

Van Dyck als Graphiker

Carl Depauw / Ger Luijten (Hrsg.): *Anthony van Dyck as a Printmaker*. Ausstellungskatalog mit Beiträgen von Erik Duverger, Danielle Maufort, Saskia Sombogaart u. Ad Stijnman. Museum Plantin-Moretus, Antwerpen / Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam. Antwerpen 1999. 400 Seiten, 169 farbige und 453 schwarzweiße Abbildungen.

Am 23. März des Jahres 1599 erblickte der Maler Antoon Van Dyck in Antwerpen das Licht der Welt. Diese Tatsache gab seiner Geburtsstadt 1999 den willkommenen Anlaß, das vierhundertste Jubiläum dieses Geburtstages mit einer ganzen Reihe von Ausstellungen zu feiern. Im Zentrum des öffentlichen Interesses stand eine Schau mit 105 Gemälden des Meisters, die im Museum für Schöne Künste stattfand¹⁾. Der von Christopher Brown und Hans Vlieghe edierte Katalog entsprach schon in seinem äußeren Erscheinungsbild dem neun Jahre zuvor erschienenen Begleitbuch der Ausstellung in der National Gallery of Art in Washington, dessen Umschlag ebenfalls mit Van Dycks Bildnis Maria-Louisa de Tassis geschmückt war²⁾. Auch im Inhalt, in der Auswahl der Gemälde, war eine gewisse Nähe nicht zu übersehen: Die solide gearbeiteten Beiträge des Antwerpener Kataloges vermochten das 1990/91 gewonnene Bild vom Maler Van Dyck kaum zu bereichern und nur um einzelne Facetten zu ergänzen³⁾. Begleitend zu den Gemälden waren in Antwerpen im Museum Rubenshuis unter dem Titel „Van Dyck – Inspirierende Landschaftstechniken“ graphische Arbeiten Van Dycks und seiner Zeitgenossen ausgestellt. Verbindendes Element war „Het Licht van de Natuur“, die Dar-

¹⁾ Christopher Brown / Hans Vlieghe (Hrsg.): *Van Dyck 1599-1641*. Ausstellungskatalog: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen / Royal Academy of Arts, London. Antwerpen 1999.

²⁾ Arthur K. Wheelock, Jr. / Susan J. Barnes / Julius Held: *Van Dyck Paintings*. Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington. London 1990/1991.

³⁾ Hatte bei der Washingtoner Ausstellung Van Dycks Aufenthalt in England im Vordergrund gestanden, war bei der Antwerpener Schau mehr Gewicht auf die Zeit in Italien gelegt, mit der Piero Boccardo und Giovanni Mendola sich beschäftigten.

stellung mehr oder weniger beschränkter Naturausschnitte⁴). Martin Royalton-Kisch, der auch für den schön gestalteten Katalog verantwortlich zeichnet, verstand dabei „Landschaft“ im weitesten Sinne, von der Detailstudie einer Milchdistel bis zur Ansicht von Antwerpen⁵). Das Rubenshaus, als Touristenattraktion ein prominenter Veranstaltungsort, verhalf der ob ihrer selten gezeigten Exponate sehenswerten Ausstellung zu ansehnlichen Besucherzahlen.

Zuw wenig beachtet blieb eine Ausstellung, die das Antwerpener Volkskundemuseum, das Museum Hessenhuis und die Stadtbibliotheek gemeinsam veranstaltet hatten: „Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19de eeuw“⁶). Sie war der historistischen Rezeption Van Dycks und seines Ruhms gewidmet und bot interessante Einblicke in die Geschichte des belgischen Nationalgefühls. Zugleich zeigte sie, wie aus dem Ringen der Flamen um eine eigene kulturelle Identität nach der Gründung des belgischen Staates eine Vereinnahmung Van Dycks resultierte, von der man sich teils bis heute nicht recht frei gemacht hat. Die Ausstellung entlarvte so manches an dem Rummel, den man 1999 um Van Dyck, den flämischen Heros, entfachte, als unreflektiertes Fortleben von aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Vorstellungen.

Ebenfalls eher am Rand der breiten Besucherströme lag die eigentliche Sensation im Reigen der Ausstellungen: Unter dem Titel „Van Dyck – begadnigt prentkunstenaar“ war im Museum Plantin-Moretus das gedruckte Œuvre des Künstlers zu sehen⁷). Die druckgraphischen Arbeiten Van Dycks wurden damit an berufenem Orte gezeigt, denn als Ausstellungslokal war das traditionsreiche Stammhaus der Verlegerdynastie Plantin-Moretus gewählt, dessen Ambiente – die musealen, seit dem späten 17. Jahrhundert kaum veränderten Druckwerkstätten, Wohn- und Verkaufsräume des Verlages – den passenden Rahmen für die gezeigten Graphiken und Gemälde bot. Zu dieser bemerkenswerten Ausstellung erschien ein besonders üppiger Katalog: „Van Dyck as a printmaker“⁸). Erarbeitet haben ihn Carl Depauw, derzeit Direktor des Museums Rubenshuis in Antwerpen, und Ger Luijten, Kustos der Druckgraphiksammlung des Rijksprentenkabinet im Rijksmuseum Amsterdam, das zweiter Veranstaltungsort der Ausstellung war. Der englische Titel des Kata-

⁴) Martin Royalton-Kisch: *Het Licht van de Natuur. Het landschap in tekeningen en aquarel door Van Dyck en tijdgenoten*. Ausstellungskatalog: Rubenshuis, Antwerpen / British Museum, London. Antwerpen 1999.

⁵) Ebd., Nr. 19, S. 100f.; Nr. 11, S. 84f.

⁶) Paul Verbraken (Hrsg.) / Pascal Comet (Red.): *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19de eeuw*. Ausstellungskatalog: Museum Hessenhuis / Stadtbibliotheek / Volkskundemuseum Antwerpen. Antwerpen 1999.

⁷) Es ist mit Blick auf das eben Gesagte bezeichnend, daß die Ausstellung vom 9. Oktober 1999 bis zum 9. Januar 2000 im Rijksmuseum Amsterdam unter dem neutralen Titel „Anton Van Dyck en de prentkunst“ veranstaltet wurde, während man in Antwerpen vom 15. Mai bis zum 22. August 1999 den „begnadeten Druckgraphiker“ beschwor.

