

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 deuices, 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-

lin, London, Leningrad und Rotterdam (Kat. 1 – 4) für die Frühzeit um 1600 geschaffen. Die Skizzen mit „Medea“, „Thisbe“ und „Kain und Abel“ in Chatsworth, Paris und Brunswick (Maine) sowie in Amsterdam (Kat. 7 v°, 8, 9 u. 10) werden überzeugend in die erste Hälfte der italienischen Jahre gerückt, drei weitere Kompositionen (Kat. 12, 13 u. 14) dem späteren italienischen Aufenthalt zugewiesen. Nützlich ist die Diskussion des „Bacchanals“ in Antwerpen (Kat. 19), hart an dessen Grenze der Zeichenstil einiger früherer Blätter von Jordaens liegt (vgl. etwa R.-A. d'Hulst, *Tekeningen van J. Jordaens*, 1956, Abb. 26 u. 27). Eine glückliche Rekonstruktion gelang durch die Sicherung des Zusammenhanges eines Fragments im Metropolitan Museum mit der Rückseite zweier Blätter in Bayonne und der Slg. Graf Seilern: Jetzt liegen zwei Figurenstudien für die „Kreuzaufrichtung“ in Grasse vollständig vor, die recto komplette Skizzen für die Flügel der Antwerpener „Kreuzabnahme“ zeigen (Kat. 27 u. 28, Taf. 33 u. 34, Abb. 50). Als Neuzuschreibung ist die „Himmelfahrt Mariens“ der Albertina eingeführt (Kat. 35), die künftig zum festen Bestand der Kompositionsskizzen des zweiten Jahrzehnts gehören wird. Zwei interessante Fälle von Entwürfen, die über vorangegangenen Kompositionsskizzen liegen, sind für die Rückseite der Osloer „Apostel am Grabe Mariens“ und der „Kreuzabnahme“ der Slg. Wrangham (Kat. 40 u. 42) notiert. Die Zweifel gegen „Venus und Cupido“ der Frick Collection, die Held 1947 äußerte (Goris-Held, *Rubens in America*, No. A 99), sind zurückgenommen (Kat. 46). Dankenswert ist die Abbildung des „Hl. Gregor von Nazianz“ in der Slg. C. L. Hay, New York, und der drei erhaltenen Federzeichnungen für den Medicizyklus in Paris und ehemals Bremen (Kat. 47, Taf. 49; Kat. 50 u. 51 r° u. v°). Die Berliner Skizzen für eine „Roma Triumphans“ konnten einleuchtend mit dem „Triumph Konstantins“ der Konstantins-Folge in Zusammenhang gebracht werden. Den Londoner Zeichnungen für die „Kermesse Flamande“ sind wichtige neue Gesichtspunkte abgewonnen, die ihr Verhältnis zum Gemälde betreffen; für das Bild selbst wurde die plausible Ansetzung um 1629 – 32 vorgeschlagen (Kat. 57 r° u. v°). Die von E. Schilling als Arbeit des Meisters erkannte Kreidezeichnung im Museum Besançon (Kat. 63, Taf. 72) mit einer „Epiphanie“ ist reproduziert und zum Gemälde der ehem. Slg. Duke of Westminster in Beziehung gesetzt. Bezüglich der beiden Studien für den „Herzog Lerma“ sprach sich Held für eine Entstehung vor der Ausführung des Gemäldes aus und wies dem Blatt im Louvre den Charakter einer ersten Fixierung des Bildgedankens zu, der die Weimarer Zeichnung mit größerer Ausführlichkeit folgte. Außerdem findet sich hier der treffende Hinweis auf Pordenones „St. Martin“ in San Rocco zu Venedig (Kat. 71). Eine Kreidestudie in der Albertina (Kat. 34) konnte eng mit der von Held neu publizierten „Grablegung“ in St. Géry zu Cambrai (Abb. 34) verbunden werden. Ein Gewinn ist auch der neu veröffentlichte „Leiterträger“ der Albertina, der als Vorstudie für ein Motiv im „Coup de Lance“ nachgewiesen wurde. Rubens' Zeichnungen nach Leonardos Anghiarischlacht-Gruppe sind erneut ausführlich diskutiert. Held möchte in dem von J. Q. van Regteren Altena publizierten Blatt mit dieser Komposition oder in einer Zeichnung mit der gleichen Gruppe in Pariser Privatbesitz ein Original von Rubens erblicken, das dieser in Italien nach einer oder mehreren Vorlagen fertigte.

