

Nils Büttner

„EINE UNGEMEINE KUNST-SCHULE“ – AUSBREITUNG UND NACHWIRKUNG DER FLÄMISCHEN MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

Kaum ein anderer Künstler hat so viel Nachfolge gefunden wie Peter Paul Rubens (1577–1640). Der bemerkenswerten Nachwirkung und den Spuren, die seine Werke in der bildenden Kunst späterer Jahrhunderte hinterlassen haben, wurde 2014 eine vielbeachtete Ausstellung gewidmet.¹ Sie hat das Phänomen in beeindruckenden Beispielen vor Augen geführt. Dabei standen Maler im Fokus, die durch ihre eigenen Bilderfindungen und ihr ganz eigenes malerisches Idiom berühmt geworden sind. Es wurde gezeigt, wie sich etwa Antoine Watteau, Pablo Picasso oder Vincent van Gogh für längere oder kürzere Zeit mehr oder weniger intensiv mit Rubens beschäftigt haben. Diesem „Rubenismus“ haben sich auch andere Forscher gewidmet.² Es war dabei erklärtermaßen nicht das Ziel dieser Ausstellung, die langanhaltende und breite Nachwirkung von Rubens auch in jenen unzähligen Werken aufzuzeigen, deren kulturhistorischer Wert den künstlerischen Anspruch bei Weitem übertrifft. In den flämisch inspirierten Bildwerken beispielsweise, mit denen zahlreiche deutsche Kirchen geschmückt sind, oder jenen schier unzählbaren Rubens-Kopien, die bis heute den Kunstmarkt überschwemmen.

Im Unterschied zur Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei, der Horst Gerson bereits 1942 eine zu Recht vielgelobte Preisschrift widmete, ist dieses Phänomen für die flämische Malerei bis heute nur in Ansätzen untersucht.³ Gerson widmete Rubens kein eigenes Kapitel, da er entsprechend der seit dem 19. Jahrhundert üblichen Trennung der niederländischen Malerei in eine flämische und eine hol-

ländische Schule allein diese in den Blick genommen hatte. Es ist dabei bezeichnend, dass Gersons Buch nicht ohne Rubens auskommt, der – obwohl nicht Gegenstand der Betrachtung – fast häufiger erwähnt wird als jeder andere Künstler. Die Bilder des katholischen Rubens waren schon zu dessen Lebzeiten auch im protestantischen Norden gefragt. Und nach dem Tod des Künstlers wurde im Verlauf des 17. Jahrhunderts Amsterdam zum Zentrum des europäischen Kunsthandels und zu einem bedeutenden Umschlagplatz seiner Werke.⁴ Vor allem aber wurde Amsterdam zur Drehscheibe des Handels mit Bildern, die zwar als „Rubens“ gehandelt wurden, aber wohl kaum alle von ihm gemalt waren. Die sich in unzähligen Kopien bezeugende Rubens-Rezeption des 17. Jahrhunderts, die durchaus nicht auf Antwerpen oder die katholischen Länder Europas beschränkt blieb, ist bis heute nur in Ansätzen untersucht. Das hat seinen Grund nicht nur in der schieren Masse der weltweit verbreiteten Bilder und Dokumente, sondern vor allem in der zumeist geringen malerischen Qualität, die keine Möglichkeit der Zuordnung zu Malern oder Schulen eröffnet. Auch die moderne Kunsttechnologie vermag hier kaum zu helfen, weil die Malträger sich zwar gegebenenfalls datieren, aber eben nicht sicher lokal einordnen lassen. Und selbst wenn sich zum Beispiel ein in zahlreichen Versionen überliefertes Bild von Rubens durch die Signatur eines Tafelmachers oder den Beschaustempel der Antwerpener Gilde als in Antwerpen entstanden ausweist, sagt das nichts über den Maler oder den Bestimmungsort des Bildes. Diese Kopien fluten bis heute den Kunstmarkt

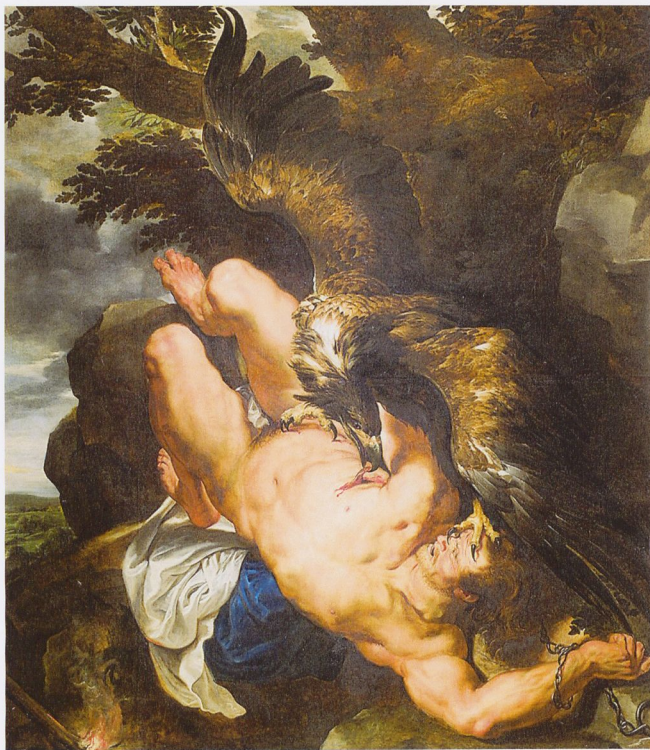


Abb. 1 Peter Paul Rubens und Werkstatt: Prometheus, ca. 1615–1618, Öl auf Leinwand, 242,6 x 209,6 cm, Philadelphia Museum of Art, W1950–3–1

und finden in der Regel verdientermaßen wenig Aufmerksamkeit. Als Zeugnisse eines kulturellen Massenphänomens und der Rezeptionsgeschichte sind sie aber durchaus ein in-

