

(Orts-, Platz- und Straßenbilder) nicht hinter dem, was im Inventar gegeben werden kann, zurück.

Zum Abschluß seines Arbeitsgesprächs ließen sich das Institut für Österreichische Kunstforschung und seine Mitarbeiter über die Tagung der bundesdeutschen Inventarisierungen in Hamburg vom 3.—5. März 1976 berichten (vgl. V. Osteneck in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 34, 1976, 90—92). Die Themen dort waren die gleichen wie hier; doch war hier, durch die Einladung eines ausländischen Beobachters, des Berichterstatters, ein kleiner Schritt zu internationalem Austausch gemacht. Dieser dürfte notwendig sein, die Zeit hierzu reif — die letzte internationale Zusammenkunft, an der auch die Schweiz, aber nicht nur deutschsprachige Länder teilnahmen, fand 1960 in München statt! Aus Österreich würde dabei daran erinnert, daß hier genuin kunstgeschichtliche Arbeit zu leisten ist und daß hierbei das Fach höchste Aktualität findet.

Tilmann Breuer

BERTEL THORVALDSEN (1770—1844)
EIN DÄNISCHER BILDHAUER IN ROM

Zur Ausstellung der Kunsthalle in Köln, 5. 2.—3. 4. 1977

(Mit 3 Abbildungen)

Wie wichtig die Kölner Thorvaldsen-Ausstellung gewesen ist, das hat gerade die unsichere und zumeist unverständige Reaktion der Feuilleton-Kritik deutlich werden lassen. Die vielen Variationen der sattsam bekannten Klischees vom kalten Marmor, von leerer Idealität und von der Antike aus zweiter Hand bezeugten die Ratlosigkeit der Gegenwart gegenüber einem Werk, das von den Zeitgenossen mit fast grenzenloser Begeisterung aufgenommen worden war und das für die europäische Skulptur, Frankreich ausgenommen, eine stilbildende Bedeutung gehabt hatte. Nun verlangen diese historischen Tatsachen sicher nicht, daß wir das Werk Thorvaldsens als einen Beitrag zur ästhetischen Diskussion der Gegenwart aktualisieren müßten. Sie fordern aber eine Kunstgeschichte, die sich so vehement der Erforschung des 19. Jahrhunderts zugewendet hat, dazu auf, sich dieses Œuvres zu vergewissern. Denn wie soll man die Kunst des 19. Jahrhunderts begreifen, wenn man einen ihrer wichtigsten Beiträge nicht versteht?

Die Kölner Ausstellung war offensichtlich sehr sorgfältig vorbereitet. Nur so konnte erreicht werden, daß sie nicht einfach ein Querschnitt durch die Bestände des Kopenhagener Thorvaldsen-Museums geworden ist. Skulpturen aus den verschiedensten Museen und aus dem europäischen Privatbesitz waren in Köln versammelt, darunter eine bemerkenswerte Zahl

von Werken, die bislang der Thorvaldsen-Literatur unbekannt geblieben waren, die als verschollen galten oder die nur an abgelegener Stelle einmal erwähnt worden sind. Herausgreifen muß man den auf einer Treppe des Wiener Rathauses wenig beachteten „Amor triumphans“ (Kat. Nr. 49), ein Hauptwerk aus Thorvaldsens bester Zeit, modelliert 1814 und zwischen 1819 und 1822 in Marmor ausgeführt.

Als verschollen galten die Reliefe, die König Wilhelm I. von Württemberg 1841 zur Dekoration des Stuttgarter Neuen Schlosses in Auftrag gegeben hatte, sie wurden im Depot des Landesmuseums in Stuttgart wiedergefunden (Kat. Nr. 45, 58 und 87—90). Unbekannt waren die beiden Reliefe (Kat. Nr. 57 und 86), die als Leihgaben der Bundesrepublik sich im Oldenburger Landesmuseum befinden. Zudem wurden in Köln einige wichtige Thorvaldsen-Arbeiten aus Privatbesitz gezeigt, die gewöhnlicherweise nicht zugänglich sind, darunter herausragend die Kolossalbüste Conrad Graf Rantzau-Breitenburg (Kat. Nr. 11) und das Epitaph für Johann Philipp Bethmann-Hollweg (Kat. Nr. 60), ein sehr schöner Entwurf Thorvaldsens, dessen Marmoroberfläche nur leider in keinem einwandfreien Zustand mehr ist.

