angelegt sind, gibt es auch bei ganzspaltigen Abbildungen untere Papierränder bis zu 10 cm, was unökonomisch und unschön ist.

Die drei Bände sind das Ergebnis einer fünfundzwanzigjährigen Beschäftigung mit Thorvaldsen: von 1937 bis 1954 war Frau Kai Sass am Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen tätig, ehe sie auf den kunsthistorischen Lehrstuhl nach Århus berufen wurde, wo sie ihre Thorvaldsen-Forschungen weitertrieb, oft auf langen Reisen. Verf. präsentiert nun 178 Porträtbüsten und -medaillons von Thorvaldsen (die letzteren sind in der Minderzahl). Vorher waren nur 121 Porträts von Thorvaldsens Hand bekannt, die der dänische Dichter Johannes Vilhelm Jensen zusammen mit dem Bibliothekar Aage Marcus 1926 publiziert hatte. Jensen schrieb als Künstler, der in dem Künstler Thorvaldsen ein verwandtes Temperament entdeckt hatte. Daß der bekannte Dichter sich des Bildhauers annahm, war von großer Bedeutung, um diesen wieder aus dem Schattenreich der gedankenlosen Geringschätzung herauszuholen, in das ihn und viele andere Künstler des 19. Jahrhunderts jene Generationen verbannt hatten, welche den Jugendstil und den Funktionalismus schufen und propagierten. Die letzte gewichtige kunsthistorische Veröffentlichung über Thorvaldsen vor Jensens Buch war Julius Langes Studie über "Thorvaldsen og Sergel" 1886 gewesen. 1924 gab Theodor Oppermann den ersten Band seiner Thorvaldsen-Monographie heraus (Band 2 - 3 erschienen 1927 - 30). Zum einhundertsten Todestag Thorvaldsens 1944 hatte Paul Ortwin Rave ein von Sympathie erfülltes Buch geschrieben, das aber 1943 im Satz verbrannte und erst 1947 in Berlin gedruckt werden konnte. In Dänemark erschien 1944 eine vorzügliche Studie über Thorvaldsen von Christian Elling, der wie Rave die künstlerische Größe des Meisters hervorhob.

Für Else Kai Sass ist Thorvaldsens künstlerischer Rang kein Problem mehr. Sie behandelt ihn selbstverständlich als einen der Großen der abendländischen Kunst. Sie geht darum nach dem Vorwort im ersten Band sofort auf ihr Thema ein und untersucht auf S. 1 - 14 die Entstehungsgeschichte der ersten, nur in einem Fragment erhaltenen Büste von Thorvaldsen aus dem Jahre 1794 - was der junge Künstler vorher an Porträts geschaffen hatte, waren Medaillons, über die sich Verf. kurz faßt (sie erwähnt ihren stilistischen Zusammenhang mit der Tradition sowie ihre Stilveränderung, die wohl auf den Einfluß Sergels zurückzuführen ist). Mit derselben Ausführlichkeit wie die erstgenannte Büste werden alle weiteren Porträts behandelt. Der erste Band enthält auf 548 Seiten die Besprechung der Porträtbüsten aus den Jahren 1794 bis 1819, der zweite Band auf 366 Seiten die der Jahre 1819 bis 1844. Daran schließt sich ein Kapitel über Arbeitsweise und Stil (2, S. 367 - 418). Der dritte Band ist fast zur Hälfte in englisch geschrieben (S. 1 - 114). Dadurch wird das ganze Werk einem breiteren Kreis von Lesern zugänglich. Verf. gibt hier eine Einführung in Thorvaldsens Werk (S. 15 - 44) und eine Charakteristik seiner Porträtkunst (S. 45 - 56). Danach folgt der Katalog der Büsten und Medaillons mit einem Anhang über unidentifizierte und falsch zugeschriebene Porträts (S. 57 - 114). Die Anmerkungen zum ersten und zweiten Band (auf dänisch) beanspruchen viel Raum (3, S. 116 - 238). Abbildungsverzeichnis und Register schließen den dritten Band ab. Ein Literaturverzeichnis wäre erwünscht gewesen; es kostet Zeit, bis man von der Notiz "op. cit." in einer Anmerkung zu dem vollen Titel in einer früheren Anmerkung hinfindet.

