

an, aber die Gesamtausstattung dieser Bauteile aus den 1680er Jahren wäre als Teil der Sammlungsgeschichte sehr erwünscht, da bisher nur Bau und Ausstattung des Schlosses Frederiksborg unter König Christian IV. († 1648) erforscht ist (J. Steenberg, Christian IV.s Frederiksborg, 1950). Der zweite Aufsatz enthält einen kunsthistorischen Überblick der italienischen Malerei und Skulptur, soweit sie in dänischen Sammlungen vertreten sind; trotz der gebotenen Kürze hat Olsen verstanden, einzelne Hauptwerke ausführlicher zu würdigen, z. B. Mantegna, Lippi, Greco, Tintoretto, Tizian, Barocci.

Wichtigster Teil des Buches von Olsen bleibt der catalogue raisonné, seine Anlage erscheint vorbildlich. Leider verzichtet er durchweg auf alle biographischen Angaben, die gerade bei weniger bekannten, kleineren Meistern erwünscht wären. Ob allerdings auch Greco, P. E. Monnot, Valentin de Boulogne, Noel Cochin, Denis Calvaert, M. Stomer und Mengs unter die italienischen Künstler zu rechnen seien, mag einigen Lesern Zweifel erwecken. Auch sei erlaubt anzumerken, daß die Benutzung des Werkes nicht ganz einfach ist: der catalogue raisonné führt die Künstler in alphabetischer Folge auf, die einzelnen Werke sind nicht beziffert; der chronologisch geordnete Abbildungsteil gibt als Bildunterschriften nur die Künstlernamen, keine Aufbewahrungsorte; aus typographischen Gründen hat sich im Abbildungsteil die Trennung der Werke eines Künstlers nicht immer vermeiden lassen. Aber gerade die Notwendigkeit zu wiederholtem Nachschlagen wird dem Benutzer zeigen, welch zuverlässiges Arbeitsinstrument H. Olsen ihm bietet.

Wolfgang J. Müller

HORST VEY, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*. Brüssel, Verlag Arcade 1962. (2 Bde.) Text: VIII, 388 + 1 S.; 10 Taf. mit 18 Abb. Abbildungen: VI, 254 Taf. mit 360 Abb. (Monographien des „Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVI^{de} en XVII^{de} Eeuw“ I).

Nach dem kurzen Vorwort von R.-A. d'Hulst (dem derzeitigen Vorsitzenden des „Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVI^{de} en XVII^{de} Eeuw“ in Gent) folgen auf die Listen der Abkürzungen häufig zitierte Literatur und von 22 Ausstellungskatalogen seit 1877 mit Van-Dyck-Zeichnungen noch Angaben über achtzehn Veröffentlichungen, welche durch H. Vey abgelehnte und nicht in den Oeuvrekatalog übernommene Zuschreibungen an Van Dyck enthalten. Dem Text voraus geht eine zehnteilige allgemeine „Einleitung“, in der mancherlei Angaben zur Vorgeschichte und Einrichtung des Buches enthalten sind.

Es folgt der nach „Klassen“ eingeteilte Haupttext (S. 19 – 57), diesem eine Übersicht der „Daten aus Van Dycks Leben und Schaffen“ (S. 59 – 69). Der nach denselben Klassen wie der Text aufgegliederte Katalog von 308 Nummern (S. 73 – 362) wird durch Register nach Aufbewahrungsorten, Themen und Eigennamen für den Suchenden bequem benutzbar. Den „Vergleichsabbildungen“ am Ende geht eine kurze Übersicht mit allen wünschenswerten Angaben dazu voraus.

Im Abbildungsband haben die einzelnen Reproduktionen kurze Unterschriften mit der laufenden Nummer des Katalogs; Aufbewahrungsorte und Maße müssen im Katalogband eingesehen werden.

Die Aufgabe, welche der Verf. sich bei diesem Werk stellte, „Die überkommenen Zeichnungen Van Dycks möglichst vollständig zu sammeln und zu erläutern“, war ein außerordentliches Unterfangen, da bislang keine einheitliche kritische Zusammenfassung des gezeichneten Oeuvre Van Dycks vorlag. Seine Studien, Skizzen und ausgeführten Zeichnungen entstanden unter derartig vielen Aspekten, daß es eines im hohen Grade konzentrierten Spezialstudiums bedurfte, um ihre Eigenheiten und die in ihnen sichtbare künstlerische Handschrift zu erkennen und sie überzeugend zusammenzustellen. Van Dyck hatte keine traditionelle Lehre genossen (S. 20), seine „Darstellung entfaltete sich auch als geistiger Vorgang erst während des Zeichnens, wobei oft überraschende formale Probleme entstanden“ und in der erregten Bewegung der Gesten ihren Niederschlag fanden. Erst in der gemalten Ausführung erreichte der junge Van Dyck „das Einfache und Sinnfällige“ (S. 22).

