

KONRAD RENGER mit CLAUDIA DENK

## Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek

Hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München und Köln, Pinakothek-DuMont, 2002. 519 S., farb. Abb. ISBN 3-8321-7255-6

RÜDIGER KLESSMANN

## Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts

Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Band XII. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, und München, Hirmer Verlag 2003. 192 S., zahlr. Abb., davon 40 farb. ISBN 3-7774-9930-7

Den Reichtum der deutschen Gemäldesammlungen machen in nicht unbedeutendem Maße ihre vielen hochkarätigen flämischen Bilder aus dem 17. Jh. aus. Vieles ist dabei dem Sammeleifer der Fürsten aus dem 18. Jh. zu verdanken. Dies bezeugt erneut die jetzt in gedruckter Form vorliegende Katalogisierung der Flamenbestände von München und Braunschweig.

Der Flamenkatalog der Alten Pinakothek ist eine Frucht der zwanzigjährigen intensiven Forschungstätigkeit des Konservators Konrad Renger. Bei der Endredaktion dieses eindrucksvollen Buches assistierte ihm Claudia Denk, die auch selbst eine Anzahl von Katalognummern verfaßt hat. Die Münchner Flamenbestände gehören bekanntlich zu den reichsten und umfassendsten ihrer Art. An Rubensbildern besitzt nur der Madrider Prado eine größere Zahl als die Alte Pinakothek. Die Brueghel- und Brouwer-Ensembles sind mit Abstand die größten der Welt. In der Hauptsache ist dieser riesige Besitz der ehrgeizigen Sammlertätigkeit zweier Fürsten aus dem Hause Wittelsbach zu verdanken, Maximilian II. Emanuel von Bayern und Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, die ihn kurz vor und nach 1700 im Wettstreit für ihre Residenzen in Schleißheim und Düsseldorf zusammenbrachten.

Wie der Titel andeutet, ist nicht die gesamte flämische Malerei der BStG katalogisiert, sondern eine Auswahl von 173 Gemälden: »Im

Katalog werden einige wenige Bilder beschrieben, die augenblicklich nicht in der Alten Pinakothek zu sehen sind. Umgekehrt sind einige ausgestellte Bilder nicht beschrieben« (S. 9). Der luxuriös ausgestattete Prachtband mit seinen zahllosen großformatigen Farbbildern ist dem Reichtum der Münchener Sammlungen in jeder Hinsicht angemessen. Die Texte sind meistens knapp gehalten und klar strukturiert. Im folgenden habe ich einige Anmerkungen dazu formuliert.

Zu S. 20-21, Nr. 403: Jacques d'Arthois, *Gewässer mit bepflanzten Deichen*.

Die Dünenabtei (abdij ter Duinen) befand sich nicht in Brüssel, sondern in Brügge.

Zu S. 184-187, Nr. 67 und 404: Anton van Dyck, *Beweinung Christi*.

Im soeben erschienenen neuen Gesamtkatalog des *Ceuvres* von Van Dyck (Nora De Poorter, Susan Barnes, Horst Vey und Oliver Millar, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven-London, 2004) wurden dieses Gemälde sowie die ebenfalls in der Münchener Alten Pinakothek aufbewahrte Grisaille-skizze aus dem Corpus der eigenhändigen Werke gestrichen. Ich glaube mit Recht, vor allem wegen der Überbetonung in der übrigens aus Rubens' Brüsseler Beweinungsaltaar von 1616 entnommenen Gestik und Affektwiedergabe. Statt Van Dyck sollten die beiden Münchener Fassungen einem noch unbekanntem Mitarbeiter von Rubens zugeschrieben werden. In der Weise der Verarbeitung rubensischer Schemen zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Stil des Artus de Bruyn (gest. 1632), der gerade in der Periode 1616-1620 vermutlich in Rubens' Werkstatt tätig war und in engster Verwandtschaft mit dessen Stil religiöse Themen malte, u. a. eine andere und ebenfalls sehr stark von Rubens beeinflusste *Beweinung* (Privatbesitz;

siehe H. Vlieghe, 'Artus of Antoni de Bruyn?' und 'De boedelinventaris van Artus de Bruyn (1632)', im *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1969 (S. 169-180, mit Abb.) und 1973 (S. 223-231, mit Abb.).

