

# Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis aus der Rubens-Werkstatt

Ovid erzählt in seinen *Metamorphosen* (VIII, 611–724), wie Jupiter mit Merkur als Menschen verkleidet in Phrygien Unterkunft suchen, doch überall auf Ablehnung stoßen. Allein das arme alte Paar Philemon und Baucis nehmen die Fremden in ihrer einfachen Hütte auf und bewirten sie. Dabei reichen sie ein für damalige Umstände einfaches Mahl bestehend aus Oliven, Eiern, Schinken und Gartengemüse mit einem Nachtschüssel aus Nüssen, Datteln, Zwetschken, duftenden Äpfeln und Trauben in einem geflochtenen Körbchen (VIII, 674–676: »Hic nux, hic mixta est rugosis carica palmis/ Prunaque et in patulis redolentia mala canistris/ et de purpureis conlectae vitibus uvae...«). Die Gastgeber servieren auch Wein, wobei der Krug auf wundersame Weise nicht leer wird. So erkennt das Paar laut Ovid, wer ihre Gäste wirklich sind. Sie sind daraufhin bereit, die einzige Gans zu opfern, was die Götter jedoch ablehnen. Letztendlich begleiten die beiden die Götter auf den Berg, während diese Phrygien zur Strafe für die Missachtung des Gastrechts in einem Sumpf versinken lassen (»mersa palude«). Die Hütte wird zum Tempel, das Paar zu Tempeldienern, und am Ende ihres Lebens wird Philemon in eine Eiche, Baucis in eine Linde verwandelt.

Rubens hat sich mit zwei verschiedenen Momenten aus Ovids Erzählung auseinandergesetzt: mit *Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis*<sup>1</sup> sowie ihrer Rettung vor der strafenden Flut in der großen *Gewitterlandschaft mit Jupiter, Merkur, Philemon und Baucis*, ebenfalls im Kunsthistorischen Museum Wien.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dieser Text basiert auf meinem Beitrag für das Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Elizabeth McGrath & al., *Mythological Subjects*, Bd. XI/3, der in Vorbereitung ist. Ich danke Elizabeth McGrath und Bert Schepers für die anregenden Anmerkungen. Für die Ansichtssache wurde der Corpus-Text etwas überarbeitet und angepasst.

<sup>2</sup> AK Peter Paul Rubens, 1577–1640. Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages (Kunsthistorisches Museum Wien, 1977), Wien 1977, Nr. 41; Lisa Vergara, *Rubens and the Poetics of Landscape*, New

Das hier betrachtete Gemälde inszeniert die Protagonisten in einem einfachen Innenraum um einen Tisch, auf dem bereits die Nachspeise wartet: ein Korb mit Äpfeln, Quitten (?), Birnen, Feigen und Weintrauben. Darüber taucht eine Öllampe die Szene in warmes Licht.

Ganz links sitzt der Göttervater Jupiter, in der Mitte unterhält sich Merkur mit einem Glas Wein in der Hand mit dem alten Philemon zu seiner linken, davor jagt Baucis eine Gans: Sie hat deren rechten Flügel schon erhascht, das Tier flüchtet jedoch zu Jupiter, der seine rechte Hand schon zum Schutz erhoben hat (Abb. 1).

## Inspirationsquellen

Ein wichtiger Ausgangspunkt für Rubens' Komposition war eine Bildfindung seines Lehrers Otto van Veen, die 1607 in den *Q. Horatii Flacci Emblemata* unter dem Motto »Sors sua quemque beat« publiziert worden war (Abb. 2). Sie gilt dort als Sinnbild für die Fähigkeit, mit seinem Schicksal zufrieden zu sein. Vermutlich ist die dortige Szene deshalb auch sehr ruhig, geradezu idyllisch gestaltet; die Bewirtung der Gäste steht im Vordergrund. Die Szene spielt in einem Innenraum, auf den der Betrachter jedoch von außen blickt: Es ist auch das Dach erkennbar, auf dem Jupiters Adler sitzt, das Blitzbündel gekrallt. Wie bei Rubens hängt auch bei van Veen an der Zimmerdecke eine Öllampe, und die Götter befinden sich an einem runden Tisch, doch sind die Positionen im Vergleich zu Rubens vertauscht: Bei van Veen ist Jupiter

Haven 1982, 179–185; Wolfgang Adler, *Landscapes (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XVIII.1)*, London & Oxford & New York 1982, Nr. 29; Gerlinde Gruber & Elke Oberthaler (Hgg.), *Die Große Gewitterlandschaft von Rubens: Anatomie eines Meisterwerks / Rubens's Great Landscape with a Tempest. Anatomy of a Masterpiece*, Trento 2020, mit Bibl.



Abb. 3  
Virgil Solis, »Iupiter & Mercurius Hospites«, aus: Johannes Spreng, *Metamorphoses Ovidii Argumentis quidem soluta oratione [...] expositae*, Frankfurt (Georg Rab & Sigmund Feyerabend) 1563, fol. 101v

Abb. 2  
Otto van Veen, »Sors sua quemque beat«, aus: Q. Horatii Flacci *Emblemata*, <https://emblems.hum.uu.nl/va1612040.html>

im Zentrum der Komposition, rechts außen wendet sich Baucis, ohne die Gans unter dem Tisch zu jagen, mit dem betuernden Gestus der Hand auf der Brust dem Göttervater zu – im Wiener Bild führt Philemon diese Geste Merkur gegenüber aus. Rubens verändert die Szene von einem Hochformat zu einem Querformat und dramatisiert sie, in dem er die Jagd nach der Gans ebenfalls darstellt, der er im Querformat auch mehr Raum geben kann. Damit folgt er Illustrationen in Bearbeitungen der *Metamorphosen* Ovids, wie z.B. jenen des Virgil Solis von 1563 (Abb. 3) oder des Pieter van der Borcht von 1591, wie Stechow bereits feststellte.<sup>3</sup> Rubens erwarb letztere Ausgabe dann auch 1637.<sup>4</sup> In beiden jagt Baucis die Gans – mit dem Unterschied, dass sie bei Rubens bereits einen Gänseflügel erhascht hat.