Die einzelnen Gattungen der Thorvaldsenschen Skulpturen waren recht unterschiedlich vertreten. So ergab sich die Gefahr, daß die Kölner Ausstellung ein schiefes Bild bei den Besuchern hinterließ. Gerade jene Aufgabe, die Thorvaldsen am wenigsten interessiert hat und aus deren Bereich viel Durchschnittsware seine Werkstatt verlassen hat, war quantitativ wie qualitativ in Köln besonders stark vertreten: das Bildnis. Unter den 91 skulpturalen Arbeiten, die der Katalog verzeichnet, befinden sich 37 Porträtbüsten, darunter die bedeutenden Monumentalbüsten der Jahre 1803 bis 1805, die schönen Kinderbildnisse aus dem zweiten Jahrzehnt und einige herausragende Einzelstücke, wie die Porträtbüste des Kardinals Ercole Consalvi (Kat. Nr. 30) und das zu Recht als „Musterbeispiel biedermeierlicher Porträtauffassung“ gerühmte Bildnis der Marianna Florenzi (Kat. Nr. 33).

Aus der großen Reliefproduktion Thorvaldsens konnte dagegen nur eine sehr bescheidene Auswahl in Köln gezeigt werden, die meisten Reliefe sind an ihren Standorten eingemauert und standen für die Ausstellung nicht zur Verfügung. Nur die beiden Ilias-Reliefe aus Woburn Abbey (Kat. Nr. 40 und 50) und der „Tanz der Musen auf dem Helikon“ (Kat. Nr. 42) vertraten angemessen die Reliefkunst Thorvaldsens aus der Zeit seines ersten Romaufenthaltes (1797—1819), die berühmten Gegenstücke „Der Tag“ und „Die Nacht“ (Kat. Nr. 81 und 82) von 1815 waren nur in etwas flauen Ausführungen zu sehen. Obschon noch einige gute Arbeiten aus späterer Zeit gezeigt wurden, konnte die Rolle des Reliefs im Œuvre Thorvaldsens in Köln nicht angemessen verdeutlicht werden.

Einen wesentlich besseren Eindruck vermittelten die wenigen Marmorstatuen. Der Posener „Ganymedes“ (Kat. Nr. 41), die Erstfassung der „Hebe“ (Kat. Nr. 43), der bereits genannte „Amor triumphans“ (Kat. Nr. 49), der

„Hirtenknabe“ (Kat. Nr. 51), der kniende „Ganymed mit Adler“ (Kat. Nr. 52) und der „Stehende Amor mit Bogen“ (Kat. Nr. 55) stellen alle gute, wenn nicht gar hervorragende Marmorausführungen nach Modellen der Jahre 1804 bis 1819 dar. Freilich, so wichtige Statuen wie der „Jason“ in Kopenhagen und der „Adonis“ in München fehlten. Selbst die Monumentalskulptur war durch die Bozzetti sowie durch Großfotos gut repräsentiert, wobei nur auffiel, daß Thorvaldsens Denkmäler für Polen mit keinem einzigen Beispiel vertreten waren. Eine gute Auswahl von Thorvaldsen-Zeichnungen sowie 40 zeitgenössische Gemälde aus der Privatsammlung Thorvaldsens rundeten das Bild ab.

Zur Kölner Ausstellung sind drei Schriften erschienen: Ein kurzgefaßter Führer, ein Katalog und ein wissenschaftliches Handbuch. Das Handbuch, ein umfangreicher Sammelband, kann an dieser Stelle nicht besprochen werden. Es sei aber wenigstens vermerkt, daß es neben wesentlichen Beiträgen zur Voraussetzung und zur Wirkung der Thorvaldsenschen Kunst sowie zur Entstehung und Bedeutung einzelner Werke und Werkgruppen — vor allem der Sepulkral- und Monumentalplastik Thorvaldsens für Deutschland — einen Œuvre-Katalog für die Zeit von 1803 bis 1819 und eine umfassende Thorvaldsen-Bibliografie enthält, wichtige Grundlagen für weitere wissenschaftliche Bemühungen um das Thorvaldsen-Werk.

Der Katalog ist großzügig angelegt. Alle Ausstellungsstücke, mit Ausnahme der Trivialia, sind abgebildet, doch besitzen nicht alle Abbildungen die wünschenswerte Qualität.

