

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

31. Jahrgang

Januar 1978

Heft 1

P. P. RUBENS, ÖLBILDER, SKIZZEN, ZEICHNUNGEN

Ausstellung im Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen,
29. Juni—30. September 1977

P. P. RUBENS ALS BUCHILLUSTRATOR

Ausstellung im Museum Plantin-Moretus, Antwerpen, 7. Mai—4. Juli 1977

(Mit 4 Abbildungen)

Von den zahlreichen zum Rubens-Jubiläum veranstalteten Ausstellungen hatten einige bereits wieder geschlossen (Zeichnungen in der Wiener Albertina, Gemälde im Kunsthistorischen Museum, Grafik in der Villa Farnesina, Rom und in der Göttinger Universitätskunstsammlung, Rubens und das Buch in der Chapin Library, Williamstown/Mass.), als die Antwerpener Ausstellung am 28. Juni, genau an Rubens' 400. Geburtstag, im eigens renovierten Museum eröffnet wurde. Das europäische Publikum scheint diese Veranstaltung seiner Vaterstadt als das wichtigste und legitime Ereignis des Jubeljahres zu betrachten.

Der Katalog, bearbeitet von R. A. d'Hulst und den Museumsmitarbeitern A. Monballeu, J. Vervaet, Y. Morel sowie E. Vandamme, ist chronologisch geordnet; Ölbilder und Skizzen einerseits und Zeichnungen andererseits werden in zwei getrennten Gruppen behandelt. Man hat es sich als Ziel gesteckt, einen Katalog zusammenzustellen, der wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, zugleich aber für das breite Publikum ein lesbarer Führer sein solle (S. XV). Letztere Funktion wurde mit der ausführlichen Erzählung von Heiligenviten oder Mythologien bei einzelnen Katalognummern erfüllt. Der kunsthistorische Ausstellungsbesucher hätte sich freilich gewünscht, daß die wissenschaftliche Diskussion zu den einzelnen Bildern — gerade auch Zuschreibungsfragen — etwas häufiger im Text dargestellt worden wäre, denn die den Katalognummern beigegebenen Literaturangaben, die nicht immer vollständig sind, helfen beim Besuch der Ausstellung nicht viel weiter. Was man jedoch in diesem wissen-

schaftlich gedachten Teil bei den einzelnen Katalognummern anführte, ob Bemerkungen zur Ikonografie, Provenienz, Chronologie, Stil oder Komposition, ist nicht konsequent und einheitlich durchgeführt. Zu bedauern ist die schlechte Qualität der Abbildungen — ein nachgestellter Abbildungsteil auf Kunstdruckpapier wäre hier vielleicht besser gewesen.

Die eigenen Bestände des Antwerpener Museums waren nicht in die Ausstellung integriert, sondern blieben aus verständlichen Gründen im Obergeschoß, am Ort ihrer ständigen Präsentation hängen. Daß man sie jedoch auch nicht in den Katalog aufnahm, ist bedauerlich, gerade dem Nichtfachmann wäre das eine große Hilfe gewesen. Außerdem hätte man hier — unabhängig von den unsicheren Leihzusagen — die lange Vorbereitungszeit für fundierte Katalogarbeit nutzen können.

Der Katalog beschreibt 173 Leihgaben, 109 Gemälde und Skizzen sowie 64 Zeichnungen. Drei der Gemälde konnten im letzten Augenblick nicht geschickt werden, dafür kam eine zusätzliche Zeichnung.

Hier klingt bereits ein wesentliches Problem dieser Ausstellung an: die Diskrepanz zwischen erbetenen und schließlich zugesagten oder tatsächlich geschickten Gemäldeleihgaben. Bei der allgemein zunehmenden Zurückhaltung, Spitzenwerke überhaupt noch auszuleihen, wird der Ausstellungsorganisation durch die unerfüllbare Bitte um kostbarste Gemälde allzu schnell ein eventuelles Konzept zerstört. Angesichts dieser Einschränkungen ist es jedoch eine besondere Freude, wenn sich einige Museen ausgesprochen generös zeigten und Meisterwerke ersten Ranges schickten. An dieser Stelle wäre besonders der Prado zu nennen, der neben dem „Liebesgarten“ (der allerdings eine Reinigung nötig hätte; Kat. 91) zwei Tafeln aus dem „Triumph der Eucharistie“ (Kat. 73, 76), das Porträt der Maria Medici (Kat. 62), die „Heilige Familie mit Sta. Anna“ (Kat. 78) und das eigenhändige Torre de la Parada-Bild „Streit zwischen Kentauren und Lapithen“ (Kat. 105) schickte. Aber auch die Einzelstücke, die manche Museen hergaben, prägten wesentlich das Bild der Ausstellung. Aus dem Detroit Institute of Arts war das „Treffen von Abigail und David“ (Kat. 77) zu sehen, das trotz eventueller Werkstattbeteiligung mit seinen brillant leuchtenden Farben zu den Hauptstücken gehörte. Die Gulbenkian Stiftung in Lissabon lieh mit dem Standporträt der Helene Fourment (Kat. 85) das hervorragende Exponat für die Gruppe der Familienporträts. Eine Reinigung, die das Bild von z. T. störenden Übermalungen befreien würde, hätte es dem danebenhängenden Dreiviertelporträt aus München (Kat. 84) und dem Bildnis der Isabella Brant aus Cleveland (Kat. 58) noch überlegener gemacht. Bei letzterem vermutete schon Gustav Glück zu Recht, daß es nicht vollständig eigenhändig sei, was besonders an der schlechten Ausführung der Hand erkennbar wird. Möglicherweise hatte Rubens nur das Gesicht — ein Bildnis von einprägsamer Frische — und flüchtigere Gewandpartien gemalt, den Rest unvollendet gelassen.

