

Die Beischriften des Peter Paul Rubens

Überlegungen zu handschriftlichen
Vermerken auf Zeichnungen

Dissertation
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

des Fachbereichs Kulturgeschichte
und Kulturkunde

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Veronika Kopecky
aus Wien

Hamburg und London 2008 / 2012

1. Gutachter: Prof. Dr. Martin Warnke
2. Gutachter: Prof. Dr. Charlotte Schoell-Glass

Datum der Disputation: 16. April 2008
Tag des Vollzugs der Promotion: 02. Juli 2008

Textband

Vorwort	2
Danksagung	6
Einleitung	8
Die Unterschrift	11
Signatur und Fälschung, Zuschreibung und Bewertung	11
Der Adressat der Beischrift I. Die Auftragszeichnung	14
Inschriften und Inschriftenträger	15
Form. Von der Vorgabe zur Zeichnung, von der Zeichnung zum Werk	18
Farb- und Materialangaben, Maße und Gewichte	19
Der Adressat der Beischrift II. Anleitungen für ausführende Künstler	22
Inhalt. Die Erweiterung des Sichtbaren	24
Der Adressat der Beischrift III. Der künstlerische Monolog	25
Identifikation und Titel	26
Ort und Zeit	31
Das Zitat. Inhalt, Interpretation und Stimmung	33
Zusammenhanglose und unleserliche Beischriften	35
Die Beischrift bei Rubens	38
Die Zeichnung in Rubens' Werkstatt	39
Erudizione ed eloquenza	41
Rubens' Handschrift	48
Sprachhierarchie und Höflichkeit	49
Die Signatur des Rubens	55
Zuschreibungen	57
Der Adressat der Beischrift I. Die Auftragszeichnung	58
Inschriften	59
Formales bei Rubens. Farbe, Material und Größe	64
Kopien nach der Antike. Vom Antiquarius zum Archäologen	69
Nützliches und Wesentliches. Der Adressat der Beischrift II. Anleitungen und Hinweise	73
Der kürzeste Weg von der Idee zum Werk. Die erläuternde Beischrift	78
Identifikationen	78
Beschreibungen des Inhalts	81
Vorausblick und Auswahlmöglichkeiten	82
Veränderungen und Ergänzungen	86
Das Literaturzitat	93
Offene Fragen. Unleserliche und zusammenhanglose Beischriften	102
Endnoten	107

Vorwort

Zeichnen und Malen sind kreative Prozesse, die mit einer Idee beginnen und für deren Ausführung es der Hand bedarf. Viele malende Künstler bedienen und bedienen sich der Zeichnung, um diesen Ideen Ausdruck zu verleihen. Die Wertschätzung der Zeichnung als selbständiges Kunstwerk ist für den heutigen Museumsbesucher keine grosse Besonderheit. Die Nähe und Unmittelbarkeit, die wir ihnen zuschreiben, als sähen wir dem Künstler beim Arbeiten über die Schulter, ist längst ein Topos der Kunstbetrachtung. Zu dieser Ansicht sind wir durch Blätter gelangt, die nicht mehr makelfreie Schaublätter sind, sondern *pentimenti* – Fehler – aufweisen. Der Meister ließ sie stehen, obwohl er die Skizze als gelungen erachtete. Über viele Jahre hinweg haben wir gelernt, in diesen unfertigen Versuchen und verworrenen Anläufen die Suche nach der Lösung zu erkennen, die als Vorlage für ein Gemälde dienen konnte. Diese Zeichnungen repräsentieren den mit der Hand ausgeführten Denkprozess des Malers.

Wer schon einmal von der Gelegenheit Gebrauch gemacht hat, die Handzeichnungen verschiedener Künstler in einem Kupferstichkabinett zu studieren, dem wird eventuell aufgefallen sein, dass viele Zeichnungen ein gemeinsames Merkmal aufweisen. Sie tragen Beschriftungen, und im Fachjargon werden diese handschriftlichen Anmerkungen und Notizen *Beischriften* genannt. Sie beschreiben und schreiben zu, erläutern und heben hervor, erinnern und unterstützen, benennen und belehren, legen dar und führen Beweis, weisen an, verändern oder streichen. Aus dem soeben Gesagten wird vielleicht deutlich, dass Beischriften sowohl glossieren als auch etwas festhalten können, was die Zeichnung noch nicht wiedergibt oder im ausgeführten Werk nicht mehr zu finden sein wird. Sie sind dann Stellvertreter für eine nicht stattgefundene zeichnerische Handlung und übernehmen die Aufgabe der Überarbeitung oder Retusche.

Beischriften gehören also zur Entwurfsphase. Diese Anmerkungen sind für uns interessant, weil sie mit dem fertigen Kunstwerk in Beziehung stehen und in ihnen die Gedanken des Künstlers zum Zeitpunkt des Erfindens lebendig werden. Das hier vorgelegte Buch handelt von solchen Zeichnungen und ihren Kommentaren als Vorbereitung auf das Kunstwerk. Betrachtet man die Gesamtheit der erhaltenen Zeichnungen, so ist eine Beischrift von der Hand des Zeichners eher die Ausnahme. Ganz gleich aber um wessen Handschrift es sich handelt, der Vermerk lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters und beeinflusst seine Seherfahrung und Gedanken. Die Beischrift ist Teil des Werkes, seiner Interpretation und seiner Geschichte.

Die hier abgedruckten Seiten begannen im Jahr 2002 als Dissertation am Kunsthistorischen Seminar (Department Kulturgeschichte und Kulturkunde) der Universität Hamburg, die im Frühjahr 2008 zum Abschluss kam. Seither habe ich einige Umstellungen vorgenommen, den Fußnotenapparat abgespeckt und in Endnoten verwandelt, um hoffentlich sowohl dem Leser ohne Vorkenntnisse als auch Kollegen vom Fach gerecht werden zu können.

Nach einer allgemeinen Einleitung zum Thema ist der Hauptteil den annotierten Zeichnungen des Peter Paul Rubens gewidmet. Seine Bemerkungen geben Einblick in das Zusammenspiel von Idee, Experiment, Erfahrung und Lehre und sie erlauben uns die Gedanken des Zeichners zum Zeitpunkt der Entstehung nachzuvollziehen. Dies macht Rubens und seine Werkstatt zu einem wichtigen Studienschwerpunkt der flämischen Kunst und viel näher kann man einem Künstler über 400 Jahre nach seinem Tod nicht kommen.

Von seinen heute erhaltenen rund 250 Zeichnungen tragen etwa einhundert Vermerke seiner Hand. Dies ist ein hoher Anteil im Vergleich zu anderen Künstlern und daher bieten sie die Gelegenheit, den Künstler als Fallstudie heranzuziehen. Obwohl ein Katalog von hundert Stück nicht viel erscheint, habe ich mich hier auf die interessantesten Zeichnungen beschränkt, einerseits um anderen Künstlern in der Einleitung Platz zu machen, andererseits um Wiederholungen und Langeweile zu vermeiden. Die Literaturhinweise geben reichlich Auskunft über die hier nicht angeführten Blätter. Rubens' Anmerkungen sind hier, so fern möglich, vollständig von den Originalen transkribiert und im Bedarfsfall ins Deutsche übersetzt.¹ War eine sinngemäße Übersetzung ins Deutsche bereits vorhanden, wurde keine neue angestrebt. Die meisten Beischriften auf Rubens' Zeichnungen wurden in der Literatur bereits erwähnt, viele in andere Sprachen übersetzt. Nur deutlich abweichende Transkriptionen und Übersetzungen werden wiedergegeben. Auch die inhaltliche Analyse der Beischriften ist kein neuer Aspekt der Rubensforschung, doch ist sie ein allgemein vernachlässigtes Forschungsgebiet der Kunstgeschichte, welches durch diese Arbeit weiter angeregt werden soll. Das exemplarische Arbeiten an den Beischriften klammert Aspekte der Kunst des Rubens und der Zeichnungsforschung aus, wie beispielsweise die Provenienzenforschung. Einige Hinweise zu Stillagen und Datierung drängen sich jedoch auf, da die Beischrift ein Argument in der zeitlichen Reihung der Blätter darstellen kann und soll. Dies mag unbefriedigend erscheinen, doch im Rahmen dieser Zusammenstellung ein notwendiger Schritt, um sich von dem Ballast der Forschung zu trennen. Kommentare und Verweise auf die neue und neueste Literatur müssen daher der Vollständigkeit Genüge tun. Ohne den Anspruch gehabt zu haben, ein neues Blatt oder eine neue Beischrift zu entdecken, sollen diese Seiten Einblick in Rubens' Arbeitsprozesse und seine Werkstatt geben.

In der deutschsprachigen Kunstgeschichte steht ein Buch dieser Art bisher allein.² Alle Zeichnungen dieses Buches tragen handschriftliche Notizen in der einen oder anderen Form. Es wurden Zeichnungen unterschiedlicher Künstler aller Schulen von ca. 1430-1900 so ausgewählt, dass Sie repräsentativ für bestimmte Formen der Beschriftung stehen und eine diachronische Zusammenstellung ergeben. Eine solche Gruppierung ist sinnvoll, um die Vielfalt der möglichen Anmerkungen aus kulturhistorischer Perspektive zu betrachten, denn nicht jede Art der Anmerkung ist zu jedem Zeitpunkt möglich. Sie bettet die Verbildlichung der Idee in die Geschichte der Zeichnung und ihrer Theorie, des Künstler(selbst-)verständnisses und der Werkstattpraxis. Aus der technischen Zeichnung für ein Glasfenster lässt sich so mithilfe der Beschriftung neben der Arbeitsteilung zwischen entwerfendem und ausführendem Künstler auch die entstandene soziale Trennung zwischen dem ausführenden Handwerker und dem erfindenden Denker lesen. Die Signatur, wiederum, wird zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr als Merkmal des Zunftwesens interpretiert, sondern als Zeichen des selbständigen Malers bzw. jener Persönlichkeit, der es frei steht, sich ihre Auftraggeber auszusuchen. Gleichzeitig werden die Beschriftungen in solche unterschieden, die wörtlich zu nehmen sind, und jene, die einer Interpretation bedürfen, wie beispielsweise das *Motto*, dessen Bedeutung sich erst auf einer Metaebene erschließt. Dieses Betrachtungsmodell findet daher Ergänzung durch Aspekte der Semiotik, indem es Denotation, Konnotation und Funktion der Notizen beachtet.³ Jede Anmerkung ordnet sich somit einer bestimmten „Kategorie“ unter, die durch ihre Funktion festgelegt wird. Natürlich kommt es vor, dass sich eine Beschriftung nicht immer nur einer Gattung unterordnet. In solchen Fällen wurde dem offensichtlichen Schwerpunkt der Notiz Vorrang gegeben.

Im Vergleich zur Einleitung wird bei der Besprechung der Rubenszeichnungen auffallen, dass das System der Beschriftung-Kategorien beweglich und erweiterbar ist, und im Rahmen eines Œuvres einer Individualisierung unterzogen werden kann: die Zusammenstellung von Rubens' Zeichnungen und Beschriftungen berücksichtigt, wie der Künstler die Beschriftung für seine Arbeitsprozesse verwendete, sowie die Funktion der Zeichnung selbst. Seine Entwürfe für Titelblattillustrationen oder seine Zeichnungen nach der Antike aufgrund ihrer Anmerkungen in unterschiedliche Kategorien zu trennen, fördert nicht das Verständnis der Werke, daher war es sinnvoll, sie in Gruppen zu präsentieren.

Von der Kunstgeschichte im Allgemeinen vernachlässigt, sollte die Beschriftung bei der Analyse einer Zeichnung auf alle Fälle an Bedeutung gewinnen. Kann die Anmerkung auch nicht immer als Argument für oder gegen eine Zuschreibung eines Blattes angeführt werden, so repräsentiert sie zumindest einen Teil seiner (Sammlungs-) Geschichte. Dies spricht natürlich eine wichtige Problemstellung der Zeichnungsforschung an, nämlich ob eine „gute“

Zeichnung einem Künstler abgesprochen werden darf, weil (s)eine Handschrift an dieser Stelle anders erscheint, als auf anderen Blättern. Es wird sich zeigen, dass die Frage nach notwendigem Zweifel an der Urheberschaft gar nicht so einfach zu beantworten ist.

Schon 1859 fragte sich Noël Sainsbury, ob seine Arbeit zu den Rubensbriefen nicht überflüssig sei, da bereits damals über Rubens alles gesagt zu sein schien. Dies ist ein bon-mot der Rubensforschung geblieben. Der Raffael-Forscher John Shearman hat darauf eine beruhigende und Mut-machende Antwort gefunden: *„I don't believe that historians ever get anything wholly right, nor that anything is written up for the last time“*. Es besteht meine Hoffnung darin, daß der Leser aus diesen Seiten etwas für seinen nächsten Besuch im Museum oder Kupferstichkabinett mitnehmen kann.

Danksagung

In einem Buch über Mäzenatentum fand ich folgende Beschreibung der vollkommenen Förderung: „Ideales Mäzenatentum ist selbstlos. Es ermöglicht dem Geförderten die Verwirklichung künstlerischer Pläne nach ihrer eigenen Entelechie“.⁴ Diesem Motto folgend unterstützte die Gerda-Henkel-Stiftung diese Arbeit über einen Zeitraum von zwei Jahren. Für die mir eingeräumte Freiheit, die mir wichtige Reisen zu den Rubenszeichnungen ermöglichte, bedanke ich mich bei der Stiftung besonders.

Der größte Dank geht an Martin Warnke, der diese Dissertation auch nach seiner Emeritierung 2002 an der Universität Hamburg bereitwillig betreute. Für diese weit über den notwendigen Rahmen seiner Professur hinausgehende Unterstützung bin ich ihm zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Für die Großzügigkeit und Unterstützung von Anne-Marie Logan, Elizabeth McGrath, David Jaffé und Gregory Martin bedanke ich mich ebenfalls besonders. Sie haben immer wieder ihre Gedanken mit mir geteilt und mich mit Anregungen versorgt. Viele Rubensforscher, Kollegen und Freunde haben mir mit Aufmerksamkeit ihre Zeit gewidmet und Hilfe zur Verfügung gestellt. Für ihre Ideen und Reaktionen sei allen herzlich gedankt: Stijn Alsteens, Joost Vander Auwera, Holm Bevers, Marian Bisanz-Prakken, Caroline Brooke, Karen Buttler, Peter Day, Gabriella Hammel, Paul Huvenne, David Klemm, Tine Meganck, Henrike Mund, Charles Noble, Michiel Plomp, Francois Quiviger, Anne Roever-Kann, Martin Royalton-Kisch, Jens Hoffmann-Samland, Joanna Selborne, Jennifer Tonkovich, Marc Vandeven, Viviane Verbraeken, Sir Christopher White und Jeremy Wood.

Den Mitarbeitern folgender Institutionen ist ebenfalls sehr zu danken, die unzählige Zeichnungs-Kästen für mich ausgehoben haben und mir mit der Beschaffung von Photographien für Abbildungen geholfen haben: Amsterdam, Rijksprentenkabinet; Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Rubenianum, Rubenshaus und Stadsarchief Antwerpen; Berlin, Staatliche Museum zu Berlin, Kupferstichkabinett; Boston, Museum of Fine Arts; Bremen, Kunsthalle Bremen; Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique und Archives générales du Royaume; Chatsworth, The Devonshire Collection; Chicago, The Art Institute of Chicago; Cleveland, The Cleveland Museum of Art; Dresden: Galerie Alter Meister und Kupferstichkabinett; Düsseldorf, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Rheinland (vormals Hauptstaatsarchiv); Edinburgh, Scottish National Gallery; Hamburg: Hamburger Kunsthalle und Warburghaus; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling; Leiden, Leiden University Libraries; London: The Bridgeman Art Library/Bridgeman Education; The British Library, Department for Manuscripts; The British

Museum, Department of Prints and Drawings; The Courtauld Institute Galleries of Art; The National Archives; University College Art Museum, Victoria & Albert Museum und The Warburg Institute; Los Angeles, J. Paul Getty Museum; Mailand, Biblioteca Ambrosiana; Mantua, Archivio di Stato Mantova; München: Alte Pinakothek und Staatliche Graphische Sammlung München; New Haven, Yale University Art Gallery; New York: Metropolitan Museum of Art und Morgan Library and Museum; Oxford, Christ Church Library; Paris: Bibliothèque Nationale de France, Fondation Custodia und Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Stockholm, Nationalmuseum; St. Petersburg, The State Hermitage Museum; Waddesdon Manor, The Rothschild Collection (The National Trust); Washington, National Gallery of Art; Wien, Albertina; Windsor, Royal Collection Trust, HM Queen Elizabeth II und einigen Privatsammlungen.

Den MitarbeiterInnen der Universität Hamburg und der e-dissertations-Stelle möchte ich ebenfalls herzlich danken. Sie haben die letzten Schritte dieser Veröffentlichung mit unbürokratischer Gelassenheit überwacht.

Gewidmet ist die Arbeit meinen Eltern und Sebastian, die mit stoischer Mine dieser Veröffentlichung sehnsüchtig entgegen gesehen haben.

Einleitung

I

Zu den schönsten Landschaftszeichnungen des Peter Paul Rubens (1577-1640) gehört ohne Zweifel seine Studie von *Bäumen bei Sonnenuntergang* (Nr. 56, S. 93). Man kann sich sehr gut vorstellen, wie er die unterschiedlichen Kreiden zur Hand nahm und die Zeichnung nach einem Spaziergang in der Nähe seines Landhauses *Het Steen* anfertigte. Er benutzte rot und weiß für die Lichteffekte der tief am Horizont stehenden Sonne und schwarz für Bäume und Sträucher. Um einen See im Vordergrund anzudeuten, zeichnete er die Reflexion der Bäume auf der Wasseroberfläche. Rubens hielt die Stimmung der Landschaft auf ganz wunderbare Weise fest, doch es interessierte ihn noch etwas anderes – ein Detail, das die Zeichnung nicht darstellt. Rechts unterhalb der Blattmitte notierte er mit brauner Feder:

„de boomen wederschyn In het Waeter bruynder / ende veel perfecter In het Waeter als de boomen selver“ –

„die Reflektion der Bäume an der Wasseroberfläche ist dunkler und perfekter, als die Bäume selbst“.

Nun hatte Rubens viele Jahre vor der Entstehung dieser Zeichnung, im Jahr 1613, das Titelblatt und die Illustrationen für Franciscus Aguilonius' Buch über Optik gestaltet, und es ist durchaus möglich, dass Rubens dieses optische Phänomen nicht erst 1637 bei seinem von mir erfundenen Spaziergang beobachtete, sondern sich eventuell des Buches erinnerte und deshalb die Notiz hinzufügte.

Noch etwas früher, um 1610, entstanden zwei kleine, zusammengehörende Studien der *Erschaffung der Tiere* und der *Versuchung Adams* (Nr. 8, 9, S. 58). Sie sind mit brauner Tinte durchgezeichnet und laviert und Rubens dachte offensichtlich sogar daran, die *Schöpfung des Menschen* in den Mittelgrund der *Erschaffung der Tiere* zu setzen: „qui si fara la creatione dell' huomo“, schrieb er an die Stelle, wo sie Platz finden sollte. In gleicher Weise notierte er in der *Versuchung Adams*, dass „hier“ noch die *Verbannung aus dem Paradies* darzustellen sei.

Wir fänden ohne Zweifel diese Darstellungen genauso schön, hätten sie keine *Beischriften*, aber durch die Anmerkungen durchlaufen die Zeichnungen eine Veränderung. Wir erhalten zusätzliche Information über die Zeichnung, den Künstler und sein Werk. Wie es zu diesen Beischriften kommt, warum sie entstehen und wem sie gelten, ist das Thema dieser Seiten. Die oben angeführten Beispiele lassen schon erkennen, dass durch solche Notizen eine Art der Kommunikation beginnt: spontane, bruchstückhafte Gedächtnisstützen auf flüchtigen

Skizzen dienen meist dem Künstler selbst, während Vermerke für Auftraggeber häufig ausführlicher ausfallen, weil sie in Briefform über größere Entfernungen vermittelt werden müssen. Für den Künstler ist die Notiz ein wichtiger Kontrollschritt. Die Niederschrift eines Gedankens kann ihm bei der Entscheidung helfen, ob die soweit ausgeführte Zeichnung mit dem Bild der eigenen Vorstellung tatsächlich übereinstimmt. Sie spiegelt neben handwerklichen Prozessen auch die Gelehrsamkeit des Künstlers wider. Sie berücksichtigt eingeflossene Ideen aus der Literatur und verarbeitet historische Gegebenheiten und Begebenheiten, gleich welcher Art oder Disziplin. Sie verdeutlicht den introvertierten, suchenden Arbeitsprozess des Künstlers nach der besten Problemlösung, das Zusammenwirken des Künstlers mit Kollegen oder seinen Austausch mit Auftraggebern.

Die *Beischrift* ist eine handschriftliche Hinzufügung zu einer Zeichnung, jene Beschriftung, die in wörtlichem oder übertragenem Sinne in Verbindung mit der Darstellung steht und oft erklärenden Inhalt hat. Diese Begriffsbestimmung erklärt sich aus der Ableitung des Wortes von *inscriptio*, der Beischrift von Sinnbildern und Emblemen. Während die *Inschrift* als Bestandteil des Werkes konzipiert ist und den Weg in das ausgeführte Objekt findet, wird die Beischrift nicht in das ausgeführte Werk übernommen.⁵ Die Handzeichnung ist das einzige Medium, das einen werkbezogenen Kommentar vor dem Endprodukt zulässt, wenn man von den Vermerken absieht, die nach der Vorbereitung des Malgrundes unter dem Gemälde verschwinden.⁶ Das Gemälde eignet sich nur dann für eine Beschriftung, wenn der Text Bestandteil des Bildes sein soll. Gleich welchen Gedanken eine Beischrift festhält, er war offensichtlich wichtig genug, um ihn durch seine Niederschrift zu einem anderen Zeitpunkt zur Verfügung zu haben. Weil die Anmerkung nur gedanklich an das fertige Werk gebunden ist und den jeweils individuellen Arbeits- und Denkprozess des Künstlers unterstützt, ist sie prinzipiell an keinen Ort gebunden. Sie kann an jeder Stelle des Blattes stehen, in der Mehrheit der Fälle ist sie aber in der Nähe jenes Teils der Zeichnung zu finden, den sie erläutert.

II

Für den Hochaltar für Sankt Walpurga schuf Rubens das Triptychon der *Kreuzaufrichtung* (1610-11). Dafür fertigte er unter anderem die Studie des *Männlichen Akts mit erhobenen Armen*⁷ für den das Kreuz stützenden Soldaten an. Er zeichnete das linke Bein zwei Mal, um die Kraftübertragung des Kreuzes auf die Figur zu studieren. So konnte er anhand der Skizze entscheiden, welche Positionierung des Beines er für das Gemälde wählen würde. In seiner *Ölskizze einer Löwenjagd*⁸ (1614-15) in der Londoner National Gallery (unter Nr. 49) entschied er sich, den zu breit geratenen Rücken des Löwen zu schmälern, indem er mit

Deckfarbe die vorhandene Kontur abdeckte. Diesen Weg wählte er aber nicht immer. In einer späten Zeichnung zu einem *Festmahl des Herodes* korrigierte Rubens seine Komposition nur mit Bemerkungen, wie „Salome etwas höher (ansetzen)“ (Nr. 50, S. 86). Diese und vergleichbare Korrekturmöglichkeiten lassen sich auch bei vielen anderen Künstlern finden. Sie entscheiden sich, die gezeichnete Korrektur durch Worte zu ersetzen und erst im nächsten Arbeitsschritt die Veränderung auszuführen. Auf einer Zeichnung des *Triumph der Luna* nach dem Monogrammist PP hatte der Zeichner die weibliche Figur links neben Luna zu hoch angesetzt (Ill. 1). Nur rasch setzte er ihre Beine erneut an und notierte darunter „china basso“ – „tiefer ansetzen“.⁹

Man könnte nun der Meinung sein, dass Beischriften etwas Widersprüchliches an sich haben, denn warum sollte ein Künstler die Veränderung einer Zeichnung beschreiben, wenn er sie doch zeichnen konnte? Die offensichtlichste Antwort auf diese Frage hat mit Zeit und Ökonomie zu tun. Das Schreiben ist ein erstaunlich guter Ersatz für das Zeichnen und verkürzt den Prozess des Korrigierens deutlich. Gleichzeitig lässt ein Text Raum für Interpretation und die Möglichkeit, sich noch nicht festzulegen. Nicht jede Beischrift ist daher gleich; nicht von gleicher Länge, gleichem Inhalt, nicht von gleicher Bedeutung für den Leser und den Zeichner. Diese Notizen lassen die Denkstrukturen verschiedener Künstler erkennen, ihre Arbeitsschritte unterscheiden, sowie deutlicher wahrnehmen, was die Aufmerksamkeit des Betrachters beim Ansehen steuert. Beischriften sind in der Kunst der Zeichnung so häufig, dass sie dem Betrachter ganz selbstverständlich erscheinen und unmittelbar im Zusammenhang mit dem Gesehenen verstanden werden können. Die Frage nach dem Grund für diesen Sprung vom Zeichnen zum Schreiben, die Änderung des Korrekturverfahrens, ist daher eine genaue Betrachtung wert, da die Inhalte dieser Kommentare sehr unterschiedlich sein können.

Einen Katalog der verschiedenen Beischriften zu erstellen, ist hinsichtlich der soziologischen Voraussetzungen, Abläufe und Folgen rund um den Künstler besonders lohnend. Die Bandbreite und hohe Anzahl an erhaltenen handschriftlichen Notizen erlauben vor allem Rückschlüsse auf das Verhältnis des Künstlers zu seinen Auftraggebern. Der soziale Aufstieg des Künstlers spiegelt sich am deutlichsten in der *Signatur* wider (S. 11ff), während sein Verhältnis zu Auftraggebern gut in der *Auftragszeichnung* sichtbar wird (S. 14ff). Die Beischrift belegt ebenfalls den Bedeutungswandel der Zeichnung. Ursprünglich kursierte das *Musterbuch* als Allgemeingut und Kopiervorlage durch die Werkstatt (die Werkstätte), bis sie bei Rubens einen so exklusiven Status erreicht, dass er sie als „intellectual property“ vor den Augen anderer schützte und wegspernte (S. 33, 40f). Am schwierigsten bleibt das Erfassen des Verhältnisses zwischen Meister und Schüler oder Assistent (S. 39f).

Ich habe die Betrachtungen zur Geschichte und Theorie von Anmerkungen in den Hauptteil gelegt, um an dieser Stelle *in medias res* die Vielfalt der Beischriften vorzustellen. Wer diese Schilderungen zuerst lesen möchte, findet sie ab S. 38.

Die Unterschrift

Signatur und Fälschung, Zuschreibung und Bewertung

Allem voran steht die Entscheidung, ob die Beischrift von der Hand des Künstlers oder von fremder Hand stammt. Mit der *Signatur* bestätigt der Künstler seine Autorschaft und kennzeichnet sein Werk. Sein Zeichenstil ist fortan untrennbar mit seinem Namen verbunden. Die Signatur ist ein Zeichen der Echtheit. Obwohl man als Betrachter dazu neigt, ihr die größte Autorität einzuräumen, so sind jegliche andere Beischriften genauso dienlich, die Hand und Handschrift des Zeichners zu identifizieren. Auch ist besondere Vorsicht bei der Anerkennung der Unterschrift als Authentizitätsmerkmal geboten, da ihre Nachahmung bei Fälschern besonders beliebt ist. Gefälschte Signaturen gehen in den meisten Fällen mit der mutwilligen Fälschung des ganzen Blattes einher.¹⁰ Unterschriften beziehen sich nicht auf den Inhalt der Zeichnung, sondern auf das Selbstverständnis des Künstlers oder die Verwendung des Blattes. Auf Vertragszeichnungen ist sie ein Zeichen der externen Repräsentation. Im deutschen Raum dient sie zuerst im Zunftwesen vor allem als Schutzmarke, und in dieser Tradition ist sie auf frühen Blättern zu verstehen. Auf zeitgleichen italienischen Blättern ist sie selten vorhanden. Wir finden Signaturen in Form von Monogrammen bereits bei dem um 1505-1520 tätigen Meister von Mühldorf, bei Albrecht Dürer (1471-1528) oder Hendrick Goltzius (1558-1617). Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530) signierte über seinem Monogramm zusätzlich mit einem Dolch, Dirck Vellert (ca. 1480-1547) zwischen den Initialen mit einem Stern, und Paul Bril (ca. 1554-1626) machte eine Brille, die er ins Bild einfügte, zu seinem Kürzel. Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665) bestätigt, den *Chor und Hochaltar der Janskirche in s-Hertogenbosch* gezeichnet zu haben: „de St Jans, ofte grote, kerk, in sHartogenbosch, in brabant, van mij P^r. Saenredam 1632 den 1 Julij aldus naer t'leeven geteekent“.¹¹ Pirro Ligorios (1513/14-1583) *Studie zu einer Allegorie* trägt die griechische Beischrift „ΠΥΡΡΟΣ Ο' ΑΙΓΟΠΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ“, die nichts anderes bedeutet als „Pirro Ligorio fecit“. Die Signatur ist hier gepaart mit dem stolzen Ausdruck der Kennerschaft der Antike und dem humanistischen Anspruch eines Intellektuellen, ihr in angemessener Weise zu folgen.¹²

Durch seine Unterschrift beurteilt der Künstler sein Blatt als wertvoll, wobei sich in ihr später der historische Prozess des Künstler(selbst)verständnisses vom Berufs- zum Bildungsstand besonders deutlich widerspiegelt. Die Veränderung des Selbstbilds ist

unmittelbar verknüpft mit der historischen Veränderung seiner sozialen Stellung. Mit dem Aufstieg in akademische Berufe und Positionen der höfischen Verwaltung erringen Künstler bisher ungeahnten Status, und mit ihnen die Zeichnung als selbständiges Kunstwerk. Von der einfachen Angabe des Namens bei Frans Floris entwickelt sich die Signatur über Giorgio Vasaris noblen Status und Lorenzo Bernini als geadelten Künstler zur romantischen Selbstverliebtheit.¹³

Die *Widmung* zeigt, dass sich mit dem Ansehen des Künstlers auch die Wertschätzung der Zeichnung verändert: schon zu Zeiten Jean Bouchers (1568-1632) ist die Zeichnung ein willkommenes Geschenk, ein Sammlerstück, welches durch die Dedikation aufgewertet wird. Besonders auf Selbstporträts des 18. und 19. Jahrhunderts wird die Widmung eine beliebte Sonderform der Signatur. In der gewählten Schrift und Sprache der Beischrift findet der Künstler die Möglichkeit, seine Bildung, noble Herkunft oder errungene Nobilitierung zu unterstreichen.¹⁴ Die Zeichnung eines *Hl. Sebastian* stammt von Giovanni Angelo Canini, doch die Notiz stammt von seinem Bruder Marc Antonio: „Disegno fatto da Gio: Angelo / Canini Romano donato al Sig.^{re} / Felice Buty et il Sig.^{re} Felice / Lo dono al Sig.^{re} Giorgio / Herman de Sassonio / Marc: Antonio Canini / Scrisse m^o pp^{ac}“. Mit ihr bestätigte er die Echtheit des Blattes, und wir erfahren ausserdem, dass er das Blatt an Hermann von Sachsen verschenkte.¹⁵ Auch der *Weibliche Akt* von Hans Rottenhammer (1564-1625) trägt eine Widmung, wahrscheinlich für Graf Ernst von Schaumburg, für den der Künstler die Deckengemälde des Schlosses Bückeburg ausführte: „HR [ligiert] 1612 - / Hanß Rottnhammer / geschehen In Puckhenburg / 1612. - Hanß Rottnhammer / schrieb dis zu gueder / gedechtnus In Augsp[urg] / Im Jar 1614 / den 27 Maii“.¹⁶

Wird der Namen des Künstlers von anderer Hand, meist nachträglich, hinzugefügt, so spricht man von einer *Zuschreibung*. Die Anzahl der Zeichnungen ohne eigenhändige Signaturen, die zu einem späteren Zeitpunkt von fremder Hand mit richtigen und falschen Zuschreibungen versehen wurden, ist Legion. Mit der Zuschreibung einer Zeichnung an einen Künstler durchläuft das Blatt eine Veränderung. Manchmal überliefert sie einen traditionellen Eintrag eines Inventars, oder der Schreiber erlaubt sich eine Bewertung. Damit ist der Anspruch verbunden, über Information oder eine gewisse Kennerschaft zu verfügen. Der Kenner fügt damit dem Blatt eine richtungsweisende Information hinzu, von der er erwartet, dass sie für andere sinnvoll und nützlich ist. Die Wahrnehmung des Blattes wird damit unweigerlich beeinflusst. Die Zuschreibung gibt nicht nur Aufschluss darüber, wie sich die historische Vorstellung und Kennerschaft vom Werk des Künstlers verändert und weiter entwickelt hat, sondern sie hat ebenso Bedeutung für die Herkunftsforschung. Die Hände sehr vieler Beischriften sind nicht identifiziert, stammen sie doch von uns namentlich nicht mehr bekannten Schülern und Assistenten von Künstlern, von Händlern und ihren

Mitarbeitern, Sammlern, ihren Sekretären oder aus den frühen Tagen der Kupferstichkabinette. Einige wichtige Liebhaber- und Spezialistenhände sind sehr wohl überliefert. Die Handschrift des Padre Sebastiano Resta ist gut bekannt, da er viele Blätter seiner Alben mit Hinweisen zur historischen Sammlungsgeschichte kommentierte, genauso wie die Handschrift von Pierre-Jean Mariette, Jonathan Richardson sen., Matthäus Merian oder Samuel Woodburn.¹⁷ Zuschreibungen solcher Kenner sind nicht leichtfertig von der Hand zu weisen, denn ihre Sammlungen waren von derartiger Güte, dass ihr Urteil heute noch mitbestimmend für Gutachten und Ankäufe ist.

