

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

31. Jahrgang

April 1978

Heft 4

RUBENS, DRAWINGS AND SKETCHES

Ausstellung des Department of Prints and Drawings in the British Museum,
15. Juli bis 31. Oktober 1977

PETER PAUL RUBENS

Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln,
15. Oktober bis 15. Dezember 1977

(Mit 5 Abbildungen)

Eine der attraktivsten Ausstellungen des Rubens-Jahres 1977 war die des British Museum, in der die eigenen überreichen Zeichnungsbestände mit Rubens-Zeichnungen und Skizzen aus weiteren öffentlichen und privaten britischen Sammlungen ergänzt wurden.

Katalogbearbeitung und Ausstellungsaufbau lagen in den Händen von John Rowlands, Deputy Keeper im Kupferstichkabinett des British Museum, der das Material auch für den Besucher überschaubar gliederte; einesteils nach chronologischen Gesichtspunkten: italienische Periode, Rückkehr nach Antwerpen und Spätwerke. Zum größeren Teil jedoch waren Themengruppen gebildet: Kopien nach anderen Meistern (Kat. 31—44), von Rubens retuschierte Zeichnungen (45—54), die Löwenjagd und das Jüngste Gericht (Kat. 86—94), Zeichnungen nach der Antike (Kat. 95—139), die Jesuitenkirche (Kat. 140—153), Porträts (Kat. 154—159), Zeichnungen für Stiche (Kat. 161—173), die Whitehalldecke und der Duke of Buckingham (Kat. 174—185), Pompa Introitus Ferdinandi (Kat. 186—188), Landschaften (Kat. 191—203), Buchillustrationen (Kat. 204—222) und schließlich zwei Selbstporträts (Kat. 223—224).

Diese Einteilung war bestimmt vom reichen eigenen Besitz, der nur um diese oder jene Leihgabe aus englischen Sammlungen ergänzt werden mußte, um die angesprochenen Probleme anschaulich zu machen. Diese Fülle von Material in englischen Sammlungen kann den Kontinentaleuropäer nur neidisch machen. Die Ausstellung, die im allgemeinen in der Reihenfolge der Katalognummern aufgebaut war, hatte man durch Zwischen-

überschriften übersichtlich gegliedert. In manchen Fällen wurde dieses System freilich überstrapaziert, wenn wie beim Medicizyklus oder Pompa Introitus nur drei Stücke zu sehen waren oder unter der Überschrift „Le coup de lance“ gerade ein Bild, die Skizze aus der National Gallery, gezeigt wurde (Kat. 160). Zu einigen Zeichnungen wurden auch Skulpturen oder Münzen im Original ausgestellt und im Katalog eigens bearbeitet. Zugehörige Gemälde wurden in kleinen Fotos neben die Skizzen oder Zeichnungen gehängt, ohne sie im Katalog eigens zu behandeln; Zusammenhänge wurden dem Besucher in Texttafeln mit Katalogextrakten erläutert. Die Probleme waren damit anschaulich gemacht, ohne daß die Exponate totdokumentiert wurden.

So war besonders einprägsam die Abteilung „The Whitehall Ceiling and the Duke of Buckingham“ (Kat. 174 ff.) mit Petels Venus und Cupido (Kat. 176). Die Elfenbeinskulptur, der wahrscheinlich eine Zeichnung von Rubens zugrunde liegt, gelangte aus Rubens' Besitz an den Herzog von Buckingham. Ein weiteres Zeugnis für Rubens' Beschäftigung mit der zeitgenössischen Plastik und für seine Zusammenarbeit mit Petel war die Ölgrisaille aus der Sammlung des Herzogs von Portland (Kat. 175), Modello für ein Elfenbeinsalzfaß, das sich 1640 in Rubens' Inventar befand (heute Stockholm).

Die Whitehall-Decke war unter anderem durch zwei Skizzen aus englischem Privatbesitz vertreten, wobei die bravouröse und vielseitige Skizze zur Apotheose Jacobs I. (Kat. 179) überhaupt eine Höhepunkt in der Ausstellung bildete.

Die Abteilung „Zeichnungen nach der Antike“ war mit kleinen und kleinsten Zeichnungen nach antiken Münzen etwas überfrachtet. Eine Auswahl aus dem reichen Bestand hätte hier wahrscheinlich mehr gegeben. Zu sagen hatte man dazu ohnehin nur wenig und nur bei einzelnen Zeichnungen. Ausgesprochen schade war, daß man — sonst bemüht, Zusammenhänge durch Gegenüberstellungen deutlich zu machen — den Seneca-Kopf weit entfernt von den Seneca-Zeichnungen aufgestellt hatte. Außerdem wäre statt des Exemplares aus der Antikenabteilung des British Museum, das nur eines von vielen bekannten Exemplaren ist, der Kopf aus dem Ashmolean Museum in Oxford eine interessante Bereicherung gewesen. Dieser wurde vor einigen Monaten — vielleicht nicht rechtzeitig für den Druck des Ausstellungskataloges — als der aus Rubens' eigener Sammlung erkannt (Burlington Magazine CXIX, 1977, S. 643 f.).

Bei den ‚Palazzi di Genova‘ (Kat. 150) wäre auch die Ausstellung von einigen Vorlagezeichnungen aus dem Royal Institute of British Architects sinnvoll gewesen. Außerdem hatte man von dem Werk gerade eine Seite aus dem zweiten Teil aufgeschlagen, der erst 1652 erschien und im Gegensatz zum ersten Teil nicht authentisch ist. Die im Katalog beschriebene Ähnlichkeit des Palazzo Morsascho mit dem Rubens-Haus ist mehr als vage und auch keine Begründung für die Auswahl dieser Seite.