⁸) Depauw / Luijten.

loges macht zugleich eine sinnvolle Beschränkung deutlich. Die Ausstellung hatte nämlich nicht die gesamte Van Dyck-Graphik zum Thema, zu der auch jene Blätter gerechnet werden, die ihn als Inventor nennen, als Erfinder der Bildkomposition. Im Zentrum des Interesses stand mit seinen Radierungen vielmehr die eigenhändige druckgraphische Produktion Van Dycks, die in diesem Katalog erstmals vollständig und im Zusammenhang betrachtet wird⁹⁾. Zu den gedruckten Blättern kamen in der Ausstellung dann Vorzeichnungen, korrigierte und überarbeitete Probedrucke, Ölskizzen (Grisaillen) und sogar Gemälde. Das opulent ausgestattete Buch enthält vier Aufsätze und einen umfangreichen, in vier Abschnitte gegliederten Katalogteil, der jeweils von einem kurzen Essay eingeleitet wird. Die Autoren betreten damit in gewisser Weise Neuland, denn bislang blieb die wissenschaftliche Diskussion beinahe ausschließlich auf die berühmten gedruckten Porträts von und nach Van Dyck beschränkt, die seinen nachhaltigen Ruhm begründet hatten (Abb. 1)¹⁰⁾. Seit dem Erscheinen einer ersten Monographie im Jahre 1877 hatte sich die Forschung fast ausschließlich auf Van Dycks Bildnisse konzentriert, die seit dem 18. Jahrhundert unter der Sammelbezeichnung „Iconographie“ zusammengefaßt werden¹¹⁾. Dennoch liegt das Entstehen dieser gedruckten Porträts wegen des völligen Fehlens schriftlicher Quellen bis heute im Dunkeln. Die bislang ausführlichste Rekonstruktion der nur lückenhaft

⁹⁾ Auch der von Thomas Döring verfaßte Katalog einer Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Van Dyck und sein Kreis: Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums. Braunschweig 1999) macht hier keine Ausnahme: Die besprochene Auswahl druckgraphischer Arbeiten erscheint nur als Anhang zu dem sorgfältig erarbeiteten und gut recherchierten Katalog der Zeichnungen.

¹⁰⁾ Unter den zahlreichen zusammenfassenden Arbeiten und Einzelaspekten gewidmeten Studien seien an dieser Stelle die bisherigen Marksteine der Forschung genannt: Arthur M. Hind: Van Dyck, His original Etchings and His Iconographie. In: *Print Collector's Quarterly* 5, 1915, S. 2–27; 220–252. – M. Delacre: *Recherches sur le rôle du dessin dans l'Iconographie de Van Dyck*. Brüssel 1932 u. ders.: [...] *Notes complémentaires*. Brüssel 1934. – Leo van Puyfelde: *Van Dyck*. Brüssel 1950, S. 189–196. – Horst Vey: *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, 2 Bde. Brüssel 1962, S. 40–51. – Antoon van Dyck et son *Iconographie*. *Eaux-fortes, gravures et dessins de la Fondation Custodia*. Ausstellungskatalog: Collection Frits Lugt, Paris. Paris 1981. – Hans-Joachim Raupp: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim / Zürich / New York 1984, S. 45–163. – Alfred Moir: *De Iconographie*. In: *Antoon Van Dyck (1599–1641) & Antwerpen*. Ausstellungskatalog: Museum Plantin-Moretus / Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen. Antwerpen 1991, S. 39–118. – Christopher Brown / Egbert Haverkamp-Begemann / Justus Müller-Hofstede (Bearb.): *Anthony van Dyck*. Ausstellungskatalog: Sogo Museum of Art, Yokohama / Prefectural Museum of Art, Shizuoka / Museum of Art, Osaka. Kinetsu 1990, S. 28–31; S. 150–156. – Christopher Brown (Hrsg.): *Van Dyck Drawings*. Ausstellungskatalog: Pierpont Morgan Library, New York / Kimbell Art Museum, Fort Worth. New York 1991, S. 190–213. – Joneath A. Spicer: *Anthony van Dyck's Iconography: An Overview of its Preparation*. In: *Van Dyck 350*, hrsg. von Susan J. Barnes / Arthur K. Wheelock, Jr. [Studies in the History of Art 46, Center for Advanced Study in the Visual Arts]. Hanover / London 1994, S. 327–264.

¹¹⁾ François Wibiral: *L'Iconographie d'Antoine van Dyck, d'après les recherches de H. Weber*. Leipzig 1877.



PETRVS BREVGEL
ANTVERPIÆ PICTOR RVRALIVM PROSPECTVVM.

Aut. van Dyck fecit aqua forte.

Abb. 1: Antoon Van Dyck: Bildnis Pieter Bruegels d. J. Radierung, 245 × 154 mm.
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. A. van Dyck AB 3.3

überlieferten Entstehungsgeschichte der „Iconographie“ lieferte Marie Mauquoy-Hendrickx mit ihrem bis heute grundlegenden Catalogue raisonné¹²⁾. Von den 190 Porträts, die Mauquoy-Hendrickx mit Van Dyck in Verbindung bringt, enthält der Katalog von Depauw und Luijten allein jene 17 Bildnisse, die Van Dyck ganz oder zumindest teilweise eigenhändig radierte und neun weitere, deren Entstehung durch erhaltene Zeichnungen und Vorarbeiten gut dokumentiert ist. Hinzu kommen als eine weitere Gruppe all jene graphischen Arbeiten Van Dycks, die sich unter dem Oberbegriff „Historien“ subsumieren lassen. Diese hier erstmals geschlossen besprochenen eigenhändigen Arbeiten werden um eine Auswahl von Blättern nach Entwürfen Van Dycks ergänzt. Vordringliches Ziel der Autoren war es dabei, den Werkprozeß deutlich zu machen, und so wurden auch hier bevorzugt solche Blätter gewählt, die mit erhaltenen eigenhändigen Zeichnungen oder Ölskizzen Van Dycks in engem Zusammenhang stehen. Das daraus gewonnene Bild wird durch Blätter abgerundet, die erst nach Van Dycks Tod entstanden und die zu zeigen vermögen, welche Anziehungskraft sein Name auch über seinen Tod hinaus auf Stecher und Verleger ausübte.

