

scheint sie zu überwältigen; im grossen Bild zeigt sie mit der Rechten zu ihrem Gemahl, mit der linken aber nach unten. Das Zurückblicken der Eurydike drückt Mitgefühl und Dankbarkeit aus; zugleich nimmt es das fatale Zurückblicken vorweg, das Orpheus entgegen Plutos Verbot nicht unterlassen konnte und das ihm seine Geliebte zum andern Mal raubte. Die zur natürlichen Bewegung nach rechts gegenläufige Richtung des Paares deutet gleichfalls auf den unglücklichen Verlauf.

Die Ölskizze entstand für den umfangreichsten Auftrag, den Rubens je erhalten: 1636 bestellte König Philipp IV. von Spanien für sein Jagdschloss Torre de la Parada unweit Madrid über sechzig grosse Bilder mit Themen aus Ovids «Metamorphosen». Während die meisten nach Rubens' Modellen von Werkstattmitarbeitern gemalt wurden, griff er, wie bemerkt, bei «Orpheus und Eurydike» auch in die Ausführung ein, wobei er vor allem die Zwiesprache der beiden Frauen herausarbeitete und zugleich die Beziehungen zwischen den Ehegatten verdichtete. Die unmittelbare Konfrontation elementarer Lebensmächte, Liebe und Tod, rührten ihn offensichtlich tiefer an als andere Themen, hatte doch auch er den Verlust der engvertrauten Gattin erfahren müssen. Eurydike verlieh er die Gestalt der antiken Statue der Venus pudica und wies so auf die hier selbst in der Unterwelt wirksam gewordene Macht der Liebe hin. Die gleiche Figur aber bildete er in dem berühmten, «het pelsken» genannten Bild von Helene Fourment in Wien nach, mit dem er wenige Jahre zuvor die Wiederauferstehung seines Eheglücks feierte. Und so strahlt von seiner Liebe und Lebendigkeit durch die rätselhafte Macht seiner Kunst in der wiedergewonnenen Ölskizze ein Abglanz bis zu uns und mahnt durch ihre wechselhaften Geschehnisse und die von ihr erzählten Geschichte, sie zu geniessen, bevor sie oder wir erneut durch die chthonischen Gewalten entrückt werden. Und davor sichert uns auch der heute elektronisch aktualisierte Cerberus, der dreiköpfige Höllenhund, der unten rechts an der Leine liegt, nicht.

Christian Klemm

#### Literatur:

- Julius S. Held: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue (Princeton 1980) p. 288s, no. 206.  
Svetlana Alpers: The Decoration of the Torre de la Parada (Brüssel 1971;= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard IX) p. 245s, no. 46a.

#### EIN MALER IM ATELIER

Nach der Rückkehr der Ölskizze von Rubens stellte sich die Frage, was mit dem 1986 für die «Heilige Familie» nicht benötigten Versicherungsgeld geschehen soll. Gemäss den Statuten der Ruzicka-Stiftung sind allfällige Geldmittel für ältere niederländische Gemälde zu verwenden – doch wie mit dem relativ geringen Betrag eine dem hohen Qualitätsniveau der Sammlung genügende, sinnvolle Ergänzung finden? Da wies uns ein Zufall die Lösung: Bei einer Zürcher Galerie tauchte ein zwar schon im 18. Jahrhundert bezeugtes, aber seit Generationen verschollenes Selbstbildnis Lingelbachs auf, in dem er sich beim Geigenspiel in seinem Römer Atelier darstellte. Eine grosszügige Spende von Frau Ruzicka und das freundliche Entgegenkommen von Bruno Meissner ermöglichten seine Erwerbung.<sup>1</sup>

Nun kann man im Kunsthause dank den Stiftungen von Professor Leopold Ruzicka und von Frau und Herrn Koetser treffliche Beispiele aller wichtigen Stilrichtungen und Gattungen aus der Blütezeit der niederländischen Malerei geniessen: Historien, bäurisches und bürgerliches Genre, Ausdrucks-Halbfigur und Bildnis, Landschaften und Stilleben. Das ungewöhnlich stimmungsvolle Interieur von Brekelenkam zeigt auch, wie diese Bilder ursprünglich die Häuser zierten – doch einen Einblick in den Ort ihres Entstehens suchte man bisher vergeblich. Dabei kennt man aus keiner Zeit der älteren Kunst so interessante Ateliendarstellungen; es wäre ja auch erstaunlich, wenn die Holländer, die so vieles in Natur und Umwelt erstmals zum Thema von Bildern machten, ihre nächste Umgebung übersehen hätten. Lingelbach zeigt einen ähnlich geometrisch streng begrenzten Raum wie Terborch in seinem Herrenbildnis; doch bedeutet dessen Schlichtheit vornehme Zurückhaltung, wie sie selbst dem reichsten Handelsherrn bis in die Jahrhundertmitte ziemte, so enthüllt sie hier das handwerksmässig Einfache und Zweckmässige. Simpel sind der rohe Holztisch mit dem Stuhl und die Staffelei einfachster Konstruktion; ausser dem Wandtablar gibt es an Mobiliar sonst nur noch die Unterlage, auf der ein Gehilfe Farben reibt: eine mühsame und zeitaufwendige Tätigkeit bis zur Verbreitung der Industriefarben im 19. Jahrhundert. Solch leere Ateliers finden sich auf Haarlemer Bildern der dreissiger Jahre; die eindrück-