

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

9. Jahrgang

November 1956

Heft 11

## DIE MOSTRA DEI CARRACCI BOLOGNA 1956

(Mit 5 Abbildungen)

Auf die Guido-Reni-Ausstellung, die 1954 in Bologna veranstaltet und an dieser Stelle (Jahrgang VII, S. 333 ff.) gewürdigt wurde, folgte – im klassischen Abstand der Biennalen – in diesem Spätsommer die seit langem aufs gründlichste vorbereitete *Mostra dei Carracci*. Ihre wissenschaftliche Leitung lag wiederum in der Hand des Soprintendente Cesare Gnudi, dem ein umfangreicher Stab lokaler und auswärtiger Mitarbeiter zugeordnet war; auch das Lokal, das ehemalige Archiginnasio, war das gleiche.

Die Aufgabe selber war heuer freilich eine nicht unerheblich schwierigere. Das lag sowohl am Thema, das an dornigen Problemen überreich ist, wie an dem Umstand, daß man noch weit mehr als 1954 auf die hilfsbereite Mitwirkung ausländischer Galerien und privater Sammler angewiesen war. Hier muß, was insbesondere den wichtigen englischen Kunstbesitz anlangt, der tatkräftigen Förderung durch Denis Mahon gedacht werden. Ihm vor allem wird verdankt, daß nicht nur die National Gallery in London zum ersten Mal drei wertvolle Werke ihres Bestandes nach dem Kontinent auslieh, sondern daß aus den königlichen Kunstsammlungen zwei Gemälde und 50 Zeichnungen verfügbar wurden, anderer wesentlicher englischer Beiträge nicht zu gedenken.

Aber auch Frankreich, Deutschland, Österreich und die beiden niederländischen Königreiche steuerten Entscheidendes bei, die Galerie des Louvre nicht weniger als sieben Gemälde (größtenteils von Annibale) und das Cabinet des Dessins 50 Zeichnungen, was mit den ebenso vielen Blättern aus Windsor Castle den Löwenanteil des gesamten ausgestellten Zeichnungsmaterials ausmachte. Unter den drei großen deutschen Galerien stand Dresden der Zahl wie der Bedeutung der Beiträge nach an erster Stelle; die „Almosenspende des hl. Rochus“ (Abb. 2) war nicht allein die bei weitem umfangreichste, sondern auch die monumentalste aller in Bologna gezeigten Kompositionen Annibales. Mit Zustimmung der betreffenden Galerien wurde übrigens eine größere Anzahl von Bildern, die durch nachgedunkelten Firnis oder aus

anderen Gründen in ihrer Wirkung und „Lesbarkeit“ beeinträchtigt waren, durch das Gabinetto di Restauro in Bologna gewissenhaft restauriert. Zu diesen zählt außer dem genannten Rochusbild u. a. auch die Dresdner „Madonna di San Matteo“, die sich nach Entfernung einer trüben Firnissschicht und behutsamer Ergänzung einer älteren, früher kaum wahrnehmbaren Fehlstelle (unterhalb der Engelglorie im Himmel) heute in einer derartigen Schönheit und Harmonie der Farbe präsentiert, daß man sie vielleicht – neben der ebenfalls gereinigten „Adultera“ der Brera – als den Gipfelpunkt der koloristischen Entwicklung Annibales bezeichnen darf.

Was den äußeren Rahmen der Mostra betrifft, so wurde er, 1954 gegenüber, um einige Räume erweitert. Die Einrichtung des in seiner architektonischen Haltung zwar überaus suggestiven, aber auf einen gänzlich anderen Zweck berechneten Archiginnasio für die Ausstellung verdient größte Anerkennung. Altes und im eigentlichsten Sinne Modernes, ja Modernstes vereinigen sich zu einem wohl gelungenen Gesamtbild. In einem (künstlich beleuchteten) Hauptsaal von beträchtlichen Abmessungen wurden die großen Altarbilder der drei Carracci vereinigt und luden so zu unmittelbarer Konfrontation und vergleichender Bewertung ein. Die übrigen Werke wurden in eingebaute Abteile der Loggien um den großen Hof mit sorgfältig erwogener Anordnung verteilt; dazu kamen zwei kleinere Säle für Bilder mittleren Formates und die beiden den Zeichnungen zugewiesenen Räume: eine lange Galerie mit den Blättern Annibales und ein besonders stimmungsvoller, seit dem Bombardement, soweit möglich, sorgsam wiederhergestellter Raum (das ehemalige Teatro Anatomico) mit den Zeichnungen Ludovicos und Agostinos.

