

Es ist zu hoffen, daß der Übermut seine Grenzen vor dem Rotstift eines strengen Parlamentes findet. In Hamburg als Merkurs eigener Stadt wird hoffentlich der berühmte Satz des Heiligen Bernhard aus seiner Apologie von 1125 nicht ungehört bleiben: „si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum“.

Manfred F. Fischer

LA SCULPTURE AU SIÈCLE DE RUBENS — DANS LES PAYS-BAS
MÉRIDIONAUX ET LA PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE

Musée de l'Art Ancien, Brüssel 15. VII. — 2. X. 1977

Anmerkungen zu Ausstellung und Katalog

(Mit 2 Abbildungen)

Während im Rubens-Jahr allerorts und vor allem im benachbarten Antwerpen dem „Malerfürsten“ Peter Paul Rubens gehuldigt wurde, entschieden sich in Brüssel die Koninklijke Musea voor Schone Kunsten und die Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis als gemeinsame Veranstalter unter dem Patronat von ICOM für das nicht nur im Hinblick auf die Publikumsreaktion schwierige Thema Skulptur, Graphik in Form von Bildhauerentwürfen und Reproduktionsstichen eingeschlossen.

Gut 300 graphische Blätter und Bildwerke aller Materialien, unterschiedlichster Größen — von lebensgroßen Büsten und Beichtstuhlfiguren bis zu Kabinettstücken in Holz und Elfenbein — und aus allen Themenbereichen religiöser und profaner Kunst umfaßte die Ausstellung. Sie enthielt Leihgaben nicht nur aus den großen Museen wie dem Victoria and Albert Museum London, dem Kunsthistorischen Museum Wien, den verschiedenen Abteilungen des Louvre in Paris, aus dem Rijksmuseum Amsterdam und dem Prado in Madrid, sondern vor allem aus fast allen belgischen Museen, zahlreichen Kirchen und Privatsammlungen des In- und Auslandes. — Die Ausstellung wurde — in Zusammenarbeit mit einem Architekten (P. Vandebotermet) — in der Gemäldegalerie, im Bereich der nur mit Oberlicht versehenen Rubens-Säle, integrierend aufgestellt, und zwar inhaltlich weitgehend chronologisch und nach Werkgruppen einzelner Bildhauer geordnet. Bei oft mittelmäßigen Lichtverhältnissen, die auch zahlreiche gerichtete Kunstlichtquellen nicht bessern konnten, wurden dem Betrachter des öfteren vor allem kleine Bildwerke durch die vielen, vielleicht im Farbton für Terracotten ein wenig zu warm gestrichenen Einbauten, Großvitrinen und Sockelarrangements sowie teilweise unglückliche Stellhöhen entrückt (z. B. die Vitrine Mechelner Madonnenfigürchen). Andererseits aber wurde so auch inhaltliche Zusammengehörigkeit einzelner Objektgruppen (z. B. der Kreis um M. van Beveren) verdeutlicht und das reizvolle Nebeneinander unterschiedlicher Materialien wie Ton, Holz oder Elfenbein betont.

Als bezeichnend „rubeneske“ Bildwerke eröffneten die beiden schönen Terracotten zweier Tritonen auf Delphinen von Lucas Faydherbe, der seit 1636 für mehr als drei Jahre in Rubens' Atelier arbeitete, die Ausstellung, die eine zugleich Titelbild des Katalogs und Plakat. Der zeitliche Bogen spannte sich von den mit Hans van Mildert und François Duquesnoy (1597—1643) in Zusammenhang gebrachten Werken und Reproduktionsstichen über Artus Quellinus d. Ä. (1609—1668), Lucas Faydherbe (1617—1697) in Mecheln, die Verbruggen und Ludovicus Willemsens bis zu Jan Pieter I. van Bourscheit (1669—1728), Pieter Scheemaeckers d. Ä., Guilielmus Kerricx d. Ä. (1652—1719) und Michiel van der Voort (1667—1737). Damit erweiterte die Ausstellung des Rubensjahres sozusagen Thema und Namensliste der Brüsseler Schau „Le Siècle de Rubens“ von 1965.