Der dänische Text im ersten und zweiten Band behandelt sehr ausführlich die Entstehung jedes einzelnen der 178 Porträts. Verf. hat keine Mühe gescheut, die betreffenden personenhistorischen Angaben aufzusuchen, um mit völliger Sicherheit belegen zu können, daß die Porträts wirklich authentisch sind. Sie hat eine Unzahl von Quellen durchforscht, um das Datum einer Porträtbestellung so genau wie möglich festzustellen. Über alle diese Dinge gibt sie eingehend Rechenschaft. Ferner beschreibt sie, in wessen Besitz die Porträts sich bis auf den heutigen Tag befunden haben bzw. befinden. Dabei hat sie eine Reihe von bisher anonymen Porträts identifizieren können. Ein weiteres Resultat ihrer Untersuchungen ist, daß das Thorvaldsen-Museum mehrere der von Frau Kai Sass wiedergefundenen Stücke erwerben konnte.

Die personenhistorischen Abschnitte des Werkes zeugen von der besonderen Aufmerksamkeit, die man in Dänemark der Personen- und Familiengeschichte widmet. Es ist dies ein Zweig der Geschichtsforschung, der nicht vernachlässigt werden darf. Im vorliegenden Fall dient er als Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte. Verf. gewinnt dadurch die exakte Datierung und Attribuierung von Kunstwerken. Hinsichtlich Thorvaldsens und des Klassizismus im frühen 19. Jahrhundert hätte man vielleicht noch mehr aus der Personengeschichte gewinnen können. Es scheint, als ob sich hauptsächlich Personen ganz bestimmter Familienkreise an Thorvaldsen gewandt hätten und daß durch eben diese Personen und Familien die Kunst Thorvaldsens und überhaupt des Klassizismus propagiert worden sei.

Die Zahl privater Porträtbüsten wächst schon am Ende des 18. Jahrhunderts stark an, aber gerade in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war die Sitte, Porträtbüsten anfertigen zu lassen, besonders verbreitet. Thorvaldsen nimmt hierbei einen zentralen Platz ein; von den 178 Nummern des Katalogs sind rund 135 Büsten von Zeitgenossen (die übrigen Nummern beziehen sich auf Medaillons und auf Büsten historischer Gestalten). Über diese Dinge sagt Verf. leider nichts. Die Initiative ging, wie gesagt, nicht von Thorvaldsen aus, sondern geschah vorher, wie man z. B. am Oeuvre Houdons sieht. Für Rom war Canova entscheidend, Thorvaldsen und seine Auftraggeber folgten dem durch Canova befestigten Brauch, verbreiteten ihn jedoch sehr stark.

Verf. kommt oft auf Canova zu sprechen. Sie vergleicht auch die beiden monumentalen Selbstporträts Thorvaldsens und Canovas. Sie formuliert richtig, daß zwischen den beiden Künstlern "mutual respect and a certain rivalry" geherrscht haben (Bd. 3, S. 40). Das ist indessen leider nur angedeutet. Was sich zwischen den beiden großen Künstlern abspielte, die in derselben Stadt lebten und sich zwar hie und da trafen, aber keine persönlichen Beziehungen unterhielten, war eines der großen Dramen der Kunstgeschichte. Es ist nur in ihren Werken zu greifen – keiner von beiden hat seine Meinung schriftlich präzisiert, und ihre gelegentlichen mündlichen Äußerungen sind allzusehr vom Augenblick diktiert und durch die Tradenten umgeformt, als daß man sich auf sie verlassen könnte. Thorvaldsens „Jason“ (modelliert 1802–03, in Marmor erst 1828 ausgeführt) war seine große Selbstbezeugung, sein Bekenntnis