Die Zuschreibung „da Vinci“ auf Andrea del Verrocchios (ca.1435-1488) *Kopfstudie eines Jünglings* stammt wohl von derselben späteren Hand, die auch das Blatt rahmte. Die Anbringung der Beischrift in der unteren rechten Ecke lässt einerseits die Kreidestudie weitgehend ungestört, doch sie mimt gleichzeitig eine Signatur, die wir an gleicher Stelle vermutet hätten.¹⁸ Ein unbekannter Zeitgenosse schrieb ein Blatt mit *Studien eines weiblichen sitzenden Rückenaktes* (Ill. 2) Michelangelo (1475-1564) zu: „Micaelis Angeli manu Anno aetatis suæ Lxxxvÿ. / Romæ 1560. xxvÿ. Martÿ.“¹⁹ Die heute aufgeklebte Anmerkung wurde wahrscheinlich nachträglich versetzt, und in ihr macht der Schreiber Michelangelo um zwei Jahre älter, als er tatsächlich war: der 27. März 1560 war wohl jener Tag, an dem das Blatt den Besitzer wechselte, doch der Künstler war 1560 nicht 87, sondern 85 Jahre alt. Diesen Fehler stellt eine weitere Beischrift von anderer Hand richtig, ein Zitat aus Vasaris Viten, die den Todestag von Michelangelo angibt: „E così a dí 17 di febraio l'anno 1563, a ore 23 [ventitré], a uso fiorentino, che al romano sarebbe 1564, spirò per irsene a miglior vita“.²⁰ Ein Sammler des 18. Jahrhunderts besaß wohl eine ganze Reihe von Zeichnungen Rembrandts, die er allesamt auf den Rückseiten mit der Zuschreibung an ihn versah.²¹ Auf *Sechs Szenen aus dem Neuen Testament* (Ill. 3) für eine Rahmgestaltung für das *Missale Romanum* (Antwerpen 1613) hinterließ ein ehemaliger Sammler die Zuschreibung der Skizzen an Perino del Vaga (1501-1547), die später als Zeichnungen von Rubens (1577-1640) erkannt wurden.²² Das Vernachlässigen einer Beischrift kann zu einer falschen Zuschreibung führen: um Rubens' Verhältnis zur Darstellung von Tieren zu beleuchten, wurde der Entstehungsprozess der *Wildschweinjagd* (Ill. 4) anhand seiner Zeichnungen vorgestellt. Ein Blatt mit Figurenskizzen zur *Dresdner Wildschweinjagd* (Ill. 5) diente als Illustration einer raschen Ideenskizze, die aufgrund ihres Tempos und ihrer Ausdruckskraft im Vergleich zum gemäßigten Gemälde besonders beeindruckte. Die Beischrift „dit gedaght heft rubbens“ – „Diesen Gedanken hatte Rubens“, hatte man vernachlässigt und so wurde die seit 1931 als Kopie nach Rubens' Gemälde anerkannte Zeichnung erneut Rubens zugeordnet.²³

Mit Begeisterung und Bewunderung hinterlässt ein Sammler auf einem *Männlichen Rückenakt* Michelangelos zur Schlacht von Cascina seine Bewertung des Blattes: „impossible de trouver plus beau“. Wie die zweite Beischrift „Collezione di P. P. Rubens“ von anderer Hand in schwarzer Kreide oben rechts verrät, befand sich das Blatt ehemals in der Sammlung des flämischen Künstlers, wodurch es zusätzlich aufgewertet wird.²⁴ Willem Panneels (um 1605-1634), wahrscheinlich der eifrigste Kopist von Rubens' Zeichnungen, erlaubte sich auf einer anatomischen *Studie nach einem Écorché* (Ill. 6) folgendes Urteil: „Ick bevinde dat in de annotomien van rubbens veel meer werck is als in eenige andere“ – „Ich denke, es steckt viel mehr Arbeit in Rubens' Anatomiestudien als in seinen anderen Blättern“.²⁵ Aus dem Umkreis des Rubens kennen wir ein Blatt, auf dem der Lehrer einem Schüler (?) eine weibliche Figur mit einem Verbindungsstrich markierte und sie mit „buono“ als gut gelungen beurteilte.²⁶

Der Adressat der Beischrift I. Die Auftragszeichnung

Eine Notiz kann dem Künstler selbst dienen, oder er kann sie an einen oder mehrere Leser richten. *Anmerkungen an Andere* unterscheiden sich in ihrer Form von jenen, die der Zeichner für sich selbst hinterlässt, und ob der Leser dem Zeichner (gut) bekannt ist. Für gewöhnlich benötigt schriftliche Kommunikation einen Kontext. Im Gegensatz zu an sich selbst gerichteten Stichworten erlaubt Korrespondenz keine impliziten Gedankengänge, sondern muss diese formulieren. Dabei müssen gewisse Regeln der Grammatik, Rechtschreibung und Form eingehalten werden. Eine präzise Wortwahl in vollständigen Sätzen erleichtert die Verständlichkeit der Angaben des Zeichners. Es ist aber nicht immer eindeutig, ob der Zeichner eine Notiz an sich, oder an eine andere Person richtet. Eine ursprünglich für sich selbst gemachte Anmerkung kann ein Teil des Arbeitsablaufs innerhalb der Werkstatt werden. Dieser Schritt ist nicht unbedingt als getrennte Handlung des Künstlers erkennbar, denn die annotierte Zeichnung kursierte in der Werkstatt und die Umsetzung der Beischrift wurde durch verbale Anleitungen des Meisters ergänzt.

Die Nachricht kann eine Vereinbarung zwischen Auftraggeber und Künstler oder ihre näheren Umstände betreffen, die Zusammenarbeit und Arbeitsteilung mehrerer Künstler belegen oder eine verbale Abmachung bekräftigen. Solche Vermerke lassen uns weiter in den Werkstattbetrieb und in Verträge Einblick nehmen. Einige Auftraggeber forderten detaillierte inhaltliche und ikonographische Erläuterungen zu den Zeichnungen, die ihre Entscheidung über die Auswahl des Themas erleichtern sollten. Aus diesen Verträgen lernen wir, dass der Auftraggeber die Ausführung des Werks durch den Künstler allein wünschte und damit qualitative Einbußen durch die Beteiligung der Werkstatt ausschließen konnte.

Durch das verwendete Vokabular – *disegno, modello, patroen, Riss, Visierung* und *vidimus*²⁷ - erlangen wir wesentliche Information über das zeitgenössische Verständnis und die Aufgabe der Zeichnung.

Francesco Salviati (1510-1563) bezeichnet in seiner Beischrift die quadrierte *Studie eines ungläubigen Thomas* als „disegno“ für das anzufertigende Altarwerk, welches er laut Vertrag für den in Lyon lebenden Florentiner Bankier und Händler Albizzo del Bene auszuführen hatte: „di michelagnolo pitore fiorentino alias Salviati dic(h)iaro questo e(s)ere il disegno della tavola daltare che io (ho) promes(s)o fare a albizo delben(e) chome apare pe(r) uno chontrato rogato per M(esser) piero franc(es)co machalli notaio fiorentino ogi questo di di novembre“.²⁸ In seinem Vertrag mit Jakob Heller von 1508 musste Albrecht Dürer unterzeichnen, dass er den Altar eigenhändig ausführen würde, und auch Wolf Huber hatte für den Sankt-Annen-Altar zu Feldkirch zu bestätigen, dass er ihn alleine anfertigen würde.²⁹ Das Gleiche bestätigt David Teniers d. J. (1610-1690) auf seinem *modello* zu einem *Bauerntanz* für Prinz Wilhelm II von Oranien: „Monsieur Teniers zal gelieven te schilderen voor sijne Hocheyt Mijne heere den Prin[ce] van orange deeze ondergeteyckende boerkarmis“.³⁰ Und auf der Rückseite des *Entwurfs zu einem Beichtgestühl* unterzeichnen der Pastor von Beringen und Artus Quellinus I (1609-1668) die vereinbarte Summe und die Ausführung des Gestühls nach dieser Vorlage: „Volgens dit concept ben accordert met Sr. Artus Quilinus ende soude moeten hebben twe hondert ende viertich gulden brabant gelt. Ita testor A. Wuestenraedt pastuer jn Beringhen“ – „Ende ick belouf volgens het selven modelle het selven vromelyck uyt the vueren. By my Artus Quellin. Actum Antwerpen den tweden Junius 1665“.³¹

Inschriften und Inschriftenträger

Wie schon in der Einleitung erwähnt, ist die *Inschrift* keine Beischrift im echten Sinne.³² Sie ist als Text im Gemälde angelegt und ist schließlich dort zu lesen. Die Beischrift hingegen ist ein Kommentar, der einen Gedanken oder Arbeitsprozess festhält, deren Inhalt im fertigen Werk umgesetzt wird/wurde, dort aber nicht aufscheint. Weil einige Inschriften mit großer Regelmäßigkeit in Gemälden und Titelblattillustrationen wiederkehren, und sie im Zusammenhang mit Titelblattillustrationen für Rubens ebenfalls grosse Wichtigkeit hatten, sollen hier doch einige Aspekte erwähnt werden.

Trägt das Werk in seiner endgültigen Form Text, so hat sich an der Funktion des Bildes grundsätzlich nichts geändert. Der Künstler, der Auftraggeber oder seine Berater rechnen jedoch nun mit dem Lesen des Texts durch den Betrachter. Sie gehen davon aus, dass dieser lesen oder einem Zitat vielleicht sogar einem Autor zuordnen kann. Die Inschrift unterstützt die Aussage der Darstellung und ist so im Werk positioniert, dass sie unmissverständlich

einen Teil des Gemäldes, Freskos, der Skulptur oder der Titelblattillustration interpretiert. Sie dient also der Publikumsselektion, Belehrung und Erziehung. Inschriften fallen generell formeller aus, da sie einem breiten, öffentlichen Publikum dienen. An einen Leser gerichtet, kann die Anmerkung pädagogische Ziele verfolgen, Botschaften senden, ein Credo aussprechen, Ideen kommunizieren oder bewusste Änderungen argumentieren, gewollt eine Stimmung erzeugen oder sachlich das Sichtbare aufzählen. Inschriften können Interpretationen klären, einschränken oder erweitern. Sie können vom Zeichner als subtile oder offenkundige Form der Unterweisung und als didaktische Hilfestellung gedacht sein. Für Inschriften haben sich einige Bild- und Textschemata für ihre Darstellung durchgesetzt: Botschaft, Sprichwort, Devise, Motto und Zitat finden wir in Bildunterschriften, Zweizeilern und Legenden, in Kartuschen, auf abgebildeten Steinplatten und Architraven.

In einer Reihe von acht Wandteppichen illustrierte Jacob Jordaens (1593-1678) bekannte Sprichwörter. Auf der Ideenskizze für den ersten Teppich der Serie ist in einer Kartusche über der Abbildung die Beischrift „Soo Doude Songen / pepen de jongen“ zu lesen. Sie ist ein Wortspiel mit dem Sprichwort „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“, die sich hier, durch die Änderung des Wortes „piepen“ (zwitschern) in „pepen“ (oder pijpen; Flöte spielen), auf das Musizieren konzentriert.³³ Zur Radierung des *Verlagssignet des Hauses Pasquali* ist uns eine richtungsgleiche Zeichnung von Antonio Visentini (1688-1782) erhalten geblieben, die den Wahlspruch des Hauses „LITTERARUM FELICITAS“ auf einem Band über der elaborierten Kartusche vorführt.³⁴ Marcus Gheeraerts d.Ä. (ca. 1521-1587) verewigte sich mit seinem Emblem und Motto „Victoire Wint Glorie“ in Johannes Vivianus' *Album Amicorum*.³⁵ Von Rubens' kennen wir das *modello* für das *Verlagssignet von Jan van Meurs*, welches das Motto „NOCTV INCVBANDO DIVQVE“ - „Brütend / Nachdenken(d) bei Tag und Nacht“ trägt (Nr. 14, S. 63).

Appell und Ausruf werden gerne dazu verwendet, der Inschrift moralischen Charakter zu verleihen. Der Text kann dabei auch doppeldeutig sein. Die *Antiphrase* betont, dass das Gegenteil vom Gesagten gedacht wird. Dabei muss sie nicht unbedingt ironisch gemeint sein, sondern will ihre Aussage durch dieses Stilmittel unterstreichen. Adriaen van de Venne (1589-1662) lässt zwei in Lumpen gekleidete Krüppel ein schäbiges Laken aufspannen, auf dem „All-Arm“ zu lesen ist. Der angriffsartige Ruf zur Verteidigung „zu den Waffen“ muss genauso als „völlig verarmt“ gelesen werden.³⁶ Der Text kann als Teil der Erzählung nicht nur eine allgemein moralisierende, sondern auch eine gestalterische Funktion in der Darstellung übernehmen. In einer *Studie von vier Köpfen* (Ill. 7) aus der Werkstatt des Hans Holbein d. Ä. (ca. 1460/70-1524) werden einige Worte der Verspottung Christi am Kreuze (Mk. 15, 29) so neben dem Kopf des Mannes links unten angebracht, als rief er sie Christus zu: „Ha, der du den Tempel abbrichst...[und baust ihn auf in drei Tagen, hilf dir nun selber

und steig herab vom Kreuz!]"³⁷ In Rubens' *Entwurf für das Titelblatt des Breviarium Romanum* entweicht dem Weihrauchgefäß der Engel rechts und links der sitzenden Ecclesia wie Rauch ein Zitat aus Psalm 150 (Nr. 10, S. 60).

Der Künstler hat im Rahmen von Auftrag und Programm selten Einfluss auf die Wahl des Textes, der sein Werk begleiten oder schmücken sollte, da dieser an das Kirchenjahr, Liturgie, Eschatologie, etc. gebunden sein konnte. Worauf der Künstler hingegen Einfluss hatte, war der Ort der Anbringung der Beischrift und die verwendete Schrift. Die gute Lesbarkeit der Inschrift ist daher genauso wichtig wie ihr Ort der Anbringung. Sowohl die Alt-Niederländer als auch eine Reihe Florentiner Quattrocento-Künstler, darunter Fra Angelico und Domenico Ghirlandaio, trafen mit der Verwendung unterschiedlicher Schrifttypen in ihren Werken eine bewusste, von der Ikonographie des Werks beeinflusste Entscheidung. Der Ort der Anbringung von Namen hat seine Wurzeln in der Antike, doch festgelegt wurden sie bis ins 13. Jahrhundert. Sie konnten im Raum über Figuren schweben, Steinsockel zieren, oder Friese und Spruchbänder dekorieren. Die Nachahmung von in Stein gemeißelten Beischriften war genauso üblich, wie die Nachahmung gestickter Bordüren und punzierter Heiligenscheine. Die Art der Schrift war ebenfalls an die Ikonographie gekoppelt: die Namen der Heiligen wurden in Florenz und Umgebung im Quattrocento generell in römischen Großbuchstaben dargestellt, um klassische, antike Formen nachzuahmen und dargestellte Buchtexte wurden in gotischen Minuskeln geschrieben, um sie als historische, „alte“ Quelle zu kennzeichnen.³⁸ *Signien* und *Monogramme* sind seit dem Beginn der visuellen Geschichte des Christentums in Gebrauch. Der Anlass einer Inschrift waren häufig wirtschaftliche Aspekte, religiöse und kulturelle Bräuche. Der Inhalt der Inschrift beeinflusste die Form und die Formelhaftigkeit, die zu diesem Zeitpunkt gewöhnlich wichtiger war als die Leserlichkeit der Inschrift. Das Abkürzen der Inschriften zu Signien wurde üblich, mitunter auch weil die Bearbeitungskosten des Steins hoch waren. Die Abkürzungen identifizieren Personen, sind Teile von Gebetsformeln und (christlichen) Ritualen oder gehen auf antike Formen und Zeichen von Herrschaftsanspruch zurück. Sie fungieren als Symbole der Leidensgeschichte Christi und als Widmungsformeln auf Grabmälern.³⁹ In Blättern, die Werke der Antike kopieren, dienen sie dokumentarischen Zwecken, wie dies beispielsweise die Zeichnungen der Römischen Dosiso-Werkstatt tun (Ill. 8).⁴⁰

In der *Zeichnung eines antiken Opfers* des Monogrammistens PP (tätig um 1500 in Ferrara) weihen die Anwesenden den Totengöttern: links und rechts des Altars werden Ziegen geschlachtet, auf dem Altar, der die Aufschrift „DISMA / NIBVS / S. D.“ – „den Totengöttern geweiht“ - trägt, erwürgt eine Mutter gemeinsam mit ihrem Kind eine Schlange.⁴¹ Parmigianino (1503-1540) imitierte auf einem *Grabmalentwurf für einen Bischof* eine

griechische Inschrift. Obwohl er der Sprache und Schrift nicht mächtig war, bediente er damit den intellektuellen Anspruch und das kulturelle Prestigedenken seiner Auftraggeber.⁴² Nach dem Johannes-Evangelium (Joh. 19, 19-22) ließ Pontius Pilatus eine Tafel mit I.N.R.I. - Iesvs Nazarenvs Rex Iudaeorvm - in Hebräisch, Griechisch und Latein auf dem Kreuz Christi befestigen. Sowohl Jan Sadeliers (ca.1550-1600) *Kreuzigung Christi*⁴³ als auch Adriaen Isenbrants (tätig seit 1510-1551) büßende *Maria Magdalena mit dem gekreuzigten Christus*⁴⁴ zeigen nur die lateinische Abkürzung. Rubens hingegen hielt sich an die genauen Angaben des Evangeliums: in einer *Ölskizze der drei Kreuze*⁴⁵ ist der Name Jesu in den drei Sprachen zu lesen.

Titelblattillustrationen wurden immer wichtiger für die Gestaltung und Vermarktung gedruckter Bücher. Solange es keine Inhaltsverzeichnisse und Indices gab, hatten sie die Funktion der kurzen Inhaltserklärung. Der Kupferstich veränderte die bisherige Titelblattgestaltung grundlegend. Illustrierte Frontispize lösten die hauptsächlich aus Text bestehenden Deckblätter ab. Sie übernahmen auf immer mehr Platz die Rolle, den Inhalt des Buches zusammenzufassen und hinzu kamen bekannte Zitate, Allegorien und Personifikationen als symbolische Verkürzungen des Texts. Welche zusätzlichen verbalen Informationen zu der bildlichen Darstellung innerhalb des Titelblattes noch angegeben wurden, war abhängig von der Bildikonographie, der Komplexität und Neuheit der Darstellung, sowie des Erfindungsreichtums des Verlegers und des Künstlers.

Zeigte das Titelblatt ein Porträt des Autors, wurde sein Name, häufig auch (s)ein Motto angegeben. Der Rubensschüler Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) machte sich in einem weit ausgeführten, jedoch nicht verwendeten *Titelblattentwurf mit Friedensallegorie* (?) (Ill. 9) die Mühe, die Inschriften der Spruchbänder seitenverkehrt abzubilden.⁴⁶ Gabriel de St. Aubins (1724-1780) Zeichnung des *Momus*, des karnevalesk kostümierten Gott des Spotts in Federhut und Schellen, war wahrscheinlich als Titelblattillustration gedacht. In seiner rechten Hand trägt er eine große Schriftrolle mit dem Titel des Buches „Recue[il] de Deguisem[ents] du Bal de Saint Cloud 1752 D^s Gl de Saint-Aubin“.⁴⁷ Rubens verwendete für das *Titelblatt zu Ludovicus Blosius Gesammelte Werke* (1632) ein geöffnetes Buch, das in der Zeichnung leer blieb, im Stich von Cornelis Galle I (1576-1650) schließlich den Buchtitel trägt.⁴⁸

Form. Von der Vorgabe zur Zeichnung, von der Zeichnung zum Werk

Die formale Beischrift⁴⁹ überträgt Fakten der äußeren Form eines Objekts oder einer Person von der Zeichnung in das Gemälde. Diese Anmerkungen enthalten Informationen über Eigenschaften und Zustand, die dem Gegenstand inhärent sind. Sie sind sichtbare und messbare Merkmale und halten jene Teile fest, die mit den Mitteln der Zeichnung nicht

immer optimal darzustellen sind. Das „Was?“ und „Wie?“, der Gegenstand und sein Attribut stehen im Mittelpunkt der formalen Beischriften, und in weiterer Folge die Technik und Umsetzung des Werkes. Die Anmerkung „rund“ finden wir auf wenigen Zeichnungen, da dem Zeichner die Möglichkeit gegeben ist, die Kreide in Kreisform über das Blatt zu führen. Die *Farbangabe* „gelb“ hingegen ist notwendig, wenn der Zeichner mit Feder und Tinte arbeitet. Die *Materialangabe* „Samt“ definiert die Oberfläche eines Objekts als flauschig und weich. Für den Zeichner bedeutet die Notiz die Benutzung einer bestimmten Maltechnik: die Darstellung von Samt geschieht auf andere Art als Seide oder Leinen. Ein Betrachter wird sich beim Lesen des Wortes „Samt“ daran erinnern, wie sich das Material anfühlt.

Farb- und Materialangaben, Maße und Gewichte

Farb- und Materialangaben geben zumeist jene Farben, Stoffe und Oberflächen wieder, die an einem Modell oder einer Vorlage gesehen wurden, und oft stimmen diese mit jenen im ausgeführten Gemälde überein. Es sind uns auch einige Zeichnungen bekannt, die jene Farben notieren, die ins Gemälde übertragen werden sollen, manchmal tragen sie sogar Farbkleckser. Farbangaben sind uns nicht nur in Worten, sondern auch in der Form von Zahlen-, Buchstabencodes und Legenden überliefert.⁵⁰ Die Angabe von Farbe und Material ist, soweit wir aus erhaltenen Zeichnungen schließen dürfen, eine der ältesten und häufigsten Formen der Beischrift. Sie finden sich auf Blättern bei Dürer, Perino del Vaga, Anton Van Dyck oder auf einer Studie eines Schauspielers von Antoine Watteau (1684-1721). In Porträts unbekannter Sitzer können Farben und Kleidungsstücke die Person einer bestimmten sozialen Schicht zuordnen. Generell halten Künstler des 18. Jahrhunderts wesentlich mehr Details zur dargestellten Person fest als ihre Kollegen davor, vom Entstehungsort bis zur Gelegenheit, bei der die Zeichnung entstand.

Für die Geschichte der frühen Handzeichnung ist die einzige bekannte Zeichnung von Jan van Eyck (ca. 1395-1441) besonders wertvoll (Ill. 10): die *Porträtstudie für das Bildnis des Kardinal Niccolò Albergati* (1431) veranschaulicht die Arbeitsweise und Verwendung von Farben bei den Altniederländern. So wie hier angegeben, werden die Farben anschließend im Gemälde des Erzbischofs von Bologna umgesetzt: „van den voorhofde - vryssche vnd die nase sanguynchtich - ten hair clair bleicachtich - wrate purperachtich... van den augen - swart um - bruyn geelachtich vnd witte blauwachtich - die vm seiden witten bleecachtich - hecheren ... van seiden - ich en - lachtich beym anziens... bruyn sanguinachtich - es of ... lachtich - die lippen zeer witachtich - purper, die stuppele van den baerde - heel gry sachtich.. brat door sachtich - roodachtich“.⁵¹ In dieser Tradition stehen die Angaben von Hans Holbein d. J. auf der *Porträtstudie des William Parr* von ca. 1538-40. Weißer und

purpurfarbener Pelz und weiße Seide waren Stoffe, die ausschließlich in Adelskreisen getragen wurden.⁵² In vollständigen Sätzen kommentierte der Holländer Jacques de Geyn II (ca. 1565-1629) seine *Zwei Studien eines Kugelfisches*. Die feinsäuberlich untereinander gesetzten Zeilen und die saubere Handschrift deuten darauf hin, dass de Geyn die Zeichnung als Schaublatt vorsah (Ill. 11): „Zee Eeghel / Dese vis is van omber wit en swart ijsergraeuachtich / van den rugghen neerewert al lichter tot den buijck / Die is wit nae de staert is hij noch bruijnder hij al gestippelt / met Keulse aerden de penne sijn geelenoocher achtich licht graeu / De vinne sijn omber en keulse aerdeachich teghen 't lijf geleoocker / en wit wat root oock wat en blaeu achtich gekolleureert / ende oock met keulsche aerden gestippelt aenden muijl / wat zomerachtige gecolloureert“.⁵³ Gentile Bellinis (ca. 1429-1507) *Studie einer Türkischen Frau*⁵⁴ belegt zwei gebräuchliche Verwendungen solcher Blätter in Venedig (Ill. 12). Sie diente nicht einem konkreten Porträt, sondern konnte durch ihre detaillierte Ausführung und Beschriftung in der Tradition der Musterbücher einerseits von Lehrlingen kopiert, andererseits für jedes beliebige Gemälde als Vorlage verwendet werden. Roelant Saverys (1576-1639) *Studien von Bauern* dienten gleichen Zwecken.⁵⁵

Ein Blatt, das seit 1950 als Werk des Rubens galt, wurde von Haverkamp-Begemann in Frage gestellt. Die *Studie der Brigida Spinola Doria* (Abb. 22b) wurde lange als die vorbereitende Zeichnung für das Gemälde (Abb. 22c) gehalten, doch heute gilt sie als Kopie nach dem Bild oder *ricordo* eines Assistenten. Weder die Technik noch die Beschriften zu Farbe und Material stimmten mit Rubens' Bräuchen überein, und so eröffnet Logans kürzlich publizierte *Zeichnung einer Genueser Dame* (Abb. 22d) die Möglichkeit, in dem Zeichner vielleicht Deodaat del Monte (1582-1644), einen Assistenten oder Schüler des Rubens in Italien zu sehen.⁵⁶

Ein großartiges und seltenes Beispiel ist ein Blatt aus der Schule des Paolo Veronese (1528-1588). Auf seiner *Studie des Gaius Mucius Scaevola* (?) hatte ein Mitarbeiter des Künstlers auf der Rückseite des Blattes die Umrisse der Figuren der Vorderseite durchgepaust, und die verschiedenen Sektoren mit Farben beschriftet. Es sind allerdings nicht die endgültig sichtbaren Farben angegeben, sondern die Komplementärfarben der Primärschicht.⁵⁷ Farbangaben bei Anton Van Dyck (1599-1641) entstanden in den meisten Fällen nach Werken anderer Meister, wie sein *Italienisches Skizzenbuch* und die *Studie eines Reiters und dreier Pferdeköpfe* nach Rubens' *Laurentiusmarter* beweisen (Abb. 46c). Die Angaben beschreiben die Tierschnauze: „Wit / der neuse incarnatie / half farmelioennachtig / grau“ – „Weiß und Hautfarben“ für den oberen und unteren Teil der Schnute, „halb zinnoberrot“ für das Maul, und „grau“ für das Fell des Halses.⁵⁸

Eine etwas andere Aufgabe hatten Pieter Pourbus' (1523-1584) Farbangaben. In seiner ausführlichen *Landkarte des Romboutswerve Hydraulik-Projekts* sind Teile der Zeichnung in

unterschiedlichen Farben ausgeführt und mit Buchstaben bezeichnet, deren Erklärung man in den angeführten Legenden findet: Die Farbe Blau bezeichnet „Wasser“, die Farbe Braun steht für (Feld-)Wege, der Buchstabe *B* für Brücken, ein *H* für Häuser, etc.⁵⁹ Auch Rubens verwendete Legenden. Auf seiner Zeichnung eines *Ecorché Kopfes nach Andreas Vesalius* benutzte er sie, um die Anatomie des Kopfes aufzuschlüsseln (Nr. 64, S. 94), ein anderes Mal erschienen zwei seiner kommentierte Darstellungen antiker Togen als Kupferstiche in Albert Rubens' *De Re Vestaria Libri Duo* (Antwerpen 1665). Die Buchstaben A-H beschreiben die Teile der Togen an Statuen, wie sie zu tragen waren, und welche antiken Autoren sie bereits beschrieben hatten.

Zu den formalen Angaben gehören auch Anmerkungen über Erhaltungszustand, Größe, Länge oder Gewicht eines Objektes. Sie sind vor allem auf Zeichnungen zu finden, die gemeinhin als *technisch* bezeichnet, und heute durch die Arbeit von Architekten, Bauingenieuren und Fotografen ersetzt werden. Diese möglichst wahrheitsgetreuen Kopien der Gegenstände dienen der Bestandsaufnahme des Vorhandenen. Die Zeichnung dient der präzisen Dokumentation des Gegenstandes in der Fläche, die Beischrift liefert die technischen Daten, erläutert den Bau oder die sachgemäße Benutzung.

Raffael füllte ab 1515 die Position des Inspektors der Römischen Altertümer aus. Aus dieser Zeit ist eine *Studie des rechten Marmor-Pferdes auf dem Quirinal* erhalten. Zu seinen Aufgaben zählte offensichtlich auch das Vermessen der Skulpturen, denn die Rötzelzeichnung zeigt in brauner Feder eingetragene Maße der Körperlänge des Pferdes, seines Rumpfumfanges, der Hufe, etc. Die Skizze des Pferdes ist frei und konzentriert sich nicht auf Details, denn das Hauptaugenmerk galt dem Eintragen der Maßangaben.⁶⁰ Leonardo da Vincis (1452-1519) *höhenverstellbare Kanonen* aus dem *Codex Atlanticus* reihen sich ebenso in diese Gruppe. Die drei fast identischen Beischriften über den übereinander gezeichneten Kanonen geben die Gewichtsverteilung der Waffe an: „El peso dal perno indiretto“ – „das Gewicht des Drehpunktes hinten“. In seinem Brief an Ludovico Sforza (1481) beschrieb Leonardo Feuerwaffen auf ähnliche Weise, die schnell ihren Standort wechseln konnten und dadurch höhere Treffsicherheit erzielen konnten.⁶¹ Eine wesentlich spätere Zeichnung von Charles Percier (1764-1838) diente vielleicht als Studie für eines seiner Bücher über Rom. Die aquarellierte und maßstabsgetreue Zeichnung der *Eingangstür der Loggien des Raffael* hält in einem rosa Balken die Maße der doppelflügeligen Tür in *pieds* festhält.⁶² Durch die ausführliche Beschreibung auf der Werkstatt-Zeichnung eines *Silbertöffels* (Ill. 13) von Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), Rubens' wichtigstem wissenschaftlichen Gesprächspartner, wissen wir nicht nur, wann, wo und bei welchem Händler Rubens das Objekt erstand, sondern erfahren mehr über antike Maßeinheiten. Ein

Cochlear, ein Löffel voll, entspricht einem Drittel des Mystrum. Ligula, ein Löffel voll, entspricht einer Drachme. Das Mystrum entspricht einem Viertel des Cyathus. Der Sextans entspricht einem Sechstel des Sextarius:

„Zeichnung eines antiken Silberlöffels, welchen Herr Rubens 1625 bei Herrn Gau in Paris erstand, gemeinsam mit einer antiken, silbernen Patene. Der gelbe Teil des Löffels ist ein Nagel aus Gold, der jedoch nicht zur Gänze durch [den Löffel] geht. Diente wahrscheinlich zur Justierung, so dass das Flüssigkeitsmaß gemessen und den antiken Maßen des Cochlear oder der Ligula exakt angepasst werden konnte, bzw. dem vierten Teil des Cyathus und des Mystrum entsprach. Als ich jedoch das Original am 9. November 1634 erhielt, entsprach das Maß dem meines Mörsers, der ein Sextans wiegt, ohne es bis zum Rand zu füllen, und dies entspricht ausschließlich zwei Drittel des Mystrum. Wenn ich den Löffel bis ganz an seinen Rand fülle, dann entspricht es genau einem Mystrum“.⁶³ Zwei *Studien eines Flussgottes* (Ill. 14) von Abraham Janssen (ca.1567/76-1632) tragen Beischriften in Feder in Braun am unteren und am linken Rand des Blattes. Es sind Längen- und Breitenangaben für ein Werk auf Leinwand, die immer in Ellen angegeben wurden: „Brede gelijck dese draet“ und „Hogde vier ellen ende half“.⁶⁴

Der Adressat der Beischrift II. Anleitungen für ausführende Künstler

Anleitungen für ausführende Künstler finden wir dort, wo der Zeichner an einer Gemeinschaftsarbeit beteiligt ist. Der Zeichner ist der Empfänger der Nachricht, die Beischrift leitet ihn in der Ausführung seines Anteils an. Sogar wenn die Angaben bereits sehr konkreter Natur sind, bleibt dem Künstler immer noch ein gewisser Spielraum im Rahmen seines Erfindungsreichtums.⁶⁵ In Zeichnung und *modello* kündigen sich bevorstehende Veränderungen der Bildanlage gerne in Beischriften an. Mitunter sind sie Ausdruck für das Verhältnis des Künstlers zu seinem Auftraggeber, und damit der Einflussnahme des Bestellers auf die endgültige Ausführung des Werks.⁶⁶ Der Künstler kann auch der Sender der Nachricht sein, wenn er den Entstehungsprozess seines Werks in einem anderen Material überwacht. In beiden Fällen kann die Nachricht umfangreich ausfallen, mit Hinweisen auf Besonderheiten der Zeichnung und der Umsetzung, um Missverständnisse zu vermeiden. In einigen Fällen kann die Anmerkung über die Abbildung wie eine Gebrauchsanweisung bestimmen. Der Eigenwert der Zeichnung ist dabei eher gering. Wenn die Anmerkung die Darstellung erst verständlich macht, so wird die Beischrift das Argument und die Zeichnung zur *Illustration*. Nicht die Größe der Abbildung ist dabei ausschlaggebend, sondern die Notwendigkeit des argumentativen Textes.

In seinem *Libro dell'Arte* erklärt Cennino Cennini im Kapitel zur Entstehung von Glasfenstern, dass der Mitarbeiter der Glasmalerwerkstatt zumeist nicht die notwendige Ausbildung als Zeichner besitzt, sondern seine Begabung in der Ausführung der Glasscheiben liegt. Ein Maler muss also her, um den Entwurf für das Glasfenster in den richtigen Maßen auszuführen.⁶⁷ Die Anleitung für Hans Baldung Grien (ca. 1484-1545) für ein *Glasfenster für Veronika von Andlau* (ca. 1508), die designierte Äbtissin von Hohenberg (Odilienberg, Elsass), hält genau fest, in welchem Maße er den Vorgaben folgen musste: „Item vi [6] nunnen vier nach einandern und zwo dahinden als gross sie syn mogen hinderen pfeylern lond euch / nit irren oder den rottelstrich“ – „Hier VI [6] Nonnen, vier hintereinander, und zwei im Hintergrund in der erforderlichen Größe / lasst Euch von den hinteren Pfeilern und der roten Kreide nicht beirren“. In der Zeichnung wurden Fenster, Wappenschild und Quadrierung von der Glaswerkstatt in Röteln ausgeführt, während Grien die Figuren einfügte.⁶⁸ Auf Hans Holbeins d. J. (ca. 1497-1543) *Entwurfsskizze für das Familienbild des Thomas More* (Ill. 15) finden wir zwei verschiedene Handschriften: Holbein notierte in Deutsch die zu machenden Veränderungen für die endgültige Gemäldefassung. Wahrscheinlich während einer Besprechung des Gruppenporträts mit More fügte er den Affen auf Lady Alice Mores Kleid, die Bratsche links der Uhr und die auf dem Boden liegenden Bücher hinzu und entfernte die Kerze auf der Fensterbank, indem er sie durchstrich. Die hinzugefügten Namen und Alter der Personen in Latein stammen von der Hand Nicolaus Kratzers, dem Hofastronom Heinrich VIII.⁶⁹

Auf einem Abzug zweiten Zustands der *Alten Frau mit einem Jungen im Schein einer Kerze* notierte Rubens für den Stecher Paulus Pontius ein Zitat aus Ovids *Ars amatoria* und den genauen Wortlaut der Privilegien. Rubens, der die Stichproduktion seiner Werke streng überwachte, hatte offensichtlich sein Einverständnis zur endgültigen Fertigstellung des Blattes gegeben (Nr. 35, S. 76).⁷⁰ Unter ungewöhnlichen Umständen sollte Jacob Jordaens (1599-1678) in den Jahren 1639-40 die *Geschichte der Psyche* in zweiundzwanzig Gemälden malen: er kannte weder Auftraggeber noch Bestimmungsort seiner Werke. Die erläuternden Zeichnungen des Mittelsmannes - derselbe Balthasar Gerbier (1592-1667), der Rubens' diplomatischer Hauptgesprächspartner der englischen Krone in London war - enthielten Größenangaben zu Wand- und Deckenflächen, im Raum vorhandene Hindernisse wie Fenster oder Kamine, und teilweise präzise Vorstellungen über darzustellende Themen (Ill. 16):

„Dieses Blatt stellt die Maße der Felder [für Wandgemälde] und der Felderdecke [des soffito] eines Kabinetts dar, dessen Höhe 19 Fuß beträgt, der Fuß zu 12 poulces nach dem Maß am unteren Rand des Blattes. Das große Rechteck, 12 Fuß und 2 poulces lang, soll die Legende von Cupido und Psyche im Himmel in Anwesenheit

der Götter darstellen, gemeinsam mit der Darstellung von Psyche, die Nektar zu trinken bekommt: das Ganze dargestellt in angenehmer Art. (...) Auch die anderen Rechtecke dürfen mit fliegenden Putti und Blumen gefüllt sein, wie Raphael d'Urbino sie besonders gut in der Galeria Guisi in Rom dargestellt hat. Die Gemälde müssen auf sehr starkem Tuch gemacht werden. Ebenso müssen die Gemälde des soffito zuerst gemacht werden, gut durchdacht und gut ausgeführt, und die Maße des fertigen Gemäldes, müssen nach Brüssel gesandt werden“.⁷¹

Inhalt. Die Erweiterung des Sichtbaren

Eine *erläuternde Beischrift* geht auf den dargestellten Gegenstand näher ein. Sie liefert Informationen, die aus der Abbildung nicht zu erschließen sind, sie erweitert das Wissen des Betrachters über das Sichtbare hinaus. Erläuternde Beischriften identifizieren Personen, halten den Entstehungsort der Zeichnung oder den Aufenthaltsort des Künstlers fest, nehmen eine Veränderung in der Darstellung in Form einer verbalen Korrektur vorweg, oder stehen anstelle eines Objektes. Sie ist eine Erweiterung des abgebildeten Moments, dient dem Vorausblick oder der Rückblende und präzisiert Details der Darstellung. Sie greift in die Schilderung ein und lenkt die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche (Zeit-) Punkte des Erzählstrangs. Manche Erläuterungen fallen so üppig und komplex aus, dass die eindeutige Zuteilung in eine Kategorie nicht mehr möglich ist. Die Anmerkung unterstützt in diesen Fällen besonders die Funktion der Zeichnung.

