

land“), zu den vorbildlichen Stilen; ebenso vermißt man eine Marken- und Signarentafel. Auch wäre es in diesem Stadium der Materialaufnahme noch nützlich gewesen, alle Stücke abzubilden, wofür man gern in Kauf genommen hätte, manches in kleinerem Format zu sehen (Kat. 205).

Schließlich: warum mag wohl für die Präsentation des Kunstgewerbes einer Epoche, die dieses Wort erfand, es erläuterte und mit Inhalt füllte, die die Beschäftigung mit Kunstgewerbe zur Mode machte, der es ein wichtiges Anliegen bedeutete, Kunst und Handwerk zu vereinen, warum mag für sie der Titel gewählt worden sein „Hohe Kunst des Historismus“? Daß er zudem in aufwendigster Zierfraktur, wie mit rotem Kreuzstich ins Paradekissen gestickt, auf dem Vorsatzblatt des Kataloges prangt, stellt (ebenso wie das bild-schöne, morbide Grabengelplakat) eben jenen haut goût von pompösem Zeitalter an den Anfang von Ausstellung und Katalog, die doch — lt. Vorwort — nicht durch Schlagworte und vorgefaßte Meinung konditioniert betrachtet werden sollten.

Insgesamt aber: ein durch 692 Artikel gewichtiger Katalog, umfassendes Material ausbreitend, voller aufschlußreicher Details. Nichts für verwirrbare Anfänger; aber für solche, die bereits wissen, was das Kunstgewerbe des Historismus allgemein auszeichnet, die seine innere Struktur, seine Ausgangsbasis und seine Ziele, seine Bedeutung für die Folgezeit kennen, eine Fundgrube. Ein Katalog für Fortgeschrittene.

Barbara Mundt

BAROCKPLASTIK IN NORDDEUTSCHLAND

Zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg,

16. September — 6. November 1977

(Mit 2 Abbildungen)

Die deutsche Barockkunst — gerade auch die Plastik — ist bisher fast ausschließlich vom katholischen Süddeutschland her betrachtet worden. Die Ausstellung in Hamburg versuchte zum ersten Mal, die Barockplastik in Norddeutschland als etwas Selbständiges und Eigenartiges darzustellen, „ein(en) Komplex . . . , dessen Vorhandensein zwar nicht mehr bewiesen werden muß, der aber doch im Bewußtsein der Allgemeinheit . . . nur recht vage Konturen hat“ (Katalog, S. 3). Drei verbindende Gesichtspunkte werden genannt: die Zugehörigkeit zum niederdeutschen Sprachgebiet, der Zusammenhalt unter den protestantischen Fürstenthümern und die Blickrichtung nach den Niederlanden. Zur Bestimmung des Begriffs „norddeutsch“ reichen diese Kriterien freilich nicht aus, und gerade die Einbeziehung Kursachsens

— zumal der Werke Permosers und seines Kreises —, die für das Bild der Ausstellung von eminenter Bedeutung war, wurde unter diesen Aspekten nicht recht plausibel. Jörg Rasmussen, der die Ausstellung konzipierte und gestaltete, waren die Schwierigkeiten der Abgrenzung durchaus bewußt. Er wollte nicht die vorhandenen Gegensätze nivellieren und etwa Norddeutschland als eine einheitliche Kunstlandschaft etablieren; sein Ziel bei diesem ersten Versuch war zunächst eine Bestandsaufnahme und eine kritische Sichtung. Dabei wurde der Kunstimport aus den Niederlanden und aus Süddeutschland großzügig einbezogen. Die Barockplastik am Niederrhein konnte hingegen nach der großen Düsseldorfer Ausstellung von 1971 weitgehend ausgeklammert bleiben. Schmerzlich ist das durch äußere Umstände bedingte Fehlen der für die Entwicklung in Norddeutschland so wichtigen Magdeburger Plastik. Auf einige im Katalog bereits verzeichnete Werke mußte in letzter Stunde noch verzichtet werden (Kat. 9, 10, 38, 39, 44, 45, 86, 90, 103, 230 und 231).

