

standsaufnahme der Denkmäler viel beitragen; sie ist besonders für ein Sachgebiet wichtig: Gefährdet sind gegenwärtig vor allem jene Produkte der „anonymen Baukunst“, die nicht eigentlich als Kunstdenkmäler angesprochen werden können. Es ist die beträchtliche Anzahl der Bauten von durchschnittlicher oder oft noch geringerer künstlerischer Bedeutung, die als Wände der Platz- und Straßenräume, als Fassaden der Dörfer und Städte den jeweiligen Charakter bilden und die Atmosphäre erzeugen, die uns heute so erhaltenswert erscheinen. Gerade aber diese Bauten fehlen in den landläufigen Publikationen, die sich auf das „Wichtigste“ zu beschränken pflegen und damit, vor allem in den betroffenen Orten selbst, den Eindruck erwecken, daß es außer dem Schloß, der Kirche und vielleicht dem Rest einer Stadtmauer nichts gäbe, das der Erhaltung wert sei. Ein erfahrener Konservator weiß, daß er schon bei einem Objekt, das „im Dehio steht“, einen ungleich günstigeren Ausgangspunkt hat. Es liegt auf der Hand, daß eine gleichsam von Amts wegen planmäßig und zielstrebig in Szene gesetzte Reihe wie die der „Bayerischen Kunstdenkmale“ für die Denkmalpflege von unschätzbarem Wert ist. Indem bewußt auf jeden Apparat verzichtet und das Schwergewicht auf die Baudenkmäler gelegt wird, deren Situation in den Karten und Plänen auch im landschaftlichen und städtebaulichen Zusammenhang aufscheint und für den Einzelfall durch Lageskizzen, Grundrisse, Schnitte und Fassadenzeichnungen belegt wird, geben sich uns die Bände von vornherein als Zweckpublikationen zu erkennen, die dem Inventarwerk weder vorgreifen, noch gar es ersetzen wollen. An ihrer Anlage ist, immer den Zweck vor Augen, kaum etwas auszusetzen; sie enthalten kurz und gut alles was notwendig ist, um den Bestand zu fixieren (welche Wohltat, daß Wortabkürzungen vermieden wurden!). Als Anregung: Das Inhaltsverzeichnis sollte doch auf die Namen der Ortschaften ausgedehnt werden; sie auf den Karten der rückwärtigen Vorsatzblätter zusammensuchen zu müssen, ist mühsam. Die Bände sollen auch dem Landfremden entgegenkommen.

Wir geben zu, dem Unternehmen zunächst skeptisch gegenüber gestanden zu sein; heute bedauern wir, daß wir aus mancherlei Gründen nicht dasselbe tun können. Den Herausgebern gratulieren wir zu Ihrer Initiative und zu deren Ergebnis, denn wir glauben, daß der Denkmalpflege im gegenwärtigen kritischen Zeitpunkt kein besserer Dienst erwiesen werden konnte.

Walter Frodl

JULIUS S. HELD, *Rubens Selected Drawings*. London, Phaidon Press, 1959. 2 Bde. Text: XVI, 186 S., 4 Taf., 32 S. Taf.: 164 S. Taf., 11 Bl.

Die im Felde der Rubensforschung erzielten Leistungen, seit dem Ausgang des Krieges vor allem um fruchtbare Studien über Einzelwerke und Werkgruppen vermehrt, hatten sich im letzten Jahrzehnt dreimal zu größerem Zusammenhang konzentriert. Zu E. Haverkamp Begemanns Rotterdamer Katalog der Olkskizzen von 1953, Ludwig Burchards und R.-A. d'Hulsts Antwerpener Katalog der Zeichnungen von 1956 und Günter Austs anregenden Beobachtungen zum Entstehungsprozeß mehrerer Hauptwerke von 1958 trat dann im Folgejahr Julius S. Held mit einer reich fundierten Darstellung

des zeichnerischen Schaffens des großen Flamen. Schon am äußeren Umfang der zweibändigen Publikation ermißt sich die Aufgabe, die sich Held hier stellte: Es ging ihm um eine neue Erfassung und Darlegung von Rubens' Zeichenkunst in ihren graphischen Aspekten und verschiedenen Phasen, ihren vielfältigen Funktionen und geschichtlichen Beziehungen. In ihrer Erörterung vermochte der Verfasser ein überzeugendes Maß an Kenntnissen und Erkenntnis vorzuweisen. Der Verlag kam diesem Unternehmen in großzügiger Weise entgegen. Ein Textband enthält die Einführung, den kritischen Katalog und 66 dokumentierende Abbildungen, der Tafelband umfaßt 180 Reproduktionen der herangezogenen Zeichnungen. Viele Blätter sind im originalen Format abgebildet. Tonstärken, Abstufungen und Nuancen des graphischen Bildes sind beispielhaft eingefangen, Feder und Kreiden, Schraffur und Lavierung treten dem Auge deutlich entgegen. Auch die sechs Farbtafeln nehmen durch ihre Treue zum Original und feine Abgewogenheit der Werte ein.

Bereits am Beginn der von Held getroffenen Auswahl tritt eine der bestimmenden Intentionen dieser Veröffentlichung zutage. Sie setzt mit einer Reihe von 78 Ideenskizzen für Kompositionen ein. Damit ist zu G. Glücks und F. M. Haberditzls Zusammenstellung von Rubenszeichnungen von 1928 ein absichtsvoller Gegensatz geschaffen. Hatte dort der Akzent auf den Kopien nach Cinquecentomeistern sowie auf den über hundert figürlichen Kreidestudien gelegen, so ist nun die Zahl der Kompositionsskizzen verdoppelt und ihr schöpferischer Anteil an Bildentwurf und Bildgenese neu betont. Es folgen 59 Einzelstudien für Historien und Bildnisse, in ihrer Mehrzahl (41) zwar schon bei Glück-Haberditzl reproduziert und eingestuft, hier jedoch erneut geprüft und in erweiterte oder neue Zusammenhänge gerückt. Neun Zeichnungen mit Landschaften und Landschaftsmotiven schließen sich an, ferner 16 Vorlagen für Bildwerke, Kupferstiche und Holzschnitte sowie schließlich 15 Blätter mit Kopien und überarbeiteten Zeichnungen von fremder Hand.

