



Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam (Hrsg.); Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens: The Pompa Introitus Ferdinandi (Harvey Miller Studies in Baroque Art 3); London/Turnhout: Harvey Miller Publishers/Brepols 2013; 351 S., 35 farb. u. 203 s/w- Abb.; inkl. CD; ISBN 978-1-905375-83-7; € 125

Mit dem Tod Isabella Clara Eugenas von Spanien in Brüssel im Dezember 1633 (geb. 1566) endete für die Spanischen Niederlande eine über drei Jahrzehnte andauernde Herrschaft, während der das Land zu neuer künstlerischer, kultureller, religiöser und wirtschaftlicher Blüte gelangt war. Gemeinsam mit ihrem Ehemann, Albrecht von Österreich (1559–1621), ist das Paar als ‚die Erzherzöge‘ in die Kunstgeschichte eingegangen. Der zwölfjährige Waffenstillstandsvertrag von 1609, die Berufung Peter Paul Rubens‘ zum Hofmaler im gleichen Jahr und die Restauration des Katholizismus prägten die Regentschaft des Herrscherpaares. Nach Albrechts Tod 1621 waren die Niederlande zwar technisch an Spanien zurückgefallen, doch mit der Ernennung Isabellas zur Statthalterin wurde dieses nach außen weniger wahrnehmbar. Mit dem Ableben der Tochter Philipps II. musste sodann ein Nachfolger gefunden werden, der Spanien in den Niederlanden vertreten konnte, während der Dreißigjährige Krieg Nordeuropa dominierte. König Philipp IV. von Spanien (1605–1665) entschied sich für seinen Bruder, Kardinalinfant Ferdinand (1609–1641), der bereits als Erzbischof von Toledo (reg. 1620–1641), Vizekönig von Katalonien (reg. 1632–1633) und Statthalter Mailands (reg. 1633–1634) agierte, und entsandte ihn als Statthalter und Feldherrn nach Brüssel.

Der 2013 von Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam herausgegebene Sammelband beschäftigt sich nun mit dem Ereignis, das in den Spanischen Niederlanden zuerst mit der Regentschaft Ferdinands verbunden wird: seinem von Rubens gestalteten triumphalen Einzug in Antwerpen vom 17. April 1635. Der sich aus zehn Aufsätzen in fünf Sektionen zusammensetzende Sammelband stellt die Beiträge einer gleichnamigen Konferenz aus dem Jahr 2010 zusammen, welche im Harvard Art Museum zu Ehren des 375. Jahrestags des Einzugs abgehalten wurde. Der Band fokussiert folglich den unter der Ägide Peter Paul Rubens‘ (1577–1640), Nicolaas Rockox‘ (1560–1640) und Gaspar Gervartius‘ (1593–1666) gestalteten Einzug Ferdinands. Rubens schuf in diesem Zusammenhang neun der zwölf ephemeren Aufbauten und war zudem verantwortlich für die Vorlagen der Graphiken, die in Folge des Einzugs im dazugehörigen Festbuch abgedruckt wurden. Das Buch *Pompa Introitus Ferdinandi*, welches aufgrund seiner aufwendigen Gestaltung erst 1641 publiziert werden konnte, bietet bis heute einen Einblick auf die Ereignisse von 1635 und diente den Autoren des Sammelbandes als Grundlage für ihre Überlegungen zu *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens*.

In ihrer Einleitung (3–34) gibt die Herausgeberin Anna C. Knaap ihren Leserinnen und Lesern einen gelungenen Einstieg in die Thematik des Einzugs, der als *Blijde*

Inkomst, zu Deutsch ‚fröhlicher Einzug‘, Teil der niederländischen Geschichte und Politik war: Nur durch diesen Einzug erhielt ein Regent die volle Unterstützung der Provinzen und folglich die Titel des Herzogs von Brabant und Markgrafen von Antwerpen. Dass es sich im Gegensatz zum Einzug Philipps II. (1549) und Albrechts und Isabellas (1599) um keinen ‚echten‘ Einzug handelte, da Ferdinand nur Statthalter und nicht Regent war, spielte für die städtische Verwaltung Antwerpens – wie bereits 1594 für den Einzug Ernsts von Österreich – keine Rolle. Ferner geht es der Herausgeberin um „the relationship between the ritual, its decoration, the urban fabric, and the precedents set by previous entries“ (7). Durch einen umfangreichen Einstieg in die Thematik gibt sie den ihr nachfolgenden Autorinnen und Autoren die Möglichkeit, mit ihren Beiträgen direkter und tiefer in die Materie einzusteigen, da alle grundlegenden Informationen zu Route, Ablauf und Organisation in der Einleitung an einem Platz zusammengetragen wurden; eine Entscheidung, die vor allem themenfremden Lesern positiv entgegenkommt. Knaap zeigt dabei zuletzt auf, welches das zugrundeliegende Problem des Einzugs darstellt: Antwerpens wirtschaftlicher Abstieg, den man hoffte durch die Regentschaft Ferdinands zu beenden (17–23).