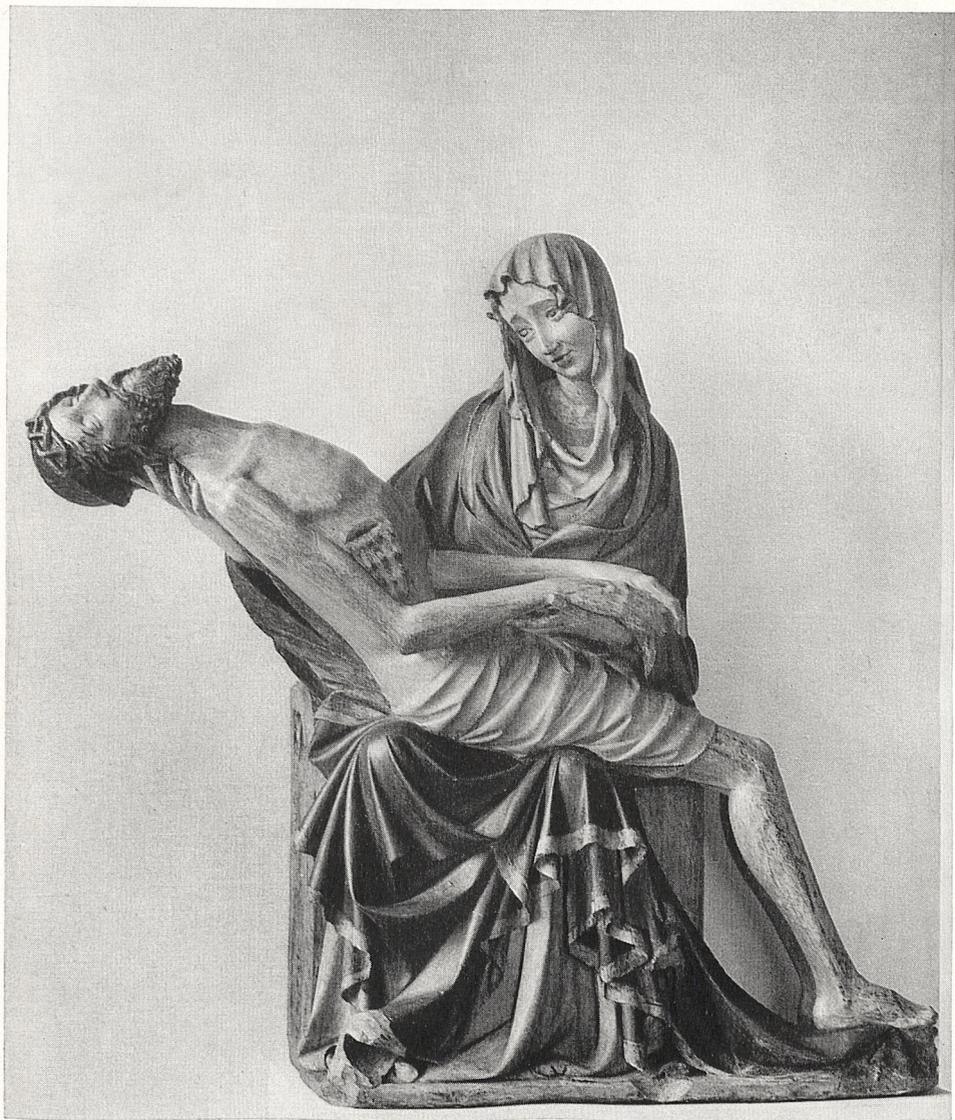


Abb. 1 Böhmisches, um 1400: Marienklage. Iglau, St. Ignatius



Abb. 2 Meister des Wittingauer Altares: Christus am Ölberg (Ausschnitt).
Prag, Nationalgalerie