Ermüdung und Langeweile, wie sie sich bei Ausstellungen ausschließlich von Skulpturen leicht einzustellen pflegen, wurden sehr geschickt vermieden, vor allem durch die glückliche Mischung von Bildwerken verschiedener Formate und Materialien, durch die kluge Beschränkung auf etwa 275 Exponate sowie durch ein klares Konzept mit deutlich voneinander abgegrenzten Objektgruppen. Man wurde mit selbständigen, manchmal überraschenden Meinungen und Zusammenstellungen konfrontiert, die gelegentlich durchaus kritische Auseinandersetzung provozierten. Auch bei den Nichtfachleuten unter den Besuchern war eine bemerkenswert intensive Beschäftigung mit den Objekten zu beobachten. Diese ungemein lebendige und anregende Ausstellung war ein würdiger Beitrag zum Jubiläumsjahr des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. Nachhaltige Wirkung ist ihr sicher, nicht zuletzt durch den profunden Katalog, unter dessen einleitenden Aufsätzen der schöne Essay von Margarete Kühn über Schlüter als Bildhauer hervorzuheben ist.

Als ältestes Werk sah man in der Ausstellung den Altar der Bückeburger Schloßkapelle von Ebert Wulff d. J. (Kat. 1), eines der Hauptwerke der deutschen Plastik um 1600. Eindrucksvoll sind sowohl die originelle Komposition als auch die plastische Kraft der beiden Engelsfiguren mit ihren reich gegliederten, zülig bewegten Gewändern und ihrer bei aller Großformigkeit sehr differenziert modellierten Oberfläche. Derartige Qualitäten findet man in Norddeutschland erst wieder bei den Werken Schlüters. Adrian de Vries schuf in Prag für den Auftraggeber dieses Altars, den Fürsten Ernst von Schaumburg, hervorragende Bronzebildwerke, von denen einer der schlafenden Grabwächter und ein Putto vom Mausoleum des Fürsten in Stadthagen (Kat. 3, 4) ausgestellt waren. Dieser bedeutendste Kunstimport der Zeit blieb allerdings ohne Folgen für die weitere Entwicklung in Norddeutschland.

Unter den bodenständigen Bildschnitzern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genießt Ludwig Münstermann die größte Popularität. Zur Zeit des Expressionismus entdeckt, beurteilt man ihn vielleicht auch heute noch allzu sehr nach dem gelegentlich überbetonten Ausdrucksgehalt seiner Figuren, deren Mängel im Statuarischen oft geflissentlich übersehen werden. Wie auch bei Henning Heidtrider, Klaus Heim oder Hans Gudewerth d. J. spürt man die provinzielle Abgeschlossenheit, in der die Werkstatt produzierte, unbeschadet der Qualitäten, vor allem der lebendigen, skizzenhaften Oberflächenbehandlung, die Münstermanns schönste Arbeiten (etwa Kat. 19, 22) auszeichnen. Vom norddeutschen „Knorpelbarock“ wurde eine gute Vorstellung vermittelt. Als vortreffliches Beispiel erschien mir Gudewerths Grufftür im Schleswiger Museum (Kat. 72) mit ihrer phantasievollen Verschmelzung von Ornament und figürlicher Plastik.

Schon in den ersten beiden Sälen, die der Zeit bis etwa 1650/60 gewidmet waren, erwies sich die Kleinplastik im allgemeinen in der künstlerischen Qualität der Großplastik überlegen. Hervorheben möchte ich neben dem offensichtlich von niederländischer Kunst inspirierten großen Elfenbeinrelief mit der Schindung des Marsyas von Hans Ochs (Kat. 37) vor allem einige Arbeiten sächsischer Bildhauer, wie die Statuette Johannes des Täufers von Hans Otte (Kat. 49) und die überzeugend von Rasmussen zusammengestellten Holzbildwerke von Zacharias Hegewald (Kat. 50—53); nur die Zuordnung der Figur einer Liegenden (Kat. 54), die kurz vor meinem Besuch aus der Ausstellung gestohlen wurde, überzeugt — nach dem Foto zu urteilen — nicht restlos. Problematisch blieb die Einbeziehung von drei Statuetten aus einem Paris-Urteil (Kat. 60—62), die bisher in die Niederlande bzw. nach Augsburg oder Nürnberg lokalisiert worden waren, in das Werk von Klaus Heim.

Man betrat die Ausstellung durch den Mittelsaal mit der spätbarocken Plastik und wurde sofort mit dem ohne Zweifel großartigsten der ausgestellten Kunstwerke konfrontiert, Schlüters vollrund ausgearbeiteter Bronzebüste des Prinzen von Homburg (Kat. 174; *Abb. 8a*). In der monumentalen Wucht ist sie unmittelbar dem Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten verwandt, eindrucksvoll sind gerade auch die Ansichten von der Rückseite, die zu studieren man hier Gelegenheit hatte. Die Größe von Schlüters idealisierender Porträtauffassung spricht auch aus einem Rundmedaillon mit dem Profilkopf König Friedrich I. von Preußen, selbst noch aus dem etwas flauen Gipsabguß (Kat. 173); selten ist der Alexander-Typus überzeugender in das barocke Herrscherbildnis einbezogen worden. Auch die beiden schönen Köpfe von Attikastatuen der „Alten Post“ in Berlin (Kat. 175, 176) zeigen den großen Zug von Schlüters Kunst. Die Zeichnung mit der Huldigung an einen neugeborenen preußischen Prinzen Friedrich (Kat. 172) gibt wegen ihres ephemeren Charakters und mangels Vergleichsmaterials keine ausreichenden Kriterien für eine Vorstellung von der Zeichenkunst Schlüters,

