

Peter Paul Rubens. Ausstellungen und Publikationen der Jahre 2004-2006

Rubens gehört nicht zu den von den Massen umschwärmten Künstlern wie Rembrandt oder Van Gogh. Zu kräftig lebt das Vorurteil wegen seiner angeblich dicken Frauen noch immer fort, ein bequemes Vorurteil, um sich nicht mit seinen komplexen Kompositionen auseinandersetzen zu müssen. Um so erstaunlicher, daß ihm in den Jahren 2004/05 ohne Anlaß eines Jubiläums eine Reihe von vierzehn Ausstellungen unter verschiedenen Aspekten seines Schaffens und von sehr unterschiedlicher Bedeutung gewidmet wurden. Die sie begleitenden Publikationen ungleicher Qualität, zum Teil kiloschwer und weniger zur Lektüre in der Ausstellung als zur Benutzung am Schreibtisch geeignet, sollen hier vorgestellt und nach ihrem Wert für die Rubensforschung befragt werden. Um vorab zusammenzufassen: Auch wenn der beachtliche Stapel von Katalogpublikationen unser bisheriges Rubens-Bild nicht wesentlich bereichern kann, bleiben die meisten jedoch nützliche Nachschlagewerke zu den zahlreichen Aspekten von Rubens' Schaffen und seiner vielschichtigen Persönlichkeit. Zwei Buchbesprechungen werden den Katalogrezensionen angeschlossen.

Den Reigen eröffnete das Musée des Beaux Arts in Lille mit *Rubens* (6.3.–14.6.2004), das ein Thema für seinen Beitrag zur Kulturhauptstadt Europas finden mußte. Rubens bot sich an, da er für zahlreiche Kirchen und Konvente der einst flämischen Stadt – Rijssel hieß sie damals – und andere erst unter Ludwig XIV. französisch gewordene Städte im heutigen Département Flandre viele Gemälde gefertigt hatte. So lag es nahe, mit einem ehrgeizigen Projekt an diese Tradition zu erinnern. Leitlinie war eine Gliederung nach den verschiedenen Auftraggebern: Bürgertum, Aristokratie und Geistlichkeit. Einleitend standen die

Werke der frühen Antwerpener Zeit und der italienischen Jahre, den Abschluß bildeten die Teppichentwürfe. Oft ersetzte eine Zeichnung oder Skizze das nicht verfügbare Hauptwerk. Während die fürstlichen und kirchlichen Kommissionen durch ihre Themen festgelegt und meist urkundlich belegt sind, bleiben die Bestimmungen der bürgerlichen Aufträge im Ungewissen. Das entsprechende Kapitel des Katalogs gerät zu einem Quodlibet des Rubens-Cœuvres. Neben Portraits seiner Mitbürger stehen Landschaften, Historien und Allegorien, deren Bestimmung und Auftraggeber wir nicht kennen. Bürgerliche Aufträge für Altäre erscheinen aber ebenso im Kapitel »Rubens et le clergé – Les sujets religieux«.

Am Beginn jeden Kapitels stehen jeweils ca. zweiseitige, den Forschungsstand zusammenfassende Einführungen. Die Texte zu den einzelnen Bildern sind meist Kompilation des Bekannten und bieten kaum die in der Einleitung versprochenen Nouveautés. Sie versuchen dem Leser mit Hilfe von Vergleichsabbildungen die Zusammenhänge der Rubens-Werke deutlich zu machen, was nicht immer gelingt. Die Provenienzangaben zu den einzelnen Werken sind ausführlich und umfassend, die Bibliographien beschränken sich erfreulicherweise auf die wichtigsten und weiterführenden Publikationen. Die Qualität der Farbproduktionen ist vielfach unzulänglich.

Neben Lille war Genua 2004 die zweite europäische Kulturhauptstadt. Auch hier bediente man sich des Namens von Rubens mit der Ausstellung im Palazzo Ducale *L'Età di Rubens* (20.3.–12.7.2004). Während seines Italienaufenthaltes war der Maler mehrmals in der Stadt (1602/03, 1606 und 1607), deren Vitalität er sehr wohl erkannt und deren Modernität er mit seinen erst 1622 erschienenen *Palazzi di Genova* ein Denkmal gesetzt

hat. Für viele Genueser Patrizier hat er gearbeitet, sie portraitiert und Altarbilder geschaffen, andere, später in Antwerpen entstandene Rubensbilder wurden von Genueser Sammlern gekauft. Für »alcuni gentiluomini Genovesi« malte er 1616 die Kartons für eine in Brüssel gewebte Teppichserie mit den Taten des römischen Konsuls Decius Mus, die mit acht Darstellungen Rubens' erste große Bilderfolge werden sollte. Rubens' Verknüpfung mit dem Genueser Patriziat verdeutlicht der Katalog mit einem Übersichtsplan, in welchen Palästen sich welche seiner Gemälde befanden.

Das eigentliche Anliegen der Ausstellung, die sich nicht ausschließlich Rubens widmete, war es, den Glanz der europäischen Handelsmetropole in den Sammlungen der führenden Familien, der Balbi, Doria, Spinola oder Raggi zu zeigen. So ist im Katalog Rubens unter vielen bedeutenden und auch mittelmäßigen Künstlern mit nur neun Bildern vertreten. Der Genueser »collezionismo« ist das Thema in den Einleitungskapiteln und den einzelnen Katalognummern. Entsprechend sind die Provenienzen hin zu den Genueser Erstnachweisen sehr ausführlich und gründlich aufgeführt. Die anschließenden Kommentare führen diese Fragen noch weiter, geben aber keine neuen Aufschlüsse zu stilistischen oder ikonographischen Problemen.

Ein authentischer Ort für Rubens-Ausstellungen ist selbstverständlich Antwerpen, wo der große Sohn 2004 an vielen Stellen zelebriert wurde. Zeitgleich mit der Ausstellung in Lille präsentierte sich dort das Rubenshaus als *A House of Art. Rubens as Collector* (6.3.–13.6.2004). Es war der ideale Platz für einen Versuch, möglichst viele Werke seiner Sammlung an den Ursprungsort zurückzubringen. Organisation und Katalog lagen in den Händen von Kristin Lohse Belkin und Fiona Healy (mit einigen Texten von Gregory Martin zu Landschaftsbildern).

Der einleitende Essay des kompetenten Kenners Jeffrey Muller geht weit über sein 1989 erschienenenes Buch *Rubens: The Artist as Collector* hinaus. Er stellt den Sammler Rubens in den Kontext anderer Antwerpener Patrizier und zeigt ihn als Mitglied des Antwerpener Humanistenkreises. Ausgangspunkt für alle Untersuchungen zu dem Thema ist das 1640 erstellte Nachlaßinventar, das nicht im Original, aber in verschiedenen gedruckten Fassungen, niederländisch, französisch und englisch überliefert ist. Die Be- und Zuschreibungen der Objekte sind im Vergleich zu vielen anderen alten Inventaren recht präzise, lassen aber dennoch eindeutige Identifizierungen in vielen Fällen nicht zu.

Der Katalog umfaßt 91 Nummern mit Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen niederländischer und italienischer Meister des 17. und 18. Jh.s sowie antike Skulpturen und Gemmen. Die Texte erörtern ausführlich die Provenienzen und geben im Kopfteil zu jedem Bild eine klare Übersicht. Häufig ist es eine lange Diskussion über die Provenienz mit dem Versuch, ob das Bild auf Rubens' Sammlung zurückzuführen ist, um am Ende oft nur zu sagen: doch nicht! Bei manchen Bildern, vor allem des 16. Jh.s, handelt es sich eher um Kopien nach den betreffenden Gemälden. Außer auf die Provenienzprobleme geht man auf Ikonographie, Stilfragen und die Stellung der Bilder in Rubens' Werk ein. Die Autorinnen haben gründlich und umfassend gearbeitet, die breit angelegten Texte führen jedoch nicht immer zum Bild.

