

der bei ihm in Venedig gewesen war, bestätigt eine lebendige Rezeption seiner Kunst in Antwerpen. Eine van Balen zugeschriebene, in Prag bewahrte Teilkopie von Rottenhammers ‚Hochzeit von Neptun und Amphitrite‘ in St. Petersburg (Nr. 44, 45) zeigt die enge Verflechtung Rottenhammers mit der Kunstszene der Scheldestadt, obwohl für beide Tafeln die ersten Besitzer oder Aufbewahrungsorte noch unklar sind. Man darf Rottenhammers Mei-

sterwerk als ein »Schlüsselbild für die Entwicklung der flämischen Kabinetmalerei des 17. Jh.s« betrachten (Borggreve, Katalogbeitrag S.23; Fusenig, Symposium, S. 166ff.). Die Ausstellung hat einer breiteren Öffentlichkeit die einmalige Gelegenheit geboten, den hohen Rang der Kunst Rottenhammers kennenzulernen. Sie hat nicht zuletzt der Forschung neue Einsichten und Impulse vermittelt.

Rüdiger Klessmann

JÖRG DIEFENBACHER

Anton Mirou 1578 - vor 1627. Ein Antwerpener Maler in Frankreichthal

Landau, PVA 2007. 170 S., zahlr. Ill., ISBN 978-3-87629-951-8, € 148,-

Jörg Diefenbacher werden seit einigen Jahren wichtige Arbeiten zu Anton Mirou und auch zur Landschaftskunst im 1. Viertel des 17. Jh.s in der Kurpfalz verdankt. Nach der Mitarbeit an einem Forschungsprojekt zum Kurpfälzischen Skizzenbuch unter Leitung von Hanns Hubach 2002 veröffentlichte er *Die Schwalbacher Reise, gezeichnet von Anton Mirou, in Kupfer gestochen von Matthäus Merian d. Ä., 1620* (Mannheim 2002), in der es um Zeichnungen geht, die Merian teilweise mit dem Titel *Novae quaedam ac paganae Regiunculae acidulas Swalbacenses* veröffentlichte. Die jetzt vorliegende Publikation ist ein ansprechend und sorgfältig gestaltetes, großformatiges Buch mit farbigen Abbildungen der meisten besprochenen Gemälde dieses ersten vollständigen Werkkatalogs von Mirou seit der Arbeit von Eduard Pletzsch aus dem Jahr 1910.

Es beginnt mit einem ausführlichen Exposé über die Malerei von Mirou und ist übersichtlich gegliedert in drei Teile – »Leben, Umfeld und Werk Anton Mirous« mit mehreren Unterabteilungen, »Katalog« und »Anhang« mit den aus den öffentlichen Sammlungen ausgeschiedenen Werken Mirous und Diskussion

im Kunsthandel angebotener Werke. Im ersten Teil geht es auch um Mirous Zeichnungen, ihre Funktion als Vorlagen für Druckgraphik in der Zusammenarbeit mit den Stechern und Verlegern Merian und Theodor de Bry. Der Verfasser kommt in diesem Zusammenhang auf seine Überzeugung zurück, daß Zeichnungen einen besonders direkten Zugang zu Auffassungen und Schaffen eines Künstlers eröffnen. Diese Erfahrung war grundlegend für seine Publikation von 2002. Wesentliches dazu hat er bereits dort gesagt, jetzt allerdings neue Forschungsergebnisse eingebracht, wichtig genug, um mitsamt dem bereits Bekannten mitgeteilt zu werden. Für den Leser liegt hier die Gefahr, daß er allzu leicht das Neue übersieht, weil es unerwartet kommt.

Anton Mirou, in Antwerpen 1578 getauft, gehörte zur jüngeren Generation der niederländischen calvinistischen Maler. Seit 1566 hatten viele Calvinisten, unter ihnen auch Maler, Zuflucht in der Kurpfalz gefunden vor Verfolgung und wirtschaftlicher Unsicherheit, die in den Niederlanden herrschten. Nur wenige blieben auf Dauer, so die Familie Mirou. In seiner Einführung geht Diefenbacher auf die politisch religiöse Situation in den

