

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

31. Jahrgang

August 1978

Heft 8

LE SIÈCLE DE RUBENS DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES

Ausstellung im Grand Palais, Paris, 17. 11. 1977—13. 3. 1978

RUBENS, SES MAÎTRES, SES ÉLÈVES, DESSINS DU MUSÉE DU LOUVRE

Ausstellung im Louvre, Paris, 10. 2. — 15. 5. 1978

(Mit 4 Abbildungen)

Erst am Ende, beziehungsweise sogar erst nach Ablauf des Rubens-Jahres, nachdem die Leihgaben aus anderen Ausstellungen zurückgekehrt waren, feierte man Rubens in Paris. Im Grand Palais waren unter dem Titel „Le siècle de Rubens“ eigene Gemälde und Bilder seiner flämischen Zeitgenossen aus den französischen Provinzmuseen zu sehen. Jacques Foucart, der die Ausstellung geplant hatte, wiederholte mit diesem Konzept eine bereits 1969 mit „Le siècle de Rembrandt“ erfolgreiche Praktik, nämlich das sonst auf den Louvre fixierte Publikum auf die Schätze der kleineren Museen aufmerksam zu machen. Der Katalog, bearbeitet von Foucart, Jean Lacambre und Mitarbeitern, wurde allein durch diese Ausstellungskonzeption zu einem zukünftig unentbehrlichen Vademecum flämischer Malerei in Frankreich. Die solide Bearbeitung des 293 Seiten starken und 225 Nummern umfassenden Werkes macht es generell zu einem wichtigen Handbuch für diese Epoche.

Die Einleitung erinnert ausführlich an vergangene Ausstellungsaktivitäten, erläutert Auswahlprinzipien und geht auf französische Traditionen im Sammeln von flämischen Bildern ein. S. 10 f. klingt eine fast verschämte Entschuldigung dafür an, daß die französischen Sammlungen entscheidend durch Maßnahmen während Revolution und Empire bereichert wurden, und als eine Art Rechtfertigung empfindet man den Hinweis auf Sammlungsaktivitäten schon vor 1794. Einige Werke, die man gerne gezeigt hätte,

konnten aus technischen oder sonstigen Gründen nicht ausgestellt werden. Vier Bilder, Nr. 81, 104, 109, 197, waren sogar bereits in den Katalog aufgenommen. Trotzdem war man überrascht, welchen Reichtum an flämischer Malerei die französische Provinz besitzt. Der Katalog verzeichnet allein 44 Rubens-Gemälde! Zum großen Teil sind es Bilder, die nach der Überführung nach Paris als zweitrangig eingestuft, bald an die gerade gegründeten Provinzmuseen abgegeben und dann nach 1815 nicht den ursprünglichen Besitzern zurückerstattet wurden.

Die Rubens-Bilder standen im Mittelpunkt der Ausstellung; es waren sowohl kleine Skizzen als auch große Altarblätter darunter. Besonders hervorzuheben sind die „Anbetung der Hirten“ aus Rouen (124), die „Anbetung der Könige“ aus Lyon (128), „Abraham und Melchisedek“ aus Caen (120) und die ganz zentral gehängte „Grablegung“ aus Cambrai (118; die Schwarzweißabbildung im Katalog ist seitenverkehrt). Bei diesen großen Altarwerken des zweiten Jahrzehnts, die in der Zeit regster Werkstattproduktion entstanden sind, war die Händescheidung wichtiger Streitpunkt der Forschung vor ca. 50 Jahren gewesen. Da dieses Problem letztlich ungelöst bleibt, wurde es bei der Ausstellung zurecht nur beiläufig behandelt. Interessant war es jedoch, die sonst in der Provinz verborgenen Predellenbilder der großen Altäre endlich im Original mit großen Formaten vergleichen zu können. Es zeigte sich dabei, daß auch diese verhältnismäßig kleinen Arbeiten weitgehend von der Werkstatt ausgeführt sind. Das gilt besonders für die 1618/19 entstandenen Tafeln des Mechelner Fischer-Altars (Nancy, Museum; 125, 126). Aber auch bei dem um 1632 gemalten Predellenbildern des Abendmahlaltars aus St. Rombouts in Mecheln (Dijon, Museum; 137, 138) fragt man sich, ob Rooses hier nicht doch zu Recht eine wesentliche Beteiligung der Werkstatt vermutete.

