

## Rezensionen

HANS Vlieghe, *Rubens. Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp*, London, Harvey Miller 1987 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX, 2*). 400 S. mit 243 s/w Abb., £ 55.00. — ARNOU BALIS, *Rubens. Hunting Scenes*, London, Harvey Miller/Oxford, University Press 1986 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVIII, 2*). 406 S. mit 145 s/w Abb., £ 55.00. — JULIUS HELD, *Rubens. Selected Drawings*, Revised Edition, Oxford, Phaidon 1986. 288 S. mit 246 s/w u. 8 farb. Abb., £ 50.00. — CHRISTOPHER WHITE, *Peter Paul Rubens. Man & Artist*, New Haven/London, Yale University Press 1987. 310 S. mit zahlr. s/w u. farb. Abb., £ 40.00.

Die hier zu besprechenden Rubens-Bücher richten sich an verschiedene Leserkreise: an den spezialisierten Forscher, an den interessierten Laien und an den Liebhaber, den Amateur im besten Sinne, sozusagen den einfachen Sammler von der Straße. Entsprechend unterschiedlich sind sie angelegt, sind aber alle auf ihre Weise typisch für die jeweilige Art der Rubens-Forschung. — Deren wesentliche Erkenntnisse ergaben sich in den letzten 100 Jahren kaum in monographischen Darstellungen, sondern vielmehr in Arbeiten zu Einzelproblemen und Teilaspekten. Die großen Corpuswerke von Rooses und Ruelens stellten umfassend das Material zusammen, auf dessen Grundlage Rooses selbst und später Evers in ihren für das sog. breite Publikum bestimmten Monographien ihr Bild von Person und Werk entwerfen konnten.

Das seit zwanzig Jahren in Antwerpen edierte *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* — für einen engen Spezialistenkreis bestimmt — macht die Zersplitterung der Rubensforschung schlaglichtartig deutlich. Als Lebenswerk eines einzelnen ausgewiesenen Kenners angelegt, wird es nach seinem Tod von zahlreichen Fachleuten mit unterschiedlichen Vorstellungen von Rubens' Werk und Entwicklung fortgesetzt. Die Schwierigkeit der oft organisatorisch bedingten Aufteilung zeigt sich besonders, wenn ein Thema von zwei verschiedenen Autoren in zwei getrennten Bänden wie bei den hier zu besprechenden Teilen XVIII und XIX abgehandelt wird.

Im ersten Band von XVIII, *Landscapes and Hunting Scenes* untersuchte 1982 Wolfgang Adler die Landschaften, dem 1986 die Arbeit von Arnout Balis über die Jagden folgte. 1976 bearbeitete Frances Huemer im ersten Porträt-Band (XIX) die in anderen Ländern, außerhalb der spanischen Niederlande, entstandenen Bildnisse, dem nun Vlieghe jüngst publizierter, mit Spannung erwarteter zweiter Band mit den identifizierbaren, in Belgien entstandenen Porträts folgt; er enthält die meisten wichtigen Bildnisse. Die Numerierung des *Catalogue Raisonné* von 48—161 schließt an die von Huemer an.

Die Zuordnung von einzelnen Bildern zum einen oder anderen Band ist dem Benutzer nicht immer einleuchtend. Warum findet er die Dresdner Bärenjagd in Adlers Landschafts- und nicht in Balis' Jagdteil? Die Ostberliner Fassung von Erzherzog Ferdinand findet man nicht unter den übrigen in Spanien entstandenen Versionen in Kardinalstracht, sondern bei Vlieghe im belgischen Teil unter den Bildnissen als Feldherr (Nr. 94).

In einer knappen zehneitigen Einleitung legt Vlieghe allgemeine Gedanken zu Rubens' Bildniskunst dar und skizziert deren Entwicklung, wobei jedoch durch die nicht chronologische, sondern geographische Aufteilung der Bände eine Übersicht der Entwicklung erschwert wird.