Das Blatt im Louvre deutet er als eigenhändige Fortentwicklung einer der beiden vorerwähnten Kompositionen. Die Reihe schließt für Held mit der gemalten Darstellung in der Wiener Akademie, die er mit vorsichtiger Zurückhaltung als Endprodukt von Rubens' Abwandlungen der Schöpfung Leonardos anspricht (Kat. 161). Als späte freie Kopie nach Tizians „Ecce Homo“ ist das schöne Blatt der Slg. Victor Koch, London, neu publiziert. Die von J. Q. van Regteren Altena entdeckte Zeichnung mit einem Grabmalsentwurf in Amsterdam schließlich ist in eindrucksvoller Weise als Projekt für das Grab des älteren Richardot belegt und mit dem Beistand L. D. Ettlingers auf einen römischen Kindersarkophag zurückgeführt worden.

Zahlreiche weitere Resultate der Forschungen Helds können hier nicht wiedergegeben werden. Mit allen Ergebnissen wird die weitere Erschließung der Rubenszeichnungen zu rechnen haben. Wenn der Rez. abschließend einige Überlegungen und Ergänzungen zu einzelnen Nummern des Katalogs vorbringt, so mögen diese als Marginalien verstanden werden, die den Bestand des vom Verfasser Erarbeiteten nicht in Frage stellen können.

Kat. 1: Die Berliner Kallisto-Gruppe ist kompositorisch und motivisch an Tizians Gemälden in der Slg. Earl of Ellesmere bzw. in Wien orientiert. Ein Stich von Cornelis Cort (vgl. J. Bierens de Haan, C. Cort, 1948, S. 159, No. 157) gibt Tizians Komposition seitenverkehrt wieder, und es liegt nahe, daß Rubens ihn heranzog, weil auch seine Kallisto-Gruppe nach links gekehrt erscheint. Die Aufdeckung der Schwangeren bei Rubens ist Tizians Version durchaus vergleichbar: Das Festhalten des erhobenen rechten Armes durch eine gleichartig bewegte und überschrittene Nymphe, eine weitere Jägerin, die den linken Arm Kallistos an sich hält und zugleich das Gewand mit öffnet, und eine dritte Nymphe, die die Hülle der Unglücklichen in langem Zuge emporgerissen hat. Selbst Tizians Motiv des anklagenden Blickes einer Nymphe hinüber zur Göttin fehlt bei Rubens nicht. – F.-C. Legrand (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1954, S. 25 ff.) machte kürzlich auf einen Stich des J. Saenredam mit „Diana und Kallisto“ von 1599 sowie auf ein H. G. signiertes, 1599 datiertes Bild mit der gleichen Komposition im Mauritshuis in Den Haag aufmerksam, die beide die Kenntnis von Tizians Komposition voraussetzen. Dem läßt sich Abraham Janssens' Frühwerk von 1601 im Budapester Museum (vgl. H. Gerson – E. H. ter Kuile, Art and Architecture in Belgium 1600 – 1800, Taf. 35) hinzufügen, das ebenfalls im Anschluß an Corts Stich nach Tizian entstand.