Bekanntermaßen nimmt im Spätwerk der eigenhändige Anteil auch bei den großen Altarwerken wieder zu. Hierfür war das Altarbild der Antwerpener Kapuziner-Kirche (Toulouse, Museum; 151) ein überzeugendes Beispiel. Das Bild ist auffällig ungleichmäßig in der Ausführung: Randzonen sind schwächer durchgearbeitet als die Mitte. Es scheint jedoch, daß das Bild nicht ganz vollendet war; außerdem dürfte es stark verputzt sein. Viele Lasuren sind nur noch in Spuren sichtbar. Bei der „Verzückung der hl. Magdalena“ (Lille, Museum; 143) vermerkt der Katalog eine weitgehende Zusammenarbeit mit van Dyck; man fragt sich jedoch, ob nicht das ganze Bild von ihm stammt.

Auch bei den Skizzen trug man zusammen, was in öffentlichem französischen Besitz erreichbar war, angefangen von der frühen Skizze zur Heimsuchung im Antwerpener Kreuzabnahmealtar (Straßburg, Museum; 113) über Skizzen zur Jesuitenkirche (129, 130) bis zu denen für Torre de la Parada (144—150). Die Skizze zum wunderbaren Fischzug (Straßburg; 122) wird im Katalog als Rubens geführt, in der Ausstellung aber war sie zu

Jordaens gehängt, dem sie auch gelegentlich zugeschrieben wurde; man fragt sich, ob sie überhaupt von einem der beiden stammen muß.

Die Skizze mit Sebastian und Georg (Caen, Museum; 135), deren Zuschreibung schon in Antwerpen nicht recht überzeugte (Ausstellungskatalog Nr. 80), fiel hier neben den prächtigen Torre de la Parada-Skizzen gänzlich ab. Die ängstlich additive Malweise spricht gegen Rubens und eher für einen Kopisten. Nur mit Fragezeichen hatte man die Skizze zur Kreuzabnahme in Lille Rubens zugeschrieben (ebenfalls Lille, Museum; 153). Die in anderen Skizzen gewohnte Präzision vermißt man hier, die komplizierte Körperhaltung des Johannes wird nicht durch Licht- und Schattenverstärkungen erläutert, sondern durch breite Lasuren eher verunklärt. Das Gewand der Magdalena ist aus fahrigem Strichen gebildet, und gänzlich unverständlich bleibt der Flecken im Vordergrund rechts: Schweißtuch?, Dornenkrone? — Rubens hätte auch dieses Repoussoir eindeutig angegeben. Wahrscheinlich handelt es sich um eine anonyme Kopie nach dem verlorenen Original. Auch daß wir es mit einer Stechervorlage zu tun haben, wie gelegentlich geäußert wurde, ist auszuschließen.

Eine wichtige Bereicherung des Rubens-Werkes ist die 1974 von Foucart im Depot des Museums in Dijon entdeckte Skizze des auferstehenden Christus für die Decke der Antwerpener Jesuitenkirche (129; *Abb. 2*). Sie gehört zu der Gruppe der ersten, nur in Grau hastig angelegten Skizzen, in denen die Angaben auf das äußerst Notwendige beschränkt sind und die unregelmäßig eingestrichene braune Imprimitur weitgehend stehen bleibt. Auch unter den Gemälden gab es viel Neues zu sehen, wie die bisher kaum beachteten Porträts eines Ehepaares (Aix-en-Provence; 112, 113), in denen jedes Detail in Kostüm, Schmuck, Händen oder Gesicht für Rubens' Eigenhändigkeit spricht. Ihre Entstehung ist jedoch wohl erst einige Jahre nach der Rückkehr aus Italien und nicht kurz darauf anzusetzen, etwa Mitte des zweiten Jahrzehnts. Die ganz große Sensation der Ausstellung war jedoch die „Flucht des Aneas aus Troja“ (110; *Abb. 1*). Über den Verbleib des Bildes, das bereits in der Sammlung Jabach nachweisbar ist, wurde immer wieder recherchiert, u. a. auch von Ludwig Burchard, der schon kurz vor dem Ziel stand. Entdeckt wurde es jetzt von Foucart im Schloß Fontainebleau. Mit der „Bekehrung Pauli“ (Courtrai), „Hero und Leander“ (Yale University, New Haven) und dem „Paris-Urteil“ (London, National Gallery) ist es innerhalb der letzten beiden Jahrzehnte die vierte wichtige Entdeckung zum Werk des Rubens in den frühen italienischen Jahren. Der Zustand des Bildes ist ziemlich schlecht, auch die kürzliche Restaurierung konnte die schweren Schäden nicht beheben. Aber dennoch zeugen genügend Partien von der hohen Qualität dieses Gemäldes. Einige Figuren nehmen Erfindungen späterer Bilder vorweg oder bereiten sie vor. So ist der nackte Liegende vorn rechts von gleichem Typ wie die Christusfiguren der Beweinungen in Liechtenstein und Antwerpen (K. d. K. S. 76, 77). Der