Im ersten Abschnitt *Historical Background and Intellectual Milieu* folgen die ersten beiden Beiträge. Jonathan Israels Text *Rubens, Antwerp, and the Fight for Domination of the World Trade System* (37–47) nimmt dabei die von Knaap genannte Grundthese – das Antwerpens schwache wirtschaftliche Situation das Hauptmotiv und die Hauptaussage des Einzugs bildete – auf, um diesem Punkt eine faktenreiche Untersuchung hinzuzufügen. Nach einer kurzen Einführung zur veränderten Handelssituation Antwerpens nach dem Ausbruch der Revolution unter Wilhelm von Oranien in den 1560er Jahren, dem Fall Antwerpens 1585 und dem Ende des Waffenstillstands 1621 beschreibt Israel die Pläne der Brüsseler Regierung unter Erzherzogin Isabella für einen neuen Kanal, dem Fossa Eugenia, zwischen Rhein und Maas, der den südniederländischen Handel erstarken lassen sollte, da man sich so einen Zugang zur Nordsee über den Rhein erhoffte. Neben Rubens‘ Wissen über das Projekt und dessen Scheitern 1629, macht der Autor deutlich, welche drängende Wichtigkeit der Wunsch nach einer wirtschaftlichen Aufwertung der spanisch regierten Provinzen die Tagespolitik beeinflusste. Ein direkter Bezug auf den Einzug Ferdinands und das von Rubens entworfene Bildprogramm – und dessen Bezug zu diesem Thema – bleibt an dieser Stelle jedoch ebenso aus wie der Verweis darauf, dass Antwerpen auch nach 1585 und der Schließung der Scheldemündung wichtiger Standort für den landgebundenen, transalpinen Handel blieb und sich der Antwerpener Markt schnell zu einem wichtigen Zentrum zur Produktion von Luxusgütern entwickelte.¹

Als zweiter Text dieses Abschnitts folgt *Peiresc, Rubens and Visual Culture, Circa 1620* von Peter N. Miller (49–64), in dem der Autor das Gemälde *Die Reise Kardinalin-*

1 Siehe u. a. Alfons K. L. Thijs, „Antwerp’s Luxury Industries: The Pursuit of Profit and Artistic Sensitivity“, in: *Antwerp: Story of a Metropolis 16th–17th century*, hrsg. von Jan van der Stock, Ausst.-Kat. Hessenhuis Antwerpen, Ghent 1993, S. 105–113; *Trading Values in Early Modern Antwerp: Waarde en waarden in vroegmodern Antwerpen*, hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers u. Joanna Woodall, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 64, Zwolle 2014.

fant Ferdinands von Barcelona nach Genua im April 1633 mit Neptun, der den Sturm beruhigt dazu nutzt, über Nicolas Fabri de Peirescs (1580–1637) Austausch mit Rubens zu informieren. Ausgehend von Rubens' und Peirescs Briefverkehr bezüglich antiker Gemmen und Kameen zeigt Miller, dass Rubens die Windgötter im zuvor genannten Bild in Anlehnung an die Beschreibung eines ägyptischen Kalenderfragments aus der Sammlung Peirescs gestaltet hat, da er seinen Göttern, Peirescs Beschreibungen des Fragments folgend, kleine Flügel an der Stirn ansetzte (55f.). Leider endet mit dieser Bemerkung der direkte Kommentar Millers zum Einzug Ferdinands. Der zweite Teil des Kapitels widmet sich Peirescs eigenen Forschungen zur materiellen Kultur der mittelalterlichen Provence (56–60) und es fehlt der Anschluss an die Thematik des Triumpheinzugs und Rubens' federführender Leitung – sowie Herstellung – des Bildprogramms.

Der zweite Themenabschnitt *Music, Vernacular Theater, and Performance* fokussiert einen bereits im Buchtitel genannten Schwerpunkt des Sammelbands: Musik. Der Beschäftigung mit der flüchtigsten aller Künste wird an dieser Stelle besondere Beachtung geschenkt. Die Herausgeber haben gezeigt, dass sie das Gesamtkunstwerk des Triumpheinzugs in seinen Einzelteilen erfasst haben. Durch die beiliegende CD wird der Leser zusätzlich zum Hörer und kann mit den 15 Musikstücken (Appendix 1), die unter der Leitung Louis P. Grijps aufgenommen wurden, in die musikalische Welt des Ferdinand-Einzugs eintauchen. Es folgen zusätzlich ein Kommentar zu den Liedern (Appendix 2) und die Texte der Singstücke im niederländischen Original und englischer Übersetzung (Appendix 3).