Dem eigentlichen Katalogteil sind mehrere einführende Aufsätze vorangestellt. In seinem Vorwort bemüht sich Gerhard Bott — nicht sehr überzeugend — Thorvaldsens Kunst einen aktuellen Bezug zuzusprechen. Siegfried Gohr, „Die Antike in der Kunsttheorie von J. J. Winckelmann bis Friedrich Schlegel“, und Michael Maek-Gérard, „Die Skulptur um 1800“, stecken den ästhetischen und kunsthistorischen Rahmen des Thorvaldsen-Werks ab. Zu allgemein gehalten ist der Beitrag von Frank Otten, „Thorvaldsen und die Antike“, der zu keinen konkreten Ergebnissen kommt. Den prägnanten biografischen Aufsätzen des Konservators im Thorvaldsen-Museum, Bjarne Jørnaes, „Thorvaldsen bis zu seiner Übersiedlung nach Rom 1770—1797“ und „Thorvaldsen in Rom“, schließen sich der sehr gute Überblick von Hella Robels, „Thorvaldsen und seine Auftraggeber“, ein weiterer Beitrag von Jørnaes, „Thorvaldsens Nachfolge“ und schließlich noch der Aufsatz „Thorvaldsens Museum“ von Siegfried Gohr sinnvoll an. Hubertus Froning, „Thorvaldsen und Carstens“, hätte dagegen besser in das Handbuch gepaßt.

Nicht ganz verständlich ist, daß die Einleitungen zu den einzelnen Werkgruppen (Kurt Löcher, „Thorvaldsen als Bildniskünstler“, Siegfried Gohr, „Sakralskulptur“ und „Der Alexanderfries“, Frank Günter Zehnder, „Denkmäler“) nicht an der entsprechenden Stelle des ikonografisch gegliederten

Katalogteils erscheinen. Das hätte es dann auch ermöglicht, die Gliederung des Katalogs im Inhaltsverzeichnis anzugeben, der Katalog hätte damit an Übersichtlichkeit gewonnen. Auch der Beitrag von Gerhard Bott, „Aus der Gemäldesammlung Thorvaldsens in der Casa Buti“, hätte vor dem Katalog der Gemälde aus der Sammlung Thorvaldsens einen besseren Platz gefunden.

Unerfreulich sind an dem Katalog der Kölner Ausstellung einige Fehler und Auslassungen in der Beschreibung der einzelnen Stücke. Die **Bozzetti**, die in Köln zu sehen waren, sind ohne Ausnahme Gipsabgüsse der — nicht mehr erhaltenen — Tonbozzetti. Zumeist aber gibt der Katalog das Material mit „Ton“ an (Kat. Nr. 39, 61—63, 67, 68, 75, 84, 85). Die Signaturen, die oft nicht vom Künstler stammen, sondern spätere „Nachträge“ der Besitzer sind, wurden in einer Reihe von Fällen nicht oder nicht korrekt in den Katalog aufgenommen. Die Büste François Gabriel de Bray (Kat. Nr. 24) trägt das Monogramm „AT“ und eine Bleistiftnotiz „Thorwalzen fec.“. Das Chatsworther Exemplar der Consalvi-Büste (Kat. Nr. 30) ist bezeichnet: „A. THORVALDSEN. F.“. Das Monogramm „AT“ findet sich auch auf dem Posener Ganymed (Kat. Nr. 41) und der Stehende Amor (Kat. Nr. 55) trägt die Bezeichnung: „THORVALDSEN. F.“. Auf den Budapester Gipsabgüssen des Christus-Zyklus (Kat. Nr. 76—80) sind Ort und Zeit der Entstehung angegeben, allerdings sind diese Angaben nur teilweise lesbar. Unkorrekt ist in dem Katalog die Bezeichnung auf der Plinthe der Byron-Büste (Kat. Nr. 20) wiedergegeben, der Name Thorvaldsens ist auf der Plinthe mit „w“, also — fälschlich — „Thorwaldsen“ geschrieben. Schreibfehler enthält auch die Bezeichnung auf dem Bildnis Sommariva (Kat. Nr. 26). Sie lautet: „THORWALSEN F. ROMA“, und hätte in dieser fehlerhaften Schreibweise auch im Katalog erscheinen müssen. Nur der Vollständigkeit halber sei noch angemerkt, daß die Ortsangabe „Nysøe“ auf der Büste Henriette Daneskiold-Samsøe (Kat. Nr. 37) im Katalog das „e“ verloren hat und die Bezeichnung des Hirtenknaben (Kat. Nr. 51) aus Großbuchstaben besteht.