Während der italienischen Jahre (1621 – 1627) wandte sich Van Dyck als Maler stärker dem Porträtieren zu als in der Frühzeit. Seine nicht mehr so häufigen Kompositionszeichnungen dieser Jahre stehen zum Teil in motivlichem Zusammenhang mit den Nachzeichnungen des „Italienischen Skizzenbuchs“ (S. 23). Dessen Bedeutung wurde 1958 durch die Übernahme des Originals durch den englischen Staat für das Britische Museum unterstrichen. Ist sein Inhalt zwar seit 1940 durch G. Adrianis vorzügliche Lichtdruckpublikation für jedermann erschlossen, so vermißt man doch in H. Veys auf „möglichste“ Vollständigkeit angelegter Monographie des Zeichners Van Dyck zumindest die Abbildungen und die kritische Beurteilung jener Studien im Skizzenbuch, die eindeutig *ad vivum* oder *ad naturam* gezeichnet wurden. Der Autor erkannte diese Inkonsequenz gegen die Einhaltung seines Grundplans wohl selbst (S. 23). Begrüßenswert dagegen die Reproduktionen von z. T. unveröffentlichten Skizzen auf Rückseiten von mehr als dreißig vereinzelt doppelseitigen Zeichnungen des Meisters.

In Katalog und Abbildungsband aufgenommen wurden auch „Kompositions- und Landschaftsstudien, die Kopien verschollener Originale zu sein scheinen . . .“, um diese Kopien „neben solche originale Blätter“ einzureihen, „mit denen sie sich gut vergleichen lassen“ (S. 13). Da immerhin etwa 35 (von 360) Abbildungen unter diese Kategorie fallen und noch die fragliche Kopie Vey 110, Abb. 144, zu ihnen tritt (die, falls doch original, „weitgehend und mechanisch überarbeitet“ wäre), geben ein Zehntel der Reproduktionen Zeichnungen wieder, die nach des Autors eigener Ansicht *nicht* des Künstlers *Handschrift* zeigen. Hätte es sich nicht gelohnt, für diese Kopien in beiden Bänden je einen besonderen Anhangsteil einzurichten oder sie zu den „Vergleichsabbildungen“ und jedenfalls unter eigener Nummernfolge aufzunehmen? Die gewählte Anordnung dient zweifellos der Bequemlichkeit des Vergleichs im einzelnen, sie verunklärt aber das „Gesamtbild“, das der Abbildungsband eigentlich vermitteln sollte (S. 11, 13 f.). Solche Mängel im Aufbau werden durch mancherlei Vorteile der Publikation aufgewogen, die hier angedeutet werden mögen: Gewiß hätte z. B. ein „beson-

derer Katalog der abgelehnten Zeichnungen“ für einen gewissen Kreis unter den Benutzern Nutzen versprochen, aber sein Umfang wäre beträchtlich geworden, und – zumal in Verbindung mit einer „Liste alter Erwähnungen“ – hätte er den Rahmen des ohnehin umfänglichen Textbandes sprengen müssen. So aber ist die volle Übersichtlichkeit gewahrt, allein schon durch die glückliche Klassifizierung der anerkannten Zeichnungen. Ein erstes Kapitel behandelt Van Dycks „Studien und Kompositionen“. Die folgenden zwei werden Van Dyck als Zeichner nach fremden Vorbildern gewidmet – eines davon seinen Stecherkopien nach Rubens (die bisher recht unterschiedlich beurteilt wurden), beide knapp und aufschlußreich. Von den zwei Kapiteln über des Künstlers Bildniszeichnungen ist verständlicherweise das über die „Studien für die Ikonographie“ das längere (S. 40 – 51) und schließt Abschnitte über die Vorgänger der Ikonographie, über ihre Planung und Entstehung ein: Von eigenhändig überarbeiteten Probedrucken zur Ikonographie weist der Verf. nur noch neun Blatt nach – ein von Mariette erwähnter Band mit 100 derartigen Probedrucken gilt als verbrannt. Ablehnend steht der Autor den in Öl gemalten Porträtgrisailen als etwa eigenhändigen Stechervorlagen gegenüber, mag er zuweilen auch eine Überarbeitung durch Van Dyck für „denkbar“ halten (S. 50). Um so wichtiger also die zum guten Teil herrlichen gezeichneten Porträts zur Ikonographie und des Autors Anmerkungen dazu.