Abb. 2 Peter Paul Rubens und Werkstatt: Prometheus, ca. 1615–1618, Öl auf Leinwand, 198 x 233,5 cm, Privatbesitz



teressanter Untersuchungsgegenstand, zumal sie für die Überlieferungsgeschichte auch der Originale und für die Bestimmung von deren Provenienz eine bedeutende Quelle sind. Auch die Kopien werden deshalb mit einer in den letzten Jahrzehnten zunehmend gewachsenen Gründlichkeit in dem in Arbeit befindlichen Œuvrekatalog von Rubens, dem *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, dokumentiert und verzeichnet.⁵

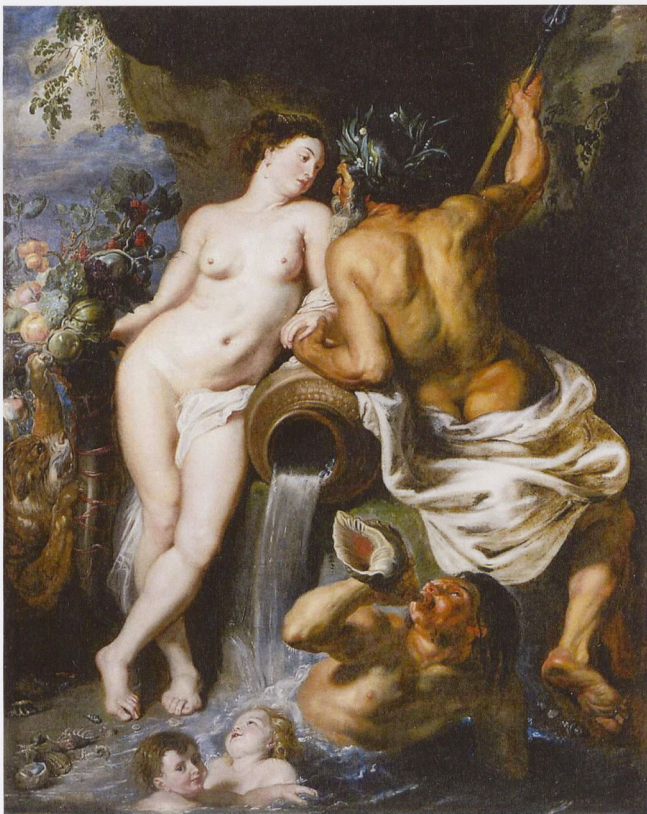
Es gibt wohl keine Bilderfindung von Rubens, die nicht auch in zeitgenössischen Kopien und Wiederholungen überliefert wäre. Einige der Kopien entstanden in Rubens' Antwerpener Werkstatt, in der, nach allem was sich heute sagen lässt, die Mitarbeiter die malerische Handschrift des Werkstattleiters erlernten. Ein wichtiges Instrument der Vermittlung war dabei das systematische Kopieren und Vervielfältigen seiner Bilder.⁶ Dass auch die so entstandenen Werke unter den Augen des Meisters und mit seinem Wissen als „Rubens“ verkauft wurden, wird durch die erhaltenen Werke und durch schriftliche Quellen bezeugt. Ein gutes Beispiel dafür ist Rubens' in zahlreichen Versionen überlieferter *Prometheus* (Abb. 1, 2).⁷ Dieses Gemälde wurde früh berühmt, denn der Leidener Gelehrte Dominicus Baudius (1561–1613) hatte ihm am 11. April 1612 ein Gedicht gewidmet, das, 1616 erstmals publiziert, zahlreiche Neudrucke erlebte.⁸ Baudius war von 1587 bis 1591 als Advokat am Hof von Holland tätig. Nach einigen Jahren in Frankreich wurde er 1603 als außerordentlicher Professor für Rhetorik an die Universität Leiden berufen, wo er zugleich Rechtswissenschaften lehrte. 1611 wurde er dort zum ordentlichen Professor für Geschichte ernannt, ein Amt, das er nicht lange innehaben sollte. Weil er mit einer Prostituierten ein uneheliches Kind gezeugt hatte, wurde er im März 1612 durch den Senat der Universität vom Dienst suspendiert. Sein Leben endete kaum anderthalb Jahre später im Alter von 52 Jahren nach einem mehrtägigen Alkoholexzess.⁹ Das in seinem Gedicht beschriebene Bild zeigt einen Prometheus, der von den Klauen und dem Schnabel eines Geiers mit feurigen Augen verletzt wird.¹⁰ Der Vogel wirke dabei so lebendig, dass er sich auf den Betrachter stürzen würde, wäre er nicht an den Füßen gefesselt.¹¹ Es ist kein Bild von Rubens erhalten, das einen Prometheus zeigt, der von einem gefesselten Geier gequält wird. Die Beschreibung von Baudius darf man vermutlich nicht zu wörtlich nehmen.¹² Die beiden hier abgebildeten und bis heute erhaltenen Gemälde dieses Themas gingen nach allgemeiner Auffassung aus Rubens' Werkstatt hervor. Sie zeigen aber keinen gefes-