Außerordentlich ärgerlich und die Benutzung des Katalogs erschwerend ist es, daß die „Bibliographie“ am Ende des Katalogs — ihrem Charakter nach eher ein Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur — ganz und gar unvollständig ist. Ein Beispiel, beliebig herausgegriffen: Sucht der Leser Literatur zur Hebe (Kat. Nr. 43), so erhält er 12 Hinweise in abgekürzter Form. Versucht er nun die Abkürzungen mit Hilfe des Verzeichnisses zu entschlüsseln, so bleibt er meist erfolglos. Wenn ein Oppermann 1924 und ein Rave 1944 dort nicht vorkommen, so stiftet dies allerdings nur kurze Verwirrung, da man sich an Oppermann 1927—30 und Rave 1949, die auch gemeint sind, halten kann. Nebenbei gesagt: die dreibändige Thorvaldsen-Biografie Oppermanns ist 1924 bis 1930 und Raves Thorvaldsen-Buch weder 1944 noch 1949, sondern 1947 erschienen. Daß aber fünf der zwölf abgekürzt zitierten Titel in das Verzeichnis überhaupt nicht aufgenommen worden sind, ist ein peinliches Versäumnis. (Die inzwischen erschienene

zweite Auflage des Kölner Kataloges hat nur in geringem Umfange Abhilfe geschaffen.)

Diese Mängel sind um so bedauerlicher, als die Katalogtexte selbst in der Regel korrekt den Forschungsstand referieren und darüber hinaus zahlreiche neue Resultate und Hinweise enthalten. In diesem Zusammenhang einige Anmerkungen und Hinweise: Kurt Löcher, der den umfangreichen Abschnitt der Porträtskulptur bearbeitete (Kat. Nrn. 1—37) ist bei der Kommentierung der einzelnen Bildnisse zuweilen über das Vertretbare hinausgegangen, etwa wenn es über die Porträtbüste der Fürstin Galitzin (Kat. Nr. 7) heißt, sie bringe „die gesellschaftliche Anonymität durch persönliche Vitalität ins Gleichgewicht“. Bei einigen Charakterisierungen fragt man sich, ob sie tatsächlich dem Bildnis abgelesen worden sind, so wenn Löcher meint, Thorvaldsen habe „in der geistreich beweglichen, scharfgeschnittenen Physiognomie“ der Büste des Fürsten Metternich (Kat. Nr. 25) „durchaus einen Zug des Despotischen“ aufgedeckt. Psychologisierende Absichten dürfte Thorvaldsen in seiner Porträtkunst kaum verfolgt haben.

Den schwierigsten Teil des Kataloges hatten Siegfried Gohr und Hubertus Froning zu bearbeiten, die mythologischen und allegorischen Darstellungen (Kat. Nrn. 38—59 u. 81—91). Gerade die Erforschung dieses wichtigsten Zweiges der Skulptur Thorvaldsens ist über die Anfänge noch nicht hinausgewachsen. Die bildnerischen und inhaltlichen Voraussetzungen sind noch weitgehend unbekannt, so dürften die zahlreichen Anregungen, die der Kölner Katalog zu ihrer Klärung beisteuern möchte, dankbar aufgenommen und diskutiert werden. Wichtig sind u. a. die Hinweise Gohrs auf die Bedeutung der Florentiner Renaissanceskulptur für den Posener „Ganymed“ (Kat. Nr. 41) und für andere Arbeiten Thorvaldsens der Zeit um 1804/1805. Schon die Büste der Fürstin Galitzin (Kat. Nr. 7), die vermutlich im Winter 1803/04 entstanden ist, scheint mir aus antiken Voraussetzungen allein nicht erklärbar zu sein, entgegen der von Löcher vertretenen These, Thorvaldsen sei von der Renaissancekunst Italiens nie beeindruckt worden (S. 76). Gerade in seinen weiblichen Bildnissen klingt zuweilen ein Renaissance-ton an, beispielsweise in der nicht ausgestellten Büste der Prinzessin Caroline Amalie von 1820/21 (Sass Nr. 120).