nackte Putto, der weinend im rechten Bildrand steht, erscheint in ähnlicher Haltung in der Antwerpener Dreifaltigkeit (K. d. K. S. 91). In der Anchisesgruppe, in der Art, wie der greise Anchises, auf zwei Helfer gestützt, weggeschleppt wird, bemüht sich Rubens zum ersten Mal um eine Formulierung, die ihm später in Auseinandersetzung mit der Antike im trunkenen Herkules so letztgültig gelingen sollte.

Um diesen Kern von Rubens-Gemälden, der für alle Schaffensepochen wichtige Beispiele enthielt, waren Bilder der Vorläufer und Nachfolger gruppiert. Erstere wurden am Anfang der Ausstellung präsentiert, wobei der Lehrer Otto van Veen eine zentrale Stelle einnahm. Als Gemälde seiner Hand zeigte man die „Schlüsselübergabe“ (Bordeaux, Museum; 199), die Foucart als linken Flügel des Triptychons der Genter Kathedrale identifizieren konnte. Daneben waren fünf Grisailen, Öl auf Papier, ausgestellt, die 1970 im Pariser Kunsthandel aufgetaucht waren und von verschiedenen französischen Museen erworben wurden (200—204).

Ein ganz wichtiger Beitrag zur Kenntnis der flämischen Malerei, die weitgehend ohne Rubens' Einfluß eigene Wege suchte, war ein Bild, das erst kürzlich dem sog. Pseudo-van de Venne zugewiesen wurde: das 1629 datierte „Wunder des hl. Theodul“ (Besançon, Kathedrale; 207). Zusammen mit dem Wiener Gemälde wird es vielleicht zum Ausgangspunkt für die Rekonstruktion eines größeren Œuvres dieses Künstlers werden können. Ein weiteres außerordentliches Beispiel der flämischen Malerei vor Rubens ist die 1600 in Italien entstandene „Sebastiansmarter“ von Wenzel Cobergher (Nancy, Museum; 21), die schon von den Zeitgenossen ihrer Komposition wegen hoch gelobt wurde.

Unter den Schülern und Nachfolgern nahmen naturgemäß van Dyck und Jordaens die wichtigsten Plätze ein, sowohl was die Qualität als auch die Quantität betrifft. Unter den 14 van Dyck-Werken bestachen die Skizze zu den Antwerpener Schöffen (44) und zu „Die Zeit beschneidet die Flügel der Liebe“ (39). Bei dem herrlichen skizzenhaften Selbstporträt hatte man van Dycks Namen mit einem Fragezeichen versehen (Straßburg, Museum; 45), im Text hielt Alain Roy jedoch zu Recht an der alten Zuschreibung fest, allen gelegentlich geäußerten Zweifeln zum Trotz.

Jordaens' Entwicklung war in allen Schaffensepochen besonders gut zu verfolgen, vom Frühwerk, in dem er das Rubens-Vorbild eigenhändig umsetzt (Hirtenanbetung in Grenoble; 64), über den reifen Jordaens („Wie die Alten sunen, so pfeifen die Jungen“, Valenciennes; 72) bis zu schwachen Werken, die den späten Jordaens ankündigen (Christus im Garten Gethsemane, Honfleur; 77).