Niederlanden und der Kurpfalz ein. In Frankenthal, wo der Apotheker Henrik Mirou, Antons Vater, sich 1586 niederließ, war zwar für Handwerker, für Tuchmacher durch landesherrliche Förderung ein erfolgreiches Arbeiten möglich. Die Maler, aber auch die Goldschmiede brauchten ein wohlhabendes Publikum, wie es vor allem die reichen Städte Frankfurt und Nürnberg boten, mit ganz anderen Absatzmöglichkeiten für die Kunst als die Kleinstadt Frankenthal. Diefenbacher betont, daß Frankenthal nie das künstlerische Zentrum war, als das es in der Literatur herumspunkt, und vermeidet den Begriff »Frankenthaler Maler«, mit dem die spätmanieristische, niederländisch geprägte Landschaftsdarstellung in der Literatur und in den Auktionskatalogen bezeichnet wird; aber die Landschaften von Pieter Schoubroeck und Mirou sehen anders aus als das, was die vermeintlichen Epigonen des Gillis van Coninxloo in Frankenthal geschaffen haben sollen. Unausgesprochen ist es ein Ziel von Diefenbachers Arbeit, dieser irreführenden Bezeichnung den Boden zu entziehen, indem er »den Maler Anton Mirou und sein künstlerisches Werk greifbar« (S. 48) macht.

Vor die Darstellung von Mirous Œuvre stellt der Autor die Frage nach dem »künstlerischen Umfeld«, aus dem ein möglicher Lehrer oder zumindest Anregungen für den jungen Maler hätten kommen können (S. 15f.). Neben Coninxloo und Schoubroeck führt er auch Henrick Gijsmans und Rombout Achtschilling an. Während von letzterem keinerlei Werke bekannt sind, gibt es von dem bereits 1544 geborenen, mit Coninxloo gleichaltrigen, also gegenüber Mirou sehr viel älteren Gijsmans wenige Zeichnungen, die laut Diefenbacher »in Stil und Komposition einen Einfluß auf die Zeichenweise Mirous erkennen lassen« (S. 17, Abb. einer neu aufgefundenen Zeichnung von Gijsmans bei Kat. 39).

Coninxloo ist derjenige, an den als Lehrer für Mirou immer zuerst gedacht wird. Sein zeitweiliger Aufenthalt in Frankenthal von 1587

bis 1595 hat den Namen dieses Städtchens überhaupt erst in die Kunstgeschichte eingeführt. Für Diefenbacher stellt sich die Frage, »was ihn gerade in diese kleine Stadt am Rhein verschlug« (S. 15), und er nimmt als Erklärung dazu verwandtschaftliche Beziehungen zu bereits in Frankenthal Ansässigen an. Wenn auch unbewiesen, wurde dies dennoch auch schon früher aufgrund einer Namensgleichheit vermutet. Aus einer möglicherweise verwandten Familie heiratete jedenfalls auch Mirou eine Susanna van Coninxloo.

Signierte und datierte Originale von Coninxloo aus seiner Zeit in Frankenthal sind rar. Diefenbacher diskutiert sein künstlerisches Profil während dieser Zeit anhand von zwei Gemälden: dem 1588, also sicher in Frankenthal entstandenen »Urteil des Midas«, einer vierteiligen Überschaullandschaft, und einer Waldlandschaft von 1598, entstanden in Amsterdam, als Coninxloo bereits seit drei Jahren nicht mehr in Frankenthal lebte. Mirous Bilder haben mit keinem der beiden Bilder etwas gemeinsam, weshalb Diefenbacher ein Lehrverhältnis mit Coninxloo zu Recht für unwahrscheinlich hält.

Sehr ausführlich wird Pieter Schoubroeck (um 1570-1607) vorgestellt. Um ermessen zu können, wer die ursprünglichen Abnehmer seiner Bilder waren, sind wir ähnlich wie bei Mirou auf die seltenen urkundlichen Erwähnungen und alten Provenienzen angewiesen. Welche Bedeutung Schoubroeck für Mirou hatte, ist, wie Diefenbacher mit Recht sagt, mit Vorsicht zu beurteilen. Denn Schoubroeck starb, als Mirou noch auf dem Weg zu seiner Karriere war. Schoubroeck hatte, aus Italien kommend, sich 1597 in Nürnberg niedergelassen – nach Diefenbacher dazu veranlaßt von seinem künftigen Schwiegervater, Cornelis Caimox, vermutlich jedoch eher von seinem Mäzen Paul von Praun, dem sehr vermögenden Nürnberger Patrizier. Im Herbst 1600 ließ er sich in Frankenthal wegen des dort liegenden Vermögens seiner Frau, Catharina Cai-