Kat. 2: Als Quelle für die Londoner Zeichnung kommen nicht so sehr die zitierten Vaccarius-Stiche oder die Gruppe der „Anghiari-Schlacht“ als Antonio Tempesta's „libretto di battaglie“ in Frage, das im Februar 1599 in Rom publiziert und Teofilo Torri gewidmet wurde. Dort findet sich die breite kompositorische Anordnung der Szene, motivisch erscheint auf mehreren Radierungen in der rechten unteren Ecke das zusammengebrochene Pferd, das seinen Reiter unter sich begräbt. Blatt 7 der Folge zeigt den nach rechts kämpfenden Reiter mit dem nach links gekehrten Pferd, Blatt 10 ein Motiv, das dem auf ein bildeinwärts gewendetes Pferd springenden Reiter bei Rubens sehr nahekommt. Mehrmals sind bei Tempesta auch schräg bildeinwärts oder

in der Gegenrichtung sprengende Pferde gegeben. Für die Berliner „Kallisto“ und die Londoner „Amazonenschlacht“ bleibt festzuhalten, daß der junge Rubens hier seine eigenen Bildgedanken in engem Anschluß an naheliegende Vorbilder niederschrieb. – In diese Jahre vor 1600 gehört auch die „Niederlage Sanheribs“ in der Albertina (G.-H. 85. Hier und in den folgenden Publikationen fälschlich um 1615 datiert), die soeben von H. Geissler (Münchener Jahrb. d. bild. Kunst XII 1961, S. 192 ff.) als Nachzeichnung nach einer durch Hans von Aachen überlieferten Komposition des Christoph Schwarz nachgewiesen wurde. Die Wiener Zeichnung entstand wohl noch vor dem Londoner Blatt und bezeugt Rubens' frühes Interesse an Reiterschlachten. Dies Interesse mündet in seiner Beschäftigung mit der „Anghiari-Schlacht“ und erfährt dort eine neue Grundlegung.

Kat. 3: In die Nähe dieses Blattes gehört als frühe Kompositionsskizze die „Kreuzigung“ im British Museum (G.-H. 39). Die von Glück und Haberditzl S. 32, Kat. 39 erwähnte gemalte „Kreuzigung“, die sich früher in oberitalienischem Privatbesitz befand (vgl. auch G. Glück, Jahrb. d. Kunsthist. Sln. d. ah. Kaiserhauses XXXIII 1915, S. 10 ff.) und nach 1945 durch den deutschen Kunsthandel ging, muß als Frühwerk von Rubens ausscheiden. Das Gemälde stammt offenbar aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts und entstand in allgemeiner Anlehnung an Rubens' „Coup de Lance“.

Kat. 4: Das Motiv des Brillenträgers, das die gleiche Kopfform wie in der Rotterdamer „Grablegung“ und den Skizzen zum „Abendmahl“ in Chatsworth (Held Kat. 7) aufweist, findet sich bereits auf dem Gemälde „Christus bei Simon dem Pharisäer“ in Bergues (Pas-de-Calais), früher dort im Jesuitenkolleg St. Winnocx, jetzt im Rathaus. (Vgl. F. M. Haberditzl, Jahrb. d. Kunsthist. Sln. d. ah. Kaiserh. XXVII 1907/09, S. 216, Abb. 44). Dieses Bild, traditionell Otto van Veen zugeschrieben, wird vom Rez. an anderer Stelle als um 1595 entstandenes Frühwerk von Rubens publiziert werden.

Kat. 7: Die für das Blatt in Chatsworth zum Vergleich herangezogene Apostelfolge im Prado wurde zuerst in einem Hinweis von Christopher Norris (vgl. Katalog „Vlaamse Kunst uit Brits Bezit“, Ausst. Brügge 1956, No. 82/83) überzeugend in die Jahre um 1610 datiert. Diese wichtige Revision wird künftig in Rechnung zu stellen sein.

Kat. 8: Die von Held schon in *Miscellanea D. Roggen*, Antwerpen 1957, S. 125 ff., Abb. 4, vorgetragene Datierung der Komposition „Kain tötet Abel“ in die frühen italienischen Jahre von Rubens vermag den Rez. nicht zu überzeugen. Die fragliche Gruppe steht nicht auf einer Vorstufe, sondern in engster Nähe zum Kölner „Tod des Argus“ und gehört wie er in die Jahre um 1610. – Vermutlich hielt sich Rubens für diese Komposition an den Stich Lucas van Leydens (B. 13; Nachstich des Kölner Behamschülers Jakob Binck, vgl. F. Hollstein, *German Engravings etc.* Bd. IV, S. 14), der Abel in der gleichen Bewegung, Kain frontal über ihm zeigt.