Im Anschluß an die Ausstellung des Rubenshauses eröffnete das Koninklijk Museum voor schone Kunsten in Antwerpen eine der Rubens-Graphik gewidmete Ausstellung *Copyright Rubens* (12.6.–12.9.2004). Rubens' intensive Beschäftigung mit dem Medium wurde mit über 100 Exponaten, Stechervorlagen, Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten belegt. Die Ausstellung begleitete nicht ein Katalog im strengen Sinne, sondern

ein 175seitiges Buch mit 119 meist vorzüglichen Abbildungen. Die elf Kapitel des flüssig und allgemein verständlich geschriebenen Textes des Ausstellungskurators Nico van Hout wechseln zwischen inhaltlichen und technischen Darlegungen. Offene Fragen, wie z. B. die Autorschaft der Stichvorlagen oder Rubens' eigener Anteil an den Radierungen, werden kurz angesprochen, aber ohne gründliche Diskussion zu schnell erledigt. Dennoch ist die Beschreibung der Rubensschen Stecherschule und seiner Beschäftigung mit diesem Medium angemessen gelungen.

Rubens' Einsatz war besonders intensiv für den Holzschnitt, eine seit langem vernachlässigte Technik, die er in den 30er Jahren mit Hilfe von Christoffel Jegher neu belebte. Von der Intensität seiner Beschäftigung zeugen die vielen Probedrucke mit immer neuen Eingriffen und Korrekturen. Dieses Engagement zeigen eindrucksvoll die verschiedenen Zustände zur »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, die auf vier Aufklapptafeln auf einen Blick überschaubar abgebildet und im Text klar nachvollziehbar beschrieben werden.

Ein wichtiger Aspekt in Rubens' Beitrag zur Graphik waren seine Entwürfe zur Buchillustration – vornehmlich Titelblätter des großen Antwerpener Verlages Plantin Moretus, für den er viel gearbeitet hat und seit 1613 die Vorlagen zu den meist von der Familie Galle gestochenen Kupfertiteln fertigte. Viele von Rubens' Entwürfen sind lebendige Erzählungen aus dem Buchinhalt, gleichsam Bild gewordene summaries, sie sind Zeugnisse von Rubens' genialer Bildgestaltung, was leider in der knappen Auswahl von drei Titeln nicht deutlich wird.

Ein Beitrag von Manfred Sellink beschreibt den Antwerpener Graphikmarkt, der nach seiner Blüte im 16. schon in der ersten Hälfte des 17. Jh.s seine führende Stellung eingebüßt hatte – mit Ausnahme der Rubens-Graphik. Der Artikel von Ger Luijten über Tizian als Vorbild für Rubens als Graphiker faßt knapp Bekanntes zusammen und macht in einleuch-

tender Weise die Auseinandersetzung mit dem Venezianer überzeugend auch in Rubens' Graphik deutlich.

Da die Ausstellung vom Museum in Quebec übernommen wurde, mußte man einen transatlantischen Bezug finden und Rubens' Einfluß auf die Kunst oder vielmehr Volkskunst dieser Stadt untersuchen. Daß Rubens durch seine Graphik Wirkung auf ganz Europa hatte, ist bekannt. Nun kennen wir seine Wirkung auch auf die frankophone katholische Provinz Quebec.

Während die Ausstellung *Copyright* um die von Rubens initiierten und zu seinen Lebzeiten entstandenen Graphiken kreiste, präsentierte zur gleichen Zeit das Rockoxhaus, das von der KBC Bank unterhaltene Museum im Wohnhaus des Rubensfreundes, des Antwerpener Bürgermeisters Nicolaus Rockox, die nach Rubens' Tod gedruckte Reproduktionsgraphik von Stechern, die sicher nicht mehr im Kontakt zu Rubens standen (*Rubens in zwart en wit. Reproductiegrafiek 1650–1800*; 12.6.–12.9.2004).

Die Schau war nach Themen und Auftragskomplexen gegliedert, Selbstportraits, Bildnisse der Rubensfamilie, Rubens und die Antwerpener Kathedrale, die Jesuitenkirche, Rubens-Gemälde in Antwerpener Sammlungen. Die Selbst- und Familienbildnisse sind in Gruppen nach ihren jeweiligen Originalvorbildern geordnet und geben so einen guten Überblick der verschiedenen Bildnistypen. Die Blätter stammen vor allem aus dem 18. und 19. Jh. (die Jahreszahl 1800 im Untertitel ist irreführend) und waren in ihrer Zeit als einzig verfügbare Reproduktionen hochgeschätzt. Die Künstler sind weitgehend unbekannt, manche erscheinen nicht einmal in dem grundlegenden Verzeichnis von C. G. Voorhelm Schneevogt aus dem Jahre 1873, der alle ihm erreichbaren Blätter aufführte.

Im Rahmen einer Ausstellung war die Beschränkung auf wenige Themen und Blätter geboten. Aber man wünschte sich, daß die ver-

streut bewahrten und schwer auffindbaren übrigen Blätter ebenso in solch vorbildlich gründlicher Weise in naher Zukunft publiziert würden. Sind sie doch wichtige Quellen für die Rubens-Rezeption und Zeugnisse für die fortwährende Bewunderung, die er genoß.

Antwerpen bot an einem weiteren authentischen Platz eine dritte Rubens-Ausstellung, im Museum Plantin Moretus, im Haus des Verlages (6.3.–13.6.2004). Unter dem Titel *Een hart voor boeken. Rubens en zijn bibliotheek* wurde seine Bibliothek – soweit feststellbar – rekonstruiert und ausgestellt. Sie war eine der größten in Antwerpen, allein 213 Bücher hatte er bei Plantin Moretus gekauft, dessen handschriftliche Kassenbücher uns die Titel verraten. Die Bücher erbe sein gelehrter Sohn Albert, in dessen umfangreiche Bibliothek sie integriert und zusammen mit dieser nach dessen Tod 1658 versteigert wurden. Der Ausstellungskatalog umfaßt im ersten Teil biographische Kapitel, Bücher von Verwandten und Freunden und Bücher mit Lobpreisungen auf Rubens. Der zweite, inhaltliche Teil repräsentiert Rubens' weit gespannte Interessen: Archäologie, Politik, Religion, Geschichte und Naturwissenschaft.

Die Grundlage für diese Ausstellung bildete die monumentale, 2001 postum erschienene Bibliographie des Antwerpener Bibliothekars Prosper Arents († 1984) *De bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens*. Während diese aus einer klar gegliederten, nüchternen Titelliste, besteht, beleuchtet der Ausstellungskatalog mit Ausführungen über die Autoren, ihr Verhältnis zu Rubens und den Inhalt der Bücher das Umfeld und gibt einen Eindruck nicht nur von Rubens' umfassender Bildung, sondern von dem Geisteshorizont des gesamten Antwerpener Humanistenkreises.

Zu den wichtigen Ausstellungen zählte die einzige deutsche: Das Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum wählte Rubens als Thema zur Feier seines 250. Gründungsju-

biläums mit dem Untertitel *Barocke Leidenschaften* (8.8.–31.10.2004, vgl. *Kunstchronik* 58, 2005, S. 325–331). Leidenschaften und Affekte treten neuerdings mehr und mehr in den Blickpunkt der Forschung. Unter diesem zentralen und weitreichenden Gesichtspunkt entwickelten Nils Büttner und Ulrich Heinen maßgeblich das Ausstellungskonzept auf der Grundlage eines 1999 in Köln veranstalteten Symposiums.