Die Gruppe Landschaften war besonders reich bestückt mit wichtigen Leihgaben. So hingen endlich die zwei Versionen der Kuhstudie zu dem Münchener Bild zusammen (Kat. 200, 201). Dabei erwies sich endgültig die oft beschriebene Überlegenheit des Chatsworth-Blattes gegenüber der Fassung im British Museum. Die Chatsworth-Zeichnung trägt eine alte Beschriftung mit van Dycks Namen (nicht im Katalog vermerkt), weshalb sie zuweilen diesem zugeschrieben wurde, obwohl einige Kühe in Rubens' Münchener und Berliner Landschaften verwendet sind. Der Werkstattgebrauch spricht hier jedoch eher für Rubens als die zwar alte Inschrift für van Dyck. Sinnvoll wäre es gewesen, auch noch die zweite im British Museum befindliche Kopie (Hind 122) auszustellen, um hier exemplarisch zu zeigen, wie präzise Kopisten in der Rubens-Nachfolge arbeiteten. Der stärkste Akzent der Landschaftsgruppe war sicher die Baumstudie aus Chatsworth (Kat. 199). Die Flußlandschaft des British Museum (Kat. 191) ist ein auf den ersten Blick effektvolles Aquarellblatt, für das der Katalog zu Recht hervorhebt, es gäbe eigentlich nichts Vergleichbares unter den Landschaftszeichnungen. Aber nicht die Einmaligkeit einer so weit durchgeführten Wasserfarbenlandschaft auf Papier gibt Anlaß zu Zweifeln, sondern die zu sorgfältige Ausführung aller Details in zu bunten Farben. Das Blatt, dessen alte Beschriftung „P. Rubens ad vivum“ der Katalog nicht zitiert, wurde von Hind in die Literatur eingeführt, seither aber nicht mehr beachtet.

Hinds Katalog der flämischen Zeichnungen im British Museum ist für das Oeuvre vieler flämischer Zeichner eine Pioniertat, die der Ausstellungskatalog (S. 10) auch als solche würdigt. Inzwischen ist die kritische Sichtung der Rubens-Zeichnungen jedoch fortgeschritten und man hätte bei der Aufnahme mancher Hind-Zuschreibung etwas vorsichtiger sein sollen. So sind einige Blätter ganz sicher abzulehnen. Der schlafende Hermaphrodit (Kat. 18) ist tatsächlich, wie Popham bereits feststellte, zu schwach. Die Binnenzeichnung ist spröde und der Kontur trocken und unsicher. Die Formulierungen im Katalogtext erwecken den Eindruck, als sei die Popularität der antiken Skulptur ein Argument für die Zuschreibung an Rubens. Die Kreidezeichnung der trauernden Figuren aus einer Pietà (Kat. 65) beschreibt bereits der Katalog als zu schwach für Rubens und vermutet die Hand eines Schülers. Die Überarbeitung wird man jedoch auch nicht Rubens zuschreiben dürfen.

Auch unter den Porträts waren einige Blätter, die wohl nur zufällig nebeneinander hingen, sicher nicht von Rubens. Das Porträt seines Sohnes Franz (Kat. 156) läßt alle sonst gewohnten Akzentuierungen etwa für Augen, Mund oder Nase vermissen. Auch Schatten fehlen in dieser ganz lose zusammengefügtten Kreidezeichnung. — Beim Bildnis des Domingo a Jesus Maria Ruzzola (Kat. 157) weichen die Konturen der Federüberarbeitung von denen der schwachen Kreidevorzeichnung ab. Die Binnenzeichnungen folgen nicht in den sonst üblichen Parallellagen der jeweiligen Gesichtsform, sondern sind mehr als krakeliges Zickzack denn als Beispiel virtuoser Zei-

chenweise (Jaffé) anzusehen. Pophams Reserve gegenüber dem Blatt muß man zu einer eindeutigen Abschreibung verstärken. — Bei dem Mädchenporträt (Kat. 159) hätte man besser die lang gehegten Zweifel erneuert nachgeprüft und auf eine Ausstellung verzichtet. Das frisch erhaltene Blatt verwendet nur effekthaschend typische Merkmale Rubens'scher Kreidezeichnungen, fällt jedoch ganz additiv und ängstlich aus.

Zu den Prunkstücken dieser Gruppe gehörte das außergewöhnlich schöne Porträt der Isabella Brant (Kat. 154), das allerdings als Vorzeichnung zum Gemälde in Cleveland nicht richtig bestimmt war; dieses ist stärker ins Profil gewendet als die frontale Zeichnung. — In diese Gruppe hätte auch das Standporträt des Pieter van Hecke gehört (Kat. 81). Das bisher zu Unrecht vernachlässigte Blatt zeigte man statt dessen in der Abteilung der Arbeiten aus der Zeit der Ateliergründung in Antwerpen. Die Handstudien auf der Rückseite, die bereits Hind mit der Berliner Hl. Cäcilie verband, sprechen eher für eine späte Datierung.

Als Spätwerke eigens hervorgehoben waren nur zwei Beispiele: die Andreasmarter (Kat. 189) und das Martyrium Pauli (Kat. 190). Beides sind Werkstattarbeiten in schwarzer Kreide, die weitgehend mit dem Pinsel überarbeitet wurden. Bei der Andreasmarter fällt es schwer, in den Retuschen Rubens' Hand zu erkennen. Die Überarbeitungen in weißer Deckfarbe stehen häufig so isoliert und oft sinnlos zu der darunterliegenden Kreidezeichnung, daß man nichts Vergleichbares unter den eigenhändigen Rubens-Retuschen, etwa bei Stechervorlagen, finden kann.

Verblüffend in Thema und Technik war das geheimnisumwitterte, bisher unbekanntes Aquarell „Predigt in einer Scheune“ (Kat. 203) aus Londoner Privatbesitz, das als einziges nicht im Katalog abgebildet werden durfte. Ungewöhnlich war, daß hier das im 16. Jahrhundert häufig dargestellte Thema einer Predigt aus der Kirche in das bäuerliche Milieu einer Scheune verlegt war und ungewöhnlich auch, daß Rubens hier ein Aquarell so ausführlich und detailliert durchgebildet haben soll. Diese Befremdlichkeiten sind es jedoch nicht, die an der Eigenhändigkeit zweifeln lassen, sondern es sind die offensichtlichen Schwächen des Blattes. Die im Katalog erwähnten Pentimenti sind nur unsicher tastende Konturlinien. Akzentuierungen betreffen nicht die Hauptsachen der Komposition, sondern sind fast wahllos über das Blatt verteilt. Besonders die in Rot nachgezogenen Gesichtskonturen erscheinen isoliert und unmotiviert.

Der ohnehin reiche Besitz des British Museum an Stichvorlagen wurde durch wichtige Leihgaben ergänzt und in der besonders reichhaltigen Abteilung „Zeichnungen für Stiche“ und „Buchillustrationen“ präsentiert.