Die Datierung des Reliefs „Venus und Amor“ (Kat. Nr. 45) ist unkorrekt. Ausgestellt war die zweite Fassung des Themas, während sich die Datierung in das Jahr 1809 auf die erste Fassung bezieht. Für diese Zweitfassung, die dem Spätwerk zugerechnet werden muß, gibt es im Thorvaldsen-Museum ein eigenes Originalmodell (Inv. Nr. A 418). Unverständlich sind die Provenienzangaben des Katalogs zum „Amor triumphans“ (Kat. Nr. 49). Die Wiener Marmorausführung ist zweifellos identisch mit der 1817 von dem Fürsten Esterhazy bestellten und 1819—1822 ausgeführten Arbeit. Offenbar gelangte die Statue im Verlauf des 19. Jahrhunderts in den Besitz jener Familie Zang, die den Amor 1895 der Stadt Wien schenkte.



Abb. 1 Aschaffenburg, Pompejanum. Holzstich aus: Illustrierte Zeitung, IX. Band, No. 209, Leipzig, 3. Juli 1847, S. 1

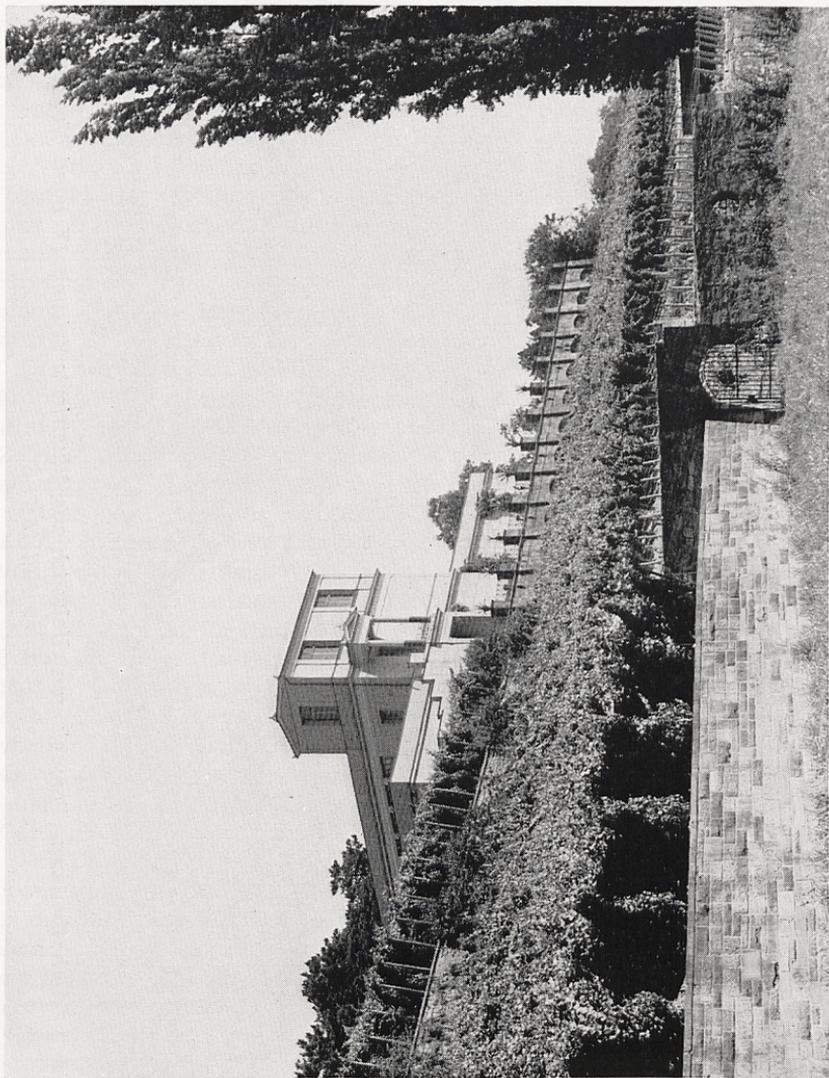


Abb. 2 Aschaffenburg, Pompejanum. Gesamtansicht nach der Wiederherstellung des Außenbaus



Abb. 3 Bertel Thorvaldsen: Conrad Graf Rantzau-Breitenburg. Kolossalbüste. 1805. Privatbesitz

