



Exposè

der

Lombardi Art Consulting AG

Peter Paul Rubens

MADONNA OF THE HOLY PENITENTS

Oil on canvas, 198 x 218.5 cm



Expertise:

Didier Bodart

Date:

17.04.1996

Provenance:

Schweizer Privatbesitz







A propos du tableau reproduit ici au verso, représentant la Sainte Conversation, connue sous le nom de Madone des saints pénitents (toile, 217 x 198 cm), qui est pour moi une oeuvre autographe de Pierre-Paul RUBENS (Siegen, 1577 - Anvers, 1640), on se reportera à mon étude ci-jointe datée du 17 avril 1996.

Didier Bodart

Didier Bodart

Rubens

ESPOSIZIONE DELLE OPERE DI PIETRO PAUOLO RUBENS (1577/1640)

Le 17 avril 1996.

Cher Monsieur,

Vous m'avez demandé d'étudier votre fort beau tableau représentant la Sainte Conversation, dite aussi Madone des saints pénitents (huile sur toile, 217 x 198 cm), pièce que j'ai eu l'occasion récemment d'examiner à loisir. Il s'agit pour moi d'une oeuvre autographe, inédite et de la plus grande importance de Pierre-Paul RUBENS (Siegen, 1577 - Anvers, 1640), peinte à Anvers vers 1637-1638.

La composition est connue aussi par une autre interprétation pratiquement identique, mais sur panneau (211 x 195 cm), placée sur l'autel de la chapelle axiale de l'église Saint-Jacques d'Anvers, qui est la chapelle funéraire de Pierre-Paul Rubens, de sa seconde épouse Hélène Fourment et de la famille de celle-ci.

Nous pouvons reconnaître ici le tableau décrit dans l'inventaire après décès de Pierre-Paul Rubens en 1640, sous le n°84 : "Een Lieve Vrouwe met den den H.Georgius en andere Heyligen in een Lanschan op daeck" (= "Une Sainte Vierge avec saint Georges et d'autres saints sur fond de paysage sur toile"). Ce tableau, acheté 800 florins par le roi d'Espagne Philippe IV d'Espagne, fut placé au palais du Buen Retiro à Madrid en 1646. Sa trace se perd lors de la période napoléonienne. L'histoire récente de votre toile montre qu'elle provient de la famille de Jacob Burckhardt, célèbre histo-

Rubens

ESPOSIZIONE DELLE OPERE DI PIETRO PAUOLO RUBENS (1577/1640)

2,

rien bâlois qui publia en 1898 l'un des classiques de la critique rubénienne, Erinnerungen aus Rubens (Basel, G.F. Lendorff, 1898). Ceci constitue pour le tableau de votre collection un pedigree excellent.

Il faut noter la richesse de la composition du peintre flamand qui groupe autour de la Vierge d'une manière très harmonieuse et très baroque des saints dont la dévotion était très vivace en Flandre. Ainsi, la Vierge donne l'enfant Jésus à saint Bonaventure qui s'est prosterné devant lui. A gauche, saint Georges en cuirasse tient un étendard, tandis qu'à droite saint Jérôme est agenouillé. Le centre de la composition montre les trois Marie. Une tradition vivace provenant probablement des "ciceroni" locaux, voudrait que sous les traits de saint Jérôme ait représenté le temps; sous ceux de la Vierge et de la Madeleine ses deux épouses Isabelle Brant et Hélène Fourment, sous ceux de saint Bonaventure son père et lui-même sous ceux de saint Georges. C'est transformer en Sainte famille, au sens de la famille Rubens, idée tout à fait contraire à la mentalité du XVIIème siècle, une oeuvre sacrée qui fut destinée dans sa version sur panneau à la chapelle funéraire de l'artiste seulement par un choix qu'il fit dans les derniers jours de sa vie.

