

FRITS LUGT, *Musée du Louvre, Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord, École Flamande*. Tome I A—M: 108 S., CV Tafeln, 9 Tafeln Wasserzeichen. Tome II: N—Z et Anonymes: 109 S., CXIII Tafeln, 5 Tafeln Wasserzeichen. Paris 1949, Musées Nationaux.

Der Louvre besitzt, wie Lugt im Vorwort betont, neben der Albertina die reichste und bedeutendste Sammlung von vlaemischen Handzeichnungen. Es ist ein wissenschaftlicher Gewinn sondergleichen, daß dieser hervorragende Kenner die Erfahrung seines Urteils, die Sorgfalt und Genauigkeit seiner Arbeit, die bisher meistens der Katalogisierung der holländischen Zeichnungen der Pariser Sammlungen zugute kam, nun auch den Vlamen zugewendet und damit die Reihe seiner für die Forschung so wichtigen Katalogwerke um ein weiteres vermehrt hat.

Lugts Anordnung der Zeichnungen innerhalb der einzelnen Künstleroeuvres ist nur ausnahmsweise eine chronologische (Bril), meistens eine gegenständlich systematische. Die Künstler selbst wurden alphabetisch aufgereiht. Die Kopien und Schulwerke folgen den Originalzeichnungen, die Anonymen am Schluß der Reihe. Die Bände behandeln den Zeitraum nach der Trennung der süd- von der nordniederländischen Schule; dieser umfaßt nach Lugts Auffassung die nach 1550 geborenen Künstlergenerationen. Demzufolge erscheinen manche Spätmanieristen wie Toeput, Verhaeght und van Veen noch mit eingeschlossen, während ich die Zeitgrenze bei der Katalogisierung der Albertinazeichnungen mit der Rubensgeneration (den nach 1570 Geborenen) ansetzte.

Der besondere Vorzug der Sammlung des Louvre ist, so wie der der Albertina, ein großartiger Stock von Zeichnungen des Rubens. Liegt die Hauptstärke der Albertina in den Einzelstudien zu Gestalten seiner figuralen Kompositionen und in Bildnissen, so die des Louvre (außer den prachtvollen ganzfigurigen Bildnisstudien Helenens für den „Liebesgarten“) in Kompositionsentwürfen und in Studienzeichnungen nach anderen Kunstwerken aus der Frühzeit, die für Rubens' künstlerisches Denken und Lernen aufschlußreich sind. Hat Herzog Albert von Sachsen-Teschen die Zeit seiner Statthalterschaft in den Niederlanden besonders für seine niederländische Sammlung genutzt, so hat sich Ludwig XIV. nach dem Tode des 1671 in Paris verstorbenen Kölner Bankiers Jabach dessen große Zeichensammlung gesichert.

Das Problem der Kritik von Rubens' Zeichnungen ist ein außerordentlich komplexes und in mancher Hinsicht schwieriger als das von Rembrandts Zeichnungen. Während wir bei Rembrandt einfach vor der Entscheidung: eigenhändig oder nicht, stehen und Zeichnungen, die Rembrandts Hand mit einer anderen vermenget zeigen, sich deutlich entweder als Korrekturen von Schülerarbeiten oder als stümperhafte Ergänzungen von originalen Skizzen zu erkennen geben, gibt es bei Rubens noch eine Reihe weiterer Zwischenformen. Rubens hat in weit größerem Ausmaß und viel treuer als Rembrandt nach fremden Vorlagen gezeichnet, um sich selbst eine Studiensammlung anzulegen. Er hat bereits in Italien Schüler mit dieser Aufgabe betraut und die so entstandenen Blätter oft selbst retuschiert. Er hat Zeichnungen älterer Meister (wir kennen Beispiele von Kulmbach, Orley, Vermeyen) gesammelt und eigenhändig überarbeitet. Ferner

