

48 Taf.), – sie zeigen aber auch in dieser kleinen, so sorgfältig katalogisierten Auswahl, wie großartig Sir Bruce Ingram gesammelt hat, auch wenn die beiden Großen der Niederlande mit nur je einem Blatt vertreten sind: Rembrandt mit einer Zeichnung in schwarzer Kreide (zwei Studien nach einem Fischer, Kat. Nr. 71, Abb. 35), die wohl doch eher S. de Vlieger zugewiesen werden müßte (vgl. Bernt II Nr. 652; dagegen Benesch I Nr. 47/48), Rubens mit einer Kreidezeichnung nach einer Löwin (Kat. Nr. 74), die durch M. Jaffé bereits dem verschollenen Gemälde des Daniel in der Löwengrube zugeordnet worden ist (Bull. Rijksmus. Amsterdam III 1955) und noch gesondert veröffentlicht werden wird.

Wolfgang J. Müller

## REZENSIONEN

ERNA AUERBACH, *Nicholas Hilliard*. Routledge & Kegan Paul, London 1961, XXIV und 352 Seiten, 252 Abb., 7 Farbbabb. 6 gns.

... a hand, or eye / By Hilliard drawne, is worth an history / By a worse painter made", schrieb John Donne im Jahre 1597. Erna Auerbach hat zum Beweise des Diktums mit Scharfsinn und Liebe die erste umfassende Monographie über den Miniaturisten und Goldschmied geschrieben, den Waterhouse zu Recht „the central artistic figure of the Elizabethan age“ genannt hat. Vor einer geraumen Zahl von Jahren hatte Frau Auerbach begonnen, für eine Dissertation des Courtauld Institute mit eindrucksvollem Fleiß einen Acker von beträchtlicher künstlerischer Dürre zu pflügen: die figurierten Initialen der „Plea Rolls“ und anderer Dokumente sowie die Maler in königlichen Diensten von Heinrich VIII. (1506) bis zu Jakob I. (1603). Diese Forschungen sind unter dem Titel „Tudor Artists“ 1954 erschienen. Frau Auerbach, deren Vorliebe für die Porträtkunst des 16. Jahrhunderts schon aus ihrer ersten (Frankfurter) Dissertation vom Jahre 1925 über „Die deutsche Bildnismalerei im 16. Jahrhundert in Franken, Schwaben und Bayern“ sprach, hat ihre elisabethanischen Studien fortgesetzt, und ob auch ihre Gegenstände für kontinentale Augen selten mehr als „antiquarian interest“ besitzen, gebührt ihr Dank: Die Erforschung dieser Grenzprovinz der europäischen Kunst ist belangreich für die Geschichte des Manierismus. Der vorliegende Band zeigt, daß Frau Auerbach sich während ihrer Studien unter den bescheidenen Briefmalern zugleich mit dem einzigen bedeutenden „Limner“ der Zeit befaßt hat. Ihre Monographie muß als Ergänzung der „Tudor Artists“, jene müssen als Hintergrund zum „Hilliard“ aufgenommen werden. Der Titel ihres neuen Buches ist zu eng: 70 Seiten sind Zeitgenossen und Nachfolgern des Meisters gewidmet (unter ihnen war Isaac Oliver der wichtigste). Das Buch faßt alles derzeitige Wissen zusammen und wird sicherlich – nach den Materialien beurteilt – für einige Zeit endgültig bleiben. Es beschließt eine seit zwei Jahrzehnten besonders rege Sammlung der Werke und Erkundung der Lebensumstände Hilliards, über deren Stationen eine stattliche Bibliographie unterrichtet. Wer bislang ein Gesamtbild suchte, war auf zu knappe Skizzen angewiesen. Ellis Waterhouse konnte Hilliard nur eine Seite seines „Painting in Britain“ (1954<sup>9</sup>) widmen. Treffliche Sätze, deren Knappheit