Von genereller Bedeutung bei den Stichvorlagen ist die Autorenfrage, deren Lösung man auch hier nicht erwarten durfte. Nur für eine Gruppe von Stichen, die 1620/21 edierten Vorsterman-Blätter, kennen wir den Vorlagenzeichner: van Dyck. Dessen Namen überliefert Bellori. Für die anderen

nennt man meist mangels anderer Anhaltspunkte die Stecher selbst, ohne jedoch von diesen eine gesicherte Zeichnung zu besitzen. Der Katalog läßt diese Frage vernünftigerweise in den meisten Fällen offen. Verblüfft liest man aber die Beweisführung, mit der die Kreidezeichnung der „Ausgießung des hl. Geistes“ (Kat. 166) dem Stecher Paulus Pontius zugeschrieben wird. Als Vergleichsbeispiel wird dessen Hintergrundszeichnung im Probedruck des Segher-Porträts (Kat. 169) angeführt. Sofern jedoch in der „Ausgießung des hl. Geistes“ überhaupt etwas von Unterzeichnung sichtbar ist, so ist diese trocken und mechanisch — gerade im Vergleich zu der spontan und abwechslungsreich angelegten Kreide- und Pinselzeichnung. Wenn die Zeichnung im Segher-Porträt von Pontius ist — und die Tatsache, daß der Stich anscheinend nicht im Auftrag eines Künstlers, sondern des Verlegers van den Enden entstand, spricht dafür —, dann ist er als Zeichner der anderen, nicht von Rubens gefertigten Stichvorlagen (Susanna, Paris; Beweinung, Paris; Hl. Rochus, Leningrad) auszuschließen, denn keine zeigt diese Handschrift. Bei dem Segher-Porträt ist übrigens eine ganz besonders ärgerliche Nachlässigkeit in der Beachtung einschlägiger Literatur anzumerken: als Oeuvreverzeichnis für den Pontius-Stich zitiert man den überholten Wurzbach und übersieht, daß im 1976 erschienenen Hollstein (XVII, S. 192 Nr. 126) präzis der Londoner Probedruck als Zustand I aufgeführt ist.

Bei den Stichvorlagen stellt sich noch eine andere grundsätzliche Frage: Sind alle letzten Endes für Stiche verwendeten Vorlagen auch tatsächlich von vornherein als solche geschaffen worden? Schelte Bolswerts „Verkündigung an Maria“ (Kat. 167) stimmt im Format gut mit der Skizze in Oxford (Kat. 168) überein. Diese wird allgemein als Vorstudie für das Wiener Gemälde (KdK 47) betrachtet. Der Katalog bestreitet diesen Zusammenhang wegen der unterschiedlichen Proportionen: Das Gemälde ist fast quadratisch, die Skizze hochrechteckig. Diese Formatänderungen gab es jedoch häufiger bei Rubens. Die Skizze kann sehr wohl für die Vorbereitung des Gemäldes angelegt worden sein, aber dann auch Bolswert als Stichvorlage gedient haben. Der Stich erschien ohne Rubens' Privilegien, nur mit van den Endens Adresse, sicher erst nach Rubens' Tod. Der Stecher bediente sich einer Skizze, die nicht eigens als Stichvorlage entstanden war und auch die typischen Merkmale einer Stechervorlage, die sorgfältige Ausführung, vermissen läßt.

Prunkstück der Abteilung „Zeichnungen für Stiche“ war die Vorzeichnung zu Chr. Jeghers Holzschnitt „Der Liebesgarten“, Leihgabe des New Yorker Metropolitan Museum (Kat. 172 a, b; *Abb. 2 a + 3 a*), auf die etwas ausführlicher einzugehen gestattet sei.

Der Holzschnitt (Kat. 173; *Abb. 2 b + 3 b*) mußte wegen seines übergroßen Formates von zwei Stöcken gedruckt werden, entsprechend ist die Vorlage auf zwei Blättern angelegt. Die Komposition steht im Zusammenhang mit dem Gemälde in Madrid (*Abb. 1*) und einer anderen Fassung in Waddesdon

Manor (Slg. Rothschild). Die in der Literatur kontrovers behandelte Frage der Reihenfolge dieser drei Fassungen entscheidet der Katalog in Burchards Sinne: zuerst die Fassung in Waddesdon Manor, dann Zeichnung und Holzschnitt und erst am Ende das Madrider Gemälde. Doch das Rothschild-Gemälde ist trotz Burchards enthusiastischer Zuschreibung an Rubens (*Burlington Magazine* CV, 1963, S. 428—432) noch immer umstritten. Nach Auffassung des Rez. lassen sich die Unterschiede zwischen Holzschnitt und Madrider Gemälde nicht aus einer Entwicklung zum Gemälde hin erklären, sondern aus einer häufig geübten Gewohnheit von Rubens, bei der Umsetzung in die Reproduktionsgrafik Kompositionen noch einmal zu überdenken und zu verändern. Gerade unter den Jegherschen Holzschnitten variieren einige ihr Gemäldevorbild, wie Krönung Mariä (Kat. 143) und Versuchung Christi (Kat. 145) nach den Deckenbildern der Antwerpener Jesuitenkirche.

Zunächst ist zu fragen, ob der Holzschnitt von Beginn an überhaupt auf zwei Blättern geplant war, oder ob Rubens nicht ursprünglich eine viel kleinere Fassung vorschwebte. Gewisse Unterschiede im Aufbau der beiden Blätter sprechen für die zweite Annahme. Der linke Holzschnittteil (*Abb. 2b*) mit der sitzenden Gruppe ist in sich so geschlossen, daß er allein eine Komposition bilden könnte, anders der rechte Teil (*Abb. 3b*), der zur Mitte hin offen ist und für sich allein kaum bestehen könnte. Rubens wollte anscheinend zunächst nur die Sitzgruppe aus dem Madrider Gemälde im Holzschnitt verbreiten. Erst nach Vollendung der ersten Zeichnung (des rechten Teiles) faßte er den Entschluß zur Erweiterung auf zwei Blätter. Unterschiede in der Handschrift beider Zeichnungsblätter, die Michael Jaffé schon beobachtete, sprechen dafür. Das rechte Blatt (*Abb. 3a* — für den linken Teil des Holzschnittes *Abb. 2b*) ist mit dünner Feder sehr sorgfältig und gleichmäßig gezeichnet. Das linke Blatt (*Abb. 2a*) dagegen ist mit breiterer Feder in raschen langen Strichen angelegt, so daß es viel spontaner wirkt. Zwei verschiedene Hände darf man jedoch nicht sehen, denn in kleineren Details sind in beiden Blättern *vice versa* auch Zeichenmerkmale des anderen Blattes zu finden. Gelegentlich wird an Rubens' Autorschaft überhaupt gezweifelt, die Gleichmäßigkeit der Strichführung möchte man ihm nicht zutrauen. Aber auch hier gilt wie bei anderen Grafikvorlagen, daß Rubens sich in der Handschrift den Bedingungen des Holzschnittes anpaßte. (Gleiches galt für die Vorlage zu Jeghers Holzschnitt „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ in der Antwerpener Ausstellung; s. *Kunstchronik* 31. Jg., 1978, S. 7 f.) Außerdem wäre zu fragen, wer sonst sollte die fast neue Komposition gezeichnet haben? Auf welche Vorarbeiten von Rubens hätte sich ein Werkstattmitglied stützen können?