Doch kehren wir noch einmal zur Konzeption der Ausstellung zurück. Mußte aus konservatorischen und anderen Gründen manches Hauptwerk verweigert werden, so scheint diese Rücksicht für die Bilder aus der italienischen Zeit nicht in dem Maße gegolten zu haben. Aus diesen Jahren, 1600—1608, waren verhältnismäßig viele Werke zu sehen, die diesen Teil der Ausstellung besonders ergiebig machten. Während man eigentlich alle Schaffensepochen der nachitalienischen Zeit in den großen europäischen Rubens-Sammlungen stets gut studieren kann, sind die früheren, italienischen Bilder weit verstreut und nie vergleichend zu betrachten. So stellten einige Bilder aus Privatbesitz und aus amerikanischen Sammlungen, die die meisten Ausstellungsbesucher hier zum ersten Mal sahen, einen besonderen Anreiz dar. Zwei Hauptstücke, die „Hirtenanbetung“ aus Fermo (Kat. 17) und das Reiterbildnis des Gian-Carlo Doria (Kat. 6) sind im Katalog zwar schon bearbeitet, wurden aber im letzten Augenblick zurückgehalten. Aber auch ohne diese Ecksteine bot diese Abteilung genügend Material für einen Überblick über Rubens' Entwicklung in Italien, die mit Werken wie der „Bekehrung Pauli“ (Kat. 2) aus belgischem Privatbesitz, dem Mantuaner Freundschaftsbild aus Köln (Kat. 9), dem Standporträt der Brigida Spinola (Kat. 7) oder mit den Skizzen aus der Wiener Akademie-Galerie (Kat. 14, 16) gut zu verfolgen war.

Beim Vergleich der drei sehr glücklich nebeneinander gehängten frühen italienischen Bilder „Bekehrung Pauli“, „Hero und Leander“ (Kat. 4) und „Grablegung Christi“ (Kat. 5) fragt man sich, ob der Zeitraum ihrer Entstehung tatsächlich von 1602 bis 1605/08 reichen muß, wie die Literatur vorschlägt. „Hero und Leander“ und „Grablegung“ gehören wohl eng zusammen, ihr Kolorit macht für beide eine Entstehungszeit vor den Bildern für die Mantuaner Trinitätskirche wahrscheinlich. Von diesen 1604/05 gemalten Bildern waren drei Fragmente aus dem 1797 verstümmelten Hauptbild „Die Familie Gonzaga in Anbetung der hl. Dreifaltigkeit“ ausgestellt, drei Porträtköpfe aus Wien (Kat. 11), Mantua (Kat. 12) und niederländischem Privatbesitz (Kat. 10). Alle drei zeichnen sich durch besondere Frische des pastosen Farbauftrages vor allem in den Lichthöhungen aus. Diese Frische ist besonders auffällig im Vergleich mit einem der Seitenbilder aus der Trinitätskirche, der „Taufe Christi“, die zum Besitz des Antwerpener Museums gehört. Bei den drei Bildnisfragmenten muß man sich vergegenwärtigen, daß sie nur Teile eines auf Fernsicht berechneten großen Altarmäldes sind. Dennoch fällt es schwer zu glauben, daß das Einzelporträt aus Saltram (Kat. 13), von M. Jaffé als Francesco Gonzaga identifiziert, zu gleicher Zeit und von gleicher Hand entstanden ist.

Um 1604 datiert der Katalog den „Hl. Sebastian“ (Kat. 3) aus dem Palazzo Corsini in Rom und vergleicht ihn mit der Pariser Vorzeichnung zur eben erwähnten „Taufe Christi“ (Kat. 121). Wie Burchard schon bemerkte, ist die Haltung des Heiligen ähnlich der des Jünglings am Baum

in der Zeichnung. Hier stellt sich die methodische Frage, ob es zulässig ist, die Wiederverwendung eines Figurenmotives als Kriterium einer Datierung zu nehmen, wie es der Katalog tut. Nach Rubens' oft geübter Praxis konnte das auch Jahre später geschehen. Gerade die Figur des Jünglings in der Pariser Zeichnung wird, wie Frits Lugt schon feststellte, mehrfach wiederverwendet (*Inventaire général des dessins*, Nr. 1009). Das Kolorit des Bildes zeigt keinerlei Zusammenhang mit dem vorherrschend rötlichen Inkarnat der Trinitätsbilder. Das Gemälde ist, wenn überhaupt in Italien, eher am Ende seines Aufenthalts entstanden.