I.

Im einführenden Text Helds gilt der erste Hauptabschnitt den Problemen der eigenen Position. Die Spaltung des Urteils über eine Rubenszeichnung wird bereits für die prominente Versteigerung der Sammlung P. J. Mariettes von 1775 belegt, für die Vielstimmigkeit der heutigen Kritik stehen einige Fälle verschiedener Datierung. Aufschlußreich sind Helds Bemerkungen wie auch seine Ergebnisse zu dem noch nicht voll abgegrenzten Komplex der gezeichneten Kopien nach Rubens: Die Ausscheidung des Selbstbildnisses (G.-H. 191) und des Albert Rubens (G.-H. 158) in Wien überzeugen. Die als weiteres Problem gestreifte Absetzung von Rubens' Zeichenstil gegen die Zeitgenossen, für Jordaens durch die ergiebigen Publikationen von R.-A. d'Hulst vollzogen, wird auch für Van Dyck durch die Veröffentlichung der Forschungen H. Veys abschließende sichere Handhaben gewinnen.

Die Stellung der Zeichnung im Werk und im Verständnis von Rubens wird auch von Held vor allem auf ihr funktionelles Verhältnis zum gemalten Bild festgelegt. Doch scheint sein wichtiger Fund auf der „Allegorie der Kriegsfolgen“ im Palazzo Pitti noch ein weiteres Moment anzudeuten. Held ging Rubens' eigener Auslegung dieses

Gemälde im Brief an Justus Sustermans nach und entdeckte unter dem rechten Fuß von Mars neben dem Buch eine Zeichnung mit den drei Grazien (S. 15, Abb. 5). Rubens sprach hier von einem „libro e qualche disegno in carta, per inferire che egli calca le belle lettere et altre galanterie“. Held zitierte diesen Briefpassus und folgerte lediglich, daß „no higher sign of Rubens' appreciation of the aesthetic significance of drawings could be found than this allegorical use of a drawing to symbolize the 'things of beauty'. Needless to say, Rubens collected drawings by old masters and surely not only for study and imitation“. Doch wird man hier die Deutung vielleicht um einen Grad schärfer fassen dürfen, auch wenn dies im vorliegenden Rahmen nur abgekürzt und mehr als Frage denn als Feststellung geschehen kann. Wie das Buch die Wissenschaft und ihre Werke bezeichnet, so die Zeichnung doch wohl die Kunst. Erklärte sich Rubens bei dem Buch mit „belle lettere“ unmißverständlich, so gebrauchte er bei der Zeichnung mit dem Ausdruck „altre galanterie“, von Maler zu Maler geäußert, ein „understatement“ für das Selbstverständliche: Mars tritt Wissenschaft und Kunst mit Füßen. Bewährt sich diese Auffassung, so legt sich ein zweiter Schritt nahe. Die Grazien als Gottheiten der heiteren Anmut und Freigiebigkeit mögen hier rein thematisch in den Zusammenhang dessen gehören, was der Krieg vernichtet, zugleich sind sie aber auch eine altüberlieferte Bildformel. Rubens hat während seiner Lehr- und Wanderjahre immer wieder solche Bildformulierungen der Tradition gezeichnet, seine gesamte künstlerische Genesis war wesentlich auf die Kopie mitgegründet. Diese Bildtypen der Überlieferung wurden von Rubens intensiv in seine eigene bildschöpferische Tätigkeit, die Heranbildung seines „pensiero“ einbezogen, wie das auch von Held instruktiv dargelegt worden ist (S. 47 ff.). Vermutlich war der Maler mit der kunsttheoretischen Bewertung des „disegno“ im Cinquecento, die dann in Federigo Zuccaris Traktat von 1607 gipfelte, vertraut. Doch neben und vielleicht auch schon vor solcher literarischen Kenntnis schuf Rubens praktisch, künstlerisch, ohne eigentliche Begriffsprägung, eine neue Vorstellung des „disegno“. In seiner langjährigen zeichnerischen Hinwendung zu den Kunsttraditionen des Nordens, Italiens und der Antike geschah eine Verlagerung der Bilderfindung in die sinnliche Anschauung. Was er in der Überlieferung als vorbildlich anerkannte, galt ihm als Anteil seiner eigenen bildlichen Konzeption. Das „disegno interno“ im Sinne Zuccaris beruhte für Rubens auch in der zeichnerischen Erarbeitung des künstlerischen Erbes, das „disegno esterno“ wiederum speiste ständig sein bildschöpferisches Vermögen. Züge dieser neuen, im Anschaulichen begründeten Einheit des „disegno“ scheinen auch in der Florentiner Allegorie hervorzutreten. Dort erscheint auf einem Zeichenblatt, das allegorisch für die Kunst steht, das „immagine ideale“ der Graziengruppe, die Rubens einige Jahre später noch einmal malte – vielleicht ein vom Meister eingeflochtener versteckter Hinweis auf sein Verständnis des „disegno“ in dieser für Cosimo II. de' Medici, den Schirmherrn der Florentiner Accademia del Disegno, gemalten Allegorie.

Held betonte zu Recht die außerordentliche Ökonomie des Malers in der Nutzung seiner Zeichnungen. Gegenüber L. van Puyvelde's irreführendem „Rubens pensait le pinceau à la main“, das die Olskizze als maßgebliches Instrument von Rubens' Bild-