Als ›italienische‹ Quelle wurde ein Gemälde Adam Elsheimers (1578–1610) genannt,<sup>5</sup> in dem Jupiter ähnlich

im Profil die Gruppe seitlich abschließt. Die Szene spielt dort tatsächlich ganz in einem nur von einer Kerze beleuchteten Innenraum, womit zum erstenmal der Fokus auf den Innenraum bei der Darstellung dieses Themas gelegt ist. Elsheimers Gemälde wird chronologisch um 1608–1609 eingereiht, also nachdem Rubens Italien verlassen hatte, aber er könnte den Druck danach von Hendrick Goudt aus dem Jahr 1612 gekannt haben. Rubens könnte auch Elsheimers Zeichnung (heute im Berliner Kupferstichkabinett) gesehen haben, da dort Merkur ähnlich entspannt seinen Ellbogen auf dem Oberschenkel abstützt, wie es Merkur in Rubens' Gemälde ebenfalls tut.

Darüber hinaus dürfte auch ein Gemälde (Davis Museum, Wellesley College, Massachusetts) von Abraham Janssen van Nuyssen (ca. 1575–1632) für Rubens inspirierend gewesen sein, dessen Entstehung von Joost Vander Auwera zu Recht früh angesetzt wird: um 1608/10 ist angesichts der stilistischen Nähe zu dem 1608 dokumentierten Gemälde *Scaldis und Antwerpia* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) sehr wahrscheinlich.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Siehe Wolfgang Stechow, *The Myth of Philemon and Baucis in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 4, Nr. 1 / 2 (Okt. 1940 – Jan. 1941), 103–113, bes. 106, Taf. 25, Abb. b (Solis) und c (van der Borcht). Dieser verwies auch bereits auf Otto van Veen als Quelle.

<sup>4</sup> Prosper Arents, *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie (De Gulden Passer, LXXVIII–LXXIX)*, hg. von Alfons K.L. Thijs & al., Antwerpen 2001, 198, E 191.

<sup>5</sup> Heute Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1977. Max Rooses, *Catalogus van Rubens' werken in gravuur en fotografie tentoongesteld in het Museum van Schoone Kunsten te Antwerpen*, Antwerpen 1890, 151. Zum Gemälde siehe Gottfried Sello, *Adam Elsheimer*, München 1988, 91–96, Abb. 56.

<sup>6</sup> Vander Auwera, in: Guy C. Bauman & Walter A. Liedtke (Hgg.), *Flemish Painting in America. A Survey of Early Netherlandish and Flemish Paintings in the Public Collections of North America (Flandria extra muros)*, Antwerpen 1992, 166.



Abb. 4  
Detail aus: Abb. 1



Abb. 5  
Detail aus: Léon Davent, nach  
Luca Penni, *Mars und Venus wird  
aufgetischt*. Washington, National  
Gallery of Art (seitenverkehrt)



Abb. 6  
Detail aus: Peter Paul Rubens, *Anbetung  
der Könige*. Antwerpen, Collectie KMSKA  
– Vlaamse Gemeenschap

Besonders auffallend beim Vergleich der beiden Bewirtungsszenen ist neben dem Verzicht auf die Attribute der Götter die Übereinstimmung der Farbpalette: Links ist jeweils eine Gottheit mit nacktem Oberkörper und dunkelblauem toga-ähnlichen Umhang neben einer bekleideten Gottheit in Rot zu sehen. Bei Janssen zeigt Merkur seinen Oberkörper, bei Rubens Jupiter. Im Mittelpunkt der Tafel steht in beiden Kompositionen ein Obstkorb, der an Caravaggios berühmten *Cestino* (Mailand, Ambrosiana) erinnert. Allerdings gestaltete Janssen auch die Lichtregie ganz caravaggesk in hartem Helldunkel, und die Szene ist als Kniestück ausgeführt, worauf Rubens verzichtete: Er hüllt die abendliche Szene in warmes Kerzenlicht.

Jupiters Pose (Abb. 4) erinnert an einen Stich von Léon Davent (tätig 1540–1556) nach Luca Penni (1500/04–1557), *Mars und Venus wird aufgetischt* (Abb. 5), der vermutlich 1547 entstanden ist: Dort lehnt Mars ähnlich auf seinem Ellbogen und streckt den anderen Arm auch so aus – den Handrücken zum Betrachter gewandt, wie das auch in der noch zu besprechenden Kopie nach der Ölskizze des Rubens der Fall ist.

## Datierung

Die Art, wie Jupiter im Wiener Gemälde sitzt, ähnelt dem Jupiter aus einem Gemälde des Medici-Zyklus: *Henri IV wird das Porträt der Maria de' Medici präsentiert* (Louvre, Paris).<sup>7</sup> Rubens hatte 1622 den Vertrag für diesen Zyklus unterschrieben, den Maria de' Medici für das Palais du Luxembourg in Auftrag gegeben hatte. 1625 lieferte Rubens die Gemälde nach Paris. Merkur hingegen ähnelt in seinen Gesichtszügen einem Jungen aus der *Anbetung der Könige* (Abb. 6), die Rubens für den Hochaltar der St. Michaelskirche in Antwerpen ca. 1624–1625 geschaffen hat.<sup>8</sup> Diese beiden Beispiele legen eine Entstehung des Rubens'schen Originals von *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis* um 1625 nahe.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ich danke Bert Schepers für diesen Hinweis. Siehe Nils Büttner, *The Medici Series* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XIV.1), Turnhout 2024.

<sup>8</sup> Ich verdanke Bert Schepers diesen Vergleich. Zum Altarbild siehe Hans Devisscher & Hans Vlieghe, *Youth of Christ* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard V/1+2), Turnhout 2014, I, 214–219, Nr. 43; II, Abb. 156.

<sup>9</sup> Wolfgang Prohaska hat diese Nähe zum Medici-Zyklus bereits festgestellt, konnte sich aber auch vorstellen, dass das Rubens'sche Original bereits um 1615 entstanden sein könnte, das Wiener Bild aber erst 1622–1625. Siehe in AK Wien 1977 (zit. Anm. 2), 95–96.

