

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

35. Jahrgang

Juli 1982

Heft 7

LE FASTES DU GOTHIQUE — LE SIÈCLE DE CHARLES V

Zu der Ausstellung im Pariser Grand Palais 9. 10. 1981—1. 2. 1982

Bis vor gar nicht so langer Zeit stand die französische Kunst des 14. Jahrhunderts — sonderbarerweise auch und gerade bei den Gelehrten des eigenen Landes — im Geruch der Sterilität und des Manierismus. Geblendet von der feierlichen Schönheit der Kathedralen des 13. einerseits und vom Raffinement der Pariser sowie der burgundischen Hofkunst des frühen 15. andererseits war man allzu leicht geneigt, im 14. Jahrhundert eine Periode der Dekadenz, im günstigsten Fall eine solche des Überganges zu sehen.

Zwar liegen die maßgeblichen Quellenpublikationen (von Dehaisnes und Delisle, von Prost, Labarte u. a.) bereits seit rund hundert Jahren vor, auch hat etwa ein Louis Courajod schon um 1900 die durchaus eigenständige Physiognomie dieser Epoche sowie ihrer zukunftsweisenden Errungenschaften erkannt — die Einzel- forschung aber zog aus alledem zunächst noch keine Konsequenzen. Erst in den letzten drei Jahrzehnten begann die wissenschaftliche Aufarbeitung jenes reichen künstlerischen Erbes, das uns das Frankreich der vier letzten Kapetinger und der vier ersten Valois hinterlassen hat. Der Generation der Bahnbrecher (Pierre Pradel für die Skulptur, Jean Lafond für die Glasmalerei, Charles Sterling für die Tafelbilder und Jean Porcher für die Buchmalerei) folgten bald jüngere Gelehrte, die heute die Forschung auf breiter Front tragen und die zum Teil auch an der hier angezeigten Ausstellung mitgewirkt haben: Stellvertretend für eine größere Zahl seien zumindest François Avril, Françoise Baron, Alain Erlande-Brandenburg, Danielle Gaborit-Chopin, Michel Laclotte und Françoise Perrot genannt. Erwähnenswert sind aber auch die wichtigen Beiträge, durch die ausländische Gelehrte wie Robert Didier, William H. Forsyth, Millard Meiss, Stephen K. Scher, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth und Erich Steingräber unser Wissen über das französische 14. Jahrhundert vertieft haben. Als man sich — angeregt durch die 600. Wiederkehr des Todes König Karls V. († 1380) — dazu entschloß, dem „roi sage“ und seinem Jahrhundert eine repräsentative Ausstellung zu widmen, konnte man daher schon auf ei-

nem zwar noch immer lückenhaften, insgesamt jedoch tragfähigen Fundament aufbauen.

Thematisch und chronologisch setzten „Les Fastes du Gothique“ eine andere, kleinere Pariser Ausstellung fort, die — von Februar bis April 1962 im Louvre gezeigt — unter dem so lapidaren wie suggestiven Titel „Cathédrales“ versucht hatte, eine Vorstellung von der französischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts zu vermitteln. Schon die Wahl dieses Titels deutete damals an, daß sich die Figurenkünste der frühen und hohen Gotik vorwiegend im Rahmen der Sakralarchitektur entfaltet hatten: demgemäß dominierte im Gesamteindruck die Monumentalplastik, obgleich einige erlesene Glasmalereien, Goldschmiedearbeiten und illuminierte Handschriften die Ausstellung abrundeten. Auch konnten die rund 180 Katalognummern des Jahres 1962 nur einen skizzenhaften Überblick über eine Epoche geben, deren wichtigste Skulpturen und Malereien ja noch immer in ihrem ursprünglichen architektonischen Zusammenhang stehen, sofern sie überhaupt auf uns gekommen sind.