Kat. 15: Die ebenfalls in den *Miscellanea D. Roggen*, S. 130, vertretene Ansetzung der großen „Judith“ in die frühen italienischen Jahre wird sich nicht aufrecht erhalten lassen. Das auf dem Nachstich des Cornelis Galle erwähnte Versprechen, mit dem Rubens in Verona im Juli 1602 dem Woverius den ersten Stich nach einem seiner

Werke zusicherte, setzt durchaus nicht die Existenz des Gemäldes voraus. Auch stilistisch schließt sich eine solche Frühdatierung der großen „Judith“ aus. Die Komposition gehört ebenfalls in die Nähe des Kölner „Argus“.

Kat. 16: Bei der Erwähnung der Thesen, die der Genesis des Altarwerkes in Sta. Maria in Valicella gelten, fehlen hier die Darlegungen E. Haverkamp Begemanns zu dem Modello mit den Hl. „Gregor und Domitilla, Maurus und Papianus“, das sich jetzt in der Münchener Treuhandverwaltung befindet (Kat. „Olieverfschetsen van Rubens“, Ausst. Rotterdam 1953, No. 3). – Eine auf der Ausst. „Meisterwerke aus baden-württembergischem Privatbesitz“, Stuttgart 1959, Kat. 169 a, Abb. 48 (dort fälschlich mit dem Münchener Modello identifiziert), aufgetauchte Version mit der gleichen Gruppe wurde von Karl Arndt als Kopie erkannt (vgl. Kunstchronik 1958, S. 355 f.).

Kat. 17: Helds Zweifel gegenüber der Rötelzeichnung im Louvre (Lugt II 1008) wurden inzwischen durch M. Jaffés Fund des originalen Kompositionsentwurfes im Museum Puschkina, Moskau, bestätigt. Das Blatt im Louvre ist eine Kopie (vgl. M. Jaffé: P. P. Rubens and the Oratorian Fathers, Vorabdruck aus Proporzioni IV, Florenz 1959).

Kat. 21: Der erwähnte „Sturz Phaetons“ wurde von M. Jaffé im Burlington Magazine 1958, S. 411 ff., veröffentlicht.

Kat. 30: So verlockend die Vorstellung einer Einwirkung des italienischen Rubens auf Elsheimer ist, so schwierig ist sie zu begründen. Die großformige Einzelfigur von Elsheimers „Christophorus“ steht doch nicht so isoliert im Werk des Malers, wie Held annehmen möchte. Die Anregungen Caravaggios sind hier von Elsheimer in ähnlicher Weise verarbeitet wie bei dem im Stiche Jakob Mathams überlieferten „Franziskus“ oder dem Londoner „Schmerzensmann“ (Weizsäcker I 1936 Tafelband, Abb. 40 u. 42). Wie Held für eine Wirkung von Rubens auf Elsheimers „Christophorus“ eintritt, so ließe sich auch ein Einfluß des Flamen auf Elsheimers „Franziskus“ annehmen, dem Rubens' „Franziskus“ im Palazzo Pitti (K. d. K. 97) so nahesteht. So kann die Vermutung eines „Christophorus“, den Rubens in seinen römischen Jahren gezeichnet oder gemalt haben sollte, kaum überzeugen, ebensowenig wie die Annahme von Wirkungen einer solchen Rubenskomposition auf den „Christophorus“ des Orazio Borgianni. Der Stil von Rubens' späteren italienischen Werken steht der ausladenden, massigen und aggressiven Form von Borgiannis „Christophorus“ fern.

Kat. 34: Eine weitere Version des erwähnten Gemäldes „Herkules und der nemeische Löwe“ war 1956 im Kunsthandel R. van den Broek, Brüssel.