mox, nieder, wo ihm nur noch sieben Jahre blieben bis zu seinem Tod durch die Pest. Noch im Jahr seiner Übersiedlung nach Frankenthal wurde Hendrick Mirou, der Vater von Anton, zum Taufpaten des ältesten Sohnes von Pieter Schoubroeck bestimmt. »Seit dieser Zeit muß eine enge Beziehung zwischen den beiden Familien bestanden haben, was sich in den folgenden Jahren im Werk von Mirou niederschlagen sollte« (S. 19). Dieser Feststellung Diefenbachers ist zuzustimmen, denn Schoubroecks Einfluß war noch über seinen Tod hinaus wirksam (Kat. Nr. 39 und S. 23). Die Frage, wer Anton Mirous Lehrer gewesen sein könnte, ist damit natürlich nach wie vor nicht beantwortet, denn der nur ca. 8 Jahre ältere Pieter Schoubroeck kommt dafür nicht in Frage.

Für Diefenbacher liegt das Hauptgewicht natürlich darauf, Mirous Gemälde insgesamt und z. T. auch die Zeichnungen zu präsentieren. Das geschieht mit einer außerordentlich klaren Vorstellung von seinem Stil und seiner künstlerischen Entwicklung.

Zugleich wird der Zeitraum neu definiert, in dem Mirou lebte und als Künstler aktiv war. Die Lebensdaten: 1578 bis spätestens 1627, bzw. die Schaffenszeit, an den Signaturen ablesbar von 1599 bis 1621, waren zwar schon bekannt, aber mit dem Werkkatalog dieser Monographie bekommen diese Daten das angemessene Gewicht, um Mirous künstlerische Fähigkeiten neu zu beurteilen und richtig einzuschätzen. Denn durch restauratorische Maßnahmen ist bei mindestens zwei Bildern deren Entstehungsdatum korrigiert (statt 1661 liest man jetzt 1601 auf beiden Landschaften in Parma und in Saarbrücken, Kat.Nr. 22,24) so daß nun definitiv kein Zweifel mehr besteht, daß Mirou nur knapp 50 Jahre alt wurde, und nicht über 80, wie man bisher annahm. Am 17.3.1621 signierte er seine letzte Zeichnung. Zwischen diesem Datum und dem 8.4.1627 (Erwähnung der Witwe) muß Anton Mirou gestorben sein (S. 36).

Der Katalog der als eigenhändig anerkannten Gemälde Mirous umfaßt 46 Tafelbilder, von denen 28 signiert und zwischen 1599 und 1618 datiert sind. Da Diefenbacher für Œuvre und Lebenszeit die neuen Fakten präsentieren kann, ist es allerdings nicht verständlich, daß er immer noch der Bewertung von Plietzsch folgt, Mirous Entwicklung vollziehe sich unmerklich, was von der nunmehr überholten Zeitspanne bis 1661 ausging (S. 24).

Diefenbacher unterteilt Mirous Œuvre in drei Phasen. Zunächst von 1599 bis 1607, eine mittlere Phase um 1610, und schließlich die »letzten Arbeiten« 1616-20. Eingeschoben zur Erläuterung der mittleren Phase ist ein längerer, gehaltvoller Exkurs über Mirou als Zeichner und über seine Verleger und Radierer, worin er Verbindungen von Zeichnungen zu Gemälden herstellt und eine Reihe neu aufgetauchter Zeichnungen vorstellt. Mirous bekannte Bildthemen sind ausschließlich Landschaften, meist ruhig geschlossene Kompositionen ohne phantastischen oder dramatischen Ausdruck, bis auf wenige Ausnahmen überzeugend in der Zusammengehörigkeit zu einem Gesamtwerk.

Bemerkenswert wegen der bei Mirou höchst seltenen Themen sind aus dem Jahr 1604 die Bilder »Bauernkirmes«, Bonn (Kat. 4), »Amazonenschlacht«, Schloß Ludwigsburg (Kat. 18), und »Aktäon und Diana« (*sic*, Kat. 28), Speyer. Bei diesen Bildern kann kaum von Staffage in einer Landschaft gesprochen werden, so sehr beansprucht die Szene die Aufmerksamkeit. Das verhält sich ebenso in »Aktäon und Diana« von 1609 (Kat. 39) und in »Kindermord in Bethlehem« (Kat. 40). Die Themen aus der antiken Mythologie könnten durch Aufträge veranlaßt sein. Der Autor schlägt das vor für Kat. 39, denn hier sind die Figuren soweit im Stil von Schoubroeck gehalten, daß man diesen selbst als Maler zu sehen glaubte (so Müllenmeister 1988). Diefenbachers gute und naheliegende Erklärung lautet, die Szene sei aus einem Gemälde oder, wahrscheinlicher, aus einer graphischen Vorlage kopiert.