„Les Fastes“ übertrafen diese Vorgängerausstellung nicht nur durch die viel höhere Zahl von insgesamt 369 Exponaten, sondern auch durch deren größere Dichte und ausgewogenere Verteilung auf die verschiedenen Gattungen: Die Skulptur war mit rund 120 Katalognummern ungefähr gleich stark vertreten wie im Jahre 1962, doch standen ihr diesmal die „arts mineurs“ und die Buchmalerei mit je rund 100 Nummern nahezu gleichwertig zur Seite. Auch die nur schütter überlieferten (oder wegen des großen Transportrisikos für Ausstellungen nur schwer erhältlichen) Species wie Tafelbilder, Wand- und Glasmalereien, Tapisserien und Bildstickereien, ja sogar Fliesen, Keramiken, Rüstungen und Textilien, waren mit je drei bis sechs Beispielen zumindest andeutungsweise präsent. Acht gut ausgewählte Münzen bezeugten den hohen Rang der damaligen französischen Prägungen, und lediglich die fünf gezeigten Siegel genügten nicht, um eine Vorstellung von der überragenden Bedeutung gerade der Siegelkunst dieser Periode zu geben. (Da sie überdies in den der Heraldik gewidmeten Sektor der Ausstellung integriert waren, kamen diese wenigen Beispiele gar nicht als Dokumente der Stilgeschichte — als die sie den Kunsthistoriker primär interessiert hätten — zur Geltung. Viel anregender wäre es gewesen, eine Auswahl von etwa zwei Dutzend der schönsten französischen Siegel gezielt mit Buchmalereien und Werken der Goldschmiedekunst zu kombinieren; sie hätten das Gesamtbild sehr wesentlich bereichert, und auch die allgemeine künstlerische Entwicklung wäre anhand dieser meist präzise datierbaren „Skulpturen en miniature“ besonders überzeugend darzustellen gewesen!)

Im übrigen aber gelang es dem Ausstellungsteam unter der Leitung von Françoise Baron vorzüglich, den kunsthistorischen Wandel anschaulich zu machen, der sich zwischen der Regierungszeit Philipps des Schönen und jener Karls VI. in Frankreich vollzog. Dabei kam es den Organisatoren zweifellos zugute, daß nun nicht mehr die monumentale Plastik und die Glasmalerei die Führung innehatten, sondern daß die künstlerischen Höhepunkte des 14. Jahrhunderts gerade anhand leicht transportabler Kultbilder und kleinerer Ensembles (wie Retabel oder Grab-

maler) sowie mit Hilfe der Buchmalerei und der „objets d'art“ demonstriert werden können. So waren denn, von wenigen Ausnahmen abgesehen, vorwiegend Stücke von höchster Qualität und gutem Erhaltungszustand als Zeugen für das anspruchsvolle Thema der „Fastes du Gothique“ aufgeboten.

Erfreulich war auch die gleichmäßige Berücksichtigung aller maßgeblichen Kunstlandschaften. Der von der älteren französischen Kunstgeschichte oft allzu partiisch auf die Ile-de-France und Burgund, allenfalls noch auf Avignon eingengte Blickwinkel war mit Entschiedenheit erweitert worden; so trugen nun auch die früher meist vernachlässigten Provinzen des Midi oder des französischen Ostens und Nordostens Wesentliches zu dem vielstimmigen Chor der versammelten Meisterwerke bei oder dokumentierten zumindest durch interessante Einzelstücke ihre jeweilige Eigenart. Die Bedeutung mancher peripherer Zentren — wie Toulouse, Montpellier, Metz und Tournai — für ein korrekt gezeichnetes Gesamtbild der französischen Gotik dürfte vielen Besuchern erst dank der weit gestreuten Provenienzen der Objekte klar geworden sein. Die drei Vertreter des Statuenzyklus aus der Chapelle de Rieux in Toulouse (Nr. 53—55), die Fragmente vom Grab des hl. Elzéar in Apt (Nr. 71) sowie von drei avignonesischen Kardinalsgräbern (Nr. 72, 100, 109) und die große Alabastermadonna aus der Kathedrale von Narbonne (Nr. 73) seien hier besonders hervorgehoben, weil sie die Eigenständigkeit und das hohe Niveau der südfranzösischen Bildhauerateliers am nachdrücklichsten belegen.