entwurf proklamierte, hob Held die gezeichnete Skizze als primäre Niederschrift des Bildgedankens hervor. Die erste Anlage in schwarzer Kreide, auf die er bei einigen Olskizzen für die „Pompa Introitus Ferdinandi“ aufmerksam machte, erlangt in diesem Zusammenhang besonderes Gewicht. Aus der gegensinnigen Lage der Zeichnungen auf recto und verso der meisten Blätter schloß Held, daß Rubens diese nicht horizontal umblätterte, sondern vertikal umwendete, wenn er auf der Rückseite zeichnete. Ein Beleg, daß der Maler vorwiegend Einzelblätter, seltener Skizzenbücher gebrauchte. Nur wenige dieser Zeichenblätter sind unbeschnitten auf uns gekommen. Die handschriftlichen Aspekte, das Durchproben einzelner Motive in verschiedener Abwandlung, der Reichtum der Formeinfälle in Rubens' Kompositionsskizzen sind vorzüglich charakterisiert. Die momentane Freiheit und Unabgeschlossenheit dieses Zeichnungstyps werden von Held einleuchtend auf das Studium von Entwurfsskizzen der großen Cinquecentomeister zurückgeführt, und der Schluß auf große Verluste an solchen Kompositionsentwürfen des Flamen ist angesichts ihrer sicheren Zugehörigkeit zu jeder seiner Historien berechtigt. Rubens selbst unterschied in einer Aufschrift auf zwei Blättern des Louvre (G.-H. 40 u. 41) die Stadien des „scizzo da primo colpo“ – wobei Held jedoch die zwei Zeichnungen ob ihres ausgeführten Charakters zutreffend als „modelli“ einstufte –, des dann folgenden „disegno con ogni studio e diligenza“ sowie der „pittura“. Die zuweilen fließende Grenze zwischen gezeichneter und gemalter Skizze ist von Held an einer der beiden Olskizzen für die Münchener „Löwenjagd“ (Slg. Marquess of Cholmondeley) herausgestellt.

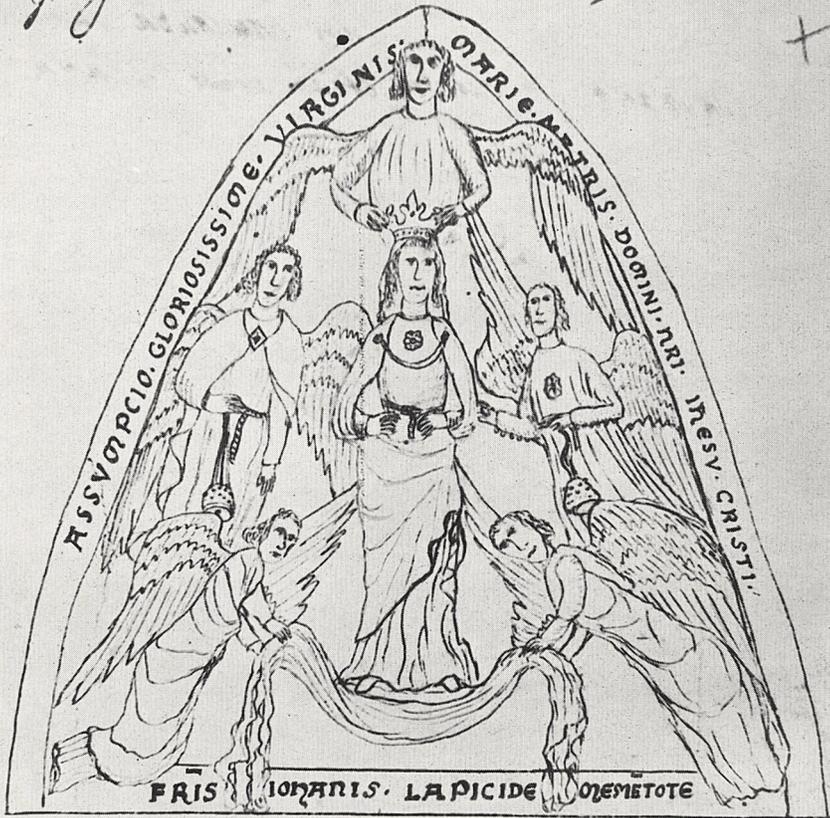
Ein eigener Abschnitt des zweiten Kapitels ist den Einzelstudien und Porträtzeichnungen gewidmet. Für die Bildnisse ging Held breiter auf die Gruppe von Familiengliedern des Meisters in der Albertina ein. Bescheiden in einer Anmerkung verborgen (S. 33), erfolgte hier auch der erste Hinweis auf das bislang unbeachtete Selbstbildnis (Abb. 12) in der „Vermählung der Maria de' Medici“ im Louvre. Die Reihe der Einzelstudien ist unter den Titel „Drawings from the Model“ gestellt. Held folgte hierin der Auffassung von G. Glück und F. M. Haberditzl, die die Kreidezeichnungen von Akten, Körpergliedern und Köpfen – soweit diese nicht aus Kunstwerken kopiert waren – grundsätzlich vom Modellstudium in der Werkstatt herleiteten. Er äußerte sich dann noch entschiedener (S. 29): „But even where his model was an inanimate object, Rubens had an almost magic gift for suggesting the immediacy and spontaneity of an observation from life.“ Beispielhaft für einen solchen Fall ist die Leningrader Zeichnung mit dem emporblickenden „Seneca“ (Kat. 165, Taf. 170) angeführt. Doch scheinen hier die Akzente fehlgesetzt, und es drängen sich einige Fragen auf, die Rubens' Verhältnis zum Modell betreffen. Ist es wirklich die Unmittelbarkeit einer Beobachtung am lebenden Modell, die der aufblickende Kopf atmet, oder nicht vielmehr jene spezifische ideale Belebung, die alles Modellmäßige – hier also die Bildnisbüste – gerade verdeckt? Darüber hinaus gefragt: Ist bei den figürlichen Kreidestudien die Tatsache eines lebenden Modells direkt ablesbar, etwa im Sinne der Aktzeichnungen Rembrandts, die immer auch das vorliegende Modell mit zur Geltung kommen lassen, oder sind Rubens' Figurenstudien nicht vielmehr der Vorlage



Abb. 1 Deodat Delmont (zugeschrieben): Kopien nach Jost Amann „Kunstbüchlein“. 1599. München, Staatl. Graph. Sammlung

Imago S. Mariae Assumptae, quam

38.



Landi supra Janua sculli. Nobilium de Fuchs proce
portam quidam conuersus infulgit, quem admodum
et inpt. ecclesiam ipsi conuersi. ubi dignauerant,
ubi alibi scriptu reperies.

Abb. 2 Tympanon der Fuchsenkapelle im Kloster Ebrach. Zeichnung von 1660/61.