man bedauerte, da man spürte, von welcher Sachkenntnis sie geprägt waren, enthielten über Hilliard und seine Zeitgenossen Carl Winters „Elizabethan Miniatures“ (1943<sup>1</sup>, 1956<sup>5</sup>) und Graham Reynolds' „Nicholas Hilliard and Isaac Oliver“ (London 1947; der Katalog war einer der wichtigsten Vorläufer für die 210 Hilliard-Nummern des Auerbachschen Kataloges). John Pope-Hennessy hat in einer „Lecture on Nicholas Hilliard“ (1949) auf 18 Seiten mit genauer historischer Übersicht die Welt Hilliards und seinen kunstgeschichtlichen Platz umrissen. Diese Essays und einige andere Aufsätze und Rezensionen in Frau Auerbachs Bibliographie behalten als Einführungen und Zusammenfassungen zum großen „Hilliard“ ihre Vorzüge; denn Frau Auerbachs Text läßt den Leser wie in so manchen erschöpfenden Monographien die weiteren Perspektiven leicht verlieren.

Das erste Kapitel enthält die Biographie Hilliards, ein typisches und enges Hofkünstlerleben bei allem hohen Umgang, das aus den umständlichen Quellen in wenigen Sätzen zusammengefaßt werden kann. Er wurde als Sohn eines Goldschmiedes in Exeter 1547 geboren. Schon im dreizehnten Lebensjahr malte er frühreife Miniaturen, darunter zwei Selbstbildnisse (wer dächte nicht an Dürer?). 1562 kam er in die Lehre zu dem Goldschmied Robert Brandon, einem Hofkünstler in London. Nach sieben Jahren wurde er Meister und wirkte zeitlebens als Goldschmied weiter. 1571 hatte er den im Jahre 1568 eingewanderten deutschen Goldschmied „Gualter Reynoldes“ zum Lehrling. Im Jahre 1572 zeugt sein erstes Miniaturporträt Elisabeths davon, daß er im königlichen Dienst steht. Handwerkerhaft aufgewachsen, rückten ihm – anders als Holbein und weiteren Vorgängern im Miniaturenfach, die es nur unter anderem versahen – die große Malerei und Italien nicht ins Blickfeld. Die einzige Reise seines Lebens, von der man weiß, führte ihn 1576 – 78 nach Paris „to increase his knowledge . . . and upon hope to get a piece of money . . . for his better maintenance in England . . .“. 1579 war er wieder in London, ohne Wohlstand erreicht zu haben. Finanzschwierigkeiten verfolgten ihn lebenslang, da er zu freigebig lebte und gern Experimenten nachging. 1601 hegte er – dies auf der Höhe seines Ansehens – nochmals den Plan, im Ausland sein Glück zu suchen. Als Hofmaler für Elisabeth, Jakob I. und ihren Kreis ist er von 1579 bis zum Tode 1619 zu verfolgen. Sein Ruhm wuchs rasch und erhielt sich. Er scheint ein Privileg auf königliche Porträts gehabt zu haben. 1584 fertigte er auch das zweite Große Siegel der Königin an, entwarf später ein drittes, malte auch einmal ein Tafelbildnis der Königin. Weitere Goldschmiedearbeiten sind überliefert, jedoch ist kaum etwas sicher zuzuschreiben. Nur drei Historien sind bezeugt, doch der Vorstellung verloren: „Die spanische Armada“, „Die Geschichte der fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen“, „Der Tod mit einer Frau“ (Kat. Nr. 216 – 18 des Buches).

In fünf Kapiteln schildert Frau Auerbach seine Miniaturen und Goldschmiedearbeiten. Sie erinnert, wie Hilliard selbst es tat, an Holbein, der die Miniatur aus der Sphäre der Buchmalerei zur eigenen und beliebten Gattung erhob, aber seinerseits, was schon Van Mander wußte, Belehrung von Lucas Horenbout empfangen hatte. Auch Jean Clouet war ein Vorläufer (vgl. die Medaillons in den „Preux de Marignan“), und in