Kat. 64: Die erneute Zuweisung des Berliner „Nymphaeums“ (G.-H. 186 u. 187) an Rubens erscheint dem Rez. unhaltbar. Hans Kauffmann (Oud Holland 1931, S. 196) hatte schon bald nach der Publikation dieses Blattes durch Glück und Haberditzl seine Bedenken geäußert. Die von Held angeführten Beziehungen dieser Skizzen zu der Zeichnung der Slg. Graf Seilern sind lediglich motivischer Art, und auch dies nur in begrenztem Maße. Die vollständig durchlavierte Szenerie unter Aussparung der Figuren, der summarische Charakter der Figurenbildung und die unsichere Disposition der Motive weisen recto und verso des Berliner Blattes als Schülerarbeiten aus.

Kat. 75: Die gleichzeitige Ansetzung des Rotterdamer „Lastenträgers“ und des Pariser Blattes (Lugt II 1030) hat gute Gründe für sich. Nicht ganz einzusehen ist, warum die Rotterdamer Zeichnung eine Zwischenstufe in der Fortbildung der „Epiphanie“ von der Groninger Olskizze zu dem Madrider Gemälde darstellen soll. Für die Skizze wie für das Bild wurde offenbar die Pariser Kreidestudie herangezogen (Lugt II Taf. XXVIII). Der Rotterdamer „Lastenträger“ dagegen zeigt einen stärker aufgerichteten Oberkörper und wurde wohl als Alternativlösung gezeichnet, jedoch nicht verwendet. In Groningen wie in Madrid aber erscheint der nach unten gekrümmte, mit dem linken Arm das linke Knie überschneidende, halb ins Profil und halb bildeinwärts gedrehte „Iazaro“ des Pariser Blattes. Der zweite Lastenträger schräg hinter dem Knienden ist offenbar eine Verarbeitung von Tizians „Sisyphus“ im Prado (vgl. Hans Tietze, Tizian, Wien 1936, Bd. 2, Abb. 223).

Kat. 76: Die Haager Kreidestudie sollte nicht zu direkt und ausschließlich auf das erwähnte Motiv des Dionysos-Sarkophags zurückgeführt werden. Motive des Emporstemmens treten bereits in der Einfassung des Stichporträts Erzherzog Albrechts von Otto van Veen (1597) auf, die Christopher Norris (Burlington Mag. 1940, S. 193, gute Abb. bei F. M. Haberditzl, Jahrb. d. Kunst. Sln. d. ah. Kaiserh. XXVII 1907/09, Taf. XXXVI) überzeugend dem jungen Rubens zuwies. Dort sind in einigen Kinderfiguren Verrichtungen vorgebildet, wie sie dann in den „Kreuzaufrichtungen“ zu Grasse und Antwerpen auftreten.

Kat. 78: Die Zuweisung der Rotterdamer Studie an Rubens bleibt problematisch. Die summarischen Schraffuren im Gesicht, der ungeklärte Umriß von Schulter und Nacken und die schematische Abrundung von Kinn- und Wangenkontur sprechen nicht für eigenhändige Ausführung. Das Motiv links wirkt eher wie ein Sockel mit Säulenbasis, obwohl doch ein Brunnen mit einem Wasserbehälter suggeriert werden soll.

Kat. 98: Die Überarbeitung von G.-H. 117 mit Feder und Pinsel, von Held für Rubens selbst beansprucht, ist wohl doch von fremder Hand erfolgt. Die weitmaschigen Kreuzschraffuren, die die Modellierung von Kinn und Nacken vergrößern und entstellen, die den Kontur überspielenden Schraffuren an der Schulter und die Verdeckung der Haarstruktur mit dem Pinsel bekunden – gerade im Vergleich etwa zu G.-H. 116 (Nikolaus Rubens) – die fremde Redaktion.

Kat. 106: Bei dem angeführten Liechtenstein'schen Mädchenbildnis (K. d. K. 135) fällt ein schräger, besonders mandelförmiger Augenschnitt auf, der über den Altersabstand zu dem Wiener Mädchenkopf (G.-H. 165) hinaus physiognomische Eigenart zu sein scheint und beide Bildnisse unterscheidet.

