

Neue Funde

EIN WIEDERGEFUNDENES GEMÄLDE AUS DEM RUBENS-UMKREIS (mit 4 Abbildungen)

Im zweiten Teil des Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (*The Eucharist Series* Vol I/II, Brüssel 1978) behandelt Nora de Poorter die Tapisserien zum Triumph der Hl. Eucharistie, die sich im Convento de las Descalzas Reales, dem Kloster der Barfüßerinnen in Madrid, befinden. Sie wurden in der Zeit zwischen 1626 und 1628 nach Entwürfen von Peter Paul Rubens in Brüssel angefertigt und waren zum Schmuck der Klosterkirche an besonderen Feiertagen bestimmt. Gestiftet hat sie die Infantin Isabella Clara Eugenia (1566—1633), Tochter Philipps II. von Spanien und Regentin in den Niederlanden, die nach dem Tode ihres Gemahls und Veters, des Erzherzogs Albert von Österreich (1559—1621), dem dritten Franziskanerorden beigetreten und dem Madrider Tertiärinnenkloster, in dem sie einen Teil ihrer Erziehung genossen hatte, seit ihrer Kindheit in besonderer Weise verbunden geblieben war.

Im Art Institute von Chicago hat sich Rubens' Bozzetto zur Anbetung der Eucharistie durch die weltlichen und geistlichen Mächte erhalten, (Öl auf Holz; 31,5 cm × 31,5 cm; *Abb. 5*), in dem die Darstellungen von fünf der ursprünglich wohl zwanzig Teppiche zu einer geschlossenen Komposition vereinigt sind: einer Bildwand, die nach de Poorter den Schmuck des Hochaltars bilden sollte und daher als Ziel- und Höhepunkt des ganzen Zyklus zu gelten hätte. Das quadratische Feld ist durch Säulen und Gebälke vertikal in drei Abschnitte und horizontal so unterteilt, daß die dreizonige Mittelbahn von jeweils zwei hochrechteckigen Bildfeldern flankiert wird. In der Mitte ist über dem Altar (?) ein Gitter zu erkennen, über dem zwei Putten erscheinen, welche die Hostie in einer Monstranz zur Anbetung emporhalten. Ihnen sind in den oberen Feldern der Seitenbahnen musizierende Engel zugeordnet, während darunter links die weltlichen und ihnen gegenüber die geistlichen Würdenträger zur Anbetung der Eucharistie versammelt sind. Die fünf zugehörigen Teppiche in Madrid sind von Jacob Geubels, Jan Raes, Jacob Fobert und Hans Vervoert in Brüssel ausgeführt worden. Sie entsprechen — spiegelbildlich — weitgehend den Angaben des Bozzetto, lassen aber auch erkennen, daß — wie nicht anders zu erwarten — bis zur endgültigen Redaktion der Kartons noch Veränderungen an der ursprünglichen Konzeption vorgenommen worden sind (*Abb. 7*).

Die Kartons zu diesen fünf Teppichen sind ausnahmslos verloren. So erscheint es durchaus der Anzeige wert, daß sich wenigstens eine Kopie nach einem dieser Kartons — dem zur Anbetung durch die weltliche Gewalt — erhalten hat. Das 4,37 m × 2,92 m große Bild (Öl auf Papier), dessen Spuren sich seit 1910 im Wiener Kunsthandel verloren hatten (vgl. N. de Poorter, *Kat.-Nr. 5c*, Bd. I, S. 279), befindet sich heute im Festsaal der Evangelischen Akademie in Tutzing (*Abb. 6*). Es ist zusammengesetzt aus ca. 40 cm hohen und 50 cm breiten Papierstreifen, die ihrerseits auf graues Papier aufgeklebt sind, „de manière qu'on peut faire des groupes détachés ou réunir le tout ensemble“, wie es in dem Auktionskatalog der

Sammlung Charles Spruyt in Gent aus dem Jahre 1815 heißt. Offenbar sind die Streifen erst danach auf eine Leinwand aufgezogen worden, die dann in späterer Zeit — nach dem Verkauf in Wien — rentoiliiert wurde. Im Zusammenhang mit dieser Restaurierung muß auch die Malerei selbst gründlich übergangen, ergänzt und ausgebessert worden sein, wie der Vergleich der bei de Poorter (Bd. II, Abb. 114) erneut veröffentlichten Photographie aus dem Wiener Auktionskatalog von 1910 mit dem heutigen Zustand zeigt. Inzwischen zeigt das Bild wiederum mehrere Risse und Beschädigungen, dazu Einschußlöcher aus der Zeit da es nach dem zweiten Weltkrieg Soldaten als Zielscheibe diente; es ist zudem beschnitten, und zwar, dem Bozzetto in Chicago nach zu urteilen, wohl nicht nur an den Lang-, sondern auch an den Schmalseiten. N. de Poorter hält es für eine Kopie nach dem Originalkarton; seine Entstehung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dürfte kaum zweifelhaft sein.