hat er zur Vervielfältigung seiner Bildideen eine große Graphikerschule ins Leben gerufen, der auch bedeutende Meister in ihren Anfängen angehört haben (Lugt führt im Louvre neun Beispiele vom jungen van Dyck an). Sie hatten sich nicht nur der strengen Disziplin des Meisters zu unterwerfen, sondern der Meister unterzog ihre gezeichneten Stichvorlagen ausgiebigen Korrekturen und Retuschen. Schließlich hat er selbst Vorlagen für Stecher und Holzschneider geschaffen, in denen er auf Arbeitsprozeß und Werkform der graphischen Technik rigoros Bedacht nahm, die sich daher von Entwürfen und Detailstudien des Malers wesentlich unterscheiden. Es erfordert ein geübtes Auge und große kennerische Erfahrung, um Rubens' Hand in allen diesen Erscheinungsformen und Tarnungen zu erkennen, und auch jene Forscher, die darüber verfügen, werden über die Vermutung einer bloßen Möglichkeit nicht hinausgelangen können. Lugt besitzt diese Qualitäten in hohem Maße, hält aber sein Urteil in einer Reihe von Fällen im Tone einer vorsichtigen Mutmaßung. Jedenfalls wurde diese unschätzbare Sammlung durch ihn zum ersten Male mit aller Gründlichkeit durchackert und in all ihren Möglichkeiten erwogen. Er kam dabei auf die stattliche Anzahl von 121 Rubenszeichnungen, gegen die 241, die Glück und Haberditzl *im ganzen* für den Meister gelten lassen wollten.

Lugts Ansicht divergiert zuweilen von der der beiden Wiener Pioniere der Rubenskritik Glück und Haberditzl bezüglich der Fragen der Eigenhändigkeit und der Datierung. Man wird ihm gewiß zustimmen, wenn er den schönen, sitzenden Frauenakt 1032 dem Meister revindiziert, andererseits bei dem Rückenakt 1031 (G.-H. 238) zu einer gewissen Reserve rät. Lugt hat völlig recht, den Faunskopf 1236 (G.-H. 101), eine Vorstudie für das Münchener Bild (Oldenbourg K. d. K. p. 135), abzulehnen. Ich habe van Dyck als Maler des Bildes in Vorschlag gebracht (Die graph. Künste N. F. I, 1936, p. 22). Hingegen bin ich überzeugt, daß das von Lugt als van Dyck katalogisierte prachtvolle Federskizzenblatt 591 mit einer sich ins Schwert stürzenden Thisbe auf der Vorder- und einem Parisurteil (für das Kupfertäfelchen der Wiener Akademie) auf der Rückseite aus Rubens' italienischer Periode um 1605 stammt. Ebenso geht die Nachzeichnung nach einer Blendung Simsons 603 auf eine Ölskizze des frühen Rubens (Slg. R. v. Hirsch, Basel) zurück, dessen Urheberschaft bei der verwandten Ölskizze in Chicago (Held, R. in America Nr. 38) inzwischen auch röntgenologisch erwiesen wurde (sie wurde auf eine begonnene Skizze für die Epiphanie im Prado gemalt). Im Falle der Studien zu einem Herkules im Kampf mit dem nemäischen Löwen in London (G.-H. 145) und Antwerpen (Delen 192) sowie des Amsterdamer Simson (G.-H. 144) wird man die Datierung der Wiener Forscher (nach 1620) der in die italienische Zeit, die Lugt, Hind und Delen vertreten, vorziehen. Die späte Datierung wird auch durch die damit zusammenhängende Ölskizze in der Sammlung von Prof. Charles Kuhn, Cambridge (Held Nr. 72) bestätigt. Allerdings hat der Bildgedanke Rubens bereits in Italien beschäftigt, und Lugt hat völlig recht, die Zeichnung 1012 mit einem verschollenen Bilde in Zusammenhang zu bringen, von dem sich in Sanssouci eine Kopie erhalten hat. Kaum wird man Lugts Meinung folgen können, daß der Herkules mit den Hesperidenäpfeln 1013 (für das Gemälde in der Sammlung Durazzo-

Adorno, Genua) in die italienische Zeit falle. Bild wie Vorzeichnung gehören der reifen Zeit an, wie schon die vorgeschrittene Landschaft bekundet.

