

werk könnte gut eine frühere Arbeit des aus der oberrheinischen Metropole stammenden Schnitzers sein, der zur späten Niklaus (Gerhaert) von Leyden-Nachfolge zählt.

Ein weiterer Schwerpunkt der Sammlung Schwartz darf in der reichen Gruppe süddeutscher Holzsulpturen um 1500 gesehen werden. Drei Madonnen heben sich vor allem ab: die anmutig-dekorative Leuchtermadonna aus Lindenholz mit den sie im Schweben seitlich stützenden Engeln aus dem Nürnberger Umkreis um 1480 (Kat. 42), die bewegte Stehmadonna der weiteren Niklaus-Gerhaert-Nachfolge in Österreich und speziell Wien um 1490 (Kat. Nr. 46) und die reizende Stehmadonna mit wehendem Mantel und Haar aus dem Werkstattkreis des Meisters von Mauer um 1520 (Kat. Nr. 61). Zwei niederösterreichische Engel im Flug dürfen hier angeschlossen werden (Kat. Nr. 59).

Niederbayern ist mit einem stämmigen Christophorus (Kat. Nr. 63) und mit einem sehr schönen Apostel des weiteren Leinbergerkreises (Kat. Nr. 60) – beide um 1520 –, Altbayern-Oberschwaben mit einem kindlich-anmutigen stehenden Drachentöter Georg um 1480 (Kat. Nr. 45), das Allgäu mit einer Anna Selbdrittgruppe des Jörg-Lederer-Umkreises (Kat. Nr. 55, um 1515) charakteristisch vertreten. Aus Südtirol stammen ein bäuerlich-schnurriger Joseph einer Anbetungsgruppe (Kat. Nr. 57, um 1520), eine Tafel mit der Mariengeburt der Pachernachfolge des Klockerkreises (Kat. Nr. 49, ehem. Slg. Salomon, Berlin, um 1500) und ein kleiner Sebastian um 1560, der die starke Nachwirkung spätgotischer Ideale im Zeitalter des Manierismus erweist (Kat. Nr. 69, Buchsbaum). – Dem Beginn des italienisierenden Manierismus in Süddeutschland gehört die vorzüglich gearbeitete Platte aus Solnhofer Stein mit der Grablegung Christi an, wohl ein Werk des Augsburger Victor Kayser (Kat. Nr. 65).

Die hier notierte Auswahl an wichtigsten Werken erweist die hohe Bedeutung der Sammlung Schwartz, der – zusammen mit dem nun vorliegenden Katalog, der zahlreiches Vergleichsmaterial und die einschlägige Literatur berücksichtigt – auch ein unschätzbare Wert als wissenschaftliche Studiensammlung zukommt, weshalb der Entschluß des Besitzers, seine Skulpturen geschlossen öffentlich zugänglich zu machen, dankbar begrüßt wird.

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

## HANDZEICHNUNGEN AUS DER SAMMLUNG VICTOR DE STUERS

Zu den Ausstellungen in Almelo und Rotterdam

### Mit 2 Abbildungen

Nur wenige ausländische Besucher, die im Treppenhaus des Amsterdamer Rijksmuseums vor der Büste von Victor de Stuers (1843 – 1916) verweilen, werden noch wissen, daß das Zustandekommen dieses Museums nur einen Teil der Verdienste ausmacht, die sich de Stuers in seinem jahrzehntelangen Bemühen erwarb, Holland wieder für die Kunst des eigenen Landes zu interessieren. Mit seinem Bestreben, die Erhaltung historisch und kunsthistorisch wichtiger Bauwerke zu einer nationalen Angelegenheit zu machen, ist er zudem der Ahnherr der holländischen Denkmalpflege geworden (s. die Literatur in M. D. Henkels Artikel in Thieme-Becker; s. außerdem die Artikel-

