

den Ernst Borgwardt und Wolfgang Teuchert im nächsten Heft der „Deutschen Kunst und Denkmalpflege“ erstellen.

Die Mitgliederversammlung der Vereinigung am 29. 6. in Koblenz bewältigte ein sehr umfangreiches Arbeitsprogramm, das ebenso grundsätzliche Fragen wie die Wahrung der denkmalpflegerischen Maßnahmen oder Mitwirkung der Vereinigung an Bemühungen der UNESCO einschloß, wie akute Gefährdungen und Fragen von allgemeiner praktischer Bedeutung erörterte und klärte. Da der Referent wegen Erreichung der Altersgrenze ausschied, war auch eine Neuwahl des Vorstandes notwendig, aus der der Landeskonservator von Rheinland-Pfalz, Dr. Werner Bornheim gen. Schilling, als 1. Vorsitzender und der neuernannte Generalkonservator des Bayer. Amtes, Professor Dr. Torsten Gebhard, als 2. Vorsitzender hervorgingen. Als Geschäftsführer der Vereinigung wurde Konservator Dr. Wilhelm Jung bestellt.

Heinrich Kreisel

## EINE UNBEKANNTE VORSTUDIE VAN DYCKS ZU DEM MÜNCHNER SEBASTIANSMARTYRIUM

*Mit 4 Abbildungen*

Das monumentale Gemälde van Dycks in der Münchner Alten Pinakothek, das den Märtyrertod des hl. Sebastian darstellt (Abb. 3), kann als repräsentativ gelten einerseits für die allgemeine barocke Tendenz, ein von der quattrocentistisch-cinquecentistischen Tradition rein statuarisch und statisch interpretiertes Thema zu einer dramatisch bewegten Massenszene zu steigern, andererseits aber auch für die individuelle Neigung des Künstlers selbst, das Krude und Entsetzenerregende des Vorganges zum Leidensvoll-Erduldenden herabzumildern. Anstatt des von Pfeilen durchbohrten Märtyrers in seiner Todesqual ist hier der seinem Schicksal mit pathetischem Augenaufschlag entgegensehende schöne Jüngling in einer leicht kontrapostischen Körperdrehung wiedergegeben, effektiv kontrastierend zu seinen Henkern, die ihrerseits wiederum in Typen und Bewegungsmotiven mannigfaltig untereinander variiert erscheinen. Aus dem traditionellen Baum- oder Säulenstumpf, an den der Heilige gefesselt ist, wurde bei van Dyck ein mächtiger, vielfach verästelter Baum mit malerisch nach allen Seiten ausgreifendem Laubwerk, ein Motiv, das zusammen mit der diagonal hineinragenden Fahne für einen wirkungsvollen kompositionellen Bildabschluß nach oben hin sorgt.

Man mag über diese Art der Interpretation geteilter Ansicht sein und die unkomplizierte Auffassungs- und Gestaltungsweise früherer Jahrhunderte als die dem legendären Thema gemäßere ansehen – nicht zu leugnen ist jedenfalls die Brillanz der van Dyckschen Lösung in formal-bildmäßiger Hinsicht. Es fällt schwer, zu glauben, daß diese von dem noch jugendlichen Künstler in einem einzigen Anlauf, ohne alle Vorversuche oder Entwürfe, erreicht worden sei. Und in der Tat existiert sowohl eine Vorstufe wie eine frühere Fassung, die erstere in der Pinakothek selber (Abb. 1 a), die andere in der National Gallery von Edinburgh (Nr. 121, Abb. 1 b). Die erstere verrät in ihrer übersteigerten Dramatik und ihrem Suchen nach augenfälligen, schrillen Kontrasten bei

offensichtlichem Mangel an künstlerischer Reife eine starke Abhängigkeit von Rubens, dem die outrierten Bewegungsmotive der Schergen und die Überschneidungen der rechten Bildhälfte nicht eben glücklich nachempfunden sind. Es dürften im besonderen die Kühnheiten des rechten Flügels des Kreuzaufrichtungstriptychons der Kathedrale von Antwerpen sein, die van Dyck hier als Vorbild vorgeschwebt haben, und zu denen freilich die Gleichgültigkeit, ja Unbeteiligtheit, in welcher der zum Märtyrertode Verurteilte – ganz selbstgefällige, kokettierende Pose –, dasteht, ein seltsames Mißverhältnis bildet.

