

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

32. Jahrgang

April 1979

Heft 4

ZUR GIAMBOLOGNA-AUSSTELLUNG IN EDINBURGH, LONDON UND WIEN

Eine der interessantesten Ausstellungen in diesem Winter war die vor kurzem in Wien zu Ende gegangene Giambologna-Ausstellung, die zuvor bereits in Edinburgh und London zu sehen war. Aus unerklärlichen Gründen fand sich in Florenz, wo sie am vollständigsten hätte werden können und wo sie eigentlich zu Hause gewesen wäre, nicht genügend Interesse, die Ausstellung zu übernehmen. Hauptveranstalter war der Arts Council of Great Britain in Zusammenarbeit mit dem Victoria & Albert Museum in London und dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Für die wissenschaftliche Vorarbeit und für den ausgezeichneten und prachtvollen Katalog waren Charles Avery, Tony Radcliffe und Manfred Leithe-Jasper unter maßgeblicher Mitwirkung von Katherine Watson und Herbert Keutner verantwortlich. Im Zusammenhang mit der Eröffnung der Ausstellung in Edinburgh wurde ein wissenschaftliches Symposium abgehalten. Ein zweites Symposium, in dem die Erfahrungen, die die Ausstellung gebracht hatte, vorgetragen und diskutiert werden konnten, fand nach ihrem Abschluß in Wien statt. Die Referate der beiden Veranstaltungen werden veröffentlicht werden.

Das Mitwirken mehrerer Autoren und die unsichere Forschungslage hat zur Folge gehabt, daß im Katalog über gleiche Objekte viele verschiedene Ansichten zur Sprache kommen. Das hätte natürlich leicht durch eine strengere Redaktion vermieden werden können. Dadurch hätte der Katalog aber auch seinen Charakter als Diskussionsforum und viel von seinem wissenschaftlichen Wert eingebüßt. Jetzt stellt er einen anregenden Beitrag zur Auseinandersetzung mit der Kunst Giambolognas und seiner Nachfolger dar. Verglichen mit der englischen Ausgabe ist der deutschsprachige Wiener Katalog vollständiger, da in ihm bereits die Ergebnisse der Aus-

stellung in Edinburgh und des ersten Symposiums verwertet werden konnten.

Der Grundstock der Ausstellung war an den verschiedenen Orten im wesentlichen der gleiche, doch gab es in dem jeweils vermittelten Gesamteindruck deutliche Unterschiede. In Edinburgh und London sah man Werke von Giambologna und seinen Nachfolgern, in Wien waren darüber hinaus Werke von einigen der niederländischen und deutschen Nachfolger ausgestellt: Hubert Gerhard, Hans Mont, Adrian de Vries und Caspar Gras. Eine sehr wertvolle Bereicherung der Wiener Ausstellung bildeten vor allem die Bronzen der Liechtensteinsammlung.

In London wiederum hatte man zusätzlich die Möglichkeit, die Bozzetti zu studieren, deren größte Sammlung sich im Victoria & Albert Museum befindet, die aber aus konservatorischen Gründen eben nur dort selbst gezeigt werden konnten. In Edinburgh und London sah man ferner mehrere Porträts von Giambologna und Francavilla, von denen nur einige wenige auch in Wien ausgestellt werden konnten. Darunter war ein großes Bildnis, das Giambologna in jüngeren Jahren zeigt, von besonderem Interesse. Das Bild befindet sich in englischem Privatbesitz und wird Hans von Aachen zugeschrieben. Im Hintergrund sind große Modelle des Neptun vom Oceanusbrunnen im Boboligarten und der Fiorenza vom Garten der Villa di Castello (heute im Garten von Villa di Petraia) dargestellt. Dies spricht dafür, daß diese beiden Werke etwa gleichzeitig datiert werden müssen, d. h. um 1570, als die Neptunfigur, wie wir aus den Dokumenten wissen, ausgeführt wurde —, daß also die Fiorenza wohl kaum, wie oft angenommen, schon zu Anfang der 60er Jahre entstanden sein kann. Die Tatsache, daß gerade diese beiden Werke abgebildet sind, legt es auch nahe, das Bildnis in die erste Hälfte oder um die Mitte der 70er Jahre zu datieren; jedenfalls scheint die vorgeschlagene Datierung „um 1585“ zu spät zu sein. Denn 1585 hätte der Porträtist mit großer Wahrscheinlichkeit nicht auf Oceanusbrunnen und Fiorenza, sondern auf die große Marmorgruppe „Raub der Sabinerin“, Giambolognas schon damals am meisten bewundertes Werk, angespielt.