den vierziger und fünfziger Jahren entstanden auf der Insel mancherlei weitere, geringere Miniaturen. An sie schloß Hilliard sich aber weniger an als an die englischen Illuminatoren juristischer Dokumente. Von der scharfen Linie, der sparsamsten Schattierung, den bleichen Karnaten und den zierlichen Akzessorien der Buchmaler wich er in allen Jahren nicht ab, mögen sich in der Anordnung der Gestalten späterhin auch Einflüsse aus Frankreich und den Niederlanden bemerkbar machen. Frau Auerbach behandelt die Miniaturen Stück um Stück. Ihren Zuschreibungen, Benennungen und Charakterisierungen kann der Rezensent im einzelnen nicht nachgehen. Nur einige Anmerkungen seien gemacht: Die prächtigen kalligraphischen Beischriften sind oft mehr als Namensangaben; wie die Spitzen der Dargestellten dienen sie dem Liniengespinnt des manieristischen *horror vacui*. Erstaunlich ist angesichts der Feinfühligkeit und Qualität des Meisters, daß sich im Grunde – den Versicherungen Frau Auerbachs zuwider – keine stilistischen Wandlungen feststellen lassen: ein Beispiel für die altertümelnden Züge des späteren Manierismus, die sich auch auf dem Festland bei gleichrangigen Meistern finden. Vor den präziösen Stücken aus den letzten zwei Jahrzehnten Hilliards mag man sich vergegenwärtigen, wie inzwischen die Malerei in den Niederlanden und in Italien aussah. Hier fehlen dem Buch einige Perspektiven. Tatsächlich kamen seit etwa 1600 modernere Miniaturisten neben dem anachronistischen Hilliard hoch (z. B. Oliver), über deren „nachlässige“, weil breitere Malweise er sich beklagte. Selten ging Hilliard über die Brustlänge hinaus. Um so lieber und mit Gewinn für das Gesamtbild hätte man in den Ausnahmefällen etwas mehr über deren stilistische und typologische Voraussetzungen erfahren: z. B. die venezianische (?) Herkunft des Bildtypus bei dem ätherischen „Jüngling unter Rosen“ mit seinem antiken, doch wie gotisch verwandelten Standmotiv (Abb. 80), der den Rezensenten an nichts so sehr erinnert wie an einen Heiligen auf dem Flügel eines spätgotischen Hausaltärchens. Oder die Herkunft des verblüffenden Freiluft-Liegeporträts (Abb. 94), das zwar bei Hilliard noch emblematische Bewandnis hat, aber den Erstling einer Gattung darstellt, die über Oliver (Abb. 224 des Buches), Joseph Wright (Sir Brooke Boothby, London), Tischbein (Goethe in der Campagna, Frankfurt) und Winslow Homer (Der neue Roman, Springfield, Mass.; Aquarell) in die Gegenwart reicht. Die übrigen Ganzfiguren der Jahre um 1585 – 1600 sind dagegen traditioneller und unschwer zur zeitgenössischen Tafelmalerei und Graphik in Beziehung zu setzen. Dies tut Frau Auerbach auch mit dem treffenden Wort „the European Court portrait transposed into Lilliputian shape“. Zu Abb. 89 hätte der Rezensent noch F. A. Yates' Abhandlung im *Warburg Journal* 1957, 4 – 25, zitiert. Zur Identifizierung der Abb. 96 hätte A. C. Judson, *Sidney's Appearance*, Bloomington, Ind., 1958, vielleicht etwas beigetragen. Auf Abb. 98 gehen der Pferdekehnecht und das steigende Roß im Mittelgrund auf den rechten Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom zurück. Sollte das Monogramm NH auf Abb. 185 auf den Sammler Nicola Haym (London, 1679 – 1729) deuten?

Das siebente Kapitel handelt von Hilliards „*Treatise concerning the Arte of Limning*“. Es ist ungenügend. In einer 350 Seiten langen Monographie über Hilliard wären ein vollständiger Abdruck des Traktates und seine ausschöpfende Deutung zu erwar-

