



Abb. 5
Nach Cortona,
Puttenköpfe,
schwarzer Stift,
Düsseldorf,
museum kunst palast,
KA (FP) 10402
(Medienzentrum
Rheinland)

Historikers Wolfgang Reinhard wird das Rom der Päpste im Europa des Barock von Schwäche und schönem Schein gekennzeichnet; die politische Schwäche werde durch schönen Schein wirkungsvoll kompensiert (*Historische Zeitschrift* 283, 2006, S. 281-318, bes. 317f.). Gewiß trifft es zu, daß Rom im 17. Jh. politisch immer schwächer wurde und dies mit einer Blüte in der Kunst korre-

lierte. War aber letzteres eine Folge des ersteren? Wie wären dann die parallelen »Goldenen Zeitalter« der Künste in Spanien, Frankreich oder den Niederlanden zu erklären? Etwa auch als Kompensationen politischer Schwäche? Hier ist wohl anders anzusetzen: Es ging darum, Stärken darzustellen und Rom als Modell für die kirchliche Welt zu präsentieren.

Jörg Martin Merz

ERNST VEGELIN VAN CLAERBERGEN (Hrsg.)

David Teniers and the Theatre of Painting

Katalog zur Ausstellung im Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London, 19. Oktober 2006 – 21. Januar 2007, mit Aufsätzen von Margret Klinge, Giles Waterfield und James Methuen-Campbell, sowie Katalogbeiträgen von Caroline Campbell und Ernst Vegelin van Claerbergen; London, Paul Holberton Publishing, 2006. 135 S., 125 Abb., ISBN 978-1-903470-69-5 (broschiert), 978-1-903470-49-7 (gebunden)

Zur Ausstellung *David Teniers and the Theatre of Painting* in der Courtauld Institute of Art Gallery erschien 2006 ein handlicher Katalog auf wissenschaftlich hohem Niveau: In drei Aufsätzen und 31 Katalogeinträgen

präsentieren die Autoren den Stand der Forschung zum sog. *Theatrum Pictorium*, einem prachtvollen, viersprachigen Kunstbuch, das erstmals eine Gemäldesammlung teilweise reproduzierte. Der Herausgeber war der für

sein heiteres Bauerngenre bekannte Antwerpener Maler David Teniers der Jüngere (1610-90). Er wurde von Erzherzog Leopold Wilhelm, der als Statthalter des spanischen Königs 1647-56 die südlichen Niederlande regierte, vermutlich 1650 als Hofmaler und Galeriedirektor nach Brüssel berufen. Seine Gemälde hatte Leopold Wilhelm größtenteils 1649 aus der Sammlung Hamilton erworben, die während des englischen Bürgerkriegs konfisziert und verkauft worden war. Teniers hatte die Aufgabe übernommen, der Welt die Bedeutung der erzherzoglichen Gemäldesammlung zu verkünden und damit den Besitzer zu rühmen. Dies tat er zum einen, indem er eine Reihe monumentaler Galerieansichten malte, in denen er auf fiktiven Bilderwänden möglichst viele der Gemälde gut erkennbar festhielt, zum anderen, indem er 1660 das viersprachige *Theatrum Pictorium* (*Le Theatre des Peintures* alias *El Teatro de Pinturas* alias *Schilder-Thooneel*) herausgab. Teniers produzierte dieses panegyrische Werk, wie das Titelblatt stolz vermeldet, auf eigene Kosten. Drucken ließ er es vermutlich bei Hendrick Aertssens in Antwerpen, bei dem man – ebenfalls laut Titelblatt – das Buch erwerben konnte. Vom Erzherzog konnte er keine finanzielle Unterstützung erwarten. Dieser war 1656 von seinem Amt zurückgetreten und nach Wien heimgekehrt. Dort installierte er seine Gemäldesammlung in der Stallburg und vererbte sie 1662 seinem Neffen Kaiser Leopold I., wodurch sie als ganzes in die kaiserliche Sammlung kam und mit dieser heute den Kernbestand des Wiener Kunsthistorischen Museums bildet.