Porträtstudien stellen gerne Verwandte und Bekannte des Zeichners da, doch ist eine genaue *Identifikation* der Personen ohne Beischrift oft unmöglich. Nur der Beischrift auf Jan Cossiers (1600-1671) *Porträtstudie eines Knaben* verdanken wir das Wissen, dass es sich bei dem Kind um seinen Sohn Wilhelm handelt.⁷² *Zwei Porträts Rudolf II.* von Arcimboldo (1527-1593) sind Belege historischer Ereignisse. Der Künstler porträtierte den Herrscher bei den Krönungen zum Böhmischem König (1575) und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1576). Unter den nach links gedrehten Profildarstellungen vermerkt der Künstler den „raso rosso“, den roten Satin der Kappe, und verweist stolz auf seine Präsenz bei den Ereignissen: „Die Krone, mit der Rudolph als König von Böhmen gekrönt wurde, besitzt dieselbe Feinheit, wie man es auf der vorliegenden Zeichnung vom Tage des Hl. Matthäus im September 1575 sieht. Ich, Giuseppe Arcimboldo, war anwesend“ und „Die Krone, mit der der römische König Rudolph am ersten November 1576 in Regensburg gekrönt wurde. Die Krone, die sich in Aachen befindet, ließ Karl der Große anfertigen, und sie war so groß, dass sie an den Seiten einen zweifingerbreiten Zwischenraum hatte und ganz aus Gold war. Ich, Giuseppe Arcimboldo, war anwesend“.⁷³ Im *Italienischen Skizzenbuch* hielt Anton Van Dyck sein Zusammentreffen mit Sofonisba Anguissola fest. Ihre Persönlichkeit beeindruckte ihn

offenkundig, sodass er seiner Skizze der gealterten Künstlerin eine lange Notiz hinzufügte. Auch eine „Hexe“ – „una striga in palermo“ – eine Verurteilte eines Inquisitionsprozesses in Palermo erregte seine Aufmerksamkeit.⁷⁴ Eine Landschaft mit Schloss, einem Reiter mit Pferd im linken Vordergrund und einem weiten Blick durch die Mitte in eine Ortschaft bleibt solange ein beliebiges Landstück bis wir lesen, dass es sich dabei um „The South east side of Richmond Castle w[i]th: part of the Toune in 1674“ von Francis Place (1647-1728) handelt.⁷⁵ Kleinformatige Tagebücher und Skizzenbücher, die Künstler auf ihren Reisen führen, enthalten neben Zeichnungen oft eine Reihe zusätzlicher Informationen über die besuchten Länder, ihre Völker, Folklore und Festtage, Haartrachten, Kostüme oder die andersartige Vegetation und Fauna. Paul Gauguin führte ein Reisetagebuch in Marokko und notierte neben seinen Skizzen die Gebetszeiten der Muslime und Temperaturunterschiede bei Tag und Nacht.⁷⁶ In Rubens' *Tripodenbrief* bescheinigt die kleine Größe der Illustrationen, welche wörtlich marginalen Status sie gegenüber der wissenschaftlichen Beweisführung haben (Ill. 35, 35a).

Der Adressat der Beischrift III. Der künstlerische Monolog

Das endgültige Erscheinungsbild des Gemäldes kann der Zeichner in einer erläuternden Beischrift andeuten oder verändern. Der Skizze folgt ein erneutes Überdenken der Idee, die Veränderungen und Ergänzungen nach sich zieht. Der Zeichner entschließt sich, in das Arrangement nicht mehr durch Korrektur einzugreifen, denn die Darstellung ist generell gelungen. Die Komposition steht in Bestandteilen und Anordnung fest und das Blatt ist zu weit gediehen. Eine kurze Notiz kann nun eine undeutliche Stelle präzisieren oder kleinere Mängel beheben. Derartige korrigierende Äußerungen können während des Entstehungsprozesses formuliert werden oder Resultat einer späteren Revision sein. Wie die Identifikation findet das Einfügen und Überarbeiten von Figuren und Gegenständen gerne unter der Verwendung von Verbindungsstrichen statt, die die neuen oder veränderten Teile der Darstellung markieren. Beischriften, die ein Defizit ausgleichen, korrigieren den Inhalt der Zeichnung. Ein *Platzhalter* hingegen nimmt wörtlich den Platz eines fehlenden Objekts ein, und bis zur Ausführung des endgültigen Werkes fungiert er als Stellvertreter, ja kann sogar Teil des fertigen Werkes bleiben.

Der Auftraggeber von Pieter Pourbus (1523-1584) forderte noch bei der Vertragsunterzeichnung eine ikonographische Änderung der Darstellung: auf dem von beiden Parteien unterzeichneten *modello* zum *Van Belle Triptychon* bestätigt Pourbus die Änderung der weinenden Maria in eine Figur mit vor der Brust gekreuzten Armen: „dat de marie beilde moet ghestelt zyn metten aermen kruuswys over / elc andren druckelic /

[unterzeichnet] P * P / Actum ende thanteecken van beede de contractanten desen 28 in septembre XV^c LV / [unterzeichnet] Belle J[oos]“.77 Der Platzhalter war in der Wappenkunde eine übliche Form des Ersetzens. Albrecht Dürer vermerkte den Namen des Landes „Crobatz“ (Kroatien) in einem gezeichneten, leeren Wappen, um sich die kleinteiligen heraldischen Details zu ersparen (Ill. 17).78 Rubens tat dies auf gleiche Weise in seinem Titelblattentwurf zur *Obsidio Bredana Armis Philippi Hermanus Hugo Societate Jesu* (Antwerpen 1626) (Nr. 57) und in seiner Zeichnung für das *Grabmal des Jean Richardot* (Nr. 58).79 Der Stecher musste nur noch Rubens' stellvertretende Worte „Breda“ und „Wapen“ gegen die Darstellung des tatsächlichen Bredaner Wappens tauschen, um im Stich die weibliche Figur als Personifikation der Stadt erkennbar zu machen (Abb. 57a).

Auf dem Blatt zu einer *Madonna mit Kind und weiteren Kopfstudien* kritisierte Michel Corneille d. J. (1641-1708) am rechten Blattrand in Rötel: „Les yeux trop près du née“.80 Auch die Doppelstudie eines knienden Putto von Henri Lehmann (1814-1882) trägt eine Eigenkorrektur: zur linken der beiden Figuren notierte er „trop grand“. Der zweiten, kleineren Figur fügte Lehmann die linke Schulter hinzu und vermerkt mit einem Verbindungsstrich, dass dieses Detail nach Belieben – „ad libitum“ – dargestellt werden kann.81

Identifikation und Titel

Die *Identifikation* benennt reale, historische Personen, Tiere und Objekte, aber auch Typen und Gestalten der Fiktion, wie die Götter des Olymps oder Personifikationen in und aus Allegorien. Personen betten wir durch die Angabe des Eigennamens in geschichtliche Ereignisse ein. Dieser liefert historische Daten wie Beruf, Stand, Lebensraum und Lebensdaten der Person, und wir erwarten, dass diese Informationen wahr sind. Unser „Bild“ des Porträtierten erhält dadurch mehr Detail und „Farbe“. Während die Darstellung die unverwechselbaren Gesichtszüge liefert, von denen wir gerne auf den Charakter der Person schliessen, erwarten wir von der Anmerkung Fakten. Eines der frühen italienischen Porträts entstammt der Florentiner Schule der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Es identifiziert den *Mann im Profil von rechts*, dessen Bartstoppel auf Kinn und Oberlippe gut sichtbar sind, als den Prior von S. Michele Berteldi in Florenz.82 Jean Fouquets (ca. 1420-1483) *Porträt eines Päpstlichen Legaten* ist ein weiteres frühes Beispiel für eine Porträtstudie, dessen Beischrift uns zwar nicht den Namen des Mannes, doch zumindest seine Stellung am französischen Hof verrät: „Ung Roumain / legat de no[stre] / S^t pere / en France“.83

Die Identifikation kennzeichnet auch Lebewesen und Dinge mit ihrer eigentlichen Bezeichnung und benennt unterschiedliche Typen einer Spezies. Sie ist nicht an dem

Individuum interessiert, sondern an den gleich bleibenden Parametern und Merkmalen eines Objekts. Augustinus nannte dies die *signa propria*: die Darstellung eines Hundes wird durch das Wort „Hund“ oder „Schäferhund“ ergänzt, nicht durch „Rex“. An der Wende der Spätgotik zur Renaissance greifen Zeichner nicht zuerst zum Silberstift oder zur Feder, um nach der Natur zu arbeiten, sondern nach dem Musterbuch, das bewährte „exempla“ für verschiedenste Darstellungen bereithält. Die saubere Einteilung der Seiten, die Gruppierung nach Themen, darunter ganze Figuren, Figurengruppen, Kopfstudien, Kopfbedeckungen, Kostüme oder Naturphänomene, und die detailreiche, farbige Ausführung bestätigen die Bedeutung dieser Vorlagenbücher für das Werkstattleben.⁸⁴ Identifizierende Beischriften sind zu diesem Zeitpunkt vor allem dann unerlässlich, wenn Objekte selten oder weithin unbekannt sind, beispielsweise exotische Pflanzen und Tiere. In einem Musterbuch aus der Werkstatt Giovanni de' Grassis (entstanden ca.1389-1398) finden sich mehrere Seiten annotierte Tierdarstellungen für den Gebrauch in Gemälden und Fresken, unter anderem ein liegender Spürhund (bracco cane), ein Hirsch (Ceruo) und ein Leopard (leon pardo).⁸⁵ In gleicher Weise wurden die aquarellierten „Porträts“ berühmter Männer des Altertums durch ihre Namen ergänzt, die ein Blatt eines italienischen Codex aus der Mitte des 15. Jahrhunderts vereint.⁸⁶ Auf der *Studie von acht Schlangen* von Franz Anton van Scheidel (1731-1801) wird deutlich, wie sehr sich die Tierdarstellung über die Jahrhunderte in eine wissenschaftliche Richtung entwickelt hat. Der Künstler stellt die unterschiedlichen südamerikanischen Schlangen in ungefährem Größenverhältnis dar und notiert sowohl ihre zoologische Bezeichnung als auch ihre deutschen Namen.⁸⁷ Mit dem *Überwucherten Baumstumpf mit Brombeerstrauch* (Ill. 18) ist Anton Van Dyck ein besonders attraktiver Landschaftsausschnitt gelungen.⁸⁸ Mit seiner Notiz „herunter gefallene Blätter und an einigen Stellen blickt frisches Gras hervor“ machte er auf junges, austreibendes Gras des Waldbodens aufmerksam, welches er in der Darstellung in schwarzer Kreide und Feder in Braun nur andeutete.⁸⁹ Am oberen Rand einer lavierten *Pflanzenstudie* fügte er ein anderes Mal die Namen der abgebildeten Gräser und Kräuter hinzu: „on bord cron semel. Soufissels, nettels. gras. trile gras. / nyghtyngale on dasy / foerren“. Die englischen Beischriften konnte er dem Blatt nur in England beigefügt haben, und so hilft die verwendete Sprache bei der Datierung des Blattes in die Mitte der 1630er.⁹⁰ Im Gegensatz zu diesem dekorativen Blatt ist die aquarellierte *Studie einer Rhabarber-Pflanze* von Pieter Jansz. Saenredam zum wissenschaftlichen Studium angelegt. Sie gibt die Pflanze botanisch korrekt wieder, die zusätzlich von malerischen Effekten wie Lichteinfall und Schatten unterstützt wird. Die mittig über die Darstellung gesetzte Beischrift „een saetjen allenich“ wird von einem gezeichneten halbierten Saatkorn unterbrochen. Dass sie „nach dem Leben“ entstand,

fügt Saenredam ausdrücklich hinzu: „Dese plant rhabarber van mij P^r: Saenredam aldus naer ‚tleven’ geteekent A^o: 1630“.⁹¹

Personifikationen und allegorische Figuren benennen abstrakte Ideen und feststehende Konzepte. Jede Figur ist ein Symbol, eine Verkörperung oder subjektivierte menschliche Eigenschaft. Dem ikonographisch versierten Betrachter mag ihre Identifikation überflüssig erscheinen, da ihm die Attribute der Figur zu ihrer Erkennung genügen. Doch einige Merkmale sind nicht mehr eindeutig mit nur einer Figur verknüpft. So kann die beigelegte Bezeichnung Hilfestellung und Rückversicherung leisten, die Darstellung richtig zu interpretieren. Die Ergänzung einer Figur durch ihren Namen folgt zwei erstaunlich simplen Gedanken. Der erste ist die Assoziation. Personen oder abstrakte Ideen werden mit Ereignissen und Geschichten in Verbindung gebracht. In diesen Erzählungen haben sie dramaturgische Bedeutung und sie übernehmen Funktionen, die den Handlungsstrang vorantreiben und beeinflussen. In der Kunst tragen sie solange ihre Namen mit sich, bis sich ein Darstellungskanon aus Farbe, Attribut und Geste durchsetzt. Ausdruck, Mimik und ein unverwechselbares Symbol charakterisieren und identifizieren die dargestellte Person. Die Einführung der Identifikation, beispielsweise in Form von Spruchbändern und im Raum schwebenden Namen, ist als Substitution für das gesprochene Wort so erfolgreich, dass sie die bildende Kunst langfristig und entscheidend beeinflusst. Ein einfaches Beispiel zeigt, welche Macht das westliche, christliche Bild auf unsere Vorstellung ausübt. Lesen wir das Wort „Peter“, so können wir darüber nur sagen, dass es sich dabei um einen männlichen Namen handelt, der zu einem beliebigen Mann gehören kann. „St. Peter“, hingegen, ruft ein deutliches Bild in uns hervor: Ein alter Mann mit weißem Bart, häufig in gelb gekleidet, der einen Schlüssel in Händen hält. Für die christliche Kunst hat die Forderung nach Assoziation und Bedeutung innerhalb einer Handlung weitreichende Konsequenzen. Der Akt der Taufe ist nicht nur der Tag der Christ-Werdung, sondern auch der Tag der Namensgebung. Die Taufe gibt der Person seine Unverwechselbarkeit. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts ist dieses Mandat nach Einzigartigkeit in der bildenden Kunst noch nicht erfüllt: in den byzantinischen Mosaiken der Kathedrale von Monreale (um 1190) basiert die Darstellung von Figuren noch vollständig auf unbewegten Einheitstypen.⁹² Doch aufgrund ihrer Wichtigkeit entwickelt sich für die zentralen Figuren (Gottvater, Jesus Christus, die Heilige Dreifaltigkeit, Maria) am schnellsten eine Darstellungskonvention, gefolgt von den wichtigsten Heiligen wie Petrus, Paulus oder Johannes dem Täufer. Mit der wachsenden Zahl der Heiligen und allegorischen Figuren wird eine Unterscheidung durch Attribute bald notwendig, während Engel und Putti anonyme Massenwesen bleiben.⁹³

Das Christentum ist, zweitens, eine Schrift-Religion, das Wissen teilt und vermittelt. Es misst dem Wort die größere Rolle bei als dem Bild, lässt sich jedoch tatkräftig vom ihm unterstützen, wobei wir Luther und die Reformation an dieser Stelle getrost vernachlässigen dürfen. Die Zusammenführung einer Bibelstelle mit einer Darstellung dient der Untermauerung der Lehre. Bilder steigern die Glaubwürdigkeit („Ich habe es gesehen“). Ein einprägsames Bild wird einer Textstelle zugeordnet, und damit die passende angerufene Emotion: Trauer, Gnade, Hoffnung, Ehrfurcht. Nach Guillaume Du Chouls *Discours de la religion des anciens romains* (Lyons 1556) ist das erfolgreichste, auf christliche Darstellungsbedürfnisse eingehende Ergebnis dieser Bilddidaktik Cesare Ripas *Iconologia*.⁹⁴ Die einflussreichste Organisation ihrer Umsetzung waren unumstritten die Jesuiten in der Fortsetzung der *Geistlichen Übungen* des Ignatius von Loyola.⁹⁵ Wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung von Sinnbildern hatten besonders jene Künstler, die mit ihren Titelblatt- und Buchillustrationen an Publikationen beteiligt waren, und Werke wie Philipp Galles *Prosopographia* hatten die Aufgabe, das neue Figurenrepertoire zu rationalisieren und hierarchisieren.⁹⁶ Personifikationen wurden von Humanisten als „sprechende Bilder“ gesehen, die jene Worte aussprachen, die man den Abbildungen in Form von Beischriften hinzugefügt hatte.⁹⁷ Mit den sich ändernden Bedürfnissen und Erwartungen der Renaissance und des Humanismus wandelt sich die Funktion der Zeichnung. Die erneute Orientierung an der Natur und die Ausstattung der Figur mit Emotion und Bewegung verlangte ein breiteres Formenspektrum, das sich vor allem durch Übung, durch Zeichnen, finden ließ. Wunsch und Notwendigkeit, das auszuführende Werk möglichst nach der Natur zu gestalten, entstehen gleichzeitig mit der Aufladung der Beischrift mit ikonographischer und ikonologischer Bedeutung. Das Studieren einer Figur, einer Figurengruppe oder einer ganzen Komposition in ihren unterschiedlichen Entwicklungsstadien war zu Beginn des 16. Jahrhunderts so umfangreich wie noch nie.⁹⁸

Ambrogio Lorenzettis (1278-1348) Fresken des *Guten und Schlechten Regiments* im Palazzo Pubblico von Siena gehören zu den einprägsamen frühen Allegorien, in denen sich die traditionell weiblichen Personifikationen der Tugenden und Laster gegenüberstehen. Eine Fra Angelico (ca.1395-1455) zugeschriebene Zeichnung kennzeichnet die sitzende männliche Figur mit Krone und Harfe als „PROPHAETA. / DAVID“⁹⁹, und die zum Transfer vorbereitete Kompositionsstudie der *Erscheinung der Heiligen Jungfrau vor dem Hl. Bernhard* des Raffaellino del Garbo (ca.1479-ca.1524) zeigt den Heiligen auf einer Holzbank sitzend, die seinen Namen „SCO – BERNAR“ in Form einer Schnitzerei auf ihrem Seitenrand zeigt.¹⁰⁰

Dass die Identifikation mitunter ein Prinzip der hierarchischen Bestimmung ist, fällt besonders in den Triumphdarstellungen an der Positionierung der Figuren auf. Wer vorne

steht oder höher sitzt ist wichtiger, wer vorne geht ist besser.¹⁰¹ Auf Jan van der Straets (1523-1605) Studie zu einer *Allegorie des Triumphes der Kirche* führen die Evangelisten und ihre Tiere den Wagen der Triumphierenden Kirche und der Heiligen Schrift von links nach rechts. Nach seiner Gewohnheit bezeichnete der italo-phile Flame, der besser als Giovanni Stradano bekannt ist, die Evangelisten und Personifikationen in Italienisch.¹⁰² Otto van Veens (1556-1629) *Triumph des Wort Gottes*, eine von sechs Tafeln aus der Reihe der *Fundamenta et Principia Fidei et Catholicae Religionis* (1615-1620), bediente sich des gleichen Verfahrens (Abb. 44a).¹⁰³ Der Rubens-Schüler Theodoor van Thulden (1606-1669) verwendete die Identifikation in seiner historischen Allegorie für das Haus d'Orange-Nassau, um den *vidimus* für den Auftraggeber besser verständlich zu machen.¹⁰⁴ Auch Rubens' *Triumphwagen von Calloo* zeigt Personifikationen über den majestätischen Triumphwagen verteilt (Nr. 44).

Eine ganze Reihe Porträtstudien der Wiener Albertina wurde von der gleichen Hand in Rötel mit den Namen der abgebildeten Personen beschriftet. Diese Identifikationen stammen nicht von Rubens' Hand, sondern entstanden vielleicht im Zuge der Inventarisierung seiner Zeichnungssammlung. Das Schriftbild verrät, dass der Schreiber wahrscheinlich ebenfalls Flame war. Die korrekte Identifikation, d.h. die zeitgenössische Bezeichnung und Ansprache der Abgebildeten lässt mit großer Sicherheit vermuten, dass er ein Mitarbeiter oder Assistent des Malers war.¹⁰⁵

Der *Titel* ist die Erweiterung der Namensgebung. Er benennt den Inhalt einer Geschichte oder Szene und dient der Identifikation eines selten abgebildeten Themas oder einer literarischen Quelle. Wie die Namensgebung ist auch der Titel ikonographischer oder historischer Natur. Der Schweizer Christoph Mürer (1558-1614) versieht eine Kompositionsstudie am oberen Rand mit dem Titel „Pyramus & Thisbe“ in der gleichen Tinte, in der das Blatt ausgeführt ist. Die Überschrift deutet die Geschichte des Liebespaares an, ein Vorläufer von *Romeo und Julia*, und deren unglücklichen Ausgang die Studie darstellt.¹⁰⁶ „Nicodemus coemt bij Jesum des nachts / Joannes int 3 cap“ lautet die Beschriftung einer Zeichnung des Monogrammist C M (tätig um 1540), der das Leben Christi in einer Bilderserie, wahrscheinlich für Glasfenster, darstellt. Sie benennt die Hauptpersonen der Szene und gibt die Stelle des Neuen Testaments an, wo die selten dargestellte Episode nachzulesen ist.¹⁰⁷ *Pandora bietet dem Epimetheus die Büchse an* ist ein Repräsentationsblatt des Paolo Farinati (ca.1524-ca.1606). Es trägt nicht nur das Motto „SERO NIMIRVM SAPERE CÆPIT“ in einem Spruchband über der Darstellung (Ill. 19), sondern auch eine mehrzeilige Beschreibung des Themas unter der Darstellung: „Pezo ·3· terzo come pandora porto il uaso di le infirmite al fratel[lo] di / prometeo et lui lo aperse et le infirmite uscie

fuori et Lui fu pentito di l[e] [...] / auer aperto deto uaso".¹⁰⁸ Wesentlich später entsteht Johann Heinrich Tischbeins d.Ä. (1722-1789) gewaschene Zeichnung nach der *Ilias*, deren Titel er unterhalb der Darstellung hinzufügt: „Iliade L. 1. / Achilles übergiebt, jedoch mit Widerwillen, den Herolden / des Agamemnonns die Bryseis“. ¹⁰⁹ Auf dem Untersatzkarton von Rubens' Studie zur *Vestalin Tuccia*, einem beliebten Barockthema, identifizierte ein Unbekannter die Themen beider Blattseiten: „I. Vestale portant De L'eau Du Tibre Dans un Crible pour preuve De son [abgeschnitten, meint wahrscheinlich „chasteté, pudeur“] / a la plume / au revers un Roy de France environné des figures allégorique de les vertu tel... Prudence, la Constance, force, renomé etc. a la plume [...]“. Die hier angesprochene Rückseite zeigt die einzige erhaltene Skizze auf Papier zum *Medici Zyklus*. Rubens benennt hier die Personifikationen der Allegorie – Fama, Regnum Galie, Forza, Constanza und Prudenza –, die schließlich, mit einigen Veränderungen, die *Großjährigkeit Ludwigs XIII* vorstellen wird (Nr. 38, S. 79).

Ort und Zeit

Eine wesentliche Frage des Kunsthistorikers ist jene nach Ort und Zeitraum der Entstehung eines Kunstwerks, und leider führen nicht alle Künstler ein *giornale* wie Paolo Farinati, der ab 1573 seine Werke fast lückenlos dokumentierte.¹¹⁰ Für Werke aus Giottos Tagen sind Informationen über den Aufenthaltsort eines Künstlers häufig nur aus Quellen und Dokumenten zu filtern, da Zeichnungen auf Papier eher die Ausnahme waren¹¹¹. Auch zu Beginn der Renaissance lassen oftmals nur Verträge, Wechsel und Briefe Rückschlüsse darauf zu, wann sich ein Künstler in einer Stadt oder Region aufhielt. Signieren und Widmen geht oft Hand in Hand mit der Angabe von Entstehungsort und Datum. *Modello* und *Visierung* verbinden Vertrag und Signatur: die vorzulegende Skizze ist als Bestandteil der Verabredung durch Datum und Unterschrift des Zeichners zu beglaubigen. Fra Filippo Lippis (ca. 1406-1469) ausführliche Erklärungen für seinen Auftraggeber Giovanni di Medici sind auf seiner Zeichnung zum *Triptychon des Alfonso von Neapel* signiert und mit 22. Juli 1457 datiert und gemeinsam mit einem Brief erhalten geblieben.¹¹²

Ort und Datum bestimmen Raum und Zeit, sie entheben die Darstellung der Unzeitlichkeit, sie schreiben Geschichte. Sie begleiten Porträts, Stadtansichten und synektochetisch verwendete Stadtausschnitte, Darstellungen von Festumzügen und Krönungen. Sie lokalisieren öffentliche und private Räume, Landschaftsausschnitte oder Interieurs. Sie fixieren das Aussehen eines Porträtierten oder den Zustand eines Orts zum (ungefähren) Zeitpunkt der Entstehung. Ein Standort wird nachvollziehbar, ein Moment oder Status hergestellt, der vielleicht kurz danach für immer verloren war. Die Angabe eines Datums,

besonders wenn es präziser als nur die Jahreszahl ist, ist mitunter Indiz, dass die Beischrift von der Hand des Zeichners stammt.

Auf dem *Bildnis seiner Mutter* (Ill. 20) lässt uns Albrecht Dürer wissen, dass sie zum Zeitpunkt des Entwurfs 63 Jahre alt war, und in einem Nachsatz erfahren wir, dass sie 1514 verstarb: „Dz ist albrecht Dürers muter, dy was alt 63 Jor. / und ist verschiden Im 1514 Jor am erchtag vor der crewtzwochn um zwey genacht“.¹¹³ Dürer nimmt hier eine Thematik des Selbstporträts des 18. und 19. Jahrhunderts vorweg, die nur selten im frühen 16. Jahrhundert zu finden ist: Das Festhalten des „Heute“ als Ausdruck des Bewusstseins eines labilen, besonderen (Gemüts-) Zustands und einer vergänglichen Begebenheit. Auf etwas andere Weise hält eine Zeichnung das Alter der abgebildeten Objekte fest: auf den *Studien nach mehreren antiken Skulpturen* aus der Werkstatt des Frans Floris notiert der Zeichner unter vier der sieben Abbildungen „antick“.¹¹⁴ Die erste erhaltene Beischrift Leonardos ist auf der Landschaftsdarstellung von *Santa Maria della Neve* zu finden. Sie ist insofern typisch für ihre Zeit, da sie nicht nur ein konkretes Datum, sondern auch den Festtag eines / einer Heiligen festhält: „di di s[an]ta Maria della neve / addj 5 daghossto 1473“¹¹⁵. Ein Selbstporträt Parmigianinos ist erhalten geblieben, dass mit einem Rahmen aus dem Umfeld Vasaris versehen wurde. Die Profilansicht des Künstlers diente als seitenverkehrte Vorlage für den Kupferstich für die Ausgabe von Vasaris *Viten* von 1568. Der unbekannte Künstler des Rahmens bestätigt Parmigianino als Urheber des Porträts, und versieht dies mit der zusätzlichen Angabe, wo sich das Bildnis wiederfinden lässt: „Multaque cum Forma / Gratia mista fuit. - / Ovidus // Ritratto di / Francesco Mazzuoli, / Parmigiano. / fatto di suo Mano. - / Vide Vasari, Vite de Pittori &c: / primo Volume, della 3^a Parte / pag.^a 230. - / Edizione de' Giunti, / Fiorenza, 1568“.¹¹⁶ Fünfundzwanzig nummerierte Zeichnungen aus einer zumindest 53 Blätter umfassende Serie sind von der Hand Pieter Stevens (um 1576-nach 1624) bekannt, die Ansichten in und um Prag, Brüssel, Rom und Neapel zeigen. Stevens bestimmt mit der Beischrift „46 te Praghe“ die größere Umgebung seines Aquarells der *Karlsbrücke und Kampa*.¹¹⁷ Während seiner ersten Studienreise nach Frankreich entsteht ein Aquarell der *Place de la Concorde* von August Macke (1887-1914). Die Angabe „Paris [19]07 A. M.“ auf der Detailansicht deutet natürlich an, dass sich der Platz *in Paris* befindet. Einige Jahre zuvor entstand ein *Sonnenuntergang bei Bonn*. Durch Mackes Beischrift „Sonnenuntergang 28. III. 03“ erhält das Aquarell nicht nur ein genaues Datum und eine gut bestimmbare Uhrzeit, sondern auch den von Macke gewünschten Titel.¹¹⁸ Die *Landschaftsstudie mit Blick über Coldrerio* (Tessin) zeigt den Geburtsort von Pier Francesco Mola (1616-1666) im Mittelgrund von einer Anhöhe gesehen, mit einem alten Apfelbaum im Vordergrund. Mola fügt in die Zeichnung zwei kreuzförmige Markierungen ein, die er am unteren Blattrand der Zeichnung aufschlüsselt: „T. monte di S. Maria / Monte + colle Brusada“. Die Dorfkirche

direkt unter S. Maria benennt Mola direkt in der Zeichnung als „Chiesa di S. Antonio / genestre“ und im Baumstamm ist „pianta vechia di mela a Dieci nel n[ost]ro Cios“ zu lesen. Den Ausblick zeichnete Mola von seinem eigenen Grundstück aus, und das Wort „Cios“ ist der lokale Ausdruck für „chioso“, einem umzäunten, oder umgrenzten, intimen Plätzchen nahe einer Behausung.¹¹⁹ Durch die Beischrift von Caspar Wyss (1762-1829) „Die grosse Bären Höle bey Welschen Rohr. Canton Solothurn“ können wir die Darstellung eines steinigen Höhleneingangs mit einem einsamen Wanderer mit einem konkreten Ort in der Schweiz in Verbindung bringen.¹²⁰ Und die französische Beischrift auf der Ansicht Strombolis vor dem Vulkan Ätna des Charles Gore (1729-1807) stammt von der Hand Jakob Philipp Hackerts: „Stromboli du côté du nord à deux miles éloigné, et l’Etna couvert du neige dans le fond. Le 23 Avril 1777“. Gemeinsam mit Richard Payne Knight waren sie am 12. April 1777 von Neapel nach Sizilien aufgebrochen. Das Ziel ihrer Reise war ein wissenschaftliches, illustriertes Reisetagebuch von Payne Knight, mit Darstellungen von Hackert und Gore.¹²¹

Eine Kunstsammlung hält Etienne Duperac (1520-1607) fest. Unter seiner Studie nach der antiken Skulptur *Commodus als Gladiator* notiert er „au palais du cardinal / farnese antiche“, und gibt damit den Aufstellungsort der Skulptur, Kardinal Farneses Palast an der Via Giulia, an, als er sie zeichnete.¹²² Nicht jede Ortsangabe bezieht sich auf einen Schauplatz realer Natur. Es gibt Foren, Villen, Plätze, Hügel und Landschaften, die der Literatur entstammen. Für seinen Auftrag für Don Gasparo Altieri sind acht Blätter Claude Lorrains (1600-1682) erhalten. Auf der Studie zur *Ankunft des Äneas in Pallanteum* sind Wortreste von Orten erhalten, die Lorrains Quelle, den VIII. Gesang aus Vergils *Äneis*, preisgeben: „cittadella / Re Evandra / [M]onte Evantine / ...ruine de la ...ianicolo / ...saturno...“.¹²³

Ein Ortsname kann auch personifizierenden Charakters sein: Maarten de Vos’ Beischrift „AFRICA“ ist keine Ortsangabe, sondern identifiziert die weibliche sitzende Figur als Personifikation des Erdteils. Ein für die Rubensforschung wichtiger Ort ist der so genannte *Rubens cantoor*: jener Raum oder Schrank, in dem Rubens seine Zeichnungen verwahrte. Heute wird Willem Panneels als der Urheber jener 258 Kopien angesehen, deren Originale Teil des *cantoor* waren. 79 dieser Zeichnungen tragen codierte Beischriften, die bestätigen, dass sie nach Werken des Rubens kopiert wurden: „desen sentaurus hebbe ick geteekent / naer eenen van rubbens die ick oock / vant cantoor gehaelt heb“ – „Diesen Kentaur habe ich nach einem von Rubens gezeichnet, den ich ebenfalls dem cantoor entnommen habe“ (Ill. 21).¹²⁴

Das Zitat. Inhalt, Interpretation und Stimmung

Zitieren bedeutet, in den Worten eines anderen bereits jene sprachliche Form für eine Begebenheit oder eine Emotion gefunden zu haben, der man wenig hinzuzufügen hat. Ein wirksames Zitat hat viele Eigenschaften und Funktionen: es ist vielseitig verwendbar und besitzt anhaltende Gültigkeit, es erreicht eine große Personenmenge und repräsentiert ihre Meinung, es spiegelt Gedanken seiner Entstehungszeit wider, es ist eine pointierte Eröffnung oder Zusammenfassung, ein Marker. „*Sein, oder nicht sein?*“ und „*I have a dream!*“ sind Initialzündungen, die in nur vier Worten die Aussage dieser Reden verkörpern.