Der Abschnitt beginnt jedoch zunächst mit Bart Ramakers' Text *Ferdinand's Triumph and the Vernacular Dramatic Tradition* (67–93), der den Bezug zum niederländischen Theater herstellt. Dieses scheint auf den ersten Blick eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, da während des Einzugs alle Inschriften, die an den Bühnen und Bögen angebracht waren, auf Latein verfasst waren; ebenso wie das Festbuch nachfolgend in lateinischer Sprache abgefasst worden war. Ramakers erweitert daraufhin seinen Begriff des ‚vernacular‘ zu ‚popular‘ und zeigt auf, dass nachweislich und ungeachtet der Sprache wichtige Details des Ferdinand-Einzugs einem breiten Publikum verständlich waren. Anhand der Beschreibung des Ablaufs der Route, die der Erzherzog durch Antwerpen nahm, macht der Autor deutlich, dass sich verschiedene Sinnabschnitte aufzeigen lassen: die von Rubens geschaffenen Aufbauten, die der Verherrlichung der Habsburger-Dynastie dienen, jene, die ihren Fokus auf die Situation Antwerpens legten und die Ferdinand somit nicht in ihrem Bildprogramm enthielten, die großfigurigen Umzugswagen der jährlichen religiösen Prozessionen sowie die zwei Bühnen der Rhetorikergilden. Ramakers' argumentiert gelungen, wie der größere Teil der ephemeren Aufbauten aufgrund ihres Bildprogramms mit allegorischen Figuren und Szenerien und die Figurenwagen der breiten Bevölkerung Antwerpens verständlich waren, und sich somit die These nicht belegen ließe, der zufolge zeremonielle Einzüge im 17. Jahrhundert lediglich „instruments for glorifying the power of the state, particularly that of the prince“ (68) seien. Ramakers verweist an dieser Stelle richtigerweise auf die Forschungsleistung Margit

Thøfners, die umfassend aufgezeigt hat, dass die süd-niederländischen öffentlichen Zeremonien dem breiten städtischen Publikum verständlich waren.² Anhand von zwei auf Niederländisch verfassten Beschreibungen des Einzugs, von dem eine die Übersetzung des Festbuchs darstellt, geht Ramakers im zweiten Teil seines Aufsatzes auf die Rhetorikerbühnen ein, welche die einzigen beiden *tableaux vivants* dieses Einzugs darstellten und ein allgemeineres und vor allem lokales Publikum ansprachen. Ein weiteres Detail dieses besonderen Bezugs zu Antwerpen und Brabant ist, dass beide Bühnen die Figur der personifizierten Beglica / Antwerpia / Brabantia als zentrale Akteurin aufweisen. Auf Grundlage einer detaillierten Beschreibung beider Bühnen anhand der erhaltenen Bilder und textgebundenen Ausführungen zeigt Ramakers, dass beide Rhetorikergruppen Ferdinand dazu aufforderten, ihre Heimat zu retten und die siebzehn Provinzen der Niederlande zu vereinen. Dabei stützten sich beide Gruppen weniger auf die nur einer überschaubaren Betrachtergruppe verständlichen lateinischen Texte, sondern fokussierten sich mit ihrem großen Bühnenpersonal auf leicht zu erkennende personifizierte Allegorien oder Vertreter der Antwerpener Bürgerschaft. Unter Verweis auf Rubens' Übernahme von allgemein verständlichen Szenerien auf drei seiner neun Ephemera schließt Ramakers seinen Beitrag und zeigt, dass der von Rubens, Gervartius und Rockox konzipierte Einzug Ferdinands einem wesentlich breiteren Publikum verständlich gewesen sein muss, als bisher angenommen wurde.

Es folgt der Text Louis P. Grijps (95–113) *Music Performed in the Triumphal Entry of the Cardinal-Infante Ferdinand into Antwerp* (1635), der sich einem wichtigen und neuen Feld der Ritualforschung zuwendet und unsere moderne Perception dieser visuellen Großereignisse um die oft vergessene Inklusion von Musik erweitert. Mit der Beschreibung des Hörerlebnisses des Einzugs beginnend, zeigt Grijp sein umfangreiches Wissen über die Töne, Geräusche und vor allem Musiken, die zu Ehren Ferdinands ganz Antwerpen erfüllten. Ausgehend davon, dass weder das offizielle Festbuch noch die Stiche der Aufbauten Theodoor van Thuldens (1606–1669) anwesende Musiker zeigen oder umfangreich beschreiben, wie, wann, wo und in welcher Art Ferdinand und seine Gefolgschaft mit Musik begrüßt wurden, widmet sich der Text zuerst den städtischen Musikern, den „trumpeters and city pipers“ (97–99). Der Autor beschreibt in großer Vollständigkeit die Schauplätze, an denen Musiker während des Einzugs platziert waren und macht auf Grundlage der erhaltenen Zahlungsakten deutlich, dass sowohl die Trompeter als auch die städtischen Blasinstrumentenspieler mit verhältnismäßig hohen Geldsummen entlohnt wurden. Für die letzte Gruppe bedeutete dies mindestens zehn Auftritte, sodass wir davon ausgehen müssen, dass diese Männer außerhalb der Prozessionsgruppe vorbei an der Menschenmasse von Bühne zu Bühne eilten, um dort Ferdinand zu erwarten und für ihn zu spielen. Aufgrund fehlender Information zum Einzug von 1635 bezieht sich Grijp umfangreich auf frühere Einzüge und blickt dabei zurück bis in das Jahr 1515 und den Zug Erzher-