Die Forschung machte in den letzten Jahrzehnten wichtige Neuzuschreibungen nicht nur im Bereich der italienischen Epoche, sondern vor allem in der voritalienischen Zeit. Die Antwerpener Jahre vor 1600 sind dennoch weitgehend ungeklärt, die Forschungsergebnisse der letzten Jahre sind noch keineswegs allgemein akzeptiert. Die Ausstellung hätte mit mehr Exponaten aus den neunziger Jahren Gelegenheit geben können, etwas Klarheit in das Frühwerk zu bringen. Aus dieser Epoche war jedoch nur die „Allegorie der Jugend“, der „Typus *Inconsultae Juventutis*“ (Kat. 1) ausgestellt. Das Gemälde, mit dem Monogramm des Rubens-Lehrers Otto van Veen versehen, wurde von Justus Müller Hofstede Rubens selbst zugeschrieben, was die Forschung bisher eher reserviert aufgenommen hat (J. Q. van Regteren Altena, *Het Vroegste werk van Rubens*, Brüssel 1972, S. 4, Anm. 3). Da Vergleichsmaterial fehlte, bleibt die Frage weiterhin offen, ob die Komposition tatsächlich auf Rubens zurückgeht, oder wie groß eine eventuelle partielle Mitarbeit gewesen sein könnte.

Während die voritalienischen Jahre praktisch nicht vertreten waren, präsentierten zwei Glanzstücke die Jahre unmittelbar nach der Heimkehr in prächtiger Weise: die 1609/10 gemalte Verkündigung aus Wien (Kat. 18) und „Simson und Delilah“ (Kat. 20). Letzteres Bild war ursprünglich in der Sammlung des Antwerpener Bürgermeisters und Rubens-Freundes Nikolaus Rockox und gelangte über den Pariser Kunsthandel vor dem zweiten Weltkrieg in deutschen Privatbesitz, wo es sich noch heute befindet. Das Bild wurde zwar 1943 von Hans Gerhard Evers publiziert, war aber im Original bisher weitgehend unbekannt. Es überraschte durch außerordentlich gute Erhaltung und durch den ungewöhnlich pastosen Farbauftrag besonders in den Köpfen der Hauptakteure.

Eine Neuheit war auch für die meisten Besucher das „Wunder der hl. Walburga“ (Kat. 21) aus dem Leipziger Museum. Erst 1969 wurde die Tafel von Susanne Heiland als eines der verlorenen Predellenbilder des Kreuzaufrichtungsaltares wiedererkannt. — Ein anderes Bild, „Der träumende Silen“ (Kat. 22), wird bei dieser Gelegenheit hoffentlich auch rehabilitiert werden. Trotz der ausführlichen Veröffentlichung durch Evers (1943) gehört das Bild noch immer nicht zum ständigen Ausstellungsgut der Wiener Akademie-Galerie. Das Beiwerk, Tiger, Früchtestilleben und Prunkgeschirr, ist z. T.

eine sehr trockene Werkstattarbeit, aber umso brillanter müssen die völlig eigenhändigen Körperpartien erscheinen, wenn sie eines Tages von störenden Übermalungen befreit sein werden. Eine partielle Reinigung an den Händen des blasenden Satyrs über Silen brachte ungewöhnliche Farb- und Lichteffekte hervor. Das Licht fällt durch die Glasschale mit dem roten Wein auf die Hände des Satyrs und läßt diese in gleichem rötlichen Ton schimmern.

Neben der Vielzahl unbestrittener und bekannter Meisterwerke gab es einige Exponate, die erst kürzlich in die Literatur eingeführt wurden, bzw. neuerdings erst wieder auftauchten und dem breiteren Publikum bekannt wurden. Hier bot die Ausstellung Gelegenheit, Zuschreibungen zu überprüfen.

Wohl nicht von Rubens ist das sog. Porträt des Dogen Cornaro (Kat. 23), das aus der Sammlung Wetzlar, Amsterdam, stammt. Es dürfte sich um eine Replik des tizianesken Kopfes handeln, der noch einmal in einer frischeren (eigenhändigen?) Skizze überliefert ist (Rubens-Ausstellung, Galerie Goudstikker, Amsterdam 1933, Nr. 43). Die originale Gemäldfassung, die als Vorbild für Christoffel Jeghers Holzschnitt (Hollstein 20) vermutet wird, wäre noch aufzufinden. — Auch nur eine Replik eines wiederholt verwendeten Kopftyps dürfte der Greisenkopf aus Dayton/Ohio (Kat. 26) sein. Die Malweise ist zusammenhanglos und oberflächlich effekt-haschend. — Schwer als eigenhändiges Werk vorstellbar ist auch die „Jeanne d'Arc“ (Kat. 46), die W. R. Valentiner seinerzeit für das North Carolina Museum of Art in Raleigh angekauft hatte. Ein Bild dieses Themas erwähnt das Inventar von Rubens' Nachlassenschaft unter Nr. 159; 1662 erscheint es in der Sammlung Cachiopin (Denucé, Inventare von Kunstsammlungen in Antwerpen, Antwerpen 1932, S. 63 u. 230), doch ist der weitere Verbleib bis zur Sammlung Schaffhausen in Köln ungeklärt. Man muß hier nicht zwingend das gleiche Bild sehen. — Bei dem Bildnis der Susanna Fourment im Schäferkostüm (Kat. 59) fragt man sich ebenfalls, ob die Herkunft von der Familie Lunden in Antwerpen wirklich auf dieses Bild zu beziehen ist und ob das Gemälde wirklich eine eigenhändige Rubens-Arbeit sein muß. Die offensichtlichen Schwächen des Bildes sind auch kaum durch eine eventuelle zu starke Reinigung zu erklären. Schwer als eigenhändiges Werk vorstellbar ist der Männerkopf der Sammlung Beit (Nr. 61), in dem vor allem die Haare eintönig und mechanisch wiedergegeben sind. — Zu bezweifeln ist auch das Porträt Philipps IV. (Kat. 81), in dem das Gesicht an Trockenheit dem Gewand und der Haarbehandlung kaum nachsteht. Es scheint sich nicht um den Prototyp für diverse Fassungen, sondern um eine der zahlreichen Wiederholungen zu handeln. — Auch nur eine uninteressante Kopie ist die „Landschaft mit Turm“ aus Oxford (Kat. 108). Die wirklich virtuose und frischere Fassung ist das kleinere Berliner Bild. — Glücks Beurteilung der „Landschaft mit dem