Der ausführliche Katalog (387 Seiten, 319 Kat. Nrn., jedes Objekt abgebildet, 400 Bfrs.) ist das Werk einer Reihe ausschließlich belgischer Autoren — insgesamt achtzehn, darunter M. Casteels, P. Colman, Gh. Derveaux-van Ussel, R. Hooze und H. Pauwels. Die mühevollen Koordination und Redaktion lag weitgehend bei Hélène Bussers, ebenso ein Großteil der Aufstellungsarbeiten. Mehr als zwei Jahre lang hatte man die umfangreiche Schau vorbereitet.

Auf die allgemeine Einleitung von Elisabeth Dhanens, der um die Erforschung der niederländischen Skulptur des 16./17. Jahrhunderts verdienten ehemaligen Inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, die auch — sehr vorsichtig und zurückhaltend — Vorbemerkung und Katalognotizen zu den 25 Elfenbeinkruzifixen schrieb, folgen ein kurzer Überblick über das Kirchenmobiliar des Barock von H. M. J. Nieuworp sowie ein kurzer, aber wichtiger Hinweis auf restauratorische Maßnahmen. 74 Terracotten, vornehmlich Bozzetti, der bedeutendsten Sammlung dieser Art in den Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brüssel wurden gereinigt, z. T. freigelegt und in ihren verschiedenen Oberflächenzuständen bestimmt. — Ein Beitrag „Zum Verhältnis der flämischen Bildhauer zur Antike im 17. Jahrhundert“ blieb leider ungeschrieben. Die Bemerkungen von E. Dhanens zu „Rubens und die Bildhauerkunst“ (S. 15 f.) hätte man sich vielleicht im Hinblick auf einzelne Stücke der Ausstellung selbst erweitert gewünscht. Gerade wenn man von diesen Sachkomplexen — Skulpturen für die Kirchenausstattung, in Sammlungen (auch zahlreicher Kirchen) erhaltene gezeichnete und plastische Entwürfe auch profanen Themas — ausgeht, stellen sich vielleicht angesichts der Vielzahl in einem solchen Jubeljahr veranstalteter Ausstellungen hinsichtlich der Erwartungen und möglichen Bedürfnisse eines breiteren Publikums (und nicht zuletzt des interessierten Fachmannes) einige grundsätzliche Fragen.

Wäre nicht gerade hier ein Weniger an Stücken besser gewesen? Eine noch konzentriertere Auswahl — beispielsweise für die Leitbilder der folgenden Bildhauergenerationen, für François Duquesnoy und die beiden

Artus Quellinus — und ihre durch eine ausgesprochen didaktische Präsentation einsichtiger historische und künstlerische Stellung und Wirkung hätten es dem Besucher vielleicht einfacher gemacht. — Hätte man — gerade bei dem äußerst vielfältigen Material — nicht, wie geschehen, nach Meisternamen ordnen sollen, sondern möglicherweise in vergleichender Form, inhaltlich bedingt, z. B. nach Darstellungstypen, etwa: das Bildnis, Grabmonument, Hausaltar, Kanzel und Beichtstuhl oder das Kunstkammerstück antik-mythologischen Themas? Auch so wäre die Möglichkeit gewesen, nach rein ikonographischem Typus beispielsweise Grabmalsentwürfe, das Thema von Maria mit Kind, der Pietà (vgl. Kat. Nr. 54, 160) oder die Kruzifixe erläuternd zu zeigen. Das gilt sowohl für ihr Verhältnis zu der wirkungsreichen Kunst Italiens, besonders Roms, und bei zahlreichen kirchlichen Ausstattungswerken zur „modernen“ französischen Kunst etwa Jean Lepautres (1618—1682) (s. Oud Holland, 89, 1975, S. 60, Amm. 110) als auch nicht zuletzt zu P. P. Rubens' Erfindungen, dessen großformatige Bilder teilweise in denselben Räumen hingen.