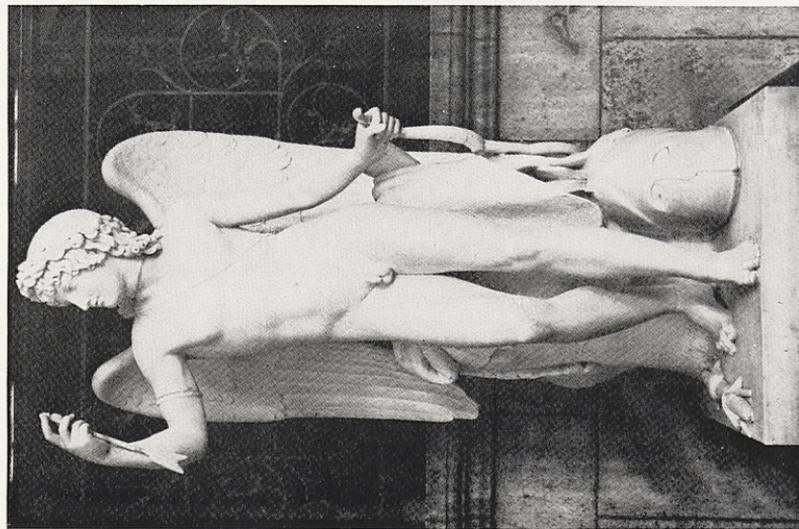


Abb. 4a B. Thorvaldsen: Amor triumphans.
1814. Wien, Rathaus

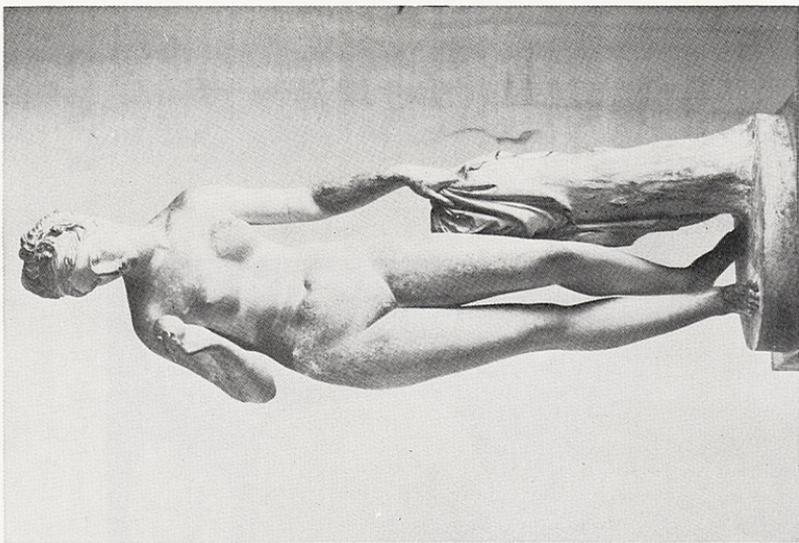


Abb. 4b B. Thorvaldsen: Venus mit dem
Apfel. Gipsmodell. 1813/16. Kopenhagen, Thor-
valdsens Museum

Man war offensichtlich bemüht, Überschneidungen zwischen Katalog und Handbuch zu vermeiden, auch wenn einzelne Stücke, so das Epitaph für Johann Philipp Bethmann-Hollweg (Kat. Nr. 60), hier wie dort von Barbara Bott ausführlich behandelt worden sind. Wenigstens in einem Fall wäre es der Wichtigkeit der Beobachtung wegen angebracht gewesen, eine im Handbuch aufgestellte These auch im Katalog zu erwähnen. Ich meine den von Erik Forssman und von Siegfried Gohr unabhängig voneinander entdeckten Zusammenhang des 1821 modellierten Thorvaldsen-Christus (Kat. Nr. 72) mit der Christusfigur auf dem 1813 von Peter Cornelius gemalten Bild der „Klugen und törichten Jungfrauen“ im Düsseldorfer Kunstmuseum. Dieser überzeugende Hinweis dürfte die wichtigste Entdeckung sein, die im Zusammenhang mit der Kölner Ausstellung publiziert worden ist.