Im linken Teil sind die Gesichter des sitzenden Paares in sorgfältigen, gleichmäßigen Strichen gebildet, zwischengesetzte Punkte verstärken die Modellierung, Merkmale, die eigentlich die rechte Hälfte auszeichnen, wie es dort besonders deutlich in der rechts außen stehenden Frau zu beob-

achten ist. Andererseits sind im rechten Blatt die Vordergrund-Pflanze oder die Gewänder des sitzenden Kavaliers und der neben ihm stehenden Dame in raschen Strichen ausgeführt, die sonst überwiegend Kennzeichen der linken Hälfte sind. Der beobachtete grundsätzliche Unterschied der Handschrift in beiden Teilen wäre aus der Planänderung zu erklären; erst nach Vollendung des rechten Zeichnungsteiles entschloß sich Rubens zur Erweiterung, der zweite Teil mußte schnell zur Ergänzung beigelegt werden.

Unterschiede zwischen Zeichnung und Stich wurden bereits von Burchard festgestellt, der die Vorlagezeichnung in die neuere Literatur wieder einführte. Und der Katalog folgt der allgemeinen Auffassung, die Änderungen seien auf dem Weg von der Zeichnung zum Holzschnitt vorgenommen worden. Dieser Meinung war bisher auch der Rez. selbst (Jahrbuch der Berliner Museen 17, 1975, S. 182 f.). Wie aber Annegret Glang-Süberkrüb bereits vermutete und ein erneutes Studium des Originals deutlich zeigte, sind diese Änderungen jedoch erst später, nach Vollendung des Holzschnittes, in die Zeichnungen eingefügt worden. Die Randstreifen der linken Zeichnungshälfte sind, wie Held schon feststellte, ohnehin erst viel später angefügt worden. Bei der rechten Hälfte jedoch ist der Randstreifen mit dem Brunnen ursprünglich, wurde aber im Holzschnitt weggelassen. Ungefähr an der Stelle, die den (linken) Rand des Holzschnittes bildet, ist in der Zeichnung (rechts) eine dunkle senkrechte Linie sichtbar. Wurde hier die Grenze markiert, bis zu der die Zeichnung auf den Holzstock übertragen werden sollte? — Wie auch immer, in der rechten unteren Ecke wurde ein ursprünglich weiter reichender Rockzipfel der stehenden Frau in grauer Deckfarbe (Ol?) übermalt und ein neuer Kontur eingezeichnet, der nun entlang der Holzschnitteinfassungslinie läuft. Die Abfolge dieser Korrekturen zeigt, daß die wesentlichen Pinselüberarbeitungen der beiden Blätter vor Beginn der Arbeit am Holzschnitt angelegt wurden.

Die späteren Zufügungen sind im Bildinnern zu beobachten: im Holzschnitt erscheint nicht der von Hermen gestützte Grottenvorbau und nicht der Kopf des Mannes mit dem breitkrepigen Hut zwischen den beiden Frauen. Die Dame neben ihm schaut im Holzschnitt statt zu ihm auf den Boden. Die Dame mit dem Hündchen neben dem Grottenpfeiler läßt im Holzschnitt ihren einen Arm herabhängen, in der Zeichnung liegt er auf ihren Knien. All diese vom Holzschnitt abweichenden Details unterscheiden sich in der Ausführung von der übrigen Zeichnung. Dort liegt die Aquarell- und Deckfarbenlavierung über der Federarbeit. An Stelle dieser Federvorzeichnung zeichnete Rubens, wo es ihm notwendig erschien, in den beiden Köpfen und im schwebenden Putto auf die Deckfarbe in brauner Tusche mit spitzem Pinsel einige Konturen. Bei der Hermenvorhalle ist die Deckfarbe, ohne irgendwelche Tuschzeichnung mit Feder oder Pinsel, in die ursprüngliche Zeichnung eingefügt. Die Deckfarbe ist nicht ganz bis zu den

bereits vorhandenen Konturen geführt, z. B. wurde das linke Bein des mit der Fackel schwebenden Puttos ausgespart.

Die Frage nach den Gründen für diesen ganz ungewöhnlichen Vorgang bleibt vorläufig offen. Wir kennen keine andere Stechervorlage, die Rubens nachträglich noch veränderte.

Bei der großen Bedeutung, die die Ausstellung hatte, durfte man mit einem adäquaten Katalog rechnen, einer dem augenblicklichen Forschungsstand entsprechenden gründlichen Bearbeitung des Sammlungsbestandes. Selbst von einem sorgfältig gearbeiteten Sammlungskatalog kann man allerdings nicht nur Zuschreibungen erwarten, die in aller Zukunft unbestritten bleiben. Auch eine wirkliche Vollständigkeit der Literaturangaben ist nur in besonders guten Katalogen zu finden. Wenn einem Bearbeiter, der sich das Gebiet erst neu erschließen muß, mancher Artikel entgeht, so ist das nicht außergewöhnlich. Aber angesichts der Arbeitsbedingungen des British Museum hätte man doch etwas mehr als nur die allerwichtigste Standardliteratur heranziehen können. Außerdem kann man von einem solchen Katalog wenigstens eine exakte Befundaufnahme der Blätter erwarten. Es fehlten jedoch die Angaben der Wasserzeichen völlig, auch wenn diese auf der Vorderseite offen sichtbar waren (Kat. 57, 64). Unverzeihlich ist schließlich der Umgang mit den Aufschriften der Blätter, die nur in den seltensten Fällen und dann auch nicht vollständig zitiert werden. Nicht einmal in technischer Hinsicht wird man den Katalog künftig als zuverlässige Bearbeitung des Londoner Bestandes werten können.

Die größte deutsche Jubiläumsausstellung veranstaltete Köln, die Stadt von Rubens' Kindheit, wo das Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle unter dem Obertitel „Peter Paul Rubens“ eigentlich drei in sich abgeschlossene Ausstellungen präsentierte.