Le tableau de Saint-Jacques d'Anvers, placé par les héritiers à l'achèvement de la chapelle vers 1644 a toujours été justement fameux. Il est demeuré sur place, si l'on excepte un transfert à Paris de 1794 à 1801 et son exposition au Museum de l'Ecole centrale du Département

Rubens

ESPOSIZIONE DELLE OPERE DI PIETRO PAUOLO RUBENS (1577/1640)

3,

des Deux-Nèthes de 1801 à 1815. La suggestion naît d'une réflexion sur la vie et l'oeuvre de Rubens, dont nous avons ici une des dernières créations. L'épigraphe du tombeau placé devant l'autel ("Non sui tantum saeculi, sed et omnis aevi Apelles dici meruit"), ainsi que la légende du second état de la gravure de Paul Pontius, tirée du psaume 150 ("Laudate Dominum in sanctis eius") donne son sens dernier à cette scène.

On comprend dès lors l'éloge lyrique d'Eugène Fromentin, dans sa description des Maîtres d'autrefois : "C'est le Rubens des meilleurs jours, avec plus de naturel, de précision, de caprice, de richesse sans coloris, de puissance sans effort, avec un oeil plus tendre, une main plus caressante, un travail plus amoureux, plus intime et plus profond. Si j'employais les mots du métier, je gâterais la plupart de ces choses subtiles qu'il convient de rendre avec la pure langue des idées pour leur conserver leur caractère et leur prix... Rubens a-t-il jamais été plus parfait? Je ne le crois pas. A-t-il été aussi parfait? Je ne l'ai constaté nulle part. Il y a dans la vie des grands artistes de ces oeuvres prédestinées, non pas les plus vastes, ni toujours les plus savantes, quelquefois les plus humbles, qui par une conjonction fortuite de tous les dons de l'homme et de l'artiste, ont exprimé, comme à leur insu, la plus pure essence de leur génie".

Rubens

ESPOSIZIONE DELLE OPERE DI PIETRO PAUOLO RUBENS (1577/1640)

4,

Le tableau de votre collection est d'une qualité équivalente à celui d'église Saint-Jacques à Anvers. C'est le résultat de l'observation directe que j'ai eu l'occasion d'en faire récemment à Zürich, auprès des locaux de la Welte-Furrer A.G. La principale différence que l'on note est une bande d'environ 3 à 4 cm à gauche d'une autre consistance picturale et légèrement plus faible en qualité. Elle termine la composition sur la gauche et en particulier le coude de saint Georges, coupé dans la version anversoise. Comme nous ne notons de couture, il s'agit de l'utilisation de la lisière ou bord non peint non peint du tableau. Le souci avec lequel cette adjonction a été faite témoigne en faveur d'une date fort ancienne.

L'état de conservation est excellent : aussi bien en vision directe qu'en fluorescence UV, je n'ai pas noté de dommages importants, mais les habituelles restaurations de peu d'importance, certaines fort anciennes, d'autres plus récentes, comme un léger renforcement du profil du visage de la Madeleine. J'ai constaté que tous les points de lumière, si précieux chez Rubens, sont intacts, de même que les incarnats. La dernière restauration du tableau n'est pas intervenue sur les drapés, dont l'ancien vernis demeure oxydé, accentuant légèrement les effets de contrastes entre les clairs et les obscurs.

Nous connaissons en outre une copie ancienne contemporaine, attribuée par Michael Jaffé à un élève de Rubens, dans la collection de Lady Cook à Jersey et qui était autrefois dans la collection de sir

Rubens

ESPOSIZIONE DELLE OPERE DI PIETRO PAUOLO RUBENS (1577/1640)

5,

Herbert Cook à Doughty House, Richmond (Surrey).

Deux gravures en contre-partie ont popularisé autrefois cette composition : l'une par Rombaut Eynhoudts (1613 - 1679/80) est d'une exécution plutôt médiocre, la seconde par Paul Pontius (1603-1658) respecte l'esprit de l'art rubénien, mais élargi fortement le champ de vision, accentuant l'effet décoratif.

Comme souvent pour les oeuvres de la fin de la vie de Rubens nous ne connaissons pas d'esquisse préparatoire, mais seulement un dessin pour la tête de Saint Jérôme (anciennement Weimar, collections grand-ducales).