Wie Margret Klinge in ihrem einführenden Essay sehr genau darlegt, beinhaltet das *Theatrum Pictorium* 243 Reproduktionen von italienischen, vor allem venezianischen Meisterwerken der erzherzoglichen Sammlung. Dazu kommen die Kartusche des Titelblattes mit dem von zwei Genien gehaltenen erzherzoglichen Wappen, das 1658 datierte Dedikationsblatt mit dem Porträt des Erzherzogs, eine

Ansicht der Galerie in der Stallburg sowie ein repräsentatives Bildnis des Hofmalers nach einem Gemälde von Pieter Thys aus dem Jahre 1659. Für die meisten der Gemäldereproduktionen lieferte Teniers selbst die Vorlagen, die er mit Öl auf Holz, Leinwand oder Papier malte. Mehrere Stecher – Coryn Boel, Remoldus Eynhoudts, Theodoor Kessel, Pieter van Lisebetten, Coenraad Lauwers, Johannes Popels, Jan van Troyen und Lucas Vorsterman – kopierten diese Vorlagen abgesehen von wenigen Ausnahmen seitengleich auf die Kupferplatte, so daß sie im Druck leider seitenverkehrt zum Original erschienen. Mit seiner Kopierarbeit war Teniers bis zur Abreise des Erzherzogs 1656 nicht fertig geworden, weshalb ihm dieser einige Bilder vorübergehend in Brüssel zurückließ. Nicolas van Hoy kopierte etwas mehr als zwei Dutzend der bereits nach Wien überführten Gemälde in Zeichnungen, die er selbst, Jan Ossenbeck oder Frans van den Steen reproduzierten. Dazu kam noch seine Ansicht der Wiener Galerie in der Stallburg, die Frans van den Steen radierte und von der die Zeichnung in der Albertina erhalten ist. Übrigens lagen auch für andere als die von Nicolas van Hoy gezeichneten Gemälde keine Ölkopien vor. So ist eine Radierung nach Giulio Cesare Procaccini mit »D. Clasens s[culpsit]. et d[elineavit].« unterschrieben, d. h. von Clasens auch gezeichnet worden. Einen merkwürdigen Sonderfall stellt eine mit »W. Hollar fecit« signierte Radierung nach Veronese dar. Ihr diente das entsprechende Detail aus Wenzel Hollars Reproduktion eines Galeriebildes als Vorlage.

Das *Theatrum Pictorium* erschien in insgesamt fünf Ausgaben: Davids früh verstorbener Bruder Abraham Teniers, der, wie es auf dem Titelblatt zu lesen ist, die Erstausgabe in Antwerpen verkaufte, initiierte eine zweite Ausgabe, Antwerpen 1673, in der die Stiche erstmals durchnummeriert wurden. Abraham erlebte jedoch die Drucklegung nicht mehr, die seine Witwe bei Jacobus Peeters besorgen ließ. Danach blieben die Platten offenbar im Besitz