Für die große Sorgfalt der Bearbeiter spricht die Tatsache, daß jeder Druck als Individuum mit unveränderlichen Merkmalen betrachtet und behandelt wird. Selbst bei den angeführten Vergleichsstücken sind neben den exakten Maßen stets der genaue Aufbewahrungsort und die Inventarnummer angegeben. Besonders hervorzuheben ist auch die Tatsache, daß sämtliche graphischen Arbeiten Van Dycks in einem aufwendigen Farbdruck abgebildet sind – ein sinnreiches Novum. Die Abbildungen sind dabei mit größter Sorgfalt angeordnet, so daß zusammengehörige Stücke zumeist auf einander gegenüberliegenden Seiten zu stehen kommen: So findet sich dann die in schwarzer Kreide ausgeführte Vorzeichnung zum Porträt des Malers Adam van Noort der später ausgeführten Radierung gegenüber¹³⁾. An anderer Stelle ist die eigenhändige Grisaille zum Bildnis des Anton Comelissen dem Druck gegenübergestellt, der im direkten Vergleich überzeugend aus dem Œuvre Van Dycks ausgeschieden und Lucas Vorsterman zugeschrieben wird¹⁴⁾. Eindringlich sind auch die in zahlreichen Einzelschritten dokumentierte Genese von Van Dycks berühmtem Selbstbildnis oder das in fünf originalgroßen Abbildungen dokumentierte Werden des Porträts von Jan van den Wouwer¹⁵⁾.

Den Reigen der Beiträge eröffnet ein Essay von Ger Luijten und Saskia Sombogaart über das Sammeln und die Sammler von Van Dycks Graphik¹⁶⁾. Saskia Sombogaart hat in bewundernswürdig gründlicher Recherche alle er-

12) Marie Mauquoy-Hendrickx: L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné, 2. überarbeitete Aufl., 2 Bde. Brüssel 1991. Eine erste Auflage dieses Kataloges war bereits 1956 erschienen.

13) Depauw / Luijten, Kat. 11, S. 122f.

14) Ebd., Kat. 22, S. 176f.

15) Ebd., Kat. 5, S. 93-97. – Kat. 21, S. 169-173.

16) Ebd., S. 8-18.

reichbaren Auktions- und Verkaufskataloge vom 17. Jahrhundert bis ca. 1780 ausgewertet und nach den graphischen Arbeiten Van Dycks durchforstet. Verblüffendes Ergebnis ihrer Nachforschungen war ein greifbarer Beleg für den Eifer, mit dem schon die Zeitgenossen Van Dycks bemüht waren, seine graphischen Arbeiten möglichst vollständig zu besitzen und welch außerordentliche Wertschätzung sie diesen Werken entgegenbrachten. Der Artikel dokumentiert dabei verschiedene Van Dyck-Sammlungen von den ersten Anfängen bis ins 18. Jahrhundert, wo durch die Sammelbemühungen des Pieter Cornelis Baron van Leyden (1717–1788) die Grundlage der reichhaltigen Kollektion des Rijksprentenkabinetts gelegt wurde.

In dem daran anschließenden Beitrag „Prints in progress“ widmet sich Ger Luijten einem bis heute zu wenig beachteten Phänomen, den aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhaltenen Probedrucke¹⁷⁾. Tatsächlich sind gerade aus der Werkstatt Van Dycks etliche Blätter erhalten geblieben, die augenscheinlich unfertig sind und die scheinbar nur einen Schritt im Werkprozeß darstellen. Der leere Hintergrund wird deshalb von Ger Luijten als Geburtsmakel der graphischen Kunst beschrieben¹⁸⁾. In einer genauen Betrachtung einzelner „unfertiger“ Blätter zeigt er auf, daß es keinem System unterlag, wo ein Künstler die Arbeit begann: Einmal wurde zuerst der Hintergrund ausgeführt und dann die Figur im Vordergrund, ein anderes Mal war es zuerst die Figur, die dann vor leerem Hintergrund stand. Die Probedrucke werden von Luijten weniger unter ästhetischen Aspekten betrachtet, denn als Belege für den Arbeitsprozeß, der den Autor bei seiner Analyse vor allem interessiert. Überhaupt ist die Illustration des Werdens eines graphischen Kunstwerkes ein zentrales Anliegen des gesamten Kataloges. Schon in der Einleitung findet sich die Feststellung formuliert, daß Graphiken überhaupt nur deshalb dem Zahn der Zeit widerstanden, weil sie des Aufhebens für wert befunden wurden. Hieraus leitet Luijten konsequent die Feststellung ab, daß es wohl Sammler gegeben haben müsse, die die noch unfertigen Blätter schätzten. Ausdruck dieser besonderen Wertschätzung seien nicht zuletzt Versteigerungskataloge, in denen diese Drucke besonders angepriesen wurden. So heißt es in einem Amsterdamer Versteigerungskatalog vom 6. Februar 1704, daß die allerbesten Drucke von Van Dyck und Muller zum Verkauf stünden „daar onder zyn veel Proef-drukken“¹⁹⁾. Doch was mag die Sammler jener Tage bewogen haben, die so augenscheinlich unfertigen Blätter überhaupt des Aufhebens für wert zu befinden? Die Frage, woraus die große Beliebtheit der Probedrucke resultierte, wird im Katalog nicht angesprochen. Mehr als an solchen rezeptions-ästhetischen Fragestellungen zeigen sich die Autoren an der technischen Seite der graphischen Arbeiten interessiert, an der Faktur. Das erweist vor allem der den Aufsatzteil beschließende Beitrag von Ad Stijnman, der sich der Ra-

¹⁷⁾ Ebd., S. 19–25.

¹⁸⁾ Ebd., S. 19.

¹⁹⁾ Ebd., S. 25, Anm. 19.

diertechnik Van Dycks und seiner Zeitgenossen widmet²⁰). In einer beeindruckend recherchierten Analyse, die durch zahlreiche Detailaufnahmen von Graphiken illustriert wird, erläutert Stijnman die Technik der Radierung, deren technische Vorgänge – bei entsprechend genauer Betrachtung – auch an den gedruckten Werken ablesbar sind.

Der Katalogteil wird durch Zeichnungen Van Dycks eröffnet, die als Entwürfe für die graphische Reproduktion entstanden²¹). In dem diesen Abschnitt einleitenden Beitrag widmet sich Carl Depauw einigen Van Dyck zugeschriebenen Blättern, die noch in dessen Lehrzeit als Vorlagen für Reproduktionsstiche nach Gemälden des Lehrers Rubens entstanden. Dieser hatte es wie vor ihm kein anderer verstanden, die druckgraphische Reproduktion zur Verbreitung seiner Bilderfindungen und damit zur Mehrung seines künstlerischen Ruhmes zu nutzen²²). Die Kupferstichreproduktion der Gemälde geschah dabei auf Grundlage genauer Kopien, die im Rubensatelier angefertigt und den Stechern zur Verfügung gestellt wurden. Von dem italienischen Künstler und Kunstschriftsteller Giovanni Pietro Bellori stammt die Information, daß auch Van Dyck derartige Stichvorlagen angefertigt und zum Beispiel die Vorzeichnung zu dem Stich nach Rubens' „Amazonenschlacht“ geliefert habe. Depauw legt überzeugend dar, daß ausgerechnet diese 1672 von Bellori erwähnte Zeichnung wohl nicht von der Hand des jungen Van Dyck stammt. Dafür jedoch der gezeichnete Entwurf für den Nachstich der heute in Köln befindlichen „Stigmatisation des Heiligen Franziskus“²³).