Abb. 3 Peter Paul Rubens und Werkstatt: Allegorie auf Wasser und Erde, ca. 1618–1620, Öl auf Leinwand, 222,5 x 180,5 cm, Eremitage St. Petersburg, ГЭ-464

selten Geier. Zudem sind sie stilistisch schlecht mit einer Entstehung vor dem Jahr 1613 in Einklang zu bringen. Man behalf sich deshalb mit der Vermutung, dass das heute in Philadelphia bewahrte Gemälde 1611/12 begonnen und erst 1618 vollendet wurde.¹³ Das letztere Datum wird dabei nicht nur stilistisch nahegelegt, sondern auch durch die Tatsache, dass Rubens in diesem Jahr eine Version des Prometheus verkaufte. In diesem Bild hatte er nach eigenem Bekunden selbst den gefesselten Heros gemalt, während Frans Snijders den Adler geschaffen habe.¹⁴ Es ist dabei sicher, dass keine der beiden hier gezeigten Prometheus-Darstellungen mit jenem Bild identisch ist, das Rubens am 11. September 1618 dem englischen Diplomaten und Politiker Dudley Carleton zum Kauf anbot.¹⁵ Dieses Gemälde war nämlich 9 Fuß hoch und 8 Fuß breit und hatte damit ein Seitenverhältnis, das zu keiner der erhaltenen Versionen passt.¹⁶ Zudem lassen die beiden erhaltenen Bilder nicht erkennen, dass hier zwei Maler am Werk gewesen wären. Es gab also schon zu Rubens' Lebzeiten mindestens drei, vermutlich sogar vier Fassungen dieses Bildes.

Abb. 4 Peter Paul Rubens und Werkstatt: *Allegorie auf Wasser und Erde*, ca. 1618–1620, Öl auf Leinwand, 204 x 162 cm, Privatbesitz



Auch von der heute in St. Petersburg befindlichen *Allegorie auf Wasser und Erde* gab es mindestens zwei Versionen (Abb. 3, 4), die früh auch außerhalb der Rubenswerkstatt kopiert und nachgeahmt wurden (Abb. 5).¹⁷ Die 1622 erstmals erwähnte Erstfassung des Bildes gelangte in die Sammlung des römischen Kardinals Gianfrancesco Guidi di Bagno. Eine etwa zeitgleich entstandene Fassung verblieb noch einige Zeit in der Rubens-Werkstatt. Es war wohl dieses Bild, das der Amsterdamer Maler Isaac Isaacs sah. Er kopierte die Figuren von Rubens' Gemälde für seine auf den 8. Juni 1622 datierte Allegorie des Gehörs, die der dänische König Christian IV. für sein Schloss Rosenborg bestellt hatte. Das Beispiel vermag dabei zugleich zu illustrieren, dass vor allem das adelige Kunstpublikum an den europäischen Höfen die von Rubens entwickelte Bildsprache für ein besonders geeignetes Mittel der visuellen Kommunikation hielt und als der gehobenen Raumausstattung besonders angemessen empfand. Die beiden in Rubens' Werkstatt etwa zeitgleich entstandenen Werke sind dabei nur eines von vielen Beispielen für sein Verfahren, eigene Entwürfe durch Mitarbeiter seiner Werkstatt vervielfältigen zu lassen. Diese Kopien, die dann wiederum auch von anderen Malern aufgegriffen und kopiert wurden, leisteten zur Verbreitung von Rubens' Bilderfindungen einen erheblichen Beitrag. Die unzähligen Kopien und Wiederholungen seiner Werke trugen dazu bei, den Ruhm des Malers zu mehren und seinen Namen unsterblich zu machen. Allerdings waren und sind nicht alle mit seinem Namen verbundenen Bilder geeignet, dem Erfinder der Komposition auch Ehre zu machen. Schon einer seiner ersten Biographen, Roger de Piles, hatte das daraus resultierende Problem erkannt, dass ein Teil dieser Hervorbringungen „seinen Ruf schädigten“, „fit du tort à sa réputation.“¹⁸ Andererseits sah Joachim von Sandrart, ein Biograph, der Rubens auch persönlich begegnet war,¹⁹ den Nutzen, den das Kopieren von Rubens' Stil für die Antwerpener Kunstproduktion gehabt habe, da die Stadt Antwerpen „durch seinen Fleiß eine un-gemeine Kunst-Schule wurde/ worinnen die Lernenden zu merklicher Perfection gestiegen.“²⁰ Als Lehrmittel und lehrreiches Vorbild dienten auch die von Rubens beauftragten druckgraphischen Reproduktionen seiner Werke. Die von ihm in der Herstellung genau überwachten Kupferstiche und Holzschnitte nach seinen Gemälden oder nach eigens für die Vervielfältigung angefertigten Vorlagen wurden in aller Welt gehandelt und gesammelt. Rubens hat vermutlich nie selbst eine Druckgraphik ange-

