

Zustand entfernt sind, datiert man um 1458-60; ein Vorentwurf dazu (Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 17.050) muß noch etwas früher liegen. In diesen Jahren begannen aufwendige Ausstattungsmaßnahmen: Der singuläre große Skulpturenzyklus für die Langhauswände und -pfeiler (nach dem Stilbefund großenteils 50er und 60er Jahre), die Langhausaltäre (Weißen 1460-65) und der Puchheim-Baldachin (nach Böker ca. 1465) – all dies wirft die Frage auf, ob die Stadt und ihre Bürger wirklich so viel Geld für die raffinierte Ausgestaltung der Kirche aufgewendet haben, wenn noch nicht abzusehen war, wann sich die Bauhütte der Frage der Gewölbe annehmen würde.

Abschließend sei daran erinnert, daß, wenn der Stephansdom wirklich als ein gebautes »Sinnbild für das Haus Österreich« (Bökers Untertitel) gedeutet werden soll, auch die Rolle der Wiener Bürger betont werden muß. Wie etwa die erhaltenen Rechnungsbücher belegen, war es die Stadt, welche die finanzielle Hauptlast trug. Und auch wenn Friedrich III. ab ca. 1465 verstärkt Interesse zeigte, war er alles andere als ein Mustermäzen: Versprochenes Geld kam oft genug nicht, und soweit die von ihm geleisteten Beiträge dokumentiert sind, deckten sie nur einen kleinen Teil der laufenden Kosten. Vergleicht man diese Aufwendungen mit seinem prachtvollen Grabmal und

der (verlorenen) Messingtafel im Chor, die ihn als Förderer präsentierte, wird man an die Strategie seines Ahnen Rudolf erinnert. Beide Landesherren kümmerten sich um den rechtlichen Status der Stephanskirche und scheinen dem Bauprojekt auch Impulse gegeben zu haben, doch ohne es entschlossen oder nachhaltig zu finanzieren. Hier sprangen die Bürger ein, die aber sicher noch andere Interessen verfolgten, als das Haus Österreich zu feiern. Es ist auch dieses Spannungsfeld unter den Förderern der Kirche, den Wiener Bürgern auf der einen und den Habsburgern auf der anderen Seite, auf welches das hier besprochene Buch neues Licht wirft.

Nicht nur das Bauwerk steht durch Bökers Forschungen anders da als zuvor, es steht auch anders in der Geschichte und Kultur seiner Zeit und will insgesamt neu gelesen werden: Als dynamischer Kompositbau, der seinen Plan nach und nach aus sich selbst entwickelte, als Ort monumentaler Skulpturenprogramme, wie es keine vergleichbaren im Europa des 14. und 15. Jh.s gibt, als Schauplatz, wo bürgerliche und höfische Formen von Frömmigkeit und Selbstdarstellung einander begegneten, als Zentrum einer politischen und kulturellen Grenzen übergreifenden Architekturlandschaft.

(Für die kritische Lektüre sei Hellmut Lorenz und Marc Carel Schurr gedankt.)

Tim Juckes, Michael Viktor Schwarz

CHRISTOPHER WHITE

## The Later Flemish Pictures in the Royal Collection of Her Majesty the Queen

London, Royal Collection Publications 2007. 421 S. mit farb. und sw. Abb. ISBN 978-1-902163-63-5

Seit 1963 erscheinen in großen Abständen die wissenschaftlichen Kataloge der Gemälde der englischen Royal Collection, jeweils von ausgewiesenen Spezialisten bearbeitet. Nach

Lorne Campbells *Early Flemish Pictures* von 1985 liegen nun die *Later Flemish Pictures* von Christopher White vor, der bereits 1982 die *Dutch Pictures* mit 147 Bildern des 17.



und 18. Jh.s publiziert hatte. Während fünf Jahrzehnten ändern sich Ansprüche an derlei Publikationen und erweitern sich Möglichkeiten technischer Untersuchungen. Das bewährte Schema der Textgliederung mit kurzer Bildbeschreibung, Provenienz, Literatur und Kommentar ist beibehalten. Neu sind ein Rapport der Restaurierungsgeschichte und eine konsequente Zustandsbeschreibung, wofür alle Bilder u. a. mit Infrarot und Röntgen untersucht wurden.