L'interprétation est la plus évoluée que nous ayons du thème de la Sacra conversazione chez Rubens. Comme très souvent chez lui, les références italiennes sont ici très précises. La source est la Madone de saint Georges (Dresde, Gemäldegalerie) de Corrège, qu'il avait pu étudier durant sa période italienne à San Pietro Martire de Modène. Il en fit un dessin (Vienne, Graphische Sammlung Albertina, n°8229) et se servit du personnage de saint Georges et des putti à diverses reprises : pour la chapelle majeure de Santa Maria in Vallicella à Rome, pour la Circoncision du Gesù de Gênes, pour des cavaliers et des putti dans le cycle de la vie de Marie de Médicis.

Rubens

ESPOSIZIONE DELLE OPERE DI PIETRO PAUOLO RUBENS (1577/1640)

6,

Réciproquement, nous avons ici la forme la plus mûre de l'interprétation du thème marial, à mettre en rapport avec la Madone de saint Ildefonse (Vienne, Kunsthistorisches Museum), le Mariage mystique de sainte Catherine (Toledo, Museum of Art) et le Repos durant la fuite en Egypte (Madrid, Prado). Ce dernier tableau où apparaît à gauche un saint Georges, citation titianesque, a été mis parfois en rapport (à tort à mon avis car ce tableau est sur panneau et non sur toile) avec le n°84 de l'inventaire après décès de Rubens.

Rubens donne en outre à son tableau un sens particulier, propre à la peinture flamande de l'époque : les saints personnages n'accompagnent pas simplement la Vierge, sous une forme de cour, ils sont pénitents et intercesseurs. Son maître, Otto Vaenius, avait déjà traité le Christ tenant la croix avec les quatre pénitents (Mayence, Landesmuseum). Quant à Rubens il l'avait déjà traité à deux reprises antérieurement, dans des oeuvres aujourd'hui à Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, et à Munich, Alte Pinakothek : dans chaque cas avec une très grande liberté d'interprétation. De même, son élève Antoine van Dyck est l'auteur des Pénitents en prière devant la Vierge et l'enfant (Paris, Louvre; Berlin, Gemäldegalerie).

En résumé, le contexte historique dans lequel est née l'oeuvre de Rubens, l'extrême qualité de son exécution en font l'une des pièces les importantes qui ont été découvertes de ces dernières

Rubens

ESPOSIZIONE DELLE OPERE DI PIETRO PAUOLO RUBENS (1577/1640)

7,

années. Il s'agit vraiment de l'un des chefs-d'oeuvre de la fin de sa carrière.

Veillez croire, cher Monsieur, en l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Dein Blant

Rubens

AUSSTELLUNG DER WERKE VON PETER PAUL RUBENS (1577/1640)

17. April 1996

Sehr geehrter Herr,

Sie haben mich gebeten, Ihr sehr schönes Bild zu studieren, das das heilige Gespräch, auch Madonna der bussfertigen Heiligen genannt (Öl auf Leinwand, 217 x 198 cm) zu studieren. Ich habe kürzlich Gelegenheit gehabt, dieses Stück in aller Ruhe zu untersuchen. Für mich handelt es sich um ein eigenhändiges, unveröffentlichtes Werk von allergrösster Wichtigkeit von Peter Paul Rubens (Siegen, 1577 - Antwerpen, 1640), das in Antwerpen um 1637-1638 gemalt wurde.

Der Aufbau ist auch durch eine andere, praktisch identische Interpretation, aber auf Tafel (211 x 195 cm) bekannt, die auf dem Altar der achsialen Kapelle der Sankt-Jakobs-Kirche in Antwerpen steht, die die Grabkapelle von Peter Paul Rubens, seiner zweiten Frau Hélène Fourment und deren Familie ist.

Wir können hier das Bild wiedererkennen, das im Inventar nach dem Tod von Peter Paul Rubens im Jahre 1640 unter der Nummer 84 beschrieben ist: „Een Lieve Vrouwe met den H. Georgius en andere Heiligen in een Landschap op doeck“ (Eine Heilige Jungfrau mit Sankt Georg und anderen Heiligen vor dem Hintergrund einer Landschaft auf Leinwand). Dieses Bild, das für 800 Gulden vom König Philipp IV von Spanien gekauft wurde wurde 1646 im Buen-Retiro-Palast in Madrid aufgestellt. Seine Spur verliert sich in der Napoleonischen Zeitperiode. Die jüngste Geschichte Ihres Bildes zeigt, dass es aus der Familie von Jacob Burckhardt, dem berühmten Basler Historiker stammt, der 1898 einen Klassiker der Rubens-Kritik geschrieben hat, Erinnerungen aus Rubens (Basel, G.F. Lendorff, 1898). Dieses stellt für Ihr Bild einen ausgezeichneten Stammbaum dar.