Van Dycks Landschaftszeichnungen, denen das letzte Kapitel gilt, sind selten. „Aus der ersten Antwerpener Zeit ist kein Blatt überliefert“; in die zwanziger Jahre fallen zwei solcher Studien und „drei flüchtige Skizzen“ im „Italienischen Skizzenbuch“ (S. 52); die restlichen Landschaftsblätter werden in die dreißiger Jahre datiert. Wie schon bei den Ausführungen über Van Dycks Zeichenweise in den „Studien für Kompositionen“ (S. 24 – 28) gelingt dem Autor auch für die „Landschaftsstudien“ die Charakterisierung in anschaulicher Weise. Gern folgt man ihm bei deren hoher Einschätzung, die wohl jeder teilt, der sie einmal im Original sah. Für die klassische *englische* Landschaftszeichnung haben sie als „ganz neuartige Vorbilder von höchstem künstlerischem Rang“ zu gelten (S. 56).

Nur ausnahmsweise sucht der Verf. den Ausschluß bisheriger „Zuschreibungen“ kurz zu begründen. So bei den als „gute Kopien“ zu bezeichnenden, auf S. 14 erwähnten drei Bildniszeichnungen (zu Wib. 16, 41 und 93). Ferner bei dem sog. „zweiten Skizzenbuch“ in Chatsworth, für das erst 1959 M. Jaffé den jungen Van Dyck als sicheren Urheber annahm. Seine Ablehnung durch den Verf. erfolgt mit dem Hinweis auf den Zeichenstil, den Mangel „dokumentarischer Beweise von Gewicht“ und eine zu geringe „innere Wahrscheinlichkeit“ (S. 30). Die Zurückweisung wird durch die Anerkennung als „seltenes, fesselndes Dokument für den Bildungsgang eines Meisters aus der Nachfolge Rubens‘ und Van Dycks im frühen 17. Jahrhundert“, eher abgeschwächt, weil sich unausweichlich die Frage nach dem Namen des Urhebers aufdrängt, der „im frühen 17. Jahrhundert“ – also doch wohl vor etwa 1625? – bereits zu der „Nachfolge“ Rubens‘ und Van Dycks gehört haben könnte. . . . Vollauf befriedigt dagegen Veys (auch nur ablehnende) Kritik an acht farbigen Landschaftsstudien auf blauem Papier, mit der er den Textteil beschließt (S.56/57): Obwohl sie zumeist von

früher Zeit her Van Dyck zugeschrieben wurden, macht der Verf. wahrscheinlich, daß sie von einem vermutlich jüngeren Zeichner herrühren, und findet für die Ablehnung Formulierungen, die seine Ausführungen eben so angenehm lesbar machen wie den vorausgehenden Text über die verschiedenen „Klassen“ der Originalzeichnungen.

R.-A. d'Hulsts deutliche Meinungsäußerung, es sei dem Verf. gelungen, das gezeichnete *Oeuvre* Van Dycks „von allen zweifelhaften Zuschreibungen befreit“ zusammenzustellen (S. 2), legt Zeugnis dafür ab, daß der Autor dieses ersten Werkverzeichnisses mit seiner Kritik und seinen Bestimmungen nicht allein steht. In vielen Fällen hat er auch noch L. Burchards letzte Erkenntnisse einholen dürfen (S. 18). So ist nicht zu zweifeln, daß der Katalog dem Stande der heutigen Forschung am besten entspricht, obwohl mancher Spezialist – wie meist in solchen Fällen – in gewissen Punkten zu abweichenden Ergebnissen kommen mag.

Die Problematik der Materie erhellt daraus, daß heute z. B. R.-A. d'Hulsts „*Rubens Drawings*“ (1962) über dreißig Zeichnungen, desselben Autors *Jordaens-Katalog* (1956) fünf Zeichnungen enthält, die – z. T. noch vor relativ kurzer Zeit – unter *Van Dycks* Namen bekannt waren, und daß ein Blatt wie *Jordaens' „Grabtragung“ (Antwerpen)*, d'Hulst 3, das 1930 als *Van Dyck* verkauft worden war, 1933 im Katalog der Rubensausstellung bei Goudstikker figurierte und noch 1943 von H. G. Evers (Rubens und sein Werk, S. 139) für *Rubens'* Arbeit gehalten wurde! H. Vey sah sich also zunächst vor einem kaum zu durchdringenden Gestrüpp von Zuschreibungen, und wenn auch noch manche Frage zu klären sein wird, ist der Fortschritt seines Katalogs gegenüber M. Delacres Studien bedeutend.

