



Corina Kleinert; Peter Paul Rubens (1577–1640) and his Landscapes. Ideas on Nature and Art (Pictura Nova, 20); Turnhout: Brepols 2014; 397 S., 31 farb. u. 220 s/w-Abb; ISBN 978-2-503-55038-1; € 120

Die außerordentlich künstlerische Qualität und Originalität der Landschaften von Rubens haben immer wieder Kunsthistoriker zur Untersuchung und Interpretation herausgefordert. Zu Recht begründet Corina Kleinert die Wahl ihres Forschungsthemas damit, dass die meisten bisherigen Versuche zu subjektiv empathisch und assoziativ seien, und damit zu ahistorisch, um die „Ideas of nature“ von Rubens' Landschaften herauszufinden, wobei sie sich unter anderem auf die Arbeit von und Lisa Vergara, *Rubens and the Poetics of Landscape* von 1982 bezieht.¹ (14) Eine die Forschung anregende Ausnahme stellt nach ihr der Beitrag von Hans-Joachim Raupp *Rubens und das Pathos der Landschaft* von 2001 dar.² Es ist die Absicht der Autorin, „to grasp the profoundly personal character Rubens's landscape art, the perception, implementation, dissemination, and reception of views of nature and landscape as depicted in Rubens's landscape paintings will be investigated. [...] By establishing Rubens's position within this social-cultural matrix, new light will be shed on the artist's own vision on nature and landscape as depicted in his landscape paintings“. (14) Als Ausgangspunkt für die Untersuchung dienen der Autorin die Kupferstiche der sogenannten ‚Kleinen und Großen Landschaften‘ und die entsprechenden Gemälde von Rubens. Wohl deswegen fehlen Landschaften wie der Holzschnitt *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* von Christoffel Jegher nach Rubens oder die Themse-Landschaft mit dem hl. Georg in der Royal Collection. Umgekehrt werden zu den Landschaften auch Gemälde mit ländlichem Umfeld gezählt, die eigentlich keine Landschaften darstellen, weil sie als Stiche im Kontext der ‚Kleinen und Großen Landschaften‘ publiziert wurden: der *Verlorene Sohn in einer Scheune* (Antwerpen), *Scheuneninterieur im Winter* (The Royal Collection) und der *Bauerntanz* (Madrid, Prado).

Die Arbeit gliedert sich in vier Kapitel, wobei sich die beiden ersten Kapitel *Notions of nature in early modern flemish culture* und *Rubens's ideas on nature in theory and practice: The Landscape paintings* inhaltlich eng zusammenschließen. Die Untersuchung der Reproduktionsdrucke nach Rubens' Landschaften im dritten Kapitel *The dissemination of Rubens's Landscapes art: The prints* bildet den Hauptteil der ganzen Publika-

1 Lisa Vergara, *Rubens and the Poetics of Landscape*, New Haven & London 1982.

2 Hans-Joachim Raupp, „Rubens und das Pathos der Landschaft“, in: *Rubens Passionis. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Hrsg. von Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Göttingen 2001, S. 159–179, S. 163–168 mit einer Kritik der Forschungsgeschichte. Grundlegend ist Wolfgang Adlers Werkkatalog der Landschaften von 1982 für das Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: Wolfgang Adler, *Landscapes and Hunting Scenes 1: Landscapes. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 18, 1*, London 1982. Der wichtige Ausstellungskatalog von Christopher Brown an der National Gallery London zu den Rubens-Landschaften behandelt kaum Fragen der Interpretation: Christopher Brown, *Making & Meaning: Rubens' Landscapes*, Ausst.-Kat. National Gallery London, London 1996.

tion. Das letzte relativ kurze vierte Kapitel widmet sich dem Thema *Reception and collecting of Rubens's painted ideas of nature and landscape*.

Im ersten Kapitel behandelt Kleinert sehr knapp ein breites Spektrum an Themen zum kulturellen Kontext und dem zeitgenössischen Verständnis von Landschaftsmalerei, mit dem man eigentlich ein eigenes Buch füllen könnte: den Prozess der Urbanisierung und die Wahrnehmung von Natur und Landschaft, das Verhältnis von Stadt und Land, das Ideal des Landlebens in der Renaissance, das *hofdicht* und die Landschaftsmalerei, die Landschaftsmalerei als ganzer Stolz der Niederländer sowie das komplexe Problem der zeitgenössischen Lesung von ‚Natur‘ in der Landschaftsmalerei im wissenschaftlichen, religiösen und symbolischen Kontext.

Die Verweise auf das an der Antike orientierte Ideal des Landlebens der Antwerpener Patrizier mit Vorstadt villen oder Landgütern und die neue literarische Gattung des *hofdichts* als kultureller Kontext von Rubens Landschaftstätigkeit sind überzeugend und werden im Kapitel 2.3 (*Laus ruris: praising rural nature and Horace, Virgil, and Rubens's late landscapes*) in Bezug auf Rubens noch einmal konkretisiert.