## Provenienz und Zuschreibungen

Das Wiener Gemälde ist im 1659 erstellten Inventar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms als eigenhändiges Werk des Rubens verzeichnet:

Nr. 746. «Ein gro:[sses] Stuckh von öhlfarb auf Leinwat/ warin die Historia von Philemon/ vndt Bauxis original von Rubbens./ in Einer schwartzen ramen das Innere leistel/ geflambt v.[nd] verguldt hoch 8 span 7 finger, und/ 10 spann 2 finger braith« [180,98 x 212,16 cm, Rahmen incl.].<sup>10</sup>

Dieses von Leopold Wilhelms Hofkaplan und Maler Jan Anton van der Baren (1615/16–1686) verfasste Dokument ist im Bereich der flämischen Barockmalerei für gewöhnlich sehr vertrauenswürdig in seinen Einschätzungen; so beschreibt es etwa eine Zusammenarbeit verschiedener Künstler für die *Madonna in einem Blumen- und Früchtekranz* (Abb. 7) ganz genau wie folgt:

Nr. 99. Ein gro:[sses] Stuckh von öhlfarb auff Leinwaeth/ warin vnser Liebe fraw mit dem Christkindl/lein siczet zwischen vier getraidten Stainen/ Säulen, mitt vnderschiedlichen blumen vndt/ früchten geziehrth, obenahn vier Engl, welche/ ein Feston von blumen, vnd früchten halten,/ ganz oben in der höche stehet geschrieben:/ si Deus pro Nobis quis contra Nos?/ Und vntenahn ligen vnderschiedliche waffen/ dabey ein gro:[sse] fahnen in einer schwarz glatten/ ramen hoch 17 spann 7 finger vndt/ 11 span 8 finger bräidt. Das Liebefrawen/pildt ist ein original von Gerardo Seghers,/ die blumen original von Johann de Heim,/ die waffen original von Paulo de Vos,/ der grundt original von Cornelio de Vos,/ vnd die schlacht auff der seithen original von/ David Teniers.<sup>11</sup>

Dabei handelt es sich um Zeitgenossen und Künstler, die für Leopold Wilhelm gearbeitet haben, doch war van der Baren zu einer Zeit geboren, als Rubens noch lebte und die Werkstatt florierte. Er hatte von dessen Werk vermutlich klare Vorstellungen.

Wo sich das Bild davor befunden hat bzw. wie es in die Sammlung des Erzherzogs kam, ist unbekannt. Da Leopold Wilhelm 1647–1656 Statthalter der Spanischen



Abb. 7  
Gerard Seghers und andere, *Madonna in einem Früchtekranz*.  
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG 6334

Niederlande war und in Brüssel residierte, hatte er einen sehr direkten Zugang zum örtlichen Kunstmarkt. Dieser wurde sicherlich erleichtert durch die Wahl seiner Hofmaler, die auch als Kunstagenten für ihn tätig waren: erst Jan van den Hoecke (1611–1650) und nach dessen Tod David Teniers der Jüngere (1610–1690). Teniers kannte Rubens persönlich: Rubens und seine zweite Frau, Helena Fourment (1614–1673), waren 1637 Zeugen von Teniers' Hochzeit mit Anna Brueghel (1619–1656), der Tochter Jan Brueghels des Älteren (1568–1625), für die Rubens nach dem Tod ihres Vaters die Vormundschaft übernommen hatte.<sup>12</sup> Wenn in diesem Umfeld das Gemälde als Rubens bezeichnet wurde, ist das durchaus aussagekräftig. Zeitgenossen haben demnach diese Gemälde offensichtlich als Werk des Rubens klassifiziert. Darauf werden wir später noch zurückkommen, denn dies blieb nicht immer so.

<sup>10</sup> Inv.-Nr. 1659, fol. 278r. Vgl. auch die Transkription bei Adolf Berger, *Inventar und Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich: nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I*, 1883, LXXIX–CLXXVII, bes. CL.

<sup>11</sup> Inv.-Nr. 1659, fol. 226v und 227r. Vgl. auch die Transkription bei Berger 1883 (zit. Anm. 10), CXX.

<sup>12</sup> Hans Vlieghe, *David Teniers The Younger (1610–1690). A Biography* (Pictura Nova XVI), Turnhout 2001, 14–16.



Abb. 8  
Detail aus: Jacob (Jacques)  
Jordaens, *Das Fest des  
Bohnenkönigs*. Wien,  
KHM, Gemäldegalerie,  
Inv.-Nr. GG 786

Ein Jahrhundert später, unter Karl VI. (1685–1740), hielt man das Gemälde für ein Werk von Jacob (Jacques) Jordaens (1593–1678): So lautet die Bildunterschrift einer Zeichnung, die Anton Joseph Prenner (1683–1761) vermutlich für eine Druckgraphik fürs *Theatrum Artis Pictoriae* um 1730 anfertigte.<sup>13</sup> Wie kam diese Zuschreibung zustande? Vielleicht weil ihn Baucis mit ihren eher groben Zügen an Jordaens alte Frau links im Wiener *Bohnenkönig* (Abb. 8) erinnerte? Christian von Mechel hängte die beiden Bilder im Belvedere jedenfalls in einem Raum.<sup>14</sup> Diese Zuschreibung wurde erst von Engerth 1884

in »grösstentheil von der Hand des Rubens« geändert. Mittlerweile wird das Werk allgemein als ein Werkstattbild bewertet, dessen Qualität zwar immer wieder betont wurde, so z.B. von Burckhardt<sup>15</sup>, Rooses<sup>16</sup> und Michael Jaffé<sup>17</sup>, für das aber nie ein Name vorgeschlagen worden ist. Für eine Ausführung der Werkstatt spricht die relativ einfach gestaltete Drapierung z.B. im Gewand der Baucis. Auch ihr Gesicht wirkt etwas schemenhaft; allerdings muss beachtet werden, dass hier durch alte Restaurierungen der Eindruck etwas verfälscht worden ist: Ihre Pupillen sind heute zwei große dunkle Flecken, die aus den Augenhöhlen hervorstechen; im Haar und im Schattbereich des Gesichts dürften spätere Retuschen die nicht immer sehr gelungenen Übergänge von Licht zu Schatten eher verschlimmert als verbessert haben. Auch Philemons Gesicht lässt den energievollen Pinselstrich des Rubens missen. Andererseits sind die Beine des Jupiter in einer gekonnten Verkürzung überzeugend ausgeführt, wofür der Künstler auch kaum eine Untermauerung als Anlage gebraucht hat, siehe dazu *Aus der Sicht des Restaurators*.