Abb. 3 Kopf aus Ebrach. Würzburg, Mainfränkisches Museum

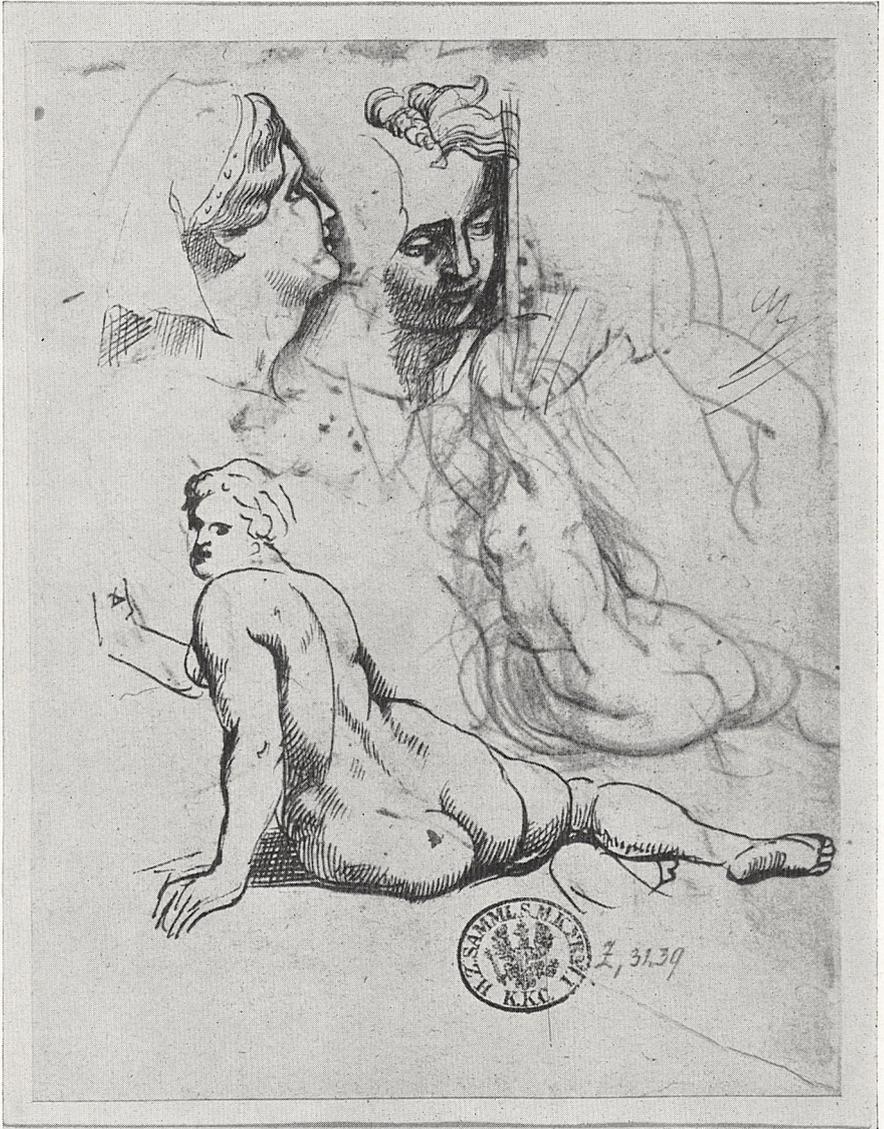


Abb. 4 Deodat Delmont (zugeschrieben): Figürliche Studien. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett

typisierend und steigend entrückt? Erfordert dies aber nicht die vorsichtige Überprüfung jeder Kreidestudie auf einen modellmäßigen Gehalt hin, unter Einschluß der Möglichkeit freier Entstehung aus langwährender Übung im figürlichen Zeichnen? Die Frage nach dem Verhältnis von Naturmodell und künstlerischer Vorlage in Rubens' Schaffens tritt hier hinzu. Zahlreiche Zeichnungen aus der Frühzeit bezeugen das Studium nackter und gewandeter Figuren an Kunstwerken. Wenn diese Vorbilder mehr als nur Modellersatz waren, wenn die Kopien nach ihnen allmählich zu einem umfassenden Verständnis des Figürlichen, zum Fundus eines reichen Motivschatzes und zur Begründung einer eigenen Kunstsprache führten, kann dem lebenden Modell allein kaum die tragende Rolle in Rubens' Werkstatt zukommen, die ihm erneut zugesprochen wurde (S. 27): „Then he had models assume the various poses in order to check the flights of his imagination against the stubborn facts of reality.“ Zudem waren ja die einzelnen Figuren motive oft bereits in der Entwurfszeichnung, stärker bisweilen noch in der Olskizze vorangelegt, so daß ihre Ausarbeitung in der Kreidestudie eine Überführung in das große Maß und die körperhafte Erscheinung bedeutete, eine Tätigkeit, die nicht durchläufig lebende Modelle benötigte. Die Probleme, die mit der Stellung des Modells in Rubens' Kunst verbunden sind, können hier nur angedeutet werden. Sie sind bisher noch nicht erörtert worden, und es bleibt zu klären, inwieweit und in welcher Weise das „naer het leven“ bei dem großen Barockmeister Geltung hat.

Den Landschaftszeichnungen maß Held vor allem Studiencharakter bei, für die Mehrzahl der erhaltenen Blätter dieses Themenbereichs sicher eine zutreffende Einschränkung. Doch wird man in der Oxforder „Waldszenerie“ (Kat. 137, Taf. 146) oder auch in der „Wiese mit Flechtwerkzaun“ des British Museum (Kat. 136, Taf. 145) abgeschlossene Landschaften erblicken dürfen, die manchen gemalten Werken, wie etwa der im Nachstich des Schelte a Bolswert überlieferten „Landschaft mit reitendem Bauern am Bach“ oder dem „Wald am Abend“ der Slg. Neuerburg (G. Glück, Landschaften von P. P. Rubens, Wien 1945, Taf. 42 u. 39), vollwertig an die Seite treten. Daß Rubens niemals Landschaften im Auftrag malte und selten Landschaftsbilder verkaufte, wird sich kaum mit Gewißheit ausmachen lassen. Der Komplex der Stichvorzeichnungen ist mit kundigen Bemerkungen gestreift, die zugleich die Uneinheitlichkeit der bisherigen Urteile über diese Blätter verdeutlichen. Held selbst möchte die Stichvorlagen für figürliche Szenen zumeist als Schülerarbeiten gewertet wissen, da er die gezeichnete Wiederholung des eigenen Gemäldes dem ökonomischen Sinn des Meisters nicht zutraut. Dennoch folgte er Ludwig Burchards und R.-A. d'Hulsts Zuweisung der Vorlagen für Christoffel Jeghers Holzschnitt des „Liebesgartens“ an Rubens. Zudem kommentierte er F. Lugts Zuschreibung einer Reihe von Stichvorzeichnungen für Lucas Vorsterman im Bestand des Louvre an Van Dyck mit spürbarer Zurückhaltung. Die Veranstalter der Antwerpener Ausstellung von 1956 nahmen die Vorlage für Vorstermans Stich der „Hl. Familie“ von 1620 (Kat. 85, Abb. 35) in ihre Auswahl eigenhändiger Rubenszeichnungen auf und bezweifelten die Ausführung dieses Blattes durch Van Dyck. R.-A. d'Hulst und H. Vey griffen 1960 bei der Zusammenstellung der Antwerpener Schau von Zeichnungen Van Dycks für zwei dieser