Dargestellt sind Mitglieder des Habsburger Kaiserhauses, die sich kniend der angebeteten Hostie zuwenden: Im Vordergrund rechts, im Hermelinmantel mit dem Habsburger Wappen auf dem Rücken, Kaiser Ferdinand II. (1619—1637), die höchste weltliche Macht und der Schutzherr der katholischen Christenheit; der energische Verfechter der Gegenreformation ist mit dem Schwert gegürtet und trägt als *miles christianus* unter dem Hermelin den Küras, dazu Sporen an den hohen Lederstiefeln. Zu seinen Füßen liegen Krone, Szepter und Reichsapfel. Hinter ihm knien drei weitere Personen, König Philipp IV. von Spanien (1621—1665), der Schutzherr der Descalzas Reales (auch er mit Küras, Mantel, Schwert und Sporen; die Königskrone zu seinen Füßen); neben ihm seine Gemahlin Isabella von Bourbon und schließlich die Auftraggeberin, die Infantin Isabella Clara Eugenia in der Ordenstracht des dritten Franziskanerordens, die sie seit dem Tode ihres Gemahls i. J. 1621 trug. Über dieser Personengruppe werden zwei gerüstete Bannerträger sichtbar, zwischen deren schweren Fahnen die Standarte mit dem Habsburger Doppeladler und dem rot-weiß-roten Wappenschild des Kaiserhauses erscheint. In dem rechten oberen Bildwinkel sind in den Wolken der Oberkörper eines Engels und ein herabschwebender Putto auszumachen, der, dem Kaiser zugewandt, auf die Hostie weist und die Verbindung mit der oberen Zone der Bildmitte herstellt.

Auffallend ist die besondere Qualität, welche die Dreiergruppe der spanischen Habsburger aus der ansonsten bis zur Unbeholfenheit schwerfällig-dumpfen Malerei heraushebt. Dies ist nicht nur ihrer Proportionierung zuzuschreiben (welche die Bannerträger über ihnen viel zu groß erscheinen läßt), sondern auch ihrer physiognomischen Charakterisierung, der Sicherheit und Prägnanz, mit der sie in Haltung und Gestik erfaßt sind und nicht zuletzt der Leuchtkraft und dem Nuancenreichtum ihres Kolorits. Um so eher verwundern die traditionellen Züge gerade bei dieser Gruppe. Während die Gesichter, wie ja die Bildkomposition insgesamt, offenbar Reminiszenzen an Rubens' italienische Zeit (etwa den Mantuaner Altar) bewahren, scheint die Behandlung der übrigen z. T. ebenfalls eher in diese Zeit passenden Gewänder an die Erfahrungen des Medici-Zyklus anzuknüpfen. — Der Bozzetto ist um 1626/27 entstanden, also in den Jahren, in denen Rubens nachweislich an dem

Zyklus gearbeitet hat (vgl. J. S. Held, *The Oil Sketches of P. P. Rubens*, Princeton 1980, Kat.-Nr. 111).

Die Tatsache, daß das Gemälde aus mehreren „Kartons“ besteht, die zudem von so unterschiedlichen und gewiß nicht der Rubens-Werkstatt angehörenden Kräften ausgeführt worden sind, und die im Vergleich mit dem zugehörigen Madrider Teppich leicht zu gewinnende Einsicht, daß sie dieser Serie nicht als Vorlage gedient haben können, werfen die Frage nach der ursprünglichen Zweckbestimmung dieser „Kartons“ auf. Dabei ist Nora de Poorters Hinweis zu beachten, daß die Brüsseler Teppichmanufakturen sich Papierkopien nach den Originalkartons verschafften, um sie zu gegebener Zeit für weitere Aufträge verwenden zu können. Solche Kopien — gerade auch nach der Eucharistieserie — besaß nachweislich die Brüsseler Teppichwerkerei des Frans van den Hecke. Er war höchstwahrscheinlich Hofmanufakturist und hatte daher sicherlich Gelegenheit, die bis zum Jahre 1649 noch als vollständige Serie im Königlichen Palast zu Brüssel aufbewahrten Originalkartons kopieren zu lassen. Danach gelangte ein Teil der Leinwände nach Madrid, während die in Brüssel verbliebenen Originale, darunter wohl auch „Die Anbetung der Hl. Eucharistie durch die weltlichen Mächte“, bei dem Brand des Palastes im Jahre 1731 verloren gingen.

Bekanntlich hat Jacob Jordaens zahlreiche Kopien nach Rubensvorlagen angefertigt, und da in seinem Atelier damals tatsächlich Kartons entstanden, die nicht nur jene großflächigen, ausdrucksleeren Physiognomien, sondern vor allem auch den für das Tutzinger Bild so charakteristischen knittrigen Faltenduktus zeigen (vgl. R.-A. d'Hulst, *Jacob Jordaens*, Stuttgart 1982, Abb. 172, sowie hier *Abb. 5 b*), mögen die Maler, die spätestens in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts die Tutzinger Kopien herstellten, in diesem Umkreis zu suchen sein. Genaueres wird sich erst nach der geplanten Restaurierung in den Werkstätten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sagen lassen.

Das Gemälde gehörte zu den umfangreichen Beständen des ungarischen Kunstsammlers Marzell von Nemes, der von 1922 bis zu seinem Tode im Jahre 1930 Eigentümer des „Schlosses“ von Tutzing gewesen ist. Er dürfte das 1910 in Wien zum Kauf angebotene Bild erworben haben, und ihm ist wohl auch die danach vorgenommene Restaurierung zu verdanken. Unerkannt überdauerte es dann mit wenigen anderen Stücken der Schloßeinrichtung die Versteigerung des Nemes'schen Nachlasses (1930), und auch die späteren Eigentümer scheinen sich — wie allein der jetzige Zustand des Bildes vermuten läßt — kaum der Bedeutung dieses in vieler Hinsicht noch immer rätselhaften Besitzes bewußt gewesen zu sein.

Jochen Zink