Der eigentliche Daseinszweck einer so umfassenden Veranstaltung wie der dem Lebenswerk von drei sich nahestehenden Meistern gewidmeten Gesamtschau besteht zugegebenermaßen darin, auf Grund eines ausreichenden Überblicks zu einer „revisione completa“ des ästhetischen Urteils – wie es Gnudi in seiner gedankenreichen „Introduzione“ zum Katalog formuliert – zu gelangen. Es soll dem Beschauer Gelegenheit geboten werden, die Schöpfungen Ludovicos, Annibales und Agostinos endlich einmal ohne die Bevormundung durch eine auf irrigen Voraussetzungen beruhende Gegenpropaganda mit eigenen Augen zu betrachten. Diese vielleicht selbstverständlich scheinende Absicht ist keineswegs so einfach zu verwirklichen, wie man annehmen möchte. Denn, wie die Dinge nun einmal liegen, muß zum Zwecke einer unvoreingenommenen Betrachtung und Würdigung der Carracci zuvor ein Gebirge von Vorurteilen abgetragen werden, das eine tendenziöse Kunstgeschichtsschreibung seit über zwei Jahrhunderten konsequent aufgebaut und dem unbeeinflussten Verständnis in den Weg gestellt hat.

„Die Schlagworte ‚Eklektizismus‘, ‚Akademie‘ und ähnliche, in moderner Beleuchtung angewandt und aufgefaßt, wurden zu gefährlichen Hindernissen auf dem Wege zu einem vorurteilslosen Verstehen“, schrieb ich schon 1924 in meiner „Malerei des Barock in Rom“, und Denis Mahon, der in einem dem Katalog vorangestellten Essay „I Carracci e la Teoria artistica“ der Entstehung solcher und ähnlicher Schlagworte mit gelehrter Gründlichkeit nachgeht, beweist, welch eine verhängnis-

volle Rolle falsch interpretierte Quellen und direkte Fälschungen hierbei gespielt haben. Unter die erste Kategorie ist das dem Agostino Carracci unterschobene Sonett „Chi farsi un buon pittore“ zu rechnen, unter die zweite die von Malvasia erfundenen Briefe Annibales aus Parma. Die letzteren wurden von mir schon 1924 als gefälscht erkannt, eine damals noch heftig bestrittene, heute aber allgemein akzeptierte These, namentlich seitdem man den mit reichlichen Korrekturen versehenen Originalentwurf Malvasias für seine Brieffälschung aufgefunden hat. Mahons Ausführungen – eine kondensierte Zusammenfassung von Part IV seiner „Studies in Seicento Art and Theory“ (London 1947) – machen deutlich, wie vom 18. Jahrhundert an Mißverständnisse wie die genannten, zusammen mit einer Neuorientierung des Geschmackes im Winkelmann'schen Sinne, sich zu einer völligen Fehldeutung der künstlerischen Ziele der drei Carracci verdichtet haben. Von Generation zu Generation ungeprüft übernommen und im Verlaufe der Zeit erheblich vergrößert, haben sich die irrigen Schlagworte sowohl Laien wie Fachleuten derart fest eingepreßt, daß ihre Beseitigung wesentlich schwerer erscheint als im Falle Caravaggios, wo die Rehabilitation in überraschend kurzer Zeit gelang, ja, wie es in solchen Fällen leicht zu geschehen pflegt, bis zu modischer Überschätzung gediehen ist.