Von Jan Bruegel sah man so außerordentliche Meisterwerke wie die zwei „Elemente“, Feuer und Wasser (Lyon, Museum; 14, 15) oder die übergroße Ansicht des Schlosses von Mariemont (Dijon, Museum; 16). Bruegels Zusammenarbeit mit Rubens wurde in zwei Bildern der Diana-Mythologie aus dem

Pariser Jagdmuseum dokumentiert (131, 132). In der „Rast der Diana“ werden Jagd- und Pulverhörner, die Bruegel in einer Zeichnung in Hamburg studiert hatte, nicht das einzige Mal verwendet. Die gleichen Utensilien kommen schon vorher in anderen Gemälden vor, wie M. Winner bereits beobachtete (Jahrbuch der Berliner Museen 14, 1972, S. 148 f.).

Nicht minder bedeutende Stücke waren von Frans Snyders zu sehen, dessen fast unbekanntes, großes Fischstillleben aus Carpentras (172) besonders hervortrat. Im Falle von Adriaen Brouwer war es schade, daß die Louvre-Bestände ausgeschlossen waren, denn so konnte man kein repräsentatives Bild von diesem originellsten flämisch-holländischen Genremaler vermitteln. Das ausgestellte Gemälde aus Aix (12) ist in seinem feinmalerischen Duktus sicher nicht eigenhändig. Rez. kennt nicht die Leningrader Fassung (Wilhelm Bode, Adriaen Brouwer, Berlin 1924, Abb. 61), bei der es sich möglicherweise um das Original handelt.

Das ganz große Verdienst der Ausstellung lag jedoch in der Präsentation und Identifizierung vieler bisher weitgehend unbekannter Maler — wie etwa des Pieter van Boucle (Boeckel), der, aus Antwerpen stammend, bisher nur durch Erwähnungen 1632, 1634 und 1635 in Paris feststellbar war. Inzwischen konnten drei Gemälde, P. V. B. monogrammiert, als seine Werke identifiziert werden, und von diesen Bildern ausgehend, sind weitere dreißig an ihn zuzuschreiben. Eines von ihnen, die „Obstverkäuferin“ (Paris, Musée des Arts décoratifs; 9), war in der Ausstellung zu sehen. Dieser franko-flämische Stillebenmaler steht in seiner Themenwahl und seiner Vorliebe für große Formate ganz in der Nachfolge von Frans Snyders, dessen Schüler er wohl auch war, von dessen Technik er sich jedoch durch feinmalerisch, samten ausgeführte Früchte unterscheidet. (Ein gutes Vergleichsstück war das P. V. B. monogrammierte und 1651 datierte Bild in der Louvre-Ausstellung „Le XVII^e siècle flamand au Louvre“.)

Zuschreibungsfragen standen überhaupt im Mittelpunkt des umfangreichen Kataloges. Den Texten wurden ausführliche Provenienzzangaben, z. T. mit neuen Archivveröffentlichungen, Bibliographien und Hinweise auf zugehörige Werke vorangestellt. In den eigentlichen Texten konnten dann jedoch oftmals nur diese bewundernswert knappen Angaben wortreicher wiederholt werden. Dagegen hätte man sich die Bilderläuterungen in vielen Fällen ausführlicher gewünscht, und dies Versäumnis, d. h. die Vernachlässigung der Ikonographie, ist das einzige, was man dem Katalog vorwerfen kann. Bei einigen Bildern werden zwar ausreichende Bemerkungen zum behandelten Thema gegeben, wie bei der „Liberalitas regis“ aus Pompa Introitus Ferdinandi (154) oder bei Frans Franckens II. „Gefangennahme Christi“ (51). Bei anderen Werken findet man jedoch nicht die geringste Andeutung, die auf ikonographische Besonderheiten aufmerksam machen oder diese gar erläutern könnte. Die Legende eines fast unbekanntes Heiligen wie des hl. Theodul, der bei einer Mißernte mit wenigen Tropfen Trau-

bensaft Wasser in Wein verwandelt hat (207), sollte wenigstens kurz erzählt werden. Genausowenig darf man die Ikonographie von van Dycks „Die Zeit beschneidet die Flügel der Liebe“ (39) als allgemein bekannt voraussetzen. Hier wäre beispielsweise ein Hinweis auf die Quelle in Otto van Veens *Amorum Emblemata* (Antwerpen 1608, S. 236 f.) sinnvoll gewesen. Die nagende Zeit verstümmelt die Flügel der Liebe, die Liebeskraft läßt allmählich nach, das Verlangen wird aber nicht genommen, heißt es dort.

