

Gemeinplatz.⁶ Mit der Konsolidierung des kunsttheoretischen Diskurses etabliert sich die Tätigkeit des Malers (*imitatio naturae*) in der Meditationsliteratur der frühen Neuzeit, so beim jesuitischen Novizenmeister Bartolomeo Ricci, als Metapher der Umwandlung und Selbstverähnlichung in das Bild Christi (*imitatio Christi*). Die Rahmen-Inszenierung wirkt also bild-end. Indem sie den Betrachter zu einer moralischen Selbstbetrachtung stimuliert, erkennt er den mangelhaften Zustand seiner seelischen Form und gleicht diese sukzessive an das Vor-Bild an. Die künstlerische Inszenierung des Gnadenbildes als Bild-im-Bild kann damit als ein Beitrag zur religiösen Subjektivierung verstanden werden.⁷

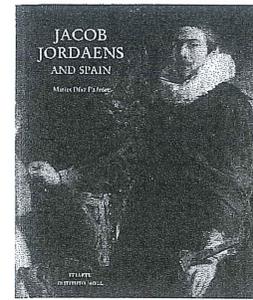
Der Katalog (245–291) möchte vor allem einen repräsentativen Überblick geben und erhebt daher nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Der Hauptkorpus der Rahmenbilder ist alphabetisch nach Aufbewahrungsort sortiert. Zusammengestellt wurden vielfältige Informationen zum Bild wie etwa Künstler, Auftraggeber, Ikonografie und Provenienz. Für die Gnadenbilder wurden Bildwunder, Bildtranslationen und Bekrönungen berücksichtigt. Darüber hinaus finden sich mehr als hundert nach 1650 entstandene Rahmenbilder, die die Verbreitung dieses Bildphänomens unterstreichen. Die Angabe von Primärquellen sowie die Literatur- und Abbildungsnachweise zu den jeweiligen Einträgen machen den Katalog zu einer überaus wertvollen Grundlage für weiterführende Forschungen. Vielleicht hätte Mailand als ein wichtiges Zentrum der katholischen Reform stärker berücksichtigt werden können. Dies gilt ebenso für Süditalien, das in Augarts Topografie der Mariengnadenbilder ein weißer Fleck bleibt.

Ob sich der titelgebende Begriff des Rahmenbildes in der kunsthistorischen Forschung letztlich durchzusetzen vermag, wird sich zeigen. Doch unabhängig davon leistet die dichte und thesenreiche, aber immer flüssig zu lesende Arbeit einen substantziellen Beitrag zum Gnadenbild, der durch profunde Werkanalysen und einen souveränen Umgang mit einer Fülle an Quellen besticht (neben kunsttheoretischer und bildtheologischer Literatur sind vor allem Mirakel- und Visitationsberichte, Guidenliteratur oder Werkstattbücher zu nennen). Die Monografie ist für zukünftige Forschungen zum Thema zweifellos unverzichtbar und bietet durch die historische und bildtheologische Kontextualisierung auch einen hervorragenden ersten Zugang zur Kunst der katholischen Reform in Italien.

STEFFEN ZIERHOLZ
Rom/Bern

6 Jeffrey F. Hamburger, „Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions“, in: *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, hrsg. von Walter Haug und Wolfram Schneider-Lastin, Tübingen 2002, S. 353–408; Niklaus Largier, „Spiegelungen. Fragmente einer Geschichte der Spekulation“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 9 (1999), S. 616–636.

7 Für eine solche Perspektive siehe Steffen Zierholz, *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700*, Berlin 2019.



Matías Díaz Padrón; *Jacob Jordaens and Spain*; Barcelona: Instituto Moll/Epiarte 2019; 648 S., 550 farb. Abb.; ISBN 978-84-948585-3-6; € 240