Man beachte die Reichtum der Komposition des flämischen Malers, der rings um die Jungfrau herum auf sehr harmonische und sehr barocke Weise Heilige gruppiert, deren Anbetung in Flandern sehr lebhaft war. So reicht die Jungfrau das Jesuskind Sankt Bonaventura, der sich zu ihren Füßen geworfen hat. Links hält Sankt Georg im Harnisch eine Standarte, währenddem rechts Sankt Hieronymus kniet. Das Zentrum der Komposition zeigt die drei Marien. Eine sehr lebhafte Tradition, die wahrscheinlich von den örtlichen „Ciceroni“ stammt, möchte, dass unter den Zügen von Sankt Hieronymus die Zeit repräsentiert wird; unter denjenigen der Jungfrau und der Magdalena

seine beiden Ehefrauen Isabella Brant und Helene Fourment, unter denjenigen von Sankt Bonaventura sein Vater und er selbst unter denjenigen von Sankt Georg. Das bedeutet, dass die Heilige Familie im Sinne der Familie Rubens umgewandelt wird, eine Idee, die ganz im Gegensatz zur Mentalität des 17. Jahrhunderts steht, ein sakrales Werk, das in seiner Version auf Holztafel nur durch eine Wahl, die er in den letzten Tagen seines Lebens traf, für die Grabkapelle des Künstlers bestimmt wurde.

Das Bild von Sankt Jakob von Antwerpen, das von den Erben bei der Vollendung der Kapelle gegen 1644 angebracht wurde, war immer richtigerweise berühmt. Es blieb an seinem Platz, abgesehen davon, dass es von 1794 bis 1801 nach Paris verbracht und von 1801 bis 1815 im Museum der Zentralschule des Departements Deux-Nèthes ausgestellt wurde. Die Vermutung entsteht aus einer Überlegung über das Leben und Werk von Rubens, von dem wir hier eine der letzten Schöpfungen vor uns haben. Der Epigraph des vor dem Altar plazierten Grabes („Non sui tantum saeculi, sed et omnis aevi Apelles dici meruit“), sowie die Legende des zweiten Zustandes der Radierung von Paul Pontius, die dem Psalm 150 („Laudate Dominum in sanctis eius“) entnommen wurde, gibt dieser Szene ihren letzten Sinn.

Man versteht deshalb den lyrischen Nachruf von Eugène Fromentin in der Beschreibung der früheren Meister : „Es ist dies der Rubens der besten Tage, mit mehr Natürlichem, Präzision, Launenhaftigkeit, Reichtum ohne Kolorit, Kraft ohne Anstrengung, mit einem zarteren Auge, einer zärtlicheren Hand, einer liebevolleren, intimeren und tieferen Arbeit. Wenn ich die Worte der Berufsgattung verwenden würde, dann würde ich die Mehrzahl dieser subtilen Dinge verschlechtern, die man mit der reinen Sprache der Ideen beschreiben sollte, um ihren Charakter und ihren Preis zu erhalten... War Rubens jemals vollkommen? Ich glaube es nicht. War er dergestalt perfekt? Ich habe es nirgends feststellen können. Es gibt im Leben der grossen Künstler derartige prädestinierte Werke, nicht die grössten, auch nicht die wissendsten, manchmal die demütigsten, die durch ein glückliches Zusammentreffen aller Gaben des Menschen und des Künstlers, wie wenn es ohne ihr Wissen geschehen würde, das reine Wesen ihres Genies zum Ausdruck gebracht haben“.