Der folgende Beitrag Ger Luijten ist der sogenannten „Iconographie“ gewidmet und leitet den Katalogteil zu Van Dycks gedruckten Bildnissen ein²⁴). Auch Luijten gelingt es nicht, die verworrene Entstehungsgeschichte der Serie letztlich zu klären²⁵). Fest steht, daß Van Dyck zu Beginn des Jahres 1632 in Den Haag den Diplomaten Constantijn Huygens porträtierte, der wenig später drei Epigramme auf die Stiche der „Iconographie“ verfaßte. Vier Jahre später bat der Künstler seinen Freund Franciscus Junius, den Bibliothekar des Grafen Arundel, um einige Verse für das gerade gestochene Bildnis Knelm Digbys. Zu dieser Zeit hatte der Antwerpener Verleger Marten van den Enden offensichtlich schon mit dem Vertrieb eines Teils der Serie begonnen, die insgesamt drei Lieferungen umfaßte und zu Van Dycks Lebzeiten in zwei Auflagen erschien. Sie umfaßte 16 Bildnisse von Fürsten, Feldherrn und Politikern, 12 Porträts von Gelehrten und Diplomaten, sowie 52 von Künstlern

²⁰) Ebd., S. 26–39.

²¹) Ebd., S. 42–71.

²²) Hierzu ausführlich Ingeborg Pohlen: Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt [Beiträge zur Kunstwissenschaft 6]. München 1985.

²³) Depauw / Luijten, Nr. 2, S. 60 f.

²⁴) Ebd., S. 72–91.

²⁵) Es steht zu hoffen, daß der von Simon Turner verfaßte Katalog der Graphik Van Dycks, der demnächst in der New Hollstein Series erscheint, hier noch einige Klarheit schaffen wird.

und Kunstliebhabern²⁶). Wenn der Katalog von Luijten und Depauw die Entstehungsgeschichte auch nicht um neue Fakten bereichern kann, kommt den Autoren doch das Verdienst zu, das Werden einzelner Blätter genauer als je zuvor dokumentiert zu haben. Grundlage für die meisten eigenen Radierungen, wie auch für die Kupferstiche, die durch professionelle Stecher für die „Iconographie“ gefertigt wurden, waren Kreidezeichnungen, die teilweise durch eine Lavierung in ihrem plastischen Ausdruck gesteigert wurden. Für einige der gestochenen Bildnisse dienten kleine Ölskizzen als Vorlage, die im Format der späteren Stiche ausgeführt waren, wobei jeweils vier Porträts auf einer Tafel zusammengefaßt wurden²⁷).

Bei der Betrachtung der im Katalog behandelten Bildnisse drängt sich die Frage auf, in welchem Verhältnis die nachweislich eigenhändigen Radierungen Van Dycks zu den anderen Porträts der Serie stehen und warum ausgerechnet sie zu seinen Lebzeiten keine Aufnahme in die „Iconographie“ fanden. Zugleich begegnet man mit Blick auf diese Blätter wieder der Frage nach der Unfertigkeit. Obwohl nämlich die meisten Platten nachträglich mit dem Grabstichel ergänzt und komplettiert wurden, blieben fünf Radierungen unvollendet. Mit nur einer Ausnahme, dem Porträt Philippe Le Roys, dessen Druckplatte sich vermutlich im Besitz des Dargestellten befand, wurden die eigenhändigen Porträtradierungen sämtlichst in die zweite, 1645/46 bei Gillis Hendricx veröffentlichte Ausgabe der „Iconographie“ aufgenommen²⁸). Depauw und Luijten klammern die sich daraus ergebenden offenen Fragen weitgehend aus. Sie folgen Joneath Spicer in der Vermutung, daß Van Dyck die Porträtradierungen als Arbeitsgrundlage für die am Porträtwerk beteiligten Stecher schuf²⁹). Offen bleibt damit, warum diese Drucke erst nach Van Dycks Tod im Kontext der „Iconographie“ ediert wurden und warum sie teils unvollendet blieben.

Wenn dokumentarische Belege auch bislang fehlen, steht doch zu vermuten, daß die Druckplatten der eigenhändigen Radierungen sich noch zum Zeitpunkt seines Todes, am 9. Dezember 1641, in Van Dycks Besitz befanden. Der Maler hinterließ außer seiner Frau, die sich schon bald neu verheiratete, ein gerade acht Tage altes Töchterchen mit Namen Justiniana. Zu Beginn des Jahres 1645 verstarb auch Van Dycks Witwe. Am 28. April dieses Jahres wandte sich deshalb Justinianas Tante, die Begine Suzanna Van Dyck, an die Antwerpener Stadtschöffen, damit ein Rechtsbeistand nach England entsandt würde, der die Rechte Justinianas gegenüber ihrem Stiefvater Richard Pryse durchsetzen sollte³⁰). Auch ein Onkel mütterlicherseits war sehr um die Wahrung der Rechte des noch unmündigen Kindes besorgt und wandte sich in ih-

²⁶) Zur Entstehungsgeschichte vgl. die in Anm. 10 genannte Literatur.

²⁷) Depauw / Luijten, S. 81–91; 175–217.

²⁸) Ebd., Nr. 13, S. 132–135.

²⁹) Ebd., S. 80f. – Spicer (wie Anm. 10), S. 337f.