Weniger geglückt sind die allgemeinen Bemerkungen zur Landschaftsmalerei vor Rubens. Hier hat die Zusammenfassung der Stofffülle zu Verzerrungen geführt: „The increasingly recognizable depiction of the distinguishing features of their Flemish homeland is particularly perceptible in landscapes by Pieter Bruegel the Elder (c. 1525–69), Lucas van Valckenborch the Elder (c. 1530–97), Gillis van Coninxloo (1544–1607), or Jan Brueghel the Elder (1586–1625). Their landscapes are a testimony to a changing perception of nature, from acting merely as a fantastical backdrop for religious stories or allegorical scenes, to a growing ‘nationalization’ of the natural environment.“ (25) Coninxloo kann man wohl kaum eine Darstellung der flämischen Heimat unterschieben und ob jetzt Landschaften ‚bloß‘ als fantastischer Hintergrund für religiöse Historien oder allegorische Szenen dienen oder vielleicht umgekehrt, die religiösen Historien als ‚bloßer‘ Vorwand für Landschaftsdarstellungen, wäre noch die Frage und das Ergebnis liegt vielleicht auch im Auge des Betrachters, sofern man nicht nach einem tieferen Verständnis dieses Phänomens suchen will. In der flämischen Landschaftsmalerei, insbesondere bei Rubens sieht Kleinert schließlich eine Verklärung der heimischen Landschaft als friedvolles Idyll („ideal, endless, golden, and peaceful native landscape“). „Therefore, nature as depicted in Flemish landscapes, appears to illustrate flemish people’s desire to portray and hold on to their native land and therefore to maintain their distinctive national identity.“ (25)

Im Kapitel *Contemporary ways of reading nature in landscape painting* geht Kleinert auf verschiedene Möglichkeiten der religiösen Naturkontemplation oder die Lektüre im von Gott geschriebenen Buch der Natur ein. Sicherlich waren auch Rubens solche Gedanken vertraut, die in ihrer Allgemeinheit einerseits nahezu selbstverständlich, im konkreten Gemälde aber oft schwer nachzuweisen sind. Die Autorin verweist dabei quasi auf die Selbstevidenz des Gemäldes *Landschaft mit Mond und Sterne* von 1637/38 in den Courtauld Institute Galleries: „In Landscape with Moon and Stars Rubens depicts a peaceful view of nature as the ordered and harmonious handwork of



Claude Lorrain, Zeichnung der antiken Barberini-Landschaft, 1663, London, British Museum

its divine Creator. The beholder is encouraged to contemplate the natural world and its rational creation becomes a medium for the gnosis."³ (28) Ein eindeutigeres Beispiel könnte meines Erachtens die Regenbogenlandschaft in der Wallace-Collection von circa 1636 sein, weil der Regenbogen von Gott an den Himmel als Zeichen seines Bundes mit der Erde und den Menschen und allen Geschöpfen gesetzt wurde (Gen. 9, 12–17). Am Besten eignen sich als Ausdruck für solche Ideen aber Paradiesbilder, wie zum Beispiel das von Jan Brueghel d. Ä. zusammen mit Rubens ausgeführtem Gemälde im Mauritshuis in den Haag von 1617. Die Fülle der Tiere exemplifiziert hier ganz anschaulich die Schöpferkraft Gottes.

Ein Grundproblem der Reflektionen der Autorin über die Naturvorstellungen („ideas on Nature“) von Rubens ist aber das Fehlen einer ausreichend theoretisch reflektierten Auseinandersetzung mit den Begriffen ‚Natur‘ und ‚Landschaft‘ in der Frühen Neuzeit. Es gibt keine Differenzierung zwischen ‚Natur‘ als waltendes Ordnungsprinzip und ‚Natur‘ im moderneren Sinne als synonym für Landschaft. In der frühen Neuzeit wird man nämlich kaum Belegstellen in den Quellen finden, in denen

3 Der von der Autorin gebrauchte Begriff ‚Gnosis‘ ist dafür aber problematisch, weil er im heutigen Verständnis zu sehr mit den spätantiken esoterischen religiös-philosophischen Glaubenssystemen verbunden ist.