Zu S. 198-200, Nr. 167: Flämischer Meister, *Familienbildnis*.

In einem einführenden Essay zum Katalog der 1990 in Antwerpen und Münster veranstalteten Boeckhorst-Ausstellung habe ich dieses schöne Gruppenporträt Jan Boeckhorst zugeschrieben und eine Datierung in die 30er Jahre des Jahrhunderts vorgeschlagen. Übrigens war das Bild schon viel früher, 1919 und 1924, mit Boeckhorst in Verbindung gebracht worden von Gustav Glück, ohne daß dieser auf die von ihm erstmals vorgeschlagene Zuschreibung weiter argumentierend einging. Ich selber habe bei meinem Versuch vor allem hingewiesen auf die für Boeckhorsts Œuvre so charakteristischen Stilmerkmale wie den gleitenden Schatten im Gesicht der Dargestellten und das auffallend eckige Faltenspiel in der Wiedergabe der Kleidung. In dieser Hinsicht sei das Gemälde vor allem mit der gleichfalls in die 30er Jahre zu datierenden Darstellung der zum Markte gehenden Bauern (Antwerpen, Rubenshuis) verglichen. Renger ist dieser Argumentation nicht gefolgt, hat die Autorschaft in seinem Katalog weiter dahingestellt gelassen und im Münchener Familienbildnis dieselbe Hand erkannt wie in einem zu Unrecht Jan Cossiers zugeschriebenen Gesellschaftsstück im Sinebryhoff Museum in Helsinki (Inv. Nr. A 605; siehe Abb. in *Foreign Schools. Summary Catalogue I, Paintings*, Helsinki, 1988, S. 29). Diese Verwandtschaft sehe ich persönlich nicht. Die Ausführung des letzteren Gemäldes ist viel härter und trockener als im Münchener Porträt und ist m. E. eng verwandt mit jener eines *Die fünf Sinne* darstellenden Gemäldes, welches 1993-94 auf der großen Ausstellung flämischer Kunst aus Rubens' Zeit in Boston und Toledo (Ohio) zu sehen war, übrigens auch, aber gleichfalls zu Unrecht, als ein Werk von Jan Cossiers (siehe Peter C. Sutton [ed.], *The Age of Rubens*, Boston-Gent 1993, Kat. Nr. 62).

Zu S. 202-205, Nr. 858: Frans Francken d. J., *Die fünf Sinne*.

Auffällig ist der merkwürdige Kontrast zwischen der in Form eines Festmahls nachdrücklich im Vordergrund dargestellten vergänglichen Welt der Sinnlichkeit und der Hintergrundszone, in der Thomas Christus an seiner Seitenwunde erkennt, mit ihrer Lektion über das wahre Schauen. Man sollte sich fragen, inwieweit dieser merkwürdige Kontrast nicht angeregt wurde durch Aertsens und Beuckelaers Küchendarstellungen mit ihrer ähnlichen Spannung zwischen der Opulenz des im Vordergrund reichhaltig gezeigten Küchenzubehörs und der ganz hinten, kleinfigurig und oft nur mit Graufarben gemalten Figur Christi, der Martha und Maria den richtigen Weg zur Ewigkeit zeigt.

Zu S. 214-215, Nr. 4884: Abraham Janssen, *Der Olymp*.

Unvorstellbar scheint mir, daß dieses in der Tat ganz eigenständig wirkende Gemälde aus der Zeit um 1615 nicht von Rubens beeinflusst sein sollte. Darin sehe ich ein Beispiel für Janssens Reaktion auf Rubens' typischen Klassizismus aus denselben Jahren: seine persönliche *aemulatio* mit Rubens' Malstil, von dessen Monumentalität doch deutlich die Hauptanregung ausgegangen ist.

Zu S. 226-229, Nr. 10411: Jacob Jordaens, *Allegorie der Fruchtbarkeit*.