³⁰) Frans Jos. Van den Branden: *Geschiedenis der Antwerpse Schilderschool*. Antwerpen 1883, S. 742f.

rem Namen an das englische Parlament³¹⁾. Ein Teil der Hinterlassenschaft Van Dycks wurde nun veräußert, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Druckplatten für die eigenhändigen Porträtadierungen zu diesem Zeitpunkt nach Antwerpen gelangten. Allem Anschein nach hat der Verleger Gillis Hendricx keinen Moment gezögert, die radierten Bildnisse 1645/46 zu publizieren, nachdem er ihrer habhaft geworden war. Er tat dies, obwohl weder die Radiertechnik als solche, noch der den Blättern eigene „non finito“-Charakter so recht eigentlich den Geschmack des zeitgenössischen Publikums trafen³²⁾. Doch die besondere Situation, daß die Platten dem Nachlaß des verstorbenen Künstlers entstammten, ließ aus dem vermeintlichen Makel einen Vorzug werden, wie ihn schon Plinius d. Ä. beschrieben hatte: „Es ist eine ausnehmend sonderbare und bemerkenswerte Tatsache, daß die letzten Werke der Künstler und die unvollendeten Bilder, wie die Iris des Aristides, die Tyndariden des Nicomachos, die Medea des Timomachos und die bereits angesprochene Venus des Apelles, mehr Bewunderung wecken als die vollendeten, weil man sich bei jenen aus den fertigen noch die fehlenden Züge hinzu bildet, dabei selbst die Überlegungen der Künstler sieht und weil sich in diese Betrachtung der Schmerz mischt, über die Hand, die über der Ausführung erstarrte.“³³⁾ Diese besondere Wertschätzung des antiken Schriftstellers für die letzten, unvollendeten Werke der Künstler war den Sammlern des 17. Jahrhunderts wohlvertraut, und sein Urteil wurde auch von den Kunsttheoretikern jener Tage geteilt³⁴⁾. Es liegt also nahe, in diesem Postulat den Grund dafür zu sehen, daß die eigenhändigen Radierungen Van Dycks nach dessen Tod unvollendet blieben und sich auch in ihrer Unfertigkeit größter Beliebtheit bei den Sammlern erfreuten. Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch ein kurzer Ausblick auf die Rezeption dieser unvollendeten Blätter gewesen, der über den Hinweis auf den ersten Zustand von Rembrandts Selbstbildnis mit der Hand in der Hüfte oder Suzanne-Elisabeth Silvestres Porträt des Karel van Mallery hinausgegangen wäre³⁵⁾.

Es sind nicht nur Fragen zur Editions- und Rezeptionsgeschichte der „Ico-

³¹⁾ Hans Vlieghe / Katlijne van der Stighelen / Katharine Gibson: Chronologie. In: Kat. Antwerpen 1999 (wie Anm. 1), S. 347.

³²⁾ Arthur M. Hind: A history of engraving and etching. New York 1953, S. 166.

³³⁾ Plin. nat. hist. XXXV, 145: „illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in his lineamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, exstinctae.“

³⁴⁾ Franciscus Junius, De pictura veterum, Amsterdam 1637, S. 108. – Gabriele Paleotti: Discorso intorno alla imagini (1582). In: Paola Barocchi (Hrsg.): Trattati d'Arte del Cinquecento, Bd. 2. Bari 1961, S. 117–509, hier: S. 379. – Allgemein zum theoretischen Begriff der „imperfektion“ auch Roland Krischel: Jacopo Tintoretto „Sklavenwunder“ (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 40). München 1991, S. 111 f.

³⁵⁾ Depauw / Luijten, S. 92, Abb. 1; S. 200, Abb. 4. – zumindest die Beziehung zwischen Rembrandt und Van Dyck wurde auf dem anlässlich der Ausstellungen in Antwerpen veranstalteten Kolloquium von Stephanie Dickey thematisiert.

nographie“, die der Katalog offen läßt. Gerade der den Historien gewidmete Teil zeigt, daß die inhaltliche Deutung kein Hauptanliegen der Herausgeber und Autoren war³⁶). Nach einer wiederum von Ger Luijten verfaßten Einleitung, die vor allem auch die Problematik der Autorisierung der zahlreichen Nachstiche durch Van Dyck anspricht, folgt der Katalogteil. Er umfaßt neben den beiden unzweifelhaft eigenhändigen Radierungen „Die Verspottung Christi“ und „Tizian und seine Mätresse“ (Abb. 2), acht Nachstiche von Gemälden Van Dycks, die zu seinen Lebzeiten entstanden. Die Zusammenschau dieser Blätter mit den Porträts illustriert, daß Van Dyck wohl tatsächlich nur kurze Zeit, Anfang der dreißiger Jahre, als Maler-Radierer aktiv war und daß sein Interesse vor allem der reproduzierenden Graphik galt. Er beauftragte dabei die gleichen Stecher, die schon für seinen Lehrer Rubens gearbeitet hatten, wie Schelte à Bolswert, Pieter de Jode, Paulus Pontius und Lucas Vorsterman. Die Entstehung der Reproduktionsstiche erstmals ausführlich nachvollzogen zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst der Katalogautoren – vor allem Ger Luijtens. Er kann in der Betrachtung einzelner Blätter zeigen, wie kleine Veränderungen zu großen Unterschieden zwischen dem zugrundeliegenden Gemälde und der reproduzierenden Graphik führen können: Bei seinem Stich nach Van Dycks Beweinung zum Beispiel hat Bolswert die im Gemälde vorgegebene und auf dem ersten Druckzustand noch gezeigte, auf der Schulter Mariens ruhende Hand des Johannes entfernt, vielleicht weil der intime Gestus für unschicklich empfunden werden konnte³⁷).

Unter den Exponaten verdient sicher jene eigenhändige Radierung besondere Aufmerksamkeit, die „Tizian und seine Mätresse“ zeigt, ein Blatt, dem sich Luijten auf acht Seiten ausführlich widmet³⁸). Das Gemälde, das der Radierung zugrunde lag, zählte, den zahlreichen Bekundungen gebildeter Reisender des 17. und 18. Jahrhunderts zufolge, zu den besonderen Sehenswürdigkeiten der weltberühmten Sammlung Borghese³⁹). Auch Antoon Van Dyck, dessen Vorliebe für Tizian in zahlreichen Werken offenbar wird, hat das Bild gesehen und für so wichtig befunden, daß er es mit schnellen Federstrichen in seinem Skizzenbuch festhielt. Neben die Zeichnung notierte er

³⁶) Depauw / Luijten, S. 218–289.

³⁷) Ebd., S. 226.

³⁸) Ebd., S. 240–248.

³⁹) Im Inventar der Sammlung Borghese aus dem Jahr 1693 wird das Bild erwähnt: „un vecchio et una Giovane ... dicono che sia Titiano con l'Amorosa. Cornice dorata con una Testa di Morto di Titiano“. Vgl. P. della Pergola: L'Inventario Borghese del 1693: III. In: *Arte Antica e Moderna* 30, 1965, S. 204, Nr. 458. – Harold E. Wethey: *The Paintings of Titian. Complete Edition*. London 1969–1975, Bd. 2, S. 182. Für die Bemerkungen zeitgenössischer Reisender vgl. John Richardson, Sr. & Jr.: *An account of some of the Statues [...] in Italy*. London 1722, S. 185. – Die Bemerkungen des Engländers Richard Symonds in der *British Library*, Edgerton MS 1635, fol. 13v: „Titan & a woman he old ... a deathshhead by him done by himselve speaking with a young woman some say his da:“. Zit. n. Jeremy Wood: *Van Dyck's „Cabinet de Titien“*. In: *Burlington Magazine* 132, 1990, S. 680–695, hier S. 689.