2 Vgl. Margit Thøfner, *A Common Art: Urban Ceremonials in Antwerp and Brussels During and After the Dutch Revolt*, Zwolle 2007.

zog Karls (später Karl V.) in Brügge; weitere Informationen finden sich für die Einzüge von 1582 (François, Herzog von Anjou), 1594 (Ernst von Österreich) und 1599 (Erzherzog Albert und Isabella) sowie für die jährlichen Prozessionen, die sogenannten ‚*ommegangen*‘; Grijp verpasst es an dieser Stelle, auf die im Festbuch für den Einzug Erzherzog Ernsts erhaltenen Noten und Singtexte zu verweisen, welche zu Ehren des Einzugs in einem ephemeren Amphitheater von Apoll gesungen wurden und so wichtig waren, dass sie als Teil des offiziellen Berichts in die Publikation aufgenommen wurden. Anschließend beschreibt Grijp das *Te Deum* (107–109), welches für Ferdinand geschrieben wurde sowie den Gesang der Mädchen des *Maagdenhuis*, dem Mädchenwaisenhaus, an welchem Ferdinand vorbeiritt (109). Unter dem Verweis auf „evocation“ statt „reconstruction“ (111) empfiehlt der Autor die für diesen Sammelband unter seiner Leitung entstandene CD am Ende des Buches. Er macht deutlich, dass es ihm darum ging, den Eindruck der musikalischen Performance des Ereignisses einzufangen und wiederzugeben, um unseren zeitgenössischen Eindruck dieses Events zu komplettieren; gleichzeitig wird jedoch deutlich hervorgehoben, dass die mangelnde Quellenlage eine vollständige Rekonstruktion der Musik des Triumpheinzugs unmöglich macht.

Im dritten Abschnitt *Art and Enlivenment* haben die Herausgeber die Beiträge von Frank Fehrenbach und Caroline van Eck versammelt. Fehrenbachs Kapitel *The Unmoved Mover* (117–142) geht dabei auf die besondere Rolle des einziehenden und zu begrüßenden Prinzen beziehungsweise Regenten ein, welchen er nachvollziehbar als „motor of the procession“ (117) beschreibt. Ausgehend von John Shearmans Hinweis auf statische und dynamische Abschnitte eines Einzugs zeigt Fehrenbach auf, dass dieses System ebenfalls für die Einzüge der *Blijde Inkomst* in den Niederlanden fruchtbar angewendet werden kann. Er hebt dabei darauf ab, dass Ferdinand als Zentrum des Einzugs durch die Stadt bewegt wird, entweder in einem Wagen oder zu Pferd, und dann zusammen mit dem Rest der Prozessionsgruppe vor den errichteten Ephemera stehenbleibt und dann gewissermaßen ‚versteinert‘ den ihm zur Schau gestellten Ereignissen folgt. Fehrenbach will folglich die These überprüfen, ob der Regent, hier Ferdinand, durch sein Handeln und seine ihm inne liegende Macht die Festapparate ‚zum Leben erweckt‘. Der Autor beginnt nachfolgend mit dem methodischen Unterbau seiner Untersuchung und fügt Überlegungen Albertis, Ciceros, Walter Benjamins oder Norbert Elias‘ zu einem verständlichen Gesamtbild des Themas ‚Unbeweglichkeit‘ zusammen; mithilfe des Verweises auf historische Begebenheiten von Kaisern, Königen und Päpsten festigt Fehrenbach sein Bild des immobilen Herrschers. Im zweiten Abschnitt zu Triumpheinzügen zeigt der Autor sodann auf, dass bereits im antiken *Triumphus* der Status der Unbeweglichkeit und des Statuenhaften Teil der Herrscherperson war und zeigt sogleich, dass dadurch „rhetoric of power“ (128) verstärkt und Gewalt ritualisiert wurde; Letzteres macht er anhand verschiedener Beispiele deutlich. Zuletzt ist es Fehrenbachs Unterscheidung zwischen lebenden ‚Statuen‘ (der Regent) und ‚lebenden‘ Statuen (Statuen und Automaten) sowie ‚lebenden Statuen‘ (*tableaux vivants*), welche dem Leser deutlich werden lässt, wie wichtig die genaue Analyse des Ablaufs einer jeden profanen oder religiösen Zeremonie ist,