Schelte à Bolswert nach Peter Paul Rubens, Landschaft mit Ziehbrunnen, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-P-1895-A-18925

der Begriff ‚Natur‘ quasi als Synonym für Landschaft gebraucht wird. Schaut man in zeitgenössische Definitionen des Begriffs ‚Natur‘, findet man diese heute so geläufige Bedeutung überhaupt nicht. Landschaft als Repräsentant von Natur zu sehen ist keine schon seit jeher bestehende Selbstverständlichkeit, sondern ein Ergebnis der Landschaftsmalerei und der ästhetischen Diskussion über Landschaft.⁴ So kommt es, dass die Autorin zur Erhellung der Vorstellung Rubens‘ von Natur in seinen Landschaftsbildern sein Gemälde der vielbrüstigen Diana von Ephesus als Magna Mater Terrae in Glasgow anführt, aber nicht erläutert, in welcher Beziehung diese allegorische Naturauffassung zur Auffassung von ‚Natur‘ in den Landschaftsbildern stehen soll, denn nur ein kleiner Teil seiner Landschaftsgemälde lässt sich mit dem Gedanken der Fruchtbarkeit von Mutter Erde in Verbindung bringen und sie zeigen in der Regel auch keine mythologischen Naturallegorien. Kleinert beruft sich zur Erklärung der zeitgenössischen Vorliebe für Naturallegorien in Gestalt von antiken Gottheiten bei Rubens und seinen Zeitgenossen (30) auf einen Text von Klaus Garber von 1974.

⁴ Stefan Bartilla, *Die Wildnis: Visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei. Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffs um 1600*, Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2000, Freiburg 2005, S. 45–52. Über die Prägung des Begriffes ‚Landschaft‘ seit dem 18. Jahrhundert siehe rezent Ludwig Trepl, *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*, Bielefeld 2012.



Antwerpener Maler, Kopie nach Peter Paul Rubens (Adler 17, Kopie 1), Südböhmische Aleš-Galerie, Hluboká nad Vltavou, Leihgabe der Sammlung Zátka

Demnach sei die zunehmende Anzahl von Naturallegorien möglicherweise das Resultat eines „desperate attempt to suggest a reality, whose metaphysical meaning gets increasingly lost in an age of religious division and the evolution of an absolutist state“.⁵ Kleinert sodann: „A similar development might apply for the actual revival of ‚allegorical thinking‘ in Rubens’s time. The depiction of allegorical figures, but also more subtle allegories symbolizing Nature’s differing faces possibly recalled notions of Paradises or a Golden Age, with which Rubens and his contemporaries surround themselves in their troubled age.“ Meines Erachtens wird hier die historische Entwicklung auf den Kopf gestellt. Die Personifizierung von Naturkräften als antike Gottheiten ist die ursprüngliche Tradition, die in der Renaissance wieder restituert und ausgebaut wurde und das Götterpersonal diente in der Antike wie auch seit der Renaissance ganz selbstverständlich zur Erhöhung des Selbstwertgefühls der Auftraggeber. Wenn Künstler des 16. oder frühen 17. Jahrhunderts Aussagen über die Natur verbildlichen wollten, dann griffen sie in der Regel zur Allegorie, weil die

5 Klaus Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln u. Wien 1974, S. 300–301, englische Übersetzung von Kleinert.

„Landschaft“ eben noch nicht generell Träger von ‚ideas on nature‘ war. Die starke Zunahme von Naturallegorien im Manierismus hängt auch mit dem sich rasant entwickelnden Interesse zusammen, den Kosmos zu ergründen und in humanistisch-naturphilosophischen Systemen zu ordnen.

Im zweiten Kapitel geht die Autorin auf Rubens' Naturvorstellungen in Theorie und Praxis seiner Landschaftsgemälde ein (*Rubens's Ideas on Nature in Theory and Practice: The Landscape Paintings*, 31–59). Kleinert kritisiert den Ansatz des ‚ut pictura poesis‘ von Lisa Vergara in ihrem Buch von 1982 als zu sehr mit dem mythologischen Gedanken der Metamorphosen Ovids verbunden, während diese Themen für die Mehrheit der Landschaftsgemälde Rubens irrelevant seien. Im ersten Unterkapitel (2.1 *Nature and art in Rubens's landscapes*) beschäftigt sie sich mit dem Verhältnis von Kunst und Natur bei Rubens. „Rubens seems to have embodied something visionary in the natural environment of his landscapes“ (32) ist ihr Ausgangspunkt und sie konstatiert wie viele Autoren vor ihr die künstlerischen Freiheiten, die sich Rubens bei der Wiedergabe von Lichtphänomen und Naturmotiven genommen hat. Die interessanten Stellungnahmen von William Turner, Goethe, Charles Baudelaire und John Constable zu Rubens' souveränem Verhältnis zur Natur in seinen Landschaften hätten besser in das letzte Kapitel des Buches gepasst, wo die Rezeption der Rubenslandschaften behandelt wird.