ten gewesen. Diese Anleitung zur Miniaturmalerei ist der früheste englische Maltraktat und enthält die ersten kunsttheoretischen Äußerungen eines englischen Malers. Zumindest der Rezensent hätte diesem Text zuliebe gern die übrigen Textteile des Buches knapper gefaßt gesehen. Nun muß der Leser, um die erläuternde Inhaltsangabe mit Textproben im Zusammenhang beurteilen und ergänzen zu können, auf den seltenen Band 1 der „Walpole Society“ (1911 – 12) zurückgreifen, wo der Text vollständig, doch mit zuweilen sinnstörender Teilung in Absätze und Zeichensetzung publiziert ist. Der „Treatise“ (der Titel stammt von Vertue) entstand zwischen 1598 und 1603. Er ist nur in einer Abschrift vom Jahre 1624 erhalten, blieb ungedruckt, wurde aber wohl handschriftlich verbreitet und übte Einfluß auf eine Reihe ähnlicher Traktate des 17. Jahrhunderts. Am zahlreichsten sind die Ausführungen, die Hilliards und seiner Zunftgenossen Arbeitsweise und Rezepte erläutern. Auch wird seine Biographie um manche Züge bereichert. Endlich fallen vielerlei Lichter auf seine Kunstanschauungen. Allerdings war Hilliard nicht literarisch geübt, belesen oder spekulativ veranlagt. Fragmente aus dem allgemeinen Gedankengut der Zeit tauchen bei ihm auf, stets bedenkenswert, aber ohne ästhetisches System. Immerhin wird sein Zusammenhang mit den bekannteren Theorien des italienischen Manierismus, besonders mit den Gedanken Lomazzos deutlich, die ihm durch den kurz zuvor von seinem gelehrten Freunde Haydocke übersetzten „Trattato dell'arte della pittura“ bekannt wurden. Hierüber paraphrasiert Frau Auerbach einen Aufsatz Pope-Hennessys im Warburg Journal 1943, 89 – 100. Namen anderer Künstler fallen im Traktat Hilliards nur spärlich, doch keiner so oft wie derjenige – Dürers, und mit keinem anderen Meister setzt sich Hilliard so eingehend auseinander. Frau Auerbach führt diese Erwähnungen so kurz vor wie Pope-Hennessy, und mit weniger Berechtigung. Zu ihrer Ergänzung kann jedoch auf die Abhandlung über Nicholas Hilliard und Albrecht Dürer in „Mouseion: Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster“, Köln 1960, 155 – 68, verwiesen werden, die Frau Auerbach nicht mehr zur Zeit kennengelernt hat.

Zu Kapitel 8, Hilliard's Contemporaries, Followers and Pupils, vermag der Rezensent nichts zu sagen; zum Katalog nur, daß ihm zwar die Angabe der Maße in Bruchteilen des Inch bis zum Achtel den Gegenständen dieses Buches in höherem Maße als manchen anderen angemessen erscheint, er aber doch der Verfasserin – wie wohl alle kontinentalen Kollegen – dankbar gewesen wäre, sie hätte das Verfahren eines so eminent englischen Werkes wie des neuen „Catalogue of British Drawings“ im British Museum nachgeahmt, der die Maße auch und zuerst (!) in Zentimetern angibt. Lästig ist, daß im Text die Verweise auf die Nummern des Kataloges fehlen, dort die Verweise auf die Seiten des Textes. Auch hätte sich der Rezensent im Katalog Angaben der Lebensdaten und Stellungen, besser noch zwei, drei biographische Sätze zu den bekannten Dargestellten gewünscht. Das alles muß man sich, teils ohne vollen Erfolg, im Text zusammensuchen.

Frau Auerbach hat in ihrem neuen Buch nicht wie in den „Tudor Artists“ die Erlahmung des Lesers durch die künstlerische Geringfügigkeit der Gegenstände zu fürchten, aber vielleicht eine gewisse Ermüdung durch die beständige Perfektion eines in

schmalen Spannen der Kompositions- und Ausdrucksmöglichkeiten kleinpinselnden Virtuosen, von dessen zarten, juwelenhaften Kunststückchen zudem die Schwarzweißabbildungen auf Glanzpapier nicht immer einen angemessenen Eindruck geben. Frau Auerbach führt uns durch eine perlenfunkelnde, spitzenknisternde Miniaturengalerie, aber ihre immer neuen, öfters etwas seminaristischen Beschreibungen vermögen die Aufmerksamkeit auf jene phantastische Welt nicht ständig zu bannen. Die besondere Zuneigung des Monographen bestimmt ihre Epitheta und läßt sie zuweilen ein wenig zu hoch greifen, z. B. bei der Interpretation von Abb. 118: Hier so wenig wie in der zeitgenössischen Literatur ist wohl jede Anspielung und Versicherung so tieferntst zu nehmen (als „striking picture of human tragedy“).