Eine Überschneidung zwischen Katalog und Handbuch bringt auch die Kommentierung der Ägineten-Ergänzungen (Kat. Nr. 92), deren Abnahme die Vernichtung eines der hervorragendsten Zeugnisse der neuzeitlichen Antikenrezeption bedeutet hat. Die von Christiane Grunwald sehr eingehend diskutierte Gegenüberstellung einzelner Ergänzungen mit ihren antiken Vorbildern führt zu dem wichtigen Ergebnis, „daß diese Ergänzungen in der Isolierung vom griechischen Werk ausdrucksstarke und aussagekräftige Zeugnisse ihrer eigenen Zeit sind — eher romantische Porträts griechischer Sagenhelden als ideale Skulpturen im antiken Sinne“. Allerdings dürfte die archäologische Akribie zu weit getrieben sein, wenn Grunwald beginnt, die ausführenden Bildhauer der Thorvaldsen-Werkstatt zu unterscheiden. Die Werkstattorganisation Thorvaldsens, die weitgehend auf dem Prinzip der Arbeitsteilung beruhte und die Spezialisten, etwa für die Haarbehandlung, vorsah, läßt die Unterscheidung in einen entwerfenden Meister und in einen ausführenden Bildhauer in der Regel nicht zu. Ob die Ergänzungsarbeiten an den Ägineten, die nicht im Hauptatelier Thorvaldsens, sondern in einem eigens angemieteten Raum erfolgten, darin vielleicht eine Ausnahme bilden, ist sehr fraglich. Überhaupt muß man die Angaben des Kölner Katalogs in bezug auf Marmorbearbeitung mit großer Skepsis behandeln. Woher will man wissen, daß das Bildnis Jacob Baden (Kat. Nr. 13) eine „eigenhändig ausgeführte“ Büste sei? Ebenso problematisch sind die Ausführungen zu den Kat. Nrn. 55 und 82, wo angebliche Eigenhändigkeit Thorvaldsens aufgrund einer besonders guten Marmorbearbeitung angenommen wird. Es gibt in der zeitgenössischen Kritik keinen einzigen Hinweis darauf, daß Thorvaldsen selbst in der Marmorbearbeitung Vorbildliches geleistet habe. Aber es gibt zeitgenössische Stimmen, die Thorvaldsen die Fähigkeit der Marmorbearbeitung generell abgesprochen haben. Man braucht soweit nicht zu gehen, aber eine sensible Bearbeitung der Marmoroberfläche deutet jedenfalls weniger auf Thorvaldsen als auf einen — oder gar auf die Zusammenarbeit mehrerer — Marmorspezialisten hin. Der Beitrag der Direktorin des Thorvaldsen-Museums, Dyveke Helsted,

„Thorvaldsens Arbeitsmethode“, im Handbuch der Kölner Ausstellung dürfte inzwischen die notwendige Klärung gebracht haben.

Auch im Führer durch die Kölner Ausstellung ist das schiefe Bild Thorvaldsens als Meister der Marmorbearbeitung enthalten. So hat Uwe Westfeling, der Autor des Führers, dem knienden „Ganymed mit Adler“ (Kat. Nr. 52) eine „eigenhändige Marmorausführung“ (S. 20) zugebilligt und an anderer Stelle (S. 4) bemerkt, Thorvaldsen „gab vielen Stücken die letzte Vollendung“. Hinter einer solchen Formulierung steht eher das Bild des retouchierenden Rubens als dasjenige, das der Graf Raczyński von Thorvaldsen überliefert hat: „Er ging von einem Arbeiter zum anderen und bezeichnete mit Bleistift die Stellen, welche verbessert oder vollendet werden sollten. . . . Thorvaldsen bearbeitete fast niemals selbst den Marmor“ (zitiert nach Helsted im Kölner Handbuch, S. 13).

Es ist dies leider nicht der einzige Fehler im Thorvaldsen-Bild, das der Führer durch die Thorvaldsen-Ausstellung vermittelt. So wird das Bild eines „politisch wenig engagierten“ Künstlers (S. 4) gezeichnet: „Thorvaldsen stand den brennenden politischen Fragen seiner Zeit distanziert gegenüber“ (S. 6). Ganz anders ein Zeitgenosse Thorvaldsens: „In der Politik war er so radikal, als man es sein konnte“ (W. v. Schadow nach: H. Finke, Aus den Papieren Wilhelm von Schadows, in Hochland IX, 1911—12, S. 147—180; Zitat von S. 176).