Im Folgenden kommt die Autorin auf die Äußerungen von Rubens selbst und von Zeitgenossen zum Verhältnis von Natur und Kunst zu sprechen und führt als Beispiel für Rubens' Kritik an der ‚caprice‘ eines Künstlers seine Besprechung eines 1627 entdeckten antiken Landschaftsfreskos an, von dem ihm sein Freund Peiresc einen Kupferstich geschickt hatte. (33) Rubens wertet die Landschaft in seinem Brief von 16. März 1636 als ‚capricio pittoresco‘, ohne korrekte Perspektive und die keinen realen Ort darstelle, aber anscheinend von einer guten Hand gemalt sei. Leider nutzt Kleinert hier nicht die Gelegenheit, diese antike Landschaft genauer zu behandeln und Rubens' Kritik mit der Komposition zu vergleichen. Zwar ist der Stich, den Peiresc an Rubens geschickt hat, verschollen, es gibt aber noch weitere Kopien nach diesem antiken Fresko, der sogenannten ‚Barberini-Landschaft‘, unter anderem eine Zeichnung von Claude Lorrain im British Museum von 1663.⁶ Rubens interpretierte das Fresko, das nach heutiger Terminologie eine sogenannte ‚sakral-idyllische‘ Landschaft mit Grotte und ländlichen Heiligtümern zeigt, durchaus korrekt. Hätte er ein Interesse gehabt, antikisierende, von Naturgeistern belebte Landschaften zu malen, er hätte hier sich Anregungen holen können.

Ein weiteres Zitat von Rubens über ein Gemälde mit der Darstellung des Escorial nach seiner eigenen Zeichnung führt Kleinert dafür an, dass Rubens nicht auf einer „absolute accuracy in his depiction of nature“ bestanden habe. Mit Edward Norgate als Kronzeugen, der aussagt, Rubens habe eine *Aurora* (eine Morgenlandschaft?)

6 Henri Lavagne, „Une peinture romaine oubliée: la paysage du nymphée découvert au palais Barberini en 1627“, in: *Mélanges de L'École Française de Rome. Antiquité* 105, 1993/2, S. 747–777, zu Rubens S. 762, 766–768.

nach dem Leben gemalt, aber „un poco aiutato“, führt Kleinert aus, Rubens „did not wish to represent ‚mere‘ nature in his landscapes, but an idea of nature as it ought to be – he wanted to help nature with art“. (35) Das ist an sich nicht überraschend, es handelt sich eigentlich um die vorherrschende Auffassung von Naturnachahmung in der Kunsttheorie der frühen Neuzeit und insbesondere bei Historienmalern. Das Beispiel der Landschaft mit Wasserfall und dem hl. Hieronymus von Paul Bril von 1610, das von Rubens später, nach 1625 übermalt wurde,⁷ scheint mir allerdings kein treffendes Beispiel zu sein, um zu belegen, dass Rubens der Natur mit der Kunst nachgeholfen hat, denn er ‚verbesserte‘ ja ein Kunstwerk durch seine Übermalung, und nicht die ‚Natur‘. Gleichwohl liefert der Vergleich eine anschauliche Vorstellung davon, wie Rubens seine Mittel nutzt, um eine Landschaft zu dynamisieren, zu dramatisieren und ‚lebendiger‘ zu machen.

Im folgenden Unterkapitel geht die Autorin auf die verschiedenen möglichen Quellen von Rubens‘ Landschaftsmotiven ein, seine eigenen Studien nach dem Leben, dem Interesse an der frühen naturwissenschaftlichen Literatur und vor allem an der *Naturalis Historia* von Plinius, wobei sie Parallelen zwischen plinianischen Textstellen und Motiven, hauptsächlich bei Rubens zieht. Dass Rubens Plinius gelesen hat, steht außer Zweifel, zur Vertiefung seiner Kenntnisse über Pflanzen mag er Plinius benutzt haben, fraglich ist aber, ob und inwieweit sich so etwas in seinen Gemälden detektieren lässt. Da scheint mir das Studium *naer het leven* doch relevanter als das Studium der klassischen Literatur. Kleinert untersucht anschließend eine Reihe von typischen Motiven bei den frühen Landschaften von Rubens Felsformationen und Ufer, Marschgelände und Inseln sowie überwachsene Felsen und sieht, Ludwig Burchard und Hans-Joachim Raupp folgend und ausbauend, Parallelen zu Bildbeschreibungen in den *Eikones* von Philostrat. Die Kenntnis antiker Bildbeschreibungen von Landschaftsgemälden darf bei Rubens sicherlich angenommen werden, ebenso eine anregende Funktion. Wenn man sich allerdings anschaut, wie unterschiedlich die Ergebnisse von ‚Rekonstruktionen‘ solcher Bildbeschreibungen durch Künstler der Neuzeit aussehen, wird deutlich, dass solche potenziellen Analogien oder Beziehungen nicht das Ergebnis, den Stil oder gar die Faktur von Gemälden erklären können. Eine direkte Illustration von Philostrats Landschaftsbeschreibungen stellen weder Rubens *The Watering Place* noch *Schäfer mit seiner Herde in einer waldigen Landschaft* (beide London, National Gallery) oder der *Waldteich* in Vaduz dar, sodass die Frage bleibt, auf welche Weise solche Anregungen zu den gegebenen künstlerischen Ergebnissen führen können.