Wenn je tiftelnde Enge der Konzeption mit technischer Meisterschaft eine staunenswertere Verbindung eingegangen ist, so kennt sie der Rezensent nicht, und zur Zeit Hilliards bietet sich dieser Kontrast allenthalben in Europa: Man denke an die präziösbanken Tafelporträts mancher deutschen Spätmanieristen, die Zeichnungen der Clouets oder die Stiche solcher myopischen Könner wie der Brüder Wierix. Hilliard bleibt wohl eine Randfigur in der Kunst um 1600, ein nationaler Besitz, ob auch von feinsten Art. Aber Hilliard prägt nun für unsere Vorstellung die Physiognomie seiner Zeit wie Van Dyck diejenige Karls I. So stellt er ein Problem, das für die europäische Kunstgeschichte von allgemeinem Interesse ist: Ein Land, das dem Festland geistig und künstlerisch selten mehr so offen stand wie damals, dessen Poeten, Denker und Musiker zu den ersten zählten, dessen Adel und gehobene Bürgerschaft italienisch und französisch sprach, an Europas Universitäten studierte, das Festland allenthalben bereiste und anhob, die Grand Tour zum ersten Bestand der feineren Bildung zu machen: dieses Land hat keine Kunst hervorgebracht, die seinem von Jahr zu Jahr wachsenden Vorrang und Selbstgefühl monumentalen bildlichen Ausdruck gab. Es hat vielmehr der Kunstgeschichte einen Schwarm minderere, meist zugewanderter Tafelmaler, Stecher, Bildhauer und Briefmaler und nur einen hervorragenden Miniaturisten überliefert: Hilliard. Frau Auerbachs Buch drängt vielleicht nicht nur dem festländischen Leser die Frage nach dem damaligen Zusammenhang zwischen Künstlern und Auftraggebern, nach Zeitgeschmack und Nationalcharakter auf. Es ist eine Frage von der Art, wie sie für die deutsche Kunst derselben Zeit, mehr noch des zweiten Jahrhundertdrittels, oft gestellt und vielfältig beantwortet worden ist. Die Umriss einer Antwort für Hilliards England hätte der Rezensent gern nebst einigen zusammenfassenden Erörterungen des Hilliardschen Stiles im europäischen Zusammenhang als Kapitel „Hilliard in Perspective“ in Frau Auerbachs Buch gelesen. Besonders erhellend fand der Rezensent einmal einige Sätze David Pipers über Hilliards Gönner Sir Philip Sidney: „Everything points to his being, in his attitude to the visual arts, a typical Elizabethan; he did not begin to grasp the tremendous plastic achievement of the Venetians, nor was he either interested in or excited by it. His interest was not in plastic values, but in visual conceits, visual allegory, illustrations as it were to Spenser, to a sonnet cycle, or to a book of emblems: literature made visible. In this he was entirely in tune with his English contemporaries, and their contribution to the visual arts was a unique (though sterile)



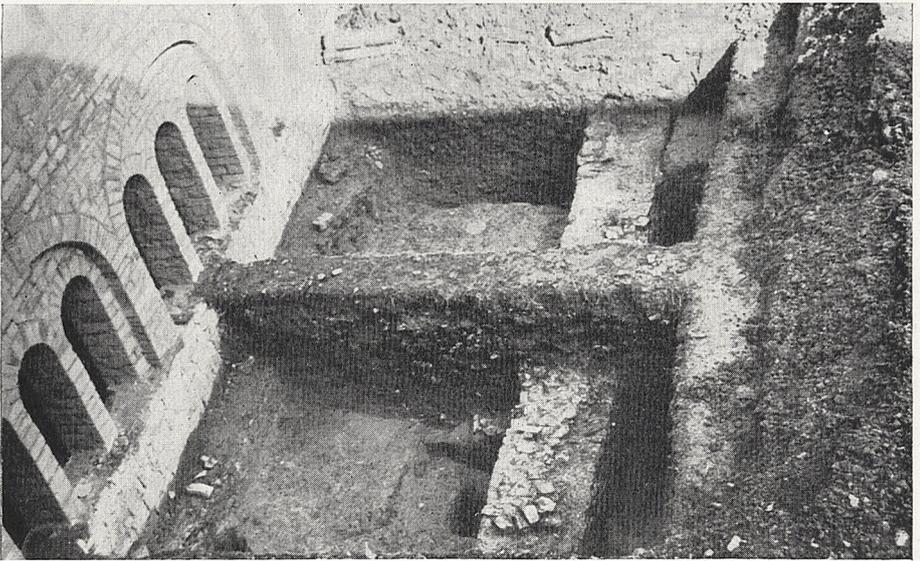
Abb. 1 Roeland Roghman: Waldlandschaft. Slg. Sir Bruce Ingram