Das Buchformat ist wieder das ursprüngliche Quart, womit alle Gemälde in angemessenen großen Farbtafeln abgebildet werden können. Deren hohe Farbtreue läßt auch den vergilbten Firnis von Fall zu Fall erkennen. Erfreulich sind viele ganzseitige Details wichtiger Bilder. Nicht nur schwarzweiße Vergleichsabbildungen, sondern auch gelegentlich daneben gestellte Wiederholungen fördern die Benutzbarkeit.

Es liegt im Wesen dynastischer Sammlungen, daß sie eher vom persönlichen Geschmack der jeweiligen Monarchen geprägt sind und weniger einem systematischen Konzept folgen. Auf den Geschmackswandel und die Leidenschaften oder Gleichgültigkeit der verschiedenen Herrscher gegenüber flämischer Malerei geht die ausführliche Einleitung zur Sammlungsgeschichte intensiv ein. Im Zentrum steht die wohl größte Sammlerpersönlichkeit unter den englischen Königen, Karl I. (1600-49), der als Auftraggeber in persönlichem Kontakt zu Rubens stand, welcher ihn selbst »le prince plus amateur de la peinture qui soit au monde« nannte. Mit ihm begann das Sammeln flämischer Barockbilder, unterstützt von den Agenten Edward Norgate und Balthasar Gerbier und in Konkurrenz zu Lord Arundel und dem Herzog von Buckingham. Daß die Zitate der Rubens-Correspondence nur auf die veraltete und schwer zugängliche Publikation von Noel Sainbury aus dem Jahre 1859 und nicht auf den umfassenden und allgemeingültigen Codex Diplomaticus Rubenianus von Rooses/Ruelens verweisen, ist dem kontinentalen Leser etwas lästig.

Aus Karls seinerzeit unvergleichlichem Besitz wäre ein besonders reicher Bestand von Rubens-Bildern zu erwarten. Da seine Sammlung aber bekanntlich nach seiner Hinrichtung verkauft wurde, sind nur drei Bilder erhalten: das *Selbstbildnis* von 1623 (Nr. 61), die sehr englandbezogene *Landschaft mit dem hl. Georg* (Nr. 63) und *Diana und ihre Nymphen von Satyrn überrascht* (Nr. 64).

Zusammen mit den Erwerbungen seiner Nachfolger umfaßt die Sammlung heute achtzehn Bilder von Rubens und seiner Werkstatt. Den letzten Ankauf, den *Pythagoras*, immerhin ein Bild mit einer schönen nackten Nymphe in der Mitte, tätigte 1840 – schwer zu glauben – Königin Victoria, die es sogar als »a very fine, very large picture« schätzte.

Dem Kontinentaleuropäer mag es als *spleen* erscheinen, van Dyck nicht in diesem Band zu finden. Der 1963 erschienene Katalog von Oliver Millar *Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures* vereinnahmte den gebürtigen Antwerpener aber als Hofmaler Karls I., verständlich angesichts seiner immensen Wirkung auf die englische Portraitmalerei. Im vorliegenden Katalog erscheint er quasi nur als Schatten, unter einer zehnzeiligen Vita in zwei Bildern als »Style of Sir Anthony van Dyck« (Kat. Nrn. 28, 29).

Jacob Jordaens, der dritte der drei großen Maler Antwerpens, ist nur in einer schwachen Kopie vertreten (Kat. Nr. 39).

Der im 18. Jh. an allen Fürstenhöfen beliebte David Teniers d. J. bildet mit 36 Gemälden den umfangreichsten Komplex, erworben von Georg III. und Georg IV. im 18. und frühen 19. Jh. (Kat. Nrn. 91-126). An Architekturbildern hatten sowohl Karl I. als auch seine Nachfolger Gefallen. Im Laufe des 17. und 18. Jh.s kamen sechs Bilder von Peeter Neefs und sieben von Hendrick van Steenwijck zusammen. Merkwürdigerweise sind die in feudalen Sammlungen auf dem Kontinent reichlich vorhandenen großen Jagd- und Tierbilder etwa von Frans Snyders und Paul de Vos oder Jagdstilleben von Jan Fyt hier nur marginal oder



gar nicht vertreten. Der Spezialist ist dankbar, in dem Katalog kaum bekannte Kleinmeister mit signierten Werken kennenzulernen: Jacob de Formentrou, Marc Antonio Garibaldo, Petrus Janssens, Vincent Malo, Gerard Thomas oder Nicolas Vleys.