Auch „Ruben’s atmospheric rendering of elusive atmospheric conditions presents another outstanding, yet not fully explored, quality of his landscape art“, der die Autorin vor allem mit Hilfe des Bezugs auf die stoische Naturlehre in Senecas

⁷ Hier muss ein Versehen der Autorin vorliegen, die davon spricht, dass Rubens das Bild von Bril wahrscheinlich zwischen 1610 und 1620 übermalt hat. (36) Wenn Rijckaert das Bild Brils 1625, unter Veränderung der Staffage, kopiert hat, kann Rubens es nicht zwischen 1610 und 1620 übermalt haben, denn Rijckaerts Bild geht stilistisch eindeutig auf Bril zurück. Es sei denn, man nimmt eine weitere Fassung des Bildes an, die Rijckaert kopierte.

Naturales Quaestiones beikommen will. (S. 47–48) Nach Seneca bestehen Wolken nicht aus Wassertropfen, sondern aus energiegeladener Luft. Diese Auffassung stimme mit dem Charakter der Wolken in verschiedenen Gemälden von Rubens überein, sie könnten nach Kleinert also von der Lektüre Senecas inspiriert worden sein. Die von Rubens häufiger geschilderten Regenbögen stehen einer symbolischen Ausdeutung besser zur Verfügung als Licht, Luft und Wolken, aber Kleinert möchte auch dieses Motiv zusätzlich mit Seneca in Verbindung bringen. Rubens war zweifellos Stoiker und malte eindrucksvolle Landschaften mit meteorologischen und atmosphärischen Phänomenen, aber Jan van Goyen schuf ebenfalls vergleichbar feuchte, Licht und Luft durchströmte Bilder. War er deswegen auch Stoiker? Es mag sein, dass Rubens diese Stellen studiert hat und vielleicht hat er auch daraus Anregungen gezogen, aber inwiefern konnte er daraus lernen, wie man einen Regenbogen, Wolken und feuchte Luft im Licht malt? Zwar überwindet Kleinert die empathisch-idealistische Interpretation der Rubenslandschaften in deutscher Tradition, in der auch noch Vergara mit ihrer naturmythologischen-metamorphosischen Deutung stand,⁸ er ersetzt sie aber durch einen neuerlichen Bezug auf antike Quellen, die ebenfalls nicht das leisten können, was zu wünschen wäre. Auch mit der stoischen Naturlehre kann man nicht erklären, warum im Gemälde *Rückkehr von der Ernte* das Licht aus drei Richtungen kommt, links fluchten die Schatten schräg nach rechts in die Tiefe, bei der Gruppe der jungen Frauen fallen sie nahezu bildparallel nach rechts und hinten links strahlt das Licht durch die Bäume dem Betrachter entgegen. „Gleichwohl bleibt angesichts von Rubens' Landschaften das Gefühl, vor etwas Geheimnisvollen zu stehen, dem mit der bloßen Einordnung in Bildtraditionen und literarisch vorgeprägte Gattungsmuster und auch mit der Zuordnung kunsttheoretischer Begriffe nicht befriedigend beizukommen ist“.⁹ Ein Teil des Geheimnisses der Rubenslandschaft liegt meines Erachtens gerade in der Spannung zwischen ‚Realität‘ und ‚Ideal‘, die sich nicht nur in der souveränen Verfügung über Perspektive und den Lichteinfall äußert, sondern auch auf der Ebene der Detailformen in der mehrdeutigen, spielerischen Funktion des Pinselstriches zwischen Deskription und Abstraktion. So erklären sich vielleicht auch die unterschiedlichen Urteile zu Rubens Werk: Constable lobte ihn für den Naturalismus, Goethe für die ‚Wahrheit des Ganzen und Einzelnen‘ und Kenneth Clark klassifizierte seine Landschaften als ‚Landscapes of Fantasie‘. (33)

Auf festeren Boden kommt Kleinert mit ihrem Kapitel über das Lob des Landlebens nach antiken Vorbildern, vor allem von Horaz und Vergil. Der Geist von Rubens' Pastoralen und rustikalen Landschaften verdankt sich zweifellos dieser antiken Literatur. Vergil und Horaz waren nach Kleinert die am meisten von Rubens zitierten antiken Autoren und er bezog aus ihnen stoisch verstandene, ethische Lehren über die Bewahrung der Seelenruhe in unruhigen Zeiten. Der regelmäßige Rückzug aus der Stadt aufs Land, zur Erholung und zum Malen, unter anderem von Landschaften,