Giambologna nimmt in gewisser Hinsicht eine Sonderstellung in der Kunstgeschichte ein. Sein Name gehört zweifellos zu den bekanntesten und dient u. a. als willkommenes Etikett oder immerhin als Ordnungsbegriff für Bronzen sehr verschiedener Qualität auf dem Kunstmarkt. Als Künstlerpersönlichkeit wird Giambologna aber gerade durch die Unzahl von Nachbildungen seiner Werke verdeckt.

Die Serienproduktion von Bronzen nach seinen Entwürfen begann schon zu seinen Lebzeiten und in seiner eigenen Werkstatt. Die Bronzen wurden in der Regel von seinen Mitarbeitern hergestellt, vor allem von Antonio Susini, der Ende der 70er Jahre zu Giambologna kam, und von Pietro Tacca, der 1592 in die Werkstattgemeinschaft eintrat. Auch Adrian de Vries

und andere fiamminghi, die für uns heute schwer greifbar sind, waren mit solchen Aufgaben betraut. Die Serienproduktion von Bronzen war die Antwort auf die große Nachfrage nach Werken Giambolognas. Da er aber, wie viele Zeitgenossen berichten, um seinen Ruf als Künstler sehr besorgt war, können wir annehmen, daß er die Arbeit seiner Mitarbeiter genau überwachte und nur Werke, die seinen Qualitätsforderungen entsprachen, die Werkstatt verlassen ließ.

Technische Untersuchungen, die während der Ausstellung in London gemacht wurden, haben gezeigt, daß die Produktion von Kleinbronzen sehr gut organisiert war. Nach den Originalmodellen Giambolognas wurden Negativformen hergestellt, mit deren Hilfe neue Wachsmodele gegossen wurden, und zwar in Teilstücken und hohl. Diese Teilstücke wurden dann zu vollständigen Figuren zusammengesetzt und mit einer Kernmasse gefüllt. Schließlich wurden die Wachsfiguren retuschiert und für den Bronzeuß hergerichtet. Dieser Arbeitsgang erklärt, warum Unterschiede in Armhaltung, Schrittmaß, Kopfdrehung usw. an sonst völlig identischen Figuren vorkommen können, es erklärt auch, daß der gleiche Torso mit verschiedenen Gliedmaßen kombiniert werden konnte. Die Retuschierung des Wachsmodells und die Ziselierung der Bronze gaben den Mitarbeitern weitere Möglichkeiten, das endgültige Aussehen der fertigen Bronze zu beeinflussen. Es ist also oft kaum möglich, genau herauszufinden, wie Giambolognas Originalmodell ausgesehen hat. Die Tatsache, daß solche Gußmodelle offensichtlich jahrelang benutzt wurden, macht es uns mitunter auch schwer, eine Vorstellung von der künstlerischen Entwicklung des Meisters zu gewinnen. Eine Skulptur, von der wir wissen, daß sie in einem bestimmten Jahr entstanden ist, kann sehr wohl nach einem mehrere Jahre alten Modell gegossen worden sein. Man muß sich z. B. fragen, ob nicht der große fliegende Merkur im Bargello, der im Jahre 1580 für Ferdinando de' Medici gegossen wurde, vielleicht auf ein Modell zurückgeht, das Giambologna bereits Anfang der 60er Jahre im Zusammenhang mit dem päpstlichen Auftrag für eine Merkurstatue für die neuerbaute Universität von Bologna geschaffen hatte. Der große Merkur stimmt sehr gut überein mit dem kleinen Bronzemercur im Museo Civico in Bologna, in dem wir wahrscheinlich das Präsentationsmodell für den Papst erkennen dürfen.