serie im Oudheidkundig Jaarboek 1943). Außer seinem öffentlichen Wirken, außer der Initiative, die er zur Neueinrichtung des Mauritshuis ergriff, und dem persönlichen Anteil, den er bei Neuerwerbungen holländischer Museen und des Amsterdamer Kupferstichkabinettes gehabt hat, steht Victor de Stuers in Holland auch als Privatsammler am Anfang eines neuerwachenden Interesses: Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Druckgraphik, Möbel, Silber und Keramik bilden eine reiche Sammlung, die noch vollständig erhalten ist. Sie wird heute von seiner Tochter, Frau A. Gatacre-de Stuers, bewahrt. Bevor dieser Besitz zu Beginn der zwanziger Jahre aus Den Haag nach Vorden überführt wurde, waren die Gemälde und die Rembrandtzeichnungen im Mauritshuis und die Keramik in Arnheim ausgestellt. Die erste und bisher einzige Ausstellung einer größeren Anzahl Zeichnungen liegt noch länger zurück. Sie fand 1898 in Den Haag statt. Damals wurde eine Handliste mit 212 Nummern herausgegeben, deren Zuschreibungen sich in vielen Fällen als revisionsbedürftig erwiesen haben. In neuerer Zeit waren nur die Zeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä., von van Dyck, Lely und von Rembrandt auf Ausstellungen vertreten. So ist der Entschluß der Besitzerin, erneut eine Auswahl von Blättern in der Zeit vom 29. 3. bis zum 8. 5. im Gebäude der „Waag“ in Almelo und vom 3. 6. bis 30. 7. im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam einem größeren Kreise zugänglich zu machen, dankbar zu begrüßen. D. Hannema hat den schönen Katalog verfaßt, der die wichtigsten technischen Angaben und viele Abbildungen enthält. Der ursprünglich geplante Umfang der Ausstellung, 155 Katalognummern, mußte wegen Raummangels auf 118 Blätter reduziert werden.

Gleich im ersten Raume erwartet den Besucher ein Höhepunkt: die drei Blätter mit „nart het leven“ gezeichneten Figurenstudien von Pieter Bruegel d. Ä. (Kat. 38 mit Skizzen recto und verso, Kat. 39 und 40). Sie gehören zu de Tolnays Gruppe B und wurden von diesem in die Zeit um 1559 – 1563 datiert, während Graf Seilern eine Datierung der Gruppe in die erste Hälfte der fünfziger Jahre und van Gelder um 1564 – 65 vorgeschlagen haben. Es wäre vielleicht ratsam gewesen, sich bei diesen wichtigen Stücken im Katalog nicht auf die bloße Literaturangabe zu beschränken.

Den Manierismus um 1600 vertreten Spranger und sein Kreis, Bloemaert, Rottenhammer und einige anonyme Blätter. Von den sechs Spranger und seiner Umgebung zugeschriebenen Zeichnungen (Kat. 131, 132 recto und verso, 133 – 135) werden drei nur „Allegorie“ benannt, deren Darstellungen jedoch deutbar sind: Kat. 131 stellt Labor-Agricoltura mit Fama dar (Abb. 4). Die Art des Labor – durch das Ochsenfell symbolisiert (Ph. Picinellus, *Mundus symbolicus*, Köln 1695, Lib. V, Cap. VIII, Nr. 61) – ist durch Pflugschar und Spaten, die Attribute der Agricultura, näher bestimmt. Die Pflugschar nennt Cesare Ripa (*Iconologia*, Ausg. Rom 1603, S. 10) als zum Landbau nötig. In der Illustration der Amsterdamer Ausgabe von 1644 (S. 280) sind der Agricultura sowohl Pflugschar als auch Spaten beigegeben. Kat. 134: Sieg der Sapienza (= Minerva, s. Ripa, o. c. 1603, S. 442) über zwei gefesselte Personifikationen der Unwissenheit, von denen die rechts hockende durch ihren Eselskopf als „Ignoranza di tutte le cose“ gekennzeichnet ist (Ripa, o. c. 1603, S. 222). Kat. 135 (nicht ausgestellt) stellt eindeutig Amor und Psyche dar. Von dieser Gruppe von und um Spranger wer-