Am Anfang der Entwicklung stehen die Urfassungen der Bildnisse vom Erzherzogs-paar Albert und Isabella (Nrn. 60, 61), die nur in zahlreichen Repliken überliefert sind. Interessant ist die Beobachtung, daß Rubens bei diesen Bildern (dem Geschmack der Auftraggeber entsprechend)—wie Vlieghe meint) nach seiner Heimkehr aus Italien mit Rückgriffen auf die manieristische niederländische Bildtradition eigentlich hinter seinen bereits im Süden erreichten Stand zurückfällt (S. 22). Aber auch später greift Rubens bei bestimmten Porträtaufgaben auf konventionelle Typen zurück, wie bei Spinola (Nrn. 148—151) und — eine besonders feine Beobachtung — beim Bildnis der Gräfin Arundel (München, Nr. 72), das in der Positur genau einem älteren Jan-Mytens-Porträt derselben Auftraggeberin entspricht.

Bei kaum einer anderen Bildgattung sind feste Typenschemata so vorgegeben wie beim Porträt. Rubens bedient sich einerseits eines älteren Typenvorrates, andererseits greift er auf selbstgeschaffene Formen zurück, die in der Werkstatt als Prototypen aufgehoben wurden. Wobei besonders der Gedanke besticht, in der sog. *Reitschule* (ehem. Berlin, Kaiser Friedrich Museum) einen solchen Mustertyp zu sehen (S. 30, 36). Tizian hatte natürlich auch Einfluß auf Rubens' Porträtkunst, der aber im einzelnen kaum sichtbar ist. Es fällt schwer, Tizians Pariser allegorisches Porträt des Marquis de Vasto als Vorbild von Rubens' Porträt *Helene Fourment mit Kindern* (Louvre, Nr. 99) zu sehen. Hier wird, wie auch sonst gelegentlich, Tizians Rolle überstrapaziert.

Van Thuldens „lively expression“ im Münchner Bildnis (Nr. 152) hat seine Grundlage wohl nicht in Tizians strenger Bildniskunst, die unmittelbare Erfassung der Persönlichkeit ist vielmehr in besonderem Maße Rubens' ureigene Leistung.

Gerade bei Rubens stellt sich die Frage nach einer tieferen, symbolischen Bedeutung der Bilder, die in den mehr familiären Werken stärker spricht als in Auftragsarbeiten, wo offensichtlich die Anspielungen zurücktreten. Es ist aber vielleicht zu kühn, den Handschuh, den Helene im Münchner Porträt (Nr. 95) anzieht, als Hochzeitssymbol zu interpretieren und daraus einen Anhalt zur Datierung zu gewinnen. — Auch fragt man sich, ob bei dem Münchner *Spaziergang im Garten* (Nr. 139) wirklich Winners zunächst bestechende und von Vlieghe akzeptierte Interpretation als Vertumnus und Pomona zutreffen kann. Müßte nicht Rubens selbst in Gestalt des alten Vertumnus erscheinen? —

Deutliche allegorische Hinweise sind in einigen Fürstenporträts nicht zu übersehen; so bei Herzog von Buckingham (Nr. 81), Graf von Bucquoy (Nr. 82) oder Erzherzogin Isabella als Clarisse (Nr. 112). Kann man das aber wirklich als eine Entwicklung seiner barocken Bildsprache betrachten oder ist hier nicht vielmehr der allegorische Apparat durch den offiziellen Auftrag bedingt?

Nicht allen neuen Datierungsvorschlägen wird man folgen wollen, aber sehr überzeugend setzt Vlieghe den Nicolaas de Respaigne (Kassel, Nr. 129) nun vor 1620 — früher als bislang — an, was der „plastischen“ Erscheinung des Standporträts entspricht. — Die Wiener Fassungen von Albert und Isabella, im Katalog von 1977 nicht mehr 1609, sondern vor 1615 datiert, werden aufgrund dendrochronologischer Untersuchungen nun sogar mit dem Medicizyklus in Zusammenhang gebracht.