Diese Methode hätte natürlich — im Katalogtext ebenso wie in der Ausstellung durch Graphik oder Photographien — anschauliche Beispiele von Vorbildern und Prototypen (z. B. mehrere Ansichten von F. Duquesnoys hl. Susanna — vgl. Kat. Nr. 2, 3, 88) vorausgesetzt, die erst die späteren Verzweigungen, Abwandlungen und Vereinfachungen der italo-flämischen Bildhauerkunst des fortgeschritteneren 17. Jahrhunderts wirklich mit erklären helfen. Für das klassisch-schöne, signierte Tonmodell Matth. van Beverens (Kat. Nr. 158) für das Grabmal Lamoral Claude-François, Comte de Tour et Taxis, hätte man sowohl das von S. Durian-Ress nachgewiesene Titelblatt der „Marques d'Honneurs . . .“ des Rubens-Schülers Nicolas v. d. Horst (1645), die italienischen Prototypen und eine Bilddokumentation der Marmorausführung von 1678 in der Brüsseler Kirche Notre Dame du Sablon erwartet. Überhaupt kann man, so scheint mir, den Zusammenhang, aus dem Figuren wie die ausdrucksstarken Beichtstuhlengel Jan van Delens (Kat. Nr. 170/171) oder die zahlreichen Entwürfe, z. B. von H. F. Verbruggens, L. Willemsens' und M. van der Voorts Kanzeln (Kat. Nr. 244/5, 266, 197) und P. Scheemaekers Gestühl für eine Zisterzienserabtei (Kat. Nr. 144) stammen, nur verstehen, wenn man sich — durch hinweisenden Text oder Photos — der Größenverhältnisse und Einordnung in den Kirchenraum bewußt wird. Wo, wie im Fall von Jérôme Duquesnoys d. J. (?) liegender Magdalena, ist man schon in der Lage, Terracotta und Marmorausführung auf einer Ausstellung zu haben? Die Aufstellung trennte sie dennoch.

In diesem Sinne von Verdeutlichen von Zusammenhängen wären wenige Bildwerke auch der großen Meister genügend gewesen, um daran — z. B. an Faydherbes Tritonen, dem Kindertanz, dem eigenhändigen (?) Relief der Flucht nach Ägypten (Kat. Nr. 64—66, 76) seine stilgeschichtliche Bedeutung im Hinblick auf Rubens und die Schulbildung in Mecheln aufzuzeigen. —

Die bisher noch nicht ausgestellten Modelle der Faydherbeschen Kuppelreliefs für Notre-Dame de Hanswijk in Mecheln (S. 96, bei Kat. Nr. 76) wären eine ähnliche Überraschung gewesen wie die bislang unbekannteren drei Terracotten aus französischem Privatbesitz von Artus Quellinus d. Ä. und seiner Werkstatt (Kat. Nr. 106—108). Allein von der Diana-Darstellung sind jetzt vier Fassungen bekannt. Vor allem das Mars-Relief (Abb. 7) mit Wolf und Raubvogel, dessen Amsterdamer Marmorausführung in der Planetenserie der Galerie des Stadthauses A. Q. für den älteren oder jüngeren Artus Quellinus bezeichnet ist, beeindruckte durch den großartigen plastischen Wurf und feinste Nuancierung der Oberflächen. Hier ist noch das Verhältnis u. a. zu Rubens' historisierenden Kaiser-Darstellungen, die Frage weitgehender technischer Untersuchungen — unterschiedliche „Überzüge“, Abformungen? — zu klären, ehe man die verschiedenen Reliefs einer Komposition als Originalmodell, Replik oder Reduktion einzuordnen vermag. — Die Dichte der Werkstätten in den nahe beieinanderliegenden Zentren von Antwerpen, Brüssel, Mecheln oder Lüttich hätten Karten ebenso gut für die ortsfremden Besucher belegen können wie am Beispiel einer Stadt die Vielzahl der an Bildwerken dieser Zeit so reichen Kirchen.