Regenbogen“ (Kat. 109) als nicht eigenhändiges Werk ist nur zuzustimmen. Die über das Bild verteilten Glanzlichter lassen die sonst für die späten Landschaften typische Frische und Prägnanz vermissen.

Zu den Werken, die auf dieser Ausstellung breiter bekannt wurden, gehört auch die Adonisklage (Kat. 28). Die unterschiedlichen Meinungen zur Datierung und Zuschreibung von Rubens' Anteil an der Ausführung resultieren zunächst wohl aus der Verwechslung von zwei verschiedenen Fassungen, was Michael Jaffé 1967 aufklärte. Seine Datierung in die erste Hälfte des zweiten Jahrzehnts trifft eher zu als Evers' Frühdatierung in die italienischen Jahre. Schwächen der Modellierung, vor allem in den Frauen und im Kopf des Adonis, machen es jedoch schwer, in diesem Bilde überhaupt Rubens' Hand zu erkennen.

Die Skizzen, im Untertitel der Ausstellung neben Gemälden und Zeichnungen eigens genannt, waren zu Recht in Hängung und Katalog den Gemälden chronologisch integriert. Bei der Katalogbearbeitung hätte dieser Gruppe eine spezielle Aufmerksamkeit jedoch nicht geschadet, eine für dieses Material präzisere Erläuterung von Arbeitsablauf und Werkstattgepflogenheiten wäre angebracht gewesen. Vordringlich stellt sich hier die Frage nach der Definition einiger Werkstücke. Ist das Berliner Bild „Thronende Madonna von Heiligen verehrt“ (Kat. 79) wirklich eine Skizze oder nicht vielmehr das Modello für das Altarbild der Antwerpener Franziskanerkirche? Bei den Vorarbeiten zur Decke der Antwerpener Jesuitenkirche werden Werkstücke „Ölskizze“ genannt, die nach der bisherigen Kenntnis des Werksprozesses, wie ihn zuletzt John Rupert Martin darstellte (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. I), eindeutig Modelli sind (Kat. 48, 49, 50, 52, 54).

Bei den Modelli zur Achillesserie steht die Eigenhändigkeit trotz der grundsätzlich wichtigen Feststellungen von Egbert Haverkamp-Begemann (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. X) gar nicht zur Debatte. Die gleiche Frage, nämlich wieweit Rubens überhaupt an den Modelli, die den Teppichkartons unmittelbar vorausgehen, beteiligt sein mußte, stellt sich bei der Eucharistiefolge. Im „Triumph der Kirche über die Unwissenheit“ (Kat. 73) dürfte zumindest der Architekturrahmen nicht eigenhändig sein, gleiches gälte für das Modello zum „Triumph über die Ketzerei“ (Kat. 76).

Die 64 Zeichnungen sind als eigene Gruppe am Ende des Kataloges bearbeitet und ihrerseits wieder in chronologische Reihenfolge gestellt. Wohl nicht zuletzt aus konservatorischen Gründen waren sie auch in einem verdunkelten Raum geschlossen ausgestellt. Während bei den Gemälden einige fast unbekannte und problematische Werke vorgeführt und zur Diskussion gestellt wurden, war die Zeichnungsausstellung mehr eine Perlenkette kostbarer, aber bekannter Blätter. Ausnahmen bildeten nur die frühesten Zeichnungen, unter denen auch Neues gezeigt wurde.

Wichtigstes Exponat waren wohl die Kopien nach Hans Holbeins Totentanz (Kat. 110) aus der Sammlung Pfann, Amsterdam.