Es läßt sich wohl kaum bezweifeln, daß zwischen dieser frühesten Fassung des Sebastianthemas und derjenigen, die in dem zweiten Münchner Gemälde ihre Krönung findet, ein nicht unerheblicher zeitlicher Abstand gelegen hat, so beträchtlich ist der von ihrem Urheber inzwischen zurückgelegte Weg. Abgesehen davon, daß die Neigung zum Unübersichtlich-Geballten in der Komposition und zum Ausladenden in den Bewegungsmotiven und Gebärden sich zu einer wohltuenden Abgeklärtheit beruhigt hat, nimmt nun auch die Hauptfigur, geistig wie formal, jene zentrale Stellung ein, die ihr thematisch zukommt. Das ist sicherlich nicht von heute auf morgen geschehen, sondern im Laufe eines längeren künstlerischen Reifeprozesses. Auch dürfte es wohl eine gewisse symptomatische Bedeutung haben, daß aus dem koketten Jünglingskopf, der deutlich die Züge des etwa zwanzigjährigen Künstlers trägt, ein um etliche Jahre älterer, wesentlich ernster wirkender jugendlicher Mann geworden ist, und daß die frühere befremdliche Weichlichkeit des Körperwuchses straffer gespannten und klarer artikulierten Formen gewichen ist.

Den entscheidenden Schritt in kompositioneller Hinsicht haben wir fraglos in van Dycks Entschluß zu sehen, der Hauptfigur die zentrale Stellung im Bildganzen einzuräumen. Daß dies jedoch nicht sogleich mit kompromißloser Konsequenz geschehen ist, beweist jene frühere Edinburgher Fassung. Hier steht die Gestalt des Märtyrers noch nicht so eindeutig wie in der endgültigen Münchner Lösung im Mittelpunkt, sondern erscheint etwas nach links verschoben – ein Zeichen dafür, daß sich der Künstler nicht völlig von seiner früheren Konzeption zu trennen vermocht hat. Besonders stark wirkt sich dies Schwanken bei der Anordnung des Baumes aus, an den der Heilige gebunden werden soll, der ganz der linken Bildhälfte angehört, ja sogar bis an den Bildrand heranreicht. Hervorzuheben ist sodann die noch verhältnismäßig untergeordnete Rolle, die das Baummotiv hier spielt gegenüber seiner wichtigen bildstützenden Funktion auf der Münchner Endfassung.

Wenn über die Frage noch irgendwelche Zweifel bestehen könnten, ob das Edinburgher oder das Münchner Exemplar das früher entstandene ist (letztere Annahme wird noch in dem Katalog von 1936 vertreten, im Gegensatz zu der Ansicht von G. Glück), so werden diese definitiv zerstreut durch die vor kurzem im Londoner Kunsthandel aufgetauchte, heute in französischen Privatbesitz übergegangene eigenhändige Vorstudie van Dycks für die Hauptgruppe der Komposition (Abb. 2). Sie ist (Größe 65 x 42 cm) auf dünnes Papier gemalt (rechts Spuren einer nicht mehr zu entziffernden Schrift, die auf frühere Benutzung des Blattes hinweist), das auf eine Holzplatte auf-

geklebt ist und zeigt eine erstaunliche Frische der Niederschrift. Da sie sich auf die linke Bildseite der Gesamtkomposition beschränkt und den Abschluß nach rechts im Unbestimmten läßt, so ist anzunehmen, daß sich der Künstler darüber noch nicht völlig im klaren war. Eine weitere Eigentümlichkeit dieser allerersten Idee ist es, daß die stehende Schergenfigur an dem Strick zieht, mit dem der Heilige gebunden werden soll – ein an sich sinnvolles Motiv, das aber in der Ausführung unterblieb, und zwar offensichtlich darum, weil van Dyck den zu ähnlichen Umriß der beiden sich hier begnenden Hände als störend empfand und überdies die etwas unbestimmte Geste des Sebastian zu klären wünschte. Nicht ganz einwandfrei gelöst erscheint auch die eigenartige Drehung des linken Armes mit der wenig überzeugenden Schulterpartie (man beachte die *Pentimenti!*). Auch hier hat die Bildfassung für die entsprechenden Korrekturen gesorgt.

Was nun unwiderleglich den engen Zusammenhang des Erstentwurfes mit dem Edinburger Exemplar beweist, ist die Art der Anordnung des Schamtuches, das sich in zwei getrennten Teilen so um die Lenden des Heiligen legt, daß eine Partie unbedeckt bleibt, während auf dem Münchner Exemplar eine grundlegend neue Drapierungsart gewählt ist, bei welcher die gesamte Schampartie restlos verhüllt bleibt. Noch zwei charakteristische Einzelzüge wolle man nicht übersehen: auf der Skizze legt sich das ziemlich schlaff wirkende Tuch ohne sichtbare Befestigung um die Lenden, auf dem Edinburger Bild hält ein dünner Strick – auf nicht sonderlich geschickte Weise – die beiden getrennten Stücke zusammen, während in der Fassung der Münchner Pinakothek ein straff gespannter Lendenschurz nicht nur alle Unklarheiten beseitigt, sondern auch den stilistischen Gleichklang mit der gefestigteren Anatomie des Körpers herstellt. Hiermit hängt wiederum zusammen, daß zwischen der Sebastiansgestalt und der Reitergruppe rechts in Edinburgh noch ein kleiner kompositioneller Einschnitt vorhanden ist – bedingt durch das flatternde Schamtuch –, den zu beseitigen sich der Künstler in der Münchner Fassung angelegen sein ließ: das Pferd ist nunmehr so dicht an die Hauptfigur gerückt, daß seine Silhouette von deren linken Arm leicht überschritten wird.