Die Tatsache des Mischens von Kreide- und Federtechnik hat Glück und Haberditzl zu der Ansicht geführt, daß die Federakzente und Lavierungen in den Bildnisstudien nach Rubens' Kindern in der Albertina (116, 117) von fremder Hand eingefügt seien. Der reizende Mädchenkopf 1022, den Lugt mit Recht für Rubens reklamiert, zeigt jedoch die gleiche Kombination und gerade infolge Verblässens der Kreidepartien die essentielle Wichtigkeit, daher Eigenhändigkeit der Federarbeit, was auch für die Albertinablätter gelten dürfte. Auch die zwei prächtigen Studien eines geschirrten Pferdes 1269, 1270, die Lugt nur dem Umkreis zuweisen möchte, empfangen ihre Wirkung von der gleichen Kombination und sind nach meinem Empfinden von der Hand des Meisters. — Ich möchte meine Stimme noch zugunsten zweier weiterer, von Lugt der Werkstatt zugewiesener Blätter erheben. Die sechs Studien eines Silenskopfes 1237, bereits von Evers als Rubens angesprochen, sind nach einem plastischen Modell entstanden, das Rubens auch in einer lavierten Kreidezeichnung im Metropolitan Museum (Stiftung Janos Scholz) festgehalten hat. Das Frauenantlitz auf dem Skizzenblatt 1253 ist eigenhändig, der Putto (nach einer Skulptur) und der Greisenkopf von fremder Hand beigelegt.

In der überaus reichhaltigen Gruppe der Nachzeichnungen Rubens' nach anderen Meistern kommen fast alle oben zitierten Varianten und Möglichkeiten vor. Besonderes Interesse verdienen die Studienzeichnungen aus Rubens' Jugend (vor Italien) nach Stimmer und Amman (1116—24). Lugt hat sie durch glückliche Kombination mit einem Bericht Sandrarts wiederentdeckt und zuerst in einem Aufsatz (Rubens and Stimmer, Art Quarterly 1943) darüber berichtet. Der Louvre besitzt außer den Studienzeichnungen nach Italienern auch solche nach dem Petrarcomeister, Jan Swart, Goltzius und anderen nordischen Meistern. Lugt verzeichnet als 1081 ein Blatt nach einer der Tapisserien des Zyklus „Scipios Triumph“ von Giulio Romano, wobei er in der Zuschreibung an Rubens zögert. Die Albertina besitzt eine „Hochzeit von Kana“ von der gleichen Hand (Inv. 8208), die den Eindruck einer von Rubens mit Höhungen und Pinselschraffuren versehenen italienischen Zeichnung macht; sie wurde für den Stich durchgegriffelt. Das alte Inventar schreibt die Zeichnung Rubens mit folgendem Beisatz zu: „ce morceau est une imitation libre de Fred. Zucchero“. Sollte es sich wirklich um Zeichnungen von Rubens' Hand handeln, so können es nur in Italien entstandene treue Kopien sein. Ich vermisse unter den Kopien nach Italienern die Nachzeichnungen nach Tizians „Ecce homo“ in der Wiener Galerie Inv. 20253, in schwarzer Kreide auf grünlichem Papier (265 : 424 mm) ausgeführt, mit Bisterfeder, Deckweiß und Ölfarben modelliert; sie steht stilistisch dem Abrahamsopfer nach Tizian in der Albertina (G.-H. 2) sehr nahe. Ferner fand ich nicht in Lugts Katalog eine Szene aus der römischen Geschichte, Barbaren darstellend, die vor einem Feldherrn um Gnade flehen (Inv. 20249, schwarze Kreide, Bisterfeder und Deckweiß auf grünlichem Papier, 179 : 201 mm), stilistisch den Polidorokopien nahestehend. Lugt verzeichnet diese Blätter auch nicht unter den unkatalogisierten (Bd. 2, p. 109). Eine synoptische

Tabelle zwischen den Inventarnummern des Louvre und Lugts Katalog würde gute Dienste leisten, da die meisten Forscher ihre Notizen früher nach ersteren anlegten.