Kat. 110: Der von Held dargelegte Zusammenhang der Rotterdamer Kreidestudie mit dem Ildefonso-Altar bleibt unklar. In der Leningrader Skizze zum Altar erscheint links von Maria im Profil eine stehende Heilige mit gekreuzten Händen. Im ausgeführten Altarwerk findet sich dann diese Profilfigur erneut, nur so bildeinwärts gedreht, daß die Hände nicht mehr sichtbar sind. Links von dieser Profilfigur steht im Altar eine zusätzliche, frontal gestellte Heilige mit dem angeführten „Pudicitia“-Motiv. Entweder

ist nun die Rotterdamer Studie vor der Olsskizze gezeichnet worden; dann wurde dieses Motiv in der Olsskizze ins Profil gewendet, oder das Blatt entstand zwischen Olsskizze und Gemälde, wobei das Motiv auch im Gemälde, im Sinne der „Pudicitia“, abgewandelt wurde.

Kat. 122: Die Frankfurter Kreidezeichnung des „Franziskus“ vermag der Rez. nicht als Erzeugnis von Rubens anzuerkennen. Der zu flach projizierte Hinterkopf, das zu tief sitzende Ohr, die geringe Plastizität und Kraft der Gesamtform deuten darauf hin, daß hier – wie Held selbst es auch zur Diskussion stellt – wohl doch eine Kopie vorliegt.

Kat. 125: Das Blatt in Besançon ist inzwischen von M. Jaffé (Bulletin of the Wadsworth Atheneum, Hartford/Conn., 5. Serie, No. 8, S. 10 ff.) überzeugend mit Rubens' „Rückkehr von der Flucht nach Ägypten“ im Wadsworth Atheneum, Hartford/Conn., und der von ihm publizierten eigenhändigen Wiederholung der Slg. Earl of Leicester, Holkham Hall, in Verbindung gebracht worden.

Kat. 134: Läßt die zurückhaltende, transparente Modellierung der Londoner Baumstudie nicht auf eine spätere Entstehung, etwa um 1630, schließen?

Kat. 142: Das Londoner Blatt wird aus der Reihe eigenhändiger Stichvorlagen von Rubens auszuscheiden sein (vgl. dazu Abb. 2 und Abb. 3; s. auch im 1. Teil, H. 4, S. 102). Es ist kaum denkbar, daß Rubens für Vorsterman (Lugt II 1137) wie für M. Lasne zwischen 1617 und 1620 Stichvorzeichnungen des gleichen Themas in so verschiedener graphischer Gestaltung schuf. Held umging diese Problematik, indem er das Londoner Blatt um 1615–17 ansetzte, obschon Lasne erst in den letzten drei Jahren vor 1620 für Rubens tätig war. Bei aller scheinbaren Leichtigkeit der Ausführung, die stilistisch offenbar an Arbeiten des Meisters wie die „Hirtenanbetung“ der Slg. F. Lugt – sie ist von Held gleichsam argumentierend danebengestellt (Taf. 154, Kat. 143) – anschließt, zeigt die Londoner Zeichnung doch erhebliche Schwächen. Dem Vergleich mit der Pariser Stichvorlage ergeben sich Unsicherheiten in der Ausführung: Die Sitzbank ist verzeichnet und am Kinn Mariens bildet der Umriss einen deformierenden Stachel. Das Ensemble von Säulenschaft, Scheunenbalken und Architekturfolie wirkt zusammengeklittert. Schwerwiegender aber ist das Fehlen des rechten Fußes bei Joseph. Mag dieser Mangel bei Maria noch angehen – auf der Pariser Vorlage ebenso wie auf dem Gemälde der Slg. J. Weitzner (vgl. Goris-Held, Rubens in America, 1947, Taf. 33, Kat. 46) ist der rechte Fuß bei beiden Figuren sichtbar, auf dem Bilde wohl übermalt –, so kann er für den Aufbau von Josephs Standmotiv nicht hingenommen werden. Seine Haltung gewinnt auf dem Londoner Blatt etwas Angestregtes, sein rechtes Bein scheint angewinkelt zu sein, und das Motiv gibt eher ein Heraneilen als ruhiges Verweilen. Rubens' figürlicher Konzeption konnte ein solches Versäumnis nicht unterlaufen, der Zeichner der Londoner Vorlage war wohl doch Michael Lasne selbst. Zu Gunsten von Rubens' Stichvorlage im Louvre aber sei auf Otto Benesch's positive Beurteilung der vom Meister selbst gefertigten Vorzeichnungen für Druckgraphik hingewiesen (Alte und Neue Kunst III 1954, S. 15).