Das Interesse an Jacques oder Jacob Jordaens hat in den letzten Jahren deutlich zugenommen. Neben Einzelstudien wären vor allem die Dissertation von Irene Schaudies,¹ ein von Birgit Ulrike Münch und Zita Ágota Pataki herausgegebener Sammelband² sowie zwei Ausstellungen in Brüssel/Kassel und Paris zu nennen.³ Zeitgleich mit der hier zu besprechenden Monografie erschien zudem ein Tagungsband, der die Ergebnisse von Konferenzen in Brüssel und Kassel publiziert.⁴ Stück für Stück werden dadurch die stilistischen Charakteristika des Künstlers deutlicher sichtbar und sein Werk kann sich trotz der alles überstrahlenden Gestalt eines Rubens zunehmend behaupten. Dass auch Jordaens der ungeheuren Strahlkraft von Rubens ausgesetzt ist, braucht nicht eigens betont zu werden. Dagegen muss man heute noch immer wieder in Erinnerung rufen, dass der Künstler nach dem Tod von Rubens 1640 zum Oberhaupt der Antwerpener Malerei aufstieg und diese Position nahezu vierzig Jahre unangefochten innehatte.

Matías Díaz Padrón, langjähriger Chefkonservator für flämische Barockmalerei am Madrider Museo del Prado und Doyen der spanischen Flandern-Forschung, hat nach zahlreichen Publikationen zu Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck nun auch ein opulentes Werk über Jordaens vorgelegt. Die Trias der Großmeister der flämischen Barockmalerei ist damit in der üblichen Reihen- und Rangfolge, Rubens, van Dyck, Jordaens, abgeschlossen. Das Werk erschien 2018 auf Spanisch und ein Jahr später in der englischen Übersetzung durch Kate Major und Simon Berrill. Man darf annehmen, dass es dadurch eine wesentlich breitere Resonanz erhalten wird. Der Titel mag vielleicht zunächst etwas überraschen: Was hat Jordaens, der – im Unterschied zu Rubens oder van Dyck – bekanntlich nie sein Heimatland verließ, mit Spanien zu tun? Tatsächlich liegen die Beziehungen zwischen dem Künstler und der iberischen Halbinsel etwas anders. Rubens weilte zweimal in diplomatischer Mission in Spanien und van Dycks internationale Karriere hatte vielfältige Berührungspunkte mit der spanischen Krone. Jordaens dagegen, dessen Werk gerne als bürgerlicher Gegenentwurf zu dem auf aristokratische Auftraggeber ausgerichteten Rubens und van Dyck gesehen wird, scheint nicht so recht in dieses Bild hineinzupassen. Aber ist Jordaens wirklich

1 Jennifer I. Schaudies, *Jacob Jordaens (1593–1678). Genre in History, History in Genre*, Phil. Diss. Brown University 2007.

2 *Jordaens. Genius of Grand Scale – Genie großen Formats*, hrsg. von Birgit Ulrike Münch und Zita Ágota Pataki, Stuttgart 2012.

3 *Jordaens und die Antike*, hrsg. von Mercatorfond Brüssel u. a. (Ausst.-Kat. Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique und Museumslandschaft Hessen Kassel), Brüssel 2012. *Jordaens 1593–1678*, hrsg. von Alexis Merle du Bourg (Ausst.-Kat. Paris Petit – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), Paris 2013.

4 *Reframing Jordaens. Pictor doctus – Techniken – Werkstattpraxis / Pictor doctus – Techniques – Workshop practice*, hrsg. von Justus Lange und Birgit Ulrike Münch, Petersberg 2018.

ein Künstler der Mittelschicht, wie auch Díaz Padrón meint: „[A]bove all he listened to his inner self and the middle-class world he lived in“ (53)? Interessanterweise sind es gerade Werke der Historienmalerei, die von Jordaens nach Spanien gelangten und nicht Gemälde wie *Bohnenfest* oder *Wie die Alten sangen, pfeifen jetzt die Jungen*. Überhaupt ist Jordaens in erster Linie ein Historienmaler. Seine Kunst besteht jedoch darin, Genremotive nicht nur als integralen Bestandteil der Geschichte (sakral oder profan), sondern auch der Mythologie zu sehen. Er füllt die antiken Themen mit prallem Leben, bringt sie gleichsam ‚down to earth‘. Dahinter steckt sicherlich nicht die Unkenntnis der antiken Quellen, sondern die klare Strategie, sich auf dem Kunstmarkt als eigenständige Position zu behaupten. Hier hätte man sich bisweilen gewünscht, dass auf eben diese Eigenart des Künstlers stärker eingegangen wird.