Die Gruppe der Zeichnungen *nach* Rubens enthält wichtiges Material zur Erkenntnis der Hände der Stecher, aber auch interessante freie Kopien, darunter eine von Fragonard. Mit aller Vorsicht möchte ich den Namen Jordaens für folgende Blätter in Vorschlag bringen: „Christus in Emmaus“ 1143 nach Rubens' Gemälde in St. Eustache zu Paris (Kopie beim Herzog von Alba, Madrid); „Chiron erzieht Achill“ 1162 nach Rubens' Gobelinentwurf im Museum Boymans.

Zur Gruppe der der Werkstatt und dem Umkreis zugewiesenen Zeichnungen möchte ich bemerken: Die Trinität 1207 dürfte in die Nähe der Holzschnittillustrationen zu J. Andries' „Necessaria ad Salutem Scientia“ (1654) zu stellen sein, die Jegher nach Sallaert, Diepenbeck und Quellin ausgeführt hat. — Das Kreideskizzenblatt „Diana mit ihren Nymphen“ (1227) lehnt Lugt gegen Rooses und Burchard mit Recht ab; die zweite Gestalt links ist eine für Rubens undenkbbare wörtliche Wiederholung der Susanna aus der von Pontius gestochenen Komposition (Rooses Nr. 133). — Für den allegorischen Rahmen von 1245 möchte ich den Namen Diepenbeck in Vorschlag bringen. — Die Ansicht des Schlosses Becelaar bei Ypern 1272 steht stilistisch der Serie der sog. „Meierhöfe“ so nahe, daß sie derselben Hand gegeben werden muß. Lugt zögert, darin die Hand Rubens' zu erkennen, wohl mit Recht, da eines dieser Blätter ein Datum aufweist, das in die Zeit von Rubens' Aufenthalt in Italien fällt (vide Held, Rubens in America, p. 44). Die schöne Dorflandschaft 1271 dürfte von Jan Wildens sein. Was die bedeutende waldige Hügellandschaft 1273 betrifft, schließe ich mich den Forschern an, die van Dyck in Vorschlag gebracht haben. Die Beobachtung schräger Licht- und Schattenprismen, die die luftigen Laubmassen durchdringen, finden wir nur bei van Dycks meisterlichen Naturstudien, nicht bei den viel geringeren de Vadders.

Die van Dyck-Sammlung des Louvre enthält, ähnlich wie die der Albertina, eine Reihe ganz hervorragender lavierter Federentwürfe für Kompositionen der Frühzeit des Meisters. (Auch die mythologische Komposition 590 möchte ich, im Gegensatz zu Lugt, der Frühzeit zuweisen; die Verwendung punktierter Linien für die Muskelstruktur ist dafür bezeichnend.) Die Christusstudie 585 war für eine Erscheinung des Auferstandenen bestimmt; Christi Rechte führt die Finger des Apostels Thomas in die Seitenwunde. Den bärtigen Männerkopf 600 (vielleicht nach einer antiken Skulptur) vergleicht Lugt mit Recht mit den flüssigen Kreidestudien der Frühzeit, die ich in zwei Aufsätzen (Graph. Künste 1938, Gazette des B.-A. 1947) behandelt habe. Es handelt sich um eine stilistisch fest geschlossene Gruppe, aus der Lugt die prächtigen Kinderzeichnungen (1384—86) herausgenommen und Cornelis de Vos zugewiesen hat. Wir kennen de Vos' Zeichenweise zu gut aus dem weiblichen Bildnis der ehem. Sammlung Bondy, Wien (E. Greindl, Cornelis de Vos, pl. 3), als daß er ernsthaft als der Urheber dieser einzigartig schönen, fest im Werk van Dycks verankerten Blätter in Frage käme. Im Vertrauen auf Lugts eminente Kennerschaft und sein sicheres Auge

bin ich überzeugt, daß er sich zu meiner (von anderen, z. B. Parker, schon früher ausgesprochenen) Ansicht bekehren wird.