Die einleitenden Essays sind von unterschiedlichem Gewicht. Büttner entwirft unter »Anmerkungen zur Biographie« um das trockene Gerüst der Lebensdaten herum ein lebendiges Bild von Rubens mit vielen neuen Einsichten und entlarvt einleuchtend die zahlreichen Topoi in vielen früheren Berichten. Aber auch sein durchaus origineller Beitrag erliegt bisweilen dem interpretatorischen Zwang, der das ganze Unternehmen kennzeichnet. Als Beispiel dafür sei die Behandlung von Rubens' bekanntem Selbstbildnis (Windsor Castle) aus dem Jahre 1623 angeführt, das er zunächst überzeugend vor dem Hintergrund des Hofzeremoniells und der persönlichen Ambitionen des Künstlers erläutert. Nicht mehr nachvollziehbar, eher schnurrig wird es allerdings, wenn die Interpretation bis in die Schnurrbartspitzen geht. Aus den verschiedenen Druckzuständen des 1630 gefertigten Nachstiches des Portraits von Paulus Pontius sieht er in der »Genese der Schnurrbartspitzen« eine bewußte Annäherung an »distanzierte Höflichkeit«. Abgesehen von der Spitzfindigkeit der Argumentation ist zu bedenken, daß der Stich sicher nicht von Rubens herausgegeben wurde, das Privileg nicht seines, sondern das des Stechers Pontius ist. Rubens hatte also mit den Bartspitzen nichts zu tun. Ungeachtet dieses Einwandes wird Büttners hervorragender Aufsatz mit seinen zahlreichen Anregungen fruchtbar für die künftige Forschung sein. Heinen hat unter »Barocke Leidenschaften« antike Äußerungen (Seneca) und neuzeitliche Kommentare (Lomazzo, Franciscus Junius) neben Rubens'

eigene Bemerkungen gestellt. Breit und kenntnisreich umreißt er den Kosmos der Philosophie und Kunsttheorie in Rubens' Umkreis. Für Fiona Healy standen »die Liebe und ihre Darstellung im Mittelpunkt von Rubens' Kunst«. Im Beitrag »Das Unerwartete wahrnehmen, das zu Erwartende interpretieren: Die Liebe sehen, wie Rubens sie malte« beschränkt sie sich auf Analysen aus Bildbeschreibungen, die im Falle von »Simson und Delila« oder »Venus und Adonis« einfühlsam und nachvollziehbar sind. Dagegen überrascht etwas die Gegenüberstellung von »Liebesgarten« und »Kermesse Flamande« als »Nebenwelten« und der Versuch, in beiden eine Bestätigung von »Liebe und Ehe als gesellschaftlich stabilisierende Kräfte« zu sehen. Hier sind wir wieder in das 19. und 20. Jh. zurückgekehrt, in eine Kunstgeschichtsschreibung willkürlicher Assoziationen, die eigenes Wunschdenken in Rubens' Bilder projiziert. Birgit Franke rankt in »Imagination von Kontrollverlust. Zum Verhältnis zwischen Bildern und sozialen Praktiken bei Hof« eine Abhandlung über Hofetiketten und -gebräuche, Lachen und Scherzen, Spielen, Tanzen etc. um den »Liebesgarten«, ohne dem Bild mit neuen Erkenntnissen näher zu kommen. Gleiches gilt für die Interpretation der bacchischen Szenen. Ähnlich allgemein bleiben die Artikel von Andreas Vetter (»,Gegen rasende Wut, was vermag da Schönheit?' Inszenierungen von Schrecken und Gewalt im Werk von Peter Paul Rubens«) und Barbara Welzel (»Barocke Leidenschaften in frühneuzeitlichen Sammlungen«). In Claus Kemmers Beitrag »,Expression', 'effet' und 'esprit': Rubens und die Kunsttheorie des 17. Jh.s« tritt der Maler selbst nur als Randfigur auf. Die Autoren scheinen genau zu wissen, was Rubens über Liebe dachte und wie die Antwerpener Gesellschaft über »Sinnlichkeit, Erotik und sexuelle Erfüllung« sprach (Welzel S. 77). Die weit-schweifigen zweizeiligen Überschriften entsprechen den präventösen Essays darunter. Vergleichsweise nüchtern haben Silke Gaten-

bröcker und Thomas Döring die Anfänge der Braunschweiger Rubens-Sammlung in Gemälden und Graphik dargestellt.

Der Katalog mit 93 von Büttner und Heinen verfaßten Einträgen ist eingeteilt in Rubriken wie »Liebe, Rausch, Begierde«, »Furcht, Zorn, Triumph«, »Glaube, Liebe, Hoffnung«, »Standhalten«, »Im Atelier der Leidenschaften«, »Theater der Leidenschaften«. Sieht man auf künstlerische Qualität, bleibt das herrliche Braunschweiger Bild »Judith mit dem Haupt des Holofernes« auf dem Umschlag ein unerfülltes Versprechen: Beim Durchblättern des Kataloges begegnet man nur wenigen vergleichbaren Meisterwerken, aber viel Mittelmaß und sogar Minderwertigem. Diese Gefahr birgt ein so ausgesprochen theoretisch und thematisch eng gefaßter Ansatz naturgemäß in sich, da die meisten Schlüsselbilder nicht ausgeliehen werden können und durch Surrogate ersetzt werden müssen, über die man schnell hinwegblättern möchte. Bei den Texten überwiegen kulturgeschichtliche und ikonographische Schwerpunkte. Die Verbindungen zu Leidenschaften und Affekten werden bei manchen Themen wie Portraits geradezu erzwungen. So muß Spinola (Kat. Nr. 19) beispielsweise ohne weitere Erklärung als »affektbeherrschter Aristokrat« gelten.

Die Einwände sollen aber nicht vergessen lassen, daß die Frage nach »passioni« fruchtbar und weiterführend ist. Ergiebiger und schlüssiger könnte man sie allerdings, wie uns scheint, in einem Buch als in einer Ausstellung mit ihren beschränkten Leihmöglichkeiten behandeln.

Am ergiebigsten waren m. E. die als Gemeinschaftsunternehmen durchgeführten Ausstellungen in Wien, Albertina, *Peter Paul Rubens* (15.9–5.12.2004), und New York, Metropolitan Museum, *Peter Paul Rubens. The Drawings* (15.1.–3.4.2005), mit dem weitgehend von Anne Marie Logan bearbeiteten Katalog. George Goldner, Leiter des Departments of

Drawings and Prints, hatte seit langem den Plan, rund um die weitgehend von ihm für das Getty Museum, Los Angeles, und das Metropolitan Museum erworbenen Rubens-Zeichnungen endlich eine große Ausstellung in den USA zu veranstalten. Als Gastkuratorin gewann er Anne Marie Logan, die zur Zeit beste Kennerin der Materie. Sie wurde unterstützt von Michiel Plomp, Kurator für niederländische Zeichnungen am New Yorker Department. Die Albertina schloß sich dem Projekt an, erweiterte aber das Thema um Gemälde und Ölskizzen. Aus organisatorischen Gründen fand die Ausstellung zuerst in Wien statt. Die Auswahl der Zeichnungen ist nicht identisch, nicht zuletzt weil viele Museen die empfindlichen Blätter nur an eine Station ausleihen.