Im Untergeschoß sah man „Rubens und die Druckgraphik“, in der großen Halle des Obergeschosses die Wandteppiche aus dem Kölner Dom mit dem „Triumph der Eucharistie“ und als wichtigster Teil die große Leihausstellung „Rubens in Italien, Gemälde, Olskizzen, Zeichnungen“. An prominenter Stelle hing das „Mantuaner Freundschaftsbild“ (Kat. 82), das sich seit 1961 im Kölner Museum befindet, ein persönliches Zeugnis seines Italienaufenthaltes, dem nun Werke dieser Zeit an die Seite gestellt wurden, um zu zeigen, was er dort tat und welche Entwicklung er durchlief.

Auch für die Fachwelt hätte es nach der Konzeption ein wichtiges Ereignis sein können, denn zu den italienischen Jahren, 1600—1608, sind noch viele Fragen offen, zu deren Klärung auch beispielsweise die Antwerpener Ausstellung nicht mehr als einen Überblick geben konnte. In den letzten zwanzig Jahren wurden ganz wichtige Zuschreibungen gemacht, von denen man einige hier erstmalig in größerem Rahmen überprüfen konnte. Man war auf diese Ausstellung besonders gespannt, weil gerade jetzt zwei lang

erwartete Bücher zu dem Thema erschienen bzw. abgeschlossen werden: Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, London 1977 und Justus Müller Hofstede, *Rubens in Italien*, 1978. Müller Hofstede war es auch, der diese Ausstellung konzipierte und den Katalog bearbeitete.

In den acht einleitenden Essays widmet er sich einerseits speziellen Fragen zu den ausgestellten Bildern, Problemen, die in dieser Ausführlichkeit nicht in den Katalogtexten hätten behandelt werden können (Das Mantuaner Freundschaftsbild; die frühen Reiterbildnisse; Anmerkungen zum Votivbild des Vincenzo Gonzaga). Daneben erörtert er allgemeine künstlerische Traditionen (Italienfahrten; Rubens und die Kunstlehre des Cinquecento). Auf die Anregungen in diesen über 80 Seiten wissenschaftlichen Textes kann hier leider nicht eingegangen werden.

Im Katalogteil bearbeitete Müller Hofstede knapp 100 Exponate in erschöpfender Ausführlichkeit. Jedes Stück ist abgebildet; z. T. sind auch Vergleichsillustrationen beigelegt. Über die mangelhafte Qualität der 24 Farbtafeln darf man sich bei einem Katalogpreis von DM 25,— nicht beklagen. — Die Vergleichsstücke waren teilweise in Originalstich oder Foto ausgestellt, wobei die Fotos, in Pulten unterhalb der Zeichnungen, den Gesamteindruck nicht beeinträchtigten. Um die zentral in Kojen gehängten Zeichnungen waren die Gemälde angeordnet, wobei deren Abfolge nicht immer einleuchtend erschien.

Nicht alle im Katalog angeführten Bilder waren wirklich gekommen. So haben bedauerlicherweise gerade italienische Institutionen gegebene Versprechen nicht gehalten (wie bereits in Antwerpen). Besonders schade war, daß Hauptwerke wie der hl. Sebastian aus Rom (Kat. 6), die Hirtenanbetung aus Fermo (Katt. 11 A) und vor allem das Reiterporträt des Giancarlo Doria (Kat. 83) fehlten. Sie wären nicht nur wichtige Orientierungspunkte für die vielen offenen Zuschreibungsfragen gewesen, sondern weitere Glanzstücke. Als solche traten nun hervor die Skizze für die Fermo-Anbetung aus Leningrad (Kat. 20), der „Sturz des Phaeton“ aus Londoner Privatbesitz (Kat. 7) und natürlich das Reiterbildnis des Herzogs von Lerma (Kat. 84), das erst einige Zeit nach der Eröffnung eintraf, dessen Ausstellung dann aber nicht nur dieser Schwierigkeiten wegen eine Sensation war, denn es war ein Höhepunkt aller Ausstellungen dieses Jahres schlechthin. Obwohl dieses Meisterwerk, das Rubens 1603 auf italienisch-diplomatischer Mission in Spanien schuf, seit 1969 öffentlicher Besitz ist (Madrid, Prado), wußte man die außerordentliche Gelegenheit zu schätzen, mit diesem Markstein hier nun eine sichere Vorstellung vom italienischen Rubens gewinnen zu können.

Dieser Klimax konnte jedoch nicht das Gesicht der ganzen Ausstellung prägen, deren Hauptproblem in Zuschreibungsfragen bestand. Gleich neben dem Lerma-Porträt hing eine Variante zu Parmigianinos Allegorie auf Kaiser Karl V. als Weltherrscher (Kat. 88). Auch wenn es einige Partien in Rubens'scher Malweise gibt, wie in dem Herkulesknaben im Vordergrund,

so zeigen gerade die Veränderungen gegenüber dem Vorbild eher Schwächen als Verbesserungen — wie der fade Austausch der Viktoria gegen die Kaiserkrone auf einem samtbeschlagenen Podest, an dem der Blick etwas fehlgeleitet hängen bleibt. Auch der Kataloghinweis auf den historischen Zusammenhang, auf Karls Kaiserkrönung, macht Rubens' Autorschaft nicht plausibler. Die neue Komposition bleibt auffällig leer und unausgewogen. Gerade im Vergleich mit dem daneben hängenden Lerma ist es unmöglich, in beiden Bildern die gleiche Hand zu erkennen.