Das Bild Ihrer Sammlung ist von einer Qualität, die derjenigen der Sankt Jakobskirche in Antwerpen gleichwertig ist. Dies ist auch das Ergebnis der Beobachtung, die ich darüber kürzlich in Zürich in den Räumlichkeiten der Firma Welti-Furrer A.G. anstellen konnte. Der hauptsächlichste Unterschied, den man feststellen kann, ist ein Band von ungefähr 3 bis 4 cm links und eine andere bildliche Konsistenz mit leicht schwächerer Qualität. Sie schliesst die Komposition links und insbesondere den Ellbogen von Sankt Georg ab, der in der Antwerpener Version abgeschnitten ist. Da wir keine Naht feststellen können, handelt es sich um die Benutzung des unbemalten Saums oder Randes des Bildes. Die Sorgfalt, mit der dieser Zusatz gemacht wurde, weist auf ein sehr altes Datum hin.

Der Erhaltungszustand ist ausgezeichnet: sowohl bei direkter Betrachtung als auch mit UV-Fluoreszenz konnte ich keine beträchtlichen Schäden feststellen, jedoch die üblichen unbedeutenden Restaurationen, wovon einige sehr alt und einige jüngeren Datums sind, wie eine leichte Verstärkung des Gesichtsprofils der Magdalena. Ich habe festgestellt, dass alle Spitzlichter, die bei Rubens so wertvoll sind, intakt sind, ebenso wie die fleischroten Farben. Die letzte Restaurierung wurde an den Darpiierungen nicht vorgenommen, deren alter Firnis oxidiert bleibt und dadurch die Effekte der Kontraste zwischen hell und dunkel leicht hervorhebt.

Wir kennen übrigens eine alte, zeitgemässe Kopie, die von Michael Jaffé einem Schüler von Rubens zugeschrieben wird, in der Sammlung von Lady Cook in Jersey, die sich früher in der Sammlung von Sir Herbert Cook in Doughty House, Richmond (Surrey) befand.

Dagegen haben früher zwei Radierungen diese Komposition populär gemacht: die eine von Rombaut Eynhoudts (1613 - 1679/80) ist eine eher mangelhafte Ausführung, die zweite von Paul Pontius (1603 - 1658) respektiert den Geist der Kunst von Rubens, erweitert jedoch das Gesichtsfeld stark und unterstreicht den dekorativen Effekt.

Wie oft bei den Werken vom Lebensende von Rubens kennen wir keine vorbereitenden Skizzen, sondern nur eine Zeichnung für den Kopf von Sankt Hieronymus (früher in Weimar, in den grossherzoglichen Sammlungen).

Die Interpretation ist die am weitesten entwickelte, die wir vom Thema der Sacra conversazione bei Rubens haben. Wie dies bei ihm oft der Fall ist, sind die italienischen Bezüge hier sehr präzise. Die Quelle ist die Madonna von Sankt Georg (Dresden, Gemäldegalerie) von Correggio, die er während seiner italienischen Periode in Sankt Peter der Märtyrer in Modena hatte studieren können. Er fertigte eine Zeichnung davon an (Wien, Graphische Sammlung Albertina, Nr. 8229) und bediente sich der Person von Sankt Georg und der Puten mehrmals: für die grosse Kapelle von Santa Maria in Vallicella in Rom, für die Beschneidung von Jesus in Genua, für die Ritter und Puten im Zyklus des Lebens der Maria dei Medici.

Umgekehrt haben wir hier die reifste Form der Interpretation des ehelichen Themas, die mit der Madonna von Sankt Hildefons (Wien, Kunsthistorisches Museum), der Mystischen Heirat von Sankt Katharina (Toledo, Kunstmuseum) und der Rast während der Flucht nach Ägypten in Beziehung zu setzen sind. Das letztere Gemälde, auf dem links ein Sankt Georg erscheint, eine titanische Zitierung, wurde manchmal (meiner Meinung nach zu Unrecht, weil dieses Bild auf eine Holztafel und nicht auf Leinwand gemalt wurde) mit der Nr. 84 des Inventars nach dem Tod von Rubens in Beziehung gesetzt.