Diese Mängel, sowie Druckfehler und Lücken in der Bibliographie oder seitenverkehrte Abbildungen waren wohl im wesentlichen der Tribut an die Eile, in der gearbeitet werden mußte. Sie schmälern jedoch nicht die große Leistung dieses Kataloges, der mit seinen profunden Informationen zu den wichtigsten Ergebnissen des Rubens-Jubiläums gehört. Grundlage dafür ist eine fast leidenschaftliche Kennerschaft, die sich in der Einleitung ankündigt. Dem Katalog ist angefügt ein sehr nützliches Kurzverzeichnis der flämischen Bilder in französischen Museen außerhalb des Louvre.

Neben dieser umfassenden Präsentation von Schätzen flämischer Kunst aus der Provinz zeigte der Louvre eine übersichtlich arrangierte Ausstellung „Le XVII^e siècle flamand au Louvre“, in der Erwerbungen dieser Epoche in den verschiedenen Sammlungen von Louis XIV. bis zu rezenten Anschaffungen gezeigt wurden. Jüngstes und wichtigstes Stück war das erst 1977 erworbene Porträt der Helene Fourment aus der Slg. Rothschild (195). Der Katalog, Heft 14, in der Reihe der 'dossiers du département des peintures', von Alain Roy redigiert, erwähnt alle Gemälde wenigstens mit dem Bildtitel.

Die dritte Ausstellung in Paris zeigte unter dem Titel „Rubens, ses maitres, ses élèves“ neben Zeichnungen von ihm selbst Blätter seiner Lehrer Otto van Veen, Tobias Verhaecht und Adam van Noort; außerdem noch eine reiche Auswahl von Arbeiten der Schüler van Dyck, Jordaens und anderer Werkstattmitglieder.

Die Rubens-Blätter waren in vier Kategorien unterteilt: Originale Zeichnungen (1—31), Zeichnungen nach der Antike (32—50), nach nordischen Meistern (51—74), nach Italienern (75—107), von Rubens überarbeitete Stechervorlagen (108—113) und Zeichnungen anderer Meister, die von ihm retuschiert sind (114—123). In dieser sinnvollen Einteilung war die Ausstellung auch aufgebaut. Der Katalog, bearbeitet von Arlette Serullaz, war eine hommage an Frits Lugt, dessen Inventaire von 1949 überhaupt ein wichtiger Beitrag zur neueren Forschung über Rubens-Zeichnungen war. Die beinahe sprichwörtliche Exaktheit seiner technischen Angaben kam auch dem Ausstellungskatalog zugute.

Kleine Abweichungen zu Lugt gab es in Zuschreibungsfragen: Vier Zeichnungen, die inzwischen nicht mehr als Rubens gelten, wurden fortgelassen bzw. anders eingeordnet (Einleitung S. 9). Andererseits wurden inzwischen neu gekaufte oder neubestimmte Blätter aufgenommen. Wichtigste Neu-

bestimmung ist Michael Jaffés endgültige Zuschreibung der Skizze für den hl. Georg (5; Abb. 3). Dieses ganz rasch angelegte Blatt mit zahlreichen Pentimenti erschien Lugt in einigen Details als „trop sauvage“. Tatsächlich läßt sich gerade im Drachen nicht jeder der hastig gezogenen Striche erklären, was dem Blatt indes keinen Abbruch tut. Der „hl. Ignatius in Kontemplation“ (10), Vorlage zur Illustration der 1609 in Rom erschienenen Vita Beati Ignatii Loiolae, wurde 1969 von Julius Held Rubens zugeschrieben und ist zusammen mit der von ihm in Edinburgh entdeckten Zeichnung frühestes Zeugnis von Rubens' Beschäftigung mit der Buchillustration, die demnach bereits in Rom begann.

Eine schöne Ergänzung des Louvre-Bestandes ist die 1952 erworbene Zeichnung mit verschiedenen Kinderstudien, die mit der „Madonna mit Engeln“ (Louvre) zu verbinden sind. Eine Studie zum gleichen Bild, die einen Putto in identischer Haltung zeigt, erhielt das British Museum 1946 als Geschenk (Katalog der Londoner Rubens-Ausstellung 1977, Nr. 77).