Renger weist mit Recht auf die enge stilistische Verwandtschaft und Motivähnlichkeit mit dem um dieselbe Zeit, d. h. um 1617 ausgeführten Werk von Rubens. Übernahme von Motiven wie jenes des Negerkopfes rechts machen hier eine enge Affinität mit Rubens' Werkstatt erkennbar. Und tatsächlich hat Jordaens genau um diese Zeit in Rubens' Atelier mitgewirkt und sogar an der Anfertigung von Atelierrepliken von Rubens' Kompositionen einen Anteil gehabt.

Zu S. 276-277, Nr. 3116: Rubens, *Bildnis des Hendrik van Thulden*.

Eine der auffälligsten Qualitäten dieses Meisterwerks besteht darin, daß es auf eine besonders glückliche Weise die italienischen und niederländischen Bildnistraditionen miteinander verbindet. Einerseits ist die lebendige Direktheit dieses Porträts ohne Rubens' Vertrautheit mit Tizians Bildnisauffassungen unvorstellbar. Andererseits schließt es sich im Kompositionsaufbau einer älteren einheimischen Tradition an. In dieser Hinsicht wurde von Katlijne Van der Stighelen in einem einführenden Beitrag zum Katalog der 1992 und 1993 in Köln und Wien veranstalteten Ausstellung *Von Bruegel bis Rubens* übrigens schon auf eine gewisse Verwandtschaft mit Willem Keys *Bildnis eines bärtigen Mannes* im Antwerpener Museum hingewiesen. Auf diese bildnistypologischen Aspekte wäre näher einzugehen.

Zu S. 284-287, Nr. 313: Rubens, *Rubens und seine zweite Frau im Garten*.

Renger schließt sich hier teilweise der Argumentation von Hans Gerhard Evers an, der 1943 schon die Eigenständigkeit des Bildes ablehnte. Daß es sich hier nur um ein Werkstattbild handeln soll, halte ich jedoch für unwahrscheinlich. Vielmehr möchte ich Ulla Krempel beipflichten, die im Münchener Gesamtkatalog von 1983 nur die drei Anstückungen zum Teil als spätere Hinzufügungen fremder Hand betrachtete. Übrigens lassen sich der subtile ikonologische Zusammenhang mit der Liebesgartentradiation und die von Matthias Winner m. E. überzeugend vorgeschlagene Verflechtung mit dem Mythos von Vertumnus und Pomona nur schwer mit einem anderen Künstler als dem *pictor doctus* Rubens in Beziehung bringen.

Zu S. 312-316, Nr. 306: Rubens, *Engelsturz*.

Über die Vorbildfunktion von Frans Floris' für die Antwerpener Kathedrale geschaffenem, im Antwerpener

Museum verwahrten *Engelsturz* wird nicht eingegangen, obwohl Michaels Oberkörper, sein vorgebeugtes Haupt, der erhobene rechte Arm, aber auch der im Profil gesehene Engel links in ähnlicher Haltung ebenso bei Floris vorkommen. Es handelt sich hier übrigens nur um eines von vielen Beispielen, die bezeugen, wie sehr Rubens sich an einer älteren einheimischen Bildtradition orientiert hat.

Rüdiger Klessmanns schöner Katalog sämtlicher flämischer Gemälde des Herzog Anton Ulrich-Museums ist das Ergebnis der vom Verfasser schon während seiner Amtszeit als Braunschweiger Museumsdirektor angefangenen wissenschaftlichen Bestandsaufnahme des reichen flämischen Barockensembles des überregional wichtigen Kunstmuseums.