Bei einem Dutzend Bildern konnte White die traditionellen Hauszuschreibungen korrigieren, worunter hervorzuheben sind das bemerkenswerte Galeriebild des nahezu unbekanntem Jacob de Formentrou (erwähnt 1640 in Antwerpen als Lehrling und 1659 als Meister), eine schöne Landschaft von Martin Rijckaert (Nr. 56; bislang Roland Savery), eine Landschaft von Frederik van Valckenborch (Nr. 129; bisher Jan Brueghel d.Ä.) und das rubensartige Gemälde *Tomiris und Kyros* des wenig bekannten Antwerpener Victor Wolfvoet (1612-52; Nr. 137).

Die Künstlerviten sind kurz und knapp gefaßt, gelegentlich erfrischend lapidar, wie am Ende von Rijckaerts Leben »He was a landscape painter«. Die Bildbeschreibungen zeichnen sich durch große Genauigkeit in der Bestimmung der einzelnen Gegenstände aus. Kostüme und Stillebenutensilien werden in Fachausdrücken aufgeführt und auch die exotischen Tiere genau bestimmt, Blumen mit den lateinischen botanischen Namen benannt, aber zu Recht nur zurückhaltend symbolisch gedeutet.

Die Neugierde des Lesers richtet sich vor allem auf die Rubens-Bilder, von denen viele zu den bedeutenden innerhalb seines Werkes gehören. Daher ist es auch angemessen, dass Rubens mit 104 Seiten ein Viertel des Textes gewidmet wird. Dabei erfreut aber auch die Darstellung der weniger bekannten, nicht überall publizierten Bilder, die hier nun ausführlich vorgestellt werden, z. B. das wohl 1628 entstandene Bildnis van Dycks (Kat. Nr. 60) oder das Reiterportrait von Rodrigo Calderon (Kat. Nr. 66). Der von Victoria so geliebte *Pythagoras*, der aus Rubens' Besitz stammend als »Exemplum des Vegetarieriums« das Speisezimmer des Malers geziert

haben mag, ist in seinem umfassenden Inhalt erst kürzlich von Elizabeth McGrath erkannt und nun hier in allen Bedeutungsfacetten vorgestellt.

Merkwürdigerweise wurde das besonders schöne *Frauenportrait* (Kat. Nr. 62) bisher in der breiteren Rubens-Literatur wenig beachtet, während die schwer beschädigte Rückseite, die Skizze zu einer *Occasio-Allegorie*, in letzter Zeit häufig diskutiert wurde. Die Tafel ist rechts und unten angestückt – wie bekanntlich häufig bei Rubens. Das Brustportrait wurde zum Dreiviertelbildnis erweitert, wodurch mehr Raum und Volumen gewonnen wurde. Mit der Vergrößerung wurde die Handhaltung leicht verändert, was eine Röntgenaufnahme bezeugt. Wegen der Provenienz des Bildes aus der weiteren Umgebung von Helene Fourments Familie wird auch die unbekannte Dargestellte aus diesem Kreis zu identifizieren sein. Nur selten hat Rubens eine Tafel beidseitig benutzt, in den zwei anderen Fällen (Frankfurt, Held Nrn. 89/384 und München, Held Nrn. 61/300) handelt es sich jeweils um Skizzen, also Werkstücke im Arbeitsprozeß für den internen Gebrauch, deren eine Seite (recto) verworfen und dann rückseitig erneut verwendet wurde. Hier ist aber rätselhafterweise ein vollendetes Frauenportrait als überflüssig erachtet und die Tafel rückseitig zum zweiten Mal gebraucht worden.