Kat. 143: Ist das Blatt der Slg. F. Lugt nicht eher als – im Charakter sehr ausführliche – Kompositionsskizze für die „Anbetung der Hirten“ im Museum zu Rouen (vgl. Kat. Slg. Count Seilern, *Flemish Paintings and Drawings*, Bd. I, Abb. 43) anzusprechen? Für die Publikation dieses Werkes im Stich schuf Rubens die Vorlage im Louvre (Lugt II 1134), die in ihrer genauen Durchmodellierung ein Blatt von hoher Meisterschaft ist. Die Unterschiede zwischen der Zeichnung der Slg. F. Lugt und dem Gemälde gehörten dann zum Entstehungsprozeß des gemalten Werkes.

Kat. 146: Zu dem Putto mit der ringförmigen Tuba, die aus einer sich in den Schwanz beißenden Schlange gebildet ist, vgl. Otto van Veens „*Amorum Emblemata*“, Antwerpen 1608, Emblem No. 1: „*Amor aeternus*.“

Kat. 149: In seinem Beitrag zum Braunschweiger Selbstbildnis des Lucas van Leyden wies C. Müller Hofstede (Festschrift Fr. Winkler, Berlin 1959, S. 236) darauf hin, daß Rubens für seine Stichvorlage in der Slg. F. Lugt sich nicht an das – für ihn kaum zugängliche – Bildnis gehalten haben kann, sondern den Porträtstich des Andries Stock heranzog, von dem er wohl auch die ovale Rahmung übernahm.

Kat. 150: Das von Held erwähnte Bild im Louvre mit der „Flucht nach Ägypten“ ist in der Ausstellung der Pariser Depotbestände (Kat. 1960, No. 236) zu sehen. Es wurde kürzlich von R. Klessmann (Berliner Museen X 1961, No. 1–2, S. 18 ff.) als Frühwerk von Jakob Jordaens angesprochen. Klessmann hat selbst dargelegt, daß hier eine Zusammensetzung aus Rubens' Kasseler Figurengruppe von 1614 und Elsheimers Landschaft der Münchener „Flucht nach Ägypten“ vorliegt, wobei alle Elemente bis auf geringfügige Abweichungen von Elsheimers Bild wörtlich übernommen wurden. Doch kann der Mangel an eigener Erfindung, der dieses Pasticcio auszeichnet, kaum dem jungen Jordaens zugewiesen werden. Die ausgesprochen feinmalerische, teils emailartige, teils körnige Faktur, die delikate Färbung, die im Karnat Mariens fast an Terborch erinnert, sowie der Mangel an Plastizität scheinen hier eher auf einen holländischen Maler des späteren 17. Jahrhunderts zu deuten. – Die von Held angeführte, 1956 auf der Antwerpener Ausstellung (Kat. 92) zugängliche Zeichnung mit „Zwei Gefangenen“ aus dem Musée Pincé zu Angers erschien dem Rez. durchgehend eigenhändig, eine Arbeit der italienischen Jahre von Rubens.

Kat. 165: Das rechts neben dem aufblickenden „Seneca“ erscheinende Profil scheint zu einer Bildnisbüste des Kaisers Galba zu gehören. Eine Zeichnung in Oxford (vgl. C. F. Bell, *Christ Church Drawings*, 1914, 83, G. G. 11, Taf. 103), von L. Burchard und R.-A. d'Hulst (Kat. Antwerpen 1956, No. 15) überzeugend in den italienischen Aufenthalt von Rubens datiert, wurde auf der Londoner Ausstellung der Zeichnungen in Christ Church, Oxford, in der Matthiesen Gallery 1960 mit einem Bildniskopf des Galba in Verbindung gebracht, der – nach einer Rubenszeichnung von P. Aveline gestochen – in Charles-Antoine Jomberts „*Theorie de la figure humaine*“, Paris 1773, Taf. III, auftaucht. Unabhängig hiervon läßt sich das Profil der Leningrader Zeichnung zu Galba-Bildnissen in Beziehung setzen, wie sie auf Münzen und in Porträtbüsten (dort nicht völlig gesichert) vorliegen (vgl. Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, Bd. II, Taf. 1 und 2: Galba-Büsten in Neapel und auf dem Kapitol, und Münztafel I No. 4: Münze