in dessen nächsten Umkreis der Entwurf aber sicher gehört. Bei dem offenkundig von anderer Hand stammenden, italienischen (?) Blatt (Kat. 171) sehe ich hingegen keinerlei Beziehung zur Berliner Hofkunst.

Unter den flämischen Skulpturen fehlte das im Katalog verzeichnete Hauptwerk, die Halbfigur der Herzogin Marie Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf von Artus Quellinus d. Ä. aus dem Dom zu Schleswig (Kat. 86). So gerne man die Gelegenheit, dieses Porträt einmal von der Nähe zu sehen, wahrgenommen hätte, fühlte man sich angesichts der Gefährdung einer derartig schweren Marmorskulptur durch doppelten Ab- und Aufbau und zwei Transporte doch auch wieder erleichtert, daß es schließlich nicht ausgestellt wurde. Die Kreuzigungsgruppe und die Büste des Thomas Fredenhagen von Thomas Quellinus' Hochaltar der Lübecker Marienkirche (Kat. 132—135) erneuerten den dringenden Wunsch nach der durchaus möglichen Wiederherstellung dieses wichtigen Zeugnisses flämischer Kunst auf deutschem Boden. Interessant war die Gegenüberstellung der Büste mit ihrem schönen Terrakotta-Modell (Kat. 136). Am meisten faszinierte mich unter den ausgestellten flämischen Bildwerken die Omphale-und-Amor-Gruppe (Kat. 85), die A. Quellinus d. Ä. zugeschrieben wurde und demnächst von Christian Theuerkauff ausführlicher behandelt werden wird. Besonders schön die überraschend unterschiedlichen Ansichten von den verschiedenen Seiten. In derselben Vitrine stand Leonhard Kerns Adam-und-Eva-Gruppe (Kat. 77). In den Gesichtszügen des Adam, der ungewöhnlicherweise bärtig wiedergegeben ist, vermutet man ein Bildnis des Großen Kurfürsten, und man nimmt an, daß die Gruppe anlässlich dessen Vermählung im Jahre 1646 entstanden ist. Mich überzeugt (wie etwa auch Elisabeth Grünenwald in ihrer Monographie) die angebliche physiognomische Übereinstimmung nicht, außerdem erscheinen Thema und Darstellung für den vermuteten Anlaß doch allzu pikant.

Der vierte Saal zeigte die spätbarocke Kleinplastik — vorwiegend an den Höfen von Berlin, Braunschweig, Dresden und Kassel. Der in seiner ursprünglichen Funktion verwendete Braunschweiger Sammlungsschrank und Georg Hintz' (Hainz') Gemälde mit der Darstellung des Inneren eines Kunstschranks (Kat. 114) gaben einen Begriff von der Präsentation der Objekte zu ihrer Entstehungszeit. Zu den wichtigsten Ergebnissen der Ausstellung gehört die Wiedergewinnung des Oeuvres von Joachim Henne (Kat. 105—126), offensichtlich dem Hauptmeister der spätbarocken Kleinplastik im norddeutschen Bereich.

Balthasar Permoser war, seiner überragenden Bedeutung entsprechend, durch eine eindrucksvolle Gruppe von Arbeiten repräsentiert. Die erstmals wieder vereinigten Elfenbeinstatuetten der Jahreszeiten aus Braunschweig und Leeds (Kat. 185—188) zeigten im kleinen Format die ganze Verve und die jedes Detail durchpulsende Lebendigkeit seiner Kunst. Im