Stichvorlagen (Kat. 21 u. 22, Abb. X) auf Lugts Zuweisung zurück. Der Rez. darf hier noch einmal anmerken (vgl. Pantheon 1961, S. 151 – 152), daß ihm fünf Vorlagen für Stiche von Vorsterman (Lugt II 1126, 1129, 1133, 1134 und 1136) von Rubens' Hand gefertigt erscheinen. Ihre Anlage durch Van Dyck müßte sich in greifbarer Weise stilistisch bekunden. Doch fehlen hier die Merkmale seiner zeichnerischen Eigenart, die in seinen Rubens so nahen Kreidestudien doch deutlich hervortreten. Eine sich selbst verleugnende Angleichung des begabten und eigenwilligen Zeichners an die intensiv durchmodellierten und typisierten Gemälde von Rubens wäre befremdlich, zumal solche Blätter im Gegensatz zu manchen Gemälden (etwa der zerstörten Berliner „Lazaruserweckung“, K. d. K. 27) ohne Mitarbeit von Rubens, ausschließlich von Van Dyck geschaffen wären. Auch ist wohl in Rechnung zu stellen, daß sich einige der im Stich zu publizierenden Werke bereits an ihrem Bestimmungsort befunden haben mochten, als die Vorlage für ihre Stichveröffentlichung entstand. Allein Rubens vermochte ihr originales Gepräge zeichnerisch wiederzuerwecken, vielleicht unter Beihilfe der in der Werkstatt verbliebenen Vorstudien. In diesem Sinne erscheint auch Ludwig Burchards Zuschreibung der „Hl. Familie“ im Louvre (Lugt II 1137) an Rubens überzeugend. Ist aber diese Vorlage für Vorsterman ein eigenhändiges Erzeugnis, so kann dies die Londoner Vorzeichnung für Michel Lasnes Stich, für die Held am Beginn seiner Einführung und in seinem Katalog so lebhaft eintrat (S. 4, Kat. 142, Taf. 153), nicht sein (s. u. Anm. zu Kat. 142).

Ausführliche Darstellung ist auch den Vorzeichnungen und den drei Olsskizzen für Buchtitel vorbehalten. Nach knapp gehaltenen Hinweisen auf die Vorlagen für Skulpturen sind dann zum erstenmal die Aufschriften von Rubenszeichnungen erörtert. Die Umsicht, mit der Held die verschiedenen Aspekte seines Gegenstandes zu Wort kommen läßt, bestätigt sich hier erneut. Das dritte Kapitel der Einführung befaßt sich mit den Kopien des Meisters und den von ihm überarbeiteten Zeichnungen anderer Künstler. Hatte Held in seinem Vorwort (S. X) es für selbstverständlich erklärt „... that for the modern beholder the original effort was more important than the copy“, so billigt er doch auch den Nachzeichnungen eine schöpferische Rolle in Rubens' Kunst zu, obgleich in geringerem Maße als den Entwurfsskizzen. Angesichts des ausgedehnten, bis heute noch nicht voll erarbeiteten Bestandes und der fortdauernden Neufunde von Kopien werden sich Helds Darlegungen als nützlich erweisen. Wichtige Momente in diesem Felde sind berührt: Rubens' Studium der in Rom zugänglichen antiken Skulpturen, seine Aufnahmen für archäologische Publikationen, die Erwähnung seiner in den Kopenhagener Kopien überlieferten Zeichnungen nach Antiken mit dem Vorschlag, hier neben Willem Panneels auch Willem van Haecht als Kopisten in Betracht zu ziehen, schließlich die Betonung der völligen Umsetzung dieser Vorbilder in die eigene Sprache seiner monumentalen Malerei. Daß es unentschieden bleiben muß, ob Rubens griechische von römischer Kunst zu trennen wußte, wird sich jedoch kaum aufrecht erhalten lassen. Dem Schüler des Justus Lipsius muß die dem Boden Roms entgrabene plastische Welt vor allem als römisch gegolten haben, und erst Winckelmann entdeckte griechisches Urbild in römischer Nachbildung. In knapper Form sind

die Cinquecentomeister aufgezählt, die Rubens kopierte. Roger de Piles' Bericht, daß Schüler in Italien für den Maler Nachzeichnungen fertigten, ist dem hinzugefügt.