Den Wiener Katalog leiten die etwas hölzern ins Deutsche übersetzten Essays »Rubens als Zeichner« von Logan und »Rubens' Zeichnungen als Sammelobjekt« von Plomp ein. Nur im Wiener Katalog findet sich der eher kompilatorische Aufsatz des Wiener Kurators Heinz Wiedauer »Die Ölskizze bei Rubens – Bedeutung und Funktion«.

Logan beleuchtet die Rolle der Zeichnung im Werkprozeß und erläutert zunächst die Typologie und Technik der Zeichnungen, die verschiedenen Gattungen, wie Kompositions- und Portraitzeichnungen, Druckvorlagen, und im zweiten Teil die Entwicklung der Zeichnung in den verschiedenen Lebensabschnitten des Künstlers im Blick auf seinen künstlerischen Fortgang. Zum Schluß gibt sie eine Übersicht über die Fortschritte des Forschungsstandes zur Rubens-Zeichnung während der letzten 20 Jahre, wobei sie einige wichtige Neubewertungen mancher Zeichnungen gegenüber Helds grundlegendem Buch *Rubens, Selected Drawings* aus dem Jahre 1959 vornimmt.

Eine der wichtigsten Entdeckungen war die erst 2001 aufgetauchte und vom Metropolitan Museum erworbene Federzeichnung »Maria, von Heiligen verehrt« (*Abb. 1*). Nicht mehr

das Stockholmer Blatt mit der gleichen Darstellung, wie bisher angenommen, sondern die New Yorker Zeichnung ist – wie Logan nachweisen konnte – als originaler Entwurf für das 1628 für die Antwerpener Augustinerkirche gemalte Altarbild anzusehen. Auf dem Verso befindet sich merkwürdigerweise eine 1601/02 in Rom entstandene Rötzelzeichnung nach dem Torso Belvedere (Kat Wien Nr. 97, NY, 34). Bei drei Landschaftszeichnungen ist Logan gegenüber den 1999 von Royalton Kisch vorgeschlagenen Zuschreibungen an van Dyck, die bisher als Hauptblätter von Rubens galten, m. E. zu Recht, skeptisch und bleibt letzten Endes bei Rubens (*Abb. 2*). Logans Aufsatz gibt das Résumé unserer augenblicklichen Kenntnis von Rubens als Zeichner, sozusagen eine Zwischensumme zum Beginn eines neuen Jahrhunderts der Rubensforschung.

Michiel Plomp, Kenner der Geschichte von Zeichnungssammlungen, beleuchtet in seinem Aufsatz das Sammeln von Rubens-Zeichnungen seit der Auktion von 1657, in der der durch testamentarische Verfügung zunächst zusammengehaltene Nachlaß versteigert wurde. Er verfolgt die Blätter auf ihrem Weg durch die frühen Sammlungen in England und Frankreich. Die heute volée der Sammlerpersönlichkeiten gibt sich ein Stelldichein, Crozat und Mariette in Frankreich, Richardson und Lawrence in England. Im deutschsprachigen Raum ist nur Albert von Sachsen in Wien zu nennen, dessen große, qualitätvolle Sammlung bekanntlich den Grundstock der Albertina bildet.

Logans Katalogtexte resümieren umfassend, aber sachlich konzentriert die Forschungslage zu den jeweiligen Blättern und erläutern gegebenenfalls ihren wohlbegründeten Widerspruch. Der New Yorker Katalog ist zeitlich nach Rubens' Lebensabschnitten angelegt, die Chronologie wird jedoch durchbrochen von Themenkapiteln: Zeichnungen nach der Antike, Stichvorlagen, Portraits, Landschaften. Da man in Wien ausgeführte Gemälde



Abb. 1
 Peter Paul Rubens,
 Maria, von Heiligen
 verehrt. Federzeichnung.
 New York,
 Metropolitan Museum
 (P. P. Rubens,
 the drawings.
 New York 2005, S. 141)

und Ölskizzen eingegliedert hatte, wurden um einige Gemälde, wie »Daniel in der Löwengrube« (Washington) oder »Liebesgarten« (Madrid), Gruppen von Zeichnungen gebildet und der Werkprozeß an Hand der Vorarbeiten ausführlich dargelegt.

Aus den alten Inventaren ist nicht immer deutlich, was mit den Bezeichnungen »desseins, disegni, teekeningen« usw. gemeint ist. Sie geben nicht das Material, Papier oder Holz, Tusche oder Öl, an, sondern meinen stets nur Entwurf. Wir machen heute zwischen den

Arbeiten auf Papier und auf Holz begriffliche Unterschiede, die der Künstler und seine Zeitgenossen nicht kannten.

Dieser Ambivalenz der Begriffe trägt der Titel einer anderen in Amerika organisierten Ausstellung Rechnung: *Drawn by the Brush: Oil Sketches by Peter Paul Rubens* (Greenwich/Conn., Bruce Museum, 2.10.2004–31.1.2005; Berkeley Art Museum 2.3.–15.5.2005; Cincinnati Art Museum 11.6.–11.9.2005), die 43 Ölskizzen aus amerikanischem öffentlichem und privatem Besitz, dazu vier Leihgaben aus europäischen Museen zeigte. Bei einer solchen, durch die Zufälle der gewährten Leihgaben bedingten Ausgangslage können die Exponate keine stringente Erläuterung von Rubens' Arbeitsweise und Skizzenteknik geben.

Diese Fragen werden jedoch in drei einleitenden Essays erörtert. Peter Sutton, Direktor des Bruce Museum, gibt einen weiten Überblick über die Funktion der Ölskizze. Majorie Wieseman, Kuratorin am Cincinnati Art Museum, behandelt die Wertschätzung, die Skizzen seit Rubens' Tod in den verschiedenen Ländern erfuhren, und verfolgt deren Einfluß auf Künstler des 18. und 19. Jh.s. Führend war Frankreich durch die Schriften von Roger de Piles und den Sammler Pierre Crozat, der als Zeichnungskenner überhaupt viel zur Wertschätzung der Ölskizze beigetragen hatte. Nico van Hout schließlich behandelt sehr detailliert Technik und Aufbau der Skizzen. Besonders erhellend sind seine Bemerkungen zu den Vorzeichnungen auf den Holztafeln, über die wir viel zu wenig wissen, weil systematische Felduntersuchungen immer noch ausstehen. Der von Sutton und Wieseman verfaßte Katalog bietet die vollständigen Provenienz- und Literaturangaben. Die Texte behandeln ausführlich die Ikonographie und die Stellung der Skizzen im Werkprozeß und Œuvre, belegt durch Vergleichsabbildungen und nützliche Details.

Wien verfügt neben Madrid und München über die reichsten Sammlungen von Rubens-Gemälden. Hier brauchte man keine eigene Ausstellung zu organisieren, sondern konnte die insgesamt ca. 90 Gemälde und Skizzen von Kunsthistorischem Museum, Liechtensteinmuseum und Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste zu einer solchen erklären. Ohne daß ein Bild seinen Platz im angestammten Haus verlassen mußte, vermag der Katalog *Rubens in Wien* (5.12.2004–27.2.2005) mit den in chronologischer Reihenfolge behandelten Bildern den Eindruck einer harmonischen Ausstellung erwecken.

Die Texte fassen knapp den Forschungsstand zusammen und sind mit erhellenden Vergleichsabbildungen versehen. Beim Durchblättern erfreuen die zahlreichen Detailabbildungen, die die Bilder näher vor Augen führen und Einzelheiten der Handschrift sichtbar machen. In einleitenden Essays geben die Direktoren einen Abriss der Geschichte ihrer Rubens-Sammlungen. Das Kunsthistorische Museum hat sich noch zusätzliche Attraktionen beschafft, den berühmten »Ganymed« des Fürsten Schwarzenberg, das Frühwerk von 1611/12, und sechs Leihgaben aus St. Petersburg, in deren Mittelpunkt die Skizze zu dem seit 1777 in Wien aufbewahrten »Ildefonsoaltar« stand.