Sind aus der römischen Zeit Thorvaldsens nur vereinzelte Zeugnisse seines politischen Engagements überliefert — sie sind allerdings noch nie systematisch gesammelt worden —, so scheint Thorvaldsen während seiner letzten Lebensjahre in Kopenhagen (1838—1844) entschieden Position bezogen zu haben. Befreundet mit dem Führer der dänischen Liberalen, Joakim Frederik Schouw, stand Thorvaldsen in Opposition zum dänischen Kronprinzen Christian VIII., der sich der Einführung einer demokratischen Verfassung widersetzte. An der Krönung Christians VIII. am 28. 6. 1840 nahm Thorvaldsen, der Direktor der Kopenhagener Kunstakademie war, trotz mehrfacher Aufforderung nicht teil, sondern verbrachte den Krönungstag demonstrativ außerhalb Kopenhagens. Nicht weniger demonstrativ hatte er einen Beitrag zum Krönungsgeschenk der dänischen Künstler verweigert (vgl. J. Wittstock, Geschichte der deutschen und skandinavischen Thorvaldsen-Rezeption, Diss. Hamburg 1975, S. 196, Anm. 1).

Ein letzter Einwand ist gegen das formalästhetische Verständnis der Skulptur Thorvaldsens, das durch den Führer nahegelegt wird, zu richten. Dazu heißt es: „So waren ihm (Thorvaldsen) z. B. die Elemente einer klaren Formkomposition wichtiger als Gegenständlichkeit und Handlungsinhalt“ (S. 5). Es ist nun sicher nicht falsch, wenn Westfeling zur „Venus“ (Kat. Nr. 48) bemerkt, Thorvaldsen habe sich bemüht, „die weichen Formen und Übergänge des jugendlichen Körpers in eine klare und zugleich lebendig wirkende Skulptur zu übersetzen“ (S. 22). Aber das Entscheidende ist damit

noch nicht gesehen, der intensive Blick der Venus auf den Apfel in ihrer Hand, der eben mehr ist als „Zeichen ihres Sieges im Schönheitswettbewerb der Göttinnen“. Venus blickt auf den Apfel nicht mit der Genugtuung, der Freude der Siegerin. Im Gegenteil hat sich stiller Ernst und grübelnde Melancholie über ihr Gesicht gelegt. Es ist dieser Ausdruck, die Stimmung, die Thorvaldsens Statuen von den zeitgenössischen wie antiken Vorbildern absetzt und an der sich die Phantasie der zeitgenössischen Betrachter zu entzünden vermochte. Für sie waren die Werke Thorvaldsens „schöne Gedichte, in denen das rein Menschliche sich frei bewegt, leicht faßbar wird und uns so recht zu Herzen geht“ (N. L. Høyen, zit. nach Wittstock 1975, S. 136).

Jürgen Wittstock

REZENSIONEN

WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300—1460)*. (= Profili e saggi di arte veneta 13.3) Alfieri, Venezia 1976. Textband: 354 Seiten mit Abbildungen; Tafelband: 195 Tafeln. 120 000.

Das Buch von Wolfgang Wolters ist die umfassendste und gründlichste Arbeit, die bisher der italienischen Skulptur einer lokalen Schule während eines bestimmten zeitlichen Abschnitts ihrer Entwicklung gewidmet worden ist. Das zweibändige Werk enthält im ersten Band einen mit Anmerkungen 139 Seiten umfassenden Text, ferner einen Werkkatalog mit 253 Nummern, in dem jedes erhaltene Monument erfaßt und einschließlich der zuverlässig transkribierten Inschriften ausgiebig dokumentiert ist, dazu eine 18 doppel-spaltige Seiten füllende Bibliographie, einen Künstler- und einen Ortsindex, alsdann — sehr guter Gedanke! — einen Index der Grabdenkmäler, die einen Hauptanteil der bildhauerischen Produktion ausmachen, und Vergleichsabbildungen. Den zweiten Band füllen 871 Reproduktionen, denen fast ausschließlich Neuaufnahmen zugrunde liegen. Das unmöglich Scheinende ist geleistet: der Leser kann die Geschichte der venezianischen gotischen Skulptur anhand von Text, Dokumenten und Abbildungen bequem durchverfolgen, findet durch die hervorragende Aufschlüsselung durch Indices leicht Informationen zu Einzelproblemen und darf sich nach der Lektüre darauf verlassen, daß er weiß, was man nach Maßgabe der Ansprüche an ein Corpus überhaupt wissen kann. Das einzige, was ein bißchen unbequem ist, ist das Fehlen der feststehenden oder angenommenen Datierungen in den Bildunterschriften. Im ganzen: eine monumentale, bewundernswerte Arbeitsleistung.

Durch die engagierte Zusammenarbeit des Autors mit dem venezianischen Verleger Alfieri konnte das Buch eine Ausstattung erhalten, deren Qualität