Das Zitat erinnert uns an seinen ursprünglichen Zusammenhang, Inhalt und Stellenwert, und damit wird die Zeichnung nun in Verbindung gebracht. Die *Gedächtniskunst* kommt hier ins Spiel (vgl. S. 38): die Textstelle belebt ihre Quelle und die damit bereits verknüpften Bilder. Das Wort ruft bestimmte Assoziationen und Stimmungen hervor, die wir mit erlernten Situationen und vertrauten Bräuchen verbinden. Abweichungen vom allgemein akzeptierten Kanon sind wie Neuinszenierungen von Theaterstücken, die erst Anerkennung vom Publikum finden müssen, aber genauso gut missverstanden oder abgelehnt werden können.

Ein Zitat ist auf gewisse Weise eine größere Hilfestellung als andere Beischriften, da es uns einen Hinweis gibt, wofür sich der Künstler interessiert und was ihn inspiriert. Es ist besonders reizvoll das Verhältnis von Wort und Zeichnung zu überprüfen, in welcher Wechselbeziehung sie stehen, und nicht zuletzt welchen Einfluss der Text auf die Stimmung der Zeichnung und unsere eigene hat. Der Künstler wird mit seiner Zeichnung immer zum Interpreten der gewählten Quelle. Auf der Skizze dient das Zitat unterschiedlichen Zwecken: es unterstützt die Erinnerung des Künstlers und es verdeutlicht ikonographische Übereinstimmungen, Veränderungen und Neuerungen gegenüber der literarischen Vorlage.

Ob ein Zitat fehlerfrei, fehlerhaft oder nur noch sinngemäß wieder gegeben wird, liegt mitunter an der Länge und der Eindringlichkeit des Textes, und sicherlich auch an der Anzahl der gehörten oder gelesenen Wiederholungen. Dabei kann es zu einer hermeneutischen Verschiebung kommen, wie es weiter unten am Beispiel Rembrandts zu sehen sein wird. Sinnverkehrte, antithetische Beischriften wurden in Form des Mottos bereits erwähnt (S. 41f).

Im Entwurf für den Altar seiner Familie im Chorraum der Kollegiatskirche S. Maria Assunta von Arezzo verwendete Giorgio Vasari (1511-1574) ein Zitat des Lukas-Evangeliums (Lk. 5, 10), „*FACIAM VOS FIERI PISCATORES HOMINUM*“ – „Ich werde Euch zu Menschenfischern machen“, welches über dem Hauptgemälde angebracht wurde.¹²⁵ Für seine Zeichnung des *Mannes, der die Saat der Fehler der Anderen sät* (Ill. 22) benutzte Denys Calvaert (ca. 1540-1619) eine moralische Verkürzung gleich mehrerer Quellen.¹²⁶ Auf den beiden Teilen des über die Schulter eines Mannes geworfenen Doppelsacks lassen sich die Worte „*ERRORI D’ALTRI / ERRORI MEI*“ lesen. Sowohl zwei Fabeln des 1. Jahrhundert AD, als auch das

Matthäus- und das Lukas-Evangelium waren Anregung dafür. In den antiken Legenden wird die Menschheit von ihrem Schöpfer (Prometheus / Jupiter) mit dem Doppelsack auf jene Art ausgestattet, dass die Brusttasche die Fehler anderer enthält, der Mensch seine eigenen Fehler in der Tasche auf dem Rücken jedoch nicht sehen kann. Im Matthäus-Evangelium (Mt. 13, 24-30 und 36-43) ist der Sämann eins mit dem Tod, während die beiden anderen Bibelstellen (Mt. 7, 3-5 und Lk. 6, 41-42) jenen Mann erwähnen, der den berühmten Balken im Auge trägt, selbst aber nur den Splitter im Auge seines Nachbarn sieht.¹²⁷ Die Begebenheit zu Jacob Jordaens' (1593-1678) Zeichnung *Paulus vor dem Hohepriester Ananias*¹²⁸ ist in der Apostelgeschichte (Apg. 23, 2) nachzulesen. Nach seiner Festnahme wird Paulus vor den Rat gebracht, und der Hohepriester lässt ihm einen Schlag ins Gesicht verpassen. Dies ist der Augenblick der Darstellung, und Jordaens fügte die Bibelstelle dem Podest des Throns hinzu. Nur das Johannes-Evangelium erwähnt Nicodemus als Beiwohner der *Salbung und Ölung Christi* und durch das Zitieren der Bibelstelle lassen sich die Figuren in Rubens' Darstellung dieses Themas identifizieren (Nr. 61, S. 97). Von Rembrandt van Rijn (1606-1669) kennen wir eine ganze Reihe biblischer Darstellungen, die er mit Erläuterungen, Selbstkritik, vorausblickenden Veränderungen oder Identifikationen versah. Unter seine Zeichnung von *Christus und die Ehebrecherin*¹²⁹ schrieb er einen Zweizeiler, der frei nach dem Johannes-Evangelium (Joh. 8, 6) den Inhalt der Darstellung zusammenfasst (Ill. 23): „Zoo jachtig [gehetzt] om Christus in syn antwoordt te verschalken [überlisten, fangen], konden [zij't] schrifterlick antw[oordt] / niet afwachten“ - „Eifrig bemüht, um Christus in seine Antwort zu verstricken, konnte der Schriftgelehrte die Antwort nicht abwarten“ (d.h. die Zeichen, die Christus auf die Erde schrieb). In der Druckgraphik war es für Historien dieser Art üblich, unter der Darstellung die Antworten Jesu wiederzugeben, doch Rembrandt bietet seine eigene Interpretation der Episode an, die in seiner Wortwahl zum Ausdruck kommt - *jachtig* und *verschalken* sind übertragene Begriffe aus der Jagd - und die Stimmung der Situation beschreibt. Auf die Geschichte mit der Ehebrecherin folgt jenes Streitgespräch zwischen Jesus und den Schriftgelehrten, nachdem die Pharisäer Jesus ebenfalls steinigen wollen. Die sich zuspitzende Situation und Stimmung, die zu dieser Auseinandersetzung führt, nimmt Rembrandt hier bereits vorweg.¹³⁰

Zusammenhanglose und unleserliche Beischriften

Unvollständigkeit und Isolation sind deutliche Hemmnisse bei der Transkription von Anmerkungen. Da manche Beischriften nur in schlecht- bis unleserlichen Bruchstücken oder in beschnittener Form erhalten sind, enthalten sie für den Leser nicht mehr genug Hinweise, um sie richtig deuten zu können. Weil Information vor allem dann längere Zeitstrecken überdauert, wenn sie einen gewissen Grad an Redundanz bietet, stehen wir also bei einigen

Beischriften vor ungelösten Rätseln.¹³¹ Im Falle von Rubens helfen auch seine Briefe bei der Entzifferung dieser vereinzelter Wörter nicht weiter (vgl. Nr. 23, 50). Der spontane Charakter einiger Beischriften verdeutlicht, dass der Künstler sie im Rahmen des Erfindungsprozesses als Gedächtnisstützen anlegte. Die Schwierigkeiten beim Lesen und Deuten dieser Anmerkungen liegen, abgesehen von der zusehends schlechter werdenden Qualität der Beischriften in schwarzer Kreide und Rötel, auch in ihrer hauptsächlich privaten Nutzung. Sie waren nicht an jemanden adressiert, und anders als Briefe stehen die unvollständigen Angaben in keinem Zusammenhang, was das Entziffern und ihr Verständnis erschwert. Der Vorgang des Lesens, wie also ein Leser graphischen Symbolen Sinn abgewinnt, ist ein Gebiet der Sprachwissenschaft, welches bisher nur unbefriedigende Ergebnisse geliefert hat. Wir wissen, dass das menschliche Gehirn geometrische Formen vervollständigen kann und auch das Lesen von Wörtern mit (mehrfach) verdrehten Buchstaben bewältigt, sofern alle Zeichen vorhanden sind und ein Zusammenhang der Worte verfügbar ist. Dieser Prozess scheint aber nicht zu funktionieren, wenn es sich um handschriftliche Vermerke ohne Kontext handelt, Buchstaben fehlen, oder der Leser das erste Mal mit einer neuen Handschrift konfrontiert wird.¹³²

Dass die Beischrift allgemein ein Stiefkind der Zeichnungsforschung ist und ihr und ihren Funktionen wenig Aufmerksamkeit zukommt, sieht man an den unterschiedlichen Bräuchen ihrer Aufnahme in Sammlungs- oder Ausstellungskataloge. Einträge in den Katalogkopf sind oft bruchstückhaft, berücksichtigen nicht immer die verwendete Groß- oder Kleinschreibung, und alte Schreibweisen werden ignoriert und modernisiert (v=u, i=j, ij=y, ÿ). Unvollständigkeiten sind immer wieder da zu beobachten, wo entweder zu viele Worte oder nur Wort- oder Textfragmente erhalten sind, und sie gehen schließlich - wenn sie keinen Sinn in Zusammenhang mit der Darstellung ergeben - im Eintrag der technischen Daten unter. Ein einheitliches System gibt es weder für die Angabe, wo sich Notizen befinden (Mitte rechts, rechts mittig, rechts der Mitte; links unten, ganz links unten, in der linken Ecke), noch gibt es allgemein gebräuchliche Bezeichnungen für die Funktionen der Beischriften (beschreibend, erläuternd, erklärend, den Inhalt betreffend). Dies hat verständlicherweise praktische Gründe: die Aufnahme von *zusammenhangslosen* Gedichtentwürfen, Apothekerrezepten, Grundrechnungsarten oder Umrechnungstabellen für Gewichte und Maße, die sich häufig auf den Rückseiten der Blätter befinden, benötigt reichlich Platz. Abgesehen von den Aufschriften fremder Hand und gedruckten Formeln für Mietverträge oder Geldwechsel gibt es natürlich auch Anmerkungen, die von der Hand des Künstlers stammen, jedoch nicht zur Zeichnung gehören. Anhand des Inhalts kann entschieden werden, ob die Beischrift zu einer anderen Darstellung gehörte, oder ob sie tatsächlich keine Beziehung zur Zeichnung hat. Die Trennung einer Beischrift von ihrer

Skizze war häufig die Folge des Zerschneidens von großen Bögen, teilweise durch den Künstler selbst, gerne aber auch durch Händler, die aus der Teilung eines Blattes in mehrere kleine Studien Profit schlugen. Zur Zeichnung nicht in Beziehung stehende Beischriften deuten darauf hin, dass ein Blatt zu unterschiedlichen Zeiten verwendet wurde. Die Skizze wurde aufgegeben und erst nach einiger Zeit griff der Zeichner auf das Blatt zurück, dreht es um oder deckte es mit einer anderen Studie zu.

Das Schicksal von Beischriften in schwarzer Kreide, Kohle, Rötel und eisenhaltiger Tinte ist oft vorherbestimmt: ihre Lesbarkeit nimmt mit großer Wahrscheinlichkeit durch Abrieb und Blattfraß ab. Gehen zu viele Teile der Beischrift verloren, so stellt sich unweigerlich ein Grad der Unleserlichkeit ein, der jedes Entziffern unmöglich macht und nur mehr Spekulation und Hypothese bleibt. Ob die Deutung einer Beischrift noch möglich ist, liegt auch an zusätzlich erhaltenem Material wie Verträge, Briefe, das fertige Gemälde, eine Kopie nach dem Gemälde oder Druckgraphik.

Mit der Abbildung nicht zusammenhängende Notizen können durchaus von biographischer Relevanz sein. Im Fall von Sebastian Vrancx (1573-1647) diente ein offizielles Dokument, seinen Posten als Kapitän der Bürgerwache (1621-1631) betreffend, für eine Studie von *Vier Figuren* (wahrscheinlich Februar und März darstellend).¹³³ Eine anonyme, italienische Zeichnung eines *Putto mit Buch und eine Studie eines Löwenkopfes* in der Nachfolge Annibale Carraccis trägt auf der Rückseite ein Brieffragment, in dem das Mieten einer Wohnung besprochen wird¹³⁴, und die französische Zeichnung einer *Frau mit Kind und Weintrauben in einer Laube, und ein bärtiger Mann* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts trägt eine nicht zur Zeichnung gehörende Beischrift über die Wankelmütigkeit des Glücks.¹³⁵ Hans Holbeins d. Ä. (ca. 1460/70-1524) *Bildnis des Adolf Dischmacher* trägt auf der Rückseite eine Reihe von durchgestrichenen Notizen seiner Hand, die zur Bestellung von Tusche dienen.¹³⁶ Gerne wird die Zusammenhanglosigkeit einer Beischrift auch durch Drehung des Blattes deutlich gemacht: auf einer im rechten Winkel gedrehten Wäscheliste fertigte Berthel Thorvaldsen (1770-1844) die rasche *Federskizze für das Gedenkrelief für Jacoba Schubart* an. Die Liste, in Italienisch, entstand während Thorvaldsens Aufenthalts bei Schubarts in Livorno.¹³⁷ Und auch von Rubens kennen wir so ein Blatt: die Additionen und Subtraktionen auf der Rückseite von *Vertumnus und Pomona* stehen nicht in Zusammenhang mit der Darstellung.¹³⁸

Die Beischrift bei Rubens

Die Einleitung zeigt, dass die Beischrift keine Erfindung des Rubens ist. Die Kombination von Wort und Bild ist unmittelbar mit der Emblemantik und dem Horaz'schen Prinzip des *Ut pictura poesis* („ein Gedicht ist wie ein Bild / Gemälde“) verknüpft, was kaum überraschen wird. Im 16. und 17. Jahrhundert hatten Embleme eine wesentlich größere Selbstverständlichkeit als heute, und dass bildhaftes Denken das Gedächtnis fördert, wussten schon Aristoteles, Cicero und Quintillian.¹³⁹ Die Idee der didaktischen Verwendung von einprägsamen Bildern (für Analphabeten) ist ein wichtiger Bestandteil der Gedächtniskunst oder *ars memorativa*, und Frances Yates hat sich in ihrem exzellenten Buch *The Art of Memory* ausführlich mit dem Thema befasst.¹⁴⁰ In der Zeit der Reformation der Katholischen Kirche wurde sie besonders von den Jesuiten gefördert, und fand weite Verbreitung und hohen Bekanntheitsgrad in Cesare Ripas *Iconologia*.¹⁴¹ In diesem Klima wächst auch Rubens heran. Sein Zugang zu Kunst ist tief verwurzelt in seiner humanistischen Erziehung und Ausbildung. Seine schulische Bildung erhielt er in der Lateinschule des Romulus Verdonck und den größten Einfluß auf sein Verständnis von Kunst hatte sein Lehrer Otto van Veen. Rubens lehnte schließlich Van Veens emblematisches Verständnis des Bildes ab, um sich auf die Darstellung zu konzentrieren, doch als Grundlage blieb ihm die Verbindung von Text und Bild immer erhalten.¹⁴²

In Gemälden war die Verbindung von Text und Bild, wie sie in Büchern und in der Druckgrafik stattfand, weitestgehend unüblich. Die Mittel des Malers waren Form, Farbe und Ausdruck, und er bereitete in der Zeichnung die Ausführung des Werks vor. Im Entwurfsstadium leistete die Notiz praktische und arbeitsverkürzende Dienste. Nun fand um 1400, gleichzeitig mit der Veränderung des Künstlerstatus, ein merkbarer Sprung in der Entwicklung des Gemäldes statt, der in der Kunstliteratur deutlich anklingt. Cennino Cenninis technische Anleitung *Il Libro dell'Arte*¹⁴³ (ca.1390) für den Künstler-Handwerker wurde zu jenem Zeitpunkt von Leon Battista Albertis Begriff des *disegno* in *De Pictura* (1435) abgelöst, als die handwerkliche Fertigkeit des Künstlers bereits als selbstverständlich angesehen wurde.¹⁴⁴ Wie diese manuellen Fähigkeiten zu erlernen waren, beschrieb auch Leonardo da Vinci (1452-1519). Mit seinem *Buch von der Malerei* war der Wandel des Handwerkers zum erfindenden Denker oder denkenden Erfinder in der Theorie vollzogen.¹⁴⁵ Der sich emanzipierende Künstler der Renaissance wurde nun von anderen Schwierigkeiten seines Faches in Beschlag genommen. Seine Aufgabe war es, so Giorgio Vasari, seine Erfindungsgabe (*ingenium*) zu nutzen, um den geistigen Entwurf (*concetto*) mit seiner Hand in eine konkrete Form zu verwandeln:

„Aber gleichviel, dieser Disegno, wenn er die Erfindung irgendeiner Sache aus dem Urteilsvermögen (giudizio) gewonnen hat, ist darauf angewiesen, dass die Hand sich durch jahrelange Übung geschult und geeignet erweist, mit Feder, Zeichenstift, Kohle, mit Tinte oder irgendeinem anderen Werkzeug auszudrücken und nachzuzeichnen, was die Natur geschaffen hat. Denn wenn der Intellekt gereinigte und ausgewählte Concetti hervorgebracht hat, hängt es von den Händen ab, die sich jahrelang im Zeichnen geübt haben, dass man die Vollkommenheit und die hervorragenden Qualitäten von Kunst und zugleich des Künstlers erkennt.“¹⁴⁶

Wer sich ausführlich mit der Kunsttheorie der Renaissance befassen möchte, wird in den Beiträgen von Erwin Panofsky und Wolfgang Kemp Wesentliches zum Thema finden. Die Ausführungen von Walter Koschatzky zur Theorie der Zeichnung sind diesbezüglich ebenfalls wertvoll.¹⁴⁷ Dort wird besser und ausführlicher beschrieben, welche grundlegenden Änderungen die Bildgestaltung durch die Teilung in *disegno interno* und *esterno* erfuhr und was ich hier nur in wenigen Worten andeuten kann. Entscheidend ist, dass sich die Entwurfsphase in den Erfindungsprozess und die Ausführung teilte und die Beischrift deutlich der letzteren zugerechnet wurde. Sie betonte die angewandte Funktion der Zeichnung und unterstützte die Umsetzung der Vorlage in das zwei- oder dreidimensionale Objekt. Auch bei Alberti kommt *disegno* vor *usus*: die Beischrift war Ausdruck des Handwerkerstatus.

Die Zeichnung in Rubens' Werkstatt

Zu Rubens' Lebzeiten hatte sich diesbezüglich nur wenig geändert. Zeichnungen waren generell nur für den Künstler von Wert. Sie dienten dem praktischen Zweck, Werke zur Ausführung in einem anderen Medium vorzubereiten und waren werkstattbezogenes Material. Zu Rubens' Zeit blieb das Gros der Zeichnungen eines Künstlers als Teil des Formen- und Ideenfundus in der Werkstatt. Der Vorstand der Werkstatt hielt sie zusammen und gab sie idealerweise in der Familie weiter. Rubens war dafür bekannt, dass er seine Zeichnungen penibel unter Verschluss hielt, damit seine zeichnerischen Erfindungen nicht kopiert werden konnten und er trug in seinem Testament dafür Sorge, dass seine Zeichnungen bis zur Volljährigkeit seines jüngsten Kindes im Familienbesitz blieb, sollte eines seiner Kinder Maler werden oder einen solchen ehelichen.¹⁴⁸ Dies war durchaus üblich. Giorgio Vasari beschreibt in seinen Viten, dass der kinderlose Leonardo da Vinci seine Zeichnungen seinem Schüler Francesco Melzi vermachte. Eine vergleichbare Klausel findet sich bereits 1581 in Frans Pourbus' Testament, und Domenico Tintoretto griff für seine Werke auf die Zeichnungen seines Vaters Jacopo zurück.¹⁴⁹ Das Verschenken oder der Austausch von Zeichnungen war eher Ausnahme als Regel, galt aber als angemessenes

Geschenk und Ehrbezeugung.¹⁵⁰ Ein Blatt mit *Aktstudien*, welches Raffael 1515 an Albrecht Dürer sandte und auf welchem der Deutsche die Schenkung nicht ohne Stolz festhielt, ist bereits Antwort auf Dürers vorausgegangene Sendung eines Selbstporträts an den Italiener.¹⁵¹ Blätter als Zeichen der Hochachtung mit einer *Widmung* (S. 12) zu versehen, war ein Brauch unter Gleichgesinnten. Das *Album Amicorum*¹⁵² ist die hochentwickelte Form dieser Freundschaftsaufwartung, und Rubens, der sich im Album des Philips van Valckenisse verewigte, tat dies auf der höchsten Stufe der humanistischen Gelehrtheit (S. 56, Ill. 25). Ab und zu half man einem Kollegen mit einer Erfindung aus, wie Michelangelo (1475-1564) es für Sebastiano del Piombo (1485/86-1547) tat.¹⁵³ Auftraggebern wurden Blätter nur im Rahmen von Verträgen überlassen, dem hohen Adel oder dem Königshaus huldigte man in gewidmeten Publikationen, jedoch nicht mit „minderwertigen“, unvollendeten Handzeichnungen.

Rubens, dem die Entwurfsphase oft wichtiger war als die eigenhändige Ausführung eines Gemäldes, schützte seine Zeichnungssammlung nicht nur mit einer Klausel in seinem Testament, sondern verwahrte sie in einem privaten Studierzimmer, dem so genannten *cantoor*.¹⁵⁴ Das Zeichnungskonvolut von einigen tausend Blättern umfasste seine eigenen, sowie seine gesammelten Blätter Deutscher, Italienischer, Flämischer und Holländischer Künstler. Die Zeichnungen des Malers waren alles andere als frei zugänglich für seine Schüler. Briefe belegen, dass er seine Erfindungen ungern aus den Augen ließ, und ihm dies im Laufe der Jahre ein zusehend größeres Anliegen wurde. Aus dem Briefverkehr mit Pieter van Veen, Rechtsanwalt in Den Haag und Bruder seines Lehrers Otto van Veen (1556-1629), erfahren wir, dass der Künstler einige seiner Kompositionen zur Verbreitung als Kupferstiche ab den Jahren 1619-20 mit Privilegien für Holland, Frankreich und Brabant schützen ließ.¹⁵⁵ Die Anzahl der Kopisten war groß und Rubens' legte Wert auf die alleinige Herstellung von Reproduktionen seiner Erfindungen. Von Rubens' Argwohn gegen die unrechtmäßige Vervielfältigung und den Diebstahl seines geistigen Guts berichtet 1627 auch der französische Gelehrte Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) in Zusammenhang mit den angefertigten, aber noch nicht geschützten Kupferstichen von Gemmen und Kameen für das *Gemmenbuch*.¹⁵⁶ Und noch 1638 erhält Lucas Faid'herbe, Rubens' Schüler und Verwalter, den Hinweis, er möge bei Verlassen des Hauses an der Wapper darauf achten, dass unter keinen Umständen Gemälde oder Zeichnungen im Atelier stehen oder liegen blieben.¹⁵⁷ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Rubens' Mitarbeiter Willem Panneels bereits Zugang zum *cantoor* verschafft und einen guten Teil der Blätter kopiert.¹⁵⁸

Rubens empfand seine Zeichnungen als geistigen Besitz. Er hielt sie als Studiensammlung für die berufliche Laufbahn seiner Kinder zusammen, und nicht als Teil seines finanziellen

Erbes. Das Fortleben der Tradition der Skizzenbücher der Renaissance ist in der testamentarischen Bestimmung noch spürbar. Ein neuer Lehrling erfuhr am ersten Tag in der Werkstatt des Meisters, dass die Zeichnung die Basis seiner Ausbildung war. An dieser gängigen Werkstattpraxis, überliefert von Cennino Cennini und in den drei zeichnerischen Vorstufen nach Leonardos Empfehlungen, hatte sich auch zu Rubens' Zeiten nichts geändert.¹⁵⁹ Aus heutiger Sicht erstaunt, dass Rubens seine Zeichnungen nicht signierte, um sie wie seine Druckgraphik mit einem „Copyright“ zu schützen.¹⁶⁰ Auf keiner Skizze oder Studie, noch nicht einmal auf vielen seiner Gemälde, lässt sich seine Signatur finden.¹⁶¹ Die Signatur als Ausdruck des künstlerischen Werts und der Urheberschaft, war Rubens offenbar ein vernachlässigbares Konzept, und er unterließ es wohl, weil er seine Zeichnungen ausschließlich als privates Arbeitsmaterial ansah.¹⁶²

Obwohl Rubens dem Entwurf mehr Zeit widmete als der eigenhändigen Ausführung, bleiben die konkreten Erkenntnisse über die Verwendung von Zeichnungen und Beischriften innerhalb seiner Werkstatt schwer zu fassen. Die Arbeitsteilung wird durch Beischriften angedeutet, jedoch bleibt diese ohne weitere Belege zum konkreten Ablauf. Ob Rubens seine Zeichnungen in der Werkstatt nur unter seiner Aufsicht herzeigte, oder sie nur ausgewählten Schülern und Assistenten für einige Stunden zum Studium überließ, hat bisher wenig konkrete Antworten geliefert.¹⁶³ Einige gut bekannte Kommentare bestätigen die Arbeitsteilung in Rubens' Werkstatt, sowie die räumliche Trennung von *studio* und *bottega*: der dänische Arzt Otto Sperling (1621), Giovanni Bellori (1672), Joachim von Sandrart (1675) und Roger de Piles (1699) berichten jeweils, dass Rubens seine Assistenten und Schüler Kopien seiner Gemälden anfertigen ließ. Sie wissen ebenfalls, dass er Mitarbeiter seine Gemälde anhand seiner (Vor-)Zeichnung beginnen ließ, die er zur Fertigstellung nur noch überging oder retuschierte.¹⁶⁴ Eine ganze Reihe seiner Briefe bestätigt ausserdem, dass er die Ausführung seiner Gemälde von Fall zu Fall neu abwog. Gewisse Bedingungen ließen ihn Aufträge fast zur Gänze an Mitarbeiter weiterdelegieren, andere wiederum führte er eigenhändig aus. Zu diesen Voraussetzungen gehörten der Schwierigkeitsgrad eines Themas,¹⁶⁵ die vertraglich vereinbarte die Eigenhändigkeit,¹⁶⁶ die soziale Stellung des Auftraggebers¹⁶⁷ oder die Anwesenheit von fähigen Assistenten in der Werkstatt zum Zeitpunkt des Auftrages.¹⁶⁸ Legte der Meister zur Fertigstellung noch Hand an ein Gemälde, so galt es zumindest als Teilautograph, wenn nicht als eigenhändig.¹⁶⁹

Erudizione ed eloquenza

Zu Rubens' meist kommentierten Eigenschaften gehören immer wieder seine Sprachfertigkeit und Gelehrsamkeit. Sie waren in keiner Weise notwendige oder selbstverständliche Merkmale eines Künstlers, sondern zählten vielmehr zu den

unerlässlichen Werkzeugen seiner diplomatischen Welt. Seine Verstrickungen in das europäische politische Geschehen machten ihn zum wichtigsten höfische Maler seiner Zeit. Große Bewunderung sprach ihm diesbezüglich der deutsche Gelehrte Gaspar Scioppius (1576-1649) aus, von dem der früheste Kommentar (1607) stammt:

„Amicus quidam meus Petrus Paulus Rubenius, in quo utrum commendem magis nescio, pingendi ne artificium, ad cuius ipse summam, si ætatis hujus quidam pervenisse intelligentibus videtur, an omnis humanioris litteraturæ peritiam politumque judicium cum singulari sermonis et convictus suavitate conjunctum (...)“.¹⁷⁰

In den Jahren nach Rubens' Tod werden diese Qualitäten erneut anerkennend erwähnt, und die handschriftlichen Anmerkungen gehören damit unter die frühesten Bemerkungen zu Rubens überhaupt. Der bekannteste Kommentar entstammt Giovanni Belloris (1613-1696) Biographie des Künstlers von 1672, der Rubens' Zusammenführung von Wort und Bild in Hinblick auf seine Quellen vermerkte:

„Valeva in oltre nelle lettere e nelle scienze con molta erudizione ed eloquenza, ed era versatissimo nell'istorie e nella poesia. Possedeva molte lingue e gli erano famigliarissime la latina e l'italiana, con le quali scriveva ed annotava gli studii suoi della pittura“.¹⁷¹

Um etwa die gleiche Zeit paraphrasierte der gut bekannte Sammler und Connoisseur Padre Sebastiano Resta (1635-1714) diese Feststellung. Er selbst war berühmt für die umfassenden Beschreibungen und Ergänzungen seiner Erwerbungen, die er den Darstellungen oft direkt hinzufügte. Die Anmerkung zu Rubens befindet sich auf dessen Zeichnung der *Wölfin mit Romulus und Remus* (Nr. 63, S. 98), und Resta ging noch konkreter als Bellori auf den literarischen Ursprung von Rubens Darstellung ein:

„Il Bellori nella vita di Rubens parla della sua eruditione, e come ornava i suoi studij di pittura con Poesia, e con versi di Virgilio & altri Poeti; in segno di che si osseruino li suoi versi di Virgilio da lui qui trascritti de la lupa romana“.

Wir hören also nicht nur von der Gelehrsamkeit (*erudizione*) und Redegewandtheit (*eloquenza*) des Rubens, sondern lernen zwei Dinge über dessen Beischriften: dass er verschiedene Sprachen für seine Annotationen verwendete, und dass er nach (antiker) Literatur *historia* und *poesia* zitierte. Die Sprache der Anmerkung ist ein wesentlicher Hinweis auf den Entstehungsort und Zeitraum einer Zeichnung. Aus den italienischen Jahren sind Kommentare ausschließlich in den Sprachen Italienisch und Latein bekannt, wohingegen Rubens Zeichnungen seiner späten Jahre zumeist in Flämisch beschriftete.

Mit Restas Vermerk endet bis auf weiteres die Reihe an Verweisen auf Rubens' Eigenschaft des Annotierens. Das Interesse an den Anmerkungen trat zum Beispiel hinter den Aspekt

seiner (retuschierten) Kopien zurück, der den Diskurs über Original und Kopie bestimmte. Vor allem in England war im späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhundert die Auseinandersetzung mit Rubens stark, die durch die eifrige Sammelleidenschaft seine Zeichnungen belegt ist. Zu den bedeutendsten Sammlern zählte Jonathan Richardson (1665-1745), aber auch Prosper Henry Lankrink (ca.1628-1692) und Richard Payne Knight (1750-1824).¹⁷² Nun wurden aber die beschrifteten Blätter, bei denen es sich größtenteils um Ideenskizzen handelt, durch Sammler in keiner Weise diskriminiert. Es scheint, die raschen Skizzen wurden nach dem Erlöschen von Rubens' testamentarischen Willen 1657 (S. 39) mit gleicher Leidenschaft gesammelt wie die großen Figurenstudien *aux trois crayons*.

Handschriftliche Vermerke finden bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keine Aufmerksamkeit in der noch jungen Kunstgeschichte, weder die des Rubens noch jene anderer Künstler. Dies ändert sich nach und nach durch Künstlermonographien und Oeuvrekataloge, bleibt jedoch immer ein sporadisches Phänomen. Künstler, die diesbezüglich mehr Interesse auf sich ziehen, sind Leonardo da Vinci (1452-1519) und Albrecht Dürer (1471-1528). Dies ist hauptsächlich auf ihre Bemühungen um eine Kunsttheorie zurückzuführen, die nicht nur auf Bildern basieren konnte, sondern Erläuterung brauchte. Leonardos vielseitiges naturwissenschaftliches Interesse ist in unzähligen Blättern überliefert, die neben naturgetreuen Darstellungen auch umfassende Kommentare tragen. Die Entzifferung und Analyse seiner linkshändigen Spiegelschrift war unausweichlich. Bernard Berenson wies auf Leonardos Handschrift als Authentizitätsmerkmal hin und beschrieb sie als: „[an] almost affected hand, idle, almost a game or trying the pen“. Leonardo's Text-Bild-Kombinationen hatten System: er schrieb links und zeichnete rechts, oder zeichnete in der Mitte des Blattes und ließ links und rechts Platz für Text.¹⁷³ Dürer, wiederum, war nicht der erste, aber der bekannteste Künstler nördlich der Alpen, der bereits um 1500 seine Zeichnungen mit dem Subjekt „Ich“ signierte, und die Identifikation seiner Handschrift damit vereinfachte. Wie Leonardo und Dürer versuchte sich auch Rubens in der Erstellung einer Kunsttheorie. Der wichtigste Unterschied zwischen den systematischen Forschungen von Leonardo und Dürer und den annotierten Zeichnungen von Rubens ist jedoch die Textorientiertheit. Leonardo und Dürer arbeiteten illustrierend, während Rubens die Abbildung kommentierte. Dass sich auch bei Rubens das Verhältnis zwischen Text und Bild verschob, zeigen die von ihm gestalteten Titelblätter (Nrn. 10-13, 33, 34, 36, 37, 57) oder der so genannte *Tripodenbrief* (Ill. 35, 35a).

Bevor Rubens' Beischriften erneut Interesse erwecken, bedarf es eines Sprungs von fast dreihundert Jahren in die neue Zeit der Zeichnungsforschung. Die ersten zerstreuten Vermerke erscheinen in Max Rooses *Œuvre*-Katalogen (1888-1892). Seine Bemerkungen

sind kurze Einträge, wie: „*Un Hermathène: „évidemment des indications destinées au sculpteur“*“, womit er bereits aus der Beischrift unmittelbar auf die Bestimmung der Zeichnung schloss (Nr. 15-17, S. 64, 80).¹⁷⁴ Der erste technisch-funktionale und chronologische Band zu den *Handzeichnungen des Peter Paul Rubens* von Gustav Glück und Martin Haberditzl (1928) führt bereits vier Beischrifttypen für neunundzwanzig annotierte Blätter auf. Ihre Transkriptionen sind bis heute größtenteils gültig.¹⁷⁵ Die genannten Kategorien sind in den Katalogköpfen zu den jeweiligen Zeichnungen zu finden: Textzitate¹⁷⁶, Erklärungen für ausführende Künstler, Auftraggeber, oder Käufer¹⁷⁷, Inschriften¹⁷⁸, und Farb- und Materialangaben¹⁷⁹. Die Zeichnung der *Musathena*, damals bekannt als *Poesie und Tugend*, und das Titelblatt für Jacob Biedermanns *Heroum Epistolae* (1634) ordneten die Autoren unter die erklärenden Aufschriften, die hier unter jene Beischriften gereiht werden, die an einen Leser gerichtet sind (Nr. 36, 37, S. 76ff).¹⁸⁰

Der erste ausführliche Kommentar der beschrifteten Zeichnungen des Künstlers stammte von Hans Gerhard Evers (1943): Rubens führte unterschiedliche Handschriften für seine Beischriften, je nachdem welche Sprache er benutzte. Vom Adressat abhängig sind Rubens' Unterschriften und Briefe in „flüchtiger Stenographie als auch in kalligraphischer Schönheit“ verfasst.¹⁸¹ Evers implizierte die Bemerkung Belloris in seiner Analyse, dessen Künstlerviten er gut kannte und die ihm mehr als einmal als Quelle dienten. Er nennt jene Anmerkungen als die Wichtigsten, die Rubens an sich selbst richtete. Als Beispiele für dessen „hohe Geistigkeit“ (wieder Bellori) führt er die Zeichnung von *Venus beweint Adonis* (Nr. 65, S. 99) mit einem Zitat nach Ciceros *Reden gegen Verres* an.¹⁸² Eine neue Form der Beischrift erwähnt er als außergewöhnlich. Auf der Zeichnung von *Silen und Aegle* (Nr. 66) entdeckt er einen *Platzhalter*. Die Notiz, die eine Figur der Zeichnung ersetzt, ist gleichzeitig eine Gedächtnisstütze, in der Rubens Jacobus Pontanus' *Vergil Kommentar* zu den Eklogen paraphrasierte.¹⁸³

Mit Rubens' Handschrift hätten sich bereits Rooses und Ruelens im Rahmen ihres Kommentars zu den Briefen [*Codex Diplomaticus Rubenianus*, CDR] befassen können, doch weder diese, noch die anderen Kompendien und Übersetzungen zu Rubens' Korrespondenz liefern Informationen zur Handschrift des Rubens.¹⁸⁴ Evers' Feststellung, dass Rubens' mit der Sprache auch das Schriftbild wechselt, findet an keiner Stelle Erklärung. Weitere Blätter des Rubens waren kurz vor der Veröffentlichung von Evers (1943) bekannt geworden, und so rät er, nur knapp zwanzig Jahre nach dem Zeichnungsband von Glück/Haberditzl (1928), zu einer erneuten Besprechung der Zeichnungen gesondert von den Gemälden. Eine „graphologische Untersuchung aller erhaltenen Rubensbriefe“ regte er ebenfalls an. Der sich über die Jahre 1601 bis 1640 erstreckende Briefwechsel überliefert alle Schriftbilder des Rubens, und so blieb es ein Versäumnis von Rooses/Ruelens [CDR], Otto Zoff (1918) und

Ruth Magurn (1955) in ihren Übersetzungen der Rubensbriefe die Handschrift des Malers zu beurteilen.¹⁸⁵ Evers' Einschätzung von Rubens' Handschrift, die Forderung nach weiterer Forschung zu den Beischriften, und seine (optische) Vergleichsstudie von Rubens Hand- und Unterschriften werden in dieser Form einzigartig bleiben.