*Ecco il belvedere! o che felice sorte!
Che la fruttifera fructa in vent'orte.*

*Ma ch'ella parte, o me, vita et morte piano
Dimostrerà l'arte del magno Tiziano.*

Al molto illustre, magnifico et oseruandis^{ss} Sig. il SIG. LVCIA VAN VFFEL, in segno d'affectione et inclinatione amoreuole, como Patrone et singularis^{ss} amico tuo dedicato il vero ritratto del vnico Titiano Ant. van Dyck.
Flavian. Parmensis. Sculp. Præcipue. Regis. J. Deit. regine. 1660.

Abb. 2: Antoon Van Dyck: Tizian und seine Mätresse. Radierung, 300 × 234 mm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. V. 2065

„mors Titian“⁴⁰). Derartige Zeichnungen und Skizzen mögen Van Dyck als „aide-mémoire“ bei der Anfertigung gemalter Kopien gedient haben, derer er allem Anschein nach etliche schuf⁴¹). So hat er zum Beispiel das Bild mit „Tizian und seiner Mätresse“ nicht nur in einer Skizze festgehalten, sondern es darüber hinaus auch in ein Gemälde umgesetzt⁴²). Berühmtheit erlangte die Komposition durch eine Radierung, die Van Dyck nach Tizians Gemälde schuf. Die neuere Forschung konnte sich der ungeteilten Bewunderung, die dieser Radierung durch Zeitgenossen zuteil wurde, nicht anschließen⁴³). So bezweifelte Harold Wethey zum Beispiel 1971 unter Verweis auf die in seinen Augen mißlungene Komposition ausdrücklich Van Dycks Autorschaft⁴⁴). Noch tiefer gründeten seine Zweifel daran, daß Tizian deren Urheber sein könnte: „The composition is badly mis-scaled, and the whole idea of the lecherous old man and a stout young woman betrays no connection with Tizian’s mentality.“ In Wetheys Augen handelte es sich bei Van Dycks Vorlage um ein in jeder Weise mißlungenes Pasticcio, um eine Fälschung aus der Zeit um 1600, die durch nichts mit dem Werk und der Gedankenwelt Tizians verbunden sei⁴⁵). Van Dyck hatte zu seiner Zeit den Ruf eines „Coinseures“ und galt als intimer Kenner der Kunst Tizians⁴⁶). So darf man sich also fra-

⁴⁰) Anton van Dyck: Italienisches Skizzenbuch, hrsg. von Götz Adriani. Wien 1940, fol. 109. Nicht nur zahlreiche Blätter in seinem Skizzenbuch belegen Van Dycks besonderes Interesse für die Werke des großen Venezianers, sondern auch verschiedene Einzelblätter (Adriani, fol. 6v, 12, 17, 18v u. 19). So zum Beispiel eine Zeichnung nach Tizians Gemälde mit Christus und der Ehebrecherin, das sich heute in Wien befindet (Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Inv.-Nr. 377). Vgl. Vey (wie Anm. 10), Nr. 147. – Kat. „Drawings“ 1991 (wie Anm. 10), Nr. 46. – Zu Tizians Gemälde vgl. Vinzenz Oberhammer: Christus und die Ehebrecherin. Ein Frühwerk Tizians. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 60, 1964, S. 101–136.

⁴¹) Wood (wie Anm. 39), S. 695, App. 1, Nr. 1–19.

⁴²) In einem Inventar seines Besitzes, das einige Zeit nach seinem Tode aufgestellt wurde, findet sich unter den insgesamt 19 Gemälden nach Tizian – „Copie appo Titiano di mano dell Cavall^{re} van Dyck“ auch ein „Ritratto del medemo Titiano con una Cortegiana“ erwähnt. Zu Van Dycks Sammlung vgl. den grundlegenden Aufsatz von Wood (wie Anm. 39), S. 695, Appendix 1, Nr. 21.

⁴³) John Evelyn äußerte sich 1662 höchst lobend über Van Dycks Fertigkeiten in der Radierkunst und erwähnte unter dessen eigenhändigen Meisterwerken eigens „Titian and his mistress“: „And to shew what honor was done this art by the best of painters, Sir Anthony Van Dycke did himself etch divers things in aqua fortis, especially A Madona, Ecce Homo, Titian and his mistress, Erasmus Roterdamus and touches several of the heads before mentioned to have been graved by Vosterman.“ Zit. nach John Evelyn: Sculptura or the History and Art of Chalcography, London 1662, hrsg. von Charles F. Bell. Oxford 1906, S. 74. Auch der französische Sammler und Kenner Jean Paul Mariette lobte dieses Blatt Van Dycks und nannte es „une très belle estampe“. Vgl. Ph. de Chennevières u. A. de Montaiglon: Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes: V. In: Archives de l’Art français 10, 1858–59, S. 329.

⁴⁴) Wethey (wie Anm. 39), Bd. 2, S. 182: „It is, moreover, open to question whether the unsigned etching is properly attributed to Van Dyck himself“.

⁴⁵) Wethey (wie Anm. 39), Bd. 2, S. 182.

⁴⁶) Wood (wie Anm. 39), S. 680–689.

gen, ob ein Mann mit einem so geschulten Auge tatsächlich einer primitiven Fälschung aufgesessen wäre. Mit der Feststellung, daß die Darstellung sich nicht zur Mentalität Tizians, zu seiner Gedankenwelt füge, drängt sich die Frage auf, was denn eigentlich das Thema des Blattes ist. Ger Luijten schreibt dazu, daß schwerlich zu sagen sei, was das Bild bedeute⁴⁷⁾.