Antonio Susini, der wichtigste Mitarbeiter auf dem Gebiet des Bronze-gusses, verließ die Werkstatt im Jahre 1600. Er machte sich selbständig, stellte jedoch weiterhin Kleinbronzen nach den Entwürfen Giambolognas her, auch wenn er nun nicht mehr über die Originalmodelle verfügte, sondern eigene Kopien modellieren mußte. Auch in Giambolognas Werkstatt wurde die Produktion von Kleinbronzen nach dem Tode des Meisters fortgesetzt, und bis ins zwanzigste Jahrhundert sind Güsse nach seinen beliebtesten Entwürfen von Kunstgießereien in Italien und anderen Ländern zum Kauf angeboten worden. In Anbetracht der nach den Ausstellungen in

Edinburgh, London und Wien zu erwartenden Hausse in Giambologna-bronzen wird es ratsam sein, sich diese Tatsachen immer wieder ins Gedächtnis zu rufen.

Eine Vorstellung davon, welche Kompositionen schon zu des Künstlers Lebzeiten und kurz danach als Kleinbronzen produziert wurden, gibt uns ein Verzeichnis von 1611, das von Marcus Zeh für Philip Hainhofer in Augsburg aufgestellt wurde. Es stimmt recht gut überein mit dem Verzeichnis von Baldinucci von 1688. Aus den beiden Listen gewinnt man einen ziemlich vollständigen Überblick über die serienmäßig produzierten Kleinbronzen Giambolognas.

Aus verständlichen Gründen konnten in der Ausstellung fast nur Werke von kleinerem Format gezeigt werden. Ausnahmen waren die große Simsongruppe im Victoria & Albert Museum, die in die Londoner Ausstellung einbezogen war, und die Fragmente des Reitermonumentes Heinrichs IV. aus Paris. In Wien wurden die nicht verfügbaren großen Florentiner Skulpturen Giambolognas in wandfüllenden Photovergrößerungen diskret und gleichzeitig sehr effektiv vorgeführt. Man muß sich natürlich die Frage stellen, wie repräsentativ eine Ausstellung der Werke des Künstlers ohne die Großplastiken sein kann. Die Tatsache, daß Giambologna in erster Linie modellierte und daß seine großen Werke oft Wiederholungen oder Variationen von Modellen sind, die er schon in kleinem Format ausgeführt hatte, berechtigt vielleicht zu der Behauptung, daß die Ausstellungen auch ohne die großen Werke den wesentlichen Qualitäten von Giambolognas Künstler-tum gerecht werden konnten.

Alle drei Ausstellungen waren nach Themen geordnet. Diese Ordnung ergab sich von selbst angesichts der vom wissenschaftlichen Standpunkt wichtigsten Aufgabe, zur Erarbeitung von strengeren Kriterien für die Beurteilung der Bronzen beizutragen. Um einen Kern von signierten oder auf andere Weise in die Lebenszeit des Künstlers zurückzuverfolgenden Bronzen wurde eine Auswahl von schwerer zu bestimmenden bzw. Mitarbeitern sicher zuzuweisenden Stücken gruppiert. Die Vergleiche, die dadurch ermöglicht wurden, brachten neben vielen wertvollen Bestätigungen und Antworten auch eine Reihe neuer Fragen. So zeigt z. B. der Vergleich der signierten Bronzen untereinander (von allen bekannten signierten Bronzen fehlte nur eine in der Ausstellung), daß die Frage nach Eigenhändigkeit komplizierter ist, als man vielleicht geglaubt hatte. Es fällt jedenfalls schwer zu glauben, daß die signierten Bronzen alle von derselben Hand ziseliert worden sind. Die Signatur bedeutet also nicht, daß eine Skulptur in dem Sinne eigenhändig ist, daß der Künstler alle entscheidenden Arbeits-etappen selbst durchgeführt hat. Nur von *einer* Skulptur wissen wir, daß dies der Fall ist: die zweifigurige Raptusgruppe in Neapel. Über diese Skulptur schreibt der Künstler in einem Brief an den Auftraggeber, den Herzog von Parma: „saranno... condito certo di maggiore studio nel farle et

