

sein als ein Bildungsbuch für den Laien: es kann zur tragfähigen Ausgangsbasis für umfassendere Untersuchungen werden.

Das Vorzeichen, unter dem diese Rezension steht – nämlich die Auseinandersetzung mit der Zielsetzung des Buches – könnte leicht als eine Unterschätzung der wissenschaftlichen Leistung der Autorin ausgelegt werden. Tatsächlich ist das Gegenteil der Fall: Gerade das Bedauern darüber, daß so viel gewissenhafte Beschäftigung mit dem Stoff, unter Einbeziehung aller verfügbaren Quellen und der Fachliteratur, nicht richtig „zum Tragen“ kommt, hat diese Überlegungen veranlaßt.

Was die Ergebnisse im einzelnen anlangt, so nimmt die Autorin für die Gruppierung und Datierung des Hauptbestandes der Münsterverglasung die Neudatierungen zum Ausgangspunkt, die Becksmann, von Straßburg ausgehend, in seiner Dissertation entwickelt. Eine isolierte Stellungnahme zu den für Freiburg vorgeschlagenen Datierungen hat daher wenig Sinn. Vielmehr wird der Komplex Straßburg – Freiburg im Zusammenhang und in Auseinandersetzung mit der eben in Druck erschienenen Arbeit Becksmanns (vgl. Sp. 191) aufzurollen sein.

Eva Frodl-Kraft

LARS OLOF LARSSON, *Adrian de Vries 1545 – 1626*. Wien – München, Verlag Anton Scholl & Co. 1967. 131 S., 205 Abb. auf Tafeln, DM 100. – .

In der Reihe der Publikationen der jüngsten Zeit über die europäische Skulptur des 16. – 17. Jahrhunderts stellt das Buch von Lars Olof Larsson eine beachtliche Leistung dar. Die Monographie zeichnet sich sowohl durch Vollständigkeit wie auch durch sehr detaillierte Behandlung jedes einzelnen Werkes aus und schafft durch die Auswertung der erhaltenen Dokumente und durch eine eingehende Stilanalyse eine breite sichere Basis für die Bewertung des Künstlers. Das gediegen ausgestattete, in Quartformat gedruckte Buch bringt nach einer biographischen Skizze eine ausführliche Besprechung der Werke, die in chronologischer Abfolge behandelt werden. Eine klare Gruppierung ergibt sich dabei aus den verschiedenen Entwicklungsphasen des Künstlers, die durch den mehrmaligen Wechsel seines Wirkungskreises bedingt sind: Am Anfang steht seine Tätigkeit in Italien als Schüler und Mitarbeiter von Giovanni Bologna, es folgt sein Aufenthalt in Prag als Hofbildhauer von Kaiser Rudolf II und, nach dessen Tode 1612, sein Wirken für verschiedene andere Auftraggeber, besonders für König Christian IV von Dänemark, Fürst Ernst von Schaumburg-Lippe und für Fürst Albrecht von Waldstein. – Der V. gibt am Ende des Textteiles noch einen kurzen straffen Überblick über die Stilentwicklung des Künstlers. Für den anschließenden Katalog hätte man sich eine klarere, übersichtlichere Typographie gewünscht, auch vermißt man einen Abbildungsnachweis. Die Zusammenstellung der irrtümlichen und problematischen Zuschreibungen muß indessen als besonders wichtiger Erfolg der Studien des V. gewertet werden.

Unter die 205 Abbildungen am Ende des Bandes ist auch viel Vergleichs- und Dokumentarmaterial aufgenommen, was die chronologischen Perspektiven und die Stellung des A. De Vries innerhalb der europäischen Kunst klar hervortreten läßt;

auch das Abhängigkeitsverhältnis der Skulptur von Malerei und Druckgraphik wird dadurch anschaulich gemacht.

Als Schwede fand der V. von vornherein besonders günstige Voraussetzungen für eine monographische Untersuchung über Adrian de Vries. Die im Garten des Schlosses Drottningholm zusammengebrachten Bronzeskulpturen, die als Kriegsbeute aus den Feldzügen von 1648 und 1659 nach Schweden gelangten, bilden wohl das Hauptmaterial des Buches.

Zufällig sind in Drottningholm Arbeiten aus verschiedenen Perioden des Künstlers zusammengekommen: Frühwerke, wie der Herkules im Kampf mit dem Drachen ( $\pm$  1590 – 1593) aus der Kunstkammer von Rudolf II in Prag (außerdem befindet sich im Nationalmuseum zu Stockholm auch eine der zwei Psyche-Gruppen,  $\pm$  1593; das Gegenstück bewahrt der Louvre in Paris) und das Pferdchen gleicher Herkunft von 1607. Weiterhin der 1617 datierte Bronzeschmuck des Neptunbrunnens aus Schloß Frederiksborg in Dänemark, der im Auftrag von Christian IV entstand. Ferner drei Bronzen von 1622, vermutlich aus dem Besitz von E. von Schaumburg-Lippe: der Triumph der Tugend über das Laster, das Pferd mit Schlange, und die Herkules-Nessus-Deianira-Gruppe. Schließlich die Bronzen aus dem Waldsteinpalast in Prag: die Gartenskulpturen Laokon (1623), Venus und Adonis (1624), Bacchus (1624), die Ringergruppe (1625), Apollo, und, als das letzte große Werk des Künstlers, der Neptunbrunnen (1625 – 1627).