Das schmale begleitende Katalogheft enthält neben Texten von Natalia Gritsay, Flamenreferentin an der Eremitage, Beiträge von Wolfgang Prohaska und Karl Schütz. Unter den Petersburger Leihgaben waren zwei Skizzen zu der 1635 veranstalteten *Pompa Introitus Ferdinandi*. In Wien befinden sich vier der ausgeführten Leinwandbilder, allgemein wenig beachtete Portraits von Habsburger Herrschern, was Schütz zum Anlaß nimmt, Geschichte und Inhalt des großen Antwerpener Propagandaunternehmens zu erläutern. Prohaska gibt eine kurze Übersicht zu Funktion und Gestalt der Ölskizzen. Er konstatiert die stets gelobte Spontaneität der Skizze, betont aber zu Recht, daß die »bis ins Detail



Abb. 2
 Peter Paul Rubens,
 Landschaft mit
 umgestürztem Baum.
 Zeichnung in Kreide und
 Feder.
 Paris, Département des
 arts graphiques du
 Musée du Louvre
 (P. P. Rubens, Wien,
 S. 473)

definierten ... fertigen Werke ... der Idee des Künstlers bei weitem näher« kamen. Das Liechtensteinmuseum breitete neben den Rubens-Originalen mit einem eigenen, von Veronika Kopetzky bearbeiteten Katalog unter dem Titel *Vorbild Rubens* seinen Bestand an Gemälden aus dem Umkreis und der Nachfolge von Rubens aus. Neben Van Dyck und Jordaens waren weniger bekannte Meister wie Theodor van Loon oder Jan van Hoecke vertreten. In der umfangreichen Abteilung Graphik sind weniger die bekanntesten zeitgenössischen Stiche, sondern vielmehr die heute schwer erreichbaren Blätter des 18. und frühen 19. Jh.s besonders sehenswert.

Große Detailabbildungen geben einen guten Eindruck von der kühlen und mechanischen Technik der in dieser Zeit besonders produktiven Wiener Stecherschule.

Die Londoner National Gallery veranstaltete *Rubens. A Master in the Making* (26.10.2005–15.1.2006) mit dem Ziel, Rubens' Entwicklung, wie es heißt, von einem unbeholfenen nordischen Anfänger zu einem europaweit anerkannten Virtuosen zu zeigen. Beispiele der Jahre ca. 1597 bis ca. 1614, aus den Antwerpener Anfängen, den italienischen Jahren 1600–08 und aus der ersten Zeit nach der Heimkehr nach Antwerpen sollen diesen Weg

verdeutlichen. Konzipiert war die Schau von David Jaffé, Kurator für flämische Malerei, dem Minna Moore Ede u. a. assistierten.

Der Grundgedanke war, drei Frühwerke, »Simson und Delila« (um 1610), seit 1980 im Besitz der National Gallery, und die beiden erst neuerdings bekannt gewordenen Werke in Privatbesitz, »Bethlehemitischer Kindermord« (1611/12) und »Enthauptung Johannes des Täufers« (1608/09) für einige Zeit als Leihgaben in der National Gallery zusammenzubringen. Der Katalog ist nicht in fortlaufende Nummern, sondern in übergreifende Themenabschnitte eingeteilt, deren Überschriften nicht unbedingt mit dem Inhalt übereinstimmen.

Am Beginn der »Early Ambitions as a Battle Painter« steht die noch in Antwerpen zusammen mit Jan Brueghel d. Ä. gemalte »Amazonenschlacht« (Potsdam, Sanssouci). Ein erst kürzlich entdecktes, bisher unveröffentlichtes, nicht gut erhaltenes Gemälde des gleichen Themas aus Privatbesitz entstand schon in Italien (Abb. 3). Beide Bilder zeigen ein schwer entwirrbares Schlachtengetümmel mit wild ausschlagenden und sich aufbäumenden Pferden. In der späteren, der italienischen Fassung erscheint links im Hintergrund eine Brücke, über die eine lanzenbewehrte Reiterarmee galoppiert. Jaffé sieht hier zu Recht eine Reminiszenz an Raffaels »Konstantinsschlacht an der Milvischen Brücke«. Rubens führt hier zum ersten Mal die Brücke in das Thema ein, die später in der Münchner »Amazonenschlacht« (um 1618) gleichsam den Hauptakzent bilden wird.

In diesem ersten Kapitel »Schlachtenbilder«, in dem es um die eher tastende Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst geht, werden neben der »Amazonenschlacht« auch viele andere wild bewegte Themen der italienischen Zeit behandelt, wie »Martyrium der hl. Ursula«, »Hero und Leander« oder der »Götterrat« (Prag) aber auch das recht friedliche »Paris-Urteil«. Das zweite, »Rubens on the Move«, behandelt die großen Fortschritte während seiner Aufenthalte in verschiedenen italienischen Städten und nicht zuletzt 1603/04 während seiner Mission nach Spanien. Hauptwerke der Gruppe sind das um 1605/06 in Genua entstandene Portrait der Brigida Spinola (Washington) und der wahrscheinlich ebenfalls für Genua um 1605/07 entstandene »Hl. Georg« (Madrid). Nachhaltigen Eindruck gewann Rubens während seiner zwei langen Aufenthalte in Rom (1601/02 und 1605-1608), wovon zahlreiche Zeichnungen nach der Antike zeugen, hier vor allem vertreten durch Laokoon und einige der kürzlich wieder aufgetauchten Écorchés, der enthäuteten Muskelmänner. Das für Rom gemalte Haupt-

werk, der Altar für S. Maria in Vallicella, ist leider nicht durch Zeichnungen oder Skizzen vertreten und im Katalog auch nicht angemessen diskutiert.

Der nächste Abschnitt »The Religious Painter« bedeutet als Themenkapitel einen gewissen Bruch. Im Mittelpunkt stehen die beiden Antwerpener Hauptaltäre der »Kreuzaufrichtung« und »Kreuzabnahme«, nicht als Originale ausgestellt, aber in zugehörigen Zeichnungen und Skizzen vertreten. Die hier eingangs behandelte 1605 für Genua gemalte »Beschneidung« hätte auch schon unter »Rubens on the Move« erscheinen können. Wie überhaupt religiöse Themen durchgehend in allen Kapiteln erscheinen.

»Building a Composition« soll Rubens' Arbeitsweise über Zeichnung und Skizze zum fertigen Bild erklären, was bei den zwei Themenkomplexen »Bekehrung Pauli« und »Simson und Delila« in der Entwicklung von Zeichnung über Skizze zum fertigen Gemälde fast nahtlos gelungen ist.

Befremdlich ist das Schlußkapitel »Back to Antwerp«, denn mit vielen der in den vorherigen Kapiteln behandelten Bilder war er längst nach Antwerpen zurückgekehrt. Im Mittelpunkt stehen »Simson und Delila« und der »Kindermord«, den Abschluß bildet der »Ganymed« des Fürsten Schwarzenberg (1611/12).