Zu den Schwierigkeiten, die ein eingewurzelt, jahrhundertaltes ästhetisches Fehlurteil bereitet, gesellen sich andere widrige Umstände. Man kann die Carracci, insbesondere den größten von ihnen, Annibale, nicht verstehen, ohne von ihrer Tätigkeit als Freskant eine ausreichende Vorstellung zu haben – im Gegensatz zu Caravaggio, bei dem sich alles innerhalb der Tafelmalerei abspielt. In Bologna hat man sich dadurch zu helfen gesucht, daß man – ein sehr nachahmenswertes Beispiel – einen eigenen Saal für die Projektion farbiger Lichtbilder eingerichtet hat, die in automatisch geregeltm Ablauf die berühmte Decke der Galleria Farnese in Ausschnitten zeigt. Wichtiger aber noch ist die Konfrontation der auf dies Hauptwerk – die größte Leistung der Freskomalerei seit Raffael und Michelangelo – bezüglichen Entwürfe und Einzelstudien mit den vergrößerten Photographien der Deckenbilder. Vielleicht ist nichts so geeignet, dem zögernden oder voreingenommenen Betrachter die dichterische Unmittelbarkeit der Inspiration Annibales zu erschließen wie der direkte Vergleich dieser in ihrer kraftvollen Naturnähe unvergleichlichen Blätter mit den ausgeführten Deckenbildern. Erstaunlich insbesondere, wie schon in der Niederschrift vor dem Modell das Wesentliche der definitiven Fassung enthalten ist – eine Folge der Fähigkeit des Künstlers, die Naturerscheinung im vorhinein in monumentalem Sinne zu sehen.

Von der Entwicklung Annibales von dem frühesten, noch im Banne des bolognesischen Manierismus stehenden Werk, dem Kruzifixus mit Heiligen aus S. Niccolò (1583 datiert) bis zu der späten Pietà aus S. Francesco a Ripa (heute Louvre) legten über sechzig Bilder aller Gattungen und Formate ein beredtes und vielseitiges Zeugnis ab. Als wirkliche Lücke empfand man eigentlich nur das Fehlen der beiden großen Landschaftsstücke aus dem Louvre, für welche die bislang wenig bekannte „Festa campestre“ aus Marseille (Nr. 63 des Kataloges) gewissermaßen als Lücken-

büßer einzuspringen hatte. Freilich vermochte dies qualitativ ungleiche und schwerlich ganz eigenhändige Bild uns über die Abwesenheit jener beiden Hauptwerke nur bedingt zu trösten, wenn es auch interessant war, das etwas „abseitige“ Stück einmal gründlich und im Zusammenhang mit dem übrigen Oeuvre zu sehen.

Auf einen so imposanten Überblick über Annibales Schaffen, wie er uns in Bologna geboten wurde, im Einzelnen einzugehen, ist natürlich im Rahmen dieses Berichtes unmöglich. Es sei deshalb nur auf einige problematische Stücke kurz verwiesen, die meist der Frühzeit zuzurechnen wären, falls man sich von ihrer Authentizität zu überzeugen vermag. Da ist zunächst die umfangreiche „Bottega del Macellaio“ (Abb. 1) aus der Sammlung der Christ Church in Oxford (Nr. 49), in der sich manieristische Züge mit einem beinahe krude zu nennenden Naturalismus in eigenartiger Weise verbinden. Die Komposition frappt durch eine gewisse archaisierende Frontalität und Juxtaposition der Figuren; es ist begreiflich, daß man angesichts solcher Züge an Passarotti (Bodmer) sowie an Agostino Carracci (Wittkower) dachte. Eine definitive Bestimmung scheint mir hier wie bei dem „Ragazzo che beve“ (Nr. 50), der eine merkwürdige Parallele zu gewissen Jugendarbeiten Caravaggios aufweist, noch nicht möglich. Offensichtlich toskanischen Ursprungs und dem Kreise Ludovico Cigolis zuzuweisen ist die „Pietà“ aus der Neapler Pinakothek (Nr. 51); das kleine „Sposalizio“ der Sammlung Pouncey (Nr. 52) rührt wohl sicher von Ludovico her, während das aus Pariser Privatbesitz beigesteuerte silbertonige „Ritratto d'una Vedova“ (Nr. 67) eher dem Reni- als dem Carraccikreis angehören dürfte. Auch die Zuschreibung des „Ritratto d'Uomo“ der Kress Foundation an Annibale läßt starke Zweifel aufkommen; auf alle Fälle ist der Qualitätsunterschied zwischen diesem etwas äußerlich und konventionell aufgefaßten Brustbild und dem psychologisch vertieften und malerisch meisterhaften männlichen Bildnis der Münchener Pinakothek (Nr. 70), das in seiner unmittelbaren Nähe hängt, ein gewaltiger. Einer endgültigen Bestimmung harret auch noch die ebenfalls von den Bayerischen Staatsgalerien beigesteuerte „Taufe Christi“ (Nr. 3), die der Katalog unter Ludovicos Werken aufführt; wahrscheinlich ließe sich Bestimmteres über dies auf alle Fälle stark carraceske Bild nach einer gründlichen Restaurierung (deren es zu bedürfen scheint) sagen. Starken Widerspruch dürfte die Zuweisung des „Ritratto di Giovane“ aus der Galerie Spada (Nr. 79) finden, in dessen Stil ich wenig Carraceskes zu entdecken vermag und das mit seinem unbestimmten bräunlichen Kolorit und seiner skizzenhaften Behandlung wohl überhaupt nicht in diesen Schulzusammenhang zu versetzen sein dürfte. Es ist indessen auf alle Fälle interessant, solche problematischen Bilder neben den unzweifelhaft sicheren Schöpfungen zu sehen, da es dazu beiträgt, den kritischen Blick zu schärfen und das Gefühl für die unterscheidenden Stilelemente zu beleben.