Abb. 2 Michel Lasne: Heilige Familie und Täuferknabe. London, British Museum



Abb. 3 P. P. Rubens: Heilige Familie und Täuferknabe. Paris, Louvre



*Abb. 4a und b: Paderborn Abdinghof-Kirche. Grabungsbefunde*

one – a visual hybrid of symbolism, allegory, pageantry, portraiture, puns, heraldry, costume and calligraphy – pushed, at its best, as in Hilliard's work and in some of the life-size portraits of the Queen, to the pitch of considerable works of art" (Judson, op. cit., S. 21 – 22, Anm. 6). Auch ein einleuchtender Grund dafür, warum die Miniatur gerade damals in England und nirgends sonst in Europa so geschätzt wurde, blieb noch zu geben. Eine Erwägung sei angeboten: Für die englische Gesellschaft war die Miniatur die Vollendung der Malerei geworden. Meinte Haydocke in der Vorrede seiner Lomazzo-Übersetzung, Hilliard könne „strive for a comparison with the milde spirit of the late worldes wonder Raphaell Urbine“, so war das mehr als eine rhetorische Figur, eine Modernisierung des Vergleichs mit Apelles, mit der noch Voltaire Carle van Loo ehrte; in der nächsten Zeile erklärte er, Hilliard gebühre dieser Rang, da „ingenious Illuminating or Limning“ „the perfection of Painting“ sei. Der Meinung war Hilliard selbst (und zwei Generationen später, neben Van Dyck recht anachronistisch, Edward Norgate in seiner „Miniatura“): Er schrieb im „Treatise“, die Miniatur sei die vornehmste, exklusivste Form der Malerei, mit der „none should medle but gentelmen alone, for that it is a kind of gentill painting of lesse subiection then any other“. Hier wurde eine These des Paragone ernster genommen als auf dem Festland: daß eine Kunstgattung um so höher stehe, je müheloser sie auszuüben sei und mit je geringeren Mitteln sie auf kleinstem Platz Erstaunliches biete. Vielleicht fanden auch deshalb diejenigen nicht die große Kunst, von deren Ansprüchen an die Malerei Henry Peacham schrieb: „... our courtiers and great personages must seeke farre and neere for some dutchman or Italian to draw their pictures (= Porträts) and inuent their deuces, our Englishmen being held for Vaunients“ (= Taugenichts, vaurien. „The Art of Drawing...“, 1606).

Horst Vey

JULIUS S. HELD: *Rubens Selected Drawings*. London, Phaidon Press, 1959. Vol. I.: The text. XVI, 186 S., 4 Taf., 32 S. Taf. Vol. II: The plates. 164 S. Taf., 11 Bl.

## (2. Teil)

Die eingestreuten Fragen und Anmerkungen des Rez. können das Gewicht der forschlichen Leistung von Helds Publikation nicht mindern. Zum erstenmal wurden hier in zusammenhängender Darstellung alle Seiten und Anteile von Rubens' Zeichenkunst eigens thematisiert und ihre Wandlungen in den Grundzügen klar herausgearbeitet. Hinreichende Vertrautheit mit den Stationen der Rubensforschung, prägnante Einsicht in die graphischen Künste und ihre Techniken, sichere Einfühlung in die künstlerischen Aspekte der Blätter und die spürbare Leidenschaft zum Stoff machen dieses Buch ergiebig und sympathisch zugleich. Stärker noch als in der Einführung werden im kritischen Katalog die langjährigen Studien des Verfassers deutlich. Die Zeichnungen sind hier auf ihre Beziehungen zu benachbarten Blättern, zugehörigen Olskizzen und Gemälden, ihr Verhältnis zur Tradition, ihren ikonographischen Gehalt und ihre zeitliche Entstehung geprüft. Die hervorstechenden Ergebnisse seien kurz festgehalten.

Wichtige Orientierungen sind mit der Entdeckung oder Sicherung der Blätter in Ber-