<sup>13</sup> Budapest, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 3287; Rötel, 246 x 332 mm. Beschriftet: *Alt: 62. Lat: 72 unc.* (links) *Jacob Jordans pinx.* (Mitte); *v. Prenner del.* (rechts). Ich danke Bert Schepers, der mich auf diese Rötelzeichnung aufmerksam machte. Die Zeichnung wurde vermutlich für das *Theatrum artis pictoriae* angefertigt, scheint jedoch nicht in Druckgraphik umgesetzt worden zu sein (zumindest in den Ausgaben des Kunsthistorischen Museums und der Nationalbibliothek in Wien ist sie nicht enthalten). Zum *Theatrum artis pictoriae quae in Caesarea Vindobonensi pinacotheca servantur [...] 1728–1733* allgemein siehe: Alexandra Matzner, *Die Gemäldegalerie von Kaiser Karl VI. Theatrum Artis Pictoriae, Wien 1728–1733*, in: Agnes Husslein-Arco & Tobias G. Natter (Hgg.), *AK Fürstenglanz. Die Macht der Pracht*, Wien 2016, 99–109 sowie Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800): von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim 2009, 141–149.

<sup>14</sup> Das Gemälde hing laut einer Rekonstruktion von Nora Fischer im ersten Zimmer mit Niederländern, in oberster Reihe an der zweiten Wand mit der Tür zur Rechten, der *Bohnenkönig* an der dritten Wand in oberster Reihe, also in 90 Grad zum *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*; es war nur die Tür zwischen den beiden. Siehe Nora Fischer, *Zur digitalen Rekonstruktion der Hängung der kaiserlichen Gemäldesammlung im Oberen Belvedere 1781*, in: Gudrun Swoboda (Hg.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, Wien & Köln & Weimar 2013, Bd. 1,

210–211. Christian von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien 1783, 87, Nr. 14 (als Jordaens).

<sup>15</sup> Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel 1898, 220–221.

<sup>16</sup> Rooses 1890 (zit. Anm. 5), 151.

<sup>17</sup> Michael Jaffé, *Exhibitions for the Rubens Year – I*, in: *The Burlington Magazine* CXIX, 1977, 621–631, bes. 623.



Abb. 9  
Detail aus: Abb. 1



Abb. 10  
Detail aus: Peter Paul Rubens, *Cimon und Efigenia*.  
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG 532

Michael Jaffé hob bereits die besondere Qualität von Gans und Obstkorb hervor, die er als des Rubens würdig beurteilte, obwohl er insgesamt das Gemälde eher als Schulbild betrachtete.<sup>18</sup> Tatsächlich ist das Tier – wie der Obstkorb (Abb. 9) – etwas detaillierter in der Darstellung der Oberflächentextur, mit klareren Konturen gestaltet als z.B. die Figuren und unterscheidet sich dadurch ähnlich vom Rest des Gemäldes wie das von Frans Snyders geschaffene Früchte- und Tierstilleben in Rubens' *Cimon und Efigenia* (Abb. 10).<sup>19</sup> Dies soll nicht heißen, dass Gans und Stilleben von Frans Snyders stammen, dazu sind sie nicht genau genug. Doch ist es ein Argument dafür, die Existenz einer Erstversion von *Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis* anzunehmen, bei der Snyders vermutlich persönlich für den Früchtekorb verantwortlich war.<sup>20</sup> Die Untersuchung mit Infrarotreflektographie legt allerdings nahe, dass das Wiener Bild die Erstversion der Komposition nach einer Ölskizze des Rubens ist (siehe *Aus der Sicht des Restaurators*). Ein Werkstattmitglied hat vermutlich relativ selbstständig nach dieser Skizze das Wiener Gemälde geschaffen und sich dabei möglicherweise die Freiheit genommen, sich beim Stilleben an Snyders zu inspirieren. Doch wie können wir uns im Werkstattbetrieb das Zustandekommen verschiedener Versionen vorstellen?

<sup>18</sup> Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Mailand 1989, 299, Nr. 877.

<sup>19</sup> Dazu jüngst Nils Büttner, *Allegories and Subjects from Literature (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XII)*, I–II, London & Turnhout 2018, Bd. 1, Kat.-Nr. 59, 435–443, Bd. 2, Abb. 290.

<sup>20</sup> Prohaska, in: AK Wien 1977 (zit. Anm. 2), 95, 96, leitet den Früchtekorb von Caravaggios *Emmausmahl* ab, verweist aber auch auf Rubens' *Satyr mit einem Fruchtkorb* in Privatsammlung.

## Ein Exkurs zu Rubens' Werkstattpraxis

Repliken, oder besser gesagt: Werkstattwiederholungen einer Komposition, sind für Rubens (aber auch für andere Künstler) nicht ungewöhnlich; es gibt mehrere solche Fälle. Oft wurden dabei verschiedene Bildträger verwendet, baltische Eiche sowie die leichter transportierbare Leinwand, wobei die Forschung mittlerweile meist die Holztafel für den qualitativvolleren Prototyp hält.<sup>21</sup> Oft gibt es auch mehrere Versionen auf dem gleichen Bildträger.<sup>22</sup> Interessanterweise besaß George Villiers, erster Herzog von Buckingham (1592–1628), mehrere Gemälde, von denen zumindest zwei Versionen erhalten sind.<sup>23</sup> Das Wiener *Medusenhaupt* ist dafür ein gutes Beispiel; es ist die von Rubens stark überarbeitete Leinwandversion der heute in der Mährischen Galerie befindlichen *Medusa*, die auf einem Eichenbrett ausgeführt worden ist.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Siehe dazu: Arnout Balis, »Fatto da un mio discepolo«: *Rubens's Studio Practices Reviewed*, in: Toshiharu Nakamura (Hg.), *Rubens and his Workshop. The Flight of Lot and his Family from Sodom*, Tokyo 1994, mit Bibl.; Arnout Balis, *Rubens and his Studio: Defining the Problem*, in: Joost Vander Auwera and Sabine van Sprang (Hgg.), *AK Rubens: A Genius at Work. The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, 2007–2008), Brüssel & Tiel, 2007, 30–51; Nils Büttner, *The Hands of Rubens: On Copies and their Reception*, in: Toshiharu Nakamura (Hg.), *Appreciating the Traces of an Artist's Hand (Kyoto Studies in Art History, II)*, Kyoto 2017, 41–53, mit Bibl.