Wesentlich einfacher liegen die Dinge bei Ludovico Carracci, für dessen Kenntnis das Buch von Bodmer eine gute Vorarbeit geleistet hat, zumal sich die Entwicklung hier einfacher und gradliniger als bei Annibale vollzogen hat. Eine Überraschung bietet immerhin unter den meist aus Bologna und Umgebung stammenden Gemälden

(meist religiösen Gegenstandes) die „Trinità con Cristo morto“ (Nr. 17), die von R. Longhi aus den Vorratsräumen der Pinacoteca Vaticana hervorgezogen wurde, und in anderer Weise die „Fuga in Egitto“ aus der Sammlung Tacconi in Bologna (Nr. 20). Letztere gibt sich – entgegen dem Urteil Bodmers – nach einer kürzlichen Restaurierung als unzweifelhaftes Original Ludovicos zu erkennen, darf sogar zu seinen poetischsten Erfindungen gerechnet werden (Abb. 3). Unsicher ist hingegen die Attribution des „Sacrificio d'Isacco“ (Nr. 6) aus dem Depot der Vaticana, das dort traditionell dem Agostino, von Longhi dagegen dem Annibale zugewiesen ward. M. E. muß der Autor dieses interessanten Bildes im weiteren Umkreis der Carracci gesucht werden, doch halte ich es für besser, die schon jetzt herrschende Unklarheit nicht durch weitere Hypothesen zu vergrößern.

Ein merkwürdiges Kapitel bildet die bezüglich der 1592 von Cesare d'Este bestellten vier Deckenovale (für den Palazzo dei Diamanti, heute Pinakothek in Modena) herrschende Verwirrung. Adolfo Venturi glaubte vor vielen Jahrzehnten auf Grund einer falschbezogenen Briefnotiz, sie zum Teil dem schwachen bolognesischen Manieristen Cavazzoni zuschreiben zu sollen – ein Irrtum, dem man noch in Palluccinis Werk über die modenesische Galerie (1944) begegnet. (Bodmers Schweigen über diese Bilder dürfte sich aus der gleichen irrigen Annahme erklären.) Auch auf der Carracciausstellung sind die Ovale noch nicht völlig einwandfrei unter ihre wahren Urheber verteilt: sowohl die „Galatea“ (Nr. 18) wie die (fälschlich Annibale gegebene) „Flora“ (Abb. 4a, Nr. 72) sind unzweifelhafte Arbeiten Ludovicos, während der „Pluto“ (Abb. 4b, Nr. 40) von Agostino und die „Venus“ (Nr. 71) von Annibale herrühren. Diese Aufteilung ergibt sich nicht nur einwandfrei aus dem künstlerischen Charakter der Deckenstücke selber, sondern auch aus den bislang seltsamerweise unberücksichtigt gebliebenen alten graphischen Wiedergaben, die den Namen des Olivier tragen. Ihre Meisterangaben lassen sich um so weniger bezweifeln, als sie sich mit dem stilistischen Befund unzweideutig decken.