mit Galba-Kopf). Gemeinsam sind diesen Porträts und der Leningrader Profilzeichnung das stark vorspringende Kinn und die gekrümmte Nase. Das gezeichnete Profil wurde dann, wie Held ausführte, in der Wiener Olskizze der „Ignatiuswunder“ (vgl. L. van Puyvelde, Skizzen des P. P. Rubens, 1939, Abb. 41) verwendet, jedoch im ausgeführten Gemälde wieder aufgegeben.

Kat. 170: Die Vermutung einer Zeichnung des Taddeo Zuccari unter der machtvollen, breiten Studie des „Gottvater“ auf dem Londoner Blatt kann kaum überzeugen. Offenbar ist hier eine römische Erinnerung von Rubens verarbeitet. Kompositorisch wie motivisch scheint die Quelle hier bei dem „Gottvater“-Fresko in der Laterne der Herrera-Kapelle in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Rom zu liegen, das Albani 1605 nach einem Karton des Annibale Carracci ausführte (vgl. Donald Posner in *Arte Antica e Moderna* 1960, S. 397 ff., Abb. 130 a). Das Londoner Gottvater-Motiv tritt ähnlich in Rubens' „Dreifaltigkeit“ auf, die sich ehemals in der Münchener Augustinerkirche befand, und im „Engelssturz“ zu München (K. d. K. 241).

Diese Anmerkungen wollen nicht verdecken, daß das vorliegende Werk im Umfang der Forschungen wie auch der Ergebnisse die bedeutendste Publikation zur Kunst von Rubens seit Kriegsende darstellt. Dem Rez. bleibt freilich die Befürchtung, vom Verfasser jenen Vorwurf zu hören, den der Verfasser (S. 92) vom Rez. zu hören fürchtete: Den Anstoß an „long-winded discussions“.

Justus Müller Hofstede

TOTENTAFEL

LUDWIG SCHUDT †

Am 12. August des vergangenen Jahres wurde Ludwig Schudt nach kurzer Krankheit während des Urlaubes in Wiesbaden aus dem Arbeitskreis der Bibliotheca Hertziana abberufen, ungefähr ein Jahr bevor er seine geliebte Arbeitsstätte im Palazzo Zuccari in Rom verlassen und in seine Heimat zurückkehren wollte.

Ludwig Schudt hat einundvierzig Jahre lang dem Institut angehört und während fünfunddreißig Jahren dessen Bibliothek geleitet. Es war ihm vergönnt, die Bibliotheca Hertziana, deren Leitung er übernahm, als die Anfänge eben erst gelegt waren, zu einem vollendeten Werke, zu seinem Lebenswerk, zu machen – nicht zu einem abgeschlossenen und unveränderlichen, sondern zu einem lebendigen und entwicklungsfähigen. Er hat mit Meisterhand das Gesetz geformt, nach dem dieser einzigartige wissenschaftliche Apparat auch in zukünftigen Jahren funktionieren kann.

Ludwig Schudt wurde am 9. August 1893 zu Friedberg im Taunus geboren. Nach Beendigung der Schul- und Gymnasialausbildung im Jahre 1912 widmete er sich dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und mittelalterlichen Geschichte an verschiedenen deutschen Universitäten, namentlich in Berlin, wo er sich Adolf Goldschmidt und Werner Weisbach anschloß.

Der erste Weltkrieg bedeutete auch für Ludwig Schudt wie für so viele seiner Altersgenossen eine schmerzliche Unterbrechung verheißungsvoll begonnener Studien, und die Zeit nach dem Kriege mühevollen Wiederbeginn. Auf Empfehlung seines Lehrers