di piu diligenza che ho saputo (massime nel rinettarle) accio che (come spesso adviene) se nulla di buono vi fosse stato, il rinettatore non l'havesse poi, o stravolto o con la lima portato via". Leider erlaubt der heutige Zustand der mit schwarzem Lack überzogenen Raptusgruppe kaum ein Urteil darüber, wie Giambologna die Oberfläche seiner Skulptur haben wollte; er scheint eine mehr summarische Ziselierung bevorzugt zu haben. Da der fliegende Merkur aus derselben Sammlung ähnlich undetailliert ziseliert ist, darf man vielleicht annehmen, daß auch er vom Meister selbst vollendet wurde. Von den signierten Bronzen weist keine andere eine vergleichbare Oberflächenbehandlung auf. Sie sind alle sehr sorgfältig ziseliert, und einige sind sogar vergoldet.

Auch die Signaturen zeigen untereinander Abweichungen, die verschiedene Fragen aufwerfen. Einige sind sehr gut sichtbar, andere verborgen, z. B. unter dem Fuß einer Figur, angebracht. Sechs verschiedene Schreibweisen sind bekannt, vom vollständig ausgeschriebenen „IOHANNES BOLOGNA BELGA“ bis hin zu den Initialen „I. B.“. Wie sind diese Unterschiede zu erklären? Ändert sich die Schreibweise mit der Zeit, oder beruht der Wechsel einfach auf den Gewohnheiten verschiedener Ziselierer? In einem interessanten Vortrag während des abschließenden Symposiums hat B. Jestaz nachgewiesen, daß die Schreibweise „Bolongie“ (also mit einem „n“ vor dem „g“), die in einigen Fällen vorkommt, auf einen französisch sprechenden Autoren schließen läßt.

Solche Signaturen könnten daher vielleicht eher von Giambologna selbst als von einem der italienischen Goldschmiede herkommen. Diese These wird allerdings durch die bekannten Briefsignaturen des Künstlers nicht eindeutig bestätigt.

Man muß sich vielleicht die Frage stellen, ob es überhaupt relevant ist, nach der Eigenhändigkeit der Bronzen zu fragen, wenn man damit meint, daß alle entscheidenden Phasen der Entstehungsprozedur von Giambologna selbst übernommen worden sind. War die Organisation der Werkstatt nicht gerade so angelegt, daß die Arbeit an den Bronzen den Mitarbeitern überlassen werden konnte? In diesem Zusammenhang ist aufschlußreich, was Simone Fortuna 1581 an den Herzog von Urbino schrieb, der einige Marmorfiguren von kleinem Format von Giambologna erwerben wollte. Fortuna schreibt, der Künstler könne die Bestellung nicht annehmen, da er Marmorfiguren von diesem Format einem Mitarbeiter nicht anvertrauen könne, sondern sie selber ausführen müsse. Dagegen bietet er dem Herzog Bronzefiguren an: "perché fatti i modelli di cera o di terra, che si fan presto di sua mano, darà nel medesimo tempo a far le forme, il gesso, et a ripulirle poi a gli orefice etc.". Sehen wir das Problem von dieser Seite, so ist die entscheidende Frage nicht, ob eine Bronze eigenhändig ist, sondern ob sie in der Werkstatt Giambolognas, nach einem Originalmodell und zu seinen Lebzeiten entstanden ist. Die Signatur darf als Garantie dafür gelten, daß

dies der Fall ist, nicht aber dafür, daß die Bronze vom Künstler selbst ziseliert worden ist.

Es gibt noch andere Kriterien, die es erlauben, Skulpturen in diesem weiteren Sinne als eigenhändig anzusprechen: Wir kennen eine Anzahl von Bronzen, die nur in einem Exemplar vorhanden sind, z. B. die Merkurstatuetten in Wien und Neapel, die beiden zweifigurigen Raptusgruppen in denselben Sammlungen und die stehende badende Frauenfigur in Wien, und es dürfte kein Zufall sein, daß sich diese in identischer Form nicht wiederholten Figuren in alten fürstlichen Sammlungen befinden, wo sie bis in ihre Entstehungszeit zurückverfolgt werden können. Sie sind wahrscheinlich als Geschenke dorthin gekommen und stellen erste oder jedenfalls frühe Entwürfe dar. Später sind dann die Kompositionen, wie fast immer bei Giambologna, variiert und überarbeitet worden und in die Serienproduktion eingegangen.