Was endlich den dritten der Carracci, den mehr als Graphiker denn als Maler bekanntgewordenen Agostino anlangt, der nur mit elf Beispielen vertreten war, so bleibt seine Persönlichkeit nach wie vor in eine Art Halbdunkel gehüllt. Das bedeutendste der ausgestellten Bilder, das Porträt der Anna Parolini Guicciardini der Berliner Galerie (Nr. 46), würde man ohne die Signatur kaum für ein Werk Agostinos halten, und von den gesicherten Altarstücken, der „Comunione di S. Girolamo“ (Nr. 39) und der „Assunta“ (Nr. 42) der Bologneser Pinakothek, führt keine überzeugende Brücke zu dem „Amore Letho“ (Nr. 38) aus dem Vorrat der Wiener Galerie. Diese in stilistischer Hinsicht völlig venezianisch anmutende Komposition ist eine von vier erotischen Szenen, die in den bald darnach geschaffenen graphischen Wiedergaben zwar den Namen Agostinos tragen, aber trotz dieser anscheinenden Beglaubigung und trotz der von Otto Kurz im „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 1951 gründlich und scharfsinnig durchgeführten Argumentation dennoch nicht restlos überzeugen.

Auch über die kleine „Annunciazione“ aus dem Louvre-Vorrat (Nr. 41) ist das

letzte Wort m. E. noch nicht gesprochen. Obwohl in den Inventaren des 17. Jahrhunderts bereits Annibale zugeteilt, dürfte dies etwas flau und temperamentlos behandelte Stück doch kaum eine eigenhändige Arbeit des Meisters sein, noch weniger allerdings eine solche Agostinos oder Albanis (welch letzterer neuerdings in Vorschlag gebracht ward). Angesichts der unzweifelhaft monumental konzipierten Komposition handelt es sich möglicherweise um die verkleinerte Werkstattreplik eines verlorengegangenen größeren Altarbildes, das man sich leicht als eine der letzten Arbeiten aus Annibales bolognesischer Zeit vorstellen könnte.

Die hier gegebenen kritischen Bemerkungen dürfen nicht etwa – dies sei ausdrücklich hervorgehoben – im Sinne einer Verkleinerung der nicht hoch genug einzuschätzenden Leistung der Organisation der Mostra aufgefaßt werden. Im Gesamtbild eines so umfangreichen Ganzen sind sie vielmehr nahezu als belanglos anzusehen. Wesentlich ist, daß man in Bologna von der Eigenart und künstlerischen Gestaltungskraft der drei Carracci zum ersten Mal eine Vorstellung gewinnt, die in ihrer Fülle und Vielseitigkeit selbst den Spezialforscher überwältigt. Wenn auch das überlegene Genie Annibales dabei auf das Eindrücklichste hervortritt, verhält es sich doch nicht etwa so, daß die Bedeutung der beiden anderen dadurch gänzlich verdunkelt würde. Jeder dieser Meister besitzt vielmehr seine eigene Individualität und seine besonderen Qualitäten. Dies versteht sich bei dem Ältesten, Ludovico, gewissermaßen von selber, da ja auf ihn die entscheidende reformatorische Wendung zurückgeht. Agostino ist vor allem ein gediegener Zeichner und gewissenhafter Stecher; als Maler bildet er allerdings keine völlig greifbare, fest umrissene Persönlichkeit; um so höher aber sind seine Verdienste um die theoretische Fundierung der Kunstlehre der Carracci zu bewerten.

Wie schon anläßlich der Reniausstellung, ist auch diesmal die außerordentliche Liebe zu rühmen, mit der der Katalog bearbeitet und ausgestattet wurde. Abgesehen von der schon gewürdigten „Introduzione“ Gnudis und dem Beitrag Mahons enthält er ein von 1559–1956 reichendes „Repertorio Bibliografico“, das 14 eng bedruckte Seiten umfaßt und die Frucht einer genauen Durchforschung der gesamten internationalen Carracci-Literatur darstellt sowie volle 37 Seiten Regesten. Die Bildbeschreibungen nebst Provenienz- und Bibliographie-Angaben sind von einer manchmal überreichlich ins Detail gehenden Ausführlichkeit und vermeiden nicht immer die Klippe allzu subjektiven Urteilens. Dafür legen sie durchgehend ein bemerkenswertes Zeugnis gründlicher Vertiefung in die einzelnen künstlerischen und stilkritischen Fragen ab. Im Ganzen jedenfalls eine respekteinflößende Leistung, die den daran beteiligten Kunsthistorikern des italienischen Nachwuchses (Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi und Andrea Emiliani) alle Ehre macht.