Die Veröffentlichungen des Louvre waren durch den Zweiten Weltkrieg ins Stocken geraten, und so griff Frits Lugt mit der Publikation zweier Rubensblätter nach Tobias Stimmer (Nr. 45, 46, S. 81) seinen Ergebnissen für den Pariser Sammlungskatalog voraus (1943). Er beschrieb die Beischriften als erklärende Hinweise zu den Darstellungen und als Gedächtnisstützen für Rubens. Seine Datierung der Blätter in die Jahre 1595-97 begründete er mit dem Schriftbild des „reifen, 20-jährigen Rubens“.¹⁸⁶ Unabhängig von Evers machte Lugt hier erstmals Rubens' handschriftliche Notizen zu einem Hilfsmittel der Datierung. Die Form der Notiz deutete auf die Verwendung des Blattes. Sprachliche Formulierungen geben außerdem Auskunft über den (sozialen) Hintergrund des Adressaten und welche Funktion dieser ausübte.

Evers' Anregung zu einer Untersuchung der Rubens'schen Handschrift resultierte erst mit Verspätung durch die Kriegswirren von etwa 1950 bis zum Jubiläumsjahr 1977 (Rubens' 400. Geburtstag) in einer Reihe von Kurzmeldungen, in der die Bedeutung der Anmerkungen bei und für Rubens nach und nach deutlich wird. Julius Held¹⁸⁷, Michael Jaffé¹⁸⁸ und Justus Müller Hofstede¹⁸⁹ sind hier sowohl für die Auffindungen einiger Quellen des Rubens hervorzuheben, als auch für ihre Interpretationen über den Zweck der Notizen. Dass es auch bedeutend länger dauern konnte, bis Beischriften als wesentlicher Teil der Zeichnungsinterpretation betrachtet wurden, beweisen Rubens' *Kopien nach Hans Holbeins Totentanz*: sie wurden 1977 erstmals veröffentlicht, die Beischriften jedoch erst 1989 ausführlich erörtert (Nr. 59, S. 94).

Das bis 1977 einzige, konkret zu den Beischriften verfasste Kapitel zu den handschriftlichen Annotationen des Rubens ist in Julius Helds *Selected Drawings* (1959) zu finden.¹⁹⁰ Doch nicht in dem kurzen Kapitel selbst, sondern in der Einleitung zur Zeichnungsanalyse bringt er ihre Bedeutung auf den Punkt. Er beansprucht sie als Indiz für die Eigenhändigkeit einer Zeichnung. Aufgrund der fehlenden Signaturen des Rubens dienen sie als Vergleichsmerkmal: hält der Stil auch dem graphologischen Vergleich stand, so gilt die Zeichnung mit großer Wahrscheinlichkeit als gesichert. Welche aber die Merkmale von Rubens' Handschrift sind, bestimmt er nicht. Das Kapitel zu den Beischriften selbst ist eine Aufzählung unterschiedlicher Beischriften. In seinen Katalogeinträgen verwendet Held die Beischrift als Datierungshilfe und schließt sich so, zum Beispiel bei der Einschätzung der Kopien nach Tobias Stimmer, den Erkenntnissen von Lugt an. Noch einmal betont er die Flüssigkeit und Sicherheit der Handschrift, bei deren Ausführung Rubens bereits ein

erwachsener Mann gewesen sein muss.¹⁹¹ Hells weitere Erklärungen führen in zwei Richtungen: erstens, die von Rubens verwendeten Sprachen, und zweitens, Entstehungsort und -datum der Anmerkungen.

Ganz allgemein ist die Sprache einer Beischrift Kriterium dafür, welcher Schule oder geographischem Raum man eine Zeichnung zuordnet. Eine italienische Beischrift kann darauf hinweisen, dass ein Blatt in Italien entstand, beziehungsweise von der Hand eines italienischen Künstlers stammt. Eine solche Schlussfolgerung ist für Rubens nicht immer möglich, der seine Sprachen, so Held, nach Adressat und Thema wählte.¹⁹² Eine stilistische Verwandtschaft zu weiteren Blättern muss immer hergestellt werden. Held datiert daher die zusammengehörenden Blätter *Abraham, Isaak und Jakob* und *König David* (Nr. 5, 6, S. 54) in die Zeit nach Rubens' Italienaufenthalt, obwohl die Beischriften in Italienisch verfasst sind. Rubens richtete sie wahrscheinlich an einen potenziellen Auftraggeber, der nicht Flämisch sprach. In Übereinstimmung damit datieren auch d'Hulst und Vandenven die beiden Zeichnungen um 1612. Sie warnen allerdings erneut vor der Fehlinterpretation, dass die Sprache der Beischrift (bei Rubens) einen eindeutigen Schluss zu Entstehungsort und -zeitraum zulässt.¹⁹³

Gleichzeitig mit Hells Kapitel in *Selected Drawings* (größtenteils unverändert in der Neuauflage von 1986) entstehen Ludwig Burchards und Roger d'Hulsts *Rubens Drawings* (1963).¹⁹⁴ Da Burchard die Herausgabe des Buches nicht mehr erlebt, bleibt es ohne Einleitung. Die Erschließung seiner seit den 1920ern gesammelten Notizen blieben auf diese Weise den Autoren der Bände des *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (CRLB) vorbehalten, die heute in mittlerweile 24 von nunmehr geplanten 42 Bänden nachzulesen sind.¹⁹⁵

Hells *Selected Drawings* und Burchards Vorarbeit zu den Bänden des *Corpus Rubenianum* sind für die Mehrheit der in Folge erschienenen Überlegungen zu den Beischriften verantwortlich, und es soll hier noch einmal betont werden, dass es seit Evers' Anregung rund 30 Jahre dauerte, um mithilfe der Beischriften noch mehr über Rubens' Zeichnungen zu erfahren. Die Veröffentlichungen zu Rubens' (niedergeschriebenen) Gedanken zu einer Theorie der Malerei spielen diesbezüglich eine besondere Rolle, da sie einen wesentlichen Zug von Rubens' Kunst beschreiben: seine intellektuellen Grundlagen und das Verständnis seiner Kunst. Dass der Maler genauso wie sein Lehrer Otto van Veen die Laufbahn eines humanistischen Gelehrten hätte einschlagen können, wurde besonders von Jaffé und Müller Hofstede diskutiert. Im *Antwerp Sketchbook* (1966) erkannte Jaffé eine von drei Teilkopien nach Rubens' eigenem, 1720 in Paris verbranntem Notizbüchlein (*pocket book*). Dieses Notizbuch enthielt, sofern wir wissen, unter anderem seine Vorstellungen zu einer Malereitheorie¹⁹⁶, die er neben seinen Studien zur Anatomie gesammelt hatte. Aus diesem

Büchlein erhielten sich sehr wahrscheinlich nur zwei Seiten.¹⁹⁷ Eine dieser beiden Seiten ist das *Theoretische Skizzenblatt* heute in Berlin (Nr. 62). Müller Hofstedes Analyse dieses Blattes macht deutlich, dass Rubens auf dem Weg zu seinen eigenen Erfindungen oft zuerst die Kompositionen anderer Künstler entkernte, um sie für sich mit neuem Inhalt zu füllen.¹⁹⁸ Ein Beispiel dafür ist die Zeichnung von *Venus beweint Adonis*, die den Kern einer Geschichte Ciceros verwendet (Nr. 65, S. 99). In diese malereitheoretische Gruppe von Werken gehört auch Rubens' Teilkopie nach Giovanni Antonio Pordenones Fresko des *Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur* (Nr. 60, S. 96). Dass sich der Maler auch hier mit Kalkül einem, beziehungsweise zwei Kunstwerken näherte, und er die Werke anderer Künstler in einem „instrumentalistischen“ System einander gegenüberstellte, war Martin Warnke ausschließlich aufgrund der Beischrift möglich.¹⁹⁹

In die Fußstapfen von Burchard, Held, Jaffé und Müller Hofstede treten um die Mitte der 1970er-Jahre Kristin Belkin und Elizabeth McGrath. Sie liefern unverzichtbare Zusammenführungen der Beischriften mit ihren Quellen, darunter für das *Totentanzbüchlein* (Nr. 59, S. 94), die *Skizzen zu Bildnissen Römischer Kaiser* (Nr. 39, S. 79) und die Zeichnung der *Musathena* (Nr. 36, S. 76f).²⁰⁰ Logan bleibt gemeinsam mit Jaffé eine Beischriften-skeptische Forscherin. Ausführung und Technik eines Blattes werden immer die größere Autorität vor der Handschrift zugesprochen. Jaffé hatte ein ambivalentes Verhältnis zu Beischriften. Einerseits objektivierte er Evers' und Helds geforderte Übereinstimmung zwischen Stil und Handschrift, andererseits ignorierte er die eigene Forderung gerne zu Gunsten einer neuen Zuschreibung. Er scheute nicht davor zurück, handschriftliche Vermerke auf umstrittenen Blättern als Beweismittel für Authentizität anzuführen (Nr. 73, S. 104). Generell äußerte er Zweifel an der Verwendung der Beischrift für die Datierung von Blättern, und räumte Notizen als Zeitmarker lediglich marginale Bedeutung ein. Die Sprachänderung konnte von Thema oder Zeitpunkt der Entstehung abhängig sein, und es sei daher nicht mehr zu rekonstruieren, warum die Änderung eingetreten war.²⁰¹ Tatsächlich ist es schwierig zu erklären, weshalb Rubens auf den beiden *Kopien nach Holzschnitten von Tobias Stimmer* seine erläuternden Beischriften einmal in Flämisch, das andere Mal in Latein vornimmt (Nr. 45, 46, S. 81). Leichter zu erklären sind hingegen die unterschiedlichen Sprachen in seinem *Kostümbuch* (Nr. 18-21, S. 65): Rubens arbeitete nach mehreren Vorlagen und übernahm die dort verwendeten Farbangaben in Flämisch, Französisch und Italienisch. Jaffé irrte auch nicht mit seiner Feststellung, dass Rubens die Sprache seiner Beischriften nach Thema oder Anlass wählte. Alle Farbangaben auf seinen eigenen Erfindungen sind in Flämisch notiert, Zitate führte er in der Originalsprache an (Nr. 60, S. 96; Nr. 65, S. 99). Die meisten späten Blätter tragen nur noch Beischriften in Flämisch (Nr. 50, S. 86), während Latein die bevorzugte Sprache seiner frühen (auch italienischen) Jahre

war (Nr. 48, 62). Logan, die sich bereits seit den frühen 1970er Jahren mit den Notizen befasst, vermutet, dass Rubens Italienisch nur in Nachrichten an Dritte verwendete, und der stenographische Stil der Bemerkungen auf die private Natur der Gedanken schließen läßt.²⁰² Ausnahmen bestätigen bekanntlich die Regel: die italienische Beischrift auf der Zeichnung *Kampf um die Standarte* (Nr. 49, S. 85) galt wahrscheinlich Rubens selbst und die unvollständige Beischrift auf dem Titelblattentwurf für Carolus Scribanus, *Politico-Christianus* (1624) galt wohl dem Zeichner oder Stecher der seitenverkehrten Vorlage (Nr. 34, S. 75).

Rubens' Handschrift

Rubens' Handschrift ist erst seit seinem Italienaufenthalt (1600-1608) ausführlich überliefert. Aus den Jahren seines Heranreifens als Persönlichkeit sind nur wenige Belege verfügbar. Seine jugendliche Handschrift, die wir aus dem Skizzenbuch mit den *Kopien nach Hans Holbeins Totentanz* kennen (Nr. 59, S. 94), unterscheidet sich deutlich von seiner reifen Hand der zahlreich erhaltenen Briefe. Zwischen dem *Totentanzbüchlein* und den nächsten überlieferten Anmerkungen auf den *Teilkopien nach Holzschnitten von Tobias Stimmer* (Nr. 45, 46, S. 81) liegen rund fünf bis zehn Jahre, die reichlich Spielraum für die Entwicklung seiner Handschrift bieten und die nur durch ein einziges Blatt belegbar ist. Dieses doppelseitige Blatt mit Skizzen zu *Hero und Leander* und einer *Amazonenschlacht* wurde erst kürzlich erneut hinsichtlich seines Entstehungszeitraums diskutiert (Nr. 51, S. 86). Die eleganten Beischriften auf den Kopien nach Tobias Stimmer wiederum, die dem 20-jährigen Rubens zugeschrieben werden (1597/98), stehen im starken Gegensatz zu seinem wackeligen Eintrag in das *Album Amicorum* von Philips van Valckenisse (1557-1614) gleichen Datums (Ill. 25), und dem ersten erhaltenen, noch unsicher wirkenden italienischen Brief aus dem Jahr 1603 (Ill. 26). Gewisse Unsicherheiten im Schriftbild sind immer zu erwarten und lassen sich durch die verschiedenen Schriftbilder für unterschiedliche Sprachen erklären. Niederschriften in Latein, das Rubens bereits in der Schule lernte, unterscheiden sich im Aussehen weniger von seinen Briefen in Italienisch, aber wesentlich vom seinem gotischen Flämisch (S. 77).

Da auch die jeweilige Gemüts- und Tagesverfassung für das Schriftbild mitverantwortlich ist, hat es, nach Evers' Forderung, keine Bemühungen gegeben, die Kriterien der Graphologie auf Rubens' Anmerkungen anzuwenden. Die Eigenhändigkeit eines Blattes kann auf diesem Weg schlichtweg nicht beurteilt werden. Helds Versuch, stilistische Argumente mit Rubens' Handschrift in Einklang zu bringen, ist der richtige Ansatz; schließlich und endlich bleibt damit die Beurteilung der Handschrift aber eine Frage der Kennerschaft seines Zeichenstils und „seiner Hand“. Diese Urteilskraft ist deutlich

subjektiver Natur, und deutlich geprägt von den Meinungen wichtiger Sammler wie Pierre-Jean Mariette oder Ludwig Burchard. Die Autorität dieser Kenner wiegt schwer, und die Scheu, sich gegen Äußerungen und Zuschreibungen von Connaisseurs wie Pierre Crozat (1655-1740) und Everhard Jabach (1618-1659) zu äußern, ist in Besprechungen mancher Blätter spürbar. Evers' und Helds Forderung nach mehr Vergleichsmöglichkeiten von zeichnender und schreibender Hand blieb daher dringlich. Die bisherigen Meinungen werden nicht nur von jenen Blättern herausgefordert, die für die handschriftlichen Anmerkungen nach „von Rubens' Hand?“ fragen. Es sind auch jene akzeptierten Zuschreibungen an Rubens zu hinterfragen, die kein stimmiges Bild von Zeichnung und Beschrift vermitteln. Auf eine Gruppe von Zeichnungen mit solchen Diskrepanzen soll hier noch einmal aufmerksam gemacht werden (S. 103).

Sprachhierarchie und Höflichkeit

Nach der gesellschaftlichen Hierarchie war Sprache im 16. und 17. Jahrhundert der zweite große soziale Teiler. Die Gewichtung und Zweckbestimmtheit unterschiedlicher Sprachen orientierte sich an den Reglements der Klassengesellschaft: Sprache und Sprachkenntnis waren Ausdruck für sozialen Rang, Stand, Erziehung und Beruf und hatten direkte Auswirkung auf Erfolg, Karriere, Prestige und Privilegien. Italienisch, Französisch und Spanisch waren die Sprachen des Hofes. Diplomatische Angelegenheiten wurden in diesen Sprachen verhandelt, ihre Verwendung in Korrespondenz und Konversation war gleichwertig. Italienisch eroberte zusehends den Rang als *lingua franca* der wissenschaftlichen Welt, während Latein nach wie vor als die Sprache der Bildungselite galt.²⁰³

Der Lateinunterricht lag zu Rubens' Zeiten fest in der Hand der Jesuiten. Es oblag ihren Lateinschulen, Gymnasien und Universitäten, die Sprache in Wort und Schrift zu vermitteln und junge Männer auf ihre wissenschaftlichen Karrieren vorzubereiten. Neben der Vermittlung von gutem Benehmen und Höflichkeit war die Erhaltung der humanistischen Sprachtradition ein wesentlicher Schwerpunkt der Jesuiten, und deshalb wurde aller Unterricht in Latein gehalten. Der Anspruch der Schulen war die Erziehung zur Hoffähigkeit, in der jegliches Zugeständnis an Reformpädagogik und Muttersprache unterdrückt, und so das jahrhundertalte „Primat des Lateinischen“ aufrechterhalten werden konnte. Latein sicherte den Institutionen eine Exklusivität, die sich deutlich in der unterschiedlichen Bildung der Stände bemerkbar machte.²⁰⁴ Als wichtigstes Vehikel der *eloquentia* gewährleistete Latein die Fortsetzung der rhetorischen Tradition, vor allem in den Regionen, wo sich die deutschen Dialekte auch im geschriebenen Wort bereits stark durchsetzten. Niederländisch²⁰⁵ und Deutsch galten als niedrige Sprachen. Der Französisch-

und Spanisch-sprechende Adel am Hof in Brüssel empfand die Bevölkerung Flanderns als derbes, gewöhnliches Volk, und ihre Sitten, Bräuche und Volkssprache waren gleichermaßen stigmatisiert, obwohl im 16. Jahrhundert die mitteldeutschen Dialekte eine Hochblüte erlebt hatten.²⁰⁶ Deutlicher Ausdruck dieser volkssprachlichen Bestrebungen war eine Sprachreform, die sich in Wortlisten, Wörterbüchern und bald auch in Lexikographien ausdrückte. In Leiden erschien 1584 erstmals die *Twe-spraack vande Nederduitesche letterkunst*, die sich in ihrem Aufbau an der lateinischen Schulgrammatik orientierte.²⁰⁷ Im Verlagshaus des Christoph Plantin (um 1520-1589) in Antwerpen wurden damals nicht nur die wichtigsten religiösen Werke verlegt, sondern auch das viersprachige *Dictionarium tetraglotton* (latein-griechisch-französisch-niederländisch, 1562) des Cornelis van Kiel, genannt Kilian, und der *Thesaurus Theutonice lingue* (1573).²⁰⁸ Doch die habsburgische Rückeroberung der südlichen Provinzen (1585) bremste die literarische Entwicklung und Verwendung der Landessprache im Vergleich zur holländischen Republik im Norden, und auch einige Humanisten hielten Flämisch nur tauglich für Küchen und Tavernen.²⁰⁹

Peter Paul Rubens und sein Bruder Philipp (1574-1611) gehörten zur großbürgerlichen Elite, und auf die von den Höfen vorgegeben Sprachnormen wurden die Brüder vorbereitet. Philipp wurde unter anderem durch den Vater, Jan Rubens (1530-1587), unterrichtet. Seine Latein- und Griechischkenntnisse waren exzellent, und sicherlich auch sein Italienisch. Peter Pauls' Besuch der „Papenschule“ des Rumoldus Verdonck (1541-1620) war ohne Zweifel eine bewusste Entscheidung der Mutter, Maria Pypelinckx (1538-1608).²¹⁰ Die Auswirkungen dieser Erziehung zeigen sich unter anderem in den Briefen der Brüder aneinander und an ihren Freund Balthasar Moretus (1574-1641), den Erben des Plantin'schen Verlagshauses. Es erhielten sich nur Briefe von Philipp an Peter Paul, und Philipp an Moretus, doch sie sind allesamt in Latein verfasst. Die Briefe Philipps an Peter Paul sind durchwegs wissenschaftlichen Inhalts, und da keine privaten Briefe erhalten geblieben sind, bleibt die Frage unbeantwortet, in welcher Sprache diese Briefe geschrieben gewesen waren.²¹¹ Mit großer Wahrscheinlichkeit waren aber auch Rubens' Briefe an seinen Bruder und Moretus in Latein verfasst.

Rubens benutzte in seinen Briefen gerne lateinische Zitate nach Cicero, Juvenal, Tacitus oder Seneca, doch er verfasste auch ganze Briefe in Latein. Im Frühjahr 1618, beispielsweise, setzte er sich in seinem Schreiben an den Historiker und Altertumsforscher Frans Sweerts (1567-1629) kritisch mit der Darstellung griechischer und römischer Fruchtbarkeitsgöttinnen auseinander.²¹² Die Sprachwahl unterstreicht, dass Rubens seinem Gegenüber intellektuell gewachsen war. Sein Lehrer Otto van Veen (ca. 1556-1629) hatte die klassischen Neigungen seines Schülers unterstützt. Rubens war mit van Veens *Emblemata Horatiana* und *Amorum Emblemata* ohne Zweifel bereits vor seiner Abreise

nach Italien vertraut, vor allem weil Philipp Rubens kommentierte Verse in beiden Werken veröffentlicht hatte. In seinem Vorwort zu den beliebten *Emblemata Horatiana* verwieß Van Veen nicht nur auf Horaz, sondern auch auf Justus Lipsius' (1547-1606) *Manuductio ad Stoicam Philosophiam* (in den *Opera Omnia*) als gute Quelle und Literatur.²¹³ Rubens' kurzer Aufenthalt als Jugendlicher am Hofe der Arenberg-Ligne schulte ihn weiter zur Hoffähigkeit, doch er erlernte die Konversationsregeln der Adelsgesellschaft vor allem am Hof von Mantua.²¹⁴ Bei seiner Abreise nach Italien beherrschte der 23-jährige Rubens Flämisch/Deutsch, Französisch, Latein und er besaß wahrscheinlich Grundkenntnisse des Griechischen.

Die Hierarchie der Sprachen lässt sich an Rubens' Beischriften nachvollziehen. Aus den Jahren vor 1600 sind uns, bis auf eine flämische Notiz (Nr. 45, 46, S. 81), nur Anmerkungen in Latein von Rubens überliefert. Der Großteil der frühen Beischriften sind Zitate und Wortspiele auf den *Kopien nach dem Totentanz* des Hans Holbein d. J. (Nr. 59, S. 94), die auf eine Kritik der Stände abzielen.²¹⁵ Auf ähnliche Art und Weise erzielt Rubens eine akademische Betrachtung der Malereitheorie durch die Kombination von Figuren aus Werken Dürers und Raffaels mit Textstellen aus Quintus Curtius' *Leben des Alexander* (Nr. 62).²¹⁶

Latein war also die Sprache der akademischen Welt, und so benutzte sie auch Rubens. Nach den Jahren mit Philipp in Rom und dem spielerischen Umgang mit Latein, den die Brüder auch im Freundeskreis pflegten, benutzte Rubens Latein hauptsächlich in seinem (gelehrten) Briefwechsel, und dies sein ganzes Leben lang. Ein großer Teil der Bücher seiner Bibliothek war in dieser Sprache verfasst. Die Briefe an Caspar Gevartius (1593-1666) vom 29. Dezember 1628 aus Madrid und der rund zehn Jahre spätere Brief an Franciscus Junius (1589-1677) von 1637 bestätigen, dass Rubens bis ins hohe Alter Briefe in Latein verfasste.²¹⁷ Wie selbstverständlich Latein für Rubens auch in der Vermittlung von Arbeitsschritten war, zeigen die drei Blätter lateinischer Anleitungen zum *Breviarium Romanum* des Balthasar Moretus (Nr. 10, S. 60).

Während der ersten Zeit in Italien entstehen vorwiegend lateinische, erläuternde Beischriften, und nur aus den italienischen Jahren (1600-08) kennen wir Notizen von Rubens in vollständigen Sätzen. Seine aquarellierte Zeichnung des *Kaiser Augustus und der Sibylle von Tibur* nach Giovanni Antonio da Pordenones (1482/83-1539) Fresko in der Verkündigungskapelle des Domes von Treviso (S. 96, Nr. 60) trägt eine der frühesten in Italien gemachten lateinischen Anmerkungen. In weiteren Beischriften greift Rubens seinem nächsten Arbeitsschritt voraus (Nr. 48, S. 83) oder benützt eine Stelle aus der Bibel als Gedächtnisstütze und ikonographischen Bildanker (Nr. 61, S. 97).

Die früheste italienische Beischrift, und auch die erste in schwarzer Kreide, ist jene auf der Zeichnung mit dem *Kampf um die Standarte* (um 1600). Die Studie (Nr. 49, S. 85) ist inspiriert durch Leonardos *Anghiari Schlacht*, in der Rubens eine Variation der Darstellung ausprobiert.²¹⁸ Ein Grund für Rubens' anfängliche Zurückhaltung mit italienischen Beischriften mag der Einfluss seines Bruders Philipp gewesen sein, der Rubens' Ehrgeiz zur Wissenschaftlichkeit sicherlich laufend herausforderte. Mit der Ausnahme der Anmerkung auf der *Studie nach dem „Musensarkophag“* (Nr. 30, S. 73), die Rubens für Philipp in Latein notierte, können wir die Adressaten weiterer italienischer Beischriften nicht ausmachen. Weder der potenzielle Auftraggeber der beiden durchgezeichneten Studien des *König David* und der Patriarchen *Abraham, Isaak und Jakob* (Nr. 5, 6, S. 54) ist heute bekannt, noch wissen wir, zu welchem Zweck oder für wen das Bildpaar der *Erschaffung der Tiere* und der *Versuchung Adams* (Nr. 8, 9, S. 58) entstand.

Mit seiner Anstellung am Mantuaner Hof wird Italienisch zu Rubens' wichtigster und zukünftig vorrangig verwendeter gesprochener und geschriebener Sprache, die ihm Eintritt in die Welt der europäischen Gelehrten und der Diplomatie geben sollte. Mit dem Aufenthalt in Italien nehmen die Beischriften in Italienisch zu, während gleichzeitig, besonders nach dem frühzeitigen Tod des Bruders 1611, die Verwendung lateinischer Beischriften abnimmt. Auch beschreibende Anmerkungen auf Zeichnungen nehmen mit der Rückkehr nach Antwerpen zusehends ab. Fortan begleiten nicht mehr formelle, sondern rasche, praktische Beobachtungen in Italienisch und Flämisch die Zeichnungen.²¹⁹ Je länger Rubens zurück in Antwerpen ist, desto stenographischer werden seine Mitteilungen. Mit dem Delegieren seiner Werkstatt verknappen sich die Anweisungen und er verkürzt sie zu einzelnen Worten. Flämische Beischriften sind konzentriert in den letzten beiden Jahrzehnten bis zu Rubens' Tod im Jahr 1640 zu finden.

* * *

Rubens' Briefe sind, wie alle schriftliche Kommunikation, eine Form der sozialen Interaktion. Sie dienten der Aufrechterhaltung von Beziehungen mit Freunden, Kollegen, Auftraggebern und dem Hof in Brüssel. Publierte Texte sind generell an die Allgemeinheit gerichtet und vermeiden Zweideutigkeit und unklare Formulierungen, Briefe hingegen müssen kein allgemeines Verständnis erzielen. Während heute die Konventionen über Etikette und die Einhaltung gesellschaftlicher Normen geschriebener Sprache durch die Benutzung des Internets wesentlich aufgeweicht sind, waren sie für Rubens unerlässlich. Alle Ausdrucksformen waren festgelegten Regeln und einer strengen Hierarchie unterworfen.²²⁰ Eine leserliche Handschrift und die Verwendung eines einheitlichen

Schriftsystems wurde Rubens in Verdoncks Lateinschule beigebracht, und Balthasar Moretus' Schulaufzeichnungen von 1585/86 belegen, wie der Unterricht eventuell ausgesehen haben mag (Ill. 24): der Lernstoff wurde in Latein präsentiert und notiert, Gedächtnisstützen und Ergänzungen durch den Schüler wurden in Flämisch ergänzt.

Beeinflusst durch die steigende Zahl an Publikationen in der Muttersprache waren in den südlichen Niederlanden und in den deutschsprachigen Gebieten nahe der französischen Grenze generell noch beide Handschriften gleichzeitig in Gebrauch, die (deutsche) *fractura* und die (lateinisch, italienische) *antiqua*. Die Schnörkel und Kürzel der Frakturhandschrift ließen das gotische Schriftbild jedoch bald nach der Einführung der *littera latina* altmodisch erscheinen, und so setzte sich letztere zu Beginn des 17. Jahrhunderts durch, da sie schneller zu schreiben und gleichzeitig besser zu lesen war.²²¹ Das bei Evers und Mielke und Winner formulierte Erstaunen über Rubens' unterschiedliche Schriftbilder, je nach dem ob er in Flämisch, Italienisch oder Latein schrieb, lässt sich somit erklären²²²: Rubens schrieb seine italienischen Briefe in humanistischer Kursivhandschrift bestehend aus ligierten, aufrechten Buchstaben, die bei ihm in Eile lange Über- und Unterschwünge erhielten, bis sich das gesamte Schriftbild weit nach rechts neigte. In Briefen schrieb Rubens vergleichsweise groß, daher ist auch dort seine gotische Hand gut zu entziffern, doch die Buchstaben seiner flämischen Notizen neigen zu kleinem Format und den für die Sprache allgemein üblichen Verkürzungen.

Das Umfeld und der soziale Status seines Gegenübers diktierten die von Rubens verwendete Sprache und die notwendigen Grußformeln und Höflichkeitsfloskeln.²²³ Er passte seine Gepflogenheiten den notwendigen Bedürfnissen an. Ein großer Teil seiner (diplomatischen) Korrespondenz mit dem Hof in Brüssel und dem Grafen Olivares ist uns nur in Kopien in Spanisch erhalten geblieben.²²⁴ Wahrscheinlich waren aber auch diese Briefe von Rubens ursprünglich in Italienisch, der anerkannten Sprache der Gesellschaft und Politik, aufgesetzt. Höflichkeitsklauseln an Anfang und Ende der Briefe unterstreichen Rubens' Standesbewusstsein gegenüber Vincenzo I Gonzaga und den Statthaltern Albert und Isabella in Brüssel (Ill. 30). Seine Briefe an Annibale Chieppio, seinem Vertrauten am Hof von Mantua, sind erst formell, doch bald klagt Rubens ihm in gelockertem Ton sein Leid über die ständig ausbleibenden Zahlungen des Herzogs (Ill. 26, 27).

Wenn es möglich war, vermied Rubens Französisch als Briefsprache, und er verwendete die Sprache nur, wenn sein Briefpartner des Italienischen nicht mächtig war (Ill. 33). Dies ist ein Phänomen, das bis heute keine ausreichende Begründung fand, denn Rubens' Französisch ist makellos. Rubens bevorzugte Italienisch wohl ausschließlich deshalb, weil er sich nach acht Jahren in Italien in dieser Sprache sicher fühlte. Gleich in seinem ersten Antwortschreiben an den französischen Wissenschaftler Claude-Nicolas Fabri de Peiresc bat er den Austausch

nicht in Französisch, sondern in Italienisch fortzusetzen. Seinen Briefverkehr mit Peirescs Bruder, Palamède de Fabri, Sieur de Valavez (1582-1645), begann Rubens in Französisch, doch auch hier führten die Männer die Korrespondenz bald in Italienisch fort.²²⁵ Personen, die seiner Muttersprache mächtig waren, schrieb er „in duytsche taele“.²²⁶ Seine flämischen Briefe an Freunde und Bekannte eröffnen mit „Mijn Heere“ (Ill. 36), während Schreiben an den Hof in Brüssel, an Auftraggeber und diplomatische Korrespondenten ohne Ausnahme die offiziellen Anreden mit Titel oder den Nachnamen des Adressaten wiedergeben.²²⁷ Dass Rubens zumindest Grundkenntnisse von Spanisch und Englisch gehabt haben muss, ist durch die Reisen nach Madrid und London zu vermuten, wenn auch keine Briefe und Beischriften in diesen Sprachen bekannt sind.

Nach der Rückkehr aus Italien sind seine Schreiben an (potenzielle) Auftraggeber durchwegs geschäftsorientiert. Die Texte in Form einer Legende unter den lavierten Studienblättern von *Abraham, Isaak und Jakob* und *König David* (um 1612) bilden gemeinsam einen briefartigen Kommentar zu Ausführung und Ikonographie für einen Auftraggeber, der nicht weiter bekannt ist (Nr. 5, 6). Rubens wollte Isaak als betagt und blind, Jakob als träumend vor der Himmelsleiter sitzend abbilden. Abraham sollte besonders durch sein Gehabe zu identifizieren sein: „[I] Il Patriarca Abraham in Alto di Sacrificante per esser piu cognoscibile di quella maniera“. In der Anmerkung auf dem zweiten Blatt unter König David betont Rubens mit Nachdruck, dass es sich bei den Blättern nur um erste Ideen handelt. Die noch auszuführenden „disegni“ und das darauf folgende Werk sollten sich von den Ideenskizzen durch Sorgfalt und Fleiß in der Ausführung unterscheiden:

„Si ha da auertire che l’opera riuscirebbe molte diuersa / da questi scizzi li quali sono fatti liggierissimamente da / primo colpo per dimostrar solo il pensiero, mà poi si farebbono / li disegni come anco la pittura con ogni studio i diligenza“.

Trotz dieser Versicherung scheint Rubens den Auftrag nicht erhalten zu haben, und Folgeskizzen oder ein fertiges Gemälde sind nicht überliefert.

