

ne du Victoria and Albert Museum. Son emplacement à la base d'une croix allégorisant le sens mystique des quatre dimensions de la croix est suggéré par comparaison avec la crucifixion symbolique de Walters Art Gallery, qui illustre une exégèse des bras de la croix basée sur un texte de saint Paul dans l'épître aux Éphésiens.

Philippe Verdier

JULIUS S. HELD: *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*. 2 Bde, Princeton University Press 1980, 698 S., 600 Abb.

Am Ende dieses Jahrhunderts wird die Rubensforschung eine ähnliche Lage vorfinden wie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts: Rubens wird total katalogisiert vorliegen. Wenn das „Corpus Rubenianum“ und ein Corpus der Zeichnungen neben dem alten Rooses und dem (unersetzlichen) „Codex Diplomaticus Rubenianus“ stehen werden, wird man mit der Elle messen können, was dieses Jahrhundert zum Werk des Peter Paul Rubens beigetragen hat.

In der meterlangen Reihe der Corpora werden auch zwei gewichtige Bände stehen, die nicht nur im Format herausfallen, sondern auch dadurch, daß ein Einzelner gegen alle Corpora sein eigenes Corpus verfaßt und noch einmal das gesamte Material der Rubensforschung gehoben hat. Das Corpus der Ölskizzen von Julius Held weist 460 Katalognummern auf. Das entspricht nahezu der Zahl der Gemälde, die Rudolf Oldenbourg in seiner Ausgabe der „Klassiker der Kunst“ aufgenommen hatte. So wäre, statistisch gesehen, fast jedem Gemälde von Rubens eine Ölskizze zuzuordnen.

Das Arbeitspensum, das zu leisten war, ergibt sich auch aus dem Begriff und der Funktion der Skizze, die das Gesamtfeld der Vorbedingungen Rubensscher Kunst in sich enthält. Leo van Puyvelde, dessen Katalog der Ölskizzen 1940 nur 103 Nummern aufwies, hatte den Weg, der zu gehen war, gleichsam verkürzt, indem er ein ästhetisches Primat der Skizze gegenüber der Endfassung setzte und jene als autonome, authentischere, somit endgültigere Leistung anzusehen neigte. Der wichtige Rotterdamer Ausstellungskatalog von 1953 war noch vornehmlich an der philologischen Sicherung interessiert, während Günter Aust in seiner Dissertation von 1958 über „Entwurf und Ausführung bei Rubens“ die Skizzen auf formale Prinzipien hin analysiert hatte. Helds Definition der Ölskizze als ein Arbeitsschritt, der in einem Auftrag seinen Anlaß und in einem Werk sein Ziel hat, stellt die Skizze in einen erweiterten Problemzusammenhang. Die Definition erlaubt es, auch Entwürfe für Skulpturen und Stiche aufzunehmen, während Kopf- und Landschaftsstudien nur in einer Auswahl berücksichtigt, Teppichkartons und die sogenannten „Ricordi“ (von denen Held bezweifelt, daß Rubens sie nötig hatte) ganz ausgeklammert bleiben konnten. Methodisch bedeutete die Definition, daß sich die Skizze im Spannungsfeld zwischen Anlaß und Abschluß gleichsam verflüssigt, daß sie durch eine komplexe Funktionsanalyse das Gesamtfeld der Genesis zu vertreten hat.

Terminologisch bezeichnet die von Ludwig Burchard 1926 eingeführte Unterscheidung zwischen „bozzetti“ und „modelli“ die grundlegenden Funktionsbereiche der Ölskizze. Daß sich ihre, von Rubens im Laufe seines Lebens unterschiedlich bevorzugten Erscheinungsformen als Grisaille- und als dünnflüssige Farb- und Figurenskizze jenen Bereichen zuordnen lassen, gilt allenfalls für das Skizzenmaterial zum Medicizyklus, wo sich nach Held eine Gruppe von Grisailleskizzen als „modelli“ bestimmen läßt, die dem Besteller eine Vorstellung von dem Projekt vermitteln sollten; für die Decke der Jesuitenkirche in Antwerpen dagegen legte Rubens bei Vertragsabschluß Farbskizzen vor. Generell gilt, daß die „modelli“, die oft auch Gehilfen als Vorlage dienten, ausgeführter und endgültiger sind als die „bozzetti“, in denen der Künstler privat experimentierende Formabklärungen unternimmt.