Díaz Padróns Buch gliedert sich in zwei Teile. Eine umfangreiche und äußerst lesenswerte Einführung steckt den zeitlichen Rahmen ab und schildert die Mitarbeit des Künstlers an den Großaufträgen der Rubens-Werkstatt für die Dekorationen zum feierlichen Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand, *Pompa introitus Ferdinandi*, den umfangreichen Arbeiten für das Jagdschloss Torre de la Parada und den Alcázar in Madrid. Es folgen die Werke, die erst unter den spanischen Bourbonen auf die iberische Halbinsel gelangten, sowie Gemälde von Jordaens, die erst im 19. und 20. Jahrhundert dort greifbar werden.

Sogar der Wirkung von Jordaens' Werken auf spanische Künstler widmet sich der Autor kurz, konstatiert den Einfluss zwar als gering, führt aber mit Murillo und Velázquez gleich zwei Stars des ‚Siglo de Oro‘ an, die wohl nicht völlig unbeeindruckt von der Kunst des Flamen blieben. Während der Vergleich von Murillos *Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt* (Sevilla, Hospital de la Caridad) mit Jordaens gleichnamigen Gemälde (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 70–75, Kat. 1), das sich einige Zeit in Sevilla befand und von dem es eine Kopie in eine Privatsammlung in Arahall südlich von Sevilla gibt (537, Kat. A 1), überzeugt, ist der Hinweis auf Velázquez' *Die Reitstunde des Prinzen Baltasar Carlos* (London, Duke of Westminster) problematisch, da Jordaens' Tapissereien mit Darstellungen der Reitschule später datiert sind.

Es folgt ein umfangreicher Katalogteil, unterteilt in religiöse, mythologische und historische Werke, Porträts und Genrebilder. Ähnlich seinem Werk über van Dyck und Spanien sind nicht nur Werke aufgeführt, die sich heute in Museen, Kirchen oder Privatsammlungen in Spanien befinden, sondern auch solche, die sich früher dort befunden haben. Auf diese Weise kommen insgesamt 61 Gemälde, 2 Zeichnungen, 48 Tapissereien, 12 Kopien und 23 falsch zugeschriebene Gemälde zusammen. Ergänzt wird diese Auswahl durch 23 nur durch Dokumente überlieferte Originale sowie zwei als Kopien erwähnte Werke. Trotz Jordaens' gigantischer Gemäldeproduktion ist das dennoch ein substantieller Ausschnitt aus dem Schaffen des Künstlers, vor dem schon der große Jordaens-Forscher Roger-A. d'Hulst, dessen Zeichnungskatalog des Künstlers eine unverzichtbare Basis für jegliche Forschung bildet, kapitulierte: „Für die Gemälde ging diese Aufgabe jedoch über meine Kräfte. Jüngere Forscher müssen die Fackel übernehmen.“⁵

5 Roger-A. d'Hulst, *Jacob Jordaens*, Stuttgart 1982, S. 9.

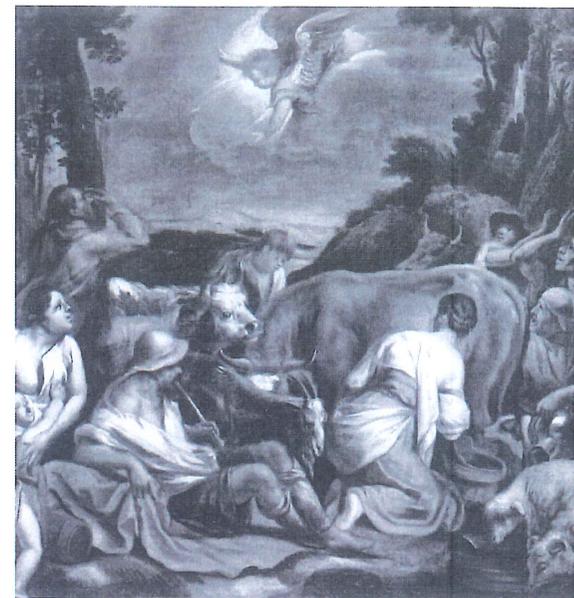


Abb. 1: Jacob Jordaens, Verkündigung an die Hirten, Leinwand, 74 × 72,5 cm, Madrid, Privatsammlung (95)