Daß die Kapiteleinteilungen und Kategorien weder ganz konsequent noch immer einsichtig sind, erschwert die Benutzung des Kataloges. Jedoch sind die Texte flüssig und für das breite Publikum gut lesbar geschrieben, beschränken sich auf Erläuterung der Bildthemen, die Einordnung in Rubens' Werk und verzichten auf langwierige Wiedergabe der gesamten wissenschaftlichen Diskussionen. Die sensiblen stilistischen Beobachtungen und Beschreibungen geben jeweils gute Charakterisierungen der Bilder. Es ist angenehm, daß sich die Literaturangaben knapp auf das Wesentlichste beschränken. Aber man hätte sich gewünscht, daß bei den technischen Angaben in den Kopfteilen eventuell vorhandene Originalbeschriftungen der Zeichnungen zitiert worden wären. Im einleitenden Essay geben Jaffé und Minna Moore Ede einen Überblick über Rubens' Schaffen in den entsprechenden Jahren 1598-1614. Ein zweiter Aufsatz von Jaffé widmet sich dem sog. Pocketbook, einem in Italien angelegten Notizbuch mit Zeichnungen nach antiker und italienischer Kunst, die sich oft in Rubens' Werk widerspiegeln. Der letzte

Abb. 3
 Peter Paul Rubens,
 Die Amazoneenschlacht.
 Ölgemälde.
 Privatsammlung
 (Rubens, a master in the
 making. London 2005,
 S. 49)



Essay »Words and Thoughts in Rubens' Early Drawings« von Elizabeth McGrath beschäftigt sich mit Rubens' handschriftlichen, vor allem lateinischen Vermerken auf den Zeichnungen. Sie wurden bisher in der Literatur nur im Hinblick auf die jeweilige Zeichnung beachtet und interpretiert, während McGrath sie nicht isoliert, sondern zusammenhängend erörtert. Die Beschriftungen geben nicht nur das Thema an, sondern sehr oft dessen Verständnis durch Rubens. Aber ebenso notiert Rubens Gedanken zu Lichtführung und Komposition. Dieser übergreifende Ansatz zur Betrachtung der Inschriften wird sich als sehr fruchtbar erweisen und macht den Essay zu einem der wichtigen Beiträge in der Publikationsflut der Jahre 2004/05.

Zwei außergewöhnliche Ausstellungen widmen sich der Zusammenarbeit von Rubens mit Jan Brueghel d. Ä. Die Ausstellung der Staatlichen Museen in Kassel *Pan und Syrinx* (19.3.–13.6.2004; Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt/M. 25.6.–22.8.2004) wurde aus Anlaß der 2002 für Kassel geglückten Rückwerbung eines kleinen Bildes von Rubens und Jan Brueghel d. Ä., das während der napoleonischen Besetzung 1814 entführt worden war,

veranstaltet. Das Gemälde wurde mit weiteren Kabinettbildern zum Thema »Pan und Syrinx« aus dem Umkreis von Rubens und Jan Brueghel, aber auch mit großfigurigen Gemälden von Abraham Janssens und Jakob Jordaens öffentlich vorgestellt (vgl. *Kunstchronik* 57, 2004, S. 322–327).

Der Katalog, dessen reißerische Gestaltung und wirre Typographie hoffentlich keine Nachfolge finden werden, behandelt die Geschichte des Bildes, die Ikonographie des Themas »Pan und Syrinx« und dessen Behandlung bei Jan Brueghel, Rubens und anderen Antwerpener Malern. Im Hinblick auf Rubens ist der Beitrag von Christine Mulders beachtenswert, die dessen Zusammenarbeit mit Jan Brueghel d. Ä. beleuchtet. Sie glaubt, daß jeder der beiden Maler für seinen Teil der Komposition verantwortlich war. Bei dem Kasseler Gemälde sei Rubens der Initiator gewesen, und Brueghel habe sich um das angemessene Beiwerk bemüht. Hier sind noch manche Fragen offen.

Rubens' Kooperation mit Brueghel wird anders gewesen sein als die mit seinen Werkstattmitarbeitern. Auch wenn Brueghel im allgemeinen die Aufträge erhalten und Rubens zur Mitarbeit herangezogen hatte, war der

aber oft frei genug, von Fall zu Fall seine eigenen Vorstellungen zu verwirklichen und Änderungen in seinem Part vorzunehmen. Letzte Gewißheit haben wir dazu jedoch noch nicht, da die Bilder nur gelegentlich, nicht systematisch, mit Röntgen und Infrarot untersucht worden sind.

Diesem Mangel wirkt der Katalog der Ausstellung *Rubens & Brueghel. A Working Friendship*, des Getty Museum, Los Angeles (5.7.–24.9.2006), und des Mauritshuis, Den Haag (21.10.2006–28.1.2007), entgegen.

Ausgehend von zwei Bildern der beiden Museen, »Mars von Venus entwaffnet« (*Abb. 4*), im Jahre 2000 vom Getty Museum erworben, und dem »Paradies«, einem der Hauptstücke der flämischen Sammlung im Mauritshuis, waren weitere Gemeinschaftsarbeiten von Jan Brueghel mit Rubens sowie mit Hendrik van Balen, Hans Rottenhammer und Hendrik de Clerck versammelt, von denen viele während der langen Vorbereitung sorgfältig technologisch untersucht wurden. Die ausführlichen Katalogtexte widmen sich stilistischen und ikonographischen Fragen und vor allem den Problemen der Werkstattzusammenarbeit. Überraschend war die Feststellung, daß »Mars von Venus entwaffnet« wohl ursprünglich als »Venus in der Schmiede des Vulkan« – also nicht als Ent- sondern als Bewaffnung des Kriegsgottes – begonnen worden war. Ob die Themenänderung wirklich aus aktuellem politischem Anlaß geschah, sei dahingestellt.

Im einleitenden Essay faßt Anne Woollett, Kuratorin der Ausstellung in Los Angeles, die Ergebnisse der in jüngster Zeit verstärkt einsetzenden Brueghel-Forschung umsichtig zusammen.

Sie bemerkt, daß sich Brueghels Malstil grundsätzlich von dem der anderen Beteiligten unterscheidet. Die Wirkung der Blumenbilder beruht geradezu auf dem Unterschied zwischen Rubens' kompakten Körpern und der zarten vergänglichen Flora. Bei den mytholo-

gischen Themen fragt man sich allerdings nach dem Grund der Arbeitsteilung, denn für andere Maler hat Brueghel häufig Staffagefiguren, meist Landleute in ihrer typischen Kleidung, gemalt. Aber auch kleinfigurige Akte beherrschte er, wie seine frühen Höllendarstellungen zeigen. War das eine Frage der Teilung nach Gattungen? War hier ein Spezialist für Historie gefragt? Offen bleibt vorläufig, warum in manchen Bildern – wie es scheint – drei Maler für die Figuren verantwortlich waren.

Der abschließende Beitrag von Jörn Waddum (ehemals Restaurator am Mauritshuis), Tiarna Doherty und Mark Leonhard (Restauratoren am Getty Museum), legt die Ergebnisse der technischen Untersuchungen dar, womit sich erstmals wenigstens ansatzweise ein Überblick über die Werkstattpraktiken bei solchen Gemeinschaftsarbeiten ergibt.

Wer war für den Entwurf verantwortlich, wie wurde er auf die Tafel gebracht? Wer hat angefangen, wie wurden die Anteile voneinander abgegrenzt? Wie sah der praktische Arbeitsablauf zwischen den verschiedenen Atelierorten aus? Wer legte letzte Hand an? Soweit wir bisher sehen, ist Brueghel tatsächlich der Führende gewesen, der die Aufträge erhalten hatte oder auf seine Rechnung verkaufte und Rubens und die anderen Maler zur Mitarbeit heranzog. Oft hat er die Komposition mit dunklem Pinsel auf die Tafel vorgezeichnet. Diese Vorzeichnung ist gelegentlich mit bloßem Auge zu sehen, häufig kann sie durch Infrarotreflektographie sichtbar gemacht werden. In einigen Fällen hat Rubens zuerst die Figuren gemalt und dann die Tafel Brueghel übergeben. Meistens hat Brueghel jedoch begonnen und die Stellen für Rubens' Figuren ausgespart. Mit bloßem Auge ist häufig eine Naht zwischen den Figuren und der umgebenden Landschaft zu erkennen. Manchmal hat Brueghel dann die Tafel noch einmal überarbeitet und letzte Details über Rubens' Figuren angebracht.