und dass für jede einzelne Situation herausgearbeitet werden muss, welche Rolle Mobilität und Immobilität in den einzelnen Fällen einnahmen. Zuletzt wendet der Autor die von ihm bestätigte These über die Rolle des Einziehenden als ‚Beleber‘ der aufgestellten Figuren und Bühnen auf den Einzug Ferdinands an (132–140). Dort zeigt er, dass durch Rubens’ Fokus auf die alleinige Ausschmückung der Ephemera durch gemalte Bilder und mit Pappe und Pappmaschee hergestellte Figuren das bekannte System des anhaltenden und ‚versteinernen‘ Fürsten bei zeitgleicher Belebung des *tableau vivant* nicht gegeben ist, da die Aufbauten keine lebenden, und somit beweglichen Elemente hatten. Fehrenbach erfasst diese Neuerung, welche bereits im 16. Jahrhundert in Italien, namentlich Neapel, begann und sich im Verlauf des Jahrhunderts auch nördlich der Alpen zeigte und zur Verdrängung der *tableaux vivants* zu Gunsten gemalter allegorischer Szenerien führte, korrekt und gibt ihr hier zum ersten Mal einen größeren Sinnzusammenhang. Denn, so Fehrenbach, „this could be called a ‚democratization‘ of the *triumphus*, a triumph of ‚art‘ over ‚performance‘, or a new level of visual propaganda“ (133).

Auch Caroline van Eck greift unter dem Titel *Animation and Petrification in Rubens’s Pompa Introitus Ferdinandi* (143–165) das Thema der ‚Belebung‘ auf. Die Autorin fokussiert sich dabei auf die kleineren und auf den ersten Blick vielleicht zu übersehenden Details der Rubens-Aufbauten: „the crowd of living beings, both natural species and mythological hybrids, whole or in parts, that populate the gates: from relatively straightforward mythological beings such as sphinxes or phoenixes to the faces of snarling lions, ‚rams‘ heads, herms, or just the claws of lions“ (143). Van Eck beschreibt die Qualität dieser Figuren mit „liveliness that is at times almost uncanny“ (143) und baut damit auf Fehrenbachs Argument auf, dass die Belebung der Bilder nunmehr allein in der Imagination des Betrachters verhandelt werde (133). In einem ersten Schritt beschreibt die Autorin die kunsthistorisch besondere Stellung der Masken als Grottesken und bezieht sich dabei auf die Ausführungen Pirro Ligorio und die Zäsur, die diese Schmuckform durch die Neuinterpretation Michelangelos und seiner Nachfolger erfahren hatte (148), verweist zugleich jedoch auf die Unbekanntheit dieser Thematik in der Renaissance und wendet sich einem anderen Erklärungsmodell zu. Mithilfe der architekturgebundenen Dekoration im Schloss Fontainebleau und unter Verweis auf Serlio spricht die Autorin das Thema der animierten Skulptur an und leitet nachfolgend zu Blaise de Vignères Edition der ‚Descriptions‘ des Callistratus‘ über. In ihrer Zusammenfassung stellt Van Eck folglich fest, dass es Rubens bei den Dekorationen der Portale und Bühne um „the ambiguity between life and death, between animation and materiality“ (161) ging; eine gezielte Untersuchung ihrer umfangreichen These an Rubens’ Aufbauten bleibt jedoch leider aus.

Im vierten Teil *Classical Antiquity* widmen sich die Beiträge Michael C. J. Putnams und Carmen Arnold-Bucchis den Einflüssen antiker Vorlagen auf Rubens und seine ephemeren Aufbauten des Einzugs. Der Mitherausgeber Michael C. J. Putnam eröffnet diesen Abschnitt mit seinem Beitrag zu *Virgil and the Pompa* (169–188), in dem er aufzeigt, für welche Aufbauten sich Rubens und seine Mitorganisatoren von Vergils *Aeneis* haben inspirieren lassen. Putnam zeigt dabei sein umfangreiches und