Unter den farbigen Zeichnungen, von denen der Louvre ja eine beachtliche Anzahl, freilich in nicht sehr gutem Zustand, besitzt, fielen zwei wegen ihrer besonders schlechten Erhaltung auf: der Mädchenkopf (19), der so betrieben ist, daß fast nur die Federüberarbeitung ganz isoliert stehen blieb, und das Porträt von Michiel Ophovius (27), von dem nur die Vorzeichnung in schwarzer Kreide eigenhändig sein dürfte, die Aquarellanteile sind spätere (restaurierende?) Zufügungen. Ganz sicher nicht von Rubens ist das Porträt einer jungen Frau mit Blumen, gegen das der Katalog allerdings auch schon einige Vorbehalte äußert.

Nicht von Rubens' Hand ist die „Weihe eines Bischofs“ (22); sie erscheint — auch im Vergleich mit der Berliner Zeichnung, die das gleiche Ereignis aus anderem Blickwinkel zeigt (K.d.Z. 12246; Glück/Haberditzl Abb. 78) — ängstlich und unsicher im Duktus. Es handelt sich wohl nur um eine der Kopien nach dem verlorenen Original, für das uns nur in der Berliner Zeichnung eine frühe Vorstudie erhalten ist. Zweifelnd steht man dem doch schwachen Studienblatt „Löwe mit Fuchs“ (23) gegenüber, und Skepsis erregt auch die 1972 zugeschriebene „Studie eines antiken Satyrkopfes“ (32).

Der Großteil der Antikenkopien im Louvre besteht aus kleinen Blättchen mit Einzelköpfen und Figuren (33—49). Unter diesen dürfte jedoch nur eins, die Büste Alexanders des Großen (34), eigenhändig sein. Die anderen sind nur schwache Kreidezeichnungen, die Rubens partiell mit der Feder korrigierte und eigenhändig beschriftete. Die gleiche Problematik gilt für die Zeichnungen nach Gemälden anderer Meister. Zu drei der italienischen Zeichnungen „Kampf um die Fahne“ nach Leonardo (79), „Herkules“ nach Michelangelo (91) und — unter die völlig eigenhändigen Blätter geordnet — „Mutter mit zwei Kindern und Dienerin“ (9) konnte Anne Marie Logan auf dem Kölner Rubens-Colloquium (Dezember 1977) nachweisen, daß sie von fremder Hand stammen und von Rubens nur angestückt und dann retu-

schiert (79, 91), bzw. nur korrigiert wurden (9). Einmal auf die verschiedenen Handschriften aufmerksam gemacht, stellt man Unterschiede in vielen Blättern zwischen der unteren fremden Rötelzeichnung und den darübergelegten eigenhändigen Korrekturen in roter Tusche fest (62, 75, 76, 97, 98, 99, 105). Es erstaunt eigentlich, daß dies nicht bei der Katalogbearbeitung auffiel. So zeigt doch etwa die „Kreuztragung“ von Muziano (118), aufgeführt unter den retuschierten Zeichnungen, in den Korrekturen in roter Tusche und Öl über Rötel die gleiche „intelligence et importance des retouches“ wie die Rubens selbst zugeschriebenen „Maria, Elisabeth, Christus und Johannes“ (99). In beiden Blättern belebt er die trockene Rötelzeichnung mit dem roten Pinsel in den Haarpartien oder konturiert Hände und Gesichter, die durch sparsamste Angaben nun erst typische Rubens-Formen annehmen. Diese wenigen Akzente beleben jeweils das ganze Blatt.

Aber auch die übrigen, in anderen Techniken wie schwarzer Kreide, Feder und Pinsel in Braun ausgeführten Blätter sind zum großen Teil von Rubens nur überarbeitet. Anne Marie Logan und Egbert Haverkamp-Begemann werden in der Revue du Louvre das Problem ausführlich behandeln. Diese Erkenntnis wird unser Bild von Rubens' Auseinandersetzung mit anderen Meistern nicht grundlegend verändern. Ob er selbst kopierte oder nur korrigierte, die Beschäftigung mit den älteren Meistern war auf jeden Fall intensiv und eindringlich. Auch wenn der „Trunkene Silen“ (80) nicht eigenhändig nach Mantegnas Kupferstich kopiert wurde, so ist dessen weitreichender Einfluß im Werk von Rubens doch unübersehbar (den grundlegenden Aufsatz „Rubens und Mantegna“ von Hans Kauffmann, der 1941 überhaupt den Blick auf die Auseinandersetzung mit italienischer Kunst lenkte, übersieht leider auch dieser Katalog).