Ein Wort über diese Reitergruppe selber bleibt hinzuzufügen. Aus der von uns veröffentlichten Skizze geht hervor, daß es dem Künstler zunächst und vor allem auf die linke Gruppe als den eigentlichen Kern des dramatischen Geschehens ankam. Möglich, daß ihm innerlich bereits die korrespondierende rechte Gruppe in großen Zügen vorschwebte, zumal er das nach ikonographischer Tradition zur Kreuzigung Christi gehörige Reitermotiv bereits in der früheren Münchner Sebastiansmarter verwandt hatte. Daß es von seiten des Themas an sich nicht gefordert war, dürfte ihn gegenüber den rein künstlerischen Gründen, die zu seinen Gunsten sprachen, wenig bekümmert haben. Man muß übrigens zugeben, daß es sich diesmal, im Gegensatz zu der unruhigen Reitergruppe der früheren Konzeption, um wenig mehr als um eine das Ganze kräftig abrundende Folie handelt, und ferner, daß das vorgegebene Motiv, die Befehlserteilung zum Vollzug des Martyriums, in zwar unaufdringlicher, aber immerhin genügend klarer Weise herausgebracht worden ist.

Und wenn man nach Präzedenzen für die van Dyck'sche Erweiterung des überkommenen ikonographischen Schemas sucht, so braucht man sich nur an die im späteren Cinquecento, namentlich in Venedig, aufkommende Tendenz zu erinnern, Martyrienszenen aller Art mit Befehlshabern auszustatten, die hoch zu Roß aus dem figurenreichen Getümmel emporragen, wobei das Attribut der entrollten Fahne jeweils seine dekorativ bereichernde Rolle spielt. Besonders im Werk von Paolo Veronese lassen sich nicht wenige Darstellungen dieser Art nachweisen, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß van Dyck mit einigen von ihnen während seines venezianischen Aufenthaltes fruchtbringende Bekanntschaft geschlossen hat.

Hermann Voss

## DAS MUNCH-MUSEUM IN OSLO

### *Mit 1 Abbildung*

Seitdem Jens Thiis 1908 durch Erwerbungen von Bildern Edvard Munchs als kühner Pionier den Anfang gemacht hatte zu dem stattlichen Munch-Saal, der, durch spätere Spenden und Ankäufe vermehrt, etwa dreißig Gemälde zumeist großen Formates enthält, war das National-Museum in Oslo bis vor kurzem die zentrale Stelle der Begegnung mit dem Werk des Künstlers. Dazu kamen die Wandgemälde in der Aula der Universität und außer der Gemäldereihe zum „Lebensfries“ im Gemeinschaftsraum der Schokoladenfabrik Treya neuerdings eine Reihe Einzelstücke, Gemälde und Aquarelle, die der Sammler Rolf Stenersen dem neuen Studentenheim zur Ausschmückung des Hauses zur Verfügung gestellt hatte.

Seit der Eröffnung des Munch-Museums am 29. Mai dieses Jahres ist die Stadt Oslo nicht nur im Besitz eines ersten modernen Museums, sondern ein neuer Mittelpunkt ist entstanden, die Kunst des größten norwegischen Malers zu studieren. Munch hat, als er achtzigjährig am 23. Januar 1944 starb, seinen gesamten künstlerischen Nachlaß seiner Vaterstadt bedingungslos vermacht, ein Nachlaß von über 1000 Malereien, 4500 Zeichnungen und Aquarellen, 15 000 graphischen Blättern, 6 Skulpturen und endlich einer beträchtlichen Zahl von Kupferplatten und Steinen, einigen Druckpressen, sowie einer Bibliothek von 6000 Bänden und einem archivalischen Material von Fotos, Zeitungsausschnitten und persönlichen Aufzeichnungen.

Dieser bedeutende Nachlaß wird seit 1946 von Johan H. Langaard, dem Direktor des Museums, zusammen mit seinem Assistenten Reidar Revold verwaltet. Die jetzige Eröffnungsausstellung in dem 1961–63 errichteten Museum gibt mit etwa 170 Bildern und einer gleichen Anzahl von Zeichnungen und graphischen Blättern einen ersten Einblick in die Art dieses Nachlasses, dessen endgültige Benutzung, besonders was die Zeichnungen betrifft, noch mancher konservatorischer Mühewaltung bedarf. Um so mehr ist diese Ausstellung in dem Neubau zu begrüßen, der im Stadtteil Tøyen in bewußt betriebener Dezentralisation abseits vom zentraler gelegenen National-Museum nach Vorschlägen von Direktor Langaard aufgrund einer Konkurrenz von den Architekten Gunnar Fougner und Einar Myklebust aufgeführt ist. Das zumeist einstöckige Ge-