detailliertes Wissen über Vergils Text sowie das Festbuch Gervartius' und beginnt anhand des bereits genannten Neptun-Bildes, der *Stage of Welcome* seine Ausführungen. Gelungen führt der Autor aus, dass entgegen früherer Meinung – gemeint ist hier John Martin und sein 1972 erschienener Band des *Corpus Rubenianum* zum Ferdinand-Einzug³ – Ferdinand sehr wohl eine Gleichsetzung mit Aeneas erfährt und folglich zum Retter der Belgica stilisiert wird. Anhand einzelner Textpassagen des Festbuchs oder der darin wiedergegebenen Inschriftentexte der ephemeren Aufbauten unterstreicht Putnam dabei seine These gelungen und zeigt sogleich am *Bogen Philipps* und am *Bogen Isabellas* den tiefgreifenden Einfluss Vergils sowohl auf Rubens in der Gestaltung seiner gemalten Szenen, als auch auf Gervartius in der Ausformulierung seiner Sätze. Zuletzt gibt der Autor eine kurze Beschreibung des Janus-Tempels, den Rubens gestaltet hatte, unter Verweis auf Vergils Beschreibungen einzelner im Bild aufgeführter Gestalten. Abschließend lässt sich sagen, dass Putnam an dieser Stelle einen informativen wie themenspezifischen Beitrag platziert hat, der sowohl Rubens' und Gervartius' Zuwendung zu Vergil unterstreicht wie auch den immanenten Einfluss dieses antiken Texts auf die beiden Gelehrten und ihre jeweiligen Kunstformen. Letztlich ist es nur der fehlende Verweis auf Marie Tanners Buch *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor* von 1993⁴, der Putnams Argumentation die letzte Finesse verliehen hätte, ist es doch im Besonderen die Rückbindung an Aeneas, die für die Habsburger dynastisch wie ikonographisch immer wieder von besonderer Wichtigkeit war.

Im Beitrag *Coins and Classical Imagery in the Time of Rubens: The Stage of Welcome in Caspar Gervartius's Pompa Introitus Ferdinandi* (189–215) zeigt Carmen Arnold-Buchi eine weitere einflussreiche Quelle für die Gestaltungen des Einzugs und seiner Beschreibung: antike Münzen. Nach einer Einleitung in das Thema des Einzugs und seiner ohnehin antiken Bezüge zum *Triumphus* römischer Feldherren zeigt die Autorin anhand ausgewählter Fallbeispiele, wo sich Rubens und Gervartius von Darstellungen auf antiken Münzen haben inspirieren lassen; so zum Beispiel über den Zugang zu den Münzen aus der Sammlung Charles' III. de Croÿ (1560–1612). Anhand der *Stage of Welcome*, welche bereits von anderen Autoren herangezogen wurde, kann die Autorin nachweislich für die Figuren Ferdinands zu Pferd, Mars und Virtus, Fortuna, Victoria, Salus, Spes, eine Reihe spielender Putti unter dem Motto ‚*Felicitas Temporum*‘, Neptun, den Flussgott sowie schließlich die *Monarchia Austriaca* Vorlagen aus antiken Münzen aufzeigen. Wichtig für die Analyse des Festbuchtexts ist an dieser Stelle der Hinweis, dass Gervartius für einige dieser Figuren selbst auf die Vorlage von antiken Münzen verweist und damit den Lesenden, welche ebenfalls im Stande sein mussten, Latein zu verstehen, deutlich macht, welche Wichtigkeit diese Objekte als Vermittler antiken Wissens innehatten. Letztlich zeigt sich dieses deutlich daran, dass Theodoor van Thulden, der Stecher der Drucke des

3 Vgl. John Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi, Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard 16, London und New York 1972.

4 Vgl. Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven 1993.

Festbuchs, ebenfalls den Auftrag bekam, drei Münzen, die Spes zeigen, mit eigenen Stichen in das Bildprogramm der Publikation aufzunehmen. Es wird deutlich, dass die Publikation des Einzugs damit den Status eines rein beschreibenden Textes verlässt und selbst zu einem wissensvermittelnden Werk wird. Leider verzichtet die Autorin darauf, Figuren zu besprechen, für die zwar Münzbilder vorliegen, für die jedoch bereits festgestellt wurde, dass Skulpturen als Vorlagen dienten; sie bezieht sich hier auf Laetitia und Genius, welche die Bilder von einander separieren. Dadurch entsteht der Eindruck eines ‚entweder oder‘-Moments für die Vorlageninspiration der Rubens-Figuren, welcher dem Künstler schwerlich nachzuweisen scheint. Zuletzt ist es der Hinweis auf eine Goldmünze aus Rubens' Sammlung, welche als Vorlage für die *Monarchia Austria* gedient haben soll, anhand derer die Autorin das Interesse des Künstlers am Thema verdeutlicht. Für die Rekonstruktion einiger der Münzen aus dieser Sammlung rekurriert Carmen Arnold-Bucchi auf Rubens' Briefverkehr mit Pereisc, wodurch sich der innere Zusammenhang und die Verflechtung einzelner Beiträge (Peter N. Miller) zeigt.