Es gibt auch Bronzen, die von Mitarbeitern, z. B. Antonio Susini signiert sind. Auch hier muß die Signatur vor allem als sicherer Hinweis auf den Urheber des Entwurfs gewertet werden. Künstlern wie Susini und Tacca, die dafür bekannt waren, daß sie nach den Modellen Giambolognas arbeiteten, muß es besonders daran gelegen haben, ihre eigenen Entwürfe durch Signatur zu kennzeichnen. Eine Bronze mit der Signatur Antonio Susinis dürfte deshalb von ihm sowohl entworfen als auch vollendet worden sein, was der heute geläufigen Auffassung von Eigenhändigkeit besser entspricht als der Werdegang der mit Giambolognasignaturen versehenen Stücke.

Technische Untersuchungen haben in den meisten Fällen keine sicheren Kriterien für die Datierung oder Zuschreibung der Bronzen geben können. Skulpturen, die aus stilistischen oder anderen Gründen etwa gleichzeitig entstanden sein dürften, können in sehr verschiedener Technik gegossen worden sein, während andere, die wahrscheinlich zeitlich sehr weit auseinanderliegen, dieselbe Gußtechnik aufweisen. Daraus kann man nur schließen, daß Giambologna gleichzeitig verschiedene Gießer beschäftigte, die nach verschiedenen Methoden arbeiteten.

Konzentriert man die ganze Aufmerksamkeit auf die Fragen der Händescheidung innerhalb der Werkstattgemeinschaft, so läuft man Gefahr, künstlerische Eigenart und Rang der betrachteten Objekte und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst außer Acht zu lassen. Die thematische Ordnung der Ausstellung ließ denn auch die künstlerische Entwicklung Giambolognas nicht sichtbar werden. Einen gewissen Ersatz dafür bietet der diesem Thema gewidmete Katalogbeitrag Herbert Keutners, der den inneren Wandlungsprozeß in der Kunst Giambolognas bis zur Vollendung der Gruppe „Raub der Sabinerin“ verfolgt. Die Stellung Giambolognas zur zeitgenössischen Plastik in den Niederlanden wurde während des Symposiums von Charles Avery in anregender Weise erörtert. Hier sind jedoch noch viele Fragen offen.

In der Ausstellung wurden einige Skulpturen gezeigt, die die Frage nach dem Frühstil des Künstlers aufwerfen. Eine aus einer englischen Privatsammlung stammende hockende Venus aus Alabaster wurde versuchsweise mit einer Venusfigur identifiziert, die der Künstler, wie Vasari schreibt, für Bernardo Vecchietti ausgeführt haben soll. Diese Alabasterskulptur, die in der Literatur bereits erwähnt wird, jedoch seit Anfang des Jahrhunderts der Forschung verborgen war, zeigt auffällige Verwandtschaft zu Frauenfiguren Giambolognas. Die Proportionen sind jedoch schlecht, was entweder auf den noch jungen Künstler und dessen Unsicherheit dem relativ großen Format gegenüber schließen läßt oder aber auf einen nicht sehr geschickten Epigonen Giambolognas. Vielleicht kann die technische Untersuchung des Alabasters zur Klärung dieser Frage beitragen: sie könnte jedenfalls zeigen, ob die Figur überhaupt aus toskanischem Alabaster geschnitten worden ist.