Schwierig sind Datierungen, wenn sie auf nicht nachprüfbaren Identifizierungen dargestellter Kinder beruhen. So sollte die Datierung des New Yorker Familienbildes (Nr. 141) am Beginn der dreißiger Jahre, die zuträfe, wäre das dargestellte Kind — wie

Vlieghe meint — die erstgeborene Clara Johanna (1. 1. 1632), doch noch einmal überdacht werden. — Rubens hat in diesem Bild durch eine wesentliche Kompositionsänderung die eigene Haltung und Blickrichtung variiert. Ursprünglich war sein Kopf nach links vorn gebeugt, entsprach mehr der späten Windsor-Zeichnung. Könnte jene Zeichnung nicht doch, wie u. a. Jaffé und Liedtke meinen, im Zusammenhang mit dem New Yorker Gemälde stehen?

Zwei Frauenbildnisse sind nicht mehr in den Band aufgenommen, das heißt ihre traditionelle Benennung als Isabella Brant (Berlin) und Susanne Fourment (Lissabon, Gulbenkian) wurde abgelehnt. Aufgrund eines ergebnisreichen Urkundenfundes konnte Vlieghe schon 1982 als das Sterbedatum von Rubens Schwägerin Susanne den 31. 7. 1628 ermitteln, sie kann also nicht in einem Bild der dreißiger Jahre dargestellt sein.

Zu den greifbaren Ergebnissen gehört die Bestimmung des Familiennamens des *Mannes im Pelzrock* in München (Nr. 160). Mit dem Wappen der Familie van den Wijngaerd erscheint er als Kniefigur in einer anderen Fassung (Petworth; Abb. 241), ist aber nicht unbedingt — wie Oldenbourg (KdK S. 469) meinte (und auch ich früher) — derselbe Mann, den Bilder in Genua und Leningrad zeigen. Aber ist das Münchner Bild wirklich von Rubens' Hand?

Bei allem Respekt, den man diesem jüngsten Corpus-Band entgegenbringen muß, fragt man sich doch, ob naturwissenschaftliche Untersuchungen und technische Informationen — die in anderen vergleichbaren Unternehmungen oft zum Selbstzweck zu werden drohen — im *Corpus Rubenianum* nicht etwas vernachlässigt werden. Angaben der Bretterfolgen gäben dem Leser z. B. in einem Fall wie dem von Rubens selbst erweiterten Münchner Portrait *Helene Fourment mit ihrem Sohn Frans* (Nr. 98) Anhaltspunkte zur Bildgenese. — Die Restaurierung von 1922, bei der ältere Übermalungen entfernt wurden, wird nur kurz erwähnt. Wie gravierend die Veränderungen waren, die an diesem Bild vorgenommen wurden, wird nicht deutlich. Zumindest ein Foto des früheren Zustandes hätte hier eine Vorstellung gegeben.

Die Vernachlässigung technischer Fragen führt bei der Geißblattlaube auch zu falschen Prämissen bei der Herkunftsfrage. Das Leinwandbild ist auf Holz übertragen (wie richtig im oberen Katalogeintrag vermerkt), im anscheinend sorgfältig beschriebenen Nachlaß des Jan Brant ist aber ein Bild dieses Themas auf Holz aufgeführt, ein Umstand, den man nicht so einfach beiseite schieben kann wie in Anmerkung 7 (S. 164), in der fälschlicherweise eine Übertragung von Holz auf Leinwand angegeben ist.

Ein für den Autor dankbares — weil in sich geschlossenes — Thema sind die Jagden, die Balis im zweiten Halbband von Teil XVIII bearbeitet hat. Das Thema hat Rubens fast während seiner gesamten Antwerpener Schaffenszeit beschäftigt.