Rubens gibt ferner seinem Gemälde einen besonderen Sinn, welcher der flämischen Malerei der Epoche eigen ist: die heiligen Personen begleiten nicht einfach die Jungfrau in Form eines Hofstaats, sie sind bussfertig und

führend. Sein Lehrer, Otto Vaenius, hatte bereits den Christus, der das Kreuz mit den vier bussfertigen hält (Mainz, Landesmuseum) behandelt. Rubens selbst hatte es bereits zweimal vorher behandelt, in den Werken, die sich heute in Kassel, in den Staatlichen Kunstsammlungen und in München in der Alten Pinakothek befinden: in allen Fällen mit einer grossen Freiheit der Interpretation. Gleichermassen sein Schüler Anton van Dyck der Schöpfer der Bussfertigen im Gebet vor der Jungfrau und dem Kind (Paris, Louvre; Berlin, Gemäldegalerie).

Zusammenfassend machen der geschichtliche Zusammenhang, in dem das Werk von Rubens entstanden ist und die äusserste Qualität seiner Ausführung dieses Werk zu einem der wichtigsten Stücke, die in den letzten Jahren entdeckt wurden. Es handelt sich wirklich um eines der Meisterwerke vom Ende seiner Karriere.

Empfangen Sie, sehr geehrter Herr, den Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung.

<< Unterschrift Didier Bodart >>

Rubens

AUSSTELLUNG DER WERKE VON PETER PAUL RUBENS (1577/1640)

17. April 1996

Sehr geehrter Herr,

Sie haben mich gebeten, Ihr sehr schönes Bild zu studieren, das das heilige Gespräch, auch Madonna der bussfertigen Heiligen genannt (Öl auf Leinwand, 217 x 198 cm) zu studieren. Ich habe kürzlich Gelegenheit gehabt, dieses Stück in aller Ruhe zu untersuchen. Für mich handelt es sich um ein eigenhändiges, unveröffentlichtes Wert von allergrösster Wichtigkeit von Peter Paul Rubens (Siegen, 1577 - Antwerpen, 1640), das in Antwerpen um 1637-1638 gemalt wurde.

Der Aufbau ist auch durch eine andere, praktisch identische Interpretation, aber auf Tafel (211 x 195 cm) bekannt, die auf dem Altar der achsialen Kapelle der Sankt-Jakobs-Kirche in Antwerpen steht, die die Grabkapelle von Peter Paul Rubens, seiner zweiten Frau Hélène Fourment und deren Familie ist.

Wir können hier das Bild wiedererkennen, das im Inventar nach dem Tod von Peter Paul Rubens im Jahre 1640 unter der Nummer 84 beschrieben ist: „Een Lieve Vrouwe met den H.Georgius en andere Heyligen in een Landschap op doeck“ (Eine Heilige Jungfrau mit Sankt Georg und anderen Heiligen vor dem Hintergrund einer Landschaft auf Leinwand“). Dieses Bild, das für 800 Gulden vom König Philipp IV von Spanien gekauft wurde wurde 1646 im Buen-Retiro-Palast in Madrid aufgestellt. Seine Spur verliert sich in der Napoleonischen Zeitperiode. Die jüngste Geschichte Ihres Bildes zeigt, dass es aus der Familie von Jacob Burckhardt, dem berühmten Basler Historiker stammt, der 1898 einen Klassiker der Rubens-Kritik geschrieben hat, Erinnerungen aus Rubens (Basel, G.F. Lendorff, 1898). Dieses stellt für Ihr Bild einen ausgezeichneten Stammbaum dar.

Man beachte die Reichtum der Komposition des flämischen Malers, der rings um die Jungfrau herum auf sehr harmonische und sehr barocke Weise Heilige gruppiert, deren Anbetung in Flandern sehr lebhaft war. So reicht die Jungfrau das Jesuskind Sankt Bonaventura, der sich zu ihren Füßen geworfen hat. Links hält Sankt Georg im Harnisch eine Standarte, währenddem rechts Sankt Hieronymus kniet. Das Zentrum der Komposition zeigt die drei Marien. Eine sehr lebhaft Tradition, die wahrscheinlich von den örtlichen „Ciceroni“ stammt, möchte, dass unter den Zügen von Sankt Hieronymus die Zeit repräsentiert wird; unter denjenigen der Jungfrau und der Magdalena

seine beiden Ehefrauen Isabella Brant und Helene Fourment, unter denjenigen von Sankt Bonaventura sein Vater und er selbst unter denjenigen von Sankt Georg. Das bedeutet, dass die Heilige Familie im Sinne der Familie Rubens umgewandelt wird, eine Idee, die ganz im Gegensatz zur Mentalität des 17. Jahrhunderts steht, ein sakrales Werk, das in seiner Version auf Holztafel nur durch eine Wahl, die er in den letzten Tagen seines Lebens traf, für die Grabkapelle des Künstlers bestimmt wurde.