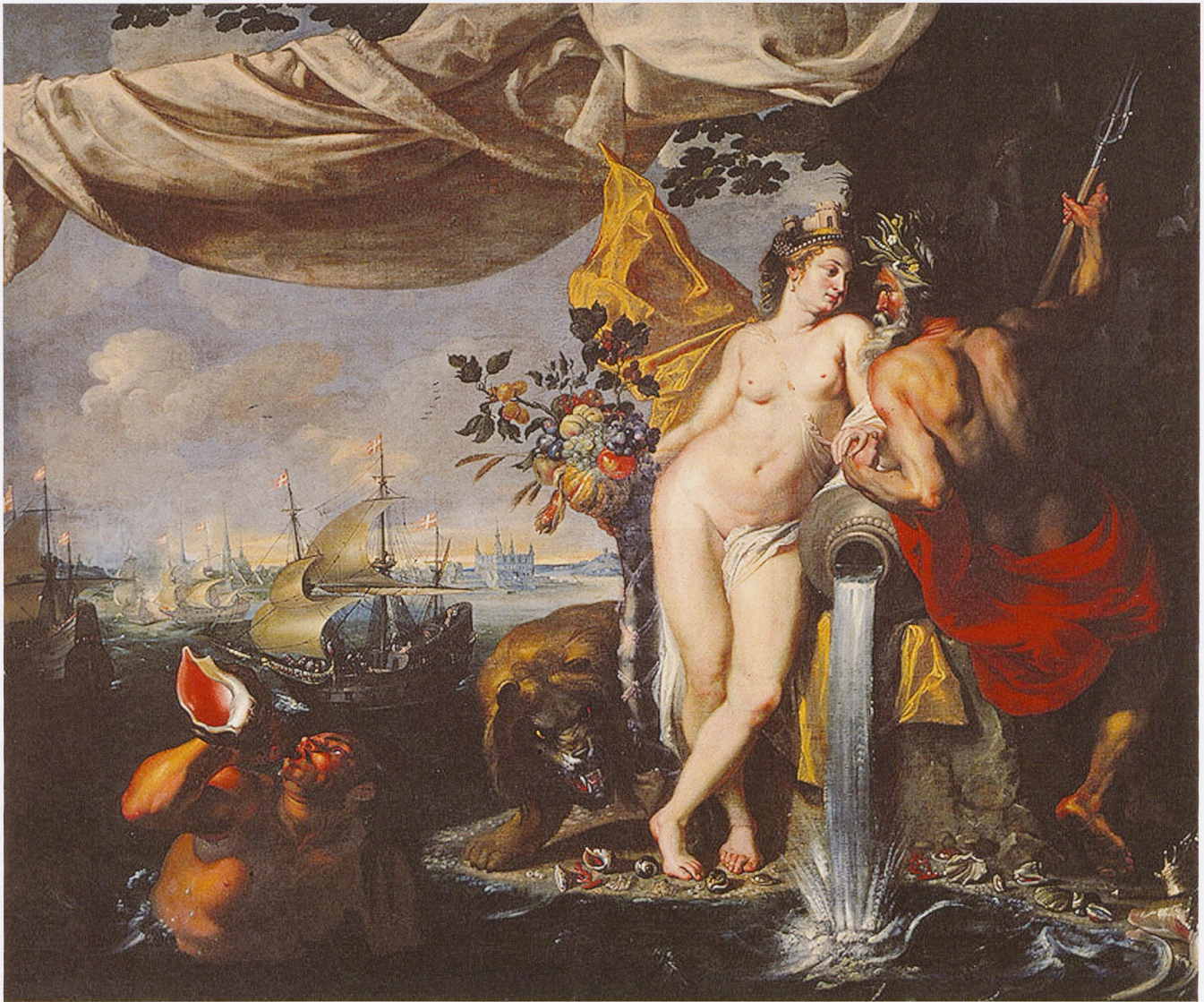


Abb. 5 Isaac Isaacsz: Allegorie des Gehörs, 1622, Öl auf Leinwand, 259 x 307 cm, Statens Museum for Kunst Kopenhagen, KMSp801

fertigt. Er gab den reproduzierenden Künstlern aber sehr genaue Anweisungen. In Probeabzügen trug er mit eigener Hand in Deckweiß und Tusche ein, wie er sich die Verteilung von Licht und Schatten vorstellte. In den so entstandenen Blättern trat die Handschrift der ausführenden Graphiker hinter einem graphischen Ideal zurück, dass die Bezeichnung „Rubens-Graphik“ durchaus angemessen erscheinen lässt.²¹ Durch die so entstandenen Kupferstiche und Holzschnitte fühlten sich dann wieder zahlreiche Künstler zur Auseinandersetzung mit dem Vorbild Rubens eingeladen. Sie kopierten einzelne Figuren und Motive oder machten aus den schwarzweißen Kupferstichen wieder großformatige und

farbenfrohe Gemälde. Was auf diese Weise entstand, ist mit dem modernen Begriff der Kopie nur unzutreffend beschrieben. Darauf ist zu Recht immer wieder hingewiesen worden, wenn es darum ging, den Formen der malerischen Aneignung nachzuspüren, für die es viele prominente Beispiele gibt. Gerne wird in diesem Zusammenhang beispielsweise auf Rembrandts Kreuzabnahme verwiesen, die im Kontext einer Folge von Passionsbildern für den Hof des Statthalters in Den Haag entstand (Abb. 6).²² Dieses Gemälde konnte sich mit seinem Format von etwa 90 mal 65 Zentimetern kaum mit Altarwerken messen, doch bot es Rembrandt die Gelegenheit, mit der zeitgenössischen Kunst des katholischen



Abb. 6 Rembrandt: Kreuzabnahme, 1632/33, Öl auf Holz, 89,4 x 65,2 cm, Alte Pinakothek München, 395