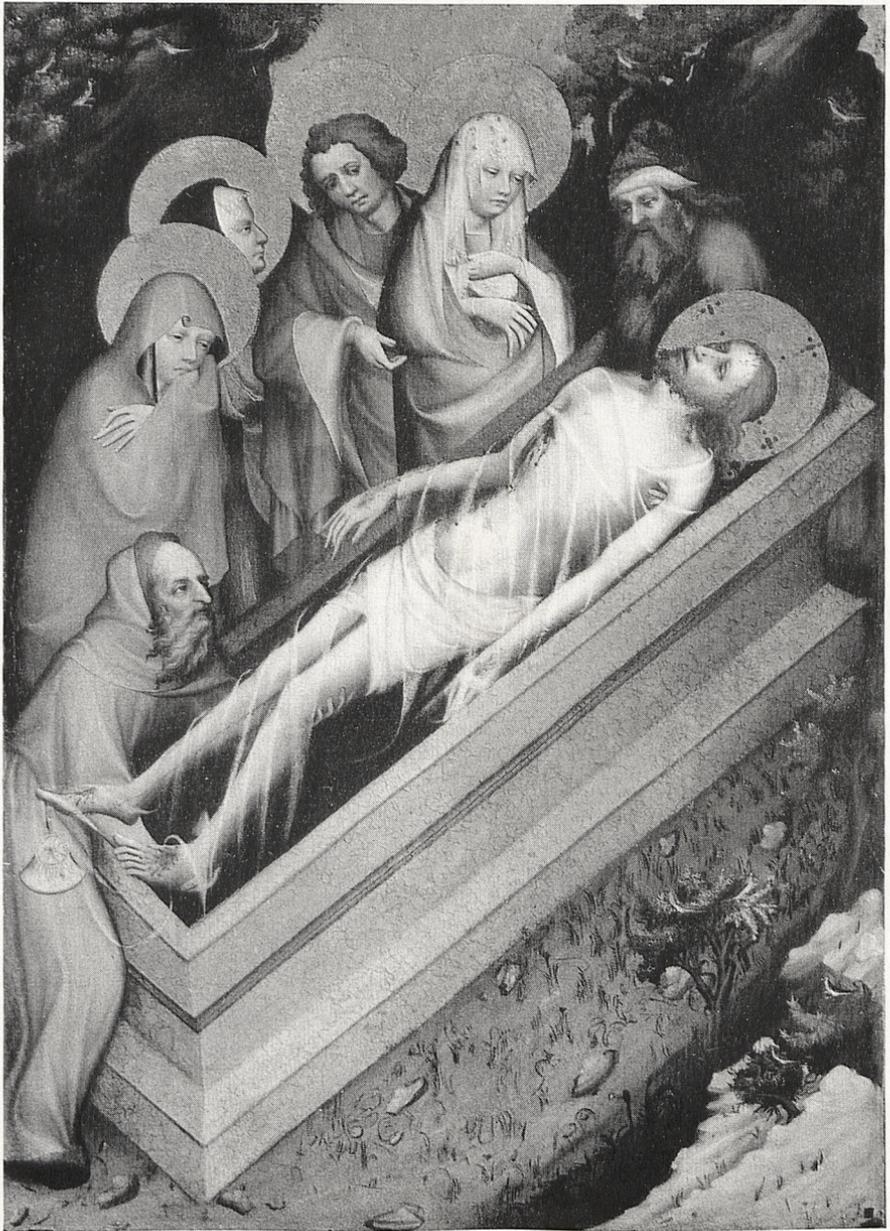


Abb. 3 Meister des Wittingauer Altares: Grablegung Christi, Prag, Nationalgalerie