Welcher Korrekturen andererseits unser Rubens-Bild bedarf, zeigte das Dreiviertelporträt der Eleonora Gonzaga, Infantin von Mantua (Kat. 79). Bei diesem Kinderporträt mußte man nach flüchtiger Betrachtung an Rubens' Autorschaft zweifeln. Die Provenienz des Bildes jedoch ist von der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm über die Ambraser Sammlung bis zum Kunsthistorischen Museum mit detaillierter Beschreibung lückenlos dokumentiert. Wollte man diese Provenienz als Quelle zugunsten des Augenscheins negieren, so hieße das, keine derartige Überlieferung mehr anerkennen zu können. Dieses mehr Pourbus als Rubens ähnelnde Gemälde muß unsere Rubens-Kenntnis verändern und wesentlich bereichern. Es zeigt eindrucksvoll die Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit des jungen Rubens — in diesem Falle an den erfolgreichen und älteren Hofporträtisten Pieter Pourbus. Aber dennoch fällt es schwer, in allen ausgestellten Gemälden eigenhändige Rubens-Arbeiten zu sehen. So fällt die „Anbetung der Könige“ (Kat. 10) mit ihrem merkwürdig in die Architekturkulisse gestellten Figurenaufbau als besonders eigenartig auf, nicht zuletzt der junge König im Vordergrund macht es unmöglich, an Rubens' Autorschaft zu glauben. Sein Kniefall endet beziehungslos an der Kante des Podestes. Als Modellskizzen bezeichnet der Katalog das Ansbacher Bild „Der hl. Georg befreit die Prinzessin“ (Kat. 17) und die „Heiligen Gregor, Maurus, Papianus, Domitilla, Nereus und Achilleus“ (Kat. 18) aus dem Salzburger Barockmuseum; das eine gilt als Modell für das Madrider Gemälde (KdK S. 22), das andere für das zweite Projekt von Sta. Maria in Vallicella. Die Art jedoch, in der Lasuren in der angeblichen Vallicella-Skizze eingetragen sind, verrät nichts von Rubens' üblicher Konzentration auf Wesentliches. In der Himmelspartie sind die Übermalungen ängstlich zwischen die Figuren gesetzt und nicht einmal säuberlich an die Konturen geführt. Kaum zu akzeptieren ist außerdem eine Reihe von Porträts: das Bildnis einer vornehmen Dame (Kat. 80; Schweizer Privatbesitz) ist genauso schwach wie das Bildnis Kaiser Karls V. nach Tizian (Kat. 86; Detmolder Privatbesitz). Bei dem besonders schwachen Porträt der Margherita Gonzaga (Kat. 87; Schweizer Privatbesitz) stellt man bedauernd fest, daß die vielen lehrreichen Informationen im Katalog nicht schlüssig zum ausgestellten Bild gehören müssen.

Unter den Zeichnungen gab es ebenfalls besondere Höhepunkte, wie die Leningrader Kreuzabnahme (Kat. 26 A), die besonders charakteristisch für

Rubens' Auseinandersetzung mit italienischen Vorbildern ist und Grundlage zahlreicher Kompositionen in späteren Jahren war. Als Studienblätter, in denen sich Rubens mehr notierend als direkt kopierend mit italienischer Kunst auseinandersetzt, waren als hervorragende Beispiele die Berliner Zeichnung (Kat. 25 A) nach Raffael und die beiden Chatsworth-Blätter mit Einzelgruppen eines Abendmahls (Kat. 25, 26) zu sehen. Erstere ist der Ausgangspunkt für Müller Hofstedes langen einleitenden Essay „Rubens und die Kunstlehre des Cinquecento“. Die Chatsworth-Blätter waren hier, wie auch sonst allgemein angenommen, in die ersten Jahre des Italienaufenthaltes datiert. Zu Recht wird dabei A. Monballieus Vorschlag außer acht gelassen, die beiden Blätter mit einem 1611 bestellten „Nachtmal“ der Abtei St. Winoksbergen zu verbinden (Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen, Jaarboek 1965, S. 191). Sie sind tatsächlich viel eher Notizen, wie sie Müller Hofstede interpretiert, denn vorbereitende Skizzen, als die sie Monballieu bezeichnet.

Unter den direkten Kopien nach italienischen Meistern war der „Kampf um die Fahne“ aus der Sammlung der Königin der Niederlande im Katalog (unter Nr. 9) wohl als Kopie beschrieben, als solche aber in der Ausstellung nicht kenntlich gemacht. Müller Hofstedes Rekonstruktion des Arbeitsablaufes in den drei Fassungen ist schwer zu folgen. Danach soll Rubens die Endfassung seiner Auseinandersetzung mit Leonardo, nämlich das Motiv des Fahnebrechens, in drei Stufen erarbeitet haben: Zuerst die nur in der Kopie überlieferte, eben erwähnte Zeichnung (Abb. K 9, 1) in den Niederlanden, sodann die berühmte Louvre-Zeichnung (Kat. Lugt, Inventaire Nr. 1084) und am Ende das Gemälde der Wiener Akademie-Galerie (Kat. 9). Um dieses einzige Detail neu zu fassen, hätte es nicht der dreifachen Wiederholung aller, auch der überwiegend gleichbleibenden Partien bedurft. Anne Marie Logan konnte in dem Colloquium, das das Kölner Kunsthistorische Institut zu der Ausstellung veranstaltete, plausibel machen, daß das Louvre-Blatt nicht, wie bislang angenommen, vollständig eigenhändig, sondern nur eine von Rubens überarbeitete Seicento-Zeichnung ist.

Ganz sicher nicht von Rubens ist die Studie nach Raffaels Sibylla Cumaea (Kat. 70). Die ängstlich durchgezogenen Konturen und fleckigen Weißhöhen verraten nirgends seine Handschrift. Auch die Prometheus-Studie nach Michelangelo (Kat. 77) zeigt seine Hand weder in der Kreidevorzeichnung noch in der Federarbeit. — In der Qualität sehr viel höher stehend ist die „Anna Selbdritt“ nach Andrea Sansovino (Kat. 75), aber auch hier fällt es schwer, Rubens' Hand zu erkennen.

Großen Raum nahmen die Antikennachzeichnungen ein, von denen die unlängst entdeckten Kreidezeichnungen der Mailänder Biblioteca Ambrosiana (Kat. 49 ff.) als eindrucksvolle geschlossene Gruppe ausgestellt waren. Wenn man mit Müller Hofstede annimmt, daß sie alle während des ersten römischen Aufenthaltes 1601/02 entstanden sind, zeigt Rubens hier eine

handschriftliche Kontinuität, die viele andere Blätter der italienischen Zeit vermissen lassen. Ein Panskopf aus Schweizer Privatbesitz (Kat. 61) erscheint gerade im Vergleich mit einer ähnlichen Zeichnung (Rotterdam, Kat. 60) doch nur als Kopie, die Schwächen der Kreidezeichnung (die Katalogreproduktion ist dem Original fast überlegen) kann man nicht mit gleichmäßiger Lichtführung oder eventuellen Bereibungen erklären. — Merkwürdig in ihrer Art, einzelne Muskelpartien ganz isoliert voneinander und übertrieben wulstig darzustellen, sind auch zwei Federzeichnungen nach dem Herkules Farnese (Kat. 41) und dem Torso Belvedere (Kat. 45).