Eine genaue Betrachtung der einzelnen Druckzustände sowie das Wissen um den sowohl für Tizian als für Van Dyck belegten steten Rekurs auf die Antike hätten hier weiterführen können: Schon im ersten Druckzustand ist über dem Kopf des Tizian deutlich eine dunkle Linie angedeutet, die sich senkrecht nach oben zum Bildrand zieht. Ein stellenweise laviertes Abdruck dieses ersten Zustandes verdeutlicht, daß es sich dabei um die Angabe einer räumlichen Disposition handelt:⁴⁸⁾ Der Raum öffnet sich hinter dem Maler, während die Frau vor einer Wand zu stehen scheint. Betrachtet man nun den dritten Druckzustand und schaut sich an, wie sein im Profil gegebener Kopf und der Bart vor ihrer rechten Schulter stehen, erweckt dies den Eindruck, als stünde der Maler vor einer Staffelei, als sei die Frau gemalt und nicht real. Auch seine vor ihrem Bauch gezeigte Hand, scheint nicht die Rundung ihres Leibes zu umgreifen, sondern flach auf der Oberfläche eines Bildes aufzuliegen. Einzig ihr linker Arm, der auf dem Kasten mit dem Totenschädel aufliegt, hebt die Frau in die dritte Dimension, verleiht ihr Plastizität und Lebendigkeit: Es scheint, als würde über dem sichtbaren Zeichen des Todes ein Gemälde zum Leben erwachen. Dieses Lebendigwerden eines Werkes unter den Händen des Meisters gehört zu den ältesten Topoi der Kunstliteratur⁴⁹⁾. Es ist zugleich höchstes Lob für einen Künstler, Werke zu schaffen, die in ihrer Lebendigkeit noch die Natur zu übertreffen scheinen⁵⁰⁾. In diese Richtung zielt auch die Stichunterschrift, die mit einer Dedikation Van Dycks an den Sammler Lucas van Uffel kombiniert ist: *Ecco i belveder! ô che felice sorte! | Che la fruttifera frutto in ventre porte. | Ma ch'èlle porte, ô me; vita et morte piano | Demonstra l'arte del magno Titiano [...]*.“ In ihr findet sich neben dem Lob der Kunst Tizians die Anspielung auf das Changieren zwischen Leben und Tod, das auch der Totenschädel rechts im Vordergrund andeutet: Die verlebendigende Kunst des Porträts vermag sogar den Tod zu überwinden. Gerade im Kontrast des gealterten Malers zu der jugendlichen Schönen auf dem alterslosen Gemälde wird die Aussage dieses Bildes, das Lob der Porträtmalerei im allgemeinen und der Kunst Tizians im besonderen, augenfällig. Wenn eine solche Deutung vielleicht auch jenseits der Gedankenwelt

⁴⁷⁾ Depauw / Luijten (wie Anm. 1), S. 246.

⁴⁸⁾ Die schon im ersten Druckzustand angelegte räumliche Disposition begegnet auch in den Bildnissen Joos de Momper und Adam van Noorts. Vgl. Depauw / Luijten, Kat. 10, S. 118 f.; Kat. 11, S. 121 f.

⁴⁹⁾ Vgl. Ernst Kris / Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt 1995, S. 100, mit Angabe der Quellen.

⁵⁰⁾ Vgl. Gregor Weber: Der Lobtopos des ‚lebenden‘ Bildes: Jan Vos und sein ‚Zege der Schilderkunst‘ von 1654 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 67). Hildesheim 1991.

Tizians lag, entsprach sie doch durchaus den Vorstellungen vom Wesen und Wert der Kunst, die Van Dyck vertrat, der sich nicht scheute, sich selbst als Sonne am Firmament der Kunst darzustellen⁵¹).

Die im folgenden besprochenen mythologischen Szenen und biblischen Historien bieten, wie auch die Porträts, kaum augenfällige Probleme bei der Deutung. Der letzte Abschnitt des Kataloges ist Arbeiten nach Gemälden Van Dycks gewidmet, die nach dessen Tod entstanden. Was Ger Luijten hier über die Rezeption des „unnachahmlichen Van Dyck“ schreibt, gehört zum Spannendsten, was der Katalog zu bieten hat⁵²). Die in diesem Abschnitt behandelten Fragen der druckgraphischen Rezeption und Verbreitung der Werke Van Dycks wurden nämlich bislang von der Forschung überhaupt nicht beachtet. Auch der Katalog von Depauw und Luijten muß sich jedoch den Vorwurf gefallen lassen, das Augenmerk vor allem auf die „besseren“ Drucke gelegt zu haben und zu wenig auf die schon zu Lebzeiten des Künstlers verbreiteten preiswerten Nachahmungen eingegangen zu sein⁵³). So finden der englische Verleger Peter Stent und sein französischer Kollege Baltasar Moncornet kaum Erwähnung, die in ihren jeweiligen Heimatländern preiswerte Stiche nach Van Dyck auf den Markt brachten⁵⁴). Peter Stent zum Beispiel hatte einem Katalog aus dem Jahr 1654 zufolge acht Stiche nach „Sir Anthony Vandyke“ im Angebot, die von Wenzel Hollar, John Payne, Paulus Pontius und William Faithorn gestochen waren⁵⁵). Einer der Stecher Stents produzierte daneben auf eigene Rechnung etliche Kopien von Drucken aus der „Iconographie“, darunter auch die Porträts von Rubens und Van Dyck⁵⁶).

Wenn der Hinweis auf diese Arbeiten auch fehlt, ist doch mit Luijtens Artikel zumindest aufgezeigt, an welchem Punkt die Forschungsarbeit in den nächsten Jahren ansetzen kann und muß. Vor allem gilt es wohl, die posthumen Stiche der „Iconographie“ konsequent aus Van Dycks Œuvre auszusondern. Als ein beinahe beliebiges sei hier das Bildnis Herzog Christians d. J. von Braunschweig-Lüneburg (1599–1626) angeführt (Abb. 3)⁵⁷). Noch in der zweiten, 1645/46 bei Gillis Hendricx erschienen Ausgabe fehlt dieses Porträt.

⁵¹) Zu Van Dyck als Sonne unter den Künstlern vgl. Ursula Härting (Hrsg.): Gärten und Höfe der Rubenszeit. Ausstellungskatalog: Gustav-Lübcke-Museum. Hamm 1999/2000, Nr. 129, S. 323 f.

⁵²) Depauw / Luijten, S. 291–304.

⁵³) Ausführlich dazu Simon Turner: Anthony Van Dyck, in: *Print Quarterly* 17, 2000, S. 190–193, hier S. 193.

⁵⁴) Erwähnt und abgebildet ist einzig ein bei Moncornet verlegter Stich nach Van Dycks Ruhe auf der Flucht. Vgl. Depauw / Luijten, S. 225 f. – Ergänzend zu Moncornet: M. Grivel: *Le Commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*. Genf 1986. – Zu Stent: A. Globe: Peter Stent, London Printseller, circa 1642–1665, Vancouver 1985, bes. S. 92–93.

⁵⁵) Vgl. Anthony Griffiths (Hrsg.): *The Print in Stuart Britain 1600–1689*. Ausstellungskatalog: British Museum, London. London 1998, S. 173.