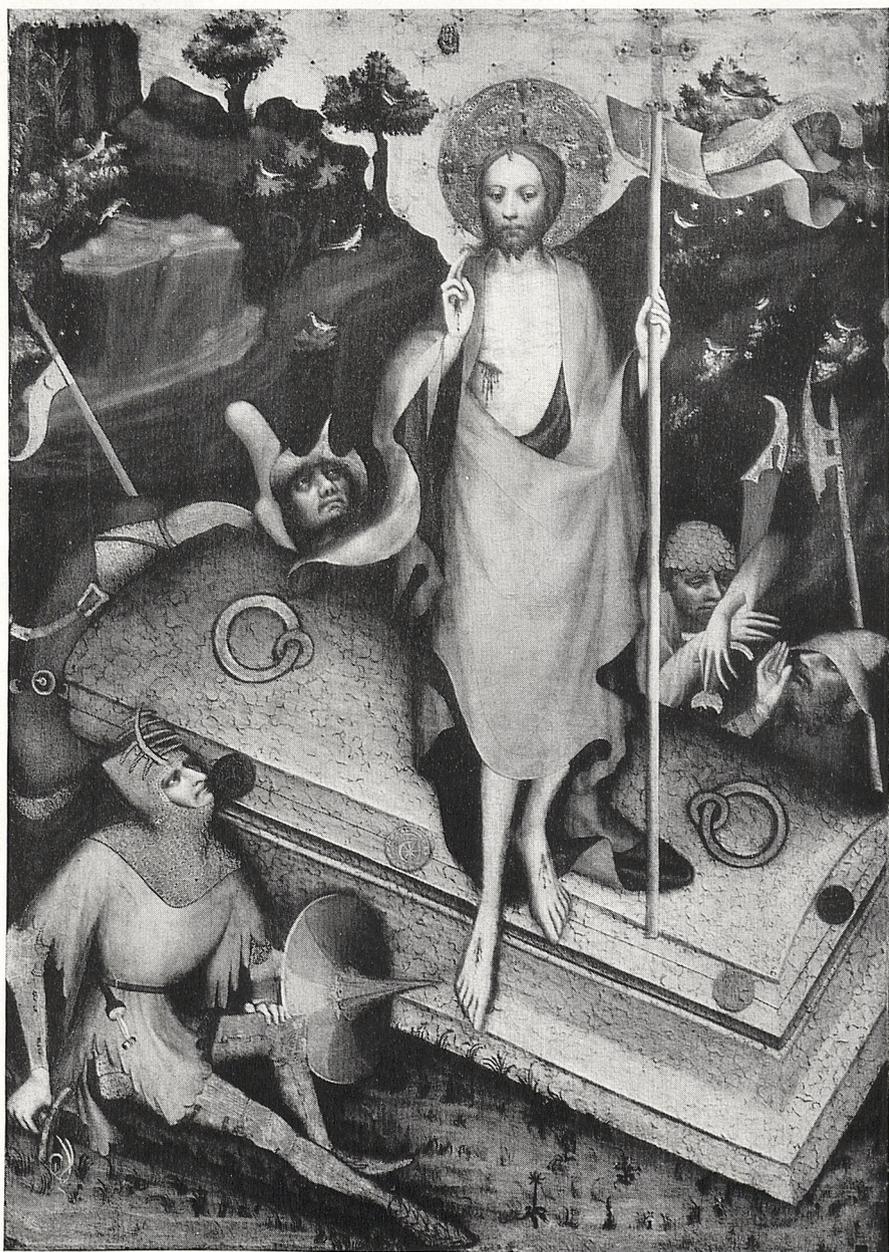


Abb. 4 Meister des Wittingauer Altares: Auferstehung Christi. Prag, Nationalgalerie



Abb. 5 Johann Heinrich Schönfeld: Christus übergibt die Schlüssel an Petrus.
Kunsthandel



Abb. 6 Johann Heinrich Schönfeld: Studienzeichnung. München, Privatbesitz



Abb.7 Johann Heinrich Schönfeld: Die heilige Kunigunde vor Kaiser Heinrich II. Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie (Inv. Nr. 478)



Abb. 8 Johann Heinrich Schönfeld: Predigt Johannes des Täufers. Kunsthandel

zu einer wiedererweckten Antike, die anders war und anders sein sollte als die Antike Canovas – aber zugleich ist dieser Jason das kühlfte Werk, das Thorvaldsen je geschaffen hat, und eben durch diese Kühle steht es Canova ganz nahe! Thorvaldsen kämpfte in seiner Kunst zwanzig Jahre lang gegen Canova, und auch dieser, der Ältere und anfänglich Überlegene, hat sich gegen seinen Rivalen aus dem Norden wehren müssen.

Daß Thorvaldsen in der Organisation seiner Werkstatt, aber teilweise auch im Technischen, die Gewohnheiten Canovas übernahm, hätte erwähnt werden können. Zum Motivischen schreibt Verf. u. a., daß Thorvaldsen als erster bei der Büste des Grafen Conrad von Rantzau-Breiteburg (1805, Kat. Nr. 44) nach antiken Mustern eine ruhige, aber ausdrucksvolle Drehung des Kopfes im Verhältnis zur Brust durchgeführt habe. Soweit ich nach Photographien urteilen kann, ist diese Kopfdrehung schon in Canovas Büste von Napoleon (1803) vorhanden (und weiter zurück gibt es sie ebenfalls, bei Houdon, bei den Barockmeistern, usw.). Bei der Sitzstatue der Gräfin Ostermann-Tolstoj von Thorvaldsen gibt Verf. zu, daß Canova das Muster geliefert hat (Bd. 3, S. 28). Canova als Anreger hätte aber auch für Thorvaldsens „Drei Grazien“ genannt werden sollen (Bd. 3, S. 26 f.).

