

Reinhold Baumstark, Görel Cavalli-Björkman, Kristin Lohse Belkin u. a.: Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung. Katalog zur Ausstellung in der Alten Pinakothek München, 2009/2010. Hg. v. d. Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München; Ostfildern: Hatje Cantz 2009; 271 Seiten, 147 Farb- u. 9 SDW-Abb.; ISBN 978-3-7757-2513-2; € 39,80

Während die klassische Archäologie sich intensiv mit dem Phänomen des Kopierens von Kunstwerken innerhalb der Antike beschäftigt und eine festgelegte Terminologie für die so genannte Kopienkritik entwickelt hat, wird das Thema in der Kunstgeschichte zwar punktuell, aber bislang keinesfalls in seiner ganzen Komplexität diskutiert, Ausstellungen eher vermieden. Insofern stellte die Düsseldorfer Schau „Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung“¹ zwar kein Novum, dennoch eher eine Ausnahme dar, zumal hier Originale, Repliken und Kopien eines Bildsujets nahezu gleichberechtigt, also ohne klassifizierende Bildtafeln, nebeneinander präsentiert wurden. Problematisch geriet diese ‚Sehshule‘ jedoch in den Fällen, in denen die eigentlichen Originale aus unterschiedlichsten Gründen nicht mit in den Reigen aufgenommen werden konnten. Mit diesem Zwiespalt mussten auch die Kuratoren der Münchner Ausstellung „Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern“ einen Umgang finden, wenngleich der den Begriff der Kopie umgehende Untertitel, nämlich „Vorbild und Neuerfindung“, die Erwartungen in andere Bahnen zu kanalisieren versteht, und im Feld der imitatio und aemulatio das aus der Auseinandersetzung erwachsene ‚Neue‘ stärker fokussiert als den unmittelbaren Vergleich. So finden sich drei, dem Konzept von Original und Kopie entsprechende ‚Paare‘, wobei eines davon nur vorgibt eines zu sein, nämlich die ‚Mädchen mit Fächer‘, ein anderes aber in seiner ganzen Wirkmacht genau das nahezu vergessen lässt. Gemeint sind die eindrucklichen ‚Adam und Eva‘-Versionen von Rubens und Tizian.

In München eine Ausstellung über Peter Paul Rubens zu veranstalten, bedarf keiner Begründung, da die Werke des flämischen Meisters unangefochten zu den Höhepunkten der Alten Pinakothek zählen. Interessant ist vielmehr die Konzentration auf das Thema der Kopie, ferner die daran gekoppelten Fragestellungen nach der nicht zuletzt politisch motivierten Auswahl der Vorbilder und die sich darüber abzeichnende malkünstlerische Entwicklung des Antwerpener Malerfürsten.

Für diesen Fragenkomplex konnten neben Reinhold Baumstark und Mirjam Neumeister, beide ausgewiesene Kenner der Materie, und Christian Quaeitzsch, mit Kristin Lohse Belkin und Jeremy Wood zwei Autoren gewonnen werden, die nahezu parallel die Bände des Corpus Rubenianum zu den von Rubens angefertigten Kopien und Adaptionen nach deutschen, niederländischen sowie italienischen Vorbildern vorgelegt haben.² Damit ist auch die inhaltliche Ausrichtung des Münchner Katalo-

1 Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, hg. von Jürgen Harten und Jean-Hubert Martin, Ostfildern 2006.

2 KRISTIN LOHSE BELKIN: Copies and adaptionen from Renaissance and later artists: German and Netherlandish artists (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 26,1), London 2009. Jeremy Wood: Copies and adaptionen from Renaissance and later artists: Italian artists (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 26,2), London 2010.

ges markiert, der sich – nahezu 300 Seiten stark – in drei Teile gliedert. In den einleitenden fünf Essays wird in Form von gleichermaßen chronologisch wie thematischen Zuschnitten die Geschichte der Kopie und deren Genese im Œuvre des Künstlers anschaulich aufbereitet. Dem schließt sich, gefolgt von einer weiterführenden Bibliographie, ein reich bebildeter Katalog an, der neben zahlreichen Abbildungen mit ungemein qualitätvollen und vor allem großformatigen Detailaufnahmen aufwartet, um dem Problem zu begegnen, dass „nur das Studium des Originals Aufschluss gibt über die malerische Faktur und die individuelle Handschrift des Malers“ (S. 9). Zudem ermöglicht der unmittelbare Vergleich von Original und Kopie, die feinen Nuancen und ihren jeweiligen Eigenwert deutlich werden zu lassen.