Schließlich zeichnet sich der Louvre durch eine große Zahl schöner Aquarelle, Zeichnungen und Teppichkartons von Jordaens aus. Die Familienszene 721, die Lugt richtig mit einem verwandten Blatt der Albertina vergleicht, dürfte wie letzteres keine religiöse, sondern eine genremäßig profane Bedeutung haben. Zur Liste der frühen Federentwürfe, die Lugt bei Nr. 722 aufzählt, sei das *Ecce homo* der Albertina nachgetragen, über das ich auf dem 12. Kunsthistorischen Kongreß in Brüssel 1930 berichtete (*Résumés des Communications, premier recueil*).

Mit einigen Anmerkungen zu den Zeichnungen der Kleinmeister sei dieser Bericht geschlossen:

990, Frans Pourbus d. J., Der Stadtmagistrat von Paris beglückwünscht Luwig XIII. Ein sehr verwandtes Blatt (Rundformat), den Besuch von Albrecht und Isabella in einer Münzschlägerei darstellend, befand sich unter jenen Zeichnungen der Sammlung Fairfax Murray, die nicht in die J. P. Morgan Library gelangten.

531, Hendrik de Clerck, Die wunderbare Brotvermehrung. Entwurf für das Gemälde im Kunsthistorischen Museum, Wien. Ein weiterer Entwurf befindet sich im Museum Plantin-Moretus (Nr. 95 A. XI. 3 des Katalogs von Delen als „Martin de Vos“).

356—365. Römische Veduten. Dadurch, daß Lugt eine alte Aufschrift von dokumentarischem Wert entdeckte, hat er diese Zeichnungenserie samt dem dazugehörigen Blatt in der Albertina (Niederländer I 290) als Werk des Matthys Bril gesichert. Es sind die ersten gesicherten Zeichnungen von seiner Hand, die wir kennen. Sie machen aber wieder die Zuschreibung der phantastischen Landschaften 355, 366 und 367 an ihn, die Lugt vornimmt, problematisch. Diese zeigen eine freiere, zügigere Hand, sind in der Struktur lockerer und malerischer, so daß ich der traditionellen Zuschreibung an Paul Bril beipflichten möchte, dies umso mehr, als die Meereslandschaft 355 ein Fresko von Paul in der Scala Santa vorbereitet. (Die schwächliche Zeichnung in London ist nur eine Nachzeichnung nach dem Fresko.)

Zusammenfassend sei nochmals ausgesprochen, daß dieser Katalog eine wissenschaftliche Leitung von höchstem Niveau darstellt, grundlegend für viele weitere Forschung. Er erweckt den dringenden Wunsch, von dem Gelehrten bald eine so mustergültige Bearbeitung der Zeichnungen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts zu erhalten.

Otto Benesch

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Juli 1954: Handzeichnungen und Skulpturen von Ernst Barlach. Im Graph. Kabinett: Radierungen von Renée Sintenis und Lithos von Carl Hofer. ALTENBURG Staatl. Lindenau-Museum. Bis 11. 7. 1954: Kunstausstellung anläßl. der Jahrhundertfeier.

BERLIN Kunstamt Charlottenburg. Bis 10. 7. 1954: „Figur und Landschaft“. Arbei-

ten von G. Bergmann (Plastik), J. Dammer (Malerei), H. Richter (Graphik). Galerie Spitta und Leutz. Bis 10. 7. 1954: Zeichnungen und Plastiken von Manfred Welzel.

BERN Kunstmuseum. 13. 6.—29. 8. 1954: Werke von Fragonard.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. 11. 7. bis 8. 8. 1954: Arbeiten von Hans Meyboden.