Regteren Altena erkannte 1972 Rubens als den Autor der 44 Zeichnungen dieses Büchleins, das sich unter anderem in der Sammlung Crozat befand, wo es Mariette Jan Boeckhorst zuschrieb. Nach den Abbildungen in Regteren Altenas Publikation zu urteilen, scheinen nicht alle Blätter in gleicher Frische ausgeführt zu sein. (Rez. hat weder das Original durchgeblättert, noch war ihm bisher Regteren Altenas 1977 erschienene Faksimile-Ausgabe zugänglich.) Rubens hatte Joachim von Sandrart 1627 bei einer Bootsfahrt erzählt, daß er in seiner Jugend nach Holbeins Totentanz und Tobias Stimmers „Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien“ von 1576 fleißig kopiert habe. Zu letzterer Gruppe hatte Emil Karel J. Reznicek ein Blatt entdeckt, das jetzt aus Antwerpener Privatbesitz ausgestellt war: „Samson mit dem Tor von Gaza“ (Kat. 112). Es ist unter diesen Kopien das bisher einzige Blatt, das nicht skizzenbuchartig mit Notizen aus mehreren Vorbildern gefüllt ist, sondern — wohl um dem Thema gerecht zu werden — nur eine einzige Studie enthält.

Nicht ganz frisch erhalten, aber in seiner zeichnerischen Qualität hervorragend ist die seinerzeit von M. Jaffé publizierte Zeichnung eines Männerkopfes aus Genter Privatbesitz (Kat. 117). — Etwas unverständlich ist die Auswahl der Louvre-Zeichnung „Madonna von Engeln verehrt“ (Kat. 123), die seit Jaffés Publikation des Moskauer Originalentwurfes für Sta. Maria in Vallicella eindeutig als Kopie angesprochen wird. — Kaum von Rubens stammt die mit der Heinrichsgalerie in Zusammenhang gebrachte Gouache „Der Sieger ergreift die Gelegenheit zum Friedensschluß“ (Kat. 160) aus Weimar. Die fleckige, unzusammenhängende Lavierung auf schwacher Kreidezeichnung steht in krassem Gegensatz zu der ebenfalls ausgestellten Gouache des Louvre „Hercules und Minerva“ (Kat. 169), mit der sie Burchard/d'Hulst verbinden (Rubens Drawings, Brüssel 1963, Nrs. 168, 169). Letztlich etwas schwach in Farben und Pinselduktus wirkte — trotz eines sehr sinnvollen Landschaftsaufbaues — die Leningrader Deckfarbenezeichnung (Kat. 170), die von der Forschung noch nicht einhellig akzeptiert ist.

Aus dem Nationalmuseum in Posen war die große „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Kat. 168; Abb. 1) zu sehen, Vorlage für den Holzschnitt von Christoffel Jegher. Grundsätzlicher Fragen wegen, die im Folgenden wichtig sein werden, sei hier etwas ausführlicher auf dieses Blatt eingegangen. Es wurde 1956 von Burchard in die Literatur eingeführt (Ausstellung Rubens-Zeichnungen, Antwerpen, Kat. 129) und bisher akzeptiert. Neuerdings sind (mündlich) Zweifel laut geworden. Bei dieser Diskussion wären zugleich die beiden anderen erhaltenen Holzschnitt-Vorlagen zu bedenken, zum „Liebesgarten“ (New York, Metropolitan Museum, Held 152) und „Trunkenen Silen“ (Paris, Louvre, Held 155). Zu- oder Abschreibung

gälten für die ganze Gruppe. Hier kann jedoch nur von dem ausgestellten Blatt gesprochen werden. Die sorgfältige Zeichenweise, in der jedes Detail behandelt ist, könnte auf den ersten Blick mechanisch wirken und hat unter den „freien“ Skizzen und Entwürfen nichts Vergleichbares. Doch darf nicht vergessen werden, daß die Zeichnung als Grafikvorlage angelegt ist und daß diese Zweckbestimmung eine eigene Arbeitsweise erforderte, worauf der Katalog bereits hinweist. Die Linienführung, Strich neben Strich gezogen, nimmt quasi die später in Holz geschnittenen Stege vorweg. Die Feder arbeitet so differenziert nach Fern- und Nahsicht in den verschiedenen Bildgründen, besonders deutlich im Laubwerk, und zeigt in aller Zweckgebundenheit eine solche Freiheit des Striches, daß es wirklich schwerfällt, hier eine andere Hand als die des Rubens zu sehen. Im Verlauf von Jeghers Arbeit am Holzstock korrigierte Rubens jeweils intensiv mehrere Probedrucke und vertiefte sich so sehr in die Erfordernisse des Holzschnittes — zu erinnern sei, daß überhaupt erst nach den ersten Probedrucken der Plan zu einem Zweifarbendruck entstand —, daß auch die zeitraubende und sorgfältige Arbeit der mühsamen Vorlage für den vielbeschäftigten Rubens nicht unwahrscheinlich wäre. Ein anderer Zeichner dieser Qualität müßte auch noch mit Namen benannt werden.

Zusammenfassend wäre zu sagen, man sah auf der Ausstellung dankbar wirkliche Spitzenstücke und konnte sich über viele Neuzuschreibungen erstmals ein Urteil bilden. Es blieb jedoch eine Zusammenstellung von Einzelstücken, die nur ausnahmsweise mit Vergleichsbeispielen zusammengebracht und so überprüfbar waren.