Die Einträge zu den einzelnen Werken beinhalten ausführliche Analysen stilistischer und ikonografischer Art, Angaben zur Provenienz sowie zur Forschungsliteratur, wobei sie zu den heute im Prado aufbewahrten Gemälden eine erfreuliche Aktualisierung der bereits 1995 publizierten Katalognummern in Díaz Padróns Bestandskatalog der flämischen Meister im Prado bilden.⁶ Die zwei großen Altargemälde in Sevilla belegen wie der Künstler, trotz seiner protestantischen Gesinnung, die ihm 1655 sogar eine Strafzahlung einbringt, auch für das katholische Spanien attraktiv sein konnte. Über Sevilla gelangte auch die eindrucksvolle *Pietà* nach Madrid (Museo del Prado, 128–135, Kat. 13), die möglicherweise mit einem Gemälde identisch ist, das 1642 im Besitz des in Madrid ansässigen flämischen Kaufmanns Pedro van Vucht verzeichnet und mit dem hohen Preis von 3.000 Reales bewertet ist. Es ist damit das teuerste Gemälde dieser Sammlung. (134) Werke in anderen spanischen Museen sowie 29 in Privatsammlungen befindliche Gemälde ergänzen den Bestand. Es sind vor allem letztere, zum Teil erstmals publizierte Gemälde, die das Buch zu einem wichtigen, neuen Grundlagenwerk der Jordaens-Forschungen machen. Eine großartige Ergänzung zu Jordaens' Œuvre ist die variierte Kopie nach Jacopo Bassanos *Verkündigung an die Hirten* (94–97, Kat. 6, Abb. 1), die eindrucksvoll Sandrarts Bemerkung untermauert, der Künstler habe

6 Matias Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo Razonado de Pintura Flamenca del Siglo XVII*, Madrid 1995.



Abb. 2: Jacob Jordaens, *Meleager und Atalante*, Leinwand, 152,3 × 240,5 cm, Madrid, Museo del Prado (239)

eifrig nach Werken von Tizian, Veronese, Caravaggio und Bassano studiert, die er in Antwerpen finden konnte.

Schließlich sind in das Buch noch Gemälde von Jordaens aufgenommen, die sich früher in Spanien befunden haben und heute in Museen der ganzen Welt aufbewahrt werden. Hier stößt der ‚nationale‘ Ansatz bisweilen an seine Grenzen. Dies hatte bereits Gregory Martin in seiner Besprechung von Díaz Padróns Buch über van Dyck und Spanien als ‚chauvinism‘ kritisiert, weil manche Werke nur sehr kurze Zeit überhaupt in Spanien zu lokalisieren waren.⁷ Das hängt nun von der Sicht auf den Künstler ab. Möchte man die Beziehungen zur iberischen Halbinsel umfassend analysieren, scheint ein Blick auf die Arbeiten, die unmittelbar auf die spanische Krone zurückgehen, legitim. Die Frage wird natürlich sein, ob Forscherinnen und Forscher, die sich mit dem *Pompa introitus Ferdinandi* beschäftigen, überhaupt auf die Idee kommen, in einem Werk über Jordaens und Spanien nachzulesen? Noch unwahrscheinlicher wird dies beim dezidiert anti-habsburgischen *Triumph des Statthalters Frederik Hendrik von Oranien-Nassau*, der von Jordaens im Oranjeaal monumental in Szene gesetzt wurde. Von den drei erhaltenen Ölskizzen befand sich eine im 19. Jahrhundert in der Sammlung Madrazo in Madrid. Díaz Padrón kann nun nachweisen, dass es sich um jene Skizze handelt, die heute in Antwerpen aufbewahrt wird (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 324–329, Kat. 53).

⁷ Gregory Martin, „Van Dyck en España, M. Díaz Padrón, J. Sanzsalazar and A. Diéguez Rodríguez“, in: *Burlington Magazine*, 156 (2014), S. 606f.