Für die Kopien nach nordischen Meistern ist das Londoner Skizzenbuch aus dem Besitz von De Piles ausführlicher diskutiert. In der Bestimmung der Funktion der Londoner Zeichnungen schloß sich Held der traditionellen Auffassung an, die hier primär Kostümstudien erblickt. Insoweit das Kostüm für Rubens ein zentraler Anteil des Figürlichen sein mußte, trifft diese Bestimmung sicher zu, auch wenn sie das vorbereitende Verhältnis solcher Kostümzeichnungen zur Figurenmalerei vielleicht nicht scharf genug ins Auge faßt (vgl. etwa die „Bekehrung des hl. Bavo“ in Gent, K. d. K. 275, oder mehr noch das Historienbild des Wiener Museums, das in der von Ludwig Burckhard und R.-A. d'Hulst vorbereiteten Publikation von Rubenszeichnungen als vor 1600 entstandenes Frühwerk nachgewiesen werden wird). Obschon Held davor warnen möchte „to overestimate Rubens' historical sense“ (S. 56), werden sich die Blätter des Londoner Skizzenbuches, die Angehörige von Adelsgeschlechtern Flanderns, Brabants, des Hennegau und Artois zeigen, noch treffender charakterisieren lassen: Hier tritt bei Rubens zum erstenmal das „historische Porträt“ auf, das dann in seiner Malerei gleichsam als eigene Stoffgattung deutlich ausgebildet ist. Jede weitere Befassung mit diesen Londoner Zeichnungen sollte von ihrer Zugehörigkeit zu diesem Bildnistyp ausgehen, wenn schon ein Veröffentlichungsplan in der Art von Cornelius Martins „Généalogies des Forestiers et Contes de Flandre“ (Antwerpen 1580), für den Rubens hier Illustrationen gesammelt hätte, ausgeschlossen wird. Bei den Londoner Bildnissen kam es Rubens wohl doch zuerst auf historische Treue in der Aufnahme der trachtenmäßigen Besonderheiten an, auch wenn er von seinen Vorlagen abwich und die physiognomischen Züge zumeist als typisch abgerundete Köpfe seines eigenen Schlages gab, wie das später auch in seinen gemalten historischen Porträts geschah (vgl. etwa die „Hl. Pipin und Bega“ in Wien, K. d. K. 106, oder das 1960 in Manchester ausgestellte Bildnis der Königin Anna von Ungarn aus der Slg. O. R. Bagot, Kat. 75 mit Abb.). Inwieweit die von Held für das Londoner Skizzenbuch beanspruchte, nicht so sehr historisch erfassende als heroisierend deutende Hinwendung zur burgundischen Blütezeit der Niederlande auch für Rubens zutrifft, müßte wohl noch einmal überprüft werden. Otto van Veens zitierte Bataverfolge im Rijksmuseum von 1612 und sein Band gleichen Themas mit den Radierungen *Tempesta*, in denen altniederländische Trachten erscheinen, waren ja mit dem Blick auf das national erwachte Holland geschaffen, wo das heroische Selbstverständnis aus der eigenen Gegenwart in die Geschichte projiziert wurde. Beide Folgen Van Veens waren auch sogleich in Holland angekauft worden. Ob Rubens, der politisch und konfessionell ganz im flämischen Bereich wurzelte, mit den gleichen Perspektiven auf die niederländische Geschichte schaute, bleibt fraglich.

„Kostümstudien“ scheinen schon in Rubens erster Antwerpener Werkstatt zwischen 1598 und 1600 gezeichnet worden zu sein. Als Rubensschüler dieser Jahre ist Deodat Delmont durch Cornelis de Bie (*Het Gulden Cabinet*, 1661, S. 135) namentlich überliefert. In den Staatlichen Graphischen Sammlungen zu München liegt ein Blatt mit

Federzeichnungen von Turbanköpfen (Abb. 1. Den Hinweis auf dieses Blatt verdanke ich Dr. Wolfgang Wegner, München), die Vorlagen aus Jost Ammans „Kunstbüchlein“ von 1599 kopieren. Auf der Rückseite der Münchener Nachzeichnungen erscheint in einer Handschrift wohl des XVIII. Jahrhunderts der Name Delmonts. Rubens selbst hatte mehrfach Kopien nach den Holzschnitten Ammans in Flavius Josephus' „De Antiquitatibus Judaicis“ (Frankfurt 1580) gezeichnet (vgl. Lugt II 1116, 1118, 1119 und 1124). Die Münchener Kopien sollen hier für Deodat Delmont in Anspruch genommen werden. Von der gleichen Hand mag das verso der Berliner „Kallisto“ (Abb. 4, Held Kat. 1) stammen. Von Rubens könnte hier allenfalls die mit Kreide gezeichnete Liegende herrühren. Die Nachahmung dieses Motivs mit unsicher geführter Feder, verzeichneter Rückenmuskulatur und unbeholfenen Schraffuren kann Rubens kaum zugewiesen werden, ebensowenig wie die beiden Köpfe oberhalb der Liegenden. Sie tragen alle Kennzeichen einer Schülerarbeit. Die Köpfe erscheinen in den trockenen Kreuzschraffuren und der stockenden Führung des Lineaments den Münchener Türken vergleichbar, obwohl dort die Fertigkeit des Zeichners fortgeschrittener wirkt. Als Einzelzüge gleichen der schematischen Wangenkontur des linken Frauenkopfes dem entsprechenden Umriß bei dem oberen rechten Türken, die Zeichnung der Haare bei dem rechten Berliner Kopf der Wiedergabe der Federbüsche auf dem Münchener Blatt. Vermag sich die Zuschreibung beider Blätter an Deodat Delmont zu behaupten, so sind erste Zeugnisse von Rubens' Lehrtätigkeit während seiner Antwerpener Frühzeit gegeben und vielleicht auch Ansatzpunkte für die Sicherstellung von Nachzeichnungen erschlossen, die Delmont als Reisegefährte des Malers in Italien fertigte.

Für die Blätter des Londoner Skizzenbuches, die Held (Kat. 164) zwischen 1610 und 1615 ansetzte, ist auch eine frühe Entstehung vor 1600 denkbar. Mindestens die Zeichnungen nach Burgkmair, Meckenem und Weiditz (Hind II 119, 21; 22; 23; 25) gehören in die Reihe der von Rubens vor 1600 angelegten Kopien nach nordischen Meistern. Andererseits ist es nicht ausgeschlossen, daß Antonio de Succa seine Sammlung von Denkmälern – diese Zeichnungen wurden teilweise von Rubens als Vorlage benutzt (vgl. Held Abb. 26 – 29) – bereits 1598/99 begann. Eine Beziehung des jungen Rubens zum Brüsseler Hof, wie sie aus seinem Interesse für flandrische und brabantische Fürstenbildnisse vermutet werden kann, legt sich aus Erzherzog Albrechts Altarauftrag von 1601 für Sta. Croce in Jerusalem nahe. Zudem ist der Zeichenstil vieler Blätter des Londoner Skizzenbuches mit Federzeichnungen der voritalienischen Jahre, wie etwa der Berliner Meckenem-Kopie (vgl. Held Kat. 175, Taf. 167), eng verwandt. Ludwig Burchards und R.-A. d'Hulsts treffende Ansetzung des Braunschweiger Studienblattes (Kat. 1956, Nr. 6, Abb. 3; Held Kat. 162, Taf. 165; die Spätdatierung dieses Blattes kaum haltbar), das einst zum Bestand des Londoner Skizzenbuches gehört haben mag, in die Antwerpener Frühzeit weist in die gleiche Richtung. Helds Abschreibung von vier Kopien nach Hans Weiditz im Louvre (Lugt II 1111 – 1114) wird hingegen auf allgemeine Zustimmung treffen, der Rez. gelangte 1956 bei einer Durchsicht der Pariser Rubenszeichnungen zum gleichen Urteil. – Die Diskussion der Kopien ist mit instruktiven Bemerkungen zu den übergangenen Zeichnungen anderer