8 Raupp 2001 (Anm. 2), S. 167.

9 Ebd., S. 168.

zum Schreiben von Briefen an Freunde und zum Studium der Antike diente ihm, Horaz folgend, zur der Erhaltung der Seelenruhe. Kleinert sieht in der zweiten Epode Horaz', ‚Beatus Ille‘ genannt, einen wichtigen Impuls zum Verständnis von Natur und Landschaft zur Zeit Rubens', ebenso in Horaz Vorstellung vom Landleben als ‚vivere naturae si convenienter oportet‘ (Horaz, Epistel I,10,2; Kleinert, 58). Die Autorin führt an, dass Rubens sein Landgut Het Steen als ‚Villa‘ bezeichnete und bemerkt zurecht, dass es sich um einen entscheidenden Begriff handelt, der Rubens' Sicht seines Landguts und der umgebenden Landschaft spiegelt. Allerdings hat schon Jeffrey M. Muller in seiner Rezension von Lisa Vergaras Buch 1984 darauf aufmerksam gemacht.¹⁰ Die *Georgica* Vergils kann man sicher als eine Art geistigen Hintergrund für Rubens' Landschaften mit rustikaler Thematik heranziehen, schwieriger wird es, wenn Kleinert in der ‚beseelten‘ Darstellung von Natur und Mensch in Rubens' späten Landschaften eine Inspiration durch Vergils beseelte Natur in den Eklogen sieht und damit einen vergilianischen Geist in seinen Bildern konstatiert, denn Rubens verzichtet ja in diesen bukolischen Landschaften seiner flämischen Heimat rund um Het Steen auf ein entsprechendes mythologisches Personal. Neben diesen antiken schriftlichen Quellen müssten an dieser Stelle eigentlich auch die Landschaften von Pieter Brueghel d. Ä. als Vorbild, Inspiration und Messlatte für Rubens genannt werden. Der Geist Vergils weht dann doch eher in Rubens' Gemälden mit antiken Naturgöttern wie Satyrn und Nymphen, die aber von den Kunsthistorikern generell nicht als ‚Landschaften‘ klassifiziert werden, wie *Nymphen und Satyrn unter Bäumen* oder *Diana und Nymphen von Satyrn überrascht* (beide in Madrid, Prado).¹¹

Das dritte Kapitel mit der Untersuchung der frühen Reproduktionsstiche, und zwar den sogenannten ‚Kleinen und Großen Landschaften‘, nach den Landschaftsgemälden von Rubens und ihrer Verbreitung ist das umfanglichste und stärkste der ganzen Arbeit, es bietet eine sehr gründliche Untersuchung dieser Drucke mit zahlreichen wichtigen Beobachtungen und wird damit für die weitere Forschung von grundlegender Bedeutung sein. Durch diese Drucke wurden die vornehmlich privaten Landschaftsbilder Rubens' einem breiteren Kreis von Liebhabern bekannt. Aber nur ein Stich, die *Landschaft mit Ziehbrunnen*, trägt eine Datierung, nämlich 1638 sowie das dreifache Privileg Rubens für Frankreich, die südlichen und die nördlichen Niederlande. Die Kleinen Landschaften tragen teilweise die Adresse von Martinus van den Enden, eine zweite Auflage stammt von Gillis Hendricx aus der Zeit um 1643/44 (77), der die Platten von Van den Enden übernahm und der auch die Großen Landschaften herausgegeben hat. Kleinert möchte Fragen der Da-

10 „It has been overlooked in previous studies, that Rubens called his country estate ‚villa‘, a crucial term reflecting, in turn, Rubens' view of his rural estate and the landscape surrounding it.“ (59) Jeffrey M. Muller, Rezension von: Lisa Vergara, „Rubens and the Poetics of Landscape, New Haven – London 1982“, in: *Renaissance Quarterly* 37 (1989), S. 271–274, hier S. 273, mit dem Hinweis auf „Della mia villa de Steen“ in einem Brief von Rubens an Peiresc (4. Sept. 1636) und der Schlussfolgerung, „that Rubens saw his country seat within a frame defined by the literary ideals of villa culture.“

11 Eine weitere Bemerkung möchte ich noch hinzufügen. Weder Horaz noch Vergil bieten den Lesern tatsächliche Landschaftsschilderungen, wie Kleinert anscheinend annimmt, sondern eine Verketzung verschiedenster Motive aus Natur, Landleben und Mythologie.