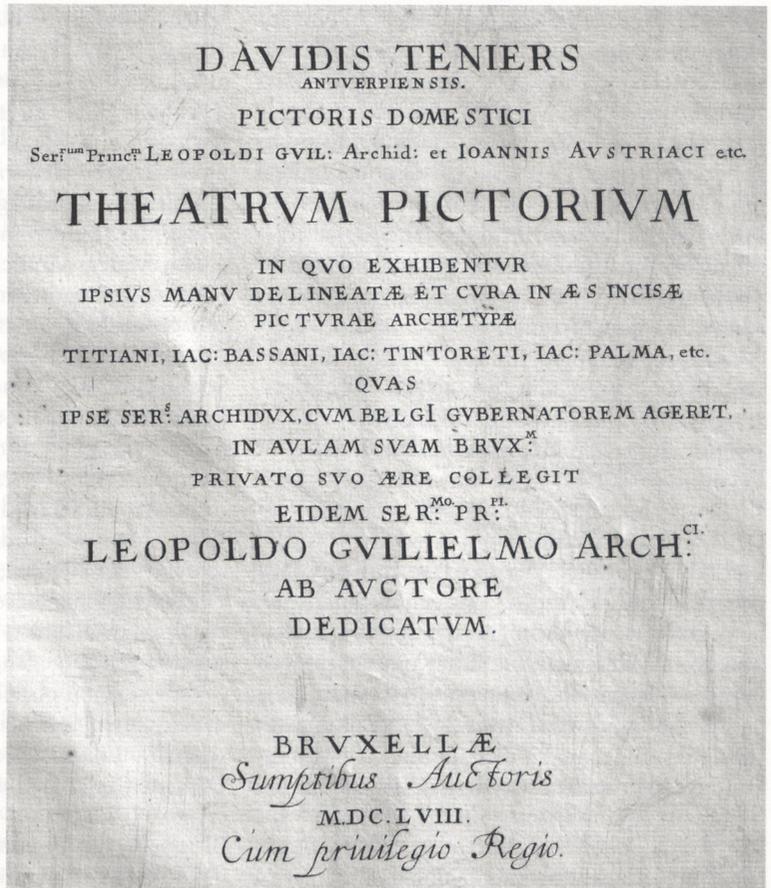


Abb. 1
Titelblattversion zum
Theatrum Pictorium,
Kupferstich, 1658
(Ausschnitt ohne
Plattenrand) (Wien,
Universitätsbibliothek
der Akademie der
bildenden Künste)

des Antwerpener Drucker-Verlegers, der damit 1684 eine dritte, ausschließlich lateinische Ausgabe produzierte. Die vierte, ebenfalls nur lateinische Ausgabe erschien um 1700 bei den Drucker-Verlegern Hendrik und Cornelis Verdussen in Antwerpen. Die fünfte Edition kam in französischer Sprache 1755 bei Arkstée & Merkus in Amsterdam und Leipzig heraus. Auf dem Titelblatt dieser letzten Ausgabe wird David Teniers der Jüngere interessanterweise als »David Teniers dit le Vieux« bezeichnet. Klinge vermutet darin eine Ehrung. Vielleicht wollte man aber bloß eine Verwechslung mit den gleichnamigen Nachfolgern – dem

Sohn (1638-85) und dem Enkel (1672-1731) – vermeiden. Beide waren Mitte des 18. Jh.s wohl bekannter als heute.

Klinge weist in ihrer Einführung auf die vielfältigen Variationen der Erstausgabe von 1660 hin. In einer Variante können zwei, in einer anderen vier kleine Radierungen auf einem Blatt versammelt sein. Außerdem variiert die Reihenfolge der Reproduktionen, was zum Teil auf spätere Neubindungen zurückzuführen ist. Manchen Exemplaren sind Titelblatt und Vorwort (Begrüßung des Betrachters und Brief eines Freundes) in allen vier Sprachen vorgebunden, andere wurden nur in

einer einzigen Sprache verkauft. Allein in Wien sind keine zwei Exemplare identisch. So sind Titel und Vorwort im Exemplar des Kunsthistorischen Museums in der Reihenfolge französisch/lateinisch/spanisch/flämisch gebunden. In der Universitätsbibliothek lautet die Reihenfolge: flämisch/lateinisch/französisch/spanisch. Das Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek liegt nur in der spanischen, jenes der Akademie der bildenden Künste in der lateinischen Fassung vor. Das Akademie-Exemplar besitzt darüber hinaus eine Besonderheit, die hier als kleine Ergänzung zum Londoner Katalog erwähnt sein soll. In ihr ist zu Beginn eine 1658 datierte Version des Titelblattes in Form eines Kupferstiches eingeklebt (Abb. 1).