den von Hannema, m. E. zu Recht, nur Labor-Agricoltura mit Fama und die recto-Seite des Skizzenblattes (Kat. 132a) als eigenhändige Zeichnungen Sprangers angesprochen (Abb. 3 und 4). Zur Datierungsfrage äußert sich der Verfasser des Kataloges nicht. Das erstgenannte Blatt steht stilistisch Werken der Zeit um 1604/1605 nahe: dem signierten und 1604 datierten Blatt der Sammlung de Boer in Amsterdam, Ceres und Bacchus verlassen Venus; der 1605 datierten Fama im Stammbuche des Benedikt Ammon (Österr. Kunsttopographie VIII, S. 125 m. Abb.) und dem Louvre-Blatt mit Judith und Holofernes (Niederstein, Repertorium f. Kstw. 52, 1931, S. 17, Abb. 8). Letzteres hat Kurt Oberhuber (Die stilistische Entwicklung im Werk B. Sprangers, Diss. Wien 1959, Masch.Ex., S. 196) um 1606 angesetzt. Die bei Spranger nach seiner niederländischen Reise (1602) wahrnehmbare erneute Verstärkung manieristischer Tendenzen – möglicherweise durch Rückwirkung ursprünglich an ihm geschulter niederländischer Künstler, wie Oberhuber vermutet – zeigt sich auch in dem Blatte der Sammlung de Stuers. Die recto-Seite des Skizzenblattes (Abb. 3) gehört wohl noch ins 16. Jahrhundert. Ihre Detailstudien bilden eine wertvolle Ergänzung unserer Kenntnis von Sprangers zeichnerischem Oeuvre. Bisher waren nur wenige Einzelstudien von seiner Hand bekannt (s. H. R. Weihrauch, Münchner Jb. 1937, S. VI ff.). Die sich kämmende Venus der verso-Seite dagegen ist eine Teilkopie nach der Zeichnung mit der Toilette der Venus, die sich früher in der Sammlung Adolf Klein in Frankfurt a. M. befand und von G. Swarzenski und E. Schilling (Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, Frankfurt a. M. 1924) veröffentlicht worden ist. Die Komposition wurde übrigens von E. Sadeler und H. Lederer gestochen (Oberhuber, o. c. St. 58 und St. 60). Auch das Blatt mit Amor und Psyche (Kat. 135) ist eine Kopie, und zwar – mit einigen Abweichungen – nach einer Sprangerzeichnung im British Museum (Kat. V, Popham 1932, S. 179, Nr. 3, und Photo Gernsheim Nr. 25040). Die von D. Hannema, der darin einem Hinweis von E. K. J. Reznicek folgt, vermutungsweise ausgesprochene Zuweisung von drei Zeichnungen aus Sprangers Umgebung an den aus Brüssel kommenden, dann in Augsburg tätigen Goldschmied und Kupferstecher Franz Aspruck müßte an den signierten Zeichnungen in Hamburg und Wolfegg (Kunstgewerblicher Klebeband S. 40) überprüft werden. Auf Grund der Hamburger Zeichnung sind Blätter in Braunschweig, Würzburg, im Louvre und aus der Sammlung Liechtenstein als Aspruck bestimmt worden. Das bezeichnete und 1606 datierte Blatt im Amsterdamer Kabinett zeigt allerdings einen ganz anderen Zeichenstil.

Auch die Bloemaertzeichnungen (Kat. 21 – 32) sind in der Literatur noch nicht behandelt. Sie reihen sich ohne weiteres dem bisher bekannten Oeuvre des Künstlers ein. Zu dem Blatte mit Venus und Amor (Kat. 22) gibt es in Lissabon eine Replik. Das wohl mit Recht Rottenhammer zugewiesene Blatt mit Cimon und Pera (Kat. 125) bereichert wiederum unsere Kenntnis. In dieser Art in Kreide frei skizzierte Kompositionen sind von Rottenhammer nur wenige bekannt. Ob die im Katalog (Nr. 124) ebenfalls Rottenhammer zugeschriebene Darstellung mit Diana und Aktäon wirklich von diesem ist, läßt sich ohne eingehendes Studium der vielen, sich stilistisch nahestehenden Varianten dieses Themas schwer sagen (Zeichnungen in Antwerpen – van Balen bezeich-

net -, Dessau, Göttingen, Weimar, der Sammlung de Boer in Amsterdam, und Gemälde in Schleißheim, Madrid und im Kunsthandel). Die Bezeichnung des Weimarer Blattes „Giouani Rottenhamer Venetia 1597“ ist wohl Signatur.