tierung der einzelnen Stiche, des Produktionsprozesses und der Rolle von Rubens bei ihrer Entstehung nachgehen. Dazu untersucht sie sorgfältig die Zustände der Stiche, ihre Nummerierung, Privilegsangaben, Bildunterschriften und Widmungen. Die Autorin liefert einen eingehenden Überblick über die Forschungsgeschichte zu den Stichen nach Rubens' Landschaften und skizziert das Verhältnis von Rubens zu seinen Stechern. Er wählte junge Stechertalente aus, um sie nach seinen Ansprüchen weiter auszubilden, er hielt sie zu höchster Leistung an, überwachte und korrigierte die Herstellung der Platten, wobei er größten Wert auf die Abstufungen und Kontraste legte. Kleinert stellte sich die Frage, ob und inwieweit dies auch für die Stiche der Kleinen Landschaften gilt. Schelte à Bolswert, der spätere Hauptstecher der Rubens-Landschaften, begann vor 1629 für Rubens zu arbeiten, war also schon im Stil von Rubens geschult, als er begann, die Landschaften zu stechen und er berücksichtigte nach den Beobachtungen von Kleinert die stilistischen Unterschiede in der Malweise zwischen den frühen und späten Landschaften von Rubens. „In his translation, Bolswert adapted his style to Rubens's. He distinguished between an open, dynamic hand for the late landscapes and a much narrower, tighter, and meticulous lines translating early works“. (86) Seine Stiche geben die Landschaften, abgesehen von Formatanpassungen, im Wesentlichen korrekt wieder. Bolswert hatte offenbar Zugang zu den Originalen – auch noch nach dem Tode von Rubens. Auch Lucas van Uden radierte wohl 1635 zwei Landschaften (*Die Farm zu Laeken* und *Watering Place*), aber Rubens war mit dem Ergebnis offenbar nicht zufrieden und verzichtete auf eine weitere Zusammenarbeit. Die Abbildungen dieser Radierungen lassen erkennen, warum (Abb. 203 u. 204): Es fehlte ihnen an Kraft und Rubens schätzte offenbar die ausdrucksvollen, dynamischen Linien der Kupferstichtechnik als Pendant zu seinem kraftvollen Pinselstrich. Kleinert vermutet, dass einige der Stiche der Kleinen Landschaften schon zu Lebzeiten von Rubens und unter seiner Aufsicht entstanden sind. Das gilt nachweislich für die 1638 datierte und das dreifache Privileg tragende und mit einer ‚1‘ bezeichneten *Landschaft mit Ziehbrunnen* (Abb. 82) und für *Landschaft mit Kühen und Jägern* (Abb. 149), die eine ‚2‘ trägt und deren Vorlage in den Staatlichen Museen zu Berlin von Rubens zwischen 1635 und 1638 verändert wurde, während der Stich eine von Rubens übermalte Kuh, also einen älteren Zustand des Gemäldes, wiedergibt. Damit würde dieser Stich am Beginn der Produktion der Kleinen Landschaften ab ungefähr 1635 stehen. Zwei weitere Stiche mit den Nummern 4 und 6 legen nahe, dass eine Folge geplant war, mit der Rubens möglicherweise in die Tradition von druckgrafischen Landschaftsserien treten wollte und die Herausforderung der venezianischen Landschaftskunst suchte, denn die Vorlage für den Bauernhof von Nummer ‚1‘ findet sich auf einer um 1630 erschienenen Radierung nach Campagnola. Vier weitere Stiche der Kleinen Landschaften (*Pastorale Landschaft mit Regenbogen*, *Landschaft mit den Ruinen des Palatins*, *La Charrette Embourbée*, *Stürmische Küstenlandschaft*) schließen sich nach Kleinert formal zu einer Gruppe zusammen, die noch zu Lebzeiten Rubens' entstanden sein könnten. Die *Pastorale Landschaft mit Regenbogen*, mit einer Widmung Martinus' van den Endens an seinen Bruder, Arzt in Antwerpen, und *La Charrette Embourbée* zeigen ein gleich-

artiges kalligrafisches Schriftbild und wurden wohl auch gleichzeitig herausgegeben. Von zwei weiteren Stichen (*Landschaft mit Windmühle und Vogelfalle*, *Landschaft mit Schäfer und Herde bei Sonnenuntergang*) sind nur Abzüge mit der Adresse von Hendricx erhalten, der die Kleinen Landschaften um 1643/44 herausgegeben hat. Sie sind deswegen vermutlich später, vielleicht erst für diese Edition der Kleinen Landschaften durch Hendricx entstanden. Hendricx trat nach Kleinert an die Produktion und Publikation der Großen Landschaften um 1643/44 heran, als er auch die Neuauflage der Kleinen Landschaften plante. Nur die Reproduktion des *Scheuneninterieurs im Winter* (heute in der Royal Collection) war wahrscheinlich erst 1648 möglich, als das Gemälde von England nach Antwerpen zur Versteigerung kam, der Stecher war diesmal Pieter Clouwet. Einige der besten Landschaften wurden nicht als Drucke herausgegeben, offenbar, weil sie sich in Familienbesitz (*Herbstlandschaft mit der Ansicht von Het Steen*, London, National Gallery und *Regenbogenlandschaft*, London, Wallace Collection) oder in einer unzugänglichen Privatsammlung (*Sommer, Landleute ziehen zum Markt*, Royal Collection) befunden haben. Andere Gemälde erschienen wohl zu skizzenhaft.