Den letzten Abschnitt *Rubens's Oil Sketches: Preparation and Display* beginnt Anne T. Woollett mit ihrem Beitrag *The Burden of Invention: Rubens and the Stage of Welcome* (219–240), womit sich ein Übergang zum vorherigen Beitrag ergibt und erneut aufgezeigt wird, auf welche verschiedenen Arten und Weisen ein Aufbau des Triumpheinzugs besprochen werden kann. Woollett beginnt ihre Ausführungen mit einem Zitat aus Rubens' Brief an Pereisc vom Dezember 1634 und dem Vermerk des Künstlers, dass die gesamte Bürde des Einzugs auf seinen Schultern laste. Durch die Verzögerung des Einzugs von Januar auf April 1635, so die Autorin, war Rubens die Möglichkeit gegeben die *Stage of Welcome* neu zu konzipieren; warum und wie dieses geschah ist Thema des Beitrags. Es wird gezeigt, dass in der ersten Entwurfsphase des Aufbaus lediglich das Mittelbild mit Ferdinands Ankunft zu Pferd in einem architektonischen Rahmen gezeigt werden sollte. Dies bedeutet, dass die beiden seitlichen Bilder, das linke davon jenes mit Neptun, der die See beruhigt, erst eine spätere Anfügung waren, die dazu genutzt wurden, Antwerpen als „Stadt der Maler“ (229) zu präsentieren. Auf der rechten Seite fügte Rubens *Das Treffen der beiden Ferdinands in Nördlingen* an, womit er auf die aktuellsten Kriegserfolge des Kardinalinfanten verwies. Es folgt eine ausführliche und kennerschaftliche Analyse der Ölskizzen Rubens' beider Erweiterungsgemälde und die Frage, wer als verantwortlicher Maler der beiden über drei Meter breiten und hohen Bilder in Frage kommt, da davon ausgegangen werden kann, dass Rubens aufgrund des großen Arbeitsaufwands an allen Aufbauten lediglich letzte Retuschen vornehmen konnte. Zuletzt ist es Woolletts Ergebnis, dass sich anhand dieser Fallstudie zeigen lässt, wie der präzise „Roman style“ (238) Otto van Veens, der für den Einzug von 1599 Bilder angefertigt hatte, von Rubens' „energized, loose style and dramatic compositional momentum“ abgelöst wurde und damit die *Blijde Inkomst* Ferdinands zu einem modernen und vor allem innovativen Triumpheinzug werden ließ.

Mit dem letzten Beitrag *Being True to Rubens* (241–260) öffnet Ivan Gaskell den Betrachtungshorizont des Sammelbands, indem er auf aktuelle museale und kurato-

rische Praktiken eingeht. Sein Fallbeispiel stellt dabei erneut die *Stage of Welcome* in den Fokus, namentlich das Gemälde *Neptun beruhigt die See*, welches sich heute im Fogg Art Museum befindet und in einer von Gaskell, wohl im Harvard Art Museum, durchgeführten Ausstellung gemeinsam mit Rubens' Ölstudie ausgestellt und in zwei Ausstellungsräumen kontextualisiert wurde. Neben Besucherinformationen – Gaskell beschreibt diese als Objekte einer „informed attention“ (245) – zum Triumphzug Ferdinands wurde dort ebenfalls auf die bereits an anderer Stelle im Sammelband besprochenen Vorlagen eingegangen, um den Ausstellungsbesuchern ein komplettiertes Bild des Einzugs zu präsentieren. Durch die Juxtaposition von weiteren Ölstudien Rubens' und einem Bild Scarsellinos mit moderneren Gegenstücken – einer Ölstudie Edgar Degas' und einem Gemälde Alfred Emile Stevens – sollte zudem der besondere visuelle Eindruck des Rubensgemäldes und seiner „multivalency“ (258) unterstrichen werden. Es folgt unter der Überschrift *Being True to Museums* (254–259) ein letzter Abschnitt, welcher sich weder mit Rubens' Gemälde noch mit der Ausstellung auseinandersetzt, sondern vielmehr über die Bedeutung kuratorisch-musealer und akademisch-forschender Zusammenhänge nachdenkt; ein Thema, das dem Autor, der selbst als Dozent und Kurator auftritt, am Herzen lag, jedoch keinen weiteren Erkenntnisgewinn für die Beschäftigung mit *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens* darstellt.