Glanzpunkte unter den Zeichnungen bildeten Entwürfe für Gemälde der italienischen Zeit: die Zeichnung zum ersten Vallicellaprojekt aus dem Musée Fabre in Montpellier (Kat. 32) wurde von Vlieghe (*Corpus Rubenianum* VIII, II, unter Nr. 109 f., S. 57) und mündlich von anderen zu Unrecht abgeschrieben. Neben der außerordentlichen Qualität des Blattes spricht für die Eigenhändigkeit, daß das Oval des Motivbildes mit Kreide unter dem in Tusche angelegten viereckigen Rahmen vorgezeichnet ist. Das kann nur Rubens selbst und kein Kopist angelegt haben. Die meisten Besucher sahen auch zum ersten Mal im Original die von Michael Jaffé entdeckte brillante Moskauer Zeichnung für das zweite Vallicella-Projekt, das von Engeln getragene Gnadenbild. Dankbar war man auch, daß neben dem Gemäldeporträt der Brigida Spinola (Kat. 91) auch die frühe Entwurfskizze in Tusche aus der Pierpont Morgan Library (Kat. 39) zu sehen war. Nicht als Original ist das auf grünem Grund vornehmlich in Weiß ausgeführte Porträt der Brigida Spinola der Pariser Ecole des Beaux-Arts (Kat. 40) anzusehen. Müller Hofstede, der die Zeichnung 1965 als Kopie veröffentlichte, argumentiert im Ausstellungskatalog nicht überzeugend, daß die „vergrößert wirkenden, plastischen Hell-Dunkel-Effekte ... der natürlichen Absicht von Rubens entsprechen, in diesen Partien ... die Plastizität von Gewand und Architektur deutlich auszuarbeiten.“

Ganz sicher nicht von Rubens stammt die Federzeichnung der „Gefangennahme Christi“ (Kat. 31), bei deren Beschreibung aber auch Müller Hofstede nur vorsichtig argumentiert. Trotz vieler Einsprüche und Zweifel bei den Zuschreibungen kann die wissenschaftliche Absicht dieser Ausstellung, Rubens in seiner künstlerischen Entwicklung während der italienischen Jahre zu zeigen, nicht hoch genug eingeschätzt werden. Doch die Diskrepanz zwischen wissenschaftlich darstellbaren Zusammenhängen und dem, was in einer Ausstellung tatsächlich zu verwirklichen ist, wird gerade hier besonders deutlich. Und die großen Qualitätsunterschiede zwischen zum Teil sehr guten und andererseits außerordentlich schwachen Exponaten lassen doch zweifeln, ob es gelungen ist, dem Publikum Rubens' „Reifeprozess beispielhaft vorzustellen“ (Katalogvorwort).

Das Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums, Hella Robels und ihre Mitarbeiter W. Vomm und J. Heynen, organisierte im Erdgeschoß die

Ausstellung der Rubens-Grafik, die weitestgehend aus den reichen eigenen Beständen bestückt werden konnte. Nur wenige Leihgaben mußten zur Ergänzung beigelegt werden, darunter waren besonders wichtig die Rotterdamer Vorlage zum Pontius-Stich „Christus am Kreuz“ (Le coup de poing) (Wijngaert 519), der Probedruck zu Pontius' „Himmelfahrt Mariae“ (Wijngaert 526) aus der Genter Universitätsbibliothek und vor allem der Probedruck zu Jeghers Clair-obscur-Holzschnitt „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Wijngaert 315) aus dem Antwerpener Museum voor schone Kunsten. Schon diese drei von Rubens selbst überarbeiteten Blätter konnten dem Publikum einen Eindruck seiner Arbeitsweise vermitteln und zeigen, worauf es ihm bei den Reproduktionen nach seinen Werken ankam: Verstärkung von Licht und Schatten sowie Präzisierung von Konturen.

Man hatte hier die Blätter nach Stechern geordnet, während andere Grafik-Ausstellungen häufig thematisch gruppiert waren. So war es möglich, handschriftliche Eigenheiten der einzelnen Stecher kennenzulernen und gewisse Entwicklungen festzustellen. Das wurde besonders deutlich bei der eindrucksvollen Reihe von Holzschnitten Jeghers, in der sich „Susanna und die beiden Alten“ (Wijngaert 310) mit den etwas unbeholfenen und spröden Kreuzlagen und Schraffuren als Anfang des gänzlich undatierten Oeuvres zu erkennen gab.

Der Katalog, der nicht in den Hauptkatalog aufgenommen wurde, sondern einzeln angeboten wird, mußte in kürzester Frist geschrieben werden. Er ist nicht in einzelne Nummern eingeteilt, sondern in fortlaufende Kapitel gegliedert: „Rubens und die Druckgraphik“ (W. Vomm), „Die Rubens-Stecher“ (H. Robels), „Graphische Serien“ (J. Heynen). In der Kürze der Zeit konnten die Texte wohl nicht gründlich redigiert und einige Unstimmigkeiten nicht mehr eliminiert werden. Es sei gestattet, gerade zum ersten Kapitel hier einige Korrekturen anzumerken. Cornelis Galle stand nicht in Rubens' Diensten, sondern in denen des Verlags Plantin-Moretus, dieser beauftragte von sich aus sowohl Rubens wie Galle mit den Titelillustrationen. Einziges Einzelblatt, das der Stecher für Rubens schuf, ist die sog. „Große Judith“. Die „Madonna in der Nische“ (Wijngaert 201) trägt keines der Rubens-Privilegien und auch sonst weist nichts darauf hin, daß das Blatt in Rubens' Auftrag entstand. Eventuelle Mängel konnten also Rubens nicht veranlassen, „sich nach anderen Stechern umzusehen“ (S. 4).

Ab Seite 6 wird eine autoritäre Struktur der Rubens'schen Stecherwerkstatt beschrieben, nach der folgerichtig alle Abweichungen der Stiche gegenüber dem Gemäldevorbild Rubens selbst zugeschrieben werden müßten, auch wenn ein Stich gar nicht in seinem Auftrag entstand, wie beispielsweise Bolswerts „Hl. Familie mit Elisabeth und Johannes“ (S. 17). Hätte man generell zwischen den in Rubens' Auftrag und den vielen ohne sein Wissen entstandenen Blättern unterschieden, wären die Abweichungen dieses Stiches gegenüber dem Kölner Gemälde-Vorbild doch ganz selbstverständlich

„als eigenmächtige Maßnahmen des Stechers“ deutlich gewesen. Man muß hier fast Mitleid haben mit den geknechteten Stechern, denen Rubens' Autorität nicht einmal erlaubte, einen Rand eigenmächtig zuzufügen (was tatsächlich zutrifft).