Im letzten, vierten Kapitel zur Rezeption und dem Sammeln von Rubens' Landschaftskunst möchte Kleinert sich auf die Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts (Biografien, Kunsttraktate, Briefwechsel, Inventare, aber auch gemalte und gedruckte Kopien) konzentrieren. „Additional attention will be given to the public perception of Ruben's painted ‚idea about nature‘. Kleinert betont, dass Rubens Landschaften zu seinen Lebzeiten, aber auch noch danach eine relativ exklusive Angelegenheit blieben, die nur wenige Glückliche besitzen konnten und zu Gesicht bekamen, aber wegen ihres privaten Charakters und ihrer Qualität umso höher geschätzt wurden. Die zahlreichen gemalten Kopien nach Landschaften von Rubens relativieren allerdings etwas diesen Topos der Kunstgeschichtsschreibung, wie Kleinert selbst schon früher festgestellt hat: „Burchard's files record an astonishing number of copies of Rubens's supposedly personal and private landscape paintings, which seem to have been reproduced by his workshop assistants. Van Uden could have been one of this artists since he was specifically employed by the master to produce copies after his landscapes.“ (89) Diese Kopien werden von Kleinert aber kaum zur Erforschung der Rezeption herangezogen. So interessant das Vorhaben auch ist, die Autorin wird dem Anspruch, Rubens' Vorstellungen von der Natur anhand der Rezeptionsgeschichte verfolgen zu können, nicht völlig gerecht und kommt nur stellenweise über eine wertvolle Provenienzzgeschichte hinaus. Denn zu diesem Zweck müsste man die Urteile eines jeden Autors zu seiner Zeit über Rubens jeweils vor dem Hintergrund seiner eigenen Vorstellungen über Kunst und Natur reflektieren, damit sie ihre Aussagekraft für das damalige Verständnis von Rubens' Landschaftskunst entfalten können. Die Rezeption von Rubens' Landschaften am Ende des 17. Jahrhunderts und deren Einfluss auf Watteau und die Rubenisten geschieht ohne einen Hinweis auf den kunsttheoretischen Kontext mit dem Sieg der Rubenisten über die Poussinisten. Die Bezüge der zeitgenössischen Urteile zur ästhetischen Entwicklung im 18. Jahrhundert werden knapp erwähnt, aber nicht wirklich erläutert. Die künstlerische und kunst-

theoretische Rezeption in England, wo im Laufe des 18. Jahrhunderts zwei Drittel der Landschaften Rubens in Sammlungen endeten, wird allerdings relativ ausführlich geschildert. Angesichts des in der ganzen Arbeit schon geleisteten Arbeitspensums können diese Lücken allerdings kein Vorwurf sein. Trotz derer liefert Kleinert ein Grundgerüst und reiches Material für eine tiefgehende und breiter angelegte Rezeptionsgeschichte, in die auch das 19. Jahrhundert einbezogen werden sollte.

Kleinerts Buch ist sehr reich und qualitativ voll illustriert, auch mit zahlreichen Vergleichsabbildungen und bietet eine aktualisierte (euphemistisch ‚Katalog‘ genannte) Liste von Zu- und Abschreibungen der Rubens-Landschaften auf Basis von Adlers Katalog von 1982 (Appendix I) sowie eine Übersicht der Großen und Kleinen Landschaften nach Rubens mit Angaben zum Zustand und zu Inschriften der untersuchten Exemplare in verschiedenen Kupferstichkabinetten. Die Literaturreferenzen zu Vergleichswerken anderer Künstler sind leider oft sparsam und veraltet. Trotz der geäußerten Kritik handelt es sich um ein anregendes und wichtiges Werk zur Erforschung der Rubens-Landschaften, insbesondere hinsichtlich des Hauptteils mit der kritischen Analyse der Kleinen und Großen Landschaften.

STEFAN BARTILLA
Prag



Sören Fischer; Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts. Sustris Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 113); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2014; 238 S., 149 Abb.; ISBN 978-3-86568-847-7; € 49,95

Sören Fischer beschäftigt sich in seiner Arbeit mit einem Thema, das von der Forschung bisher immer nur am Rande behandelt wurde: Der Innenausstattung venezianischer Villen des 16. Jahrhunderts und dabei primär mit den Landschaftsfresken unter dem Gesichtspunkt der Ästhetisierung des ‚Aus- und Durchblicks‘. Er untersucht den Zeitraum zwischen 1540 und 1580. Schwerpunktmäßig behandelt werden die in den 1540er Jahren von Lambert Sustris und Gualtiero Padovano ausgeführten Wandmalereien des Odeo Cornaro, der Villa dei Vescovi und der Villa Godi. Ein wichtiges Fundament sind dabei die Villenbriefe Plinius d. J.

Eva Börsch-Supan hatte sich in ihrer 1967 erschienenen Dissertation mit Garten-, Landschafts- und Paradiesmotiven im Innenraum beschäftigt.¹ Seither sind Stu-

¹ Eva Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1967.