Vergleich damit erwiesen sich die beiden Gueridons mit Figuren von Flora und Bacchus (Kat. 182, 183) eindeutig als Werke eines anderen, weit weniger bedeutenden Künstlers. Bei keiner Figur Permosers findet man einen ähnlich unfesten Stand, eine ähnlich dekorativ-gleitende Bewegung oder ähnlich summarisch behandelte Haare und Gewänder. Die vergoldeten Sockel sind ihrem Stil nach oberitalienisch und gehören doch wohl ursprünglich mit den Figuren zusammen. Die überraschend zahlreichen Probleme bei der Abgrenzung des Oeuvres eines so individuellen Künstlers wie Permoser beruhen nicht zuletzt auf unterschiedlicher Beurteilung der künstlerischen Qualität bei den in Frage stehenden Stücken. So kommt m. E. die Zuschreibung einer Zeichnung mit Bacchus und zwei Satyrn (Kat. 190) schon aus Qualitätsgründen nicht in Betracht; eine Übereinstimmung in der Handschrift mit der einzig gesicherten Zeichnung Permosers in Düsseldorf kann ich nicht sehen. Aus dem Werk des Künstlers auszuschneiden ist ferner die Marmorbüste Herzog Anton-Ulrichs von Braunschweig-Wolfenbüttel (Kat. 180), zweifellos ein eindrucksvolles Fürstenbildnis des späten 17. Jahrhunderts. Sie kann unmöglich von demselben Künstler stammen, der die als Permosers Werk unbestrittene, wenn auch später entstandene Alabasterbüste des Herzogs, ebenfalls in Braunschweig, geschaffen hat. Die Zuschreibung der beiden Büsten stützt sich vor allem auf T. Querfurths Beschreibung von Salzdaßlum aus dem Jahre 1710, in der zwei Brustbilder Anton-Ulrichs genannt werden, „das eine in Italien, das andere aber in Teutschland von dem berühmten Sigr. Balthasar (= Permoser) gemacht.“ Die Interpretation dieser Stelle, es handle sich bei der einen Büste um eine italienische Arbeit, bei der anderen aber um ein in Deutschland entstandenes Werk Permosers, erscheint mir vom Wortlaut her einleuchtender zu sein als die Deutung, beide Büsten stammen von Permoser, die eine habe er in Italien, die andere in Deutschland geschaffen. Der Klassizismus der sparsam drapierten Panzerbüste bei dem früheren Porträt und die im Kontrast dazu sehr weichen und üppigen Haare, bei denen jede Unterschneidung vermieden ist, finden in Permosers Werk keinerlei Parallele. Auch in Italien ist mir unmittelbar Verwandtes nicht bekannt; eine gewisse Ähnlichkeit, vor allem in der Haarbehandlung, besteht mit den Bildnisbüsten Paul Strudels, deren stilistische Herkunft ebenfalls noch nicht befriedigend geklärt ist. Bei der Einordnung der Elfenbeinstatueette des Saturn (Kat. 194) in den Permoser-Kreis sind ebenfalls Zweifel angebracht. Alle Partien dieser vollrund gearbeiteten Figur sind klar voneinander abgesetzt im Gegensatz zu Permosers in einheitlichem Bewegungszug weich verschliffenen Körpern, und auch dessen bernineske Rauschebärte — gerade bei den zum Vergleich herangezogenen Bautzener Kirchenvätern — unterscheiden sich wesentlich von dem mit allen seinen Strähnen liebevoll-sorgfältig ausgeführten Bart des Saturn. Die Statueette ist m. E. bereits um 1650—60 entstanden. Bedauerlich war es, daß der im Original nur wenigen bekannte, signierte

Putto mit dem Totenschädel (Kat. 193) nicht zu sehen war. Ein unpublizierter Elfenbein-Putto, den Alfred Schädler kürzlich als Arbeit Permosers, wohl aus seiner späteren Zeit, erkannt hat, sei hier zur Diskussion gestellt (Bologna, Museo Civico Medievale, Inv.Nr. 693, H. 17,5 cm). Es handelt sich wahrscheinlich um eine Allegorie des Feuers aus einer Folge der vier Elemente (*Abb. 8b*).

Im letzten Saal begegnete man zunächst dem Werk des in Mannheim tätigen Permoserschülers Paul Egell. Zum ersten Mal wurden die drei Reliefs aus der Schloßkapelle von Sarstedt bei Hildesheim (Kat. 281—283) wieder zusammengeführt. Man fragte sich, ob das Frankfurter Relief nicht auch versilbert gewesen ist; eine Untersuchung der Fassungsreste in den Faltentiefen wäre zu begrüßen. Egells Relief der hl. Katharina von Siena (Kat. 284), gleichfalls von hervorragender Qualität, gelangte durch verwandtschaftliche Beziehungen nach Lübeck. Vor allem Egells Altar für Hildesheim — ein Hauptwerk der deutschen Rokokoplastik — und sein Einfluß auf J. F. B. Ziesenis, dem Rasmussen zwei Egell stilistisch verwandte allegorische Figuren im Frankfurter Liebieghaus (Kat. 285, 286) als Frühwerke zugeschrieben hat, motivierten die so aufwendige Präsentation des Oeuvres des Mannheimer Künstlers.