Der Rez. hält es für unergiebig, nach Einzelfehlern in den personenhistorischen Abschnitten der Arbeit von Else Kai Sass zu suchen; sie ist so vertraut mit dem Material und so gewissenhaft, daß man kaum welche finden wird. Daß sie bei ihren anderen Ausführungen einmal Carstens als „sculptor“ bezeichnet (Bd. 3, S. 39), ist ein Lapsus, der nicht ins Gewicht fällt. Auch die Erinnerung wiegt leicht, daß der Büstentyp, der zeitgenössisches Kostüm mit einem antik drapierten Mantel verbindet und den Verf. auf Berninis Ludwig XIV. (1665) zurückführt, schon früher bei Bernini vorhanden ist – nämlich an der Büste des Paolo Giordano Orsini, Herzogs von Bracciano (um 1630 – 35) und an der des Francesco d'Este (1650 – 51). (Mit derlei Behauptungen über Erstmaligkeit sollten wir Kunsthistoriker aber überhaupt vorsichtig umgehen!) Ebenso nebensächlich ist folgende ungenaue Behauptung (Bd. 1, S. 418): „Die Mauerkrone war ein Schmuck, welcher der Stadtgöttin Kybele in der antiken Kunst zustand“ – warum bloß der Kybele? Sie kommt den Stadtgöttinnen überhaupt zu; ein bekanntes Beispiel ist die Tyche von Antiochia.

Andere Dinge erscheinen mir eher als diskutabel. Verf. zitiert bei vielen Porträts Äußerungen der Zeitgenossen über Charakter und Physiognomie des Modells. Ausnahmsweise können solche Texte der Identifizierung einer Büste dienen. Im ganzen sind sie aber Zeugnisse der Ideen jener Zeit und könnten, wenn man sie systematisch behandelt, auch kunsthistorisch interessante Aufschlüsse geben. Daß Thorvaldsen die einschlägigen Schriften gelesen hat – etwa Johann Kaspar Lavaters „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“, 1 – 4, 1775 – 78 – ist nicht glaubhaft, da er sich nicht um Bücher und schon gar nicht um Gelehrsamkeit kümmerte. Aber seine Besteller sprachen und schrieben viel über Physiognomik. Es fragt sich daher, ob er sich bei der Arbeit an den Porträts von der Meinung hat beeinflussen lassen, daß gewisse Gesichts- und Schädelformen bestimmte Charak-

tereigenschaften anzeigten. Verf. behandelt dieses ideengeschichtliche und kunsthistorische Problem gar nicht und verfällt statt dessen darauf, selber den Charakter der von Thorvaldsen modellierten Personen aus den vermuteten physiognomischen Eigenschaften der Büste herauszulesen und mit zeitgenössischen verbalen Notizen über den Dargestellten zu vergleichen (z. B. Bd. 1, S. 139). Derlei Charakterinterpretationen ruhen aber auf allzu unsicheren Grundlagen, als daß sie in wissenschaftlichen Arbeiten angewandt werden könnten. Daß Jensen sich ihrer 1926 bediente, muß ihm als Dichter erlaubt sein; zudem war damals in der Psychiatrie gerade Ernst Kretschmers These von „Körperbau und Charakter“ (1. Aufl. 1921, 8. Aufl. 1929!) aktuell – heute ist man gegen sie skeptisch geworden, und diese Veränderung auf dem Gebiet der Medizin müssen auch die Kunsthistoriker beachten.

Wie schon bemerkt, schreibt Verf. dankenswerterweise auch zusammenfassend über Thorvaldsens Stil (sowohl auf dänisch wie auf englisch). Ihre langjährige Vertrautheit mit dem Werk des Künstlers macht, daß ihr Urteil intuitiv meist das Richtige trifft, wogegen die Begründung dieses Urteils, methodologisch gesehen, zuweilen ungenau ausfällt. Das mag an einer Probe aus dem dänischen Text gezeigt werden (Bd. 1, S. 186):

„Thorvaldsen hat sein Selbstporträt (1810) in kolossalem Format und in Hermenform angelegt; das Gesicht ist dementsprechend in einem großen und strengen Stil gestaltet. Die Flächen des Antlitzes liegen klar und fest da, die Züge sind scharf, es gibt keine überflüssigen Fettschichten in diesem starken Gesicht. Es ist beherrscht von ein paar ernsten, scharfsehenden Augen unter nur leicht geschwungenen Brauen, von der langen geraden Nase, wobei sich der Nasenrücken, selbst in der Vorderansicht, sehr deutlich abzeichnet, und von dem gleichsam bewußt verschlossenen Mund mit den schmalen Lippen – aus ihnen kommt kein Wort zuviel hervor, auch kein Lächeln, denn Thorvaldsen hatte gelernt, was schwache Augenblicke kosten können – und schließlich von dem großen und schöngeformten Kinn, dem Ausdruck seines Willens, seiner Kraft und seines Sich-Durchsetzens. So hat er sich der Nachwelt zeigen wollen, stark, kraftvoll, verschlossen . . . Künstlerisch hat Thorvaldsen eine gewisse Wirkung erreicht, indem er die überquellende, lockige und in der Marmorbehandlung schön stilisierte Haarfülle gegen die klaren, einfachen Flächen des Gesichtes setzt . . . Thorvaldsens Haupt ist ausgezeichnet durch seine Schwere und durch das vollkommene Gleichgewicht zwischen Höhe und Breite. Thorvaldsens Selbstporträt ist klassisch, streng und schön. Trotz dieser bewußt strengen Haltung hat Thorvaldsen die Pupillen eingebohrt, vielleicht um die Bedeutung des Gesichtssinnes für ihn selbst zu unterstreichen; die Augen sind, zusammen mit den Händen, das wichtigste Werkzeug des Bildhauers. So hat Johannes V. Jensen die Sache aufgefaßt“ (folgt langes Zitat aus Jensen, Thorvaldsens portrætbuster, 1926).