Eine zweite Figur, in deren Bewertung noch keine Einstimmigkeit erzielt werden konnte, ist eine Cäsarstatuette aus Holz, die in der Ausstellung zum ersten Mal öffentlich gezeigt wurde. Die Figur ist auf einen Sockel montiert, der die Inschrift trägt: I.CAE.A.I./D.B.VECCHIETTI./I.BOLOGNA. B.IN.C(?). A.S./MDLI. Wie auch immer die Buchstaben IN.C.A.S. zu deuten sind, so besagt die Inschrift doch so viel, daß die Figur dem Bernardo Vecchietti, dem Mäzen Giambolognas, gehört hat. Erkennen wir die Inschrift als echt an, ist die Cäsarstatuette das früheste uns bekannte Werk Giambolognas, entstanden in Rom oder kurz nach seiner Ankunft in Florenz, wo er im Hause Vecchiettis Unterkunft fand. Daß ein junger Niederländer in Holz arbeitete, braucht uns nicht zu verwundern, und der Umstand, daß die Figur die für die späteren berühmten Werke typischen Stilmerkmale vermissen läßt, macht es eher unwahrscheinlich, daß wir es hier mit einer Fälschung zu tun haben. Die Skulptur zeigt andererseits in der Körpermodellierung genug Ähnlichkeit mit gesicherten Arbeiten, etwa mit dem Bacchus Lattantio Cortesis von 1558—1560, um leicht als ein Frühwerk akzeptiert werden zu können.

Eine interessante Bereicherung von Giambolognas Œuvre stellt auch die in mehreren voneinander leicht abweichenden Exemplaren bekannte Fortuna dar, die seit Planiscig meist Danese Cattaneo zugeschrieben worden ist (Kat. Nr. 13—16). Charles Avery und Katherine Watson haben mit Dokumenten belegen können, daß Giambologna eine Fortuna modelliert hat, die später u. a. von Pietro Tacca kopiert wurde. In einem neuerdings von Gino Corti veröffentlichten Inventar einer Florentiner Privatsammlung von 1609 wird auch eine Fortuna von Giambologna als Gegenstück zu seinem fliegenden Merkur aufgeführt. Dagegen ist sie in keinem der beiden erwähnten Verzeichnisse seiner Kleinbronzen genannt. Die Fortuna läßt sich stilistisch nicht ohne Vorbehalt in das Œuvre Giambolognas einordnen. Sie unterscheidet sich durch ihre „offene“ Kompositionsform von den bekannten Frauenfiguren des Künstlers. Diese Abweichungen können aber

dadurch bedingt sein, daß die Skulptur möglicherweise als Gegenstück zum Merkur gedacht war, zu dem sie eine spiegelbildliche Variante darstellt. Die ausgestellten Fortunastatuetten unterscheiden sich jedoch auch im Physiognomischen von den sicheren Frauenfiguren Giambolognas; es dürfte sich, wenn wir es hier tatsächlich mit einem Entwurf des Flamen zu tun haben, bei allen doch eher um ziemlich freie Nachbildungen von Antonio Susini und anderen handeln.

Auch die Pferdestatuetten und die Reiterbildnisse werfen interessante Probleme auf. Die meisten Reiterbildnisse aus der Werkstatt Giambolognas, einschließlich der bekannten Werke Pietro Taccas, sowie eine reiche Auswahl von Pferdestatuetten waren auf der Ausstellung vertreten. Die Reiterstatuetten werden oft als Präsentationsmodelle für die großen Monumente bewertet. Für einige trifft das sicher zu; die meisten von ihnen müssen aber wahrscheinlich als eigenständige Schöpfungen angesehen werden. Das schöne Reiterbildnis von Ferdinando I. aus der Sammlung Liechtenstein, das, abgesehen von einigen Details, dem Reiterbildnis Rudolphs II. in Stockholm genau entspricht, dürfte zu einer Reihe von Kleinkopien nach dem großen Denkmal Cosimos I. gehören und hat wahrscheinlich nichts mit dem 1601 in Auftrag gegebenen Reitermonument Ferdinandos zu tun. Bei diesem Monument, das unter der Leitung Pietro Taccas entstand, wurde für das Pferd ein Typus zugrunde gelegt, der im Entwurf wahrscheinlich auf Antonio Susini zurückgeht (vgl. die signierte Pferdestatue in Victoria & Albert Museum, Kat. Nr. 162). Dieses in seinem Ausdruck zahmere, aber auch naturgetreuere Pferd wurde dann mit kleineren Abweichungen auch für das Denkmal Heinrichs IV. in Paris und in den Reiterstatuetten von Heinrich, Philip III. von Spanien und Carlo Emanuele von Savoyen verwendet.