Überhaupt wurden erstaunlich viele Stücke gezeigt, die auch gut informierten Fachleuten neu gewesen sein dürften. In der Skulpturenabteilung glänzten einige nahezu unbekannt Madonnenstatuen von atemberaubender Qualität (Bourbonne-les-Bains Nr. 27, Bouée Nr. 32, Monceaux-le-Comte Nr. 90, Villiers-en-Desoivre Nr. 118), die durchaus berufen scheinen, in Zukunft manche ihrer bekannteren Schwestern in den Schatten zu stellen; unter den Goldschmiedearbeiten wieder fiel besonders das bisher von der französischen Forschung offenbar übersehene, gut einen halben Meter hohe Statuetten-Reliquiar des hl. Jacobus aus Santiago de Compostella auf (Nr. 179), das durch seine Inschrift als sichere Pariser Arbeit der Zeit kurz vor 1321 ausgewiesen wird. Auch von dem Charme der winzigen profanen Figürchen, die die Architekturscheiben aus Saint-Ouen in Rouen bevölkern (Nr. 329), oder von der superben Qualität der mit Marienszenen im Stile Pucelles bestickten Mitra aus Sixt (Nr. 340) konnte man sich erst vor den Originalen ein richtiges Bild machen.

Wie zu erwarten war, vermittelte die von François Avril betreute Buchmalerei-Abteilung wieder wichtige neue Einsichten. Was wir heute über die französischen Illuminatoren des 14. Jahrhunderts wissen, beruht ja größtenteils auf Avrils unermüdlicher Forschungsarbeit: Für die meisten dieser Künstler hat er überhaupt erst ein stilistisch kohärentes Oeuvre zusammengestellt, hat ihre Entwicklung verfolgt und ihre sukzessive Tätigkeit in verschiedenen Werkstätten (oder für verschiedene Auftraggeber) nachgewiesen. Während er im Katalog der Ausstellung „La Librairie de Charles V“ (Bibliothèque Nationale, 1968), diese Ordnungsarbeit vor allem für die Pariser Handschriftenproduktion der fünfziger bis siebziger Jahre geleistet

hatte, boten ihm nun „Les Fastes du Gothique“ Gelegenheit, auch seine Erkenntnisse über die erste Jahrhunderthälfte und über die provinziellen Scriptorien zu publizieren. Seine subtile Analyse der Pucelle-Werkstatt oder des Schaffens so produktiver Anonymi wie des „Meisters des Roman de Fauvel“ (Nr. 230, 231, 244) des „Meisters des Genter Zeremoniales von 1322“ (Nr. 248—250) oder des „Meisters des Remède de Fortune“ (Nr. 271—273) haben die Forschung wieder ein gutes Stück weitergebracht. Vor allem aber wurden die wichtigeren Zentren des Nordostens wie Tournai (Nr. 249, 301, 302), Amiens (Nr. 254, 255), Arras (Nr. 303) und Cambrai (Nr. 305) mit einzelnen markanten Werken vorgestellt, und — wohl zum ersten Mal — konnte der Besucher auch einen nahezu erschöpfenden Überblick über die buchmalerische Produktion des Midi mit ihren Schwerpunkten in Avignon und Toulouse gewinnen (Nr. 257—264, 309—315).

Andere Sektionen der Ausstellung hatten es — aus verständlichen technischen und konservatorischen Gründen — nicht so leicht, ein ähnlich dichtes Bild ihrer Gattung zu geben. Die Tapiserie, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zweifellos zum wichtigsten und repräsentativsten Medium der Malerei großen Formats avanciert war, konnte nur in drei Beispielen (Nr. 334—336) studiert werden: der relativ unbedeutenden Darbringung aus Brüssel, dem kraftvollen „Jourdain de Blaye“ aus Padua (der in der Ausstellung wohl etwas zu früh, nämlich in die achtziger Jahre, datiert wurde) und einem Teilstück der vorzüglichen „Tenture de saint Piat et saint Eleuthère“ aus Tournai, über deren Herstellung in Arras um 1400 wir ausnahmsweise zuverlässige Informationen besitzen. Wenn schon an das Herbeischaffen eines der „Neuf Preux“ aus den Cloisters oder eines der beiden großen Passionsteppiche aus der Seo von Saragossa kaum zu denken war, so vermißte man doch schmerzlich ein Stück der Apokalypse von Angers, die ja in mehr als einer Hinsicht als das Hauptwerk der französischen Malerei des 14. Jahrhunderts gelten darf.