Hier setzt auch der in das Ausstellungskonzept einleitende Beitrag von Mirjam Neumeister an, in dem sie die Emphase, mit der die moderne Kultur die künstlerische Originalität und im Umkehrschluss die Kopie mit negativen Assoziationen belegt, anhand weniger Beispiele demontiert und zudem die Kopie respektive das Kopieren als „selbstverständlichen Teil der Ausbildung sowie ein Mittel der produktiven Weiterbildung“ (S. 12) zu skizzieren versteht. Damit ist jedoch nur der Auftakt ihrer wissenschaftlichen Auseinandersetzung markiert, denn wie alle Autoren des Kataloges spürt auch sie dem Phänomen nach, dass Rubens nicht nur Zeit seines Lebens Kopien angefertigt hat, sondern zudem in ungewöhnlich vielfältiger und intensiver Weise. Dabei bediente er sich nicht nur der direkten Auseinandersetzung mit dem Original, sondern arbeitete nach, gerne auch ‚über‘ Reproduktionen oder Kopien (Adaptionen), ferner aus dem Gedächtnis, wobei mitunter mehrere Monate zwischen Sichtung und Umsetzung liegen konnten, oder nach Skizzen seines Meisterschülers Anton van Dyck, obwohl doch eigentlich der Schüler den Lehrer zu kopieren hatte. Interessanter Weise finden sich die aus der Erinnerung gespeisten Werke, welche dennoch ungemein präzise dem Vorbild folgen, im Inventar des 1640 verstorbenen Künstlers als eigenständige Arbeiten wieder. Rubens wandte demnach ein differenziertes System der Bewertung an. Aufschlussreich ist ferner, dass in seiner malerischen Auseinandersetzung mit den für ihn idealtypischen Vorbildern tiefgehende stilistische Wandlungen einhergingen, die seine eigenständigen Bildfindungen maßgeblich bestimmen sollten. Dem ist es geschuldet, dass Mirjam Neumeister die Kopien nicht separat verhandelt, sondern sie in ihrem Essay über zahlreiche Vergleichsbeispiele als wichtigen Teil des Ganzen begreifbar machen möchte – und damit letztlich die Ausstellungssituation widerspiegelt: So bot „die Lage zwischen den Werken der Venezianischen Schule und der Rubens-Sammlung in der Alten Pinakothek die seltene Gelegenheit, Einflüsse auf Rubens und deren kreatives Fortwirken in seinem Œuvre auf engem Raum zu studieren“ (S. 21/22).

Nachfolgend referiert Kristin Lohse Belkin die neuesten auf den Bereich der Zeichnung und Druckgraphik bezogenen Forschungsergebnisse. Ihr Beitrag stellt eine den gemalten Kopien zur Seite gestellte stimmige Erweiterung dar und führt den Leser zugleich an den Anfang, also in die Ausbildungsjahre des jungen Rubens zurück. Nach einer kurzen Kontextualisierung gelingt es ihr in einem dichten Parcours die Besonderheiten herauszustellen, die sich bei Rubens vor allem an den gewählten Vorlagen, nämlich Bücher mit protestantischen Inhalten, und an den zuerst mehrheit-

lich deutschen und schweizerischen Künstlern festmachen lassen. In Schiefelage gerät der Text m.E. jedoch, wenn selbst Rubens Zeichnung nach antiken Skulpturen als Kopien bezeichnet werden; anders verhält es sich bei den Arbeiten nach italienischen Meistern, bei denen man, wie Belkin ausführt (S. 38), erst kürzlich festgestellt hat, dass Rubens die druckgraphischen oder kopierten Kompositionen retuschierte, seine Handschrift demnach direkt über die des italienischen Meisters legte und damit die Arbeit in die Bildsprache des Barocks transformierte. Dennoch irritiert auch in diesem Falle, dass der sich hierfür etablierte Begriff der Adaption nicht zur Anwendung gelangte. Bei Jeremy Wood ist dies hingegen der Fall, wenngleich nun wiederum nicht zwischen Kopie und Replik unterschieden wird. Eine Marginalie!?, sicherlich, aber in der Literatur zum Thema der Kopie kursieren bereits Begriffe in einer Vielfalt wie die Objekte, auf die sie angewendet werden. Hier hätte man sich mehr Sorgfalt gewünscht. Dessen ungeachtet liefert Wood eine erhellende Chronologie über die von Rubens gefertigten Kopien nach italienischen Vorlagen. Mit der nahezu nüchternen Bestandsaufnahme verfolgt er die Intention, den Blick von den eindrücklichen und das Spätwerk bestimmenden Kopien nach Tizian zwar nicht zu lösen, sie aber in eine skizzierte Entwicklungsgeschichte einzuschreiben und dazu Fragen neu aufzuwerfen. Zum Beispiel warum Rubens den von ihm geschätzten Tintoretto kaum kopierte oder ob er neben Parmigianinos Amor noch weitere Kopien für den Verkauf ausführte oder welchen Einfluss die in Fontainebleau gefertigten Kopien auf sein Œuvre nahmen. Der sorgfältigen Konzeption des Kataloges ist es geschuldet, dass Rubens' Kopien nach Tizian, zwar als Höhepunkt deklariert, dennoch gleichberechtigt in den chronologischen Reigen aufgenommen wurde, wodurch Redundanzen nahezu vermieden werden konnten. Denn der nachfolgende, von Reinhold Baumstark verfasste und uneingeschränkt als Herzstück zu bezeichnende Beitrag spürt insbesondere dem Phänomen des ‚El Nuevo Ticiano‘ nach. Dabei gelingt ihm nicht nur ein substantieller Ein- und Überblick, sondern er folgt – im übertragenen Sinne – der von Rubens vorgegebenen Arbeitsweise, indem er die Vorgaben³ bündelt und aus der Materie heraus Glanzlichter zu setzen vermag.