Wieviel ist hier eigentlich Stilbeschreibung? Die Erwähnung der Flächigkeit und des Gegensatzes zwischen Haarfülle und Gesicht! Ferner findet man die Begriffe „streng“, „klassisch“, „schön“. Alles übrige sind Eindrücke und Assoziationen, die sich ebenso gut an die Züge des realen Menschen Thorvaldsens knüpfen könnten, wenn wir ihm als Lebendem begegneten. Die Bemerkung über den Sinn der eingebohrten Pupillen

ist mit einem „vielleicht“ versehen; sie ruht wirklich auf schwachem Grund, da Thorvaldsen auch sonst öfters die Pupillen eingebohrt hat.

Es ist zuzugeben, daß unsere Fachsprache auf dem Gebiet der Plastik weniger entwickelt ist als auf dem der Malerei. Es ist auch zuzugeben, daß man keinen guten kunsthistorischen Text schreiben kann, ohne zu Assoziationen zu greifen, was man beim aufmerksamen Lesen vorbildlicher Arbeiten bald merken wird (Wölfflin, Hetzer, Focillon, Paulsson). Aber diese Texte lehren uns auch, wieweit man doch mit der Charakterisierung des Stilistischen und rein Anschaulichen kommen kann, ehe man zu verdeutlichenden und verstärkenden Assoziationen greift. Ferner ist zuzugeben, daß jeder Kunsthistoriker das Recht hat, den Begriff „Stil“ so zu gebrauchen und definieren, wie er will. Man wünscht nur, daß er sich dann an seine Definition hält. Das scheint mir aber nicht der Fall zu sein, wenn Verf. in dem Abschnitt über den Stil der Büsten Thorvaldsens auch die Haartracht als Stilelement behandelt – aber die Haartracht ist doch Sache des Stils im Sinne von „geltender Mode“! Stil im Sinne von „künstlerischer Eigenart“ müßte indessen darauf zielen, herauszubekommen, ob Thorvaldsen z. B. die verschiedenen Haarmoden, die seine Modelle im Laufe seiner nahezu fünfzigjährigen Bildhauertätigkeit trugen, immer in einer und derselben Richtung verändert hat, ob er das Haar als lockere Masse behandelt oder als massive Schicht mit fester Oberfläche, ob er es kleinteilig wiedergibt oder in übersichtliche Großabschnitte einteilt, u. dgl.

Ähnlich unscharf formuliert Verf. auch, wenn sie eine nicht identifizierte Büste zeitlich einordnet. Sie bemerkt, daß eine namenlose Büste in diese oder jene Epoche von Thorvaldsens Tätigkeit gehöre. Man darf sich ruhig auf ihr Urteil verlassen, aber wenn man ihre Gründe prüfen will, dann findet man nur einen Hinweis z. B. auf die Haarbehandlung, aber keine Beschreibung dieser Haarbehandlung, und die Abbildungen sind meist nicht so gut, daß man selber an ihnen die nötigen Distinktionen machen könnte.