Es waren wohl vor allem die Bildthemen und die Form ihrer Darstellung, die beiden, Mirou und Schoubroeck, ein eigenes Publikum einbrachten. Mirous häufigste Themen sind Vogeljagden und dörfliche Szenen mit Reisenden und Bettlern. Diese ländlichen Szenerien mit dem alltäglichen Treiben sind detailreich und erzählfreudig und in erstaunlicher Weise realistisch. Es ist für seinen Stil bezeichnend, daß bei religiösen Themen die eigentlichen Hauptfiguren oft wenig herausgehoben sind. Diese Szenen sind nicht Zentrum der Komposition, sie wirken als belebendes Element, sind jedoch kaum stärker herausgehoben als die alltäglichen Gestalten, die Mirous Landschaften bevölkern.

Der Anhang bietet eine umfangreiche Aufstellung der in Versteigerungskatalogen bis 1800 aufgeführten Gemälde von Mirou (S. 158f., nach Ketelsen / Stockhausen, *Verzeichnis der Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, München 2002). Diefenbacher stellt fest, daß Mirou bis ins 18. Jh. auf dem Frankfurter Kunstmarkt stark vertreten war, auch mit anderen Bildtiteln als Landschaften, woraus er schließt, daß Mirou nicht nur Landschaftsmaler war (S. 34). Aber kann man unbesehen den alten Bildtiteln und Zuschreibungen vertrauen?

Dem Autor zufolge hatte die Zeichnung für Mirou besonderes Gewicht, auch als Vorlage für die Reproduktion durch Radierung. Er betont, daß nicht erst Merian, sondern schon sein Schwiegervater de Bry, von dem Merian Verlag und Werkstätten übernahm, mit Mirou zusammengearbeitet habe, schon seit 1609, als de Bry von Oppenheim aus operierte. Für Mirou war diese Zusammenarbeit mit dem bedeutenden Verlag gewiß wichtig. Wie stark seine Position gegenüber de Bry war, ist nicht gesichert, auf Merian aber hatte Mirou nach Diefenbachers Meinung entscheidenden Einfluß (S. 33). Leider führt er dafür keine

Belege an. Wo man sie erwartet, schwenkt er um auf die allgemeine Geschichte des Merian-Verlags.

Die Titelformulierung »*Ein Antwerpener Maler in Frankenthal*« klingt einfach und eindeutig und umgeht den Begriff »Frankenthaler Maler« mit Recht, denn eine lokale künstlerische Tradition gab es nicht in diesem neu gegründeten Städtchen, wo verschiedene Künstler von unterschiedlicher künstlerischer Herkunft auf einander trafen. Doch damit suggeriert Diefenbacher Antwerpen außer der familiären Heimat auch als die künstlerische Heimat von Mirou. In Anbetracht von Mirous Stil, seiner feinen, im Detail realistischen Malweise ist daran zu erinnern, daß Coninxloo, der Antwerpener Landschaftsmaler, als Mirous Lehrer nicht in Betracht kommt, auch wegen der so ganz anderen Pinselführung. Künstlerische Heimat im eigentlichen Sinn ist Antwerpen für Mirou nicht, zumal er die Stadt als Achtjähriger verließ. Dagegen wären in diesem Zusammenhang die in Frankfurt ansässigen niederländischen Maler anzusprechen, vor allem die Familie van Valckenborch, deren freundschaftliche Beziehung Diefenbacher auch für Mirou anführt. Ihre Jugend und Lehrzeit hatten diese anscheinend in Mecheln verbracht, einem Zentrum realistischer miniaturhafter Malerei. Über Mecheln wäre auch eine Verbindung zwischen Mirou und Schoubroeck denkbar, dessen vielleicht nur kurze Lehre in Mecheln bleibende Wirkung hinsichtlich seiner feinen Malweise hatte, welche Diefenbacher bei allen Unterschieden wiederholt als wichtig für Mirou bezeichnet.

Es bleiben offene Fragen, die zu weiterer Beschäftigung nicht nur mit Mirous Werk einladen. Auch die Malerei, die in Frankenthal entstanden ist, sollte weiter untersucht werden. Mit diesem Buch ist ein wichtiger Anfang gemacht. Seine Ergebnisse machen es möglich, die offenen Fragen genauer zu formulieren.

Margaretha Krämer