Den wichtigsten Teil der Zeichnungssammlung bilden jedoch die Blätter der holländischen Schulen des 17. Jahrhunderts. Eine Landschaft mit Bauernhäusern (Kat. 81) von Gillis Claesz, d'Hondecoeter, ein Aquarell mit Kindern auf dem Eis (Kat. 1) von Hendrick Avercamp und vier Federzeichnungen von Jan van Goyen (Kat. 70 - 73) bilden den Auftakt. Zur Zuschreibung der Bäume am Wasser (Kat. 127) an Salomon van Ruysdael sei auf den Abschnitt über das „Problem der Zeichnungen“ in W. Stechows Monographie von 1938 verwiesen. Von den wenigen von Stechow in die engere Wahl gezogenen Blättern wird D. Hannemas Zuweisung im Zeichenstil höchstens durch das Berliner Blatt gestützt. Die Komposition mit ihrer bogenförmig nach links vorn zurücklaufenden Uferlinie steht im Werke des Künstlers allein. Dagegen ist die Bestimmung der schönen, wohl in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstandenen Landschaft mit dem an einem Brunnen vorbei zu zwei Gehöften führenden Weg (Kat. 126) als Jacob van Ruysdael durch gesicherte Blätter, z. B. im Museum Fodor in Amsterdam und in der Teylerstiftung in Haarlem voll gerechtfertigt. Den italianisierenden Landschaftsstil vertreten Willem II van Nieulandt, Begeyn und Johannes Glauber mit je einem Blatt.

Den zweiten Höhepunkt der Ausstellung bilden die beiden Landschaftsskizzen von Rembrandt, die in der näheren und weiteren Umgebung von Amsterdam entstanden sind: die Ansicht von Diemen (Kat. 121) und die Ruine der Kirche von Muiderberg (Kat. 122). In der Datierung des Blattes mit Diemen schließt sich Hannema Beneschs Datierung auf ca. 1648 - 1650 (Drawings, 838) an, während er zum zweiten Blatt nicht Stellung nimmt. Dieses hat Benesch (Drawings, 823) ca. 1647 - 1648 angesetzt.

Die rembrandteske Zeichnung mit Salomons Götzendienst (Kat. 83) hatte G. Falck als Gerbrand van den Eeckhout erkannt, und W. R. Valentiner bildete sie im Klassiker der Kunst (XXXII, Rembrandt, Handzeichnungen II, S. XXIV) als Eeckhout ab. D. Hannema hat sie - ohne auf die anderweitige Bestimmung einzugehen - Samuel van Hoogstraten zugeschrieben. Es sei hinzugefügt, daß es sich um die Vorzeichnung zu einem Gemälde (mit unechter Rembrandt-Signatur) handelt, das sich früher, als Eeckhout, in der Sammlung M. van Gelder in Ukkel bei Brüssel befand.

Neben den Landschaften und vielfigurigen Kompositionen nehmen Einzelfiguren einen wichtigen Platz ein. De Stuers muß dafür eine besondere Vorliebe gehabt haben. Die in schwarzer Kreide plastisch durchgearbeiteten Blätter des Dordrechtlers Aelbert Cuypp lassen in Stil und Verwendung noch einen Zusammenhang mit ähnlichen, späten Figurenstudien Abraham Bloemaerts spüren. Als Vermittler hat wohl Jacob Gerritsz. Cuypp, der Vater und Lehrer von Aelbert, zu gelten. Solche Studien Aelbert Cuypps scheinen so etwas wie Musterblätter gewesen zu sein, die er dann mehrfach als Staffage für seine Landschaften verwendet hat. So begegnet z. B. der stehende Hirte (Kat. 49) nicht nur in frühen Werken wie dem Bilde im Besitz von Lord Antrobus in London (HdG 301) und dem der Dulwich Gallery (HdG 694), sondern auch in der Landschaft an der Merwede (HdG 429) und derjenigen mit Reiter, Kühen und Hirten am Abend