Eine andere wichtige Antwerpener Ausstellung war dagegen nur einem Gegenstand gewidmet: „Rubens als Buchillustrator“ im Museum Plantin-Moretus. Dieses Museum, immer noch im gleichen Hause untergebracht, in dem einstmals der weltberühmte Verlag residierte, war mit seinen reichen Beständen an originalen Buchausgaben, Stichvorlagen, Kupferplatten und Archivalien für eine solche Ausstellung geradezu prädestiniert. Der eigene Besitz wurde durch Leihgaben u. a. aus dem British Museum, der Leningrader Eremitage, der Pierpont Morgan Library, dem Louvre und der Pariser Bibliothèque Nationale erweitert. So hatte man die einmalige Chance, Vorzeichnungen, Probedrucke und endgültige Zustände eines Werkes miteinander zu vergleichen. Als besonders angenehm erwies es sich, daß zahlreiche Textillustrationen neben den Büchern noch in Einzelblättern gezeigt wurden.

Den Katalog bearbeitete J. Richard Judson, der mit Carl van de Velde zusammen den demnächst erscheinenden 21. Band des Corpus Rubenianum „Book Illustrations and Title-pages“, verfaßte. In Erwartung dieses Buches sind Literaturangaben des Kataloges auf den Hinweis „Judson-van de Velde“ beschränkt. Besonders im Falle weniger bekannter Vorlage-Blätter wäre ein Hinweis auf deren Erstpublikationen wichtig gewesen. Überhaupt

hätte ein Verweis auf die einschlägigen Standardwerke, Zeichnungseditionen, Rooses-Nummern und vor allem Hermann F. Boucherij/Frank van den Wijngaert, P. P. Rubens en het Plantijnsche huis, Antwerpen 1941, ohne großen Aufwand die Benutzbarkeit des Kataloges dem Nicht-Käufer des künftigen Corpus-Bandes erleichtert.

Seit 1608 fertigte Rubens Vorlagen zu Titeln und Textillustrationen für die Verlagsproduktion seines Freundes Baltasar Moretus; es sind seine ersten Arbeiten für Grafik überhaupt. Am Anfang stehen die *Electorum libri duo* seines Bruders Philipp mit Stichen von Cornelis Galle, für die er die Zeichnungen nach antiken Skulpturen noch in Rom anfertigte (Kat. 1a—1f). Diese wichtigen frühen Zeichnungen müssen vorläufig leider als verloren gelten. Etwa gleichzeitig fertigte Rubens die kürzlich von Julius Held entdeckten Vorlagen zur *Vita Beati Ignatii Loiolae*, die 1609 in Rom erschien. Die frühesten Arbeiten, die in der Ausstellung gezeigt wurden, waren die Vorlagen zu den 1613 erschienenen *Opticorum libri sex* des Franciscus Aguilonius (Kat. 3a—3j), unter denen die Zeichnung zur Titelvignette von Buch I (Kat. 3e) aus Londoner Privatbesitz besonders hervorzuheben ist, da sie seit ihrer Publikation durch Jaffé 1971 zum erstenmal öffentlich zu sehen war. Reiches Material ist für das *Breviarum Romanum* erhalten, das 1614 bei Plantin-Moretus erschien (Kat. 4a—4p). Außer einem Aufteilungsschema von Baltasar Moretus für die Titelseite zeigte man Stechervorlagen aus verschiedenen Sammlungen zu Titel- und Textillustrationen nebst retuschierten Probedrucken der Pariser Bibliothèque Nationale. An diesen zum ersten Mal vereinigten Stücken konnte man eine Vorstellung gewinnen, wie intensiv sich Rubens in den verschiedenen Stadien des Werkprozesses mit dem Medium Grafik auseinandersetzte. Man konnte sein stetiges Bemühen beobachten, die Illustrationen mit Vertiefungen der Schatten und Lichthöhungen vor allem in Helldunkelkontrasten zu modellieren.

Diese Absichten verfolgte Rubens eigentlich in allen Titelvorlagen, wie auch in den Vorarbeiten zu den grafischen Einzelblättern. Die Titelvorlagen der dreißiger Jahre sind dabei zeichnerisch etwas freier geführt und in einigen Fällen beinahe skizzenhaft angelegt. Hier wären die Entwürfe zu Bauhusius/Cabillavus/Malapertius von 1634 (Kat. 24b) und Bidermanus aus dem gleichen Jahr (Kat. 27b) zu nennen. Für beide Werke zeichnete Rubens die verhältnismäßig kleinen Titel auf größeren Bögen und schrieb auf den sehr breiten Rand erklärende Beitexte. Für die späten Titelvorlagen ist ein besonders prägnantes Beispiel die zu den *opera omnia* des Justus Lipsius von 1637 (Kat. 30b), die in gewohnter Foliogröße, in zeichnerisch freier Weise ausgeführt ist. Der Stich des Cornelis Galle mußte daher in kleinen Details abweichen.