Als eigenhändige Kopien nach anderen Meistern bleiben die Blätter nach Amman, Goltzius und Stimmer (51—59). Die Zeichnungen nach Hans Weiditz (71—74) schrieb Julius Held bereits 1959 Anton Sallaert zu (Selected Drawings, S. 54, Anm. 1). Nicht zufällig handelt es sich dabei um nordische Meister, denn seine jugendliche Begeisterung für diese, Amman und Stimmer, hatte Rubens gelegentlich Joachim Sandrart gestanden. Frits Lugt lenkte in seinem grundlegenden Aufsatz die Aufmerksamkeit auf diese wichtige Passage in Sandrarts Teutscher Akademie (Art Quarterly VI, 1943, S. 99—115).

Unter den Kopien nach italienischen Meistern sind die acht Kreidezeichnungen nach Michelangelos Sixtinischer Decke (83—90) trotz der auch im Katalog festgestellten Schwächen wohl als eigenhändig anzusehen. Nicht nur stilistisch, auch technisch sind sie einheitlich durchgeführt, die gewohnten Verstärkungen und Modellierungen in Gesichtern und Händen sind nicht aufgesetzt, sondern im kontinuierlichen Arbeitsprozeß ausgeführt. Ganz eigenhändig sind auch die Aquarelle nach Pordenone (94) und Primaticcio (95). — Nur der Louvre mit seinem einmaligen Bestand von

eigenhändigen und retuschierten Zeichnungen konnte diese gute Möglichkeit bieten, das Problem zu studieren und sich in die verschiedenen Hände einzusehen.

Ein Blatt, der „Trunkene Silen“ (110; Abb. 4), war Rubens nur mit Fragezeichen zugeschrieben. Der Katalog referiert Helds vorsichtige Bestimmung als eigenhändig und K. T. Parkers Ablehnung. Michael Jaffé schrieb die Zeichnung ohne Vorbehalt Rubens selbst zu (Notiz auf dem Passepartout, 1965). Die Katalogbearbeiterin macht sich wieder Lugts Auffassung zu eigen, der nur die Retuschen Rubens geben wollte. Zu fragen wäre dann jedoch, was Rubens hier retuschiert haben sollte. Es gibt gar keine homogene Unterzeichnung; verschiedenfarbige Tuschen in der Federzeichnung, die zunächst auf zwei Hände schließen lassen könnten, müssen — nach eingehender Prüfung — von einer einzigen Hand stammen, denn sie sind nicht übereinandergelegt, wie bei Korrekturen zu erwarten, sondern sind alternativ eingesetzt. So ist beispielsweise das rechte Bein des links vorn schreitenden Begleiters nur in dunkler Tusche gezeichnet, während die anderen Partien in hellbrauner Tusche angelegt sind. Weiterhin sprechen die Pentimenti für die Eigenhändigkeit. Die unterschiedlichen Formate von Zeichnung (368 x 335 mm) und Christoph Jeghers Holzschnitt (442 x 335 mm) sowie gewisse Abweichungen (Vordergrund und Wolken fehlen) zeigen, daß es sich nicht um eine Vorlage der üblichen Art, sondern eher um einen Entwurf handelt. Wahrscheinlich hat Jegher die endgültige Zeichnung nach Rubens' Anweisungen direkt auf dem Holzstock angelegt.

In der Gruppe der Schülerzeichnungen waren van Dyck und Jordaens wiederum am stärksten vertreten. Besonders erfreut war man, Jordaens' drei Meter großen Teppichkarton „St. Yves, Patron der Advokate“ (157) bei dieser Gelegenheit zu sehen. — Für Lucas Vorsterman zeigte man zwei Blätter, einen Pauluskopf (66) sowie „Hero und Leander“ (167), die Lugt beide mit Fragezeichen dem Stecher zugeschrieben hatte. Im Falle des Pauluskopfes sprach man sich nun sehr entschieden für Vorsterman aus, mit Recht, denn die Longueval-Zeichnung in London (Hind S. 146, Nr. 6) ist von gleicher Hand und zeugt von gleicher Arbeitsweise, nämlich mit der Feder dem Grabstichel in einer Teilstudie genau vorzuarbeiten. (Der gleiche Kopf, ebenfalls in Stichmanier gezeichnet, findet sich in einer Zeichnung der Universitätskunstsammlung Göttingen, Inv. Nr. H 32, dort trägt er die Inschrift „Plato.“) — Für die „Hero und Leander“-Zeichnung fehlt allerdings Vergleichbares, um sie sicher Vorsterman zuschreiben zu können.