Der Mangel an neuem, urkundlichem Material wie alle Untersuchungsmethoden ausschöpfenden Monographien bzw. typologischen Arbeiten — nicht nur für die Bildhauergenerationen nach 1650, sondern z. B. auch für L. Faydherbe, die Duquesnoy, Verbruggen, Quellinus und L. Willemsens — wirkt sich immer wieder als eine solche Überschau erschwerend aus, wenn auch Alfred Schädlers entsprechende Katalognummern der Petelmonographie von 1973 beispielsweise Vorbildliches leisteten und der didaktisch wie historisch vorbildliche Katalog von Katharine Fremantle zur Artus Quellinus d. Ä.-Ausstellung im Amsterdamer Stadthaus Wege weist (Focus on Sculpture, 1977). Ob nicht doch gerade Georg Petel (obgleich Augsburgur, aber mehrfach bei Rubens in Antwerpen) mit seinem Stockholmer Salzfaß aus Elfenbein, der antikischen Oxforder Venus und dem typenbildenden hl. Sebastian (München) neben der im 19. Jahrhundert restaurierten (?) Terracottabüste seines Freundes Rubens (Kat. Nr. 104) hätte vertreten sein müssen als ein dem Maler kongenialer Bildhauer?

Vielleicht wäre eine internationale Beteiligung — z. B. von S. Durian-Ress (Ikonographie und Typologie des barocken Grabmals in den südl. Niederlanden) — zumindest dem Katalog zugute gekommen, dessen einzelne Einträge von höchst unterschiedlicher Kenntnis zeitgenössisch „klassischer“ Bildwerke (in Rom und Paris z. B.) zeugen? Dabei sei offen zugegeben, daß es weit schwieriger ist, Texte von vielen Autoren auch durch Querverweise u. ä. auf den Standard zu bringen, wie ihn Jörg Rasmussen im sozusagen nach Norden und Osten hin ergänzenden Hamburger Ausstellungskatalog „Barockplastik in Norddeutschland“ (Museum für Kunst und Gewerbe) im

Herbst 1977 beweist (vgl. S. 121 ff.) — Daß manche Katalognummer nicht einmal jüngere Ergebnisse der Forschung registriert, bleibt erstaunlich. So ist z. B. bei M. van der Voorts Kanzelprojekt für Leliendaël von 1721 (Kat. Nr. 197) keine Rede von dem voraufgehenden, m. E. eigenhändigen Bozzetto — vgl. Kat. Nr. 278 der Düsseldorfer Ausstellung „Grupello und seine Zeit“, 1971, die übrigens mehr als 25 Stücke der hier besprochenen Ausstellung enthielt. Ähnlich „mager“ z. B. die Kat. Nr. 57, J. Duquesnoys hl. Ursula, Nr. 149, die ausdrucksvoll virtuose Bildnisbüste Jean van Brouchoven, Comte de Bergeyck, von Jan P. I. van Bourscheid, die wie die meisten ausgestellten Bildnisse nicht ohne französische Vorbilder denkbar, und die Beschreibung der Zusammenhänge um Pieter Verbruggens, G. Kerrick' und L. Willemsens' Apostelfiguren von Petrus und Paulus in St. Jakob zu Antwerpen (Kat. Nr. 225, Nachzeichnung?, 199; die Tonmodelle zur selben Zeit in der Kirche ausgestellt!).