Der Londoner Katalog ist in sämtlichen Angaben sehr verlässlich. Vorsicht ist nur bei den Angaben zur Reproduktionstechnik geboten. Stets ist von Radierung (*etching*) die Rede, obwohl es sich meistens um Kombinationen von Radierung und Kupferstich (*engraving*) handelt. Klinge weist zwar in einer Fußnote (Kat.-Nr. 4, Anm. 1) darauf hin. Wer diese Fußnote überliest, muß jedoch alle Reproduktionen für Radierungen halten.

Im zweiten Essay des Kataloges macht Giles Waterfield darauf aufmerksam, daß Teniers' *Theatrum Pictorium* zu Unrecht als erster illustrierter Katalog einer Gemäldesammlung bezeichnet wird (was selbst in der Londoner Ausstellung geschah; so auch in Kat.-Nr. 5). Mangels Numerierung oder Systematik kann man aber definitiv nicht von einem Katalog sprechen. Vielmehr handelt es sich einerseits um einen panegyrischen Präsentationsband, andererseits um ein Kunstbuch, das sich auch an ein breites Publikum richtete und im Kontext einer steigenden Nachfrage nach solchen Druckwerken zu verstehen ist. So endet das Titelblatt der Erstausgabe mit dem Hinweis, daß man das Buch in Antwerpen bei »Hendrick Aertssen, Boeckdrucker inde Cammerstraet« kaufen könne. Eine ähnliche Anzeige ist unterhalb des Dedikationsstiches zu lesen,

wonach das Buch auch bei Abraham Teniers zu erwerben war. Waterfield geht darüber hinaus auf die Vorläufer und Nachfolger des *Theatrum Pictorium* ein. Unter den Vorläufern ist vor allem die 1631 erschienene, zweibändige *Galleria Giustiniana* mit der Skulpturensammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani zu erwähnen. Auch sie wurde von einem Maler, nämlich Joachim von Sandrart, herausgegeben und mit einem Bildnis des stolzen Sammlers versehen. Beeinflußt hat das *Theatrum Pictorium* vor allem zwei Wiener Stichwerke: den von den k&k Hofmalern Frans van Stampart und Anton Prenner 1735 herausgegebenen *Prodromus* sowie Prenners *Theatrum Artis Pictoriae* von 1728.

In einem kürzeren dritten Beitrag untersucht James Methuen-Campbell die Sammlungsgeschichte der kleinen, als Vorlagen dienenden Ölkopien. Viele dieser Bilder sind heute noch erhalten, weil ihnen schon früh große Wertschätzung entgegengebracht wurde. Diese erklärt sich hauptsächlich aus der Popularität, die David Teniers bei englischen und französischen Sammlern des 18. Jh.s genoß. 120 dieser Ölkopien gelangten um 1700 in den Besitz des ersten Herzogs von Marlborough bzw. nach Blenheim, wo sie erstmals 1728 erwähnt wurden und bis zu ihrem Verkauf 1884 auch blieben. Ob es sich dabei tatsächlich um etwas mehr als die Hälfte des ursprünglichen Bestandes handelt, wie im Katalog zu lesen ist, halte ich für ungewiß, da Teniers nicht zu jeder der 243 Reproduktionen, unter der nicht »d[elineavit].« zu lesen ist, eine Ölkopie hergestellt haben muß. Schließlich verkündet das Titelblatt des *Theatrum Pictorium*, daß Teniers die Stichvorlagen gezeichnet habe. Von gemalten Vorlagen ist dort nicht die Rede.

Nach 1884 gelangten die Bilder größtenteils in Privatsammlungen und kursierten bis in die 1970er Jahre im Kunsthandel. Damals erwarb auch das Wiener Kunsthistorische Museum vier der Ölkopien und besitzt heute insgesamt acht davon. Die mit vierzehn Stücken größte Gruppe kam durch die großzügige Stiftung

Graf Antoine Seilerns an das Courtauld Institute. Damit war London als Ort der ersten Ausstellung zum *Theatrum Pictorium* prädestiniert. Mit den Leihgaben aus Dublin, Glasgow, aus dem Besitz der Queen und anonymen Privatsammlungen umfaßte die Schau insgesamt 25 von Teniers' kleinen Ölbildern, die sie den danach ausgeführten Reproduktionen gegenüberstellte.