Die niederländischen und deutschen Schüler und Nachfolger Giambolognas waren zu sparsam und unsystematisch vertreten, um in der Ausstellung als Künstlerpersönlichkeiten greifbar zu werden. Interessant war es jedoch, die ziemlich unbekannte Venus Kallipygos aus Oxford (Kat. Nr. 7a), die vor einigen Jahren dem rätselhaften Schüler Giambolognas und Hofbildhauer Rudolphs II. Hans Mont zugeschrieben wurde, mit Susinis Venus Kallipygos und den Frauenstatuetten Giambolognas vergleichen zu können. Die Bronze aus Oxford ist bemerkenswert sensuell modelliert und läßt sich aufgrund dessen schwerlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterbringen; sie stimmt aber andererseits stilistisch recht gut mit einer großen Bronze in Drottningholm bei Stockholm überein, die sicher aus dem 16. Jahrhundert und aus Prag stammt und die versuchsweise Mont zugeschrieben worden ist.

Aufschlußreich und überzeugend ist der Versuch, dem Hubert-Gerhard-Schüler Caspar Gras zwei Kleinbronzen zuzuschreiben, die in die Nachfolge Giambolognas gehören und zu provinziell sind, um etwa, wie oft vorgeschla-

gen, als Werke des Adrian de Vries oder des Francavilla gelten zu können. Es handelt sich um eine Merkur-Psyche-Gruppe, die aus zwei Figuren Giambolognas, dem fliegenden Merkur und der Deineira der Kentaurogruppen, zusammengesetzt ist (Kat. Nr. 596. Ex. im Kunsthist. Museum, Staatliche Museen, Berlin und Budapest) und um eine Nessus-Deineira-Gruppe (Kat. Nr. 676. Ex. im engl. Privatbesitz, Rijksmuseum, Amsterdam und Schloß Wolfegg). Der Vergleich mit den Figuren auf dem Leopoldsbrunnen in Innsbruck scheint die Zuschreibung an Gras zu bestätigen.

Idee und Konzept der Giambologna-Ausstellung entsprangen zunächst dem Wunsch, eine festere Grundlage für die Beurteilung der Giambologna-bronzen zu schaffen und eine klarere Vorstellung von der Individualität der verschiedenen Mitarbeiter und Schüler zu gewinnen. Diesem Wunsch ist die Ausstellung gerecht geworden. Obwohl die besondere Zielsetzung zu Auswahl- und Aufstellungsprinzipien führte, die für ein breiteres Publikum befremdend wirken mußten — etwa der Anblick von zehn zusammengeordneten, fast identisch gleichen Marsfiguren —, fand die Ausstellung an allen drei Orten ein erfreulich großes Interesse, was beweist, daß sich die Kunst Giambolognas mit ihrem sophistischen Charme auch heute behaupten kann. In den schönen Sälen des Wiener Kunsthistorischen Museums wurde dem Besucher im übrigen eine Tatsache vor Augen geführt, die heutzutage von Ausstellungsarchitekten allzu oft vergessen wird, daß nämlich Kunstwerke fast immer am schönsten bei klarem Tageslicht zu sehen sind.

Lars Olof Larsson

DESIGN FOR THE DREAMING. THE CASTLES AND PALACES OF LUDWIG II OF BAVARIA

Zur Ausstellung im Victoria & Albert Museum, London

4. 10.—17. 12. 1978

Nicht oft wird in London oder überhaupt in England eine Ausstellung gezeigt, die sich mit Kunstentwicklungen in Deutschland befaßt. Das entspricht weitgehend den Sammlungsgebieten der Museen, die sich, wenn es um das Ausland geht, traditionell mehr oder weniger auf Frankreich und Italien konzentriert haben.

Zumeist kommen die Anstöße zu solchen Ausstellungen von deutschen Kulturinstitutionen, etwa vom Goethe-Institut, wie z. B. jetzt die „Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties“ in der Hayward Gallery, oder deutsche Kunst wird im Rahmen einer allgemeinen Darstellung bestimmter europäischer Kunstbewegungen gezeigt, wie vor einem Jahr bei der großen DADA-Ausstellung.

Natürlich hat die Nationalgalerie eine berühmte Sammlung alter deutscher Meister und das Victoria and Albert Museum hunderte von „deutschen“