Abschließend lässt sich sagen, dass Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam gemeinsam mit ihren neun Autoren einen Sammelband zusammengetragen haben, der einen aktuellen Zugang zu Rubens' *Pompa Introitus Ferdinandi* bietet. Durch die Einleitung sowie die ersten Kapitel wird dem Leser ein Rahmenwerk an die Hand gegeben, um den Triumphzug und seine Bedeutung für die Stadt Antwerpen, die Spanischen Niederlande und Rubens zu erfahren. Besonders hilfreich erscheint in diesem Zusammenhang die Sektion zur klassischen Antike (Putnam, Arnold-Bucchi), da dort aufgezeigt wird, durch welche Netzwerke und Wissensbereiche das Bildprogramm des Einzugs beeinflusst wurde. Auffällig ist die wiederkehrende Beschäftigung fast aller Autoren mit Rubens' *Stage of Welcome*, welche durch ihre prominente Position innerhalb des Festzugs – sie war immerhin das erste ephemere Bildwerk, das Ferdinand präsentiert wurde – sowie seine künstlerische Beschaffenheit – eine über zwanzig Meter lange Schauwand mit drei großformatigen Ölgemälden – eine besondere Behandlung verdient hat. Es ist indes schade, dass dadurch andere Aufbauten außer Acht gelassen wurden; hier bildet lediglich Bart Ramakers Aufsatz eine Ausnahme durch die Analyse der beiden *tableaux vivants* der Rhetorikergilden. Es wäre wünschenswert gewesen, den letzten verbliebenen Triumphbogen einer ausländischen Nation, namentlich den der Portugiesen, zu thematisieren, welcher nicht von Rubens, sondern von dem Portugiesischen Gelehrten-Mediziner Ludovicus Nonnius gestaltet wurde – waren diese in den Einzügen des 16. Jahrhundert noch zahlreich vertreten, bildet dieser den letzten Nationenbogen seiner Art. Ebenfalls ist es nur Ramakers, der auf die Inklusion der ‚ommegangen‘-Wagen eingeht; auch hier wäre eine Einzelstudie zu der spezifischen Nutzung der Wagen 1635 wünschenswert gewesen. Auch ist zu bemerken, dass einige der hier versammelten Texte ihren Bezug

zum Ereignis oder seiner gedruckten Repräsentation zu Gunsten umfangreicher historischer oder methodischer Analysen allgemeinerer Natur auf ein Minimum reduziert haben. Es bleibt somit erstrebenswert, dass dieser Sammelband mit seinen elf Studien zu *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens* dazu führt, detailliertere Forschungen zu inspirieren.

IVO RABAND
Universität Bern



Helmut Bernt; Eine Berliner Künstlerkarriere im 18. Jahrhundert. Daniel Nikolaus Chodowiecki. Vom Kaufmannslehrling zum Medienstar (Reihe *Habilitationen, Dissertationen und Diplomarbeiten* 39, hrsg. von der Karl-Franzens-Universität Graz), Graz: Leykam 2013; 297 S., 84 s/w-Abb. u. 1 Farbtafel; ISBN 978-3-7011-0268-6; € 38,80

Die Publikation ist innerhalb der Reihe *Habilitationen, Dissertationen und Diplomarbeiten* als *Sonderband der Forschungsberichte Kunstgeschichte Steiermark* erschienen. Sie wurde von der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark am Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz herausgegeben. Es handelt sich dabei um die erweiterte und um einen wesentlichen, noch zu besprechenden Aspekt ergänzte, 2004 in Graz vorgelegte Dissertation von Helmut Bernt.

Im Buch selbst erfährt man nichts zum Autor und seinen Motiven, sich so intensiv mit Chodowiecki auseinanderzusetzen. Bernt hat sich bereits 1997 bei seiner Diplomarbeit *Daniel Chodowiecki im Kontext der Zeit* ausführlich mit dem Berliner Künstler beschäftigt. Es liegt also eine kontinuierliche Bearbeitung durch den Autor seit mehr als 16 Jahren vor. Dementsprechend umfangreich sind Literaturliste, Fußnotenapparat und Querverweise.

Im ersten Kapitel führt der Autor den Leser in den künstlerischen Lebensweg von Daniel Nikolaus Chodowiecki ein. Dabei reiht er in einer äußerst kompakt lesbaren Form nicht einfach Lebensstationen und Wirkungsstätten des Künstlers chronologisch aneinander, sondern bringt diese bereits in Vorbereitung auf die folgenden Kapitel mit marktwirtschaftlichen und ökonomischen Erkenntnissen in Beziehung. Wichtig ist hierbei bereits eine dichte Zusammenstellung von „Kontakten, Bekanntschaften und freundschaftlichen Beziehungen zu ‚guten Künstlern‘ (Pesne, seinen Schülern Falbe, Glume und Rode, Le Sueur oder Meil), wie es Daniel ausdrückte“ (29), die eine beachtliche Anzahl verschiedenartiger Anreize für Chodowieckis Entwicklung ermöglichten. So zeichnet Bernt das Bild Chodowieckis nicht nur als Künstlerpersönlichkeit, sondern auch als Sachverständiger, Kunsthändler, Sammler, Kunstkritiker und Autor sowie Lehrer und Akademiedirektor. Der Autor verknüpft den Lebenslauf Chodowieckis