⁵⁶) Globe (wie Anm. 54), S. 324.

⁵⁷) Mauquoy-Hendricx (wie Anm. 12), S. 212 f., Nr. 186. – Der Krieg als Person. Herzog Christian d. J. von Braunschweig-Lüneburg im Bildnis von Paulus Moreelse. Ausstellungskatalog: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Braunschweig 2000, Nr. 24, S. 103 f.



CHRISTIANO D. G. POSTVLATO EP̄. HALBERSTADIENSI,
DVCI BRUNSVICENSI, ET LVNEBURGENSI ETC.

Ant. van Dyck pinxit.

Robertus van Voerst sculpsit.

Abb.3: Robert van Voerst nach Daniel Mijtens: Bildnis Herzog Christians d. J. von Braunschweig-Lüneburg. Radierung und Kupferstich, 252 × 179 mm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. V. 2245

Erst in einer späteren Edition, die der Antwerpener Verleger Jan Meyssens edierte, wurde das Bildnis des Braunschweiger Herzogs der Serie beigelegt, allerdings noch ohne die erläuternde Beischrift. Christian war zu diesem Zeitpunkt längst verstorben, und so erscheint die Frage berechtigt, wie sein Bildnis Aufnahme in die „Iconographie“ fand und wie es entstand. Im zweiten Zustand ist der Stich mit einer Beischrift versehen, die den Namen des Dargestellten, den Entwerfer und den Stecher nennt: „Ant. van Dÿck pinxit Robertus van Voerst sculpsit“. Der aus Arnheim gebürtige van Voerst war 1627 nach London übergesiedelt, wo er als Stecher für verschiedene Kupferstichverleger arbeitete. Nachdem van Voerst zu Beginn der dreißiger Jahre für einen englischen Verleger verschiedene Bildnisse bedeutender Persönlichkeiten gestochen hatte, wurde er 1634, kurz vor Van Dycks Abreise aus London, beauftragt, neun Stiche zur „Iconographie“ beizutragen. Dieser Auftrag wurde jedoch nur zum Teil ausgeführt, da van Voerst 1636 starb⁵⁸). Der hier zur Rede stehende Stich zeigt Christian als Träger des Hosenbandordens, den er kurz vor seinem Tod am 31. Dezember des Jahres 1624 verliehen bekommen hatte. Die Vorlage zu dem Kupferstich, der ihn in seiner neuen Würde zeigt, kann damit nur in der verhältnismäßig kurzen Zeit bis zu seinem Tod am 16. Juni 1626 entstanden sein. Van Dyck, dessen Name als Entwerfer unter dem Stich angegeben ist, kann Christian also zumindest nicht nach dem Leben gemalt haben, da er sich zu dieser Zeit in Italien aufhielt.

Es existiert jedoch ein gemaltes Bildnis Christians, das genau zu jener Zeit entstand. Sein Schöpfer ist der niederländische Maler Daniel Mijtens (um 1590 – um 1648), der sich von 1618 bis 1633 in England aufhielt, wo er als Porträtist für den Hof arbeitete⁵⁹). Sein 1624 entstandenes Gemälde diente als Vorlage für den Kupferstich Robert van Voersts, der einen Ausschnitt, bis ins Detail hinein exakt, seitenrichtig reproduziert. Die Übereinstimmung zwischen Gemälde und Kupferstich ist so groß, daß eine Zwischenstufe, etwa in Form einer Zeichnung oder Ölskizze Van Dycks, eher unwahrscheinlich ist. Das wirft die Frage auf, warum van Voersts Stich mit dem Namen Van Dycks versehen ist, der vermutlich Einwände gegen die mißbräuchliche Verwendung seines Namens gehabt hätte. Auch bleibt zu fragen, warum Christian lange nach seinem Tod in die Serie aufgenommen wurde, während andere, vielleicht berühmtere, lebende Persönlichkeiten fehlen. Eine Erklärung liefern möglicherweise zwei andere Bildnisse, die van Voerst zur „Iconographie“ beigelegt hat und deren Stellung innerhalb der Serie ebenfalls nicht geklärt ist. Sie zeigen Ernst von Mansfeldt (1580–1626) und Philip Herbert Earl of Pembroke (1584–1650), die beide, wie auch Christian dem Hosenbandorden angehörten – oder ihm zumindest nahestanden. Die Mitgliedschaft in diesem elitären Orden mag das Interesse am Bildnis des verstorbenen Braunschweiger Herzogs begründen, die falsche Verfasserangabe „Ant. van Dÿck pinxit“

⁵⁸) Zur Vita van Voersts vgl. Depauw / Luijten (wie Anm. 1), S. 386 f.

⁵⁹) Vgl. Kat. Braunschweig (wie Anm. 57), S. 34.

erklärt sie nicht. Sie mag ihre Erklärung darin finden, daß die im zweiten Druckzustand erscheinende falsche Beischrift erst nach 1641 angebracht worden ist, als mit dem Tode van Voersts das Wissen um die tatsächliche Autorschaft der gemalten Vorlage verloren gegangen war, und auch Van Dyck keinen Einspruch mehr geltend machen konnte. Weitere Detailuntersuchungen zu den anderen Blättern der „Iconographie“ stehen bis heute aus. Sie zu leisten konnte nicht die Aufgabe eines Ausstellungskatalogs sein⁶⁰).

Am Schluß des Kataloges von Luijten und Depauw steht, als hilfreiche Ergänzung für den Benutzer, eine Sammlung von Biographien sämtlicher Personen, die mit Van Dycks Graphik in Beziehung stehen. Mit teils erstmals publizierten Archivalien werden von Danielle Maufort und Eric Duverger die Viten der Stecher und Verleger dokumentiert. Auch kurze Lebensbeschreibungen der Verfasser von Widmungsinschriften oder jener, denen die Blätter zugeeignet waren, fehlen hier nicht. Als nützliches Hilfsmittel bei der Arbeit mit dem Katalog erweist sich ob der Fülle der gegebenen Informationen ein Register, das dem Katalog nicht mehr beigegeben wurde. Es steht jedoch im Internet als WORD Textdatei zur Verfügung, die man problemlos herunterladen kann⁶¹). Insgesamt stellt der Katalog als Summe der bisherigen Forschung zur Graphik Antoon Van Dycks ein unverzichtbares Handbuch dar.

Herzog Anton Ulrich-Museum
Museumsstr. 1
38100 Braunschweig

Nils Büttner

Bildnachweis

Copyright für alle Abbildungen: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig -
© Museumsfoto: Bernd-Peter Keiser