Nur wenige Monumentalwerke von A. de Vries sind an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort erhalten: zunächst in Augsburg der Merkurbrunnen (1596 – 1599) und der Herkulesbrunnen (1602); dann die beiden wichtigen Schöpfungen, die im Auftrag von Schaumburg-Lippe entstanden, nämlich das Taufbecken zu Bückeburg ( $\pm$  1613 – 1615) und das Grabmal zu Stadthagen (1618 – 1620); weiterhin das Votiv-Relief des Bischofs Ursinus (1614) in Breslau.

Aus der Kunstkammer von Rudolf II werden im Kunsthistorischen Museum in Wien noch einige kostbare Stücke aufbewahrt, wie die Bildnisbüsten des Kaisers (1603 und 1607) und das allegorische Relief über den Krieg in Ungarn; andere sind zerstreut und in verschiedene Museen und Privatsammlungen gelangt, wie das Bildnisrelief des Kaisers (1609) im Victoria and Albert Museum in London, das allegorische Relief (1609) in Windsor und die allegorische Gruppe (1610) in der National Gallery von Washington. Darüber hinaus findet man in Museumsbesitz nur eine relativ kleine Zahl von Bronzwerken, teilweise aus fürstlichem Besitz – wie die Bildnisbüste von Kurfürst Christian II (1603) in Dresden.

Wenn man dazu noch die verloren gegangenen Werke berücksichtigt, wie das Epitaphium des Nicolaus Mullers in Prag, so gewinnt man eine imponierende Vorstellung von der künstlerischen Aktivität des A. de Vries.

Das Oeuvre umfaßt ausschließlich figürliche Arbeiten in Metall: plastischen Schmuck für monumentale Brunnen auf städtischen Platzanlagen oder im Zusammenhang mit Palast und Garten (gern hätte man dazu, zur Veranschaulichung der architektonischen und städtebaulichen Gegebenheiten, jeweils Grundrißpläne mit dem eingezeichneten

Standort der Werke gesehen); ferner Gartenplastik und Stücke für Kunstkammern (es sind ohne Ausnahme mythologische Aktfiguren und Gruppen, reine Bravourstücke); weiterhin Porträtbüsten und Reliefs zur Verherrlichung einzelner Auftraggeber (mit der für die damalige Zeit typischen allegorischen Ausschmückung und Verschlüsselung). Daneben stehen nur wenig kirchliche Aufträge, wobei es sich bezeichnenderweise wiederum vorwiegend um Aktfiguren handelt.

Von den Schülern des Giovanni Bologna war es gerade Adrian de Vries, dessen Leben in ganz ähnlichen Bahnen verlief wie das des Lehrers: Herkunft aus den Niederlanden, Italienreise, künstlerische Aktivität an verschiedenen wichtigen Zentren Europas, hauptsächlich in fürstlichem Dienst. – Auch seine Kunst, sein Repertoire, die Themata und Motive und nicht zuletzt sein Stil, sind undenkbar ohne das Vorbild des Giovanni Bologna. Deshalb wird man bei der Betrachtung der Skulpturen des A. de Vries immer wieder dazu angeregt und verlockt, vergleichbaren Elementen im Werk des Lehrers nachzuspüren.

Die frühesten gesicherten Werke des Adrian de Vries, der Herkules und die zwei Psychegruppen, stammen aus den neunziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts. Das heißt, der Künstler war damals bereits über 45 Jahre alt. Die Frage, ob frühere Werke identifiziert werden können, ist deshalb kunsthistorisch sehr fesselnd. Wir haben in unserer Giovanni Bologna-Monographie (1956) zum ersten Mal die Mitarbeit des Adrian de Vries bei den Bronzestatuen der Grimaldikapelle in Genua festgestellt, welche bisher immer dem Francavilla zugeschrieben worden waren (Venturi u. a.). Der figürliche Bronzeschmuck der Kapelle besteht, abgesehen von den Reliefs, die in diesem Zusammenhang nicht interessieren, aus sechs lebensgroßen Tugendenfiguren und sechs liegenden Engeln (nicht zwei, wie der V. auf S. 11 – 13 mehrfach angibt; es sind aber nur zwei in meinem Buch abgebildet).

Der V. äußert die Vermutung, die Modellierung der Caritas, der Temperantia und der (zwei) Engel gehe auf Adrian de Vries zurück. Doch muß gesagt werden, daß gerade die Temperantia sich am engsten der Komposition des Caritas-Modells von G. Bologna in der SS. Annunziata in Florenz (meine Abb. 129 und Text S. 250) annähert. Das Caritas-Modell, das für die stilkritische Klärung des Zuschreibungsproblems von außerordentlicher Bedeutung ist, läßt der V. bei seiner Argumentation ganz außer Acht. Wenn man abzuwägen versucht, wieweit die Gestaltung jeweils durch Giovanni Bologna oder durch A. de Vries bestimmt ist, müssen m. E. die Konstruktion und Komposition einer Statue als ebenso wichtige Kriterien gelten wie ihre Oberflächenerscheinung und der Gewandstil.

Der Autor hat allerdings darin recht, daß man bei der Mitarbeit an dem Figurenschmuck der Grimaldi-Kapelle mehrere Gehilfen unterscheiden muß. Es erscheint darum umso wichtiger und dringlicher, daß Monographien über alle anderen Schüler und Mitarbeiter von Giovanni Bologna in Angriff genommen werden. Das Buch von Lars Olof Larsson ist dazu ein Vorbild, dem nachzueifern lohnt.

Elisabeth Dhanens