Der formgenetische Aspekt der Skizze war in der Kunsttheorie des Cinquecento als ein Mittel reflektiert worden, mit dem der Künstler, wie der Dichter, sich an die Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer Historie herantastet (vgl. G. A. Gilio, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, ed. P. Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 29). Als künstlerisches Instrument war die farbige Ölskizze wohl in Oberitalien im 16. Jahrhundert entwickelt worden und fand auch in der Werkstatt des Otto van Veen Anwendung (vgl. L. F. Bauer: *On the Origins of the Oil Sketch*. Diss. New York University 1975). — Die Funktion der Ölskizze als „modello“, als Vorlage für den Besteller, leitet sich von der spätmittelalterlichen Praxis ab, die eine Zeichnung als Bestandteil des Vertrages erforderte; auch zu Wettbewerben wurden „disegni“ eingereicht, etwa zum Wettbewerb für San Rocco, dem sich Tintoretto, nach Vasari, entzog, indem er gleich das fertige Bild lieferte mit dem Argument, „che i disegni e modelli dell' opere avevano a essere a quel modo per non ingannare nessuno“ (ed. Milanese VI, 594).

Von Anfang an dienen die bei Vertragsabschluß vorgelegten Skizzen dem Auftraggeber dazu, ein künstlerisches Unternehmen vor allem in ikonographischer Hinsicht zu kontrollieren. Die Skizzen zum Medicizyklus möchte man in Paris gerne sehen, „per tentare se saranno soportabili in raggion politica piutosto che dell'arte di pittura“ (CDR III, 38), und auch die Skizzen für Whitehall hat Rubens, nach einer von Held zitierten Inventareintragung, dem König geschickt, „to Know yo^r Ma^{ty}s approveing“. Über aller Souveränität, die zu Recht vor Rubens' Skizzen bewundert zu werden pflegt, sollte doch nicht vergessen werden, daß sie ihre Entstehung auch einem eingeschränkten künstlerischen Spielraum verdanken.

Julius Held hat den Bereich der „Präcedentien“, wie Burckhardt zu sagen pflegte, mit einer bisher in der Rubensforschung nicht üblichen Eindringlichkeit berücksichtigt. Sie gehören zu den Entstehungsbedingungen der Skizzen und gehen mannigfach in sie ein. In jedem Fall, für den dies möglich war, hat Held die näheren historischen, politischen und geistigen Voraussetzungen einer Bildbestellung überprüft und dabei vielfach neue Daten zutage fördern können. So wird mit guten Gründen bezweifelt, daß die „Anbetung der Könige“ (Madrid) schon Bestandteil der Ausstattung des Antwerpener Rathaussaales war, als dort 1609 die Delegatio-

nen zu Verhandlungen über einen Waffenstillstand zusammentraten. — Als Besteller der Achillesserie wird Karl I. von England in Erwägung gezogen, der damit an einer achilleischen Mode partizipiert hätte, die gleichzeitig Vicente Carducho für den spanischen König und Nicolas Prévost für Richelieu mit entsprechenden Zyklen dokumentierten. — Der Kardinal-Infant Ferdinand wird plausibel als Interessent an der Berliner Tunisschlacht vorgeschlagen. — Die Gruppe der Skizzen zum Occasio-Thema werden auch hier wieder in einem aktuellen politischen Kontext gesehen. — Für die Analysen der Skizzen zu den neun großen Zyklen, die etwa die Hälfte des Buches einnehmen, ist jeweils das historische Umfeld aufgearbeitet und, oft auch anhand zeitgenössischer Literatur, mit neuen Akzenten versehen. Für Philip IV. wird ein neuer, siebenteiliger später Jagdzyklus erschlossen.

Zu den Präcedentien der Ölskizzen gehören insbesondere auch die ikonographischen Vorgaben. Man hatte sich immer schon gewünscht, daß der Verfasser des Allegorieartikels im RDK und der erfolgreiche Bearbeiter mancher ikonographischer Rembrandtprobleme dieses in der Rubensforschung lange vernachlässigte Feld angehe. Dies ist jetzt geschehen, mit dem Ergebnis, daß in zahlreichen Fällen entweder neue ikonographische Traditionen aufgedeckt, Allegorien entschlüsselt oder Figuren neu benannt sind.