<sup>22</sup> Büttner 2017 (zit. Anm. 21), 43–45.

<sup>23</sup> McGrath, *Introduction*, in: Elizabeth Mc Grath & al., *Mythological Subjects* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XI/1), Turnhout 2016, 53. Sie führt neben dem *Betrunkenen Silen* noch die *Drei Grazien mit einem Korb*, *Hero und Leander* sowie das *Haupt der Medusa* an, bezieht sich allerdings nur auf die Mythologischen Gemälde. Dazu wäre noch die *Schlafende Angelica und der Eremit* als literarisches Thema zu ergänzen. Siehe Büttner 2018 (zit. Anm. 19), 447–448.

<sup>24</sup> Siehe dazu Gerlinde Gruber, *Medusa*, in: Elizabeth McGrath & al., *Mythological Subjects* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XI/2), London & Turnhout 2022, Bd. 1, Nr. 79, 345–368, Bd. 2, Abb. 235–251.

Repliken von Rubens wurden von Sammlern akzeptiert; einer der Kunsthändler des Herzogs, George Gage (ca. 1582–1638), kommentierte angesichts der für Sir Dudley Carleton, 1st Viscount Dorchester (1573–1632), angefertigten Zweitversion einer Jagdszene sogar, das Bild sei besser als die größere Erstversion, was die Analyse des besagten Gemäldes allerdings nicht bestätigt.<sup>25</sup>

Wie funktionierte Rubens' Werkstatt beziehungsweise was wissen wir darüber?<sup>26</sup>

Da Rubens als Hofkünstler vom Gildenzwang befreit war, musste er keine Lehrlinge/Assistenten/Schüler melden, sodass wir keine Dokumente bezüglich seines Werkstattbetriebes haben. Belegt ist nur, dass er bereits 1611, also wenige Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien 1608, über hundert Personen als Schüler ablehnen musste.<sup>27</sup> Außerdem ist die Erzählung eines Werkstattbesuches überliefert: Am 21. April 1621 besuchte der dänische Hof-Arzt Otto Sperling Rubens und beschreibt den Künstler klar als *pictor doctus*:

25 »Rubens for the gusto wich he takes in that peece of hunting [eines sehr großen Gemäldes, das Rubens dem Herzog von Aarschot angeboten hatte], is makinge another picture of it, but much lesse. For whereas the great picture is eighteene foote long and betweene eleven and twelve foote highe, this other is but ten foote long, and seaven foote highe. This later picture if you like to have for your chaine, you may; and he undertakes to make it of as much perfection as the other, if not more; and if you like the matche, Mr. Gage will see that he shall performe it. He hath already seene so much of it as is done, and likes it exceedingly, and saith he had rather geve threescore pound for this, then fowerscore for the other.« Max Rooses & Charles Ruelens (Hgg.), *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Bd. I–VI, Antwerpen 1887–1909, Bd. II, (1898), 93. Brief von Toby Matthew an Carleton, in dem er Gage zitiert, 30. Dezember 1616. Siehe dazu: Arnout Balis, *Hunting Scenes (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XVIII.2)*, London & Oxford 1986, 44–45, Kat.-Nr. 2, 95–104. Ein Gemälde in Corsham Court, Wiltshire wird mit Carletons Bild identifiziert und als Rubens und Werkstatt eingeordnet (Toshiharu Nakamura (Hg.), *AK Rubens and his Workshop: The Flight of Lot and his Family from Sodom*, Tokyo 1994, Fig. 2). Die stilistische Analyse dieser besagten Replik bestätigt den Anspruch auf Eigenhändigkeit allerdings nicht. Balis 1994 (zit. Anm. 21), 106.

26 Einen umfassenden Überblick zur Diskussion bei: Balis 1994 (zit. Anm. 21), 97–127. Siehe auch Balis 2007 (zit. Anm. 21), 30–51; Anne-Marie Logan, *Rubens as a Teacher: »He may teach his art to his students and others to his liking«*, in: Amy Golahny & Mia M. Mochizuki & Lisa Vergara (Hgg.), *In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam 2006, 247–263; Toshiharu Nakamura, *Rubens's Painting Practice: Some Considerations on his Collaborations with Specialists and his Relationship with Van Dyck as Workshop Assistant*, in: Toshiharu Nakamura (Hg.), *AK Rubens: Inspired by Italy and Established in Antwerp* (The Bunkamura Museum of Art, Tokyo; Kitakyushu Municipal Museum of Art, Kitakyushu; The Niigata Prefectural Museum of Modern Art, Nagaoka) [auf Japanisch], Tokyo 2013, 218–234 [English supplement 5–20]; Marina Daiman, *Telling What is Told: Originality and Repetition in Rubens's English Works*, in: Rebecca Herissone & Alan Howard (Hgg.), *Concepts of Creativity in Seventeenth-Century England*, Woodbridge 2013, 151–179, bes. 151–153; Reinhold Baumstark & Guy Delmarcel, *Subjects from History: The Decius Mus Series (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XIII/2)*, London & Turnhout 2019, Bd. 1, bes. *Work in the Rubens Studio* (Baumstark), 149–234; Nils Büttner & Sandra-Kristin Diefenthaler (Hgg.), *AK Becoming Famous. Rubens wird berühmt*, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2021, 37–49; Annette Kollmann & Eva Tasch, *Becoming Rubens? Becoming a panel painting! Die Entstehung der elf Imperatorenbildnisse*, ebendort, 76–103.