Die vielleicht allzu massiv wirkende Kritik — besser Fragestellungen — bezüglich Konzeption und Detail soll in keiner Weise darüber hinwegtäuschen, daß diese Ausstellung nicht nur für den allgemeinen Besucher, sondern auch den Spezialisten eine ganze Reihe von Überraschungen und Entdeckungen brachte. Alle zugegebenermaßen von persönlicher Einstellung bestimmten kritischen Fragen hinsichtlich Ausstellungsweise (für ein größeres Publikum) oder methodischer Anlage eines Katalogs wurden glücklicherweise durch die Präsenz der verschiedenartigen Bildwerke und ihre Qualitäten zurückgedrängt. Gabriel Grupellos lebendig virtuos komponierter und durchgearbeiteter Marmorbrunnen mit Meergöttern von 1675 (Kat. Nr. 82) präsentierte sich am Treppenaufgang zur Ausstellung neu montiert. Die 1660 datierte Marmorpietà des bisher nur als Porträtist bekannten François Dieussart (Kat. Nr. 36) gehört hier ebenso her wie der bisher nur weniger bekannte, subtil fein und doch großzügig geschnittene elfenbeinerne Kruzifixus François Duquesnoys aus S. Giovanni in Laterano, Rom, (Kat. Nr. 394) und sein in Zusammenarbeit mit Jérôme geschaffenes Bildnis des Bischofs Antoine de Triest (Kat. Nr. 53). Zu nennen sind auch die überraschend ausdrucksstarken und eigenwilligen Figuren des hl. Martin von Tours, des hl. Benedikt und der „religio“ von L. Willemsens (Kat. Nr. 256, 260, 265), des Dominikaners Jourdin von A. van Papenhoven (Kat. Nr. 218) oder das Bildnisfragment und die Putten vom Grabmal einer Nonne von Jan van Delen (Kat. Nr. 172—4) und neben der großartigen Büste Johan de Witts von Artus Quellinus d. A. die reizvolle Figur eines Hundes von 1657, bezeichnet „A. Q.“ (Kat. Nr. 115, 130). An die kleine Maria Lactans von Rombout Pauwels (Kat. Nr. 103) schließt sich wohl die Elfenbeinstatue der Sammlung Dekan J. van Herck, Kontich, an (Kat. Düsseldorf, 1971, Nr. 308), die auch mit Grupello in Verbindung gebracht wurde (Kunstchronik, 24. Jg., 11, 1971, S. 321). Die bisher wohl zu Unrecht als „Protokoko“ bezeichneten, eher von akademisch-klassizistischen Tendenzen aus-

gehenden Werke Jean-Claude de Cocks fordern eine zusammenfassende Darstellung.