In der siebzigseitigen Einleitung geht Balis daher ausführlich auf die Stellung der Bilder in der Jagdikonographie und ihre kompositionelle Entwicklung bei Rubens ein, an deren Anfang die verlorene Kalydonische Eberjagd und die New Yorker Wolfs- und Fuchsjagd aus der Mitte des zweiten Jahrzehnts stehen und deren Höhepunkt die Münchner Löwenjagd von 1621 bildet — wie schon Jakob Burckhardt wußte.

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre war Rubens noch mit einem Zyklus für Philipp IV. von Spanien beschäftigt, auf den erst 1980 Julius Held aufmerksam gemacht

hat, und dessen Rekonstruktion auf ursprünglich acht Bilder (Nrn. 20—27) eines der wesentlichen Ergebnisse des Buches ist. Rubens' Anteil an der Ausführung ist gering, die Kompositionen gehen aber — nach erhaltenen Skizzen zu schließen — auf ihn zurück. Wie Balis zu Recht beobachtet, zeichnen sie sich, wie auch andere spätere Jagden, durch eine breite, friesartige Anordnung aus. Die früheren Jagden waren dagegen dichter gedrängt, häufig zentripetal angeordnet.

Auffällig ist, daß gerade bei den früheren Jagden Figuren und Figurengruppen wie Versatzstücke so offensichtlich verwendet werden, daß sie den sonst üblichen Fluß in den Kompositionen vermissen lassen. Es dürfte am Thema liegen, daß sich Rubens mit so vielen Zitate unübersehbar in die antike Bildtradition stellt.

Zu eigener Lösung war Rubens bei dem ungewöhnlichen Gegenstand einer *Jagd auf Nilpferd und Krokodil* (Nr. 5) gefordert, deren Komposition in den Bewegungsabläufen streng auf das Opfertier im Bildzentrum gerichtet ist. Das Bild — das einzige heute noch in München verbliebene des einst vom Bayernherzog Maximilian bestellten Jagdzyklus — nimmt damit eine eigene Stellung unter diesen vier Bildern ein. Die bislang vage Datierung um 1615/17 will Balis auf Ende 1616 und 1617 präzisieren.

Wie es zu dem Auftrag des weit entfernten Fürsten in München kam, ist bisher noch nicht geklärt. Auffällig ist aber, daß alle Jagdbilder — soweit wir sehen — für eine fürstliche Klientel geschaffen wurden. Damit stehen Rubens und seine Auftraggeber in der alten Tradition, in der Genrebilder allgemein und Jagdszenen speziell zur höfischen Dekoration gehörten.

Bei Rubens' Adaption des Themas scheint mir aber nicht so sehr das Problem zu sein, daß das Jagdstück fast vergessen war, wie Balis anklingen läßt, sondern daß es mit seinen fürstlichen Bestellern wieder eine Exklusivität gewonnen hatte, die es in der niederländischen und deutschen Kunst im Laufe des 16. Jahrhunderts als Gegenstand der „bürgerlichen“ Gattungen Druckgraphik und Tafelbild schon eingeübt hatte.

Wir dürfen vermuten, daß sowohl den Auftraggebern als auch Rubens der themenimmanente höfische Aspekt der Jagddarstellungen noch allgemein bewußt war. Eine spezielle Verknüpfung des Themas mit der Herrscherikonographie sieht Balis in dem erwähnten späten vom spanischen Hof bestellten Zyklus. Er glaubt, daß damit eine waidmännische Heldentat des jungen Infanten Baltasar Carlos verherrlicht werden sollte — ein bestechender Vorschlag.

Umfang und Art der Kommissionen geboten erwartungsgemäß eine weitgehende Beteiligung der Werkstatt. Die Korrespondenzen von Rubens selbst und seinen Zeitgenossen gehen auffallend häufig auf diese Frage ein. Am Beispiel der Jagdbilder erfahren wir Rubens' Preis- und Werteskala von völlig eigenhändigen Arbeiten bis zu kopierenden Schülerarbeiten. Balis teilt die Werkstattbeteiligung in zwei Kategorien ein: von Gemälden, in denen der Spezialist seinen Anteil, die Landschaft oder die Tiere, selbständig entwarf, unterscheidet er die Atelierarbeiten, die nach Rubens' Entwurf unter seiner Aufsicht entstanden oder Werkstattrepliken, die manchmal vom Meister selbst retuschiert wurden.