Verf. schreibt (Bd. 2, 395 – 408) über Thorvaldsens Marmorarbeit und die Eigenhändigkeit seiner vielen Porträtarbeiten. Auch hier hätte man gerne mehr gelesen. Thorvaldsen hatte eine große Werkstatt in Rom und viele Gehilfen, welche die grobe Arbeit am Marmor übernahmen, während der Meister nur die letzte Feinarbeit ausführte. Unter seinen Gehilfen gab es indessen Männer wie Pietro Tenerani, der, selber Künstler, technisch aufs höchste geschult war. Verf. schreibt ausdrücklich, daß z. B. die Büste des Knaben Thomas Henry Bonar (1817) von Tenerani gehauen wurde (Bd. 1, S. 363; Bd. 2, S. 403), bezeichnet sie aber trotzdem als Arbeit Thorvaldsens und sagt im Katalog zu Nr. 83 nichts darüber, daß der Marmor nicht eigenhändig ist. Zu der Büste Giovanni Raimondo Torlonias (1829) heißt es aber (Bd. 2, S. 215), daß Teneranis Marmortechnik sich von der Thorvaldsens unterschied, und der Katalog, Nr. 149, bestätigt, daß die Marmorbüste nicht von Thorvaldsen stammt. Weiters bemerkt Verf. (Bd. 2, S. 403): „Da Tenerani und Luigi Bienaimé in ihren selbständigen Werken eine ganz andere Marmorbehandlung aufweisen, können wir schließen, daß sie, wenn sie für Thorvaldsen arbeiteten, sich ganz nach seinen Direktiven richteten, und ein Vergleich

zwischen Modellen und Marmorbüsten zeigt denn auch meistens eine genaue Übereinstimmung." Mir scheint, daß das Problem mit dieser Bemerkung keineswegs gelöst ist. Man kann ein und dasselbe Gipsmodell auf den Millimeter genau in zwei Marmor-
skulpturen umsetzen, die in ihrer Oberflächenbehandlung völlig verschieden sind. So weit ich sehe, hat Verf. kein sicheres Kriterium dafür aufgestellt, daß eine Marmorarbeit nach einem Thorvaldsenschen Gipsmodell wirklich eigenhändig von Thorvaldsen gearbeitet ist. Was man sicher erkennen kann, ist ein gewisser, für Thorvaldsen und seine Werkstatt gemeinsamer Marmorstil. Ob sich innerhalb dieses, von Thorvaldsen geschaffenen und überwachten Werkstattstiles noch eine Gruppe von absolut eigenhändigen Stücken unterscheiden läßt, bleibt offen. Vielleicht kann man in dieser Frage nicht weiter kommen als Verf. Ähnliches gilt ja für Canova und seine Werkstatt. Indessen wäre eine genaue Formulierung des Problem es erwünscht gewesen.

Verf. spricht auch über „Idealisierung“ (oder „Stilisierung“) und „Realismus“ bei Thorvaldsen und stellt ihm Canova gegenüber, der seine Modelle viel stärker „idealisierte“. Leider fehlt es an genügend vielen Einzelbeobachtungen, welche diese vagen Begriffe mit anschaulichem Gehalt füllen könnten.

Nicht, daß Verf. Dinge schreibe, die nicht plausibel wären – im Gegenteil, was sie sagt, findet schnell die Anerkennung des Lesers – nur: der große Künstler Thorvaldsen ist auch heute noch nicht voll anerkannt, und eben darum hätte Else Kai Sass, die mit Thorvaldsens Werk zutiefst vertraut ist, mehr über seine Kunst sagen sollen.

Insgesamt ist das neue Werk über Thorvaldsen eine große Leistung mit vielen Einzelresultaten und bildet das Fundament für alle weitere Forschung über Thorvaldsen. Es bleibt nur zu wünschen, daß die Porträt-Oeuvres anderer Künstler, z. B. Canovas, ebenso gewissenhaft durchgearbeitet werden, wie es Else Kai Sass für Thorvaldsen getan hat.

Rudolf Zeitler

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Peter Bjurström: *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*. Nationalmusei Skriftserie 14. Analecta Reginensia III. Stockholm. Nationalmuseum 1966. 154 S. mit Abb. im Text.

Vitale Bloch: *Vermeer. L'Éloge de Thoré-Bürger*. 63 S., 9 Taf. im Text. Paris, Quatre Chemins – Aditart 1966.

Marianne Haraszti-Takács: *Spanische Meister*. Museum der Bildenden Künste in Budapest. Budapest, Corvina Verlag 1966. 30 S., Katalog: 48 Farbtaf. m. Text.

J. Q. van Regteren Altena: *Les Dessins Italiens de la Reine Christine de Suède*. Nationalmusei Skriftserie 13. Analecta Reginensia II. Stockholm, Egnellska Boktryckeriet 1966. 135 S., 114 Abb. im Text.