Abb. 3: Jacob Jordaens, *Isaak segnet Jakob*, Leinwand, ehem. 132 × 170,2 cm, ehem. Madrid, Privatsammlung (77)

Jordaens war ein großer Meister der Anstückung, wie kunsttechnologische Untersuchungen der letzten Jahre eindrücklich gezeigt haben. Die Gründe hierfür können ganz unterschiedlich sein. Ebenso der Zeitraum einer solchen Erweiterung. Zum Teil liegen 20 oder mehr Jahre zwischen den einzelnen Werkphasen. Das Ergebnis können bisweilen Gemälde sein, die dennoch wie aus einem Guss scheinen, wie *Meleager und Atalante* (Madrid, Museo del Prado, 238–244, Kat. 35, Abb. 2). Díaz Padrón ist jedoch zu widersprechen, wenn er mit Verweis auf eine kürzlich im Museum von Swansea entdeckte Holztafel, welche die gesamte Komposition des Madrider Gemäldes zeigt, annimmt, das Gemälde im Prado sei in einem Zug entstanden. Dagegen spricht die sich deutlich abzeichnende Naht der beiden Leinwandhälften, die sich zudem exakt an der Stelle befindet, welche in der Dresdener Vorzeichnung für die rechte Hälfte als Linie angegeben ist. Auch spricht die deutlich unterscheidbare Figuren- und Inkarnatbildung der beiden Bildhälften für eine Entstehung in zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Entstehungsphasen.

Wie erkenntnisreich die materialbasierte Forschung sein kann, hat Sebastian Dohe kürzlich anhand der Zeichnungen des Künstlers darstellen können.⁸ Gleichzeitig kann Díaz Padrón aber auch zwei Werke in Privatsammlungen anführen, bei denen es gerade umgekehrt verlief. Sie sind heute nur noch als Fragment erhalten und wurden wohl erst im 20. Jahrhundert auf dramatische Weise reduziert. Aus *Isaak segnet Jakob* wurde ein *Stilleben mit Hund* (Madrid, Privatsammlung, 76–81, Kat. 2, Abb. 3 und 4),

⁸ Sebastian Dohe, „Die pluripotente Zeichnung – Anstückungen in der Kompositionspraxis von Jacques Jordaens“ in: *Lange/Münch* 2018 (s. Anm. 4), S. 194–211.

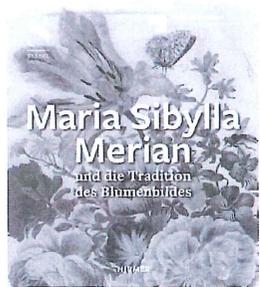


Abb. 4: Jacob Jordaens, *Fragment aus Isaak segnet Jakob*, Leinwand, Privatsammlung (81)

aus der *Kindheit des Jupiter ein Flötespielender Satyr* (Bilbao, Museo de Bellas Artes, 258–265, Kat. 38). Eindrucksvoll belegt dies, wie wichtig Provenienzforschung, gepaart mit Materialuntersuchung, sein kann, um Fehlurteile zu vermeiden.

Díaz Padróns Buch bietet also eine Fülle an Material und verdient größten Respekt vor der enormen Leistung. Eine eigene Besprechung wären die Tapisserien nach Entwürfen von Jordaens wert, die sich ganz offensichtlich großer Beliebtheit in Spanien erfreuten. Hier kann der Autor einige bislang unbekannte oder wenig beachtete Exemplare publizieren (371–535, Kat. T 1–48) und wichtige Erkenntnisse zur Ikonografie einbringen. Ein umfangreicher Apparat mit Inventareinträgen aus spanischen Sammlungen, ausgewählten Reisebeschreibungen, eine umfassende Bibliografie sowie ein äußerst nützlicher Index schließen das Werk ab. So erfreulich die Zunahme der Forschungen zu Jordaens ist – das hier besprochene Werk stellt einen ganz wesentlichen Beitrag hierzu dar – drängt sich doch eine Frage geradezu auf: Wäre es angesichts des Umfangs von Jordaens' Werk nicht Zeit für ein *Corpus Jordaenianum*?