In geschäftigen Zeiten konnte eine ähnliche Formulierung durchaus andere Bedeutung besitzen, wie etwa in dem Schreiben an Willem Felix aus dem Januar 1618 (Nr. 7).²²⁸ Rubens sandte eine weit fortgeschrittene Kompositionsstudie einer *Speisung der Fünftausend* an Antonis Felix und seinen Sohn Willem, zwei Seidenhändler in Mecheln (Malines). Entsprechend dem Johannes-Evangelium (Joh. 6, 1-13) zeigt Rubens Jesus umgeben von Philipp, Johannes und Andreas. Während Andreas besorgt auf die wartende Menschenmenge am Fuße des Berges hindeutet, verteilt Jesus bereits das erste Brot an einen kleinen Jungen, der mit Erstaunen in den kleinen Korb mit Broten und Fischen blickt. Auf der Rückseite des Blattes notierte Rubens:

„Sie müssen mit diesen Zeichnungen vorlieb nehmen, so schlecht und grob sie auch sein mögen, da es mir aufgrund meiner anderen Verpflichtungen derzeit nicht möglich ist, mehr an ihnen zu tun. Sie mögen sich damit behelfen, Sie passend den Proportionen Ihres Werkes breiter oder schmaler zu machen...“.

Dass Rubens an dem Auftrag scheinbar kein großes Interesse hatte, belegen die altmodische Studie und die ungeduligen Zeilen an den Adressaten. Zu Beginn des Jahres 1618 war er mit dem großen *Jüngsten Gerichtes*²²⁹ für Neuburg beschäftigt, und es würde nicht verwundern, wenn Willem Felix und sein Vater das Projekt nach diesem Schreiben nicht weiter verfolgten.

In anderen Briefen erläuterte Rubens die Entstehung seiner Preise nach Bildgröße, dem Schwierigkeitsgrad der Darstellung, und davon abhängig den Anteil seiner eigenen Hand. Auf den hohen Preisen seiner eigenhändigen Werke beharrend, bot er Käufern zum Kompromiss Werke an, die weitgehend von Assistenten ausgeführt wurden. Diese Gemälde waren deutlich günstiger, und Rubens wollte diese immer noch soweit retuschieren, dass sie als Originale seiner Hand gelten würden.²³⁰ In seinem Brief an den sizilianischen Kaufmann Fabricio Valguarnera vom 20. Juni 1631 hakte Rubens nach, welches Thema und welche Größe das von ihm eigenhändig auszuführende Gemälde haben solle. Dabei pries er eine *Anbetung der Könige* an, die er bereits unfertig auf Lager hatte.²³¹ Er intervenierte, wenn notwendig, auf höchster Ebene, um für einen bereits begonnenen Auftrag auch bezahlt zu werden: in einem „Memorandum“ aus dem März 1614 bat er Erzherzog Albert um Vermittlung beim neuen Bischof von Ghent, Francois-Henri van der Burch (Ill. 30). Der Statthalter sollte den Bischof dazu bewegen, das unter seinem Vorgänger bei Rubens in Auftrag gegebene, und bereits in Form eines „dissegno colorito“ vorhandene, Altarwerk fertig stellen zu lassen.²³² Auch die Korrespondenz mit Wolfgang Wilhelm Herzog von Pfalz-Neuburg (1578-1653) bezüglich des *Jüngsten Gerichts* und drei weiterer Altarwerke macht deutlich, dass Rubens ein harter Verhandlungspartner war, die notwendige Etikette dabei aber wahrte: Rubens’ sonst ohne falsche Scham angesprochenen Preise und offene Rechnungen werden hier diskret über den Agenten Reyngodt besprochen. Während Wolfgang Wilhelms Briefe von einer auffälligen Behutsamkeit gegenüber dem Maler in Antwerpen zeugen, sprach Rubens seine Kritik an den Maßen und gewünschten Themen der Altarwerke ohne Umschweife aus.²³³

Die Signatur des Rubens

Keine der uns erhaltenen Zeichnungen von Rubens trägt eine eigenhändige *Signatur*, wie wir sie aus seinen Briefen kennen, jedoch handelt es sich bei einem Kürzel auf zwei Blättern für Balthasar Moretus eventuell um eine Art Monogramm (Nr. 36, 37, S. 76ff).

Carl Van de Velde hat Rubens' flämische Briefe kürzlich ausführlich besprochen. Die Signatur seiner Briefe ändert sich im Laufe seines Lebens zweimal. Die erste uns überlieferte Unterschrift, entstanden kurz vor seiner Abreise nach Italien, befindet sich im *Album Amicorum* des Philips van Valckenisse (1557-1614), wo der junge Maler mit „*Petrus Paulus Ruebens*“ signiert (Ill. 25). Diese Form finden wir in den frühen (italienischen) Briefen, und ebenso im jenem Brief an Chieppio, in dem Rubens nur seine Vornamen italienisiert: „*Pietro Paulo Ruebens*“ (Ill. 26). Spätestens mit dem 2. Dezember 1606 signiert Rubens mit „[Pietro Pau[o]lo] *Rubenio*“ (Ill. 27). Am 28. April 1607 benutzte er in einem Brief erstmals die uns heute geläufigste Form seiner Signatur, „*Pietro Paolo Rubens*“, die er kontinuierlich ab 1611 verwendet (Ill. 29). Die latinisierte Form „*Rubenius*“, ist uns in jenen Briefen erhalten, die neben lateinischen Textstellen auch lateinische Grußformeln zu Beginn und Ende des Briefes benutzen, so beispielsweise in seinem Brief an Frans Sweerts aus dem Jahr 1618 (Ill. 31), sowie in seinem Eintrag in das *Album Amicorum* des Paul Groë vom 27. Juli 1619 (Ill. 32).²³⁴

Das *Album Amicorum* des Philips van Valckenisse verdient an dieser Stelle noch einmal Aufmerksamkeit.²³⁵ Der Eintrag von Rubens, der *Göttliche Kreis*, ist ein mit dem Zirkel gezogener Kreis für den Antwerpener Kaufmann und Kunstsammler, dessen Mittelpunkt durch einen Punkt markiert ist (Ill. 25). Er wird durch *Motto* und *Subscriptio* (Widmung) begleitet:

„Medio Deus omnia campo	„Gott ist Alles im Zentrum des Feldes;
D. Philippo Valckennistio	Dem Philip[s] [van] Valckenisse
In Amicitiae monumentum	als Zeichen der Freundschaft
Petrus Paulus Ruebens	setzte [<i>dies</i>] der Maler Peter Paul
Pictor posuit	Rubens“

Rubens wählt Punkt und Kreis als kosmisch-göttliches Symbol der allanwesenden Zentralität Gottes. Schon bei Plato ist der Kreis die vollkommene Figur für die Darstellung des Universums, da sie unendlich, ohne Richtung und equidistant vom Zentrum ist. Bei den Neo-Platonikern erhält die Figur eine Interpretation der göttlichen Ordnung: „*Gott ist unendlich. Sein Zentrum ist überall, seine Grenzen nirgendwo*“, und auch nach Rubens' Verständnis ist die Natur Gottes ein Mikrokosmos im Makrokosmos. Aus Lucanus' *De Bello Civili* (VII, 348; „*medio posuit deus omnia campo*“) entfernt er das Verb und platziert Gott dadurch in das Zentrum des Kreises: Gott ist in allen Dingen zugleich, und so wird auch das von Gott inspirierte Individuum zum Zentrum aller Dinge.²³⁶

Wir wissen nicht, in wie weit Rubens' dieser Interpretation der Natur Gottes tatsächlich zustimmte, doch die beiden erhaltenen Blätter seines *pocket books* (Nr. 62), zwei Teilkopien dieses Buches, und seine Studien antiker Skulptur deuten darauf hin, dass Rubens, besonders vor und in Italien, über eine Kunsttheorie nachdachte, in der auch die Kunst (Malerei) die Harmonien Gottes darzustellen hatte.²³⁷ Rubens nahm ohne Zweifel das *simile* nach Horaz sehr ernst, doch es würde zu weit gehen, diese Definition der Kunst nun in jedem Werk des Rubens zu suchen. Zu Beginn seiner Laufbahn legte er sich auf diese Weise die Prinzipien seiner Malerei zurecht. Seine Abhandlung über die Nachahmung der Skulptur im Gemälde, *De imitatione statuarum*, definiert einige Regeln des „guten“ Malers. Dass seine Kunsttheorie nicht für Maler, sondern wie Albertis *De pictura* für Gelehrte gedacht war, beweist nicht nur die Abfassung des Textes in Latein, sondern auch die enthaltenen Hinweise auf verschiedene antike Autoren. Rubens gehörte zur zweiten Generation Künstler nördlich der Alpen, die auf Italiens Kunsttheorie zurückgreifen und aufbauen konnten, und er wollte seinen Beitrag dazu leisten.²³⁸ In den ersten Blättern, die in Italien entstanden und dem Eintrag in das *Album Amicorum* folgten, sammelte Rubens Ideen. Er legte Regeln fest und spielte mit seinem Wissen. Er selbst beschrieb die Verarbeitung der *imitatio* und *aemulatio* in seinem Traktat als aufsaugen, als In-sich-Aufnehmen der positiven Eigenschaften der antiken Kunst. Die italienischen Blätter sind die Grundlage seiner kommenden Gemälde und seines Verständnisses von Kunst und besonders in seinen erläuternden Beischriften finden wir Rubens bei diesem Verarbeitungsprozess (S. 78ff).

Zuschreibungen

Rubens trug im Laufe seines Lebens eine in Umfang wie in Qualität bedeutende Sammlung an Zeichnungen zusammen. Unter den kolportieren fünftausend Stück befanden sich einige eigenhändige Blätter, darunter ein *Flöter* (S. 92, Nr. 1) und eine *Strumpf-anziehender Junge* (Nr. 2) des Annibale Carracci, ein *Zephir* des Francesco Primaticcos, sowie eine *Hochzeit der Jungfrau* von Taddeo Zuccaro. Der Großteil der Sammlung bestand jedoch aus Kopien anonymen Künstler nach (italienischen) Meistern wie Giulio Romano, Raffael oder Federico Barocci. Einigen dieser Kopien fügte Rubens den Namen des ursprünglichen Urhebers hinzu. Das einzige eigenhändige Blatt auf dem er dies tat, ist seine Teilkopie nach Pordenones Kuppelfresko (S. 96, Nr. 60). In seinem Besitz befanden sich auch zwei Blätter des Polidoro da Caravaggio, die Zeichnungen des *Apostel Paul* und *Zwei Kriegstrophäen* (Nr. 3, 3a). Er retuschierte sie, und obwohl beide den Namen des Künstlers tragen, stammt nur die Beischrift auf den *Kriegstrophäen* von Rubens. Seine flüssig laufende Handschrift ist in der Zuschreibung des *Apostel Paul* nicht zu erkennen und im Vergleich mit dem Brief an

Frans Sweerts (1618, Ill. 31) aus der Zeit der Retusche, ca. 1617-1623, fällt es schwer beide Beischriften für Rubens zu beanspruchen.²³⁹ Andere Blätter retuschierte Rubens so stark, dass sie den ursprünglichen Entwurf bis zur Unkenntlichkeit überdecken. Da er hauptsächlich den anonymen Blättern so extensive Überarbeitungen beibrachte, und einige Originale wenig bis gar nicht retuschierte, scheint es, dass er ein Original von einer Kopie zu unterscheiden wusste. Gelegentlich irrte er mit seinen Zuschreibungen, wodurch wir mehr über seine und die Kunstwahrnehmung seiner Zeit erfahren (Nr. 2), doch generell lässt sich sagen, dass Rubens' Zuschreibungen korrekt waren.²⁴⁰

Wie bei Dürer gilt Ähnliches für Rubens' Zeichnungssammlung. Sie hielt eine Stelle zwischen persönlicher Vorliebe und einer mit Methode zusammengestellten Mustersammlung. Der Beischrift, die den Künstler oder die Vorlage identifizierte, folgte der Prozess der Anpassung an persönliche Prinzipien und Messlatten. Indem er durch Retuschen in Blätter anderer Künstler eingriff, wird aus der bei Degenhart formulierten „ästhetisch begründeten Sammelleidenschaft mit Interesse am Persönlichkeitswert“ eine die Autorität des Urhebers anfechtende *aemulatio*, ein Anpassen der Vorlage an das eigene Stilempfinden. Aus dem Inventar des Valerius Röver kennen wir dafür auch den Ausdruck „rubenisato“ und Jonathan Richardson beurteilte solche überarbeiteten Blätter als „damaged by time and Rubens“.²⁴¹

Der Adressat der Beischrift I. Die Auftragszeichnung

Rubens' Aufträge sind uns vor allem in seiner Korrespondenz überliefert, doch besonders einige frühe Zeichnungen stehen noch ganz in der Tradition der „klassischen“ Auftragzeichnung, auf der die Beischrift direkt notiert wurde. Die *Erschaffung der Tiere* und die *Versuchung Adams* (Nr. 8, 9) stammen aus den ersten Jahren nach Rubens' Rückkehr nach Antwerpen. Er lavierte die Zeichnungen – eine Praxis, die er später aufgab – und bediente sich Tobias Stimmers *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien* (1576) als Vorlage für seine Darstellungen. Er dachte sogar daran, die *Schöpfung des Menschen* in den Mittelgrund der *Erschaffung der Tiere* zu setzen und in die *Versuchung Adams* schrieb er, dass „hier“ noch die *Verbannung aus dem Paradies* darzustellen sei. In dem bereits erwähnten Skizzenpaar von *Abraham, Isaak und Jakob* und *König David* (Nr. 5, 6, S. 54) sind uns Rubens' erste Kommentare überliefert, die Begriffe der Kunsttheorie verwenden. Unter der Darstellung des Harfespielenden König David beteuert Rubens eine sorgfältigere Ausführung der *dissegni* (Ölskizzen?) und des anzufertigenden Gemäldes:²⁴²

„Si ha da auertire che l’opera riuscirebbe molte diuersa / da questi scizzi li quali sono fatti liggierissimamente da / primo colpo per dimostrar solo il pensiero, mà poi si farebbono / li disegni come anco la pittura con ogni studio i diligenza”.

Die durchgezeichneten Blätter machen klar, dass es sich wohl nicht tatsächlich um Skizzen *da primo colpo* handelte. „Studio i diligenza“ ist uns in der Rubenskorrespondenz erstmals in einem Brief Schreiben Giovanni Magnos, dem Agenten Vincenzo I Gonzagas in Rom, an Annibale Chieppio vom 2. Februar 1608 überliefert. Rubens hatte soeben erfahren, dass sein Gemälde auf Leinwand für den Hochaltar der *Chiesa Nova* (Sta. Maria in Vallicella) unbrauchbar war: das einfallende Licht reflektierte auf dem Träger so stark, dass die Darstellung kaum zu erkennen war. Rubens hoffte seinen Rückschlag in einen Triumph zu verwandeln, in dem er dem Herzog von Mantua das Gemälde zum Kauf anbot. In seiner Antwort an Chieppio vom selben Tag unterstrich er die gelungene Ausführung und hohe Qualität seines Werkes:

„...ch’el mio quadro per l’Altar maggiore della Chiesa nova, essendo riuscito buonissimo (...): l’esquisitezza del colorito, e delicatezza delle teste e panni cavati con gran studio del naturale e secondo il giudizio d’ognuno ottimamente rusciti”²⁴³

Ein bereits erwähntes Memorandum aus dem Jahr 1614 erwähnt ein *dissegno colorito*, als Rubens Erzherzog Albert um die Intervention für das Altarwerk für St. Bavo in Ghent ersucht (Ill. 30).²⁴⁴

Inschriften

Der Betrachtung seiner Inschriften wird hier hauptsächlich deshalb Platz eingeräumt, weil Rubens im Laufe seines Lebens derart weitreichenden Einfluß auf die Gestaltung der Titelblattillustration als Genre hatte. Seine diesbezügliche Leistung ist nicht zu unterschätzen, da durch ihn der Inhalt eines Buches nun illustriert, und nicht mehr beschrieben wurde, was die grundlegende Veränderung der Frontispizgestaltung nach sich zog.

An der Auswahl von Textstellen, die in den Illustrationen zu lesen waren, war Rubens anfangs nicht beteiligt. Es handelte es sich größtenteils um Zitate, Mottos oder die Benennung von Personen oder Personifikationen, und er kopierte oder inkludierte diese ausschließlich an vorgegebener oder passender Stelle in die Darstellung. Die Titelblätter und Illustrationen entstanden in Zusammenarbeit mit verschiedenen Verlagshäusern in Antwerpen, Douai und Roermond, wobei ausschließlich beschriftete Entwürfe für das Platin’sche Verlagshaus und der *Entwurf für das Verlagssignet von Jan van Meurs* (Nr. 14, S. 63) erhalten geblieben sind. Rubens Zusammenarbeit mit seinem ehemaligen Schulkameraden und Freund Balthasar Moretus umspannte rund 30 Jahre. Von ca. 1610 bis zu seinem Lebensende 1640 war Moretus einer der wichtigsten Geschäftspartner des Malers.²⁴⁵ Zu Beginn ihrer

Zusammenarbeit überwachte Moretus Rubens' Entwürfe für Titelblätter besonders genau. Die Gestaltung der Bücher wurde zwischen Verleger und Autor verhandelt, zu welcher Rubens erst nach der Erstellung des Konzepts und der Festlegung der wesentlichen inhaltlichen Merkmale des Titelblattes hinzugezogen wurde. In seinem Brief an Pater Francesco Longo a Coriolano in Rom vom 4. November 1621, beispielsweise, bat Moretus den Autor der *Summa Conciliorum* um einen Vorschlag für die Darstellung des Frontispiz.²⁴⁶ Anfangs hatte der Maler die (schriftlichen) Anweisungen des Verlegers zu befolgen, welche er in Bilder umzusetzen. Das beste Beispiel von Rubens' Abhängigkeit von Moretus' Bestimmungen ist die frühe Zeichnung für das Titelblatt des *Breviarium Romanum*, entstanden im Frühjahr 1614 (Nr. 10). Die ausführlichen Anweisungen des Verlegers zur Gestaltung des Titels haben sich auf drei Blättern erhalten (Abb. 10a-c).²⁴⁷ Moretus formulierte ausführlich, wie die zu zeichnenden Figuren auszusehen hatten, und dies notierte er jeweils dort auf dem Blatt, wo in der gedruckten Fassung die Figuren zu stehen kommen sollten. Auch die zu verwendenden Bibelzitate sind bereits Wort für Wort enthalten. Sie entstammen drei Psalmen der Festtagsliturgie (Ps. 140, 149 und 150) und den Briefen des Petrus und Paulus. In der dritten Skizze änderte Moretus die Gestaltung des unteren Viertels. Anstelle der Insignien von Pius V, links, und Clemens VIII, rechts, sollte das Titelblatt nun die Darstellungen des König David und der Hl. Cäcilie enthalten.²⁴⁸ Die Zeichnung und der Kupferstich zeigen jedoch die Harfe Davids unter Paulus und einige Musikinstrumente unter Petrus, die links und rechts des Sockels stellvertretend für die Heiligen stehen. Diese Änderung geht sicherlich auf einen Vorschlag des Rubens zurück, um das Bild stimmiger zu gestalten.

Rubens wäre nicht Rubens, wenn er nicht früher oder später über die verwendeten Texte in Illustrationen mitbestimmt hätte und aktiv in die Entwicklung der Titelblattillustrationen eingebunden gewesen wäre. Moretus hatte bald erkannt, dass Rubens' Erfindungen die Verkaufszahlen der Bücher steigerten, und so erhielt der Maler mehr Gestaltungsfreiheit. Der Titelblattentwurf zu Agostino Torniello's *Annales Sacri* (1620) scheint eines der letzten erhaltenen Blätter zu sein, in dem Rubens sich die Mühe machte, eine Inschrift darzustellen, die später im Stich aufscheinen sollte (Nr. 12, S. 62). Spätestens ab dem Entwurf zu Heribert Rosweydes *Vitae Patrum...* (1628) fügte Rubens Textstellen, wie jene aus dem XIV. Brief des Hl. Hieronymus, nicht mehr in die Abbildung ein.²⁴⁹ Moretus wandte sich erst nach Fertigstellung des Entwurfs mit dem Beschriften an den Setzer. Die Korrespondenz zwischen Philippe Chifflet und Rubens bezüglich des Frontispiz zu Jean Boyvins *Le Siege de la ville de Dole* (1638) beweist, dass der Maler in den späten Jahren direkt mit den Auftraggebern und ihren Vermittlern kommunizierte, um Vorschläge und Veränderungen für Titelblattentwürfe zu besprechen. Während Chifflet die Krönung Philipp IV. durch die

Personifikation der Stadt Dole vorschlug, setzte Rubens die Überreichung der *corona obsidionalis* durch.²⁵⁰

Titelblätter waren durchwegs bescheiden bezahlt: für Grisaille-Skizzen oder eine Zeichnung für in-folio-Format erhielt Rubens zwanzig Gulden, zwölf für ein Quarto, acht für ein Oktavformat, und fünf für noch kleinere Formate. Gerne ließ er sich diese Arbeiten in Büchern bezahlen, die durch die Plantin'sche Offizin erschienen. Durch den Brief von Moretus an Balthasar Cordier vom 13. September 1630 wissen wir, dass Rubens diese Illustrationen als intellektuelle Übung betrachtete. Er ließ sich für ikonographische Ideen gerne Zeit und entwarf sie deshalb, laut Moretus, hauptsächlich sonntags. Der Künstler würde für Entwurfszeichnungen, wollte man die Illustration rasch erhalten, während der normalen Arbeitstage bis zu hundert Gulden pro Blatt berechnen. Natürlich konnte Rubens in wesentlich kürzerer Zeit ein Titelblatt gestalten. In seinem Brief an Jacob van Haeften vom 8. Juni 1634 bestätigte Moretus die baldige Fertigstellung und Übersendung der Abbildungsplatten zu van Haefdens *Regia via Crucis* (1635), und bat um ihre Korrektur und Freigabe. Der Verleger fügte hinzu, er wollte Rubens um einen Entwurf für das Frontispiz bitten, und zwar ohne Aufschub, und schon zum 16. August war dieser fertig.²⁵¹

Eine interessante ikonographische Neuerung schlug Rubens Moretus in seinem Entwurf für Bernardus Bauhusius *Epigrammata* vor, die den Geist des gebildeten Lesers anregen sollte und ihm gleichzeitig schmeicheln konnte (Nr. 36, S. 76f).

Das letzte Wort zu Inhalt und Gestaltung der Illustrationen behielt Moretus, dem neben der Textwahl ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Text und Abbildung wichtig war. Aus dem Illustrationsentwurf von Schelte Bolswert (ca. 1586-1659) zum Doppelporträt von *Ludwig III und Karl von Lothringen* für Franciscus Haræus' *Annales Ducum seu Principum Brabantiae* (1623) strich Moretus beispielsweise das Paar Handschuhe, welches zu Füßen Karls liegt, und ergänzte die spätere Bildunterschrift.²⁵² Im Titelblattentwurf zu Cordiers *Opera S. Dionysii Areopagitæ* (1634) verzichtete Moretus auf die Darstellung der Vorder- und Rückseite einer Münze mit Minerva und Eule, um der Verlagsvignette Platz zu machen.²⁵³ Vor der Anfertigung des Stichs wurde das Blatt noch einmal vom Autor gutgeheißen, eventuell korrigiert, überarbeitet und schließlich freigegeben. Etwaige Fehler konnten nach einem Probedruck noch verbessert werden. Aus Brüssel schrieb Cornelis Galle an Moretus am 10. März 1638, dass Philippe Chifflet auf dem Entwurf von Erasmus Quellinus für das Frontispiz zu Jean Boyvins *Le Siège de la ville de Dole* noch einige Inschriften und die Figur des Königs ausgebessert wissen wollte, und dass er selbst dies in Brüssel tun würde.²⁵⁴

Rubens' Vorschlag für die Beischrift zu Justus Lipsius' *L. Annaei Senecae Philosophi Opera Omnia* wurde nicht angenommen (Nr. 11). Die zweite Ausgabe des Werkes erschien 1615 in der Plantin'schen Offizin und sie enthielt, neben dem Titelblatt, das Porträt des Justus Lipsius.²⁵⁵ Im Gegensinn angelegt, entwarf Rubens um das ovale Brustbild einen Rahmen aus einem Lorbeerkranz, der von zwei Füllhörnern mit Schlange und Spruchband, zwei Fackeln, der Sonne über dem geflügelten Hut des Merkurs und zwei Lampen begleitet wird. Auf dem Sockel fügte Rubens den Namen des Porträtierten, sowie zwei Medaillons links und rechts ein, die an die beiden Seiten einer römischen Münze erinnern. Sie zeigen links *ROMA* in Profil mit Helm, und rechts die geharnischte Figur der *VIRTUS*. In Cornelis Galles erstem Kupferstich (Abb. 11a) wurde der Name durch Lipsius' Motto *MORIBVS ANTIQVIS* ersetzt, in Anlehnung an ein Zitat aus dem 18. Buch von Quintus Ennius' *Annalen*.²⁵⁶ Rubens ging noch weiter, und lud das Porträt durch die Details und Objekte des Rahmens emblematisch auf. Die Figur und Beischrift der *Roma* auf dem linken Medaillon konnte zweifach verstanden werden. Einerseits war Ennius' Werk die früheste Verherrlichung der Stadt und der Geschichte Roms, andererseits deutete die römische Münze auf Lipsius' intensives Studium der Römischen Antike hin. Der Leser konnte nicht nur eine emblematische Deutung des Frontispizes in Balthasar Moretus' Vorwort nachlesen, sondern auch den Grund erfahren, weshalb ein Porträt des Kommentators hinzugefügt worden war: Das Bildnis sollte den Leser stärken und ihm Freude bereiten, welches Rubens mit allen notwendigen Elementen der *Prudentia* und *Doctrina* ausgestattet hatte. Über die Angemessenheit von Rubens' Darstellung war sich Moretus mit anderen Lipsius-Kennern einig. Moretus bestätigte dem Leser, dass Rubens mit ihm übereinstimmte, dass die Darstellung des eloquenten Lipsius neben jenem des Philosophen Seneca nicht vernachlässigt werden dürfte. Moretus schloß mit der Aufforderung, der Leser möge durch die Kontemplation bewegt sein, die er aus dem ernsten Gesichtsausdruck Lipsius' liest, und so einen Zugang zu den unsterblichen Monumenten des göttlichen Genies finden, und durch die Interpretation Lipsius' zu vollem Verständnis der Doktrin und der Weisheit Senecas gelangen.²⁵⁷ Dadurch erübrigte sich nicht nur die Identifikation des Porträtierten unter der Darstellung, sondern das Motto bestätigte zusätzlich die Gelehrtheit des Lipsius. In Galles Stich trägt das Spruchband um das linke Füllhorn schließlich noch die (Kurz-) Titel der wichtigsten Werke des Lipsius, *Politica*, *Constantia*, *Philosophia Stoica* und *Militia Romana Epistolae*.

Für seinen Entwurf zu Agostino Torniello (1543-1622) *Annales Sacri* (1620) erhielt Rubens den feststehenden Betrag von zwanzig Gulden für Darstellungen im Folio-Format in Form eines Guthabens (Nr. 12). Die Inschriften des Titelblattes sind didaktische Hilfen zu den dargestellten Bibelepisodes und Figuren, und gemeinsam nehmen sie direkten Bezug auf den

Inhalt des Buches, der den Plan Gottes für die Menschheit von der Erschaffung der Welt bis zum Tod Christi in sechs Kapiteln erzählt. Rubens' Entwurf entstand vor der Bezahlung der Kupferplatte an Theodoor Galle am 30. März 1620, fällt aber wahrscheinlich bereits in den Herbst des Jahres 1616, als Moretus Torniello in seinem Brief vom 27. Oktober 1616 mitteilt, dass einige altmodische Darstellungen der ersten Ausgabe durch neue ersetzt werden müssen.²⁵⁸ Die seitenverkehrte Zeichnung zeigt die Beischriften „PAX“ und „IVSTITIA“ links und rechts über den Darstellungen in den Kartuschen, während die Namen in Galles Stich unter die beiden Szenen gerutscht sind (Abb. 12a). Über den Darstellungen waren die Inschriften wohl nie geplant, und Rubens hatte sie nur zur Erläuterung für Moretus hinzugefügt. Auch der Rahmen der *Schlüsselübergabe*, die Darstellung unter dem Titel, zeigt in Rubens' Entwurf noch keinen vorgesehenen Platz für eine Inschrift. Wahrscheinlich entschied Moretus diese Hilfstexte im Frontispiz zu Gunsten des Lesers anzubringen.²⁵⁹ Dies lässt auch der erhaltene Probedruck vermuten, der weder Titel noch Inschriften enthält, und die, diesmal von Moretus, an den richtigen Stellen eingefügt wurden.²⁶⁰

Um die Jahreswende 1630/31 entwarf Rubens die Verlagsvignette für Jan van Meurs (1583-1652), den ehemaligen Geschäftspartner von Balthasar Moretus (Nr. 14). Als die beiden 1629 im Streit auseinander gingen, eröffnete van Meurs seinen eigenen Verlag. Rubens' seitengleiches *modello* zeigt eine emblematische Interpretation von Handel, Eloquenz, Erfolg und Vernunft. Das Motto des Verlages befindet sich auf einer Schriftrolle über einer nistenden Henne: „NOCTV INCVBANDO DIVQVE“ – „Brütend bei Tag und Nacht“. Der Wahlspruch verstand sich in beidelei Sinn, zuerst wörtlich in Hinblick auf den Namen des Hauses in der Cammerstraat „De Vette Hinne“ (Die fette Henne). Gleichzeitig verwies er auf die Trennung von Privatsphäre und Öffentlichkeit und die Entstehung wesentlicher Errungenschaften durch Introspektion und Nachdenken in Zurückgezogenheit.²⁶¹

Die Gegenüberstellung des Titelporträts der *Seneca*- Ausgabe (Nr. 11) und des Titelblatts zu den *Opera omnia* (1634) des Justus Lipsius illustriert noch einmal Rubens' anfänglich eingeschränkte Freiheit beim Entwerfen von Titelblättern. Für die *Opera omnia* (Nr. 13) hatte Rubens Gestaltungsfreiheit und er schöpfte aus seinen früheren Erfindungen. Er verwendete für das Titelblatt nicht nur den rustizierten Portikus des *cortile* seines Hauses, sondern auch eine Reihe von Personifikationen und Anspielungen, die er bereits zuvor in Titelblättern zu Lipsius' Werken genutzt hatte. Das Bildnis des Autors mit seinem Motto *MORIBVS ANTIQVIS* erscheint erneut in einem Lorbeerrahmen, diesmal jedoch in einem kleinen Medaillon über dem Schlußstein des Bogens. Zu beiden Seiten des Medaillons sitzen die gekrönte *Politica* und die weise *Philosophia*, Personifikationen der grundlegenden Themen in Lipsius' *Stoica* und *Constantia*, die in Form von Büchern unter den rechten Arm

der Philosophie geklemmt sind. Die Hermen mit den Köpfen des Tacitus und Seneca stehen für Lipsius' Kommentare zu ihren Werken. Die Identifikation der Figuren links und rechts des Torbogens, Merkur und Prudentia, sowie Minerva und Virtus²⁶², überließ Rubens dem Leser anhand ihrer Attribute. Die im Durchgang des Torbogens liegenden Waffen spielen auf Lipsius' *De Militia Romana* an, und die Wölfin mit Romulus und Remus, zu Füßen des Sockels liegend, ist eine direkte Übernahme aus der großen Skulpturengruppe des *Tibers* in Rom (Nr. 63, S. 98).

Formales bei Rubens. Farbe, Material und Größe

Von Rubens' Materialangaben ist rasch berichtet, da sie spärlich ausfallen. Die Angabe „in marmore“ notierte er auf einer Reihe von Zeichnungen nach antiken Büsten, die er, noch in Italien, durch einen Assistenten anfertigen ließ.²⁶³ Auf den zusammengehörenden Skizzen von *Hermathena* und *Silen und Satyr* von ca. 1617-18 überlegte er, welches Material er verwenden würde. Die beiden kleinen, heute beschnittenen Federskizzen hatte er eventuell für kleine, private Gegenstände (Siegel, Briefbeschwerer oder Handspiegel) entworfen (Nr. 16-17). Athenes Helm und Hermes' geflügelter Hut sollten „aus Eisen, Ebenholz oder Elektrum“, die Gesichter aller Figuren „aus Elfenbein“ sein. Die Anmerkung in Latein lässt vermuten, dass dies keine Vorlagen für einen ausführenden Künstler waren, sondern Ideenskizzen für Rubens' eigenen Gebrauch.

Es wird erstaunen, dass der „große Kolorist“ Rubens, seinen Zeichnungen kaum Farbangaben hinzufügte. Die Hoffnung, dass aus Rubens' formalen Beischriften mehr über sein (theoretisches) Interesse an Farben zu erfahren wäre, wird enttäuscht. Zwar sind Zeichnungen von Rubens mit Farbangaben gar nicht selten, doch sie befinden sich vorwiegend auf Kopien und geben keine Auskunft über Entscheidungen zur Farbgestaltung seiner Bilder. Seine Notizen zeigen unterschiedliche Schwerpunkte, sind aus verschiedenen Stadien seines Arbeitsprozesses und über viele Jahre seiner Karriere hinweg erhalten geblieben, sie geben jedoch keinen Einblick in die Angelegenheiten der Werkstatt. Sein Interesse an Stoffen und Farben von Kostümen ist situationsbedingt, spontan und sporadisch, wie seine großformatigen Studien, der *Vier Frauen bei der Ernte* (Nr. 24), die Figurenstudien zur *Kirmes* (Nr. 54, S. 91) sowie die Studie der *Magd* (Nr. 23) zeigen. Wie viele Künstler notierte Rubens jene Farben und Materialien, die er an Objekten und Personen sah, und die ihm für eine spätere Verwendung möglich oder wichtig erschienen. Im Gegensatz zu Jan van Eycks *Porträtstudie des Kardinal Albergati* (S. 17, Ill. 10) setzte er die gesehenen Farben nicht streng im Gemälde um. Wenn es der Komposition diente, änderte er bei Bedarf eine Farbe, wie im Fall des *Zwerg Robin* (Nr. 22, S. 66f).