Der vorliegenden Publikation ist in vieler Weise die aufgewandte Sorgfalt anzumerken. Die Angaben zur Beschaffenheit der Zeichnungen, ihrer Herkunft, zu der einschlägigen Literatur erweisen sich als in hohem Grade zuverlässig. Hinweise auf Beziehungen zu sonstigen Werken Van Dycks und anderer Künstler sind gewissenhaft vermerkt und verraten das umfassende Wissen des Verf. um die Zusammenhänge. Auch bei der mannigfachen Benutzung der Register ergaben sich keine Unstimmigkeiten. Ebenso sind hervorzuheben der mustergültige Satz und Druck eines deutschen Textes in einer Brüsseler Offizin, die Qualität der Autotypen, der verwendeten Papiere, des Einbandes. Der Satz des Katalogs – oft das Sorgenkind des Verlegers wie des Autors – ist bestens gegliedert und durch Verwendung von Kapitälchen in den Überschriften, Benutzung verschiedener Schriften und Schriftgrade von wirklich guter Übersichtlichkeit.

Die wenigen folgenden Anmerkungen seien für den Fall gegeben, daß nach dieser „ersten Auflage“ (von 2000 Expl.) eine weitere nötig würde. Gegenüber der geleisteten Arbeit des Autors und der Korrektoren sind sie minimal:

S. 139: Vey 71 war Nr. 246 der Versteigerung Habich, Stuttgart, 27. – 29. April (nicht März) 1899. (Die Nr. 10 bezieht sich auf die alte Lichtdruckpublikation).

S. 175: Es bleibt wohl zunächst offen, ob Vey 104 nach Komposition der Darstellung und nach der Herkunft mit Nr. 15 der Ausstellung von 1835 identisch gewesen sein kann.

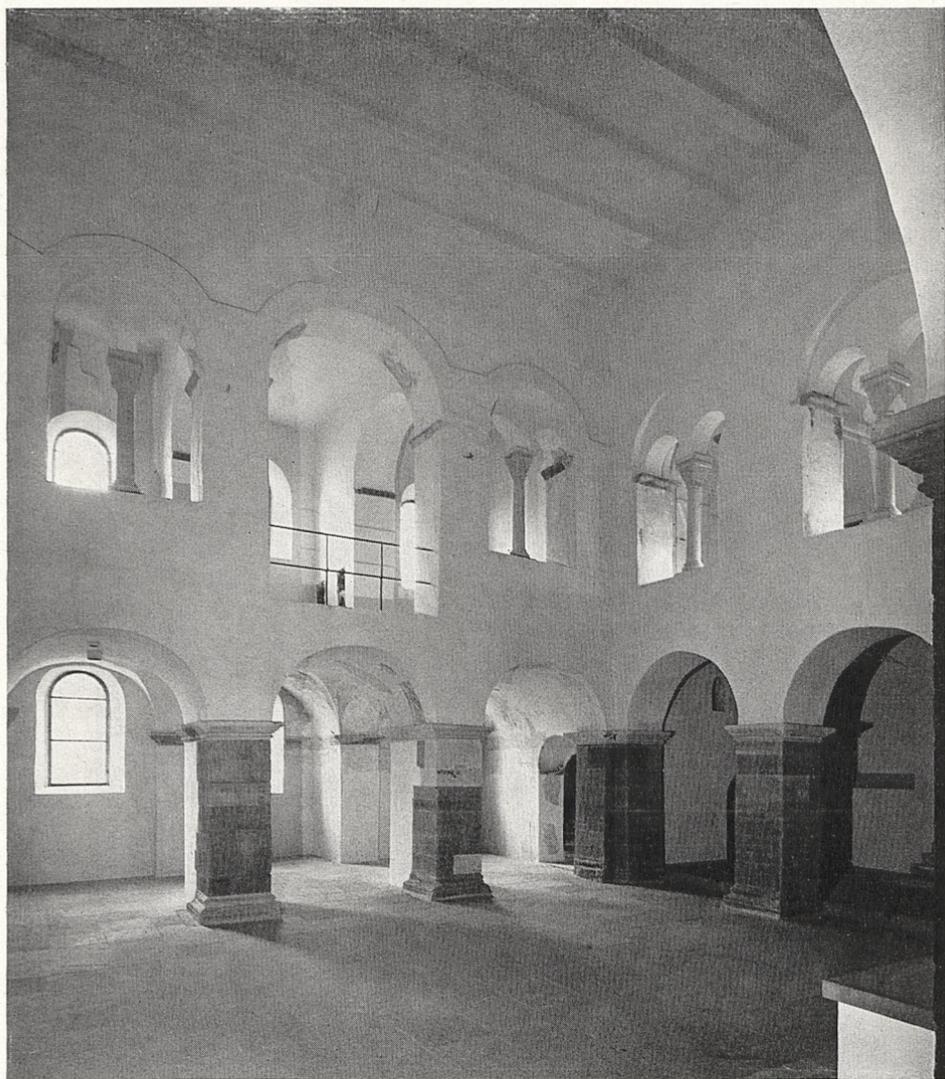


Abb. 1 Corvey, Westwerk (nach der Restaurierung)