Unter der (gewiß vernünftigen) internationalen Übereinkunft, Tafelbilder nicht mehr „auf Reisen zu schicken“, mußte die Abteilung „Peintures“ naturgemäß am schwersten leiden. Ihre Höhepunkte waren denn auch jedem Besucher schon längst aus dem Louvre vertraut: das Bildnis des „Jean le Bon“, der „Parement de Narbonne“, das Kreuzigungstafelchen von Jean de Beaumetz und die (wie letzteres aus Champmol stammende) „Große runde Pietà“. Avignon und sein Umkreis waren durch die beiden trecentesken Tafeln aus Aix und eine Madonna Matteo Giovannettis aus einer Pariser Privatsammlung (Nr. 320, 321) repräsentiert. Die übrigen französischen Regionen, namentlich der Norden, blieben ausgespart, und sogar der zuständige Einführungstext (von Dominique Thiébaud) verhielt sich gegenüber Werken wie dem „kleinen“ Bargello-Diptychon oder der Kreuzigung der ehemaligen Sammlung Hirsch eigentümlich kühl, wenn nicht ablehnend.

So sehr die großartige Auswahl von Skulpturen das Erscheinungsbild der Ausstellung insgesamt prägte, so sehr bedauerte man auch auf diesem Gebiet das Fehlen einiger Schlüsselwerke, deren Transport wohl zu risikoreich oder zu kostspielig gewesen wäre. So war etwa der wichtige Statuenzyklus der Kollegiatskirche von

Écouis (den sich deren Stifter, Enguerran de Marigny, um 1311/14 in dem königlichen Steinbruch von Vernon widerrechtlich aneignete) mit keinem einzigen Beispiel vertreten. Dabei hätte ein solches Stück — etwa die besonders reizvolle Veronika (Abb. 1) — nicht nur einen chronologischen Fixpunkt, sondern auch einen Beleg für die kühle technische Perfektion der „chantiers du roi“ zu Beginn des Jahrhunderts geboten.

Auch die weitere Entwicklung der Pariser Plastik hätte sich streckenweise noch viel genauer verfolgen lassen, wäre es möglich gewesen, mehr als nur eine einzige Liegefigur aus Saint-Denis — nämlich diejenige Karls V. (Nr. 64) — im Grand Palais zu präsentieren. Zwar zählt es zu den bleibenden Verdiensten der Ausstellung, diesen Gisant neben der Katharinenstatue von Courtrai (Nr. 77) gezeigt und damit ein eingehendes Studium der bildhauerischen Handschrift André Beauneveus ermöglicht zu haben, doch hätte die Einbeziehung von etwa fünf oder sechs weiteren Grabfiguren aus der Abteikirche zweifellos anregende Beobachtungen erlaubt. Es lag gewiß nicht an der zu geringen Ambition der Ausstellungskommissarin, sondern eher am Zaudern und an der Sparsamkeit der höheren Stellen, wenn hier eine wohl einmalige Gelegenheit versäumt wurde, den Stilwandel der höfischen Pariser Skulptur unter Einschluß ihrer repräsentativsten Werke (und das waren im 14. Jahrhundert nun einmal die Grabmäler!) zu dokumentieren. Von Philippe le Hardi († 1285, aber erst um 1300 ausgeführt) über Robert d'Artois (um 1320) und Charles d'Étampes († 1336) bis zu den Hauptwerken des letzten Jahrhundertviertels (Maria von Spanien, † 1379, und Duguesclin, 1397) hätte man einen höchst instruktiven Bogen spannen und zugleich auch Zuschreibungsprobleme aufrollen können: Wie verhält sich etwa der Robert d'Artois des Jean Pépin de Huy zu der kleinen, rund zehn Jahre jüngeren Madonnenstatue desselben Meisters aus Gosnay (Nr. 8)? Oder: Läßt sich die vorzügliche Maria von Spanien, die man gelegentlich mit Jean de Liège in Zusammenhang gebracht hat, dem sonst in der Ausstellung so erfreulich dicht präsentierten Oeuvre dieses Meisters tatsächlich eingliedern?