Technische Untersuchungen sind bei einigen Bildern erstmals, bei anderen erneut mit neuen Erkenntnissen durchgeführt worden. Reproduktion der Infrarot- und Röntgenaufnahmen und der Brettschemata machen Bildgenese und Veränderungen nachvollziehbar. In der *Hl. Familie* (Kat. Nr. 59) gab es eine wesentliche Veränderung in der Haltung des Kindes. Nach der rezenten Reinigung des Bildes konnte White feststellen, daß der untere, später zugefügte Teil von Rubens' Hand stammt.

Anstückungen finden sich besonders oft in Rubens' Landschaften. Das hier erstmals veröffentlichte Brettschema der *Farm von Laken*



(Nr. 58) zeigt, daß auch diese frühe Landschaft oben und beidseitig erweitert wurde, das Kernstück gleichsam gewachsen ist. Die *Landschaft mit dem hl. Georg* (Nr. 63) wurde zweimal angestückt, in der ersten ist die Erzählung mehrfigurig und reicher geworden, die Erzählung wird szenenreich, entwickelt sich sozusagen von der Novelle zum Roman. Die zweite und letzte Erweiterung mit den äußeren Streifen gab der Komposition mehr Raum. Früher geäußerte Zweifel an der Authentizität der letzteren – linken und oberen – flüchtig gemalten Anstückungen konnte White zerstreuen. Auch in anderen Bildern sind bei den erwiesenermaßen eigenhändigen Anstückungen oft verschiedene Malweisen zu beobachten. Die Planänderungen, spontan oder auch lang bedacht, sind bekanntlich geradezu typisch für Rubens. Mit ihren Enthüllungen können wir

dem Maler gleichsam bei der Arbeit über die Schulter schauen und seine Bildgedanken verfolgen. Man weiß, wie schwer die Veränderungen, Übermalungen und Anstückungen oft sogar vor dem Original zu erkennen sind. White macht sie uns auch mit dem gedruckten Wort sichtbar, wir folgen seinen komplexen Beobachtungen und akzeptieren seine Rückschlüsse.

Die Royal Collection erlaubt – wie gesagt – keine Gesamtdarstellung der Flämischen Barockmalerei. Der Katalog aber erschließt die einzelnen Bilder gründlich, wörtlich bis unter die Grundierung. White erweist sich wieder einmal als Meister, komplizierte Sachverhalte auf einfache Weise anschaulich zu machen und den Leser auf seine Erkundungen mitzunehmen.

Konrad Renger

KIRSTEN ASCHENGREEN PIACENTI UND JOHN BOARDMAN

## Ancient and Modern Gems and Jewels in the Collection of Her Majesty the Queen

London, Royal Collection Publications 2008. 304 S., 626 farb. Abb., ISBN 978 1 902163 47 5

Die Gemmen- und Juwelensammlung von Königin Elisabeth II, die seit 1838 auf Schloß Windsor verwahrt wird, ist kein homogenes Gebilde, das von einem oder mehreren kenntnisreichen Sammlern zusammengetragen wurde. Abgesehen von den Aufträgen, die Heinrich VIII. und Elisabeth I. an die besten Künstler ihrer Zeit vergaben, wurde sie im Laufe der Jahrhunderte aus verschiedenen Quellen bereichert, im 17. Jh. vor allem durch Heinrich, Prince of Wales, im 18. durch Königin Caroline von Ansbach, ihren Enkel Georg III. und durch Georg IV.

Von den 277 Gemmen sind 23 antik, eine aus dem 13. Jh., die übrigen entstanden vom 16. bis zum 19. Jh., hinzukommen einige Schmuckstücke und Orden sowie ein mit

Kameen besetzter Humpen von 1823, drei von einem Cameo besetzte Schnupftabakdosen und eine Parure mit Kameen in Rubinfassungen. Verglichen mit anderen Gemmensammlungen europäischer Fürsten ist die nun erstmals vollständig publizierte Sammlung nicht sehr umfangreich.

Die Quellenlage ist streckenweise spärlich, daher bleiben zahlreiche Provenienzen ungeklärt. Zwar existiert für Heinrich VIII. ein Gemmeninventar, und von Elisabeth I. ist großes Interesse für Gemmen bezeugt, doch sind sichere Identifizierungen von Objekten aus ihrem Besitz nicht möglich. Das früheste Inventar mit genaueren Angaben verfaßte Abraham van der Doort 1639, danach ging während des Bürgerkrieges manches verloren