Künstler beschlossen. Seine genaue Kenntnis von Rubens' graphischen Gepflogenheiten und Mitteln befähigte Held zu treffender Charakteristik der Überarbeitungen, die der Maler häufig vornahm. Das Verhältnis zwischen dem Grundbestand der fremden Zeichnung und ihrer Verwandlung durch Rubens ist abgewogen formuliert. Die von Held erwähnte Weigerung des Meisters, in ein zeitgenössisches Blatt verändernd einzugreifen, macht vor allem deutlich, daß es Rubens auch bei solchen „Retuschen“ primär um seine künstlerische Beziehung zur Tradition ging.

Die Einführung schließt mit der im vierten Kapitel unternommenen Zusammenfassung der Stilphasen von Rubens' zeichnerischer Entfaltung. Dem Verfasser sind hier bestechende Beschreibungen des graphischen Sachverhalts gelungen, und seine Kennzeichnungen der stilistischen Aspekte gewinnen die Höhe des festen Arguments. Eine erste Stufe sieht Held in den Jahren zwischen 1598 und 1610. Die schraffierende Modellierung früher Kompositionsskizzen wird einleuchtend mit dem niederländischen Kupferstich des späteren XVI. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht. Rubens hatte – das läßt sich hier einfügen – bei seinen Zeichnungen nach graphischen Vorlagen vielfach das Schraffurensystem mitkopiert (vgl. etwa das Berliner Blatt Fr.-B.-R. 1931, Nr. 1551, nach Mantegnas „Bacchanal bei der Kufe“, B. 19, oder die Kopie des Louvre, Lugt II 1122, nach Hendrick Goltzius gestochener „Grablegung“ von 1596), so daß ihm daraus Mittel plastischer Belebung bei seinen eigenen Entwurfsskizzen erwachsen konnten. Die Skala der physiognomischen Motive bleibt in der Frühzeit gering. Die Zeichnungen nach Antiken für Philipp Rubens' „Electorum Libri Duo“ von 1608 werden von Held im Gegensatz zu Oldenbourgs Ansetzung um 1607 in Rubens ersten römischen Aufenthalt um 1601/02 datiert. Den Gebrauch von Kreidestudien zur Vorbereitung seiner Gemälde leitet Held aus der Befassung mit entsprechenden Blättern der Carracci her. Dem sei hier der Hinweis auf Kreidezeichnungen von Frans Floris angefügt, wie sie etwa mit dem Berliner Frauenkopf (Fr.-B.-R. 1931, Nr. 12325, Rötel, 33,5 x 23,6 cm, Taf. 22) vorliegen. Solche Studien hatten bei Floris eine vergleichbare Funktion. Als Begründer der maßgeblichen flämischen Vorstufe zu seiner eigenen Kunst mußte der Antwerpener Rubens vertraut sein. Die flämischen Zeichnungen der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sind bisher zu ungeprüft, um eine solche Orientierung von Rubens auszuschließen. An dem „Hellebardier“ der Slg. M. Jaffé (Kat. 72, Taf. 82) und dem Rotterdamer „Knienden“ (Kat. 75, Taf. 88) verfolgt Held die plastische Steigerung der Kreidestudien. In den Federzeichnungen der mittleren italienischen Jahre setzt größere Präzision in der Formbezeichnung ein, erkennbar z. B. bei der „Kreusa“ in Bayonne (Kat. 13, Taf. 13). Die wachsende Leichtigkeit im Gebrauch von Lavierungen mündet dann in die großartige, rein mit dem Pinsel angelegte „Hl. Katharina“ der Slg. L. Burchard (Kat. 74, Taf. 85).

Die zweite Stilphase setzt Held in die Jahre zwischen 1611 und 1620. Für die Kompositionsskizzen ist hier der Beginn einer blockhaften, rechtwinkligen Vereinfachung der Figuren betont. Dennoch verbleibt den Motiven der volle Grad ihrer jeweiligen Bewegung. Als hervorstechende Gruppe unter den erhaltenen Zeichnungen dieser