Die Schüler Erasmus Quellinus, Cornelis Schut und Theodor van Thulden waren jeweils nur mit einem Blatt vertreten. Vielleicht reichte der Platz nicht aus, um weiteren Louvre-Bestand zu zeigen, womit flämische Zeichenkunst etwas breiter hätte demonstriert werden können. Der Wert dieser Ausstellung lag jedoch in der Möglichkeit, den überreichen Rubens-Bestand auf einmal und vergleichend studieren zu können. Diesen Besitz verdankt

der Louvre vor allem den beiden großen Pariser Sammlungen Jabach und Mariette.

Der sammlungsgeschichtliche Aspekt, das frühe französische Interesse an Rubens, stand nur bei einer der Ausstellungen im Mittelpunkt, war aber bei den beiden anderen nicht zu übersehen. Mehr oder minder zeigten sie doch gemeinsam: Frankreich und Rubens.

Konrad Renger

REZENSIONEN

MICHAEL D. GRÜNWARD, *Christoph Angermair, Studien zu Leben und Werk des Elfenbeinschnitzers und Bildhauers*. Münchner kunsthistorische Abhandlungen VII, München und Zürich 1975. 151 S., 75 Abb.

Wie schwierig die Bestimmung deutscher Plastik des 17. Jahrhunderts ist, erweist die Unmöglichkeit, sich die in Spätrenaissance-Manier geschnitzten Reliefs des Münchner Münzschreins, die etwas flauere, an Leonhard Kern erinnernde Elfenbein-Lucretia in Münchener Privatbesitz und die Altarfiguren von St. Jakob in Dachau als Werke eines und desselben Meisters vorzustellen, die als Arbeiten Christoph Angermairs 1618, 1621 und 1626 gesichert sind. Daß es Michael D. Grünwald gelang, zu den elf archivalisch oder durch Signaturen belegten, z. T. mehrfigurigen Werken zwanzig weitere plausibel oder zumindest diskutabel zu gesellen, verdient alle Achtung. Besonders ist zu danken für die Zusammenstellung des bisher unbekannteren großplastischen Werks, das erst Angermairs Stellung und Bedeutung vollständig erkennen läßt.

Der Name Angermairs ist den Kennern als Schöpfer des Münzschreins im Bayerischen Nationalmuseum, als Münchner Zunftmeister und bayerischer Hof-Elfenbeinschnitzer und als Lehrer Georg Petels längst bekannt. Seine künstlerische Leistung und seine Lebensläufe lagen indessen noch weitgehend im Dunkel oder waren nur sporadisch in verschiedenen Zusammenhängen publiziert. Grünwald hat ein vollständiges Bild seines Lebenslaufs von seiner Geburt in Weilheim Anfang der 1580er Jahre bis zu seinem Tode am 6. Juni 1633 in München gezeichnet und, ausgehend von den gesicherten Arbeiten, ein Œuvre zusammengestellt, das nunmehr Christoph Angermair als hervorragenden Künstler des frühen 17. Jahrhunderts klar erkennen läßt. In der München-Weilheimer Bildhauerei dieser Zeit fließen spätgotisch-zünftische Traditionen aus Bayern und international-höfische Renaissanceelemente aus den Niederlanden zusammen und manifestieren sich in der Elfenbeinschnitzerei, in der Kleinplastik, im Bronzeguß und in der hölzernen Altarplastik sowie in der Dekoration und der Architektur höchst unterschiedlich. Zu dem bisher vor allem im Schnittpunkt der Strö-



Abb. 1 P. P. Rubens: Flucht des Aeneas aus Troja. Fontainebleau, Schloß (Foto: Réunion des Musées nationaux)



Abb. 2 P. P. Rubens: Auferstehung Christi. Ölskizze. Dijon, Museum
(Foto: Réunion des Musées nationaux)



Abb. 3 P. P. Rubens: Hl. Georg zu Pferde. Zeichnung. Paris, Louvre
(Foto: Réunion des Musées nationaux)



Abb. 4 P. P. Rubens: *Trunkener Silen*. Holzschnittvorlage. Paris, Louvre