Das Buch ist reich bebildert: Sämtliche Gemälde sind schwarzweiß abgebildet, die Hauptbilder der Sammlung auf 40 Farbtafeln hervorgehoben. Sehr hilfreich ist die Reproduktion aller auf den Braunschweiger flämischen Gemälden angetroffenen Signaturen. Im wesentlichen gehen die Gemälde zurück auf die 1690 von Herzog Anton Ulrich in seinem unweit von Braunschweig gelegenen und 1811 zerstörten Lustschloß Salzdahlum untergebrachte Bildergalerie. Wie und von welchen Vorbesitzern diese Bilder erworben wurden, ist meistens nicht mehr feststellbar. Die Hauptquellen bilden die ältesten Schloßbeschreibungen aus den Jahren 1697, 1700 und 1710, sowie die vor 1744 verfaßten handschriftlichen Inventare und der 1776 im Druck veröffentlichte ausführliche Katalog der fürstlichen Sammlung. Die Flamensammlung gehört nicht zu den größten Beständen ihrer Art. Durch ihre Vielfalt und Qualität ist sie jedoch von einer auffallenden Ausgeglichenheit, die deutlich macht, wie bei ihrem Zustandekommen ein Bedürfnis nach enzyklopädischer Vollständigkeit mit einer hochkultivierten Sensibilität für malerische Qualität Hand in Hand gegangen sein muß.

In meistens knappen Texten stellt Rüdiger Klessmann hier erneut seinen aus früheren Publikationen bekannten scharfen Blick und seine Akribie beim Sichten und Deuten des Materials unter Beweis. In einigen wenigen

Fällen möchte ich in den nachfolgenden Zeilen ergänzende oder alternative Vorschläge machen.

Zu S. 18-19, Nr. 1036: Jan Boeckhorst zugeschrieben, *Merkur und Herse*.

Der Verfasser weist auf eine Übereinstimmung mit einem gleichnamigen und von Pieter Thys (1624-1677) mit vollem Namen bezeichneten Gemälde in Schloß Wörlitz hin. Trotzdem behauptet er, aus dieser deutlichen Verwandtschaft dürfe nicht auf Thys als Autor ebenfalls des Braunschweiger Bildes geschlossen werden, weil ihn die Malweise dieser Fassung venezianischer und flackernder anmutet als der Stil des Wörlitzer Gemäldes. Das will mir nicht so einleuchten, weil der stereotype, etwas eiförmige Kopf der Herse, mit seinem charakteristischen leicht konkaven Nasenprofil, ebenso wie der knitttrige Faltenwurf der Kleider auch in sonstigen Gemälden von Thys anzutreffen ist. Gute Beispiele sind in seinem gesamten Œuvre anzutreffen. Mit Boeckhorst hat dieses Gemälde – mit Ausnahme des auch bei ihm mehrfach vorkommenden Themas – nichts gemeinsam.

Zu S. 28, Nr. 123: Abraham van Diepenbeeck (?), *Kinderbacchanal*.

Mit Recht weist der Verfasser darauf hin, daß die Zuschreibung des Bildes im Vergleich mit dem gesicherten Œuvre Van Diepenbeecks zweifelhaft ist. Der Stil mutet tatsächlich eindeutig »Van Dyckisch« an. Der Kindertypus läßt sich einigermaßen mit den Putten von Thomas Willeboirts Bosschaert (1614-1654), des bedeutendsten Nachfolgers Van Dycks, vergleichen (siehe z. B. Axel Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654). Ein flämischer Nachfolger Van Dycks [Pictura Nova, IX]*, Turnhout, 2003, Abb. 63 und 64).

Zu S. 92-93, Nr. 111: Daniel Seghers, *Blumenstück mit Marienfigur*.

Der Verfasser läßt die Behauptung Jean-Pierre De Bruyns dahingestellt, die in Grisaille ausgeführte Madonnendarstellung in der Mitte des Seghers'schen Blumenkranzes stamme wohl von der Hand des Erasmus Quellinus (1607-1678). Sowohl der Figurentypus als auch die aus dem Gemälde sprechende besondere Neigung zu einer illusionistischen Wiedergabe von Skulptur verbindet das Bild tatsächlich mit zahlreichen derartigen Werken Quellinus. In De Bruyns Beitrag über die Zusammenarbeit zwischen Seghers und Quellinus (»De samenwerking van Daniël Seghers en Erasmus II Quellinus«, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1980, S. 261-329) sind doch manche vergleichbare Beispiele angeführt und abgebildet (siehe, besonders zur stilistischen Deutung dieser Grisailen, auch meinen Beitrag »Grisailles van Erasmus Quellin in bloemstukken van Daniël Seghers. Een rechtzetting«, *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 1967, S. 295-302).

Hans Vlieghe