Südens der Niederlande in Wettstreit zu treten. Rubens hatte die Mitteltafel seines für die Antwerpener Kathedrale entstandenen Retabels mit der Kreuzabnahme bereits 1620 von Lucas Vorsterman in Kupfer stechen lassen (Abb. 7).²³ Dieser Stich dürfte in Amsterdam genauso bekannt gewesen sein wie am Hof in Den Haag, wo Rubens sich um das Privileg für den Vertrieb in den nördlichen Provinzen bemüht hatte. Die Bezüge zwischen Rembrandts Gemälde und dem Rubens-Stich sind deutlich zu sehen und bezeugen eindringlich die Vorbildhaftigkeit von dessen Bildsprache. Es muss aber auch betont werden, dass bei Rembrandt durch die andersartige räumliche Disposition, durch Lichtführung und Farbstimmung das ganz Eigene und Neue überwiegt. Anders bei den zahlreichen getreulichen Kopien der Rubens-Kompositionen, die für unterschiedlichste Kontexte entstanden sind. So finden sich beispielsweise in zahllosen katholischen Kirchen Altarwerke, die Rubens' Vorbildern folgen. Manche dieser Werke wurden explizit als Kopien in Auftrag gegeben. So hatte beispielsweise Prinz Karl Eusebius von Liechtenstein 1671 die einst von Rubens für die Kartäuser-Kirche in Brüssel gemalte Himmelfahrt Mariens erworben. Sie fand in Wien ihre Aufstellung und wurde dort als Kunstwerk in der Galerie präsentiert. 1780 ließ dann Prinz Franz I. von Liechtenstein eine Kopie dieses Bildes anfertigen, die über dem Hochaltar der Klosterkirche des östlich von Prag gelegenen Klosters Lstiboř ihren Platz fand.²⁴ Als weiteres beinahe beliebiges Beispiel sei hier auf den Hochaltar der katholischen Pfarrkirche St. Johannes im niedersächsischen Bad Bentheim verwiesen. Den aufwendig gestalteten Hochaltar schmückt ein Gemälde, dem wiederum ein Kupferstich von Schelte Adamsz. Bolswert als Vorlage diente.²⁵ Vorbild dieses Stiches war die Mitteltafel eines von Rubens im Auftrag von Jan Moretus gemalten Epitaphs in der Antwerpener Kathedrale.²⁶ Der Stich gibt die Mitteltafel des Moretus-Triptychons seitenverkehrt wieder. Das Gemälde in Bad Bentheim folgt in der Seitenausrichtung der Stichvorlage und ist deshalb wohl nicht nach dem von Rubens gemalten Original gestaltet, sondern nach dem leichter verfügbaren Stich. Diese Stiche fanden dabei nicht nur in Europa eine reiche Nachfolge, sondern im wahrsten Sinne des Wortes weltweit. So ist in neuerer Zeit von amerikanischen Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen darauf aufmerksam gemacht worden, dass Rubens das als absolut vorbildlich begriffene künstlerische Ideal von Malern und Auftraggebern im Südamerika der Vormoderne repräsentierte.²⁷ Es mag an dieser Stelle der Hinweis

auf die unzähligen Rubens-Kopien genügen, die der mexikanische Maler Cristóbal de Villalpando bis zu seinem Tode im Jahr 1715 anfertigte. Sie schmückten bis heute zahlreiche Kirchen Mittel- und Südamerikas, haben aber inzwischen auch schon ihren Weg in Museen und Sammlungen gefunden.

Die von nicht mehr namhaft zu machenden Malern nach Rubens-Graphiken geschaffenen Altarwerke sind kaum zu zählen. Die Aufzählung von Rubens-Kopien in katholischen Kirchen in aller Welt ließe sich hier beliebig fortsetzen, wobei wie gesagt eine systematische Erfassung all dieser Werke bislang nicht versucht wurde und hier nicht zu leisten ist. Hier mag der allgemeine Hinweis genügen, dass die Bilderfindungen von Rubens auf den Altären katholischer Kirchen überall in Europa höchst beliebt waren. Diese Tatsache dürfte dabei kaum zu Verwunderung Anlass geben. Rubens wird gemeinhin als herausragender Vertreter der sogenannten Gegenreformation gewürdigt. So richtig die Beobachtung ist, dass sich Rubens mit malerischen Mitteln an der katholischen Reform beteiligte, so wichtig ist der Hinweis, dass Rubens' Vorbild eben nicht nur von katholischen Malern in katholischen Kontexten aufgegriffen wurde.

Luther selbst hatte dazu geraten, den Altar als den Tisch des Herrn mit einem Abendmahlsbild zu schmücken.²⁸ Das hatte zur Folge, dass im 16. und 17. Jahrhundert die Darstellung eines gemalten oder als Relief gestalteten Abendmahls zum Kennzeichen des protestantischen Altars wurde.²⁹ Der Kunsthistoriker Hermann Oertel untersuchte dieses Phänomen für den „Verwaltungsbezirk Braunschweig und acht hannoversche Landkreise östlich der Weser“ und stellte dabei fest, dass alleine in diesem sehr überschaubaren „ostfälischen, überwiegend welfischen Raum nach bisheriger Feststellung 114 protestantische Abendmahlsdarstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts erhalten geblieben“³⁰ sind. Luther hatte mit seiner Autorität dafür gesorgt, dass den historischen Darstellungen der Ankündigung des Verrats und der Einsetzung des Gedächtnismahls innerhalb der protestantischen Bildpublizistik der höchste Rang eingeräumt wurde. Die Einsetzung des Abendmahls war dabei auch innerhalb der katholischen Bildpublizistik bedeutsam, die seit dem Tridentinum die Verherrlichung der Eucharistie zu einem zentralen theologischen Anliegen gemacht hatte. Entsprechend gab es in der bildenden Kunst unzählige für katholische Kontexte entstandene Darstellungen des Gedächtnismahles oder der Apostelkommunion. Rubens setzte dieses Thema für die Illustrationen des



Abb. 7 Lucas Vorsterman nach Peter Paul Rubens: Kreuzabnahme, 1620, Kupferstich, 582 x 435 mm, Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-0B-4591



Abb. 8 Boëtius Adamsz. Bolswert nach Peter Paul Rubens: Abendmahl, 1632/33, Kupferstich, 658 x 495 mm, Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-0B-67.486