Trotz ihres intuitiven Charakters stehen Rubens' Farbangaben auf diesen *naer het leven*-Studien unmittelbar in der Tradition von Muster- und Kostümbüchern.²⁶⁴ Die Funktion dieser Vorlagenbücher als Studienmaterial und Inspirationsquelle hatten sich seit dem Mittelalter nicht grundlegend geändert, und die Angabe von Farben folgte der Notwendigkeit, das Defizit der monochromen Darstellung auszugleichen. Gentile Bellinis und Roelant Saverys Figurenstudien folgen diesem Muster (S. 17f, Ill. 12), genauso wie Stefano della Bellas (1610-1664) *Studien für Florentiner Theaterkostüme*. Seine Modelle posieren zum Betrachter gewandt und stellen die Details ihrer Kostüme zur Schau, oft begleitet von weiteren Profildarstellungen, Masken und Haartrachten.²⁶⁵ Kostümbücher fanden in ganz Europa ab der Mitte des 16. Jahrhunderts weite Verbreitung. Ihre Aufgabe war es, die unterschiedlichen Merkmale der Kleidungsstücke deutlich zu illustrieren und anhand von neutralen, sich wiederholenden Bildschemen eine sichtbare Klassifikation der Modelle zu erreichen. Orientalische und transatlantische Kleider fanden besonders reges Interesse. Damit dienten sie dem Ausdruck des wachsenden geographischen Bewusstseins der Bevölkerung, indem sich gleichzeitig das Bedürfnis nach sozialem Zugehörigkeitsgefühl ausdrückte. Konrad Lautenbach (1534-1595) ließ Jost Amman (1539-1591) seine Sammlung europäischer Kostüme von Frauen aller sozialer Schichten *Im Frauenzimmer Wirt vermeldt von allerly schönen Kleidungen* (Frankfurt 1586) illustrieren. Auch in Italien fanden Kostümbücher großen Anklang. Gleich neun Bücher zu weiblichen Kostümen entstanden in Venedig und Umgebung zwischen 1540 und 1610.²⁶⁶ Sie zeigen klares Interesse der italienischen Stadtstaaten an der Widerspiegelung ihrer Gesellschaft und ihrer lokalen Identität in Konkurrenz zu anderen Städten. Während im Porträt die Einzigartigkeit der Person betont wurde, fungierten Kleid und Haltung als Sinnbild der sozialen Stellung.²⁶⁷ Rubens kannte sicherlich einige dieser Bücher, darunter wahrscheinlich Nicolas de Nicolays (1517-1583) *Navigations et Pérégrinations orientales*, dessen Beliebtheit sich in vier verschiedensprachigen Ausgaben allein in den Jahren 1576-77 niederschlug.²⁶⁸ Unmittelbare Anlehnung an die Präsentation der *dogressa* dieser Bücher fanden Rubens' *Porträt der Brigida Spinola Doria* (Abb. 22b-d) und das späte Porträt der *Helene Fourment*.²⁶⁹ Rubens' eigenes *Kostümbuch* (Nr. 18-21) ist eine Kombination aus Muster- und Kostümbuch. Hier sammelte er Ideen für sein Formenrepertoire, und studierte Porträts und Kostüme des burgundischen und flämischen Adels des 15. und 16. Jahrhunderts. Auf rund vierzig Blättern Figuren sortierte er nach Gegenstand und Größe, Frauen und Männern, Halbfiguren und Kopfstudien. Wie bei seinen Zeichnungen nach Hans Holbeins *Totentanz*, handelt es sich auch bei den Skizzen des Kostümbuchs um Kopien, und auf eben diesen notierte er hauptsächlich die Farben und Materialien der Vorlagen. Sie entstanden im Laufe einiger Jahre seit seiner Rückkehr aus Italien und ihre Datierung in die Jahre ca. 1609/10-

1612/13 passt gut mit jenem Schriftbild zusammen, das wir aus Rubens' flämischen Brief an Jacob de Bie aus dem Mai 1611 kennen (Ill. 29). Die Kopien entstammen hauptsächlich Antonio de Succas (vor 1567-1620) *Mémoriaux*²⁷⁰, eine Sammlung extensiver Reiseaufzeichnungen zu den Grabdenkmälern des niederländischen Adels in Flandern, Burgund und Brabant, und dem sogenannten *Jerusalem manuscript*, ein Buch orientalischer Kostüme (Abb. 19a).²⁷¹ Die Zeichnungen zeigen Rubens in Auseinandersetzung mit Grabdenkmälern, Glasmalerei, Jagdszenen und exotischen Trachten – und damit mit der Kunst(geschichte) des Grabmals und seiner Ikonographie, mit höfischer Heraldik, lokaler Kostümkunde und der Geschichte seiner nächsten geographischen Umgebung. Ganzen Figuren ließ er generell mehr Raum auf einem Blatt als Kopfstudien, die oft in Gruppen von bis zu zehn Stück vereint wurden. Allgemein erstaunen die Zeichnungen besonders durch ihre Ökonomie und die auffallend kleine Zahl an Korrekturen und Pentimenti. Rubens scheute nicht davor zurück, ganze Figuren in Halbfiguren zu verwandeln und Posen zu verändern. Von de Succas Anmerkungen übertrug er nur einen Bruchteil (Abb. 18a, b).²⁷² Ihn interessierten fast ausschließlich die Namen der Persönlichkeiten, Farben, verschiedene Stoffe und dekorative Elemente der Kleidung, wie Perlen, Quasten oder Schnallen. Historische Daten und Aufstellungsorte übernahm er nicht. Da die Kopien nach zumindest zwei Vorlagen entstanden, finden sich auf den Blättern Farbangaben in Französisch und Flämisch nach de Succa, und Italienisch nach dem *Jerusalem Manuskript* (Nr. 20 und Abb. 19a), die Rubens abschrieb. Teilweise übernahm er das Französisch-Flämische Sprachgemisch de Succas, teilweise übersetzte er Farbangaben aus dem Französischen ins Flämische und ignorierte jene Farben, die de Succa in Form eines Zahlencodes angegeben hatte.²⁷³ Rubens' Einschätzung von de Succas Zeichnungen ist nicht weit von der heutigen Sichtweise entfernt: das reichhaltige und vielseitige Material war nicht wegen seiner ästhetischen Qualität, sondern aufgrund seines dokumentarischen Werts für ihn nützlich.²⁷⁴ Der Einfluss dieser Vorlagen zeigt sich unmittelbar im *dissegno colorito* für den *Altar des St. Bavo* der Ghenter Kathedrale (S. 59), im *Medici Zyklus*, in den Deckengemälden von *Whitehall*, und in den späten Darstellungen der Habsburgischen Fürsten für den *Pompa Introitus*.

In zwei weiteren Kostümstudien wird die Kombination von Kostümbuch und individuellen Porträt, bzw. Charakterisierung der Figur ersichtlich. Der *Zwerg Robin* und die *Magd* entstehen in jener Phase, in der Rubens den Figuren in großen Modellstudien in Kreide besondere Aufmerksamkeit schenkt, entweder um sie für das Gemälde vorzubereiten, oder um sie als Prototyp zur Verfügung zu haben.²⁷⁵ Das Kostüm des *Zwerg Robin* ist eine der ersten englischen Hoftrachten, die der Maler kennenlernte (Nr. 22). Sie ist sowohl die einzige noch existierende Studie zu dem Porträt der *Gräfin Arundel mit ihrem Gefolge*²⁷⁶

(Abb. 22a), als auch die einzige Kostümstudie (mit Beischriften), die wir eindeutig mit einem eigenhändigen Gemälde von Rubens in Zusammenhang bringen können. Rubens porträtierte den Zwerg stehend und im Profil von links gesehen, das linke Bein leicht vor das rechte gesetzt. Die linke Hand ist entspannt in die Tasche der Pluderhose gesteckt. Den rechten Arm führte Rubens nicht weiter in Feder aus, doch man kann ihn in schwarzer Kreide angedeutet auf Schulterhöhe angehoben erkennen. Die kindlichen Züge des Gesichtes sind ruhig, doch gemeinsam mit dem in die Ferne schweifenden Blick gibt die Mimik wenig Aufschluss über die Befindlichkeit des jungen Mannes. Er scheint sich vielmehr auf das Einhalten der Pose zu konzentrieren. Rubens bringt die Figur nahe an die Bildfläche, und wie in all seinen großen Kreidestudien ist sie ohne weitere Details oder Hintergrund abgebildet. Ein Schatten in schwarzer Kreide und einige Federstriche genügen, um die Standfläche der Figur zu erzeugen, der in dicke Falten geworfene Umhang gibt ihr Volumen und Raum.

Der Brief eines Gesandten an Thomas Howard, den Grafen Arundel (1586-1646), vom 17. Juli 1620 gibt Aufschluss über die Entstehung der Zeichnung und des Gemäldes.²⁷⁷ Auf ihrem Weg nach Brüssel machte Alatheia Talbot, Gräfin Arundel (ca. 1590-1654), in Antwerpen bei Rubens halt.²⁷⁸ Der Brief berichtet, dass Rubens unverzüglich mit Studien für ein Porträt der Gräfin begann, welches sich Arundel von ihm wünschte. Der Maler fertigte Studien der Gräfin, des Zwerges Robin, des Hofnarrs und des Hundes in Haltung und Kostüm auf Papier an.²⁷⁹ Der Brief deutet eine gewisse Eile an, unter der Rubens die Zeichnungen anfertigte und es ist wahrscheinlich, dass Rubens zu einem späteren Zeitpunkt zu Figur und Kostüm Robins zurückkehrte und ihr mit den drei Kreiden und der Feder größere Aufmerksamkeit schenkte. Das gelbe Innenfutter des Mantels, die roten Hosen aus Samt und andere Details werden notiert, Kragen, Knöpfe und Schleifen detailliert festgehalten. In der linken oberen Ecke stellte Rubens eine andere Farb- und Materialzusammenstellung in Aussicht: „*Die Weste / Das Wams kann rote Seide, die Hosen roter Samt sein*“. Tatsächlich nahm Rubens einige Änderungen des Kostüms im Gemälde vor, während er sich bei der Übertragung der Pose genau an die Studie hielt. Der in der Zeichnung noch gestreifte rechte Ärmel ist nun einfarbig rot und die linke Ärmelstulpe wurde verkleinert. Der Gürtel wurde im Gemälde durch Stickerei verfeinert, und das Kostüm wurde von rotbraunem Samt (*tannoyt flouwel*) in leuchtende, zinnoberrrote Seide geändert. Hinzu kommen noch die seidig weiß glänzenden Schuhe, die in der Zeichnung als schwarz beschrieben sind.

Vor allem der bereits in Pose gebrachte rechte Arm des Zwergs, der im Gemälde einen Falken trägt, deutet auf die Bestimmung des Blattes als Vorlage für das Porträt hin. Es sind aber die Isolation der Figur und der neutrale Gesichtsausdruck im Profil, die den Zwerg nach

einer Formel vorstellen, die an standardisierte Kostümbuchdarstellungen erinnert. Aus Rubens' Korrespondenz sind uns aus dem Jahr 1620 nur drei Briefe erhalten, sodass die Zeichnung mit ihren Beischriften als wichtiger Beleg von Rubens' Handschrift dieser Jahre gelten muss.²⁸⁰ Einer dieser drei Briefe ging am 24. Juli 1620 an Wolfgang Wilhelm Herzog von Neuburg, aus dem ersichtlich wird, dass Rubens in den Tagen nach dem Besuch dem Hofstaat der Gräfin Arundel und Dudley Carleton, Rubens wichtigstem diplomatischen Verhandlungspartner der Jahre 1618-19, nach Brüssel folgte und dort noch Gelegenheit hatte, die Anwesenden und ihre Gesichter zu studieren (Ill. 34).²⁸¹

Auch in der Trachtenstudie der *Magd* (Nr. 23, S. 64) interessierte sich Rubens vor allem für die Haltung und Kleidung der alten Frau. Die Skizzen sind ähnlich ökonomisch wie jene des Kostümbuchs, und Rubens setzte unter der Profilansicht eine zusätzliche Rückenfigur an, der er erneut Angaben zu Stoff und Farbe aus der Profilfigur hinzufügte. Die Bestimmung als Kostümstudie erlaubt diese doppelten Angaben, da sie vor allem als Prototyp dienen sollte. Weshalb Rubens die Tracht auf derart genaue Weise festhielt, sah er sie doch jeden Tag in seinem Haushalt, wurde bereits mehrfach hinterfragt.²⁸² Abgesehen davon, dass Rubens ja generell reges Interesse an historischer Kleidung für seine Gemälde hatte, mag man eine Antwort darauf vielleicht in der Tatsache finden, dass ältere Personen selten mit der Mode gingen und jene Kleidung bevorzugten, die sie seit ihrer Jugend trugen.²⁸³ Die Frau stellte für Rubens auf diese Weise einen nützlichen Typ und Charakter dar, den er bei Bedarf als Vorlage für eine Bediensteten-tracht verwenden konnte.

Das Aufscheinen der Figur im *Spaziergang im Garten*²⁸⁴ verleitet dazu, sie als direkte Vorlage für das Gemälde anzusehen, welches heute als Werkstattarbeit gilt (Abb. 23a). Erstmals erscheint sie in anderer Ansicht in der *Sommerlandschaft*²⁸⁵, einem Gemälde von 1618-20 (Abb. 23b). Die Magd kehrt in weiteren Gemälden des Rubens wieder. In der ersten Hälfte der 1630er, finden wir eine sehr nahe Wiederverwendung der Figur in der *Heimkehr von der Ernte*²⁸⁶, und von einem verlorenen Gemälde der *Landsknechte* der späten 1630er-Jahre ist in München eine Kopie erhalten. Diese Kopie und der Stich Frans van den Wyngaerds nach dem Original zeigen die Frau erneut, diesmal in der Funktion einer Amme, mit einem Kind auf dem Arm.²⁸⁷ Das Schriftbild der Beischriften deckt sich gut mit der Datierung des Blattes um das Gemälde der *Sommerlandschaft* um 1618-20. Rubens' flämische Handschrift ist nur in den frühen Jahren bis ca. 1610 klein und rund. Schon ab ca. 1615 wird sie spitzer und schärfer. Sein Brief an Jacob de Bie von 1611 zeigt bereits ein relativ aufrechtes Schriftbild und vergleichbare Anmerkungen, diesmal in Latein, finden sich auf den *Skizzen zu Bildnissen Römischer Kaiser* und einer *Triumphszene* (Nr. 39, 40, S. 79f).

In beiden Zeichnungen verbindet Rubens seine Farb- und Materialangaben durch Linien mit den unterschiedlichen Teilen der Kleidung. Verbindungslinien und Pfeile dienen der Übersichtlichkeit und Strukturierung jener Blätter, auf denen er Information sammelte und diese so eintrug, um die Zeichnung möglichst wenig zu stören. Unter etwas größerem Platzmangel tat er dies bereits im *Kostümbuch* (Nr. 18-21, S. 65).

Kopien nach der Antike. Vom Antiquarius zum Archäologen

Pirro Ligorio (1513-1583) hatte in seinem Plinius-Kommentar das antike Rom als die Stadt zweier Völker bezeichnet: der Menschen und der Marmorstatuen. Pirros und Rubens' Zeitgenossen waren unermüdlich damit beschäftigt, neue Werke durch Grabungen zu entdecken, sie möglichst schnell zu identifizieren und somit den Wettlauf in der intellektuellen Disziplin der Archäologie zu gewinnen.²⁸⁸ Rubens' Wahrnehmung dieses Wettstreits kennen wir nicht, doch wir wissen, dass er ein gieriger Rezipient der römischen Funde war. Rubens tritt 1600 mit seiner Abreise nach Italien in eine neue Lernphase. Er studiert italienische Künstler erstmals an Originalen. Nach Venedig und den kleineren Städten Norditaliens hinterlassen die antiken Werke Roms besonderen Eindruck bei ihm. Seine Aufenthalte in Rom fanden zwischen Juli 1601 und April 1602 und von Ende 1605 oder Anfang 1606 bis Oktober 1608 statt.²⁸⁹ Neben einem *Reisetagebuch*, von dessen Existenz wir aus der Korrespondenz mit Peiresc wissen²⁹⁰, studierte Rubens öffentliche Monumente und Reliefs, Sarkophage, Büsten, aber auch Gemälde(ausschnitte) und Münzen bedeutender italienischer Sammlungen²⁹¹ in einer ganzen Reihe von Zeichnungen, darunter die *Laokoon-Gruppe*²⁹², der *Torso Belvedere*²⁹³ und der *Gezähmten Kentaur*²⁹⁴. Rubens schätzte antike Werke für ihre vollendeten Proportionen und ihre archetypische Ausdruckskraft menschlicher *passioni*.²⁹⁵ Am Beispiel des *Herkules Farnese* machte er sich in einer Zeichnung sogar theoretische Gedanken zum Aufbau der Figur. Fortan verwendete er Variationen der Skulptur als Sinnbild männlicher, körperlicher Kraft, sogar als er die Figur in christlichem Zusammenhang als *Hl. Christophorus* auf dem rechten Außenflügel des *Antwerpener Kreuzabnahme-Altars* wiederkehren ließ.²⁹⁶

Rubens' Kopien nach der Antike teilen sich in diese zu Studienzwecken angelegten Blätter, und jene, die dokumentarischen Wert besaßen. Bei letzteren handelt es sich hauptsächlich um Kopien nach antiken Halbedelsteinen, die zu einem nie realisierten Gemmenbuch gehörten. Am 27. Oktober 1621 schrieb der französische Gelehrte Claude Nicolas Fabri de Peiresc an Rubens und fragte ihn nach seiner Zeichnung der *Gemma Augustea*. Er hatte von der Existenz dieser Zeichnung gehört, und Rubens' Blatt sollte ihm zum Vergleich mit der

Gemma Tiberiana dienen, die er 1620 in der Pariser Sainte Chapelle entdeckt hatte. Rubens beantwortete das Schreiben und 1622 folgte eine Reihe persönlicher Treffen der beiden Männer während Rubens' Aufenthalt in Paris anlässlich der Gemälde für den *Medici Zyklus*. Ein reger wissenschaftlicher Briefwechsel begann. Peirescs Idee, einen kommentierten Katalog der bedeutendsten Gemmen europäischer Sammler aufzulegen, sollte Rubens mit rund 25-30 Illustrationen unterstützen und diese in seiner Werkstatt herstellen.²⁹⁷ Das Projekt scheiterte allerdings, Peirescs Text blieb ein Manuskript und nur wenige Zeichnungen wurden tatsächlich gestochen.²⁹⁸ Die Zeichnungen sind Bestandsaufnahmen und Befunde und ihre Beischriften präzisieren die Zustandsberichte, sodass man sie als archäologische Beischriften bezeichnen könnte. Sie halten die wesentlichen Merkmale der abgebildeten Steine fest, wie den Aufbewahrungsort (die Sammlung) der Objekte, Material, Farben und Größe der Gemmen, sowie eventuelle Beschädigungen. Die dokumentarische Funktion der Zeichnungen erklärt die hauptsächliche Wiedergabe der Objekte in Feder. Rubens' individuelle Hand ist in den Kopien durchaus erkennbar, doch die Zeichnungen sind weitgehend frei von Interpretation.

Die Zeichnung, die Rubens *Claudius und Agrippina* betitelte (Nr. 25), gehörte zu dem Projekt für das Gemmenbuch. Eine ausführliche Beschreibung der Farbverteilung begleitet die Darstellung der Kamee:

„Anpekolo bellissimo col fondo scuro / et le figure berettine c[h]iare tra lazzurro / et il bianco / et le serpent[e] colle summita dalle vesti / et li cappelli e la corazza del Imperatore / de bellissimo sardoni[c]o” -

„Besonders schöner Stein mit dunklem Grund. Die Figuren bläulich-klar, zwischen blau und weiß. Die Schlange, mit den hervorstehenden Teilen der Kleider, das Haar und der Harnisch des Herrschers in schönstem Sardonyx [rostbraun]“.

Zeichnungen wie diese, in fast korrespondierender Größe und mit präzisen Umrissangaben, deuten darauf hin, dass Rubens wahrscheinlich nach den Originalen arbeitete. Auch die *Gemma Tiberiana* war in nur leicht vergrößertem Maßstab dargestellt. Bei deutlicher Abweichung, wie im Falle des *Triumph des Licinius* (Nr. 26), hielt Rubens den tatsächlichen ovalen Umriss des Steins in der linken unteren Ecke fest. Auch die markierten, fehlenden oder beschädigten Teile der Gemmen lassen die Schlussfolgerung zu, dass die Steine, oder zumindest ihre (kolorierten) Gipsabgüsse, vor ihm lagen, als er seine Zeichnungen anfertigte. Den verlorenen linken Teil der Kamee mit *Claudius und Agrippina* ergänzte er durch (s)ein „pezzo moderno“. Er fügte Claudius' erhobenen Arm, dessen wehenden Umhang und den hinteren oberen Abschluss des Wagens nach seiner Erfindung hinzu.²⁹⁹

Auf der Zeichnung zur *Schlacht des Alexander gegen die Inder* vermerkte er einen Sprung, der durch die Gemme lief. Da Rubens' Zeichnung dieser Gemme verloren scheint, ist ein

erhaltener Stich (Nr. 27) wertvoll, dem der Stecher Rubens' lateinische Erläuterungen zu den Farben des Steins hinzufügte.³⁰⁰ In seinem Brief vom 26. Januar 1622 erwähnte Peiresc gegenüber Pompeo Pasqualino, dem Besitzer der Gemme, dass die Stiche die Farbverteilung des Steins so genau wie möglich nachvollziehen sollten. Die Farbigkeit der Steine sollte im wissenschaftlichen Teil des Kataloges nachzulesen sein. Für Kenner und potenzielle Käufer war die Farbverteilung ein aussagekräftiges Merkmal für die gelungene Ausführung und Qualität des Steines. Die von Rubens in Sätzen verfasste Beschreibung auf seinen Zeichnungen deutet darauf hin, dass er sie nicht als Gedächtnisstütze, sondern in Hinblick auf ihre Übernahme in den Bild- und Textteil der Publikation anlegte. Peirescs Formulierung gegenüber Pasqualino und ein erhaltenes Fragment seiner Textvorlage belegen, dass er Rubens' Wortlaut der Zeichnung fast wörtlich übernahm.³⁰¹ In seinem Brief vom 2. April 1626 an Peirescs Bruder Valavez berichtete Rubens in ähnlicher Weise von seiner gemalten Version nach der *Gemma Tiberiana*, einer Grisaille auf Leinwand in größerem Format, die er in den nächsten Tagen an Peiresc senden würde. Gleichzeitig mit den Farben des Originals erwähnte er einige getätigte Vereinfachungen, da die Version in Öl nicht alle Feinheiten des Steins wiedergeben konnte:

„...col ordinario prossimo la Pittura del Cameo della Santa Capella, nel quale per non incorrere in maggiori inconvenienti non saranno così puntualmente osservato tutte le varietà della pietra notate nella memoria di V.S., come sarebbe il bianco, in un luoco più pallido o griso, ma solo si deve esprimere il bianco et il sardonio de sotto et di sopra, et spero che ancora nel resto il sig^{re} conseig^{re} suo fratello ancor che curiosiss^{mo} haverá qualche sodisfattione”.³⁰²

Neben diesem Projekt, das Rubens unter Freunden und Kollegen als Experten des Gebietes auszeichnete, sammelte er selbst antike Kostbarkeiten. Eines der ungewöhnlichsten Objekte seiner Sammlung war sicherlich ein Mumienkasten, dessen Geschichte in keiner Weise so gut dokumentiert ist, wie die Zeichnung nach dem Stück.³⁰³ Wie und wann die Mumie in Rubens' Besitz gelangt war, ist nicht überliefert, doch er besaß sie bereits Ende des Jahres 1624, als er die *Zeichnung der Mumie* (Nr. 28), die Arbeit eines Assistenten, in einem Brief an Peirescs Bruder Valavez erwähnte.³⁰⁴ Das große, kolorierte Blatt zeigt den geöffneten Kasten mit der darin liegenden, reich dekorierten Mumie links, den Deckel des Kastens rechts, sowie eine Maske und zwei kleine Figuren in der Mitte. Rubens wies darauf hin, dass die beiden kleinen Figuren aus Bronze gemacht waren und hier fast in Originalgröße von knapp acht Zentimetern abgebildet wurden. Die Maske sei aus Silber, ergänzte Peiresc. Sie sollte das Gesicht des Toten bedecken, und über den Kasten der Mumie wusste er, dass er aus Zedernholz war.³⁰⁵

Auch ein *vergoldeter Helm* (Nr. 29) zählte seit 1628 zu den Objekten der Rubens'schen Sammlung, und wie die Anmerkung auf der Zeichnung danach besagt, glaubte Rubens in dem Stück eine römische Antiquität vor sich zu haben:

„Il disegno e caelatura de questa Galea sono bellissimi / et di singlar arteficio de maniera che deue esser fatta / admodum florente Imperio Romano”.

In seinem begleitenden Brief aus dem März 1636 an Peiresc erwähnte Rubens mehrere *dissegni* zu diesem Helm. Es erhielt sich nur diese eine von Rubens übergangene Schülerzeichnung, doch zumindest eine weitere muss als Vorlage für den Stich (Abb. 29a) in Jacob Spons *Miscellanea Eruditae Antiquitates* (Lyons 1685) gedient haben.³⁰⁶ Ähnlich seinen Zuschreibungen auf retuschierten Zeichnungen anderer Künstler finden wir Rubens hier bei der Beurteilung eines Artefakts, und die Beischrift gibt Einblick in seine tatsächliche Kenntnis der Antike. Der Helm war kein antikes römisches Exemplar, sondern ein *Burgonet* des 16. Jahrhunderts, ein leichter Helm ohne Visier aus der Werkstatt der Brüder Filippo (ca. 1510-1579) und Giovanni Paolo (ca. 1513-1569) Negroli für eine Rüstung Guidobaldo II della Roveres³⁰⁷.

Vor der Einführung der Epigraphik oder der Numismatik als wissenschaftliche Disziplinen vereinte der *Antiquarius* alle humanistischen Eigenschaften des heutigen Archäologen in sich. Peiresc und Rubens, genauso wie William Camden, gehörten zu den Gelehrten, die ihre Kenntnis über unterschiedliche Objekte hauptsächlich durch Anlesen, nicht durch Erfahrung gesammelt hatten. Der *Tripodenbrief* (Ill. 35) zeigt Rubens am deutlichsten als Archäologen: anhand erhaltener und überlieferter Objekte verfolgte Rubens den historischen Werdegang des Dreifußes, sein Alter und seine unterschiedlichen Verwendungen, die er ausgiebig illustrierte. Am 1. August 1630 beantwortete Rubens die Bitte Peirescs, sein Wissen über Dreifußler zu ergänzen, und Rubens legte sein Wissen in Text und zwölf kleinen Illustrationen unterschiedlicher dreibeiniger Objekte dar – darunter ein Kandelaber, ein Stuhl und Kochgeschirr – ergänzt von antiken Quellenangaben, die Rubens von seinem Sohn Albert zusammentragen ließ (Ill. 35a), sowie einem Auszug aus einem ägyptischen Kalender.³⁰⁸ Obwohl Rubens' Angaben sich nur marginal von dem Kenntnisstand Peirescs unterschieden, änderte sich doch eine Sache grundlegend in der Betrachtung des Gegenstandes. Rubens' funktionaler Zugang bot einen nüchternen Blick auf die (alltägliche) Verwendung des Geräts (das Ventil der Schale diente der Belüftung), während Peiresc an einer mystischen Interpretation für die Benutzung von Tripoden festhielt (die Öffnung in der Schale ist die Quelle eines geheimnisvollen Windes).³⁰⁹

Nützliches und Wesentliches. Der Adressat der Beischrift II. Anleitungen und Hinweise

Die Zeichnung mit *Drei Figuren des Seitenreliefs eines römischen Sarkophags*, auch bekannt als *Musensarkophag* (Nr. 30), ist die früheste Zeichnung, auf der Rubens einen Kommentar für einen Leser hinterließ. Ursprünglich im Garten der Villa des Ciriaco Mattei (1546-1603) aufgestellt, sah Rubens den Steinsarg während des zweiten Aufenthalts in Rom.³¹⁰ Für Kopien nach Skulpturen bevorzugte Rubens schwarze Kreide. Das Blatt zeigt zwei weibliche Figuren, die heute mit Urania (mit dem Globus) und Polyhymnia identifiziert werden (Abb. 30a). In ihrer Mitte steht ein mit einem *himation* gekleideter Philosoph, seine Tonsur-artige Glatze und der kurze Vollbart gesehen im Profil von rechts stützt er sich mit beiden Händen auf einen Stab.³¹¹ Rubens befreite die Figuren aus den beengenden Nischen des Reliefs, und den Kopf des Mannes wiederholte er noch einmal in etwas größerem Maßstab. Von den drei Beischriften stammen zwei von Peter Pauls Hand, in anderer Tinte fügte sein Bruder Philipp eine Zeile hinzu.³¹² Bei den Notizen handelt es sich um eine beabsichtigte, amüsante Verwechslung des Mannes und der rechten weiblichen Figur mit Sokrates und Xantippe:³¹³

„Socrates procul dubio“ – „Xantippe quae stomachatur“

„Ohne Zweifel Sokrates“ – „Xantippe, in einer ihrer Launen“

Philipp ergänzte den geistreichen Vergleich um ein Wortspiel, das den Brüdern und ihren Freunden in Rom, darunter der Antikenkenner und Arzt Johannes Faber, viel Spaß gemacht haben muss:

„vide os columnatum“ – „Sieh ihr versäultes' Gesicht“.

Diese Bemerkung ist eine Anspielung auf Plautus' *Miles Gloriosus* (III, 210-212), in dem der Autor scherzhaft auf den römischen Dichter Naevius anspielte. Dieser hatte die vornehme Familie Metelli verspottet, wofür er eine Gefängnisstrafe erhalten hatte. Als bei Plautus nun einmal der gegen seinen prahlerischen Nachbarn Pyrgopolynices intrigierende Sklave Palaestrio beim Nachdenken sein Kinn in die Hand stützte wie auf eine Säule, beschwor ihn der Epheser Periplectomenus, es Naevius nicht nachzumachen:

„Hör auf, dieses Hausbauen gefällt mir nicht. Denn ich habe gehört, dass man einem Barbarendichter das Gesicht so "versäult" hat [os columnatum]; und zu allen Stunden bewachen ihn zwei Wächter“.

Dieses Wortspiel mag sogar noch einen Schritt weitergegangen sein, da Naevius zur Strafe vermutlich an eine Säule gekettet worden war.³¹⁴ Mit Plautus' Werk war Philipp Rubens gut vertraut, und er zitierte den Dichter häufig in seinen *Electorum Libri Duo* (1608), das in Rom bereits in seiner letzten Entstehungsphase gewesen sein muss.

Zeichnungen mit Anmerkungen wie diesen zeigen Rubens von seiner so gerühmten akademischen Seite. Doch neben seinem Austausch mit Gelehrten wie Peiresc oder Franciscus Junius ist der vorwiegende Teil seiner Notizen werkbezogen. Er besprach Bildthemen und Maße mit seinen Auftraggebern, er erläuterte ikonographische Details für Titelblattentwürfe mit Verlegern, und im Rahmen unterschiedlicher Projekte hatte er seine Arbeit mit Mitarbeitern, Kollegen und Stechern abzustimmen. Rubens machte Unterschiede zwischen einer an sich selbst gerichteten Gedächtnisstütze und Nachrichten an Leser. Seine *aide memoires* sind, ausser in den italienischen Jahren, stichwortartig, während er Leser in den meisten Fällen in vollständigen Sätzen adressierte. Für seine frühe Studie zu einer *Kreuzabnahme* (Nr. 47, S. 82) verwendete er die einleitende Formulierung: „*Notetur...*“ – „Es wird festgehalten...“, die klarstellt, dass Rubens die Notiz sich selbst zugeeignet hatte. Durch die Verwendung von „*Nota quod...*“ – „Beachte, (dass)...“ – auf der Zeichnung der *Musathena* (Nr. 36, S. 76f) wies Rubens den Adressaten der Nachricht, Balthasar Moretus, auf ein bestimmtes Detail der Darstellung hin, wodurch er die Aufmerksamkeit des Lesers lenkte.

Die zusammengehörenden Blätter *Virtus und Honos* und *Doctrina* (Nr. 31, 32) muß Rubens wohl für eine Weile aus der Hand gegeben haben. Unter Honos notierte er, auf die Füße der Figuren zu achten:

„dese voeten moeten treden allebeyde / op den waeter pas want sy / syn alhier in perspective geteekent” -

„Diese Fußpaare müssen auf einem Niveau (einer Höhe) stehen, denn sie sind hier verkürzt gezeichnet”.

Aufgrund dieser Anmerkung wurden die Blätter mehrheitlich für Werkzeichnungen für den Bildhauer Hans van Mildert (1588-1638) gehalten, und drei erhaltene Holzfiguren im Haus des Balthasar Moretus scheinen dies zu bestätigen. Sie tragen auf ihren Sockeln eine zusammengehörende Inschrift „*Comes est Honor, Virtutis et Doctrinae*“ – „*Ehre ist der Begleiter der Tugend und Gelehrtheit [Wissenschaft]*“, die ein Emblem des Andrea Alciati paraphrasiert (Abb. 31a).³¹⁵ Ein erhaltenes Dokument, das Rubens namentlich nicht erwähnt, belegt eine Zahlung von Moretus an van Mildert für eine nicht weiter beschriebene Holzskulptur im Jahr 1622.³¹⁶ Eventuell hatte Balthasar Moretus van Mildert mit der Anfertigung der Skulpturen beauftragt und Rubens um Vorlagen für die Figuren gebeten.

Die Figur der *Virtus* verwendete Rubens hier nicht das erste Mal. Zwischen ca. 1615 und 1635 erscheint sie mehrfach in Gemälden und Titelblattillustrationen.³¹⁷ Es besteht aber bereits eine nicht von der Hand zu weisende Ähnlichkeit von *Virtus* und *Honos* mit Rubens' Darstellungen für Philipp Rubens' *Electorum Libri Duo* (1608) (Abb. 31c). Die Gesichtszüge und Draperien, die Art der Beleuchtung, bis hin zu den „gehenden“ Füßen mit

abgehobenen Fersen hatte Rubens um 1607 bereits in seinem Repertoire. Darstellungen der Virtus nach römischem Vorbild kannte Rubens bereits vor seiner Abreise nach Italien aus Otto van Veens *Tugendspiegel Philipps II* (Abb. 31b), die jener (in leicht veränderter Form) in den *Emblemata Horatiana* (1607) wieder verwendete.³¹⁸ Rubens konnte den Emblemband erst nach seiner Rückkehr aus Italien begutachten, doch er hatte seine Entstehung in van Veens Werkstatt sicherlich bereits miterlebt.

Für eine Datierung der Zeichnungen in die Jahre der Entstehung der Holzfiguren, um 1620-22, wie sie schon Held, Baudoin und Logan vorschlugen, sprechen mehrere Gründe. Rubens verwendete rote Kreide selten und dann hauptsächlich in seinen späten Zeichnungen.³¹⁹ Im Wort „voeten“ finden wir außerdem eine Übereinstimmung mit der Beischrift auf dem Blatt des *Leuchtertragenden Engels*³²⁰ für den Altar der Sint-Donaaskatedraal in Brügge (Abb. 31d), die aus der gleichen Zeit, kurz nach 1620, stammt. Das Wort „Perspektive“ war ein nicht weit verbreiteter Begriff zu Rubens' Zeit. Im niederländischen Sprachgebrauch wurden damals die Ausdrücke *Perspect*, *prospect* und *perspectif* üblicherweise als Synonyme für Gemälde von Landschaften, Landschaftspanoramen und (Kirchen-) Interieurs verwendet, doch Rubens benutzt den Begriff hier gleichbedeutend mit „Verkürzung“ im Sinne der italienischen *prospettiva*.³²¹ Der Bildhauer sollte nach der Zeichnung die Skulpturen anfertigen, dabei aber die künstlerische Auffassung vernachlässigen.