Abb. 4
 Peter Paul Rubens,
 Mars von Venus
 entwaffnet.
 Ölgemälde. Los Angeles,
 J. Paul Getty Museum
 (Rubens & Brueghel,
 A Working Friendship,
 LA 2006, S. 53)



Die Autoren legen ihre Ergebnisse auch dem Laien klar verständlich dar, unterstützt durch zahlreiche Detailabbildungen und Infrarot- und Röntgenaufnahmen. Die vielversprechenden Untersuchungen sind jedoch noch nicht umfassend genug, um schon heute Gesetzmäßigkeiten aufstellen zu können und verbindliche Aussagen über die Arbeitsabläufe und damit die Bildgedanken zuzulassen. Dafür wünschte man sich eine Ausweitung des Unternehmens.

Für eine abschließende Wertung der Katalogpublikationen bietet sich ein rückblickender Vergleich mit denen des wirklichen Rubens-Jahres 1977 an. Seinerzeit nutzten die großen Sammlungen in Berlin, London, Paris und Wien das Jubiläum, um ihre Bestände neu zu sichten. Vor allem die inzwischen viel zitierten Kataloge aus Berlin und Wien sind zu Ecksteinen der Forschung geworden. Gleiches gilt für Justus Müller Hofstedes Kölner Katalog *Rubens in Italien*, der als ein Standardwerk für diese Epoche in Rubens' Werk gelten kann. Dieser Rang als Markstein der Forschung

kommt 30 Jahre später Logans Zeichnungskatalog aus Wien und New York zu. Die Themenvielfalt der Kataloge spiegelt die Vielschichtigkeit von Rubens' Persönlichkeit, welche nicht zuletzt eine Gesamtdarstellung so erschwert.

Dieser Schwierigkeit eingedenk, wagte es Martin Warnke im Rubensjahr 1977, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk* sogar im Taschenbuchformat darzustellen. Das längst vergriffene, aber immer noch gesuchte Buch ist nun in einer nur unwesentlich ergänzten, korrigierten und neu gegliederten Ausgabe erschienen (Köln, Dumont 2006. 179 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-8321-7738-6, € 29,90). Bereits im Vorwort bezweifelt Warnke die oft für selbstverständlich gehaltene Einheit von Leben und Werk. Entsprechend folgt die Gliederung nicht den Stationen des Lebenslaufes, sondern den Sphären der Persönlichkeit, Politik, Religion und Philosophie. In der jüngeren Forschung behandelte Fragestellungen, vor allem zu Leidenschaften und Affekten, von Warnke schon in der ersten Auflage angesprochen, sind in der Gliederung der Neuausgabe

besonders betont. Die Auswahl von 120 Abbildungen enthält nicht nur die unverzichtbaren Hauptwerke, sondern auch weniger Bekanntes, für Rubens' Denken aber Aufschlußreiches. Die reflektierend gehaltenen Bildbeschreibungen schließen Rubens' eigene Äußerungen oft mit ein, oder gehen von ihnen selbst aus.

Warnkes Beiträge zu Rubens zeichneten sich schon immer durch frische neue Sichtweisen und überraschende zeitpolitische Deutungen aus. Eine davon betrifft beispielsweise den »Raub der Töchter des Leukippos« (München, Alte Pinakothek), den er als eine »politische Entführung« der beiden niederländischen Landesteile auslegt, ein Gedanke, den er in der zweiten Auflage vertieft. Zu Recht bezweifelt er den seit 1777, seit Heinse geläufigen, auf einer Theokrit-Stelle fußenden Bildtitel. Die von Warnke vorgeschlagene Quelle aus Justus Lipsius überzeugt aber auch nicht. Warnkes Zweifeln folgt man gern, aber was ist dann eigentlich das Thema? Die Anregung wird wie viele andere in dem Buch weiterwirken und vielleicht zu einem überzeugenden Titel führen.

Das Buch ist in seinem bescheidenen Format und seiner unprätentiösen Sprache, frei von modisch schwülstigem Jargon, auch nach 30 Jahren noch wertvoll.

Zum Schluß sei noch der jüngst erschienene Band des Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XV, *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall* von Gregory Martin, angefügt (London/Turnhout 2005. 2 Bde., 524 S., 232 Ill. ISBN 978-0-905203-72-0). Die seit 1968 in loser Reihenfolge, je nach Fertigstellung aus Ludwig Burchards Nachlaß herausgegebenen Rubens-Corpus-Bände haben im Lauf von 30 Jahren ihr Bild sehr verändert. Der vorliegende Band ist zweigeteilt, Text und Katalog im ersten, Abbildungen (darunter erstmals einige in Farbe), Dokumenten-Appendices und Register im zweiten Teil, was die Benutzung angenehm handlich macht. Vor

allem die technologischen Untersuchungen haben wesentlich zugenommen. Anders als das Rembrandt-Corpus, das seit 1968 mit seinem festen Mitarbeiterstab um die Welt reist und die Gemälde stets nach einheitlichen Fragestellungen und mit gleichen technischen Standards untersucht, werden die Rubens-Bände von verschiedenen Autoren verfaßt und im Antwerpener Centrum voor de Vlaamse Kunst redigiert. Technologische Untersuchungen, Dendrochronologie, Infrarot- und Röntgenaufnahmen, können nur soweit herangezogen werden, wie sie den jeweiligen Autoren in den Museen zur Verfügung stehen.

Gegenstand sind die neun Deckenbilder, die Rubens von 1632 bis 1635 für Banqueting Hall in Westminster gefertigt hatte. Sie zeigen in den drei großen Mittelfeldern das weise Regiment von James I, seine Apotheose und die Vereinigung der Königreiche England und Schottland unter seiner Regierung. In den Ecken verherrlichten Allegorien politische Tugenden. Zwei seitliche Puttenfriese personifizieren Überfluß und Reichtum als Ausdruck der »*felicitas temporum*«. Das Thema des neben dem Medicizyklus anspruchsvollsten Programms zeitgenössischer Staatsikonographie ist bestimmt von der aktuellen Politik von Charles I, dem Sohn von James I, als »keeper and promotor of peace«. Dazu werden die komplexen historischen Zusammenhänge und der Einfluß der wechselhaften politischen Entwicklungen auf die einzelnen Planungsstufen erhellt und klar und nachvollziehbar dargelegt.

Die Einleitung behandelt Geschichte des Gebäudes Banqueting House, Auftragvergabe für die Bilder, Entwicklung des Programms, Chronologie der verschiedenen Skizzen und schließlich Ausführung der Leinwände und deren wechselvolles Schicksal bis heute, ihre Restaurierungen und unterschiedlichen Anordnungen. Im Katalogteil steht – wie in allen Corpus-Bänden – die ausgeführte Leinwand am Anfang, gefolgt von den diversen vorbereitenden Skizzen in Reihenfolge ihrer

Entstehung. Hier ist aber erstmals eine eigene, die Benutzbarkeit sehr förderliche Gliederung eingeführt: Die Ikonographie der einzelnen Leinwände wird jeweils in einem gesonderten vorangestellten Kapitel behandelt, so daß der eigentliche Katalogeintrag sich ausschließlich technischen und künstlerischen Problemen widmen kann.