Das Bild von Sankt Jakob von Antwerpen, das von den Erben bei der Vollendung der Kapelle gegen 1644 angebracht wurde, war immer richtigerweise berühmt. Es blieb an seinem Platz, abgesehen davon, dass es von 1794 bis 1801 nach Paris verbracht und von 1801 bis 1815 im Museum der Zentralschule des Departements Deux-Nèthes ausgestellt wurde. Die Vermutung entsteht aus einer Überlegung über das Leben und Werk von Rubens, von dem wir hier eine der letzten Schöpfungen vor uns haben. Der Epigraph des vor dem Altar platzierten Grabes („Non sui tantum saeculi, sed et omnis aevi Apelles dici meruit“), sowie die Legende des zweiten Zustandes der Radierung von Paul Pontius, die dem Psalm 150 („Laudate Dominum in sanctis eius“) entnommen wurde, gibt dieser Szene ihren letzten Sinn.

Man versteht deshalb den lyrischen Nachruf von Eugène Fromentin in der Beschreibung der früheren Meister : „Es ist dies der Rubens der besten Tage, mit mehr Natürlichem, Präzision, Launenhaftigkeit, Reichtum ohne Kolorit, Kraft ohne Anstrengung, mit einem zarteren Auge, einer zärtlicheren Hand, einer liebevolleren, intimeren und tieferen Arbeit. Wenn ich die Worte der Berufsgattung verwenden würde, dann würde ich die Mehrzahl dieser subtilen Dinge verschlechtern, die man mit der reinen Sprache der Ideen beschreiben sollte, um ihren Charakter und ihren Preis zu erhalten... . War Rubens jemals vollkommen? Ich glaube es nicht. War er dermassen perfekt? Ich habe es nirgends feststellen können. Es gibt im Leben der grossen Künstler derartige prädestinierte Werke, nicht die grössten, auch nicht die wissendsten, manchmal die demütigsten, die durch ein glückliches Zusammentreffen aller Gaben des Menschen und des Künstlers, wie wenn es ohne ihr Wissen geschehen würde, das reine Wesen ihres Genies zum Ausdruck gebracht haben“.

Das Bild Ihrer Sammlung ist von einer Qualität, die derjenigen der Sankt Jakobskirche in Antwerpen gleichwertig ist. Dies ist auch das Ergebnis der Beobachtung, die ich darüber kürzlich in Zürich in den Räumlichkeiten der Firma Welti-Furrer A.G. anstellen konnte. Der hauptsächliche Unterschied, den man feststellen kann, ist ein Band von ungefähr 3 bis 4 cm links und eine andere bildliche Konsistenz mit leicht schwächerer Qualität. Sie schliesst die Komposition links und insbesondere den Ellbogen von Sankt Georg ab, der in der Antwerpener Version abgeschnitten ist. Da wir keine Naht feststellen können, handelt es sich um die Benutzung des unbemalten Saums oder Randes des Bildes. Die Sorgfalt, mit der dieser Zusatz gemacht wurde, weist auf ein sehr altes Datum hin.

Der Erhaltungszustand ist ausgezeichnet: sowohl bei direkter Betrachtung als auch mit UV-Fluoreszenz konnte ich keine beträchtlichen Schäden feststellen, jedoch die üblichen unbedeutenden Restaurationen, wovon einige sehr alt und einige jüngeren Datums sind, wie eine leichte Verstärkung des Gesichtsprofils der Magdalena. Ich habe festgestellt, dass alle Spitzlichter, die bei Rubens so wertvoll sind, intakt sind, ebenso wie die fleischroten Farben. Die letzte Restaurierung wurde an den Darpiierungen nicht vorgenommen, deren alter Firnis oxidiert bleibt und dadurch die Effekte der Kontraste zwischen hell und dunkel leicht hervorhebt.