Wenn ein so utopischer Gedanke überhaupt gedacht werden darf, ohne daß dies als Undankbarkeit gegenüber der bewundernswerten Leistung Françoise Barons mißverstanden wird, dann möchte der Berichtstatter noch einen ganz persönlichen Wunschtraum eingestehen: Es wäre ihm höchst willkommen gewesen, hätte man zumindest drei der vier Gisants Philipps des Schönen und seiner Söhne aus Saint-Denis herbeischaffen können. Sie sind zwar, nach Aussage der Quellen, gleichzeitig (1327/29) angefertigt worden, stammen aber, nach Aussage ihres Stils, von vier verschiedenen Bildhauern; insofern gewähren sie uns Aufschluß über die im Paris der späten zwanziger Jahre simultan mögliche Vielfalt individueller Stildiome. Vor allem aber hätte ihre Gegenwart im Grand Palais die Möglichkeit eröffnet, Vergleiche mit anderen dort gezeigten Bildwerken anzustellen: Daß z. B. der Gisant Ludwigs des Zänkers jener kleinen, von Jean Pépin nahezu gleichzeitig geschaffenen Madonna in Gosnay stilverwandt erscheint, habe ich schon an anderer Stelle beiläufig festgestellt (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1971, S. 161 ff.); es wäre nützlich gewesen, das Ausmaß dieser Übereinstimmung an den

Originalen überprüfen zu können. — Karl der Schöne wieder, dessen Gewand durch schlanke, aber durchaus rundplastische Faltenstäbe sowie durch melodios gewellte, stellenweise spiralförmig eingerollte Säume von besonders elastischem Duktus gegliedert wird, hat eine zierlichere (und wohl etwas jüngere) Schwester in der hervorragenden Alabastermadonna aus Pont-aux-Dames (Nr. 36), die sich heute im Metropolitan Museum befindet. Daß gerade von dieser Figur vermutet wird, sie sei von Jeanne d'Evreux, der Witwe des Königs, gestiftet worden, mag mehr als ein Zufall sein: Könnte die Königin nicht auch schon auf die Wahl des Bildhauers Einfluß genommen haben, bei dem man die Grabfigur ihres Gemahls in Auftrag gab? Oder gefiel ihr dieses Werk so gut, daß sie seinen Schöpfer auch später noch beschäftigte?

Der Gisant Philipps des Schönen schließlich (Abb. 2 a) steht zwar — künstlerisch wie technisch — auf einem weniger hohen Niveau als der seines jüngsten Sohnes, wirft aber ebenfalls eine interessante Frage auf. Sein spannungsloses Standmotiv (die Beine sind nahezu gleich stark belastet) sowie das ein wenig schematische, eigentümlich flachgedrückt wirkende Faltenwerk seines Gewandes legen Vergleiche mit den Fragmenten jenes Marmorretabels aus Maubuisson (Nr. 29) nahe, das François Baron rekonstruiert und mit überzeugenden Argumenten dem Maler-Bildhauer Evrard d'Orléans zugeschrieben hat. Vor allem an den stehenden Propheten (Abb. 2 b) läßt sich die Übereinstimmung ihres seichten, energielosen Faltenreliefs mit dem des Königsgrabes gut kontrollieren. Ferner teilen diese Propheten mit dem König (dessen scheibenhaft rundes Antlitz allerdings sicher auch porträtmäßige Züge aufweist) gewisse formelhafte Merkmale, wie die kurze Nase mit dem abgeflachten Rücken und den ungewöhnlich breit ausladenden Flügeln. Da nun in den erhaltenen Rechnungen, die jene vier Gräber von 1327/29 betreffen, Evrard d'Orléans („Ebrardus pictor“) als einziger Künstler namentlich — obschon leider ohne Spezifizierung seiner Leistung — genannt wird, scheint es nicht ausgeschlossen, daß gerade die Figur Philipps des Schönen von ihm geliefert wurde. Um 1328 entstanden, wäre sie in diesem Falle das älteste bildhauerische Werk seiner Hand, das auf uns gekommen ist.