Bei den Leinwänden sind vor allem die Frage nach Rubens' Anteil und die schwierige Zuschreibung an andere Hände wichtig, namentlich werden Jan van den Hoecke und Erasmus Quellinus II vorgeschlagen, deren Mitarbeit an anderen Rubens-Projekten in den 30er Jahren bezeugt ist. In manchen Partien erkennt Martin Rubens' Hand, was man in den leider zu wenigen farbigen Detailabbildungen durchaus nachvollziehen kann. Die vorbereitenden Skizzen unterscheidet Martin als »compositional« und »figural«, in denen jeweils die ganze Komposition oder einzelne Figurengruppen erprobt wurden und drittens eine Vermengung der beiden Arten, wobei die Grenzen natürlich fließend sein müssen. An den Anfang der Reihe stellt er den »Multiple Bozzetto« (Nr. 1, London, National Gallery), der auf einer Tafel sieben Szenen der Decke in flüchtiger Skizzierung enthält. Ein besonderes Problem war die für die Deckenbilder notwendige Verkürzung in den architektonischen Kulissen, die in Skizzen erprobt wurde. Zeichnungen auf Papier sind nicht überliefert, was aber nicht heißen muß, daß keine existierten, wie Martin meint. Sie könnten, wie beim Medicizyklus weitgehend, hier völlig verloren gegangen sein.

Nachdem die Ölskizzen in der von Martin vorgeschlagenen Abfolge im Arbeitsablauf behandelt wurden, listet er sie anschließend noch einmal übersichtlich in ihrer chronologischen Reihenfolge auf.

Nicht alle seinerzeit von Ludwig Burchard anerkannten Skizzen akzeptiert Martin als eigenhändig (Nrn. 3g/5g, 4e, 6b). Zu Recht bezweifelt er die Eigenhändigkeit der bisher als die dem König zur Billigung vorgelegte

angesehene Petersburger Skizze (Nr. 4e), die nicht nur schwach erscheint, sondern auch auffälligerweise auf Leinwand ausgeführt wurde. »Merkur und Argus« (Nr. 3g/5g, Boston, Museum of Fine Arts) erweckt durch den verputzten Zustand Zweifel, könnte aber doch von Rubens' Hand stammen.

Martin gelingt es mit bewundernswert klarer Argumentation, die komplizierte Ikonographie englischer Geschichte (auch dem kontinentaleuropäischen Leser) plausibel darzulegen. Zum anderen werden die an der hohen Decke nur schwer sichtbaren Bilder in ihren hervorragend formulierten Beschreibungen auch in ihren stilistischen Merkmalen nahegebracht.

Konrad Renger

Die Ausstellungen und ihre Kataloge:

Rubens. Lille, Palais des Beaux-Arts, 6.3.-14.6.2004. Commissaire général: Arnauld Brejon de Lavergnée. Katalog: Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 2004. 320 S., zahlr. Ill. ISBN 978-2-7118-4654-2

L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi. Genua, Palazzo Ducale, 20.3.-11.7.2004. Katalog hrsg. von Piero Boccardo unter Mitarb. von Clario Di Fabio. Mailand u. a., Skira 2004. 591 S., zahlr. Ill. ISBN 978-88-8491-896-3. ISBN 978-88-8491-745-4

A house of art. Rubens as collector. Antwerpen, Rubenshuis & Rubenianum, 6.3.-13.6.2004. Katalog: Kristin Lohse Belkin und Fiona Healy mit Einleitung von Jeffrey M. Muller. Löwen, Exhibitions International 2004. 342 S., zahlr. Ill. ISBN 978-90-76704-69-2

Copyright Rubens. Rubens en de grafiek. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 12.6.-12.9.2004. Katalog red. von

Nico Van Hout. Gent u. a., Ludion 2004. 175 S., 2 Faltbl., zahlr. Ill. ISBN 978-90-5544-506-6

Rubens in zwart en wit. Reproductiegrafiek 1650-1800 / Rubens en noir et blanc: les gravures de reproduction 1650-1800. Antwerpen, Rockoxhuis, 12.6.-12.9.2004. Konzept und Katalog: Hildegard Van de Velde und Carl Depauw. Antwerpen 2004. 72 S., zahlr. Ill. ISBN 978-90-76704-83-8

Een hart voor boeken. Rubens en zijn bibliotheek / La passion des livres. Rubens et sa bibliothèque. Antwerpen, Musée Plantin-Moretus, 6.3.-13.6.2004. Katalog von Marcus de Schepper und Pierre Delsaerd. Antwerpen, Musea Antwerpen u. a. 2004. 124 S., zahlr. Ill. ISBN 978-90-76704-80-7

Peter Paul Rubens, barocke Leidenschaften. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 8.8.-31.10.2004. Katalog von Nils Büttner und Ulrich Heinen unter Mitarb. weiterer Autoren. München, Hirmer 2004. 352 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-2165-0

Peter Paul Rubens. Wien, Albertina, 15.9.-5.12.2004; Katalog: deutsche Ausgabe hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Heinz Widauer. Mit Beitr. von Anne-Marie Logan u. a. Ostfildern, Hatje Cantz 2004. 531 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7757-1514-0

Peter Paul Rubens, the drawings. New York, The Metropolitan Museum of Art, 15.1.-3.4.2005. Anne-Marie Logan und Michiel C. Plomp. Katalog: New Haven u. a., Yale University Press 2005. XII, 332 S., zahlr. Ill. ISBN 978-0-300-10494-3

Drawn by the brush, oil sketches by Peter Paul Rubens. Greenwich/Connecticut, Bruce Museum of Arts and Science, 2.10.2004-30.1.2005; Berkeley/California, Berkeley Art

Museum, Pacific Film Archive, 2.3.-15.5.2005; Cincinnati/Ohio, Cincinnati Art Museum, 11.6.-11.9.2005. Peter C. Sutton, Marjorie E. Wieseman mit Nico van Hout. Katalog: New Haven u. a., Yale University Press 2004. 272 S., zahlr. Ill. ISBN 978-0-300-10626-8

Rubens in Wien. Wien, Liechtenstein Museum, Kunsthistorisches Museum Wien und Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, 5.12.2004-27.2.2005. Beihefte: *Peter Paul Rubens. Gemälde aus der Eremitage*, Kunsthistorisches Museum Wien, 5. 12. 2004-27. 2. 2005. Hrsg. von Wilfried Seipel, mit Beiträgen von Natalia Gritsay, Wolfgang Prohaska und Karl Schütz. Wien, Brandstätter 2004, 47 S. mit zahlreichen Ill. ISBN 3-85498-411-1; Katalog: *Vorbild Rubens.* Hrsg. von Johann Kräftner, wiss. Bearb. Veronika Kopetzky. München u. a., Prestel 2004. 140 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7913-3342-7

Rubens, a master in the making. London, National Gallery, 26.10.2005-15.1.2006. Katalog: David Jaffé mit Minna Moore Ede. London 2005. 207 S., Ill. ISBN 978-1-85709-371-1. - ISBN 978-1-85709-326-1

Pan & Syrinx, eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Jan Brueghel und ihre Zeitgenossen. Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, 19.3.-13.6.2004; Frankfurt a. M., 25.6.-22.8.2004. Katalog: (Kat. d. Staatl. Museen Kassel, 31; Patrimonia, 245) Kassel 2004. 192 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-931787-30-1

Rubens & Brueghel. A Working Friendship. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 5.7.-24.9.2006; Royal Picture Gallery Mauritshuis, Den Haag, 21.10.2006-28.1.2007. Katalog: Zwolle 2006. 274 S., zahlr. Ill. ISBN 978-0-8923-6848-8