Im Folgenden zu einzelnen Katalognummern einige Anmerkungen und Fragen: 24/25: Sind es wirklich Entwürfe Jean del Cours? — 27: Wie der Katalog bei den Marienfiguren von F. Langhemans und G. Kerriex (Kat. Nr. 102, 95), bei F. Boeckstuyns Putto mit Rose (unter Nr. 1) und dem Elfenbeinkruzifix Nr. 295 (D. J. me fecit) Signaturen angab, die in Wirklichkeit fehlen bzw. verschwunden sind, so erwies sich umgekehrt das „Projekt“ J. del Cours für das berühmte Grabmal Eugene Albert d'Allamonts in Gent (Nr. 27) rückseitig als „Pieter Verbruggen minor“ bezeichnet, also als Nach-Zeichnung (frdl. Mitt. von P. Colman). — 35: Hier hätte ein Vergleich mit Kleinbronzen zumindest typengeschichtlich weitergeführt. — 38, 39, 40: Ob der bronzene Satyrkopf — A. van Dycks Bildnis des F. Duquesnoy zeigt diesen Typ in den Händen des Bildhauers —, ein Guß des 17. Jahrhunderts, wirklich eine Erfindung des Fiammingo ist, bleibt weiterhin offen, während man den schlafenden Elfenbeinputto Nr. 40 vor einer Zuschreibung erst mit Duquesnoys signiertem Kasseler Christkind, der bezeichneten Münchener Bernsteingruppe, dem „A. Quellinus 1641“ bezeichneten Putto in Baltimore und vor allem L. Faydherbes Kindertypen vergleichen sollte. — 43/44: Am ehesten doch Arbeiten des 18. Jahrhunderts, der vergoldete Bronzeguß französisch. — 50: Ausführung von Jan van Delen oder eher wohl im Faydherbe-Atelier? — 51: Walter Pompe? — 60: Im Vergleich mit der Terracotta desselben Themas in der Sammlung B. Ford, London, noch klassizistischer, in Frankreich Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden? — 64: Die Initialen „L. F.“ des Madrider Elfenbeins eine echte Signatur? Wie soll Rubens direkt in die Ausführung der Terracotta eingegriffen haben? — 67: Wohl eher ein retrospektives Werk; man vgl. Kat. Nr. 76. — 79: Im Hinblick auf den Sockel mit Inschrift, die flache, nicht gehöhlte Rückseite, stellt sich die Frage, ob die Statuette nicht doch nach dem fertigen Grabmonument modelliert wurde. — 83, 85: Entgegen der im Düsseldorfer Katalog 1971 geäußerten Meinung, halte ich heute eine Entstehung im 18. Jahrhundert — mit S. Durian-Ress — für wahrscheinlich. — 117: Sicherlich nicht von A. Quellinus d. Ä.; eher kämen Meister vom Range Pieter Xaverys in Frage (vgl. Kat. Nr. 268). — 118: Vielleicht entpuppt sich die Gruppe aus Pfeifenton unter dem alten (?) braunroten Überzug als Werk W. Pompes. — 122—124: Hier wie für A. Quellinus d. J. sonst wäre die Wirkung römischer Reliefkunst des Algardi-Kreises und seiner Nachfolge sowie der Florentiner Akademie in Rom zu untersuchen. — 132: Eher eine Pietas mit Vanitaszügen. — 164: Sicherlich von oder nach Michael Rysbrack (M. I. Webb, Rysbrack, 1954, u. a. fig. 43) — 204: F. van Bossuit modellierte sehr wohl in Ton, vgl. Werkverzeichnis von 1727. — 181, 184, 186, 199: Abgesehen vom Verhältnis zu F. Duquesnoy (hl. Andreas) und Gianlorenzo Bernini wäre das zur zeitgenössischen römischen Kunst Pierre Le Gros', C. Rusconis u. a. zu klären