Die mangelnde Beachtung, die man Rubens' Aufträgen bei der Stichproduktion schenkte, führte auch zu gewissen Fehleinschätzungen bei der Auswertung der Themen. Keine einzige Mariendarstellung — abgesehen von neutestamentlichen Historien — ist in seinem Auftrag entstanden. Der „volkstümlichen Marienverehrung“ (S. 19) kam Rubens selbst nicht entgegen. Andere Fehleinschätzungen finden sich bezüglich der Widmungen, die sicher keine „absatzfördernde Wirkung“ hatten und deren lateinische Zueignungsformeln bestimmt ohne „Werbefunktion“ (S. 22) gedacht waren, denn gerade sie offenbaren den zunächst privaten Charakter der Stichproduktion.

Der sanfte Zwang zu modischer Argumentation führt dann auch den Autor zu der falschen allgemeinen Behauptung, daß die „Vervielfältigung von Herrscherporträts seit Anbeginn eine elementare Aufgabe der Druckgrafik“ gewesen sei (S. 20). Das Herrscherporträt wurde erst im 16. Jahrhundert Gegenstand der Druckgrafik, im 15. Jahrhundert gingen ihm die Marktbauern und prügelnden Malerlehrlinge voraus. Trotz des privaten Charakters, den die Widmungen verraten, ist ein auch merkantiles Interesse von Rubens an seiner Stichproduktion gewiß nicht auszuschließen, die Frage nach Verkauf und Käufern wird zu Recht gestellt (S. 23 ff.). Die Quellen allerdings sind äußerst spärlich, und man ist weitgehend auf Spekulation angewiesen. Daß die Käufer, die — nach langer, umständlicher Argumentation — unter den wohlhabenden Schichten vermutet werden, ihre Erwerbungen auch als „stabile Kapitalanlage“ betrachteten (S. 25), ist wohl doch etwas zu stark von moderner Inflationsangst aus gedacht.

H. Robels verfolgte in ihrem Beitrag „Die Rubens-Steher“ die Entwicklung der Stecher-Schule in historischer Abfolge und beschreibt die handschriftlichen Charakteristika der einzelnen Stecher. Es sei nur angemerkt, daß die Retuschen in dem Antwerpener Probedruck von Sch. Bolswerts „Madonna am Brunnen“ (Museum voor schone kunsten; Wijngaert 62) in ihrer Sprödigkeit nirgends Rubens' Handschrift zeigen (S. 57). Der Stich erschien auch ohne Rubens' Privilegien.

Das letzte Kapitel von J. Heynen ist überschrieben „Graphische Serien — Künstlerruhm, Kunstgeschichte und Propaganda“. Der Autor bespricht darin die Folge von 12 antiken Porträtbüsten, die Pompa Introitus Ferdinandi, den Triumph der Eucharistie und den erst im 18. Jahrhundert edierten Medicyklus. Nur einer der Zyklen, die 12 Porträtbüsten antiker Philosophen und Kaiser, wurde nachweislich von Rubens geplant, in ihm äußert sich das „künstlerisch-wissenschaftliche Interesse“ von Rubens und seinem gelehrten Kreis (S. 95). Wenn man die antistoische Haltung dieses Kreises und dessen Einschätzung der Apathia „als Verhärtung, als unnatürliche Versteinerung“

aus der Seneca-Büste (Wijngaert 742) ablesen will, aus deren „stechendem Blick“, „den verkniffen wirkenden Mundlinien und den unwirklich, verkrampft vorstehenden Sehnen am Hals“ (S. 98), so ist das in verblüffender Weise kurzgeschlossen — ganz davon abgesehen, daß man die Büste auch als sehr lebendig beschreiben könnte.

Der Zyklus „Triumph der Eucharistie“ sowie der Medicizyklus gehören schon zum Bereich des Künstlerruhmes, dessen besondere Ausprägung in der Rubens-Grafik hier erläutert werden konnte.

Trotz mancher geäußelter Kritik muß generell zu dem Katalog gesagt werden, daß die flüssig geschriebenen Texte den großen Komplex der Rubens-Grafik dem sog. breiten Publikum bei häuslicher Nachlektüre nahe bringen. Beim Besuch der Ausstellung hätte man sich allerdings gewünscht, daß Verweise am Seitenrand oder in den Bildunterschriften die Informationen zu den einzelnen Blättern im Text auffindbar gemacht hätten.

Konrad Renger

DER DEUTSCHE GLOCKENATLAS

Gegenstand, Konzeption, Geschichte und Stand der Arbeit

Für jeden, der sich einmal mit Glocken beschäftigt hat, gewinnt die Glockenforschung eine starke Faszination. Freilich erschließt sich ihr Gegenstand nicht leicht — Türme und Glockenstuben sind nun einmal schwer zugänglich. So ist es wohl der menschlichen Trägheit anzulasten, daß nur wenigen Kunsthistorikern bewußt ist, daß in den Türmen unserer großen Dome, wie z. B. des Bamberger Doms, heute noch die Glocken aus der Erbauungszeit läuten und damit einerseits als Ausstattungsgegenstände das Bild vom Bau des Domes abrunden und andererseits zu den ältesten erhaltenen Klanginstrumenten zählen und also auch aus dieser Sicht sicher Beachtung verdienen. Als Beispiel für diese geringe Einschätzung der Glocken sei hier nur angemerkt, daß bei der 1973 durchgeführten Ausstellung „Suevia Sacra“ in Augsburg die beiden Domglocken, die etwa gleichzeitig mit den Domtoren entstanden sind, mit keinem Wort erwähnt wurden und dies, obwohl sie nicht nur große formen- und handwerksgeschichtliche Bedeutung besitzen, sondern darüber hinaus für die Bistumsgeschichte von hohem Zeugniswert sind.

Zum Verständnis des Projektes des Deutschen Glockenatlas erscheint es sinnvoll, zunächst die Forschungsmaterie zu umreißen. Das Handwerk der Glockengießer ist im Laufe der Jahrhunderte auffallend konservativ ausgeübt worden, sowohl was den technischen Vorgang des Gusses als auch die äußere Gestaltung der Glocke anbelangt. Das Glockenprofil hat sich seit