27 Rooses & Ruelens 1887–1909 (zit. Anm. 25), (1898), Bd. II, 35. Brief vom 11. Mai 1611 an Jacques de Bie.

»Nous rendîmes visite au très célèbre et éminent peintre Rubens que nous trouvâmes à l'oeuvre et, tout en poursuivant son travail, se faisait lire Tacite et dictait une lettre. Nous nous taisions par crainte de le déranger; mais lui, nous adressant la parole, sans interrompre son travail et tout en faisant poursuivre la lecture et en continuant de dicter sa lettre, répondait à nos questions, comme pour nous donner la preuve de ses puissantes facultés. Il chargea ensuite un serviteur de nous conduire par son magnifique palais et de nous faire voir ses antiquités et les statues grecques et romaines qu'il possédait en nombre considérable. Nous vîmes encore une vaste pièce sans fenêtres, mais qui prenait le jour par une large ouverture pratiquée au milieu du plafond. Là se trouvaient réunis un bon nombre de jeunes peintres occupés chacun d'une oeuvre différente dont M. Rubens leur avait fourni un dessin au crayon, rehaussé de couleurs par endroits. Ces tableaux, les jeunes gens devaient les exécuter complètement en peinture, jusqu'à ce que finalement M. Rubens y mît la dernière main par des coups de pinceau et des couleurs.«<sup>28</sup>

Rubens machte aus seinem Werkstattbetrieb auch kein Hehl, im Gegenteil: In einem oft zitierten Brief an Sir Dudley Carleton vom 12. Mai 1618 listet Rubens Bilder auf, die er auf Lager hat. Dabei gibt er ganz genau den Grad der Eigenhändigkeit an: von eigenhändig (»Original tutto de mia mano«: *Daniel in der Löwengrube*), eigenhändig und die Hand eines Spezialisten (für Tiere, Stillleben oder Landschaften: z.B. »Originale de mia mano e l'acquila fatta dal Snyders«: *Prometheus mit dem Adler*) bis zu von Schülerhand begonnen, aber von Rubens finalisiert (»Cominciato di un mio discepolo [...] non essendo finito si ritoccarebbe tutto de mia mano et a quel modo passaria per originale«: *Judith*) beziehungsweise von Schülerhand, aber gänzlich von Rubens überarbeitet (»fatto del miglior mio discepolo, i tutto ritocco de mia mano«: *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*), nennt er die verschiedenen Möglichkeiten, und zwar in einer Verkaufssituation: Carleton wollte Rubens-Bilder erwerben.<sup>29</sup>

28 W. v. S. [Wilhelm von Seidlitz], *Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens*, in: Repertorium für Kunstgeschichte X, 1887, 111; Henri Hymans, *Une visite chez Rubens, racontée par un contemporain*, in: Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 1887, 56e année, 3e série, t. XIII, 150.  
<http://diglib.hab.de/wdb.php?q=sperling&dir=edoc%2Fedoc00083&url=wdb%2Fsearch%2Fsearch.xql&distype=results-transcript> (letzter Zugriff: 5.1.2024).

29 Rooses & Ruelens 1887–1909 (zit. Anm. 25), (1898), Bd. II, 135–138. Rubens an Carleton (28. April 1618), 137: »Dodeci Apostoli con un Cristo fatti di mei discepoli dalli originali che ha il Ducca di Lerma de mia mano dovendosi ritoccare de mia mano in tutto e per tutto«. Alexander Liby, *The Master as Manager: Rubens and The Carleton Exchange*, in:



Abb. 11  
Peter Paul Rubens, *Die Wunder des hl. Ignatius*.  
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG 530



Abb. 12  
Peter Paul Rubens und Werkstatt (Jacob Jordaens), *Die Wunder des hl. Ignatius*. Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG 517

Offensichtlich hat Rubens bei Wiederholungen nicht Pinselstrich für Pinselstrich selbst gemacht, sondern seinen Mitarbeitern das Kopieren einer Bildfindung überlassen, die damit gleichzeitig auch lernten, in seiner Manier zu arbeiten.<sup>30</sup> Oft war eine Ölskizze, ein *bozzetto* bzw. ein *modello* von Rubens, Ausgangspunkt für die Werkstatt, die dann das Endprodukt anfertigte,<sup>31</sup> und Rudolf Oldenbourg konnte sich dieses Procedere auch für *Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis* vorstellen.<sup>32</sup> Die um 1618 entstandenen Antwerpener Jesuitenaltäre sind für eine solche Vorgangsweise ein gutes Beispiel; das Kunsthistorische Museum besitzt sowohl die *modelli* (Abb. 11) als auch die fertigen Altäre (Abb. 12). Studiert man diese Altäre genauer, unterscheiden sich die

beiden stilistisch leicht voneinander; meiner Meinung nach haben zwei verschiedene Gruppen an den sehr großen Leinwänden (jeweils 535 x 395 cm) gearbeitet, doch wurden sie bis dato noch nicht genauer analysiert. Am Ignatius-Altar wirkte wohl Jacob Jordaens mit: Man beachte zum Beispiel die blonde Frau mit den gefalteten Händen (Abb. 13), die links vom heiligen Ignatius mit Tränen in den Augen zu ihm emporblickt. Das sehr glatte, fast feucht und gleichzeitig geschlossen, kompakt wirkende Inkarnat mit seiner Vorliebe von Weiß, Rosa und Rot ist im Frühwerk des Jordaens sehr ähnlich zu finden, zum Beispiel in seiner signierten, 1617 entstandenen *Anbetung der Hirten* im Mauritshuis, Den Haag (Abb. 14). Der stilistische Befund lässt demnach auf eine Mitarbeit von Jordaens an diesem Altarbild schließen, dokumentiert ist sie jedoch nicht. Allerdings sieht Reinhold Baumstark die Hand des Jordaens auch in den um diese Zeit entstandenen zwei größten Leinwänden des Decius Mus-Zyklus (*Der Tod des Decius Mus* und *Das Begräbnis des Decius Mus*, Liechtenstein Museum, Wien).<sup>33</sup> Offensichtlich

Sasha Suda & Kirk Nickel (Hgg.), *AK Early Rubens* (AGO, Toronto & de Young Legion of Honor Fine Arts Museum of San Francisco), München & London & New York 2019, 72–82, mit einer englischen Übersetzung der Liste auf S. 80.