JUSTUS LANGE
Kassel



Michael Roth, Magdalena Bushart und Martin Sonnabend (Hrsg.); *Maria Sibylla Merian und die Tradition des Blumenbildes von der Renaissance bis zur Romantik*; Ausstellungskatalog Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin und Städel Museum Frankfurt am Main; München: Hirmer Verlag 2017; 256 S., 288 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-2787-4; vergriffen

Das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und das Städel Museum in Frankfurt organisierten

2017 eine Ausstellung, die Werke von Maria Sibylla Merian in den Fokus stellte. Zum 300. Todesjahr der Künstlerin führten beide Museen Zeichnungen und Druckgrafiken naturgeschichtlicher Blumen- sowie Pflanzendarstellungen vom 15. bis 18. Jahrhundert zusammen und stellten diese in Verbindung mit Merians Arbeiten. Somit behandelt der ausstellungsbegleitende Katalog die Glanzstücke Merians aus den Sammlungen des Städel Museums und der Berliner Bestände, deren bildliche Vorläufer sowie die Auswirkungen Merians Kunst auf die folgenden Künstlergenerationen.

Aufgrund ihrer intensiven Studien von Raupen und Insekten gilt Maria Sibylla Merian bis heute als Begründerin der Entomologie in Deutschland. Folglich war sie nicht nur Künstlerin, sondern auch Naturforscherin. Über die Verschmelzung von Forscherdrang und künstlerischer Begabung äußerte sie sich im fortgeschrittenen Alter wie folgt:

„Ich habe mich von Jugend an mit der Erforschung der Insekten beschäftigt. Zunächst begann ich mit Seidenraupen in meiner Geburtsstadt Frankfurt am Main. Danach stellte ich fest, daß sich aus anderen Raupen viel schönere Tag- und Eulenfalter entwickelten als aus Seidenraupen. Das veranlaßte mich, alle Raupen zu sammeln, die ich finden konnte, um ihre Verwandlung zu beobachten. Ich entzog mich deshalb der menschlichen Gesellschaft und beschäftigte mich mit diesen Untersuchungen. Dabei wollte ich mich zugleich in der Malkunst üben und sie alle nach der Natur zeichnen und beschreiben, wie ich auch alle Insekten, die ich zunächst in Frankfurt danach in Nürnberg habe finden können, für mich selbst sehr genau auf Pergament gemalt habe. Diese kamen dann zufällig einigen Liebhabern zu Gesicht, die mich seinerzeit sehr gedrängt haben, meine Erfahrungen zu veröffentlichen zum Betrachten und zur Freude der neugierigen Naturforscher. Dazu habe ich mich schließlich überreden lassen und habe sie eigenhändig geätzt.“ (162)

Ihre Begabung in Forschung und Kunst ließen Merian also keine Wahl – ihr außergewöhnliches Talent in beiden Bereichen zwang sie regelrecht, diesen Pfad einzuschlagen. Von Anfang an waren die Bedingungen für diese Karriere sehr günstig. Denn obwohl ihr Vater, der Verleger Matthäus Merian der Ältere, bereits früh verstarb, durfte sie dennoch über ihre Familie Kontakt zum Verlagshaus und dessen Publikationen, überwiegend bestehend aus geografischen Karten, historischen sowie naturwissenschaftlichen Texten, gehabt haben. Durch ihren Stiefvater, Jacob Marrel, wurde Merian in der Blumenmalerei geschult und scheint bereits ab dem elften Lebensjahr eine Neigung zu Kunst sowie Natur entwickelt zu haben. Marrel förderte Merians künstlerische Ambitionen im Gegensatz zu ihrer Mutter, die ihre Tochter eher in der Rolle der künftigen Ehefrau sah. Den Wunsch der Mutter ignorierte Merian und in der Vitenliteratur erfährt man, dass sie als Jugendliche aus einem Frankfurter Bürgergarten kostbare Tulpen gestohlen haben soll. Bei einem ihrer Raubzüge sei sie gestellt worden und hätte sich dieser prekären Situation nur entziehen können, indem sie ihre Tat mit dem dringenden Wunsch – fast schon Verlangen – erklärt habe, die Blumen zu malen. Die Studie, die sie daraufhin von den Pflanzen anfertigte, zeigte ihre außerordentliche Begabung und besänftigte den Gartenbesitzer, sodass er auf rechtliche Konsequenzen verzichtete. Daraufhin drängte der