Neben Teniers' gemalten Vorlagen und den spiegelbildlich entsprechenden Reproduktionen präsentierte die Ausstellung auch drei Galeriebilder. Das älteste davon gehört dem Courtauld Institute, dem es ebenfalls von Grafen Seilern geschenkt wurde. Es handelt sich um ein Werk des Antwerpener Malers Frans Francken II, der diesen Bildtypus überhaupt erst entwickelt hatte (Kat.-Nr. 1). Von Francken bereits vor 1615 gemalt, wurde es um 1650 von Teniers mit einer Figurenstaffage versehen und um einige Bilder bereichert, darunter auch Jan van Eycks sog. Albergati-Porträt, das sich seit 1648 in der Sammlung Leopold Wilhelms befand. Die beiden anderen, monumentaleren Galeriebilder stammen zur Gänze von Teniers. Das eine kam als Leihgabe aus der Egremont Collection in Petworth House (Kat.-Nr. 2), das andere aus dem Prado (Kat.-Nr. 3). Beide zeigen den Erzherzog inmitten seiner Sammlung in Begleitung einiger Hofbeamter, unter denen sich sein Hofmaler selbst darstellte. In dem 1651 datierten Bild aus Petworth befindet sich unter den Galeriebesuchern auch der Bischof von Gent, Anton

Triest, bei dem Leopold Wilhelm nach seiner Ankunft in Flandern 1647 Teniers kennen gelernt hatte. Dieses Gemälde ist das erste signierte und datierte Beispiel einer ganzen Reihe von Galeriebildern, die Teniers im Auftrag des Erzherzogs malte. Eine zweite, fast identische Version hängt im Kunsthistorischen Museum in Wien. Die beiden Bilder hat man schon oft miteinander verglichen – so auch im Londoner Katalog –, doch die Frage nach der Reihenfolge ihrer Entstehung wurde noch nie gestellt. Auf die Gefahr hin, als Lokalpatriot zu gelten, möchte ich hier die Gelegenheit ergreifen, die Wiener Version als die ältere der beiden zu bezeichnen, sozusagen als den Prototyp. Mehrere Indizien sprechen für ein solches Verhältnis: Erstens ist das Wiener Gemälde als einziges unter Teniers' Galeriebildern weder signiert noch datiert. Zweitens lassen sich die Namen der Künstler, wie sie in der anderen Fassung in den einzelnen Bildern deutlich lesbar sind, nur vor dem Original – großteils nicht ohne Lupe – erkennen. Die Idee, die dargestellten Gemälde mit winzigen Pseudosignaturen zu versehen, war offenbar noch nicht ausgereift. Ein drittes Indiz liefert Teniers' in Zagreb erhaltene Entwurfskizze zum Galeriebild (*Acta historiae artis Slovenica* 11, 2006, S. 186, Abb. 15). In dieser Zeichnung sind hinter dem Fenster dicht belaubte Bäume angedeutet, wie sie auch im Wiener Galeriebild die Aussicht verstellen. Hingegen gibt dasselbe Fenster in der Petworth-Version den Blick auf einen weiten Schloßgarten frei.

Erwin Pokorny

Neuerscheinungen über Franz Xaver Messerschmidt

Die bisherige Forschungsarbeit über den eigenwilligen, widersprüchlich beurteilten Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783) hatte überwiegend lokale Ausrichtung. Sie wurde von Kunsthistorikern geleistet, die sich auch allgemein mit der Kunst der beiden

Wirkungstätten des Künstlers: Wien und Bratislava/Preßburg befaßten. Dies scheint sich in letzter Zeit zu ändern. Frankfurt am Main meldet sich zu Wort; eine Stadt, mit der sich sonst zunächst die Erinnerung an das Grabmal des Reichshofrats Heinrich Christian von