Die Zuordnung der Bilder zu den einzelnen Kategorien ist in erster Linie dem Urteil des Autors überlassen, bleibt es doch schwierig, die Erwähnung in den Korrespondenzen und Inventaren hieb- und stichfest mit bestimmten Bildern zu verknüpfen. Die New

Yorker *Wolfs- und Fuchsjagd* ist nicht überzeugend mit dem Exemplar des Herzogs von Aarschot in Zusammenhang zu bringen. Unglaublich ist die Annahme einer Verkleinerung der Leinwand auf ein den Angaben im alten Inventar entsprechendes Maß. Auch Rubens' Anteil an der Ausführung scheint mir hier überschätzt zu sein.

Gerade bei Zuschreibungsfragen wird wieder ein generelles Problem des *Corpus* bewußt: das Verhältnis des für den Außenstehenden nicht sichtbaren Anteils von Burchards Notizen gegenüber der Meinung der einzelnen Autoren, die ihr Wissen unterschiedlichen Niveaus einbringen und sich vielleicht auch gelegentlich über Burchards Meinung souverän hinwegsetzen.

Julius Helds *Selected Drawings* liegen nun endlich wieder in einer zweiten, umgearbeiteten und ergänzten Ausgabe vor. Wie Held im neuen Vorwort selbst feststellt, konnte er sich bei der Vorbereitung zur ersten Edition von 1959 zunächst nur auf das 241 Tafeln umfassende, 1928 erschienene Buch von Glück/Haberditzel und auf wenige Ausstellungen mit Zeichnungen, zuletzt die große von L. Burchard und R. A. d'Hulst 1956 in Antwerpen veranstaltete, stützen.

Während in der Auswahl von Glück/Haberditzel unter den weitgehend sorgfältig durchgearbeiteten Figuren- und Kompositionszeichnungen die flüchtigen Ideenskizzen oder Gedächtnisnotizen Ausnahmen blieben, gewinnen diese Gattungen zunächst in den Ausstellungen und dann in Helds erster Auflage zunehmend an Gewicht. Es ist überhaupt Helds Verdienst, 1959 zum erstenmal auf die unterschiedlichen Funktionen diverser Zeichnungsarten bei Rubens hingewiesen und diese Kategorien im Katalog konsequent verfolgt zu haben.

Es macht den Reiz des Tafelbandes dieser ersten Auflage aus, daß die Abbildungen zunächst nach Gattungen gegliedert und diese Gruppen in sich chronologisch geordnet sind.

Die zweite Auflage ist dagegen rein chronologisch ohne Rücksicht auf die Gattungen geordnet, die entsprechende Reihenfolge der Abbildungen macht zwar Rubens' Entwicklung über alle Gattungen hinweg stärker sichtbar, läßt aber leicht die ehemals so selbstverständlich funktionsbedingten Techniken und Wirkungen vergessen. Zu bedauern ist, daß heute, wahrscheinlich aus Kostengründen, die einstmalige — dem Gegenstand angemessene und dienliche — opulente Ausstattung nicht mehr möglich war. Die Abbildungen sind nicht mehr im Extraband enthalten, sondern dem Text hinten angehängt auf mattgestrichenem Papier und oftmals in wesentlich kleinerem Format gedruckt. Die Abbildungsqualität im einzelnen und das wundervoll ausgewogene Lay-out der ersten Auflage waren hier nicht mehr zu erreichen.

Der Tafelteil ist allerdings um 48 Abbildungen erweitert, während die Textabbildungen dafür um 42 reduziert wurden. Auch die Vermehrung der Farbtafeln von fünf auf acht wiegt nicht deren erheblichen Qualitätsverlust auf.