Die Erträge können hier nicht im Einzelnen referiert oder diskutiert werden. Methodisch sucht Held eine Klärung ikonographischer Fragen zuerst durch einen Rückgang auf die den Themen zugrundeliegenden Textquellen zu gewinnen. Er geht aus von Rubens' „formidable erudition“, die ihn befähigt hätte, etwa für den Konstantinzyklus nicht nur Baronio zu lesen, sondern für das Taufbild auch den peinlichen Bericht des Eusebius zugunsten der „Vita Silvestris“ zurückzustellen; die dunkle Farbe eines Flußgottes wäre „perhaps through a combination of a passage in Plutarch with that of Philostratus“ zustande gekommen; dem Romulus hätte Rubens anhand eines Ennius-Fragmentes den Tatius beigegeben, oder für einen Raub der Proserpina hätte ihm nicht seine Nachzeichnung eines antiken Sarkophags genügt, sondern er hätte sich auch mit Claudianus' „De Raptu Proserpinae“ vertraut gemacht. Durch die konsequente Nachlektüre der alten Texte gelangen Held zahlreiche präzisierende Angaben zu Handlungssituationen und Figurennamen. Doch möchte man gelegentlich einwenden, was Held gegen die These von Graham Smith, wonach Rubens für die Altäre in der Jesuitenkirche das dickleibige Buch über die „Vita Ignatii Loiolae“ von Pedro de Ribadaneira studiert hätte, geltend macht, daß ihm nämlich ein verantwortlicher Jesuitenpater die Lektüre abgenommen und Details des Programms erläutert hat, oder daß ihm zeitgenössische literarische Handreichungen ausgereicht haben dürften. Diese Einschränkung soll nicht verdecken, daß Held die Rubenssche Ikonographie erstmals umfassend behandelt hat. Dies geschieht nicht in der üblich werdenden Weise, daß die Bilder sich im Netz ikonographischer Zettelbezüge verkrümmeln. Der weite Horizont, aus dem Held seine Urteile bezieht, erhellt aus Nebenbemerkungen wie die, daß Gregor von Nazianz vor Rubens wohl nicht dargestellt oder Daedalus nie ganz nackt gegeben worden ist; aus Beobachtungen wie die, daß die stehende Maria in Ru-

bens' Darstellungen der Epiphanie den Gedanken der Ecclesia aktiviert, oder daß im Achilleszyklus die Situationen mit Frauen bevorzugt werden; aus Exkursen, in denen etwa die Ikonographie der Maria unter dem Apfelbaum, oder des kindlichen Dichters, dem im Schläfe Bienen Honig zuführen, ausgebreitet wird; aus der Einarbeitung von Einzelfunden wie der glücklichen Identifizierung der Pietàgruppe auf dem Sposalizio-Bild des Medicizyklus mit der Pietà des Bandinelli, die Rubens eigenwillig (oder mit Blick auf das Retabel im Eheschließungsrelief am Maximiliangrab in Innsbruck) eingefügt haben muß, da weder Jacopo da Empoli, noch etwa Moyaert in ihren Darstellungen der gleichen Szene aus dem Leben der Maria Medici sie zeigen. Bei aller Akribie, mit der Held ikonographische Bezüge aufzudecken weiß, arbeitet er doch immer auch ein grundlegendes Merkmal heraus: Daß Rubens die exogenen Vorgaben auf humane, emotiv nachvollziehbare Momente hin untersucht, eine Leistung, die Held auch durch immanente Vergleiche veranschaulicht, indem er etwa der späten Berliner Andromeda durch den Vergleich mit der vorausgegangenen Skizze gleichen Themas für die Torre de la Parada neue Seiten abgewinnt.

Die Ölskizzen sind dasjenige Medium, in dem sich die besonderen Eigentümlichkeiten von Rubens' Produktivität nachvollziehbar entfalten. Sowohl „bozzetti“ wie „modelli“ erlauben intime Einblicke in die Gestaltungsabläufe und in die Formen künstlerischer Sinnfindung bei Rubens. In diesem Prozeß spielen auch sehr oft Zeichnungen hinein, als deren meisterhafter Interpret Julius Held sich in seinem Werk „Rubens Selected Drawings“ (1959) gezeigt hatte, ein Buch, das übrigens durch das vorliegende „opus maius“ nicht übertroffen, wohl aber ergänzt wird. Anders als in „Selected Drawings“, wo alle Schichten der Zeichnung scharfsichtig auseinandergelegt waren, sind hier die an den Skizzen zu beobachtenden Pentimenti oder die Ergebnisse der (anhangsweise mehrfach abgebildeten) Röntgenaufnahmen nicht in den erläuternden Kommentar eingegangen, sondern in den kleingedruckten Zustandsbeschreibungen aufgeführt. Auch wenn man zugibt, daß der Kommentar nicht allein durch die historischen und ikonographischen Fragen, sondern oft auch durch erhebliche Datierungs- und Zuschreibungsprobleme überlastet war, muß man doch bedauern, daß die Erläuterungen zum konkreten Produktionsvorgang, zu den „Skizzen in den Skizzen“, auf der gleichen Ebene wie die Feststellung von Holzrissen oder Kerbzeichen bleiben. Komplikationen würden auch die Beziehungen der Ölskizzen zu den Pentimenti in den fertigen Gemälden bringen. So läßt sich etwa auf dem frühen Bild mit „Samson und Delila“ (jetzt London, National Gallery) mit bloßem Auge feststellen, daß Rubens für die Delila zuerst eine zurückgezogene Stellung des rechten Beines gemalt hatte, wie sie schon auf der Amsterdamer Zeichnung vorgesehen war. In einer durchgreifenden Umstellung hat Rubens dann auf der Tafel selbst die jetzige, ausgestreckte und überkreuzte Beinlage gewonnen. Da nun die Ölskizze in Cincinnati diese endgültige Situation bereits aufweist, müßte sie entweder *während* der Arbeit an dem endgültigen Bild oder aber *nach* dessen Fertigstellung entstanden sein. Wenn nicht dadurch ein bedenkliches Licht auf die Cincinnati-Skizze fallen soll, dann müßte man — wie