Nach dieser Abschweifung in den Bereich utopischer Wunschvorstellungen ist allerdings nachdrücklich zu betonen, daß schon die Fülle der tatsächlich ausgestellten Werke genug Anlaß bot, bisher kaum bemerkten Zusammenhängen nachzugehen. Eine solche Beobachtung betraf etwa die zwei ausgezeichneten Alabasterreliefs (aus dem Museum Mayer van den Bergh, bzw. der Sammlung Villain) die von einem Passionsretabel der Jahre um 1330 stammen (Nr. 19, 20). Die Kopftypen in diesen Stücken erinnerten ganz unmittelbar an jenen einen Apostel aus Saint-Jacques-l'Hôpital (Nr. 10 A), der dem Guillaume de Nourriche zugeschrieben werden kann und um 1319/24 entstanden sein muß (vgl. Abb. 3 a und b): Hier wie dort hagere Gesichter mit scharfgratigen Nasen, von deren schmalen Flügeln je eine kurze Faltenkerbe schräg abwärts zieht; bekümmert angehobene Brauen unter der gerunzelten Stirn; relativ kleine und in tiefen Höhlen liegende, dabei aber plastisch akzentuierte Augäpfel; kunstvolle Frisuren und Bärte, deren Locken ein kompli-

ziertes Muster von Spiralen und Mäandern bilden, das den „goût flamboyant“ vorwegzunehmen scheint. Da auch der schwächliche Wuchs der Apostelstatue und ihr spröder Faltenstil in den Passionsreliefs nachklingen, möchte man diese — wenigstens im Sinn einer Arbeitshypothese — als späte Arbeiten des Guillaume de Nourriche oder als Werke eines vorzüglichen Schülers ansprechen.

Mit solchen Vermutungen stellen wir uns freilich bewußt in Gegensatz zu jener wissenschaftlichen Methode, die von den meisten Bearbeitern des Kataloges bevorzugt wurde: Ihr zufolge sind Zuschreibungen nur dann gerechtfertigt, wenn sie durch archivalische Nachrichten belegt werden können, während die Mittel der Stilkritik mit äußerster Zurückhaltung anzuwenden sind.

Dieses gelegentlich wohl übertriebene Mißtrauen gegen die „optische Evidenz“ gab auch Anlaß zu den heftigsten Debatten während jener zwei Tage, die nach dem offiziellen Ende der Ausstellung für einen „Gedankenaustausch vor den Originalen“ zwischen rund hundert eingeladenen Spezialisten reserviert waren. Da ging es manchmal um bloße Datierungsfragen (wie bei dem vorzüglichen Apostelrelief Nr. 1, das einige Teilnehmer lieber „um 1270“ als „um 1315“ angesetzt hätten, oder bei der Elfenbeinmadonna Nr. 120, die gleichfalls von vielen für ein Werk des 13. Jahrhunderts gehalten wurde), dann wieder um Hanns Swarzenskis provokante, aber auch vor dem Original gar nicht so unglaubwürdige These, wonach die Nielloplatte des Einbandes von Ms. Lat. 8851 (Nr. 205) eine relativ junge „Fälschung“ sei, während die Bearbeiterin darauf bestand, in ihr ein historisierendes Werk von 1379 zu sehen. Vor dem Missale von Cambrai (Nr. 305) beschwor man den (meines Erachtens viel zu oft strapazierten) Einfluß der böhmischen Malerei auf Nordwesteuropa, und vor dem eigentümlichen Franziskaner-Missale der Bodleiana (Nr. 261) rätselte man über die von Avril vorgeschlagene Lokalisierung nach Navarra (die ich für eine ausgezeichnete Arbeitshypothese halte) und seine Datierung „um 1330/40“ (die schon im Hinblick auf die charakteristischen „Plattenröcke“ der Schergen um rund ein Jahrzehnt zu früh liegen dürfte).