Abb. 2 J. I. Mildorfer: Himmelfahrt Mariae. Entwurf. München, Bayer. Nationalmuseum



Abb. 3 J. I. Mildorfer: Himmelfahrt Mariae. Deckenfresko. Milotiče, Schloßkapelle



Abb. 4a Odysseus und die Skylla. Corvey, Westwerk



Abb. 4b Odysseus und die Skylla. Corvey, Westwerk. Nachzeichnung

S. 179: Vey 107 wurde im Verst.-Kat. J. W[whitehead] 1897 unter Nr. 254 (mit Abb.) als „Rubens“ geführt.

S. 193: Vey 125 = Verst. Habich, Stuttgart, 27. 4. 1899 ff. Tage, Nr. 244 (an Mathey).

S. 243: Das A. Pallavicini(?)-Bildnis, K. d. K. 204, sah man 1963/64 als anonyme Leihgabe in der National Gallery zu London.

S. 256: Bei Nr. 1910 der (I.) Auktion P. Davidsohn (nicht Davidson) 1920 handelte es sich um Earloms Schabkunstblatt Wess. 14 im frühen Zustand (s. Lichtdruck auf Taf. VII des Verst.-Katalogs).

S. 343: Vey 281 ist nicht im genannten Verst.-Katalog der Handzeichnungssammlung E. Habich von 1899 zu finden.

Der Ref. ist der Ansicht, daß eine ganze Anzahl der in England gezeichneten Bildnisstudien, für die üblicherweise Kreide als Zeichenmittel angenommen wird, im wesentlichen Kohlezeichnungen sind. Dadurch würde sich auch am besten erklären, daß sie zumeist stärker verwischt sind, als es von reinen Kreidezeichnungen zu erwarten ist. Eine Überprüfung solcher Bildniszeichnungen im Hinblick auf das Zeichenmaterial würde vielleicht zu manchem unerwarteten Nebenergebnis führen.

Noch ein Wunsch sei angefügt für eine eventuelle zweite Auflage: Die Ausarbeitung einer tabellarischen Konkordanz der Nummern des Katalogs der Van Dyck-Ausstellung Antwerpen/Rotterdam von 1960 und seiner *addenda* mit den laufenden Nummern (bzw. eventuell den Seitenzahlen) des Werkkatalogs. Diese einmalige Arbeit würde manches Nachschlagen für den einzelnen erleichtern können.

Zusammenfassend sei nochmals betont, daß H. Veys Publikation die lang erwartete vorzügliche Grundlage für die Kenntnis des Zeichners Van Dyck und seiner Arbeiten bringt. Die kommenden Jahre werden erweisen, ob gerade die letzten Errungenschaften der wissenschaftlichen Kritik von Bestand bleiben.

Eduard Trautscholdt

WILHELM REUSCHEL, *Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei*. München 1963. Bruckmann Verlag. 182 Seiten mit Abb.

Der Band „Die Sammlung Wilhelm Reuschel“ führt den Untertitel „Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei“. In der Tat handelt es sich in diesem Falle nicht nur um den wissenschaftlichen Katalog einer bestimmten Sammlung, sondern auch um eine umfassendere Bearbeitung eines Sammelgebietes.

Die in den letzten Jahrzehnten entstandene, 1960 dem Bayerischen Nationalmuseum vermachte Sammlung Wilhelm Reuschel gehört zu den bedeutendsten und vollständigsten Sammlungen von Entwürfen und Farbskizzen der süddeutschen und österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Außer einigen seltenen Ausnahmen – z. B. Sammlung S. Röhrer, Augsburg – fanden Kunstwerke dieser Art bis vor kurzem nur wenig und nur vereinzelt Beachtung; das planmäßige Sammeln, die systematische Nachforschung konnte so zu bedeutenden Ergebnissen führen. Die Bearbeitung des außerordentlich reichen, auf zahlreiche Schulen, Richtungen und Gattungen sich erstreckenden Materials der Sammlung bot die Gelegenheit einer gründlichen wissen-