Periode werden die Kreidestudien notiert. Sie sind am Beginn des Jahrzehnts reicher durchgeführt und modelliert (Kat. 82, Taf. 92), gegen den Ausgang der Dekade sparsamer und einfacher behandelt (Kat. 99, Taf. 102). Für die dritte Periode zwischen 1621 und 1630 hebt Held die geringe Anzahl an bewahrten Blättern hervor, die mit den umfänglichen Gemäldezyklen jener Zeit in Zusammenhang gebracht werden können. Ob dieser Mangel aus einer jetzt in geringerem Maße erforderlichen „observation of nature“ (S. 75) in Rubens' Schaffen erklärt werden kann, erscheint zweifelhaft. Der Verfasser selbst konnte in dem Blatt des Victoria and Albert Museum (Kat. 102, Taf. 112) eine Studie für den Merkur der „Erziehung der Maria de' Medici“ im Louvre nachweisen. Zahlreiche solcher Vorstudien mögen für die Medici-Folge entstanden sein. Vielleicht gingen sie, ähnlich der Ubereignung der Olskizzen an den Abt von Saint-Ambroise, in ihrer Mehrzahl an einen Sammler aus dem Umkreis der Regentin, mit dessen Kunstbesitz sie womöglich der Zerstörung anheimfielen. Bemerkenswert bleibt jedenfalls die These Helds, daß Rubens zwischen 1622 und 1625 der Kreidestudie nicht mehr bedurfte, weil er nun die konzipierten Figurenmotive, aus dem Vorrat seiner früheren Vorstudien und Kopien schöpfend, frei auf den Malgrund zu zeichnen vermochte. Der Rez. möchte eher annehmen, daß gerade bei der Bewältigung eines so außerordentlichen Auftrages wie des Pariser Zyklus die Kreidestudie zum notwendigen Hilfsmittel der beteiligten Schüler wurde. Ein unvermitteltes Ablassen vom Gebrauch lebender Modelle bleibt fraglich, schon weil der Beobachtung an solchen Modellen – wie oben ausgeführt – wohl nur eine sehr begrenzte Rolle in Rubens' Werkstatt zufiel. Wichtig ist die Feststellung, daß jetzt bereits die Kompositionsskizzen (Kat. 53, recto, Taf. 59) auf das Gepräge des gemalten Werkes vorausweisen. Die in größerer Zahl erhaltenen Kreidezeichnungen für Bildnisse sind auf die Verpflichtungen zurückgeführt, die aus Rubens' diplomatischer Tätigkeit gegenüber den Höfen erwachsen. Einleuchtend auch der Fingerzeig auf eine Wandlung in Rubens' Bildnisauffassung, der seinen Porträtzeichnungen aus dem Familienkreis in jenen Jahren abzulesen ist. Ob aber in der von Held zitierten Briefstelle an Peiresc vom August 1630 (S. 77) nicht doch eher der humanistische locus des „mentem non potuit pingere docta manus“, wie er auf Dürers Melanchthon-Stich erscheint, als die Forderung nach individueller Belebung des Porträts zu Worte kommt?

Für die letzte Schaffensphase zwischen 1630 und 1640 möchte der Verfasser die Kreidestudien des „Liebesgartens“ im Prado als neuen Rückgriff auf diesen Zeichnungstyp werten. An den Blättern ist eine neue Einstellung des Meisters zur Zeichnung beobachtet; die Möglichkeit kostbarer und verfeinerter Erscheinung im graphischen Medium tritt bei diesen Gewandfiguren als neues Moment von Rubens' Zeichenkunst hervor. Zu Recht ist hier der Name Tizians genannt, den der Maler am Ausgang des vorangelaufenen Jahrzehnts intensiv kopiert und studiert hatte. Die gleiche neue Einschätzung der Zeichnung als eigenwertiges Feld künstlerischer Äußerung erblickt Held auch in den Federskizzen für die „Kermesse Flamande“, die so überreich an Motiven und im Gemälde nicht genutzten Gruppen sind. Das großartige, ergreifend persönliche Selbstbildnis in Windsor (Kat. 126, Taf. 139) ist vom Verfasser als Beschluß seiner

Darstellung überzeugend gesichert und gedeutet worden und so mit dem gebührenden Rang in das zeichnerische Werk des Meisters eingestuft.

(Wird fortgesetzt.)

Justus Müller Hofstede

TOTENTAFEL

HANS GELLER †

Am 18. Februar 1962 starb in Dresden Hans Geller in seinem 68. Lebensjahr und wurde durch den Tod erlöst von einem qualvollen Leiden. Seit Jahren wußte er, daß die Krankheit unheilbar sei, und hat das mit bewundernswerter Ruhe ausgesprochen. Er war als Mensch ein Edelmann vom Scheitel bis zur Sohle. Die ihn kannten – zahlreiche Freunde hat er gewonnen – schätzten und liebten ihn, seine Heiterkeit, seine Generosität, seinen Freimut.

Er war in unseren Reihen kein Mann der Zunft, kein gelehrtes Haus, sein Weg hatte ihn indessen in einer folgerechten Bahn zur Kunstgeschichte geführt. Als Lausitzer Herrnhuter wuchs er auf in strenger Zucht und großbürgerlicher Blickweite, als Vertreter einer Sektfirma von Weltruf wurde ihm die Welt vertraut. Aber es war ein Familien- und Herzensanliegen, das ihn das Auge zur Kunst auftun ließ: ein Vorfahr war der nazarenische Maler Adolf Zimmermann, dem er langjährig eingehende Studien widmete, die er 1934 zum Druck gab.

Dieser trefflich brave Malersmann hatte zu denen gehört, die ihr Wesentliches ihrer römischen Zeit verdanken: unausweichlich rückte Rom in Gellers Gesichtskreis, jenes Rom, das sich im deutschen Geistesleben zwischen Goethe und Gregorovius spiegelt und dessen Widerspiegelung, durch den rapiden Verfall von Bild und Begriff Ewiges Rom, blaß und blässer zu werden scheint. Für Hans Geller aber war diese Stadt der Deutsch-Römer noch schaubar und wurde für ihn das zentrale Erlebnis. Von hier aus wuchs und beflügelte sich sein Wissen und gab ihm, schier unerschöpflich, die Themen seiner letzten Dezennien.

Das erste dieser größeren Unterfangen konzentrierte sich in dem Aufspüren, Bestimmen und Zusammenstellen Hunderter und aber Hunderter von Bildnissen deutsch-römischer Künstler, bis die Ernte reif erschien und der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft mit der Herausgabe als Corpus imaginum begann. Doch in den Schrecknissen des Kriegsendes ging alles, aber auch alles verloren. Gellers Existenz änderte sich von Grund auf. Er stellte sich für den Wiederaufbau der Dresdner Museen zur Verfügung, leitete als Intendant die unendlich schwierigen Rückbergungen und Rettungen. Ungebrochen, in wahrhaft erstaunlicher Haltung, wandte der Unermüdliche sich wieder dem Bildniswerk zu, aus dem Nichts heraus, rein aus seinen Erinnerungen schuf er es aufs neue. 1952 erschien das Buch mit seinen unschätzbaren Vergleichsreihen.

Hans Geller war kein geschulter Gelehrter, noch gab er sich den Anschein, einer zu sein. Seiner Natur und Begabung nach war er ein Sammler und wußte, daß man der Erforschung der Kunst auch anders als tiefschürfend dienen kann. Er ging mit