Rubens hatte als Zeichner und Erfinder von Titelblattillustrationen die Möglichkeit, die zur Übertragung vorbereiteten Kopien der Stecher noch einmal auf Richtigkeit zu kontrollieren. Eine kleine Korrektur sollte Theodoor Galle (1571-1633) bei seiner Umsetzung von Rubens' Entwurf für das Titelblatt zu Franciscus Aguilonius' *Opticorum Libri Sex* vornehmen (Nr. 33). Um die beiden Öllampen auf dem Gesims untersichtig darstellen zu können, benötigten sie jeweils noch einen flachen Sockel, der nach Fertigstellung des Blattes hinzugezeichnet wurde. Das Wort „basis“ benennt das fehlende, einzufügende Element der Darstellung. Abgesehen von dieser Kleinigkeit konnte Galle die bereits seitenverkehrte und vollständig durchgezeichnete Vorlage zum Übertragen auf die Kupferplatte verwenden.³²² (Abb. 33a)

Rubens' Entwurf für Carolus Scribanus *Politico-Christianus* (1624) ist heute verloren, doch eine Kopie durch Cornelis Galle (1576-1650) oder ein Mitglied seiner Werkstatt hat sich erhalten (Nr. 34). Auf der Höhe des Kopfes der *Abundantia* mit Füllhorn und Krone links des Titels notierte Rubens für den Stecher: „In Corona / papavera et / spica“, womit er meinte „Die Krone besteht aus Mohnkapseln und Ähren“. Darunter vergrößerte er die Bestandteile der Krone, welche im Stich deutlicher dargestellt sein sollten als in der Zeichnung. Auf diese Weise wollte Rubens die Fehlinterpretation seiner Darstellung vermeiden. Die Bedeutung dieser Details beschrieb Caspar Gevartius in seinen

Erläuterungen zum Bildprogramm für den *Pompa Introitus*, den Festeinzug des Statthalters Ferdinand von 1635, und Balthasar Moretus in der Erklärung des Titelblattes von Frederik Marselaers *Legatus* (1638): „[Politica] ist bekrönt von Türmen, wie Cybele, weil sie Städte erbaut, regiert und erhält. Durch die Haare sind Mohn und Ähren geflochten, weil sie die Ernährerin der Völker ist und den Bürgern ein sicheres Ruhen verbürgt“.³²³

Rubens kontrollierte die Zeichnungen und Probedrucke seiner Mitarbeiter und der Stecherwerkstatt besonders genau, die seine Kompositionen in Stiche übertrugen. In einem Brief an Peiresc bestätigte er, dass er oftmals den ersten Probedruck noch einmal übergab, um Stellen zu verbessern oder zu verändern. In diesem Stadium, sofern er mit der Ausführung weitgehend zufrieden war, fügte er für den Setzer die Bildunterschriften und den Wortlaut der Privilegien hinzu, die letzterer hinzuzufügen hatte. Ein anschauliches Beispiel dafür ist der Probedruck der *Alten Frau mit Jungen und Kerze* (Nr. 35).³²⁴

Es fiel Rubens leicht, Figur und Architektur so zu gruppieren, dass sie den historischen oder philosophischen Inhalt eines Buches versinnbildlichten. Seine vielfigurigen Entwürfe waren jedoch zu aufwändig für kleine Bücher, wie Bernhard Bauhusius' *Epigrammata* und Jacob Bidermanns *Heroum Epistolae, Epigrammata et Herodias*. Beide Werke wurden 1634 von Moretus veröffentlicht, und Rubens wählte für die beiden besonders kleinen Formate ähnliche Ansätze, um der Gestaltung des Titels gerecht zu werden.³²⁵ Für das Frontispiz zu Bauhusius' *Epigrammata* konnte sich Rubens an den Vorgaben des Autors orientieren, die jener viele Jahre zuvor in einem Brief an Moretus formuliert hatte. Bauhusius dachte an eine Darstellung des Parnass, der Musen, Mnemosyne, Apollos, und alles andere, was mit den Göttern in Verbindung steht.³²⁶

Aus diesen Anregungen zum Olymp entstand die seitenverkehrte Zeichnung der *Musathena* (Nr. 36).³²⁷ Rubens erreichte eine einfache, aber brillante Lösung für die Illustration, zu der er nur durch gute Kenntnis der Antike und ihrer Quellen hatte gelangen können. In einer doppelköpfigen Büste, die dem kleinen und schmalen, hochrechteckigen Format des Buches gerecht wurde, verband Rubens Minerva, mit Helm und Schild, mit einer Muse, die er mit Lyra, Lorbeerkranz und einer Feder auf dem Kopf ausstattete. Ein Strahlenkranz hinter den Köpfen der beiden deutet die Sonne, einige Striche auf Höhe des Sockels eine Landschaft im Hintergrund an. Die Beischrift dominiert nicht nur optisch das Blatt, sondern sie ist der Schlüssel zur richtigen Deutung der Darstellung. In der Notiz an Balthasar Moretus verwies Rubens auf die hinzugefügte Feder auf dem Kopf der Poesie:

„Du hast hier die Muse oder Poesie mit Minerva oder Virtus zusammengeführt in die Form der Hermathena. Ich habe Merkur gegen die Muse getauscht, was auf der Basis verschiedener Vorläufer berechtigt ist“.

Links der Darstellung ergänzte er eine weitere Anmerkung, die sich konkret auf die Feder auf dem Kopf der Muse bezog:

„Beachte, dass die Muse eine Feder auf dem Kopf trägt, wodurch sie sich von Apollo unterscheidet“.

Wie wichtig Rubens die Feder war, zeigt der Pfeil, der deutlich das Detail markierte. Er diente als Rufzeichen, damit auf die Feder nicht (erneut) vergessen würde. Der Grund für den ausdrücklichen Hinweis auf die Feder führt zurück zu einem kurz davor entstandenen Titelblatt (Abb. 36b) für die Sammlung lyrischer Gedichte des polnischen Gelehrten Matthias Casimir Sarbievski (1595-1620). In dem Frontispiz zu seinen *Lyricorum Libri IV* weist eine Muse dem kindlichen Pindar in der Wiege das Wappen der Barberini über einem Altar mit Lyra, auf dessen anderer Seite Apollo, Gott der Poesie, steht.³²⁸ In Cornelis Galles' Stich (Abb. 36c) ist der Lorbeerkranz der Muse nicht mehr mit einer Feder geschmückt, die in Rubens' Ölskizze noch vorhanden ist. Da die Feder ein vernachlässigtes Detail in der Darstellung der Musen war, musste Rubens ihr Hinzufügen als ikonographische Notwendigkeit betonen. In einer ganzfigurigen Darstellung der Muse hätte Rubens auf die Feder nicht bestehen müssen, da der Gott der Poesie, Apollo, sich von der Muse offensichtlich im Geschlecht unterscheidet. Doch für das kleine Buchformat verwendete Rubens eine Doppelbüste, die Apollo und die Muse im Profil zeigt, wodurch die Unterscheidung der Figuren unerlässlich wurde. Seine Befugnis, Merkur gegen die Muse zu tauschen und aus dem Schema der Hermathena eine *Musathena* zu machen, deutete Rubens in der Formulierung an: „...was auf der Basis verschiedener Vorläufer berechtigt ist“. Sein Argument auszuführen, behielt sich Rubens wahrscheinlich für ein Gespräch mit Moretus vor. Dies war hier nicht so wichtig, wie darauf zu bestehen, dass die Feder ihren Weg in das Titelblatt fand.

Ebenfalls um die Jahreswende 1633/34 entstand der seitenverkehrte Entwurf für Jacob Bidermanns *Heroum Epistolae...* (Nr. 37). Auch dieses Titelblatt ist ein Destillat aus der Ölskizze zu Sarbievskis Gedichten (Abb. 36b).³²⁹ Hatte Rubens für Bauhusius' Titel zwei Figuren zusammengeführt, so konzentrierte er sich hier auf den Altar mit der Lyra des Apollo als Zeichen der Inspiration. In frontaler Ansicht sieht der Betrachter einen antikisierenden Altar mit Löwenfüßen und Engelsköpfen. Darauf steht eine Lyra, geschmückt mit einem Efeukranz, und rechts und links davon *patera* und *simpulum*, zwei Opferutensilien in Form einer Schale und eines Kruges. Die Schraffur links und rechts des Altars sollte, wie zuvor in der Zeichnung der *Musathena*, eine Landschaft andeuten. In seiner Beischrift unter dem Entwurf erläutert Rubens die Bildteile als angemessene, bildliche Zusammenfassung des Buchinhalts:

„Ara, Patera, et Simpulum Pietatem / Religionem et Sacra Indicant / Lira et

Hederacea Corona Poesim“ -

„Altar, Schale und Krug stehen für Frömmigkeit [Gottesfurcht], Religion und heilige [geweihte] Dinge, die Lyra und der Kranz aus Efeu für Poesie“.

Rubens muss mit beiden Erfindungen sehr zufrieden gewesen sein, und zumindest auf der Zeichnung der *Musathena* (Nr. 36) lässt er uns an seiner Freude über die gelehrte Verkürzung teilhaben:

„(...) Ich weiß nicht, ob Du meine Anfertigung (Idee) mögen wirst. Ich muss jedoch sagen, dass ich wirklich zufrieden mit meiner Erfindung bin“.

Unter dieser Bewertung finden wir einen rasch geschwungenen Federstrich, der die gelungene Erfindung wie mit einem Ausrufungszeichen unterstreicht. Er befindet sich nur auf diesen beiden Erfindungen (Nr. 36, 37). Es wäre überstürzt, die beiden Federschwünge als Signaturen zu bezeichnen, aber in beiden Fällen könnte es sich hier um eine Art Monogramm, ein rasch hingeworfenes „R“, handeln.

Der kürzeste Weg von der Idee zum Werk. Die erläuternde Beischrift

Fast dreißig Blätter tragen erläuternde Beischriften von Rubens' Hand. Er benutzte sie bereits vor den italienischen Jahren auf Kopien nach anderen Meistern, und diese Praxis setzte er nach der Rückkehr aus Italien in Antwerpen fort. In Latein, Italienisch und Flämisch dienten sie ihm zur Beschreibung des Inhalts der Zeichnung, seiner Ergänzung, der Feststellung eines auszugleichenden Defizits, der Veränderung und Korrektur, oder als Platzhalter für Objekte, Figuren und ganze Figurengruppen.

Identifikationen

Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass Rubens seine Einzelstudien, die größte erhaltene Gruppe seiner Zeichnungen, nicht beschriftete. Er benannte Figuren ausschließlich auf Ideen- und Kompositionsskizzen. In diesem Stadium entschied er generell über den Inhalt, und erst in der „trial and error“- Phase begann die Suche nach der konkreten Form. In den frühen Jahren unterstützte die Benennung von Figuren bei Rubens die Systematisierung seiner stetig wachsenden Zeichnungssammlung. Sie ermöglichte eine schnelle thematische Zuordnung des Blattes, bei der das Lesen das Schauen ersetzte. Christliche und mythologische Kompositionen, Einzelfiguren, Personifikationen und Entwürfe zu Allegorien, Motiv und Inhalt wurden in einem Wort, und damit auf einen Blick, zusammenfasst. Für Blätter mit Ideenskizzen unterschiedlicher Themen ist die Identifikation ein hilfreiches Mittel, um Figurengruppen zusammen zu halten, aber auch zu isolieren. Auf Rubens' Studienblatt mit weiblichen Aktstudien beispielsweise kann nur eine Figur mit

„Caritas“ gemeint sein: die Beischrift in Röteln befindet sich direkt über einer stehenden Frau, die ein Kind auf dem Arm trägt und weitere Kinder neben sich stehen hat. Rubens löste die Figurengruppe aus dem bunt zusammen getragenen Material und verwendete sie in seinem *Triumph der Göttlichen Liebe* der Eucharistie-Serie.³³⁰

Ein gutes Beispiel für diese erste Entwurfsphase ist die Ideenskizze zur *Großjährigkeit Ludwig XIII*, eine der wenigen erhaltenen Zeichnungen zum Medici-Zyklus von ca. 1622 (Nr. 38). In der Ideenskizze hielt Rubens die wesentlichen Figuren der Komposition und ihre Beziehung zu einander fest. Die beiden Hauptfiguren, Maria de' Medici und ihr Sohn Ludwig XIII, überragen die anderen Figuren, und Rubens benennt die anwesenden Personifikationen, darunter Forza, Prudenza und Fama. Die beschnittene Beischrift rechts unten entziffert Glück/Haberditzl und Von Simson als „Honos“, und Held als „Govern[o] G[alie]“. Laut Held wollte Rubens in dieser ankündigenden Veränderung das Schiff, und somit „Ruder der Regierung“, nach rechts (von der Mutter zum Sohn) orientieren.³³¹ Dieser Vorschlag würde wunderbar zur Interpretation des Gemäldes passen, doch lässt sich das Wort „Governo“ in dem Schriftbild nicht überzeugend ausmachen. „Genus G[alie] / gallae?“ böte eine Alternative: das französische Geschlecht bleibt an der Macht. Der Entwurf wird auf dem Weg zum Gemälde noch Änderungen erfahren, doch bereits in dieser Skizze hat Rubens über den Inhalt und die Akteure, und weitgehend über die konkrete Form entschieden. Das Bild vor seinem geistigen Auge war längst fertig. Stand die Handlung der Figur fest, so wurde in der Figurenstudie nur noch ihre Haltung geklärt, und in dieser Phase benötigte Rubens keine Beischriften mehr.

Die *Skizzen zu Bildnissen Römischer Kaiser* (Nr. 39) und eine *Allegorische Triumphszene* (Nr. 40), entstanden kurz davor um ca. 1620 und gehören zu Rubens' einflussreichsten Vorstudien. Sie wurden von Winner/Mielke und McGrath auf äußerst fruchtbare Weise besprochen und machen deutlich, wie Rubens' Wissen seine Zeichnung einholen konnte.³³² Die Beischriften sind eine bunte Mischung aus identifizierten Objekten (Cornucopia; Toga picta), Vorgangsbeschreibungen (habet fulmen; reflectere), Namen (Julia) und Textstellen („ne musca [quidem]“ – „nicht einmal eine Fliege...“ nach Sueton, Domitian XII, 3), und sie vereinen die mehrfach übergangenen Figuren der beiden Blätter zu Charakterstudien der römischen Herrscher nach einer Vielzahl von Quellen (Sueton, Quintus Curtius, Tacitus), die wir bei überlieferten, typischen Handlungen oder Wesenszügen beobachten können.

Das Thema von *Alcibiades unterbricht das Symposium* (Nr. 41) bereitete der Rubensforschung ähnliches Kopfzerbrechen wie die soeben erwähnten Skizzen. Fünf um einen Tisch sitzende Männer werden von einem weiteren, von links herbei tretenden Mann im Gespräch gestört. Der Besucher trägt eine Tunika, einen Kranz auf dem Kopf und weitere in seinen Händen. Der neue Gast hat besonders die Aufmerksamkeit der ihm nahe sitzenden

Männer erweckt. Sie wenden sich ihm zu und empfangen ihn mit erhobenen und entgegen gestreckten Armen. Die beiden Männer am fernen Ende des Tisches sind noch ins Gespräch vertieft. Nachdem das während des ersten Romaufenthalts entstandene Blatt zuerst vage als legendäres oder mythologisches Thema von der Hand Anton Van Dycks publiziert wurde, erhielt es nach einem Vorschlag Erwin Panofskys den Titel „Die Rückkehr des triumphierenden Horatius“.³³³ Erst als die Namen „Alcibiades, Plato und Socrates“, über den Köpfen der dritten, fünften und sechsten Figur entdeckt wurden, die heute nur unter UV Licht und in älteren Fotografien zu sehen sind, schlug McGrath die Darstellung als nach Platos *Symposium* vor.³³⁴ Die Namen waren zumindest bis 1747 gut zu entziffern, denn ein Katalog der Sammlung Jonathan Richardson sen., erwähnt die Zeichnung unter genau diesem Titel.³³⁵ Die Rückseite des Blattes wird in Zusammenhang mit den *Skizzen zu einem Abendmahl* (Nr. 48, S. 83) noch einmal interessant. Dreht man die Figur des Täuflers auf den Kopf, so entdeckt man ein Gesicht, das jener Figur der Abendmahlsskizzen ähnelt, die sich soeben von ihrem Stuhl erhebt.³³⁶

Zwei weitere Benennungen sind die einzigen beiden Identifikationen realer (historischer) Personen von Rubens' Hand. Die Gesichtszüge seiner Kinder verwendete er viele Male für Darstellungen des kindlichen Christus, von Putti oder Cupido, doch nur in der *Skizze des Doppelprofils von Cupido und Psyche* (Nr. 15) von ca. 1617-18 bestätigte er, dass das kindliche Profil Cupidos nach „meinem kleinen Albert“ – „ex Albertuli mei Imagine“, seinem 1614 geborenen Sohn, gestaltet ist.³³⁷ In dem *Profil eines Mannes*, das Anklänge an Leonardos Physiognomien hat, vermutete Rubens fälschlich das historische Porträt eines Florentiner Staatsmannes, also notierte er „Nicolo da Vzzano“ (1359-1432) darauf.³³⁸

Auf der Suche nach neuen Themen und angemessenen Figuren machte Rubens immer wieder von Geschichten und Gestalten der Antike Gebrauch. Ein Gemälde mit der Erziehung des Cupido ist nicht erhalten, doch die Zeichnung des *Cupidus Captivus* zeigt Rubens auf der Suche nach einem Bild der andauernden Liebe zu einem Partner, im Gegensatz zur Flatterhaftigkeit (Nr. 42). Rubens war mit den Liebesemblemen Cesare Ripas, Daniel Heinsius' und Otto van Veens gut vertraut (S. 36). 1635 erschienen Pieter Scholiers *Sermonum familiarum libri III*, und um dieses Jahr entstand auch die Zeichnung des gefesselten Cupidos. In seinem Kommentar zu Scholiers Werk beschrieb Albert Le Roy (Antwerpen 1683) „amor captivus“ als traditionelle Redewendung für den treuen Ehepartner in einer unausgeglichene Beziehung. Rubens' Beischrift auf der Zeichnung diente also nicht nur der Identifikation der Figur, sondern vielmehr der Kodifikation einer neuen Ikonographie.³³⁹

Am 8. September 1620 beauftragt Wolfgang Wilhelm Herzog von Pfalz-Neuburg seinen Agenten Reyngodt, bei Rubens einen „abriß in umbra“ einer *Mariengeburt* anzufragen, und schon am 20. Oktober bestätigt er den Eingang der Zeichnung.³⁴⁰ Rubens hatte für die Neuburger Liebfrauenkirche den Hauptaltar mit dem großen Jüngsten Gericht ausgestattet und Vorschläge für die Seitenaltäre waren zu diesem Zeitpunkt bereits im Gespräch. Einige Zeit darauf erreichte Wolfgang Wilhelm eine lavierte Kompositionsskizze mit dem Titel „La Natività di Nostra donna“, die durch den Bildhauer Pietro Castelli in Relief ausgeführt wurde (Nr. 43).³⁴¹ Sie ist die einzige Zeichnung von Rubens, die er im Rahmen eines Auftrags betitelte.

Beschreibungen des Inhalts

Rubens' erste Anmerkungen, die seine Zeichnung über das Sichtbare hinaus erweiterten, bringen uns ganz an den Anfang seiner Karriere zurück. Die Kopien nach Tobias Stimmers *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien*³⁴² gehören mit den um 1589/90 entstandenen *Kopien nach Hans Holbeins Totentanz* (Nr. 59, S. 94) zu seinen frühesten erhaltenen Werken. Um 1597/98 in feiner Feder entstanden, isolierte er Figuren aus den unterschiedlichen Stichen der beliebten illustrierten Bibel, und fügte sie auf verschiedenen Blättern zu Gruppen von Frauen und Männern zusammen.³⁴³ In seiner Kopie nach „Agar und Job“ und „Judith und Holofernes“ (Nr. 45) stellt er in der unteren Hälfte des Blattes Judith vor dem Bett des schlafenden Holofernes heraus. Um die Geste ihres ausgestreckten Armes dem ursprünglichen Handlungsrahmen und der Stimmung zuordnen zu können (Judith XIII), beschrieb er sie und die dunkle Umgebung, in der sie sich im Stich noch befand:

„sy taster int doncker naer“ – „sie tastet im Dunkeln danach“

Gleicher Art verfährt er auf seiner Kopie von fünf Männern nach Stimmer (Nr. 46), nur ist die Beischrift diesmal in Latein:

„reverenter Angelis ministrat“ – „er bedient die Engel ehrerbietig“

Die Einzelfigur wird durch die Anmerkung in Handlung und Haltung beschrieben und ergänzt, und so erfährt der Betrachter, dass er, der Diener in Abrahams Haus, (drei) Engel bedient (Gen. XVIII:8). Rubens war ohne Zweifel damit vertraut, dass Stimmer einige seiner Darstellungen in starker Anlehnung an Holbeins *Icones* (1538) gestaltet hatte. Die bei Stimmer zu Gunsten des Gesamteindrucks oftmals vernachlässigte Psychologisierung der Figuren holte Rubens in den Anmerkungen nach und vervollständigte mit ihnen die Charakterisierung seiner Figuren.³⁴⁴

Es scheint, Rubens hielt später auch seine Schüler dazu an, ähnliche Kopien zu Übungszwecken anzufertigen. Eng verwandt mit den Kopien nach Stimmer sind zwei Blätter Anton Van Dycks. Das erste ist eine schematische Kopie nach dem Gemälde der

Schlüsselübergabe (Abb. 46b), das heute einem Mitglied der Rubens-Werkstatt zugeschrieben wird. Van Dyck notierte, wie sich das Licht der unterschiedlichen Lichtquellen – der Kerze, des gleichmäßigen Sonnenlichts und des strahlenden Tageslichts – auf den Köpfen der Figuren (tronie) verteilt.³⁴⁵ Das zweite Blatt kommt den Stimmer-Kopien noch näher. Es isoliert neben einigen Pferdeköpfen und Köpfen von Kriegerern aus Rubens' *Marter des Hl. Laurentius* (Abb. 46c)³⁴⁶ zwei sitzende Frauen, deren Gespräch und Gesichtsausdrücke erklärt werden:

„men sach uyt haer troni / dat sy van haren vryer / sprac met die ooghen / wyt open
en vlytich den / mont lachachtich / sprekende“ -

„Man ersah aus ihrer Miene, dass sie von ihrem Freier sprach mit weit geöffneten
Augen und mit emsig sprechendem, lächelndem Mund“.

Vorausblick und Auswahlmöglichkeiten

Die Jahre in Italien waren Rubens' fruchtbarste Lehrjahre. Er kopierte ohne Unterlass, doch isolierte Figuren(gruppen) erregten bald weniger sein Interesse. Zusehends löste er sich von seinen Vorlagen und entwickelte eigene Vorschläge für Kompositionen. Auf den Stimmer-Kopien beschränkte sich Rubens auf zwei oder drei Worte, um seine Gedächtnisstützen festzuhalten. In den darauf folgenden Jahren in Italien formulierte er kurzfristig in vollständigen Sätzen, die er gerne in die oberen Ecken seiner Blätter setzte (S. 96, Nr. 60), und dies tat er hauptsächlich in Latein.³⁴⁷ Eine dieser frühen eigenen Kompositionen ist die *Studie zu einer Kreuzabnahme* (Nr. 47). Die mehrzeilige Anmerkung in der linken oberen Ecke deutet darauf hin, dass Rubens sich bereits in Rom aufhielt und dort wahrscheinlich die *Kreuzabnahme* Daniele da Volterras in Sta. Trinità dei Monti gesehen hatte:

„[Not]etur Ex Daniele Volterrano / Vnus qui quasi tenens tamen reli[n]quit / Item
alius qui diligentissime / descendit ut laturus opem“ -

„Es sei mit Daniele da Volterra notiert: ein Mann, der [*Christus*] festzuhalten
scheint, aber doch loslässt. Genauso ein anderer, der behutsam herabsteigt, um
Hilfe zu leisten“

Nach Volterras Vorbild sollte seine Komposition eine Figur enthalten, die den Leib Christi langsam hinabgleiten lassen würde, und eine weitere abbilden, die die Last des Körpers in seiner Abwärtsbewegung aufnehmen würde. Damit nimmt die Beischrift direkten Bezug auf die rechte obere Ecke der Zeichnung, die weder weiter mit der Feder ausgeführt, noch laviert wurde. Nur in schwarzer Kreide führte Rubens die rechte Hand eines Helfers aus, der das Handgelenk Christi fasst, um den Körper am Arm zu halten, und ihn gleichzeitig langsam Richtung Boden senken würde. Rubens beschäftigte sich hier mit der Darstellbarkeit von Gewicht und Lastenverteilung. Ihn interessierte, wie die Helfer die Aufgabe des Haltens und des Loslassens meistern könnten, gleichzeitig ihre eigenen Körper in Balance haltend. Jener

Helfer, der das Leintuch mit seinen Zähnen hält, erscheint ebenfalls in der Zeichnung der *Salbung und Ölung Christi* (Nr. 61, S. 97). Auch hier gilt das Interesse der Gewichtsverteilung, wie sich das Leinen spannt und wie es bestmöglich als Hintergrund für den Körper Christi genutzt werden kann.³⁴⁸ Eine kürzlich entdeckte *Kopie nach einer Kreuzabnahme*³⁴⁹, die Rubens in zeitlich nächster Nähe zu dieser Zeichnung ausgeführt haben muss, zeigt die notierten Elemente unserer Beischrift (Abb. 47a): der Helfer auf der linken Leiter hält zur Sicherung nicht nur das Tuch mit seinen Zähnen fest, sondern er lässt die Last des geschundenen Körpers auch mit seiner linken Hand langsam nach unten gleiten. Der zweite Helfer, in Rot gekleidet, benutzt das um sein Handgelenk gewickelte Tuch, um den nach vorne gefallen Körper Christi zu stützen. Zu Teilen dieser Komposition wird Rubens in seinen unterschiedlichen Versionen der Kreuzabnahme immer wieder zurückkehren, zum Beispiel in der Kreuzabnahme für die Kathedrale von Antwerpen (Abb. 47b).³⁵⁰

Rubens' zeitlich nächster Schritt bei der Verarbeitung von Einflüssen ist das doppelseitige Blatt mit einer *Studie zu einem Abendmahl* und Skizzen zu *Medea mit ihren getöteten Kindern*. In zwei Studien - die etwas frühere heute in Chatsworth³⁵¹ (Abb. 48a) und die spätere in Los Angeles (Nr. 48) - nähert sich Rubens dem Thema des Abendmahls anhand unterschiedlicher italienischer Vorbilder. Auf dem späteren Blatt entstammen die beiden scheinbar aufstehenden Rückenfiguren links und rechts außen Caravaggios *Berufung des Hl. Matthäus*³⁵² und der frühen Fassung des *Mahls zu Emmaus*³⁵³. Den Mann mit Brille, links außen, entnahm Rubens ebenfalls Caravaggios *Berufung*. Weitere Ähnlichkeiten mit Raffaels *Letztem Abendmahl* in den Loggien des Vatikans sind ebenfalls erkennbar.³⁵⁴ Die zarte, im Maßstab etwas kleinere Skizze des Mannes, der sich an die Stirn tippt, nimmt Anleihe bei Raffaels *Blendung des Elymas*³⁵⁵, sowie Michelangelo und Leonardo.³⁵⁶

Rubens fasste die Apostel in drei Gruppen zusammen, und zeigte die sich unterschiedlich ausdrückende Erschütterung der Männer, ohne die Gestalt Christi, der nur in der Studie in Chatsworth zu finden ist (Abb. 48a). Stehend und mit erhobenem rechtem Arm hat er soeben die Anschuldigung des Verrats ausgesprochen, womit er bei den Aposteln heftige Reaktionen auslöst. Erstaunen, Entsetzen, Misstrauen, Ärger und Schock stehen nicht nur in die Gesichter der unterschiedlichen Charaktere geschrieben, sondern die Gemütszustände sind auch in ihrer Körpersprache zu lesen. Am oberen Blattrand findet sich Rubens' Bemerkung, die scheinbar Veränderungen vorwegnimmt:

„Gestus magis largi longiq[ue] brachijis extensis“ -

„Die Gebärden [sollen] weiter ausgreifend und reichlicher, mit ausgespannten Armen [sein]“.

Die Zeichnung in Chatsworth ist die spätere, obwohl die Beischrift die umgekehrte Reihenfolge der Entstehung vorschlägt: sie ist weiter ausgeführt, sicher und überzeugend, die „wilden“ Körperbewegungen des ersten Blattes wurden gemäßigt und sind dem decorum angemessen. Die Figur Christi wird zur Klärung der Apostelgruppen fortgelassen, und deutlich sprechende Hände sind hinzugekommen. Die Anmerkung diente Rubens zur Erinnerung, die Gesten gut lesbar darzustellen und sie eindeutig Gefühlen und Handlungen zuordnen zu können.³⁵⁷ Die Vergrößerung der Geste ist ein Element der italienischen Kunst, das Rubens in den Norden mitbrachte, und auf diese Weise wird die Geschichte von Judas' Verrat an Christus hier mit Blicken und Gesten in „italienischer Körpersprache“ erzählt.³⁵⁸ Auf der Rückseite des Blattes behandelte Rubens die Geschichte Medeas (Nr. 48 verso). Für die tragische Heldin, die ihre beiden Söhne tötete, behielt er sich für die Darstellung eventuelle Veränderungen vor:

„vel Medea respiciens Creusam ardentem et Jasonem velut Inseguens“ -

„Medea, die entweder auf die brennende Creusa und auf Jason blickt, oder mit höhnischen Worten spottet“.

Schwer und gebrochen hängt ein Kind vom rechten Arm der Zauberin, während sie das andere in ohnmächtigem Zorn am linken Arm hinter sich her schleift. Die beiden Entwürfe für Rubens' Lösungsansätze konnten durch die „Regieanweisung“ noch Veränderung erfahren. Ohne Zweifel kannte Rubens die Dramen von Euripides und Seneca, in letzterem Medea Jason höhnisch verlacht, bevor sie auch das zweite Kind tötet und schließlich, nachdem sie die Kinder vom Dach geworfen hat, den Drachenwagen besteigt und flieht. Die Seneca-Ausgabe des Justus Lipsius kannte Rubens sicherlich durch seinen Bruder Philipp, der ein Schüler des Löwener Gelehrten gewesen war.

Die thematisch unterschiedlichen Seiten des Blattes, die religiöse Darstellung der Vorderseite und die tragische Heldin antiker Dichtkunst auf der Rückseite, haben die Motive der *espressione* und das Erleben des Bildes gemeinsam. In der christlichen Szene experimentiert Rubens im Rahmen des angemessenen Modus. Die Entwürfe seiner sakralen Werke waren innovativ, nichtsdestoweniger erzählte er aber immer konservativ und innerhalb der sicheren Grenzen der Tradition. Medeas Zorn und ihre Selbstzerstörung ist Rubens' Exempel für anti-stoische Haltung. Die Affekthandlung der Heldin durch klaren Verstand zu verstehen und dadurch die Grausamkeit der Darstellung zu überwinden, ist Ziel des stoischen Standhaltens, und dafür suchte Rubens hier ein passendes Ausdrucksmittel.³⁵⁹ Dass Rubens sich anhand antiker Themen mit den *passioni* beschäftigte, bestätigen bereits Bellori und de Piles, und Rubens war ebenfalls mit Carolus Scribanus' Hinweisen vertraut, wie man Medea nicht darstellen sollte.³⁶⁰

Noch etwas haben die beiden Blattseiten gemeinsam: wir treffen Rubens hier erstmals bei der Verwendung von Sequenzen an. Die Wiederholung der gleichen Figur auf ein- und demselben Blatt in unterschiedlichen Varianten nimmt hier ihren Anfang. Rubens überprüft die Wirksamkeit seiner Komposition und die Öffnung zum Betrachter.³⁶¹ Sein typisches Verfahren, sich in einer Kreisbewegung, meist gegen den Uhrzeigersinn, über das Blatt zu bewegen finden wir auch auf zwei Blättern mit *Fünf Studien zum „Tod der Dido“*³⁶² und einem *Skizzenblatt mit Neiriden*³⁶³ aus dem gleichen Zeitraum (1602-05), und es gipfelt schließlich in den späten *Studien zur Kirmes* von ca. 1635-38 (Nr. 54, S. 91).

Zu seinen ersten großen Kreidestudien Italiens, die auch die erste überlieferte italienische Beischrift trägt, gehört das Blatt mit dem *Kampf um die Standarte*, die durch Leonardos unvollendete Wandmalerei zur *Anghiari Schlacht* inspiriert wurde (Nr. 49).³⁶⁴ Rubens zeigt jenen Moment des Kampfes, bevor der Schaft der Flagge bricht. Den hohen Grad an Spannung erzielte er durch das sich aufbäumende Pferd und seinen um Gleichgewicht ringenden Reiter. Dieser muss sich zusätzlich gegen den Feind in seinem Rücken wehren, der sich von seinem Pferd mit voller Last auf die Lanze wirft. In einer Variante wollte Rubens den Effekt noch weiter steigern. Die Beischrift in schwarzer Kreide deutet an, dass Rubens einen Reiter in seinen Steigbügeln aufstehen lassen wollte, damit er näher an die Feinde herankäme:

„guarda... / *sara Moderna far si che colui / il corpo si alsi su piedi sopra le staffe / per avvicinare gli nemici*“ -

„[Die Darstellung?] wird modern sein, wenn derjenige... / der Körper soll sich in den Steigbügeln aufrichten, um dem Feind [möglichst] nahe zu kommen“.

Rubens intuitives Verständnis für Leonardos Darstellung kommt in der Beischrift zum Ausdruck. Er erfasste in ihr jene Problematik, mit der sich Leonardo befasst hatte: das Verlieren des Gleichgewichts, die Darstellung von Balance und das Erzielen einer ausgewogenen dynamischen Komposition. Anhand einer zuverlässigen Kopie von Leonardos Werk eines anonymen, italienischen Künstlers des 16. Jahrhunderts, welche Rubens retuschiert hatte³⁶⁵, erkannte er die missliche Lage des rechten Reiters, der beim Aufbäumen des Pferdes seine optimale Angriffsposition aufgeben musste. Die in der Beischrift erwähnten Steigbügel sollten den Reiter im Kampf aufrecht, und damit sicherer und kräftiger aussehen lassen. Die Umsetzung dieser Beischrift erfolgte rund zehn Jahre später in einer *Ölskizze zu einer Löwenjagd*, als Rubens dem Reiter links Steigbügel zukommen ließ, um sich mit seiner Lanze besser gegen den angreifenden Löwen wehren zu können.³⁶⁶

Veränderungen und Ergänzungen

Auch auf einer seiner spätesten Federzeichnungen notierte Rubens auf beiden Seiten des Blattes in Flämisch Korrekturen, die er im nächsten Schritt ausführen wollte. Zu den Studien für das *Festmahl des Herodes* und *Tomyris und Cyrus* von ca. 1637-38 (Nr. 50) sind jeweils Gemälde erhalten (Nr. 50a, b).³⁶⁷ Die Werke erzählen in drastischen Bildern von den Enthauptungen des Täufers Johannes und des Cyrus, die nur im letzteren Fall als „gerechtfertigt“ galt.³⁶⁸ In der Studie zum *