Auch bei den Arbeiten aus dem 18. Jahrhundert dominierte die Kleinplastik. Neben einer Auswahl von Figuren und Reliefs aus Böttgersteinzeug und Porzellan der Meißener Manufaktur sah man vor allem Werke von Theophil Wilhelm Freese (Kat. 238—245) und Johann Christoph Ludwig von Lücke (Kat. 246—266). Nennenswerte Großplastik — der sakrale Bereich scheidet ja von vornherein aus — hat es damals nur in Berlin und Potsdam gegeben. An die friderizianische Hofkunst erinnerte Johann Peter Benckerts Pan- und-Syrinx-Gruppe (Kat. 280). Bei der Figur der Diana (Kat. 228) handelt es sich doch wohl um ein Werk des frühen 17. Jahrhunderts.

Stellt man am Schluß anhand des Gesehenen die Frage nach der Kontinuität und Bedeutung der norddeutschen Barockplastik, so fühlt man sich — aller Einzelleistungen eingedenk und unter Ausschluß der Importkunst — in seiner Meinung bestätigt, daß die deutsche Barockplastik zu Recht vorwiegend von Süddeutschland her gesehen wird und daß der bodenständigen Plastik in Norddeutschland mit Ausnahme der Werke des schon immer als überragende Erscheinung gewürdigten Schlüter nur eine ephemere Bedeutung zukommt, eine Erkenntnis, die den Ertrag dieser schönen und gelungenen Ausstellung jedoch nicht schmälert.

Peter Volk

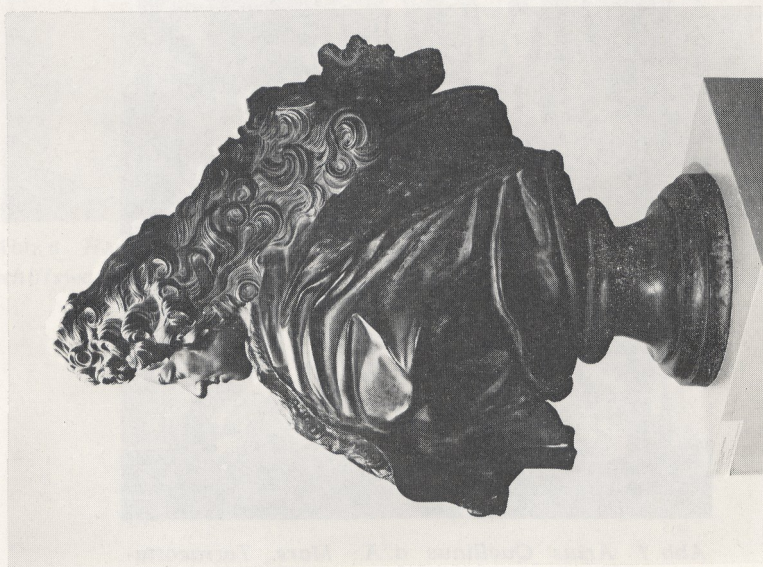


Abb. 8a Andreas Schlüter: Bronzebüste des Prinzen von Homburg (Foto: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)

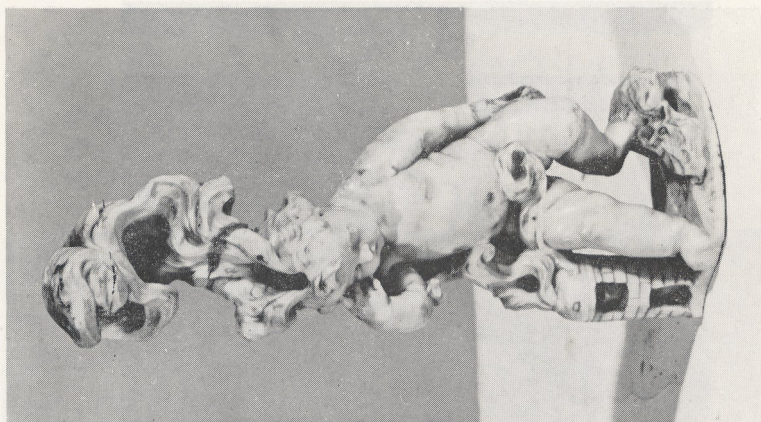


Abb. 8b Balthasar Permoser: Elfenbeinputto (Allegorie des Feuers). Bologna, Museo Civico Medievale (Foto d. Museums)