Wir kennen übrigens eine alte, zeitgemässe Kopie, die von Michael Jaffé einem Schüler von Rubens zugeschrieben wird, in der Sammlung von Lady Cook in Jersey, die sich früher in der Sammlung von Sir Herbert Cook in Doughty House, Richmond (Surrey) befand.

Dagegen haben früher zwei Radierungen diese Komposition populär gemacht: die eine von Rombaut Eynhoudts (1613 - 1679/80) ist eine eher mangelhafte Ausführung, die zweite von Paul Pontius (1603 - 1658) respektiert den Geist der Kunst von Rubens, erweitert jedoch das Gesichtsfeld stark und unterstreicht den dekorativen Effekt.

Wie oft bei den Werken vom Lebensende von Rubens kennen wir keine vorbereitenden Skizzen, sondern nur eine Zeichnung für den Kopf von Sankt Hieronymus (früher in Weimar, in den grossherzoglichen Sammlungen).

Die Interpretation ist die am weitesten entwickelte, die wir vom Thema der Sacra conversazione bei Rubens haben. Wie dies bei ihm oft der Fall ist, sind die italienischen Bezüge hier sehr präzise. Die Quelle ist die Madonna von Sankt Georg (Dresden, Gemäldegalerie) von Correggio, die er während seiner italienischen Periode in Sankt Peter der Märtyrer in Modena hatte studieren können. Er fertigte eine Zeichnung davon an (Wien, Graphische Sammlung Albertina, Nr. 8229) und bediente sich der Person von Sankt Georg und der Puten mehrmals: für die grosse Kapelle von Santa Maria in Vallicella in Rom, für die Beschneidung von Jesus in Genua, für die Ritter und Puten im Zyklus des Lebens der Maria dei Medici.

Umgekehrt haben wir hier die reifste Form der Interpretation des ehelichen Themas, die mit der Madonna von Sankt Hildefons (Wien, Kunsthistorisches Museum), der Mystischen Heirat von Sankt Katharina (Toledo, Kunstmuseum) und der Rast während der Flucht nach Ägypten in Beziehung zu setzen sind. Das letztere Gemälde, auf dem links ein Sankt Georg erscheint, eine titanische Zitierung, wurde manchmal (meiner Meinung nach zu Unrecht, weil dieses Bild auf eine Holztafel und nicht auf Leinwand gemalt wurde) mit der Nr. 84 des Inventars nach dem Tod von Rubens in Beziehung gesetzt.

Rubens gibt ferner seinem Gemälde einen besonderen Sinn, welcher der flämischen Malerei der Epoche eigen ist: die heiligen Personen begleiten nicht einfach die Jungfrau in Form eines Hofstaats, sie sind bussfertig und

führend. Sein Lehrer, Otto Vaenius, hatte bereits den Christus, der das Kreuz mit den vier bussfertigen hält (Mainz, Landesmuseum) behandelt. Rubens selbst hatte es bereits zweimal vorher behandelt, in den Werken, die sich heute in Kassel, in den Staatlichen Kunstsammlungen und in München in der Alten Pinakothek befinden: in allen Fällen mit einer grossen Freiheit der Interpretation. Gleichermassen sein Schüler Anton van Dyck der Schöpfer der Bussfertigen im Gebet vor der Jungfrau und dem Kind (Paris, Louvre; Berlin, Gemäldegalerie).

Zusammenfassend machen der geschichtliche Zusammenhang, in dem das Werk von Rubens entstanden ist und die äusserste Qualität seiner Ausführung dieses Werk zu einem der wichtigsten Stücke, die in den letzten Jahren entdeckt wurden. Es handelt sich wirklich um eines der Meisterwerke vom Ende seiner Karriere.

Empfangen Sie, sehr geehrter Herr, den Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung.

<< Unterschrift Didier Bodart >>

Bezüglich des auf der Rückseite abgebildeten Gemäldes, das das Heilige Gespräch darstellt und das unter dem Namen Madonna der bussfertigen Heiligen bekannt ist (Leinwand, 217 x 198 cm), und das für mich ein eigenhändiges Werk von Peter Paul RUBENS (Siegen, 1577 - Antwerpen, 1649) ist, wird auf meine beiliegende Studie vom 17. April 1996 verwiesen.

Didier Bodart