Als wahres „Gipfeltreffen der Kunst des Venezianers und der des Flamens“ versteht er den über die Gemälde ‚Adam und Eva‘ ausgetragenen malerischen Dialog und sieht darin ferner „die schönste Huldigung, die je einer der Großen der Malerei einem Vorläufer verehrend, zugleich aber auch selbstbewusst entgegengebracht hat“ (S. 95). Erst der Blick auf den tizianesken Malduktus und die damit aufkeimende imitatorische Wissbegier (S. 86) ließ Rubens von den bis dahin hauptsächlich kopierten, der Herrscherikonographie verpflichteten Portraits des Venezianers Abstand nehmen. Von nun an galt sein leidenschaftliches Interesse den ganz aus der Farbmaterie entwickelten Werken der 1550er Jahre. Beredetes Zeugnis legt davon seine Kopie der von Tizian entwickelten ‚Adam und Eva‘ Komposition ab, über die sich zudem aufzeigen lässt, dass Rubens den

3 Hier sind u. a. zu nennen: JUSTUS MÜLLER HOFSTEDE: Rubens und Tizian. Das Bild Karls V., in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 18, 1967, S. 33–96. – JEFFREY M. MULLER: Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art, in: *The Art Bulletin*, 64, 1982, S. 229–247.

ursprünglichen Gedanken aus dem Befund des Bildes zu entziffern und seinem eigenen Werk einzuschreiben verstand. Die Folgen dieses Sündenfalls waren tiefgreifend – und Reinhold Baumstark weiß sie alle in trefflicher Manier zu benennen.

Abschließend untersucht Christian Quaeitzsch das dem Akt des Kopierens – zumindest potentiell – innewohnende inszenatorische Element, zumal die in Madrid von Rubens „ausgewählten Gemälde unmittelbar in die Selbstdarstellung der Monarchie eingebunden waren“ (S. 118). Klug wird hier ein Netzwerk an Beziehungen und Bezügen transparent gemacht, die Rubens als neuen Tizian, vielleicht aber im herrschaftlichen und diplomatischen Gefüge weit wichtiger, Philipp IV. in der Rolle des Karl V. erscheinen lassen. In diesem Kontext kommt der Kopie ein enormer Stellenwert zu, wurden hier doch nicht durch den Flamen neue Bildschöpfungen in tizianesker Manier, sondern Tizians Werke, zwar nicht in sklavischer Nachahmung, aber gleichsam neu erschaffen. Quaeitzsch diskutiert in seinem Beitrag demnach die unterschiedlichen Funktionen und Bedeutungsebenen der Kopien, wobei er Rubens' Traktat ‚De Imitatio Statuarum‘ ebenso einzuflchten versteht, wie die Rolle des Vorbildes, des Kopisten und der jeweiligen Besitzer.

Der opulent mit Abbildungen ausgestattete Katalog umfasst eine Auswahl von insgesamt 17 Gemälden, über die sich noch einmal die gesamte Bandbreite der in den Essays besprochenen Aspekte darbietet. Darunter finden sich auch die als Vorlagen genutzten Originale von Willem Key und Tizian, nämlich ‚Junger Mann mit schwarzem Barett‘ und ‚Adam und Eva‘ sowie eine das ‚Mädchen mit Fächer‘ betreffende Replik des Venezianers. Dass Rubens sich nicht an dieser Fassung, sondern an dem zwei Jahre zuvor entstanden, heute aber verlorenen Original schulte, ist nicht zuletzt dem dargestellten Duftblättchen im Gewandausschnitt der Schönen zu entnehmen. Einmal mehr erschließt sich hier über das sorgfältig aufbereitete Material das enge Geflecht von Original, Replik und Kopie sowie die Bedeutung und Qualität der von Rubens ausgeführten Kopien. Nachfolgende Publikationen werden sich an dieser Vorlage zu orientieren haben.

MARTINA DLUGAICZYK
RWTH Aachen

Imaginationen des Urbanen. Konzeption, Reflexion und Fiktion von Stadt in Mittel- und Osteuropa, ed. by Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva und Alfrun Kliems; Berlin: Lukas Verlag 2009; 336 pp, colour and black and white illustrations; ISBN 978-3-86732-022-1

According to the introduction, the papers in the present book refer to ‘the material level of planning and building’, while at the same time linking that level ‘via reflective and artistic references to urban life’. (p. 9, all translations by the reviewer) Extending this dichotomy from discussions about planning, building, and urban life to the actual creation of architecture and urban spaces, the editors moreover boldly state that ‘skyscraper designs on drawing boards, sketches of houses, photographs of streets, or