Doch der wichtigste Aspekt dieser Ausstellung war die Zuschreibungsfrage der grafischen Vorlageblätter, die sich oben mit der Posener

Zeichnung „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Abb. 1) bereits für ein grafisches Einzelblatt gestellt hatte. Bisher galten alle Titelvorlagen aufgrund archivalischer Belege oder stilistischer Evidenz als eigenhändige Rubens-Arbeiten und wurden stets als einheitliche Gruppe angesehen. Seit aber Haverkamp-Begemann völlig zu Recht eines der Vorlageblätter, die Leningrader Zeichnung zu Carolus Scribanus, Politicus Christianus von 1624 (Kat. 18b; Abb. 2), Rubens zugeschrieben hat (Master Drawings XI, 1973, S. 178), darf man die Vorlageblätter nicht mehr so selbstverständlich als eine geschlossene eigenhändige Gruppe ansehen, sondern muß jedes Blatt neu überdenken.

So bezeichnet der Katalog eine Reihe von bisher Rubens selbst zugeschriebener Vorlagen als „nach Rubens“; es handelt sich um die Titel zu Giacomo Bosio, Crux Triumphans et Gloriosa (Kat. 8b), Franciscus van Haer, Annales ducum Brabantiae Bd. I (Kat. 17b), Ludovicus Blossius, Opera omnia (Kat. 22b), Maphaeus Barberini, Poemata (Kat. 28b), Silvester Pietrasancta, De Symbolis heroicis (Kat. 29b). In der Einleitung (S. 10) wird eine knappe stilkritische Begründung gegeben, die eigentliche Argumentation, durch Archivfunde untermauert, ist für die Publikation im Corpus-Band aufgespart. Mündlich teilte Judson mit, daß nach einem Dokument vom 26. Februar 1622 Cornelis Galle für eine Neuzeichnung nach Rubens 32,— fl erhielt.

In einem Falle, zu Hermann Hugo, Obsidio Bredana von 1626, sind auch tatsächlich zwei Zeichnungen überliefert, eine skizzenhafte, vornehmlich mit Pinsel ausgeführte Zeichnung von Rubens in London (Kat. 19b; seitengleich zum Stich) und eine zweite in Pinsel und Feder auf schwarzer Kreide angelegte Vorlage in Dijon (Kat. 19c; Abb. 3), die durchgegriffelt ist. Die Technik der Dijoner Zeichnung, Kreide, Pinsel und Feder, verwendet auch Rubens bevorzugt für die eigenhändigen Titelvorlagen. Unterschiede zeigen sich jedoch in der Handschrift, vor allem in den Federarbeiten. Rubens verwendet die Feder häufig zur Verstärkung bestimmter Effekte, Modellierungen oder Schattenvertiefungen, wobei er jeweils geschlossene Schraffurlagen zeichnet. Aber in der Dijon-Vorlage zieht die Feder nur hier und da eine Kontur nach, ohne daß diese von schraffierten Schatten begleitet wäre, oder sie gibt noch bestimmte Einzelheiten an, wie die Grasbüschel am Mauerwerk, wobei derlei Eintragungen ganz isoliert stehen.

Auch die oben erwähnte durchgegriffelte Scribanus-Vorlage aus Leningrad (Abb. 2) unterscheidet sich prinzipiell von den eigenhändigen Rubens-Vorlagen. Hier sind die Überarbeitungen weitgehend mit dem Pinsel ausgeführt, während Rubens die Feder bevorzugte. Von diesen beiden Vorlagen heben sich die anderen gezeigten Blätter in Struktur und Handschrift so deutlich ab und bilden eine so geschlossene Gruppe, daß sie wohl von einer Hand stammen müssen. Sie sind durchaus von unterschiedlicher

Qualität; neben den sehr guten, zu denen die bisher kaum bekannte, 1953 von M. Jaffé publizierte Vorlage zum Moseskommentar des Cornelis van der Steen (C. a Lapide) aus amerikanischem Privatbesitz gehört (Kat. 7b), gibt es auch schwächere Blätter. Man darf bei ihnen weder das Entstehungsjahr noch die Zweckbestimmung als Grafikvorlage vergessen. Die Handschrift hatte sich dem Zweck anzupassen. Auch in der etwas trockenen Vorlage für Bosio, Crux triumphans von 1617 (Kat. 8b) sind die Federarbeiten in ihrem präzise modellierenden Strich doch sehr gut vergleichbar mit den sicheren Rubens-Vorlagen.