(R. Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome, I, II*, University Park and London 1976, Abb. 35 ff., 57 ff., 135 ff., 163 ff.). — 193: Nicht doch als Zeichnung für den Stich des „Grand Théâtre Sacré...“ zu deuten? — 210: Kopie des 19. Jahrhunderts? — 213: Nicht auszuschließen, daß das Relief in eine Form gedrückt und nachgearbeitet ist (vgl. das Marmorrelief des Louvre, MR 2746). Die Signatur fraglich, bei Nr. 214—15 sicherlich spätere Zutat. — 220/221: Wie schon im Düsseldorfer Katalog, 1971, Nr. 314 f. angegeben, Nachzeichnung nach Gartenfiguren in Versailles. — 242: Diese Entwurfszeichnung für die Dekoration einer Seitenschiffswand (Abb. 6) in St. Carolus Borromäus, Antwerpen, wahrscheinlich — in Anlehnung an die Chorgestaltung derselben Kirche von E. Quellinus — nach 1718 von Hendrik Frans Verbrugghen (Kat. Nr. 242) zwar ein weniger gutes Beispiel für die zeichnerische Freiheit des Bildhauers, aber ein Musterstück der kompilierend-variiierenden Verwendung von Vorbildern. Wie die Architekturgliederung auf römische Kirchen zurückgeht, so erinnert z. B. die Figur des Glaubens an P. P. Rubens hl. Helena in Grasse, vor allem aber an Gianlorenzo Berninis hl. Mathilde (Wittkower, Bernini, 1966², fig. 40). — Es wäre höchst wünschenswert, wenn die in vielen kirchlichen Archiven z. T. ohne konservatorische Betreuung aufbewahrten Zeichnungsbestände systematisch gesichtet und inventarmäßig veröffentlicht würden. — 270: Man vermißt den Hinweis auf H. van Milderts Büste im Museum Plantin-Moretus von 1621; und auf Jacques Jonghelinck? — 277: Zum Stil Artus Quellinus' d. J. vgl. im Ausst.-Kat. „Madonna in der Kunst“, Utrecht, 1963, Nr. 59. Abb. — 297—319: Kruzifixe aus Elfenbein. Was mehr oder minder für die übrigen ausgestellten Kruzifixtypen in anderem Material (u. a. Kat. Nr. 286 f., 197, 17) gilt, läßt auch bei den zahlreichen Elfenbeinarbeiten die Frage nach zumindest strengerer typologischer, wenn nicht auch in Einzelfällen nach kunsttopographischer und stilistischer Einordnung aufkommen. — Die Unterscheidung nach Art des perizoniums oder der Kopf- und Beinhaltung allein befriedigt nicht, wenn diese nicht in Relation zu den gesicherten Prototypen der italienischen bzw. flämischen Kunst gesetzt werden. So wie man die Varianten nach Giambolognas Kruzifix der Salviatikapelle (Dhanens. Nr. XXXIX, Abb. 169 f. — hier Kat. Nr. 302, 314, 316) deutlich von dem „Christo vivo“ von P. P. Rubens (Schädler, Petel, S. 97 — hier Kat. Nr. 295 ff.) oder A. Algardi (Heimbürger-Ragalli, Algardi, 1973, S. 159 ff. — hier Kat. Nr. 304?, 307) unterscheiden kann, wären beispielsweise Kat. Nr. 308 — wohl aus dem frühen 19. Jahrhundert — und 306 f. mit F. Duquesnoys Fassungen (s. Nr. 294 und das Exemplar aus Holz in Berlin, vgl. U. Schlegel, Kat. der italienischen Bildwerke des Barock, 1977, Kat. Nr. 7) bzw. mit den Typen der Nachfolge Jean del Cours in Verbindung zu bringen. Könnten nicht Kat. Nrn. 302, 318 spanischer Herkunft sein?

Den Katalog beschließt eine fleißig nach Orten, Künstlern, Ausstellungskatalogen und allgemeinen Schriften geordnete Bibliographie, die aber