Daß in dem Katalog der Gemälde sämtliche 115 ausgestellten Werke – und außer ihnen noch fünf Ausschnitte aus der Farnesedecke – abgebildet sind, läßt ihn auch denjenigen besitzenswert erscheinen, die der Ausstellung fernbleiben mußten, zumal da die Illustrationen überwiegend nach guten Neuaufnahmen gefertigt wurden. Das Gleiche gilt von dem Bande, der den Zeichnungen gewidmet ist und der von Denis

Mahon mit gewohnter Präzision bearbeitet wurde. Alle ausgestellten 251 Blätter sind unter voller Berücksichtigung der Literatur beschrieben und 85 von ihnen in Tafelgröße wiedergegeben worden. Sehr lesenswert ist das kurze, aber für die Zeichnungs- und Gestaltungsweise der drei Carracci aufschlußreiche Vorwort, das auch einen Überblick über das Schicksal ihrer Zeichnungen während des 17. und 18. Jahrhunderts gibt und aus dem ich das Mariette-Zitat anführen möchte: „Annibale Carrache est sans contredit un des plus fiers dessinateurs qui ait jamais été.“

Hermann Voss

## HANDZEICHNUNGEN VON P. P. RUBENS

*Rubenshaus Antwerpen, 16. Juni – 15. September 1956*

Es war eine einmalige und einzigartige Gelegenheit, in diesem Jahre den größten Flamen und den größten Holländer als Zeichner in umfassenden Ausstellungen vergleichend studieren zu können. Die Rubens-Ausstellung beruht auf der wissenschaftlichen Lebensarbeit des nun 70jährigen Ludwig Burchard, der auch den Katalog, unterstützt von R.-A. d'Hulst, Brüssel, geschrieben hat.

Der Katalog der Ausstellung umfaßt mit dem Nachtrag (10 Leihgaben der Leninger Eremitage) 154 Nummern, davon sind nur 44 Stück in dem letzten umfassenden Werk über die Handzeichnungen von Rubens von Gustav Glück und F. M. Haberditzl 1928 enthalten, dagegen sind 110 neu hinzugekommen. Ist somit die Ausstellung nach der wichtigen Besprechung von Michael Jaffé im Burlington Magazine (Sept. 1956, S. 314 ff.) „die größte und beste, die jemals von Rubens-Zeichnungen stattgefunden hat“, so stellt auch der Katalog dieser Ausstellung seit langer und für lange Zeit die wissenschaftliche, eingehend kommentierte Zusammenfassung der Forschung der letzten Jahrzehnte und in der Fülle der sich aus tiefer, echter Sachkenntnis jeweils ergebenden Gedanken, Beiträge und Assoziationen einen ihrer wichtigsten Beiträge selbst dar.

Die Ausstellung (es ging ihr Anfang des Jahres eine vom Fogg Museum Cambridge und der Pierpont Morgan Library New York veranstaltete Ausstellung von Zeichnungen und Ölskizzen aus amerikanischen Sammlungen voraus) trägt in der Zusammensetzung ihrer Leihgaben mondialen Charakter, alle in Frage kommenden öffentlichen und privaten Sammlungen Europas und Amerikas haben zu ihr beigetragen – die Leihgaben aus Leningrad wurden bereits erwähnt.

Die Ausstellung beginnt mit den Studien der Frühzeit nach Tobias Stimmer, dem Petrarca-Meister, Jost Amman und Jan Brueghel, nach der Antike aus der Zeit des italienischen Aufenthaltes und führt weiterhin mit vorbereitenden Studien durch das ganze Lebenswerk von Rubens hindurch, angefangen mit denen zu den frühen Antwerpener Arbeiten bis zu den magistralen späten zum Liebesgarten (Berlin; Fodor-Museum Amsterdam), ferner zu Bildnissen, Buchtiteln usw. Die Rubenszeichnung ist dabei immer auf das Bild bezogen, mit dem sie zusammenhängt, bis zu einem