(HdG 427; beide London, National Gallery, Nr. 1289 und 822). Die Londoner Gemälde setzt Maclaren in seinem 1960 erschienenen Katalog der holländischen Schule (I, S. 85 und S. 90) überzeugend in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre. Den sitzenden Knaben (Kat. 52) hat Cuyp ebenfalls mehrfach verwendet; Landschaft in der Frick-Collection (HdG 212 = 302), im National Trust in Ascott (HdG 291) und im Besitz des Niederländischen Staates ('s Rijks verspreide kunstvoorwerpen, Inv.Nr. NK 1738; HdG 275). In der unmittelbaren Vorzeichnung (1954 bei Asscher in London) zum letztgenannten Bilde ist die Hirtenfigur unserer Zeichnung in gleicher Haltung mitskizziert. Es erhebt sich die Frage nach der Priorität von Bildentwurf und Detailskizze. Es wäre verfrüht, auf diese und auf die Frage nach der zeitlichen Ansetzung der Einzelstudien einzugehen, da die Chronologie der Gemälde bei Cuyp noch unsicher ist. Gegenüber nur wenigen bisher bekannten Figurenstudien von Cuyp sind solche von dem in Haarlem geschulten Amsterdamer Adriaen van de Velde, von dem auch viele Aktstudien erhalten sind, weit häufiger. Die Blätter der Sammlung de Stuers, zwei mit sicherer Hand gezeichnete in roter Kreide und eine Landschaft mit Merkur, Argos und Io, sind ebenfalls Vorstudien zu Gemälden, wie D. Hannema nachweist, und zwar aus der spätesten Zeit. Der Haarlemer Cornelis Pietersz. Bega ist mit mehreren Figuren in roter Kreide vertreten. Ein signiertes Kücheninterieur in der Art van Ostades zeigt ihn außerdem von einer bisher ganz unbekanntem Seite. Von Adriaen van Ostade sind zwei Aquarelle, von seinem Schüler Cornelis Dusart Kreideskizzen zu sehen. Porträtskizzen von Jan de Bray und dem bedeutenden Bildniszeichner Cornelis Visscher, zwei minutiös gezeichnete Porträts von Johan Thopas, je ein Blatt von Dirck Hals, Jan Luyken und Lely seien noch erwähnt. Nicht alle großen Zeichner von „Hollands Gouden Eeuw“ sind vertreten; die Sammlung zeigt uns jedoch wichtige Ausschnitte aus dem so reichen und vielfältigen Bilde, das Holland auch auf dem Gebiete der Zeichenkunst im 17. Jahrhundert bietet. Feine, vedutenhafte Blätter von Isaac de Moucheron, Landschaften von Josua de Grave und eine arkadische Landschaft von Johannes Glauber leiten zum 18. Jahrhundert über, das mit akademischen Studien von Bernard Picart und Schweickhardt, Studien von Troost, Vignetten von Caspar Philips, Engelsköpfcchen von Jacob de Wit und zwei großen Landschaften von Jacob van Strij vertreten ist. Auch Blätter des 19. Jahrhunderts hat Victor de Stuers, der übrigens auch selbst gezeichnet hat, gesammelt. Sie werden auf der Ausstellung jedoch nicht gezeigt.

Ingrid Jost

## REZENSIONEN

NORBERT LIEB, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*. Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Reihe 4 Bd. 4; zugleich Studien zur Fuggergeschichte, hrsg. von Götz Frhrn. von Pölnitz, Bd. 14. München, Schnell & Steiner, 1958. XII, 542 Seiten, 287 Abb. auf Tafeln, 9 Grundrisse im Text. Leinen DM 35. -

Mit sechs Jahren Abstand läßt Lieb dem ersten Band seiner Fugger-Kunstgeschichte („Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance“,