Breviarium und des *Missale Romanum* ins Bild.³¹ Diese Bücher waren europaweit verbreitet, lagen in unzähligen Kirchen auf dem Altar und waren, weil sie in diversen Formaten und Preisklassen kursierten, auch in protestantischen Regionen leicht verfügbar. Rubens malte das Abendmahl auch verschiedentlich. Auch diese Gemälde waren, wie alle seine Bilder, in diversen Kopien verbreitet. Sie wurden aber ebenso in Kupferstiche umgesetzt und auch diese erlebten ein reiches Nachleben. Exemplarisch sei hier nur auf jene Gruppe von Kopien verwiesen, die nach Rubens' 1632 entstandenem *Abendmahl* folgen, das von dem 1633 verstorbenen Boetius à Bolswert in einem großformatigen Kupferstich reproduziert wurde (Abb. 8).³² Dieser Stich gibt das Original weitgehend seitenverkehrt wieder und lässt den Hintergrund klarer hervortreten als das insgesamt sehr dunkle Gemälde. Dieses im Stich verbreitete Rubens-Bild hat alleine in dem kleinen von Oertel untersuchten Raum zwölfmal als Vorlage für eine protestantische Abendmahlsdarstellung gedient.³³ Um dieses

Phänomen der Rezeption intentional katholischer Bilderfindungen in protestantischen Kontexten in seiner ganzen Tragweite zu verstehen, bedarf es an dieser Stelle des Hinweises, dass sich die Rezeption weder lokal noch thematisch in so engen Grenzen bewegte, wie es die in ihrer Vollständigkeit beeindruckende Studie von Oertel nahelegt. Er hatte sich ausdrücklich auf den von seinen Studierenden mit dem Fahrrad zu erkundenden Braunschweiger Raum beschränkt und ausschließlich Abendmahlsdarstellungen verzeichnet. Exemplarisch seien hier einige andere Bilder angeführt, die geeignet sind, das motivische und regionale Spektrum anzudeuten. Eine Kopie nach dem bereits angeführten Moretus-Triptychon, diesmal nicht nach dem Stich, sondern direkt nach der gemalten Vorlage oder einer seitenrichtigen Nachzeichnung entstanden, fand nämlich beispielsweise ihren Weg in die Pfarrkirche des schwedischen Örtchens Lyrestad.³⁴ Dort hatte ein nicht mehr bekannter Künstler diese Kopie für ein Altarwerk geschaffen, das man in der zweiten Hälfte des 17. Jahr-

Abb. 9 Lucas Vorsterman nach Peter Paul Rubens: Anbetung der Hirten, 1620, Kupferstich, 286 x 450 mm, Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-0B-33.006



hunderts als für eine protestantische Kirche angemessene Ausstattung empfand. Rubens war lange über seinen Tod hinaus auch im protestantischen Norden ein hoch geschätzter Künstler. So fand zum Beispiel eine 1620 für die Verlegerfamilie Moretus entstandene *Anbetung der Könige* von Rubens im 18. Jahrhundert ihren Weg in die Kunstsammlung des preußischen Königs. Friedrich der Große sah in diesem Bild vor allem ein Werk der Kunst, das seit 1768 im sogenannten Neuen Palais in Potsdam ausgestellt wurde.³⁵ Eine großformatige Kopie dieses Bildes schmückte damals aber schon seit mehr als hundert Jahren den Chorraum der evangelischen Michaelskirche von Heidenheim an der Brenz im protestantischen Herzogtum Württemberg.³⁶

Gerade die Anbetung des Christkinds durch Hirten oder Könige war ein in Kirchen aller Konfessionen besonders geschätztes Bildmotiv. So fand zum Beispiel ein nach einem Rubens-Stich (Abb. 9) kopiertes Gemälde seinen Weg in die evangelische Kirche im Brandenburgischen Kladow (Abb. 10).³⁷ Wie so viele Rubens-Kopien in deutschen Kirchen ist dieses Bild von einem geschickten Maler ausgeführt, kann allerdings höheren Ansprüchen an eine künstlerische Ausführung kaum genügen. Zudem ist das Bild ein gutes Beispiel für all jene Kopien, denen zwar die Übernahme des Figurenideals und der Komposition gelingt, die aber gar keinen Versuch unternehmen, sich dem Kolorit und der malerischen Ausdruckskraft von Rubens anzunähern. Gerade dieser Stil war es aber, den die „Rubenisten“ kopierten und den auch die kunstsinnigen Sammler schätzten.

Schon zu Rubens' Lebzeiten verlangte das internationale Kunstpublikum offensichtlich nach Bildern, in denen sein erhabener Stil seine volle Wirkung entfaltete. Anders ist die schier unüberschaubare Zahl an überlieferten Kopien nicht erklärbar, die weniger seine Motive als vor allem seinen Stil imitieren. Rubens muss seine Werkstattmitarbeiter dazu angeleitet haben, solche Kopien herzustellen, die auf den ersten Blick kaum von seinen eigenen Werken zu unterscheiden waren. Diese gezielte Ausbildung in seiner Malweise und der Wunsch des Publikums nach eben solchen Werken brachte es dann mit sich, dass auch Maler, die durchaus über ein inventives Talent verfügten und zu beeindruckenden eigenen Bilderfindungen in der Lage waren, sich in der malerischen Sprache von Rubens äußerten. So fanden nicht nur Rubens' Bilderfindungen zu einem reichen Nachleben, sondern auch sein malerisches Idiom, welches sich schon zu seinen Lebzeiten internationaler Verbreitung erfreute. Auch diese Bilder



Abb. 10 Unbekannter Maler nach Peter Paul Rubens: *Anbetung der Hirten*, Öl auf Leinwand, 112 x 133 cm, Kirche Kladow

waren dabei nicht nur im katholischen Europa gesucht, sondern genauso auch in protestantischen Regionen. Den zu meist fürstlichen Auftraggebern schien die so prägnante malerische Ausdrucksweise von Rubens als für die Ausstattung von Schlössern oder Kirchen ausgesprochen geeignet zu sein.