<sup>30</sup> Dazu zuletzt: *AK Stuttgart 2021* (zit. Anm. 26), 37.

<sup>31</sup> Siehe Lammertse in: Friso Lammertse & Alejandro Vergara (Hgg.), *AK Rubens. Painter of Sketches* (Museo Nacional del Prado, Madrid; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam), Madrid 2018, 46–47.

<sup>32</sup> *P.P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 538 Abbildungen*, hg. von Rudolf Oldenbourg (*Klassiker der Kunst*, Bd. V), Stuttgart & Berlin 1921 (4. Auflage), 452.

<sup>33</sup> Baumstark & Delmarcel 2019 (zit. Anm. 26), 185–195, 208, Nr. 5a und 6a.



Abb. 13  
Detail aus Abb. 12



Abb. 14  
Jacob (Jacques) Jordaens,  
*Anbetung der Hirten*. Den Haag, Mauritshuis



Abb. 15  
Peter Paul Rubens, *Der heilige Ambrosius und Kaiser Theodosius*.  
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG 524

arbeiteten bereits anerkannte Meister im Werkstattbetrieb des Rubens:<sup>34</sup> Jordaens war 1615 als »Waterschilder« (sic) in der St. Lukasgilde in Antwerpen anerkannt worden,<sup>35</sup> Anthonis van Dyck (1599–1641) im Februar 1618 als Meister. Dieser wird aber in einem Brief von 1620 als immer noch bei Rubens genannt; tatsächlich scheint sein Name 1620 auch im Vertrag von Rubens mit den Antwerpener Jesuiten für die Deckengemälde der Jesuitenkirche auf: Diese sollten von Rubens selbst, van Dyck und Werkstattgehilfen ausgeführt werden.<sup>36</sup> Rubens erwähnt im oben genannten Brief an Carleton auch *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*<sup>37</sup> als »fatto dal meglio mio discepolo« (vom besten meiner Schüler gemacht)<sup>38</sup> womit

<sup>34</sup> Zu bereits ausgebildeten Malern im Atelier von Rubens, die auch als Meister von der Gilde anerkannt waren, siehe Baumstark & Delmarcel 2019 (zit. Anm. 26), 159–197.

<sup>35</sup> Philippe Félix Rombouts & Théodore van Leries, *De Liggeren en andere Historisches Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, 1453–1615*, Antwerpen 1864–1876, 514.

<sup>36</sup> John Rupert Martin, *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. I), London & New York 1968, 213–215. Roosees & Ruelens 1887–1909 (zit. Anm. 25), (1898), Bd. II, 250; der Brief stammt vermutlich vom Sekretär des Thomas Howard, Earl of Arundel, vermutlich Francesco Vercellini. Siehe Friso Lammertse & Alejandro Vergara (Hgg.), *AK The Young Van Dyck* (Madrid, Prado), Madrid 2012, 25, 26, 65.

<sup>37</sup> Siehe dazu Gregory Martin in: Elizabeth McGrath & al. 2016 (zit. Anm. 23), Bd. I, Nr. 1, 71–80, Bd. 2, Abb. 1, 2, II.

<sup>38</sup> Roosees & Ruelens 1887–1909 (zit. Anm. 25), (1898), Bd. II, 137.

er wahrscheinlich van Dyck meinte. Diesem gelang es offenbar besonders gut, den Duktus seines Meisters nachzuempfinden. Es gibt eine Reihe von Werken, bei denen die Autorschaft im Laufe der Zeit zwischen Rubens und van Dyck hin und herschwankte. Das Kunsthistorische Museum besitzt mit dem *Heiligen Ambrosius und Kaiser Theodosius* (Abb. 15) ein beeindruckendes Beispiel dafür: Von van Dyck könnte der hellbraun gelockte Soldat hinter Kaiser Theodosius sein, der größte Teil des Gemäldes dürfte aber von Rubens stammen – das Gesicht des alten Mannes mit Glatze rechts hinter dem heiligen Ambrosius ist sehr wahrscheinlich von einer weiteren Schülerhand ausgeführt worden. In den Sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts galt der ganze Altar noch als von van Dyck, auch wenn damals bereits diesbezüglich einige Zweifel gehegt wurden.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> *Katalog der Gemäldegalerie, II. Teil, Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen*, Wien 1963, 48, Nr. 136. Elizabeth McGrath, *Subjects from History* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIII/1), Bd. I, Nr. 55, 297–308, Bd. 2, Abb. 204, 208, 210; Wolfgang Prohaska in: Johann Kräftner & al. (Hgg.), *AK Rubens in Wien*, Wien 2005, Kat.-Nr. 25, 114–119; Baumstark & Delmarcel 2019 (zit. Anm. 26), 165, 173. Ben van Beneden in: Gudrun Swoboda (Hg.), *AK Idole & Rivalen. Künstlerwettbewerb in Antike und Früher Neuzeit*, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2022, 150–151.



Abb. 16a  
Detail aus Abb. 1



Abb. 16b  
Peter Paul Rubens, *Eine Kopfstudie einer alten Frau mit einem Band im Haar, nach links unten blickend, einen Edelstein, eine Münze oder ein Siegel in der Hand*. Aufbewahrungsort unbekannt

Nico van Hout hat vorgeschlagen, dass die Rolle solcher gut ausgebildeten Assistenten<sup>40</sup> – denn bereits fertige Meister als Schüler zu bezeichnen könnte in die Irre führen – möglicherweise sogar weiter zu denken sei: Sie könnten sich in einer Art *brainstorming* auch kompositionell eingebracht haben. Schließlich ist es sehr beeindruckend, wie viele und mit welcher Qualität Rubens zwischen 1617–1625 auch großformatige Aufträge innerhalb relativ kurzer Zeit realisierte.<sup>41</sup> Dabei erleichterte auch das vermutlich ab 1615/1616<sup>42</sup> genutzte sehr hohe Atelier in seinem Haus am Wapper die Produktivität. Es wird aber auch vermutet, dass Rubens angesichts der Menge an großformatigen Aufträgen zusätzliche Lokalitäten in Anspruch nehmen musste. Reinhold Baumstark schlug vor, dass die oben genannten zwei größten Leinwände des Decius Mus-Zyklus möglicherweise in Jordaens' Werkstatt realisiert worden sind, unter

anderem da keinerlei Rubens-Retuschen feststellbar sind.<sup>43</sup> Auch diese wurden von Zeitgenossen als Rubens anerkannt und werden auch heute in den Bildunterschriften zu den Abbildungen des Zyklus so bezeichnet.