schon J. Müller Hofstede 1964 hervorhob — für die Entstehungsabläufe von Rubensbildern in jeder Phase mit Abbrüchen, spontanen Revisionen, vielleicht auch mit alternativen Experimenten rechnen. Das gilt wohl auch für farbliche Dispositionen, die Held der Zustandsbeschreibung anfügt (an sich höchst schätzenswerte, aus der Autopsie gewonnene Informationen, von denen sich die meisten Kataloge zu dispensieren pflegen). Held sieht den Verlauf Rubensscher Bildfindung bestimmt von dem Bestreben, die Figuren themengerecht zu gestalten, unwesentliche Details zu eliminieren, so daß der genetische Prozeß, ähnlich wie schon bei Günter Aust, als ein „result of simplification“, als ein geradliniger, marginale Elemente abstoßender oder integrierender Akt der Konzentration und Verdeutlichung erscheint.

Mit jedem neuen Rubenscorpus rückt die Möglichkeit einer kompetenten, alle Verzweigungen und Ebenen der Forschung durchdringenden, insbesondere die dschungelhaft verschlungenen Zuschreibungsprobleme aufhebenden Gesamtvorstellung von Rubens' Werk weiter in die Ferne. Helds „Oil Sketches“ bieten eine Zwischenlösung, denn in allen Teilen ist ein durchaus stimmiges, sehr lebendiges Bild von Rubens gegenwärtig. Sollte man besondere Züge benennen, die Rubens durch Helds Darstellung gewinnt, so wären sie, wenn ich mich nicht täusche, am ehesten als neuhumanistische Züge zu bezeichnen: Rubens geht immer „ad fontes“, strebt philologische Belegbarkeit an, sucht und findet darin zugleich das Humanum, unter welchem Signum auch antike und christliche Traditionsbestände sich treffen. Sein Wahrheitsziel liegt in der künstlerischen Pflichterfüllung, die keine Anfechtung, Unruhe oder Gewissensnot nach außen treten läßt: „For Rubens the commission was a job like any other; we have never evidence in such cases of how he personally thought about the argument“. Man wird da anderer Meinung sein und doch auch zugeben können, daß es nicht die schlechtesten Tugenden sind, auf die Rubens hier verpflichtet wird.

Wenn dies ein Corpus ist, dann genügt es nicht, seiner Bewunderung darüber Ausdruck zu verleihen, wie sehr es durch originäre Erkenntnisse, Beobachtungen, Erfahrungen und Daten angereichert ist. Zu bedenken ist auch, daß mit diesem Werk eine eingebürgerte Gattung unserer wissenschaftlichen Literatur vor neue Maßstäbe und Probleme gestellt wird. Im allgemeinen gilt, daß der kritische Katalog die Summe und das Organ des eigentlichen Spezialisten ist. Hier liegt ein Beispiel vor, in dem ein Kenner sein Feld mit Hilfe einer universalen humanistischen Bildungstradition, die so kaum noch einmal einem Einzelnen verfügbar sein wird, bestellt und befruchtet hat. Man wird in diesem Jahrhundert noch Corpora zu Rubens erleben, die gewiß bessere Abbildungen werden vorweisen können als sie für dieses Werk zustande gekommen sind; man wird aber schwerlich noch einmal einen Katalogtext lesen können, der wie in diesem Corpus die Spezialprobleme dem allgemeinen Interesse zugänglich hält.

Martin Warnke