Ein besonders beeindruckendes Beispiel dafür ist die zwischen 1665 und 1677 unter Graf Johann von Nassau-Idstein neu ausgestattete protestantische Predigt- und Hofkirche in Idstein. Dabei wurde die Decke des Hauptschiffes mit 38 großformatigen Leinwandgemälden verkleidet (Abb. 11). Die meisten dieser Bilder schuf ein Antwerpener Maler namens Michelangelo Immenraet.³⁸ Sein Schicksal ist kaum schlechter dokumentiert als das anderer Maler seiner Zeit. Bemerkenswert ist nur die Tatsache, dass sich ihm keine Werke zuschreiben lassen, abgesehen von den qualitativ hochwertigen Bildern in Idstein. Vermutlich verbergen sich seine sonstigen Werke hinter dem im Kunsthandel beliebten Begriff der Werkstatt, Schule oder Nachfolge von Rubens. Oder sie hängen gar unter dessen Namen unerkannt in Galerien und Sammlungen. Auch die Ausstattung der Idsteiner Kirche wird in Reiseführern wie in der kunsthistorischen Literatur gerne als Werk der „Rubens-Schule“ bezeichnet. Tatsächlich könnte Immenraet, der am 18. Oktober 1621 in Antwerpen getauft wurde, bei Rubens in die Lehre gegangen sein. Dokumentiert ist das allerdings nicht. Die Bilder in Idstein erweisen Immenraet als talentierten Maler, das ihm gezahlte

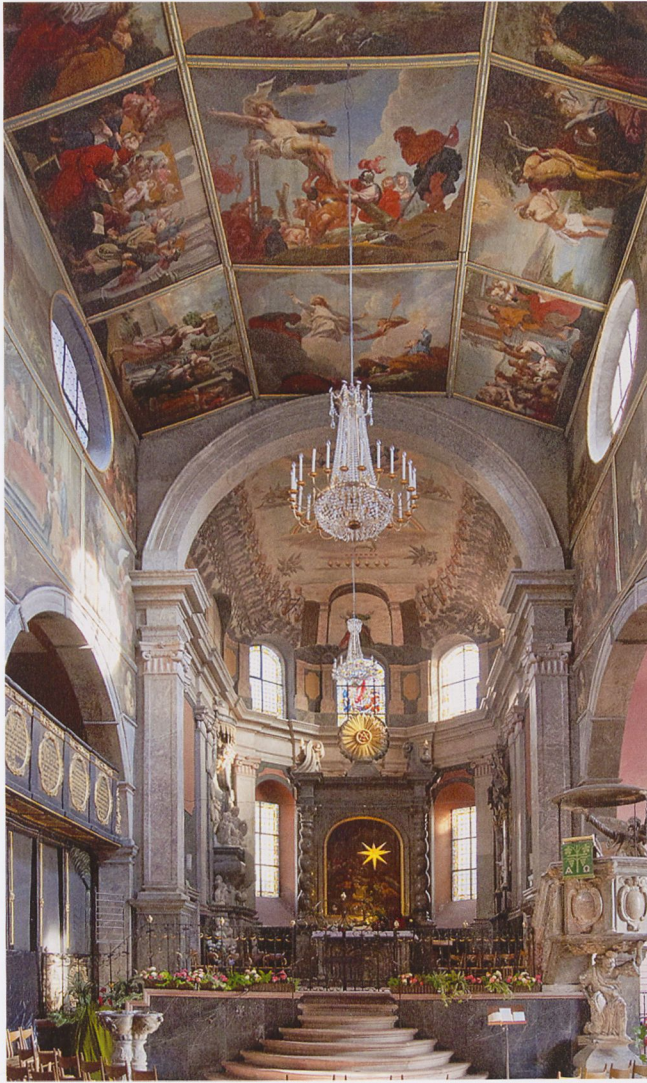


Abb. 11 Innenansicht der Unionskirche Idstein

Jahresgehalt von 300 Reichsthalern war Ausdruck dieser Wertschätzung. Es brachte ihm aber keinen dauerhaften

Reichtum. Kurz vor Ende seines Lebens verpfändete er seinem Bruder Jan Baptist für 50 Gulden seine gesamte Habe: „Ein Köfferchen mit etwas Leinwand, einige Gemälde, Drucke und Zeichnungen, sein Bett mit Bettzeug und anderes Gerümpel“, „ende andere rommelinge“³⁹, bevor er im Sommer des Jahres 1683 arm und verlassen starb. Beeindruckendes Zeugnis seines Lebens und Wirkens sind und bleiben die Bilder in der Kirche zu Idstein, mit deren Neuausstattung der Graf seiner Residenz zu Glanz und öffentlichem Ansehen verhelfen wollte. Dass die Bildsprache Rubens' den Idealen einer gehobenen Raumausstattung entsprach, vermögen zahlreiche Schlösser und deren Galerien überall in Europa zu erweisen. Die wenigsten sind dabei so gut erhalten wie das 1739 von dem dänischen Hofmarschall Graf Johan Ludwig von Holstein erbaute Schloss Ledreborg, das mit mehr als 600 Gemälden ausgestattet wurde. Der hohe Bilderbedarf und der repräsentative Anspruch sorgten dafür, dass man für die Ausstattung nicht auf teure Werke berühmter Maler zurückgriff, sondern sich mit Kopien und Werken der „Rubens-Schule“ behalf.⁴⁰ Dieses hier an den Schluss gesetzte Beispiel mag dabei zugleich eine Schwierigkeit bei der Recherche des Phänomens „Rubens-Nachfolge“ illustrieren. Das Schloss ist nämlich bis heute in Privatbesitz. Seine Besitzer stellen einen Teil ihrer Räumlichkeiten für Events zur Verfügung. Der größere Teil der Räume bleibt aber verschlossen und die Publikation von Fotos der Innenräume ist nicht gestattet. Allen Schwierigkeiten zum Trotz verdient aber die Ausbreitung und Nachwirkung der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine weitergehende Untersuchung. Sie bleibt ein Desiderat. Der vorliegende Beitrag ist nicht mehr und nicht weniger als die Aufforderung, sich dieses Themas in gemeinschaftlicher Arbeit anzunehmen. Für Mitteilungen über Rubens-Kopien in deutschen Schlössern oder Kirchen bin ich dankbar.