Vor den Skulpturen des Jean de Liège schließlich entspann sich eines der feurigsten Streitgespräche, wobei Robert Didier für das Konzept eines „großen“ Oeuvres eintrat, während Françoise Baron die Meinung verfocht, man dürfte im Zweifelsfalle nicht den Augen, sondern nur urkundlichen Nachrichten trauen. Der Berichterstatter, in diesem Falle selbst Partei, begnügte sich damit, die von ihm seinerzeit (in: Metropolitan Museum Journal 1971, S. 81 ff.) vorgeschlagenen Zuschreibungen zu verifizieren und stellte mit subjektiver Befriedigung fest, daß sie auch vor den fast vollzählig versammelten Originalen (Nr. 65, 70, 78—71) standhielten. Nur das Alabasterfragment einer Kreuzigung im Louvre (Nr. 114) dürfte aus diesem Zusammenhang zu streichen sein, während die von Mme Baron vorgeschlagene Neuzuschreibung einer Madonna der Sammlung Gulbenkian (Nr. 66) weitgehend überzeugte.

Besonderes Lob verdient schließlich der Katalog, der diese schöne und an wissenschaftlichem Ertrag ungewöhnlich reiche Ausstellung auch für die Zukunft dokumentiert. Stattlich, aber doch nicht so schwer, daß man ihn in der Garderobe hätte

hinterlegen müssen, gab er schon während des Besuches jede gewünschte Auskunft; mit seinen 460 Seiten, 369 abgebildeten Objekten, 24 guten Farbtafeln, einer sehr kompletten, 14 Seiten füllenden Bibliographie sowie informativen Zeit- und Stammtafeln wird er noch lange das maßgebliche Handbuch über die französischen Figurenkünste im „siècle de Charles V“ bleiben. Manche seiner besonderen Vorzüge wird man hoffentlich bald allgemein nachahmen: so die Kurzbiographien der namentlich bekannten Künstler und vor allem die sorgfältig redigierten Indices — ein Element, das man bisher in Ausstellungskatalogen stets schmerzlich vermißt hat.

Gerhard Schmidt

DÜRERS VERWANDLUNG IN DER SKULPTUR ZWISCHEN RENAISSANCE UND BAROCK

Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main,
1. November 1981 bis 17. Januar 1982

Daß diese Ausstellung erdacht und ausgeführt werden konnte, ist zunächst schon ein kleines Mirakel; durch kein Sonderbriefmarken-Jubiläum und keinen demokratischen Landesvater in die Pflicht genommen, ohne den Zwang, Besucherströme den Kameras der Pressephotographen zu präsentieren (und die Photos dann den öffentlichen Geldgebern), ohne die Verpflichtung, eine vierstellige Zahl von Exponaten in vier, fünf, sechs oder sieben Katalogbänden durch ganze Expertenstäbe be- und abhandeln zu lassen — das Liebieghaus hat hier gegen den Zug der Zeit ein Beispiel gesetzt, und es wäre gut, wenn anderen Museen zu folgen erlaubt würde. Bei allen Einwänden, die gegen das in dieser Ausstellung Behauptete vorgebracht werden können: sie war, anders als so manches aufwendige Unterfangen der letzten Jahre, *ernstzunehmen* (wenn auch vielleicht nicht ganz so asketisch, wie sie ein angeblich nur auf Kunstgenuß erpichtetes bürgerliches Publikum nach den gestrengen Eröffnungsworten des Leiters des Liebieghauses gefälligst hätte rezipieren sollen).

Herbert Beck und Bernhard Decker sind der „Verwandlung bildnerischer Erfindungen Albrecht Dürers oder seiner für die Spätgotik kaum weniger bedeutenden Zeitgenossen Veit Stoß und Matthias Grünewald“ (S. 15 des Kataloges) in der Skulptur des späten 16. und des 17. Jahrhunderts mit einer engagierten Eindringlichkeit nachgegangen, wie sie diesem eher abseits liegenden Gebiet bisher kaum entgegengebracht wurde. Dankbar wird im Vorwort vermerkt, daß so gut wie kein Leihgabenwunsch unerfüllt blieb: die Museen in München, Berlin, Hamburg, Braunschweig, Stuttgart und Karlsruhe haben ebenso bereitwillig und mit vielen Objekten zu dem Unternehmen beigesteuert wie die Sammlungen in Wien, Vaduz und London; auch aus New York, Baltimore, Chicago und San Francisco kamen bedeutende Werke der Kleinplastik. Der Katalog, drucktechnisch und typographisch eine reine Freude (und mit 17,— DM verblüffend preiswert), enthält 223