Eines der besonders qualitätvollen Vorlageblätter, das hier „nach Rubens“ heißt, ist das zu Maphaeus Barberini, Poemata von 1634 (Kat. 28b; Abb. 4). Die Schwächen, wie Undeutlichkeiten in der Angabe bestimmter Details, die der Katalog als Argument gegen die traditionelle Zuschreibung an Rubens anführt, sind in Wirklichkeit nur Beschädigungen, die Kreidezeichnung ist in weiten Partien verrieben. Ursprünglich wurde gerade die Kreide äußerst ökonomisch und überlegt verwendet, nämlich zur jeweiligen Angabe von Halbschatten, besonders deutlich im Kopf des Löwen und in Samsons Gesicht. Feder wurde an diesen Stellen nur für einige wenige Binnenkonturen verwendet, die im Stich entsprechend tief gestochen sind. Da die Kreidezeichnung verrieben ist, wirken diese Federarbeiten zunächst etwas zusammenhanglos. Das Blatt besticht aber gerade durch den ökonomischen Aufbau und die überlegte Verwendung zeichnerischer Mittel. Eine senkrechte Hilfslinie in der Mitte, von der aus der Bogen mit dem Zirkel geschlagen wurde, könnte fürs erste gegen Rubens' Autorschaft sprechen, da man ihm eine gewisse Spontaneität auch bei dergleichen Aufgaben unterstellt. Diese Hilfslinien sind jedoch auch in vielen absolut sicheren Arbeiten zu finden (z. B. in den Skizzen zur Pompa Introitus Ferdinandi). Auf die Druckermarke von Jan Meurs, die 1631 zum ersten Mal verwendet wurde (Kat. 21a—21d), sei als besonderes Problem zum Schluß noch eingegangen. Sowohl die Olgrisaille auf Holz (Antwerpen, Museum Plantin Moretus) als auch eine kleinere seitenverkehrte und durchgegriffelte Vorlagezeichnung (Leningrad, Eremitage) sind erhalten. An der Eigenhändigkeit der Zeichnung zweifelte bereits Michail V. Dobroklonskij, auch in der Ausstellung heißt sie „nach Rubens“. Was jedoch als Schwäche gelten könnte, sind nur die genauen Vorarbeiten für den Grabstichel, die Handschrift ist wiederum dem Zweck des Blattes angepaßt. Auch hier sind Kreide und Feder ähnlich sinnvoll wechselnd und ökonomisch eingesetzt wie im Maphaeus-Titel. Eine Frage bleibt offen, nämlich warum Rubens selbst seine eigene Grisaille in eine seitenverkehrte Vorlage umsetzen mußte.

Der Rezensent hätte seine Gegenposition zu den neuen Attributionen hier nicht formulieren können, wenn die Ausstellung nicht alle für diese Frage wichtigen Stücke mit überlegter Auswahl vereinigt hätte. Sie bot die

einmalige Chance, die brandneue These noch vor dem Erscheinen des Corpus-Bandes an allen Originalen zu überprüfen, was ihr unter allen Rubens-Veranstaltungen dieses Jahres ein besonderes Gewicht gibt.

Den Vorteil einer thematischen Begrenzung wird auch die Kölner Ausstellung mit „Rubens in Italien“ bieten. Die anderen großen Veranstaltungen, in London, Paris und Berlin, von denen noch zu berichten sein wird, gehen in ihrer Planung sinnvollerweise jeweils vom eigenen oder leicht erreichbaren Besitz aus.

Konrad Renger

COURBET IM GRAND PALAIS

Zur Pariser Ausstellung 30. 9. 1977—2. 1. 1978

(Mit 2 Abbildungen)

Großartiger und zugleich nobler ist dieser Maler noch nie dargestellt worden. Vor hundert Jahren ins Schweizer Exil getrieben, wird ihm heute gelassen Absolution erteilt. Dennoch ist die Retrospektive, die ihm die Musées nationaux zur 100. Wiederkehr seines Todestages widmen, weder Pflichtübung noch strahlende Apotheose, sondern das Ergebnis einer intensiven Werkbefragung, das für Courbet- und Realismus-Forschung einen Wendepunkt bedeutet. Wieder einmal stellt sich dieser Künstler als „Fall“ dar.

Gezeigt werden fast alle erreichbaren Werke. Die Sammlungsstatuten von Glasgow und Winterthur untersagten die Ausleihe des „Mendiant“ und des Mädchens in der Hängematte; der prekäre Erhaltungszustand der Budapester „Ringer“ machte deren Reise nach Paris unmöglich. Überraschend, daß auf die „Trois Baigneuses“ (um 1868) aus dem benachbarten Petit Palais verzichtet wurde. Unter den wiederaufgetauchten Werken ist das unvollendete Selbstbildnis (Kat. 30, *Le retour au pays*) das interessanteste, denn sein emphatischer Willkommensgestus fügt den früheren „inszenierten“ Selbstdarstellungen des Malers ein Bindeglied hinzu, das auf „Bon jour Monsieur Courbet“ (Kat. 36) hinweist. Nur ausnahmsweise wird dem Besucher die Möglichkeit geboten, Erst- und Zweitfassungen und Variationen eines Motivs zu vergleichen (Kat. 11, 12: *Les amants dans la campagne*; Kat. 72, 73: *La source de la Loue*; Kat. 91, 92: *Le puits noir*; Kat. 112, 117: *La grande vague*), wobei sich Konstanz, Steigerung und Schwächung des Gestaltungsvermögens ablesen lassen. Angesichts des verwirrenden Anteils, der den Schülern und Mitarbeitern (Cherubino Pata, Jean Jean Cornu, Marcel Ordinaire) an Courbets später Landschaftsproduktion zukommt, hätte ein Annex mit Werken der „Nachfolger“ seine aufklärende Wirkung nicht verfehlt.

Die Ausstellung nimmt drei Geschosse ein. Großzügig gehängt, geht vom Erdgeschoß der stärkste Eindruck aus. Die Bilder des zuständigen Bei-