Anmerkungen

- 1 Kat. Brüssel/London 2014.
- 2 Heck 2015; Kat. Providence 1975.
- 3 Gerson 1942.
- 4 Sluijter 2015; Tummers/Jonckheere 2008; Montias 2002.
- 5 URL: www.rubenianum.be/nl/pagina/corpus-rubenianum-ludwig-burchard-online (13.06.2019).
- 6 Büttner 2017, S. 41–53; Balis 2007, S. 30–51; Balis 1994, S. 97–127.
- 7 Vgl. zuletzt Weppelmann 2017 mit weiterer Literatur.
- 8 Rooses/Ruelens 1887–1909, Bd. 2, S. 55–59. Eine englische Übersetzung bei Dempsey 1967, S. 420–425.
- 9 Haitsma Mulier/Lem, 1990, S. 30, mit weiterer Literatur.
- 10 Rooses/Ruelens 1887–1909, Bd. 2, S. 56: „Heic rostro adunco vultur immanis fodit/Jecur Promethei ...“
- 11 Rooses/Ruelens 1887–1909, Bd. 2, S. 56: „Ipse involaret in necem spectantium/Ni vincla tardent.“
- 12 Dass diese Fesselung des Vogels ein rhetorisches Motiv sei betont zuletzt Georgievska-Shine 2009, S. 55f.
- 13 Kat. Philadelphia 2015, S. 11.
- 14 Rooses/Ruelens 1887–1909, Bd. 2, S. 181–188.
- 15 Rooses/Ruelens 1887–1909, Bd. 2, S. 185.
- 16 Diese Einsicht war das Ergebnis eines am 1. und 2. Februar 2019 in Stuttgart durchgeführten Kolloquiums. Ich danke allen Teilnehmern, namentlich Eveliina Juntunen, Bamberg, und meinen Stuttgarter Kollegen Volker Schaible und Peter Vogel, dass sie ihre Einsichten zu diesen Bildern mit mir geteilt haben.
- 17 Büttner 2018, S. 93–101, Nr. 4; zu dem Bild von Isaacs: ebd., S. 95f., Kopie 15, mit weiterer Literatur.
- 18 Piles 1699, S. 396f.: „La réputation de Rubens s'étenduë par toute l'Europe, il n'y eût pas un Peintre qui ne voulût avoir un morceau de sa main; & comme il étoit extrêmement sollicité de toutes parts, il fit faire sur ses Desseins coloriéz, & par d'habiles Disciples un grand nombre de Tableaux, qu'il retouchoit ensuite avec des yeux frais, avec un intelligence vive, & avec une promptitude de main qui y répandoit entièrement son Esprit, ce qui luy aquit beaucoup de biens en peu de tems: mais la différence de ces fortes de Tableaux, qui passoient pour être de luy, d'avec ceux qui étoient véritablement de sa main, fit du tort à sa réputation; car ils étoient la plûpart mal dessinez, & légèrement peints.“
- 19 Büttner 2015, S. 221–233.
- 20 Sandrart 1675–80, Bd. 2, S. 292; vgl. URL: <http://ta.sandrart.net/515> (13.06.2019).
- 21 Büttner 2011, S. 118–136.
- 22 Bruyn/Wetering 1982–2015, Bd. 2, S. 276–288, Nr. A65.
- 23 Judson 2000, S. 164, Nr. 43, Kopie 43; Schneevooft 1873, S. 49, Nr. 342.
- 24 Freedberg 1984, S. 181, Nr. 44, Kopie 5.
- 25 Freedberg 1984, S. 31, Kopie 6; Schneevooft 1873, S. 55, Nr. 398.
- 26 Freedberg 1984, S. 31–35, Nr. 1.
- 27 Mundy/Hyman 2015, S. 283–317, mit weiterer Literatur.
- 28 Luther 1529/32, S. 415: „Wer hier Lust hätte, Tafeln auf den Altar malen zu lassen, der soll lassen das Abendmahl malen.“
- 29 Oertel 1978, S. 222f.
- 30 Oertel 1978, S. 223.
- 31 Kat. Stuttgart 2018, S. 40–45, 51–57, Nrn. 3, 5; Judson/Velde 1977, Bd. 1, S. 139–141, Nr. 26, Bd. 2, Abb. 89.
- 32 Judson 2000, S. 53, Nr. 6a, Kopie 7; Schneevooft 1873, S. 37, Nr. 220.
- 33 Oertel 1978, S. 257.
- 34 Freedberg 1984, S. 31, Nr. 1, Kopie 3.
- 35 Devisscher/Vlieghe 2014, Bd. 1, S. 208–211, Nr. 41.
- 36 Devisscher/Vlieghe 2014, Bd. 1, S. 208, Nr. 41, Kopie 2; Akermann/Lindel 1985, S. 15.
- 37 Devisscher/Vlieghe 2014, Bd. 1, S. 154–165, Nr. 29; ebd., S. 162f., Nr. 29g; Schneevooft 1873, S. 16, Nr. 28.
- 38 Lauenstein 2014, S. 43–51.
- 39 Branden 1883, S. 1066.
- 40 Für den Hinweis auf diese bedeutende Sammlung danke ich Angela Jager, Amsterdam, die zu den Gemälden in Ledreborg gegenwärtig forscht.