Um die Effizienz des Werkstattbetriebs zu gewährleisten, gab es eine Reihe von Hilfsmitteln, darunter z.B. Studienköpfe, sogenannte *tronies*,<sup>44</sup> aber auch Zeichnungen und andere Hilfsmittel. Dies dürfte auch für *Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis* der Fall gewesen sein: Die Art, wie Baucis nach unten blickt (Abb. 16a), erinnert an einen Rubens zugeschriebenen Tronie, *Eine Kopfstudie einer alten Frau mit einem Band im Haar, nach links unten blickend, einen Edelstein, eine Münze oder ein Siegel in der Hand* (Aufbewahrungsort unbekannt, Abb. 16b).<sup>45</sup> Lichteinfall und Blickwinkel entsprechen dieser Kopfstudie, die im Wiener Bild gekonnt in einem neuen Kontext verarbeitet worden ist. In diesem Umfeld ist das Wiener Bild entstanden.

<sup>40</sup> Reinhold Baumstark schlug zu Recht den Begriff Assistent dafür vor: Baumstark & Delmarcel 2019 (zit. Anm. 26), Bd. 1, 159–160.

<sup>41</sup> Nico van Hout, »Rubens« und die *Passion Christi*. *Entwerfen mittels einer Brainstorming-Sitzung?*, in: Gerlinde Gruber & al. (Hgg.), AK Rubens: Kraft der Verwandlung (Wien, Kunsthistorisches Museum & Frankfurt am Main, Städel Museum), München 2017, 17–77, mit Verweisen auf frühere Arbeiten van Houts zu diesem Thema.

<sup>42</sup> Koen Bulckens, *The Bigger Picture: Rubens and His Workshop during the Twelve Year Truce*, in: Sasha Suda & Kirk Nickel (Hgg.), AK *Early Rubens* (Toronto, AGO & de Young Legion of Honor Fine Arts Museum of San Francisco), München & London & New York 2019, 85–101.

<sup>43</sup> Baumstark & Delmarcel 2019 (zit. Anm. 26), 186–188.

<sup>44</sup> Siehe dazu allgemein: Nico van Hout & Koen Bulckens & Lizzie Marx (Hgg.), AK *Turning Heads: Rubens, Rembrandt and Vermeer* (KMSK Antwerpen & National Gallery of Ireland, Dublin), Antwerpen 2023; Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Portrait in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008.

<sup>45</sup> Siehe Nico van Hout, *Study Heads (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XX.2)*, hg. von Bert Schepers & Brecht Vanoppen, I–II, Turnhout & London 2020, Bd. I, 197–198, Nr. 76, Bd. II, Abb. 261–264.

## Ölskizze und graphische Überlieferung

Für diese Komposition gab es wahrscheinlich auch eine Ölstudie, die leider nur mehr durch eine Kopie bekannt ist (Abb. 17).<sup>46</sup> In dieser fehlt es den Gesichtern an Ausdruck, und es gibt unstimmige Details wie z.B. den Schatten, den Philemons Fuß wirft, der in der Skizze geradezu gegenständlich aussieht, als würde er auf etwas stehen; die Konturen entbehren Rubens' energischen Strich.

Ein von Jan Meyssens (1612–1670) seitenverkehrt publizierter Stich bezeichnet Rubens als Erfinder der Komposition (Abb. 18). Er unterscheidet sich jedoch in einigen Punkten vom Wiener Bild. Die Komposition zeigt insgesamt mehr Raum: Über dem Bett hängt eine mit Fransen versehene Drapierung, der Raum ist höher, und vor dem Kamin ist auch noch eine offene Tür zu sehen, sodass der Eindruck entsteht, der Kamin sei frontal zum Betrachter hin ausgerichtet und würde vom Türverbau überschritten, während er sich in der Ölskizze und im Bild an der rechten Seitenwand befindet. Die Götter tragen im Stich ihre traditionellen Attribute: Jupiter sein Blitzbündel, das er hinter seinem Rücken mit seiner Rechten quasi vor den beiden Alten versteckt, und Merkur seinen geflügelten Hut zum bäuerlichen Hemd, so dass die Geschichte leichter erkennbar ist.

Der Hocker, auf dem Jupiter sitzt, hat sowohl in der Ölskizze als auch im Stich ein Bein, das unten in Form einer Pfeilspitze endet, während es im Gemälde würfelförmig gestaltet wurde. Jupiters Umhang befand sich im Wiener Bild wie in der Skizze ursprünglich etwas weiter oben, dies wurde aber so abgeändert, dass mehr von Jupiters Rücken sichtbar ist. Das Wiener Bild zeigt deutlich ein Kastenbett, dessen Bettkante parallel zur Bildfläche verläuft – was in der Skizze viel weniger klar erscheint.

<sup>46</sup> Held führt es in seinem bahnbrechenden Werk zu Rubens' Ölskizzen bereits als Kopie nach einem verlorenen Original. Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue* (National Gallery of Art, Kress Foundation Studies in the History of Art, 7), I–II, Princeton, NJ, 1980 Bd. 1, Kat.-Nr. 246, 334–335, Bd. 2, Abb. 444.



Abb. 17  
Kopie nach Rubens, *Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis*, Holz, 24 x 30,5 cm. Aufbewahrungsort unbekannt



Abb. 18  
Jan Meyssens, nach Rubens, *Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis*, Papier, 304 x 400 mm.  
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-68.088