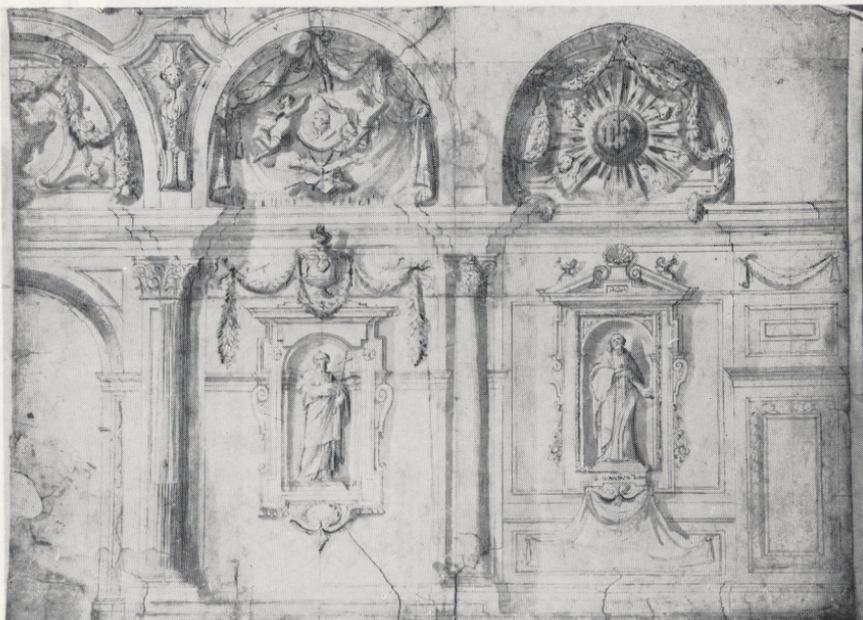


Abb.6 Hendrik Frans Verbrugghen; Dekorationsentwurf für eine Seitenschiffswand von Sankt Carolus Borromäus, Antwerpen (Foto: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen)



Abb.7 Artus Quellinus d. A.: Mars. Terracotta-relief (Foto: Hauchard, Valenciennes)

nicht Wichtiges von reiner Lokalliteratur abhebt. — Mag man auch wichtige Einzelkomplexe — die Fragen flämischer Kleinbronzen des 17. Jahrhunderts, des Verhältnisses zu England u. ä. — vermissen, bleibt als Fazit der großen Ausstellung doch die Feststellung, daß, sieht man von den Museen ab, in Privatsammlungen, besonders aber in den Kirchen noch reichste Bestände an Zeichnungen und Bildwerken sind, die oft nur von der Lokalforschung gewürdigt wurden. Jean del Cours „Christo sepulto“ aus Marmor von 1696 (Kat. Nr. 18) war zum ersten Male außerhalb Lüttichs zu sehen. Die Mühen der Ausstellung beider großer Museen in Brüssel haben sich gelohnt. Der Katalog ist allein schon wegen der Abbildungen für weitere Forschungen unentbehrlich.

Christian Theuerkauff

HOHE KUNST ZWISCHEN BIEDERMEIER UND JUGENDSTIL — HISTORISMUS IN HAMBURG UND NORDDEUTSCHLAND

Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, 23. 4.—14. 8. 1977

Zum 100. Jahrestag seiner Eröffnung hatte sich das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe auf seine Entstehungszeit besonnen und unter dem genannten Titel eine bemerkenswerte Ausstellung zusammengetragen.

Nach 75 Jahren der Verbannung werden in den letzten Jahren, parallel zur Wiederherstellung historistischer Fassaden in unseren Städten, zur Neuentdeckung der „Salon“-Bilder etc., Ausstattungs- und Gebrauchsdinge der Zeit zwischen Biedermeier und Jugendstil wieder beachtet. Auf den boom des Victorian Style in England folgte die Nostalgiewelle in Deutschland, die, faute de mieux, meist frühindustrielle Massenware in die bauhauskahlen Wohnungen abwechslungshungriger, kuriositäts- und ornamentbedürftiger Privatsammler schwemmte. Von London und Stockholm bis Budapest und Prag zogen die Museen nach, richteten entweder Abteilungen oder größere Ausstellungen zu dieser neu ins Blickfeld des Interesses rückenden Epoche ein, um ihrer Aufgabe gemäß zu dokumentieren, Qualitätsmaßstäbe zu setzen, zu sichten, zu klären und zu lehren. In Deutschland folgte auf die Ausstellung „Historismus — Kunst und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen“ aus Beständen des Kunstgewerbemuseums Berlin 1973 die Retrospektive „125 Jahre Bayerischer Kunstgewerbeverein“ in München 1976 und nun die Hamburger Schau. (Die fast gleichzeitige Ausstellung historistischen Glases im Ostberliner Kunstgewerbemuseum, längst wieder geschlossen, brachte viel zusätzliche Information, doch ist bis heute — wie in der DDR leider üblich — der im Manuskript fristgerecht gelieferte Katalog nicht erschienen.)

Nachdem der Historismus über Generationen hinweg verpönt und ignoriert war, begegnet man heute den Qualitäten dieses höchst heterogenen