Nach dem Erscheinen der ersten Auflage haben sich vor allem viele neue Erkenntnisse zur Frühzeit ergeben. Zu Rubens' voritalienischer Auseinandersetzung mit der nordischen Tradition gehören die 1972 wiederentdeckten Kopien nach Holbeins Totentanz (Nr. 1, 2) und die gelegentlich van Dyck, nun hier aber entschieden Rubens zugeschriebenen Studien nach B. Beham und Brueghel (Kat. 3, 4). Die Gruppe der in Italien ge-

zeichneten Antikenkopien erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch die von Fubini — Held 1964 publizierten Kreidezeichnungen, von denen drei nach dem Laokoon ausgewählt wurden (Nr. 34—36). — Daß sich Rubens schon in Italien mit der Buchillustration beschäftigte, belegen zwei Stechervorlagen zu der 1609 in Rom erschienen *Vita Ignatii Loiolae*, die Held vor Jahren als Rubens' Werke erkannt hatte (Nr. 44).

Die Neuauflage eines Buches nach einem reichlichen Vierteljahrhundert muß notwendigerweise veränderte Auffassungen des Autors zu manchen Fragen mit sich bringen, in diesem Fall nicht bei Zuschreibungsproblemen, sondern in der Datierung. Für rund ein Sechstel schlug Held neue — meist spätere — Entstehungsjahre vor.

Die Texte der ersten Auflage waren nicht nur in ihrer Dichte und Ausführlichkeit komprimierte Rubens-Forschung in stilistischen und chronologischen Fragen, sondern gaben auch in Themenbestimmung und -erläuterung wichtige ikonographische Aufschlüsse. Die meisten erscheinen unverändert, die nötigen Ergänzungen wurden in der von diesem Autor gewohnten Gründlichkeit vorgenommen (durch großen Zeitdruck des Verlages eingeschlichene Druckfehler und vertauschte Bildunterschriften in einer Corrigendaliste verbessert). Die neue Forschung wurde berücksichtigt, jedoch nicht jeder inzwischen erschienene Titel aufgenommen, was man gelegentlich bedauern kann.

Auch wenn die *Selected Drawings* nur der Auswahl einer Gattung gewidmet sind, so bleiben sie mit den vielen behandelten Aspekten doch ein wesentlicher allgemeingültiger Beitrag zu Rubens' Kunst, der mit der Neuauflage für die junge Generation endlich wieder erreichbar ist.

Die oben besprochenen drei Werke sind, wie eingangs angedeutet, typisch für die Rubens-Forschung, die von Einzeldarstellungen und Verzeichnissen bestimmt wird. Es fehlt der Mut zu Gesamtdarstellungen.

Ernstzunehmende Ausnahmen sind nur die im Jubiläumsjahr 1977 erschienenen Bücher von Warnke und Baudouin. Aber auch sie sind Kinder unserer Zeit und zeichnen nicht mehr Rubens' Kunst und Persönlichkeit von den Anfängen bis zur Vollendung in einem geschlossenen Bild, sondern versuchen, mittels der Behandlung von Einzelproblemen einen Eindruck von der Gesamtpersönlichkeit zu geben.

Anders Christopher White, der mit angelsächsischer Unbekümmertheit darangeht, doch den ganzen Rubens auf 310 Seiten zwischen zwei Buchdeckeln fassen zu wollen. Der Lebenslauf ist der rote Faden, um gesellschaftliche Stellung, Bildung und Werk jeweils an ihrem Platz darzustellen. Rubens als Person erscheint so lebensnah, daß wir seine Glatze wahrnehmen, die er eitlerweise unter dem stets getragenen Hut verbarg. Jeweilige Zitate von Rubens selbst oder über ihn und seine Bilder geben dem ohnehin leicht lesbaren Text Leben und farbige Tupfer. Es bleibt freilich unberücksichtigt, ob die Äußerungen von ihm selbst, aus seiner nächsten Umgebung oder aus einer Quelle zweiter Hand, von Roger de Piles herrühren.

Am Ende entsteht kein überraschend neues Rubens-Bild, sondern — wie zu erwarten — das des gebildeten, eleganten Weltmannes, fast eines gefälligen Mitgliedes der englischen upper class. Rubens' diplomatische Tätigkeit und sein Umgang an den europäischen Höfen gehören gleichsam genuin zu dieser Person, der die großen höfischen Aufträge anscheinend konsequent und selbstverständlich zufallen. Distanzierte Darstel-

lungen, wie die von Warnke, zu denen man stehen mag, wie man will, werden nicht einmal zur Kenntnis genommen.

Whites konventionelle Betrachtungsweise läßt auch kaum die Besonderheiten von Rubens' Bildsprache erkennen, die gerade an den zeitgenössischen, politischen Programmen in Paris und London deutlich zu machen wären. Hier hätte der interessierte Laie verstehen können, warum Rubens schon 1634 von englischen Zeitgenossen „the best story-teller of our times“ genannt wurde (S. 121).

Der Leser erfährt jedoch mit der im Rahmen eines solchen Buches möglichen Eindringlichkeit die Werkgenese, die von Fall zu Fall Einflüsse, Vorbilder, Vorzeichnungen oder Skizzen einschließt. Hierin liegt das Verdienst dieser Monographie. Auch von der Arbeitsweise des großen Werkstattbetriebes erhält man einen Eindruck, wie auch von Rubens' Zusammenarbeit mit anderen selbständigen Meistern. Im raschen Fluß der Erzählung kann allerdings nicht auf Einzelprobleme eingegangen werden, wie z. B. auf Rubens' besonderes Verhältnis zu Jan Brueghel. Verbirgt sich hinter Brueghels Bezeichnung von Rubens als „mio secretario“ (S. 129) das besondere Verhältnis der beiden zueinander, war Brueghel der Hauptunternehmer, der Rubens in Vertrag nahm?

Viele Fragen, die man sich bei der Lektüre stellt, kann die Rubens-Forschung ohnehin noch nicht beantworten. Der Text läßt die Probleme jedoch kaum offenkundig werden, umschiffet elegant alle Klippen. Ein Mangel, den man dem Buch andererseits nachsehen muß, denn so bleibt es wirklich allgemein verständlich, verheddert sich nicht in Detailproblemen, sondern schildert Werk und Person.

Auswahl und Zusammenstellung der Abbildungen sind treffend und überzeugend. Die Vergleiche sprechen häufig in der Gegenüberstellung für sich selbst. Die Qualität der Farbabbildungen reicht von brillant bis zu unausstehlich, wofür aber heute mehr die vollautomatischen Druckmaschinen verantwortlich sind, die mit ihrer Effizienz jede Mühewaltung von Autor oder Verlag planieren.

So würde ich doch trotz mancher Einwände meiner Kusine dieses Buch — wenn sie mich denn schon nach einer informativen Rubens-Monographie fragen sollte — als einen guten Überblick über Rubens empfehlen.

Konrad Renger

ROB RUURS, *Saenredam. The Art of Perspective* (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, vol. I). Amsterdam, Philadelphia und Groningen, Benjamins/Forsten Publishers 1987. 223 Seiten mit 37 Abbildungen. \$ 50,00, Hfl. 125.

Neue Entwicklungen in der modernen Kunst haben bekanntlich oft mit einiger Verspätung das Urteil der Kunsthistoriker zu beeinflussen begonnen. Man fragt sich, welche Strömung wohl aktuell war, als die jetzige Generation von Gelehrten ausgebildet wurde, die den holländischen Kirchenmalern des 17. Jahrhunderts mehr und mehr Aufmerksamkeit widmet. Die „jungen Wilden“ hatten ihren Ehrenplatz im Museum damals wohl noch kaum erobert. Die Kunst von Saenredam, De Witte, Houckgeest, Van Vliet fordert nicht nur Sensibilität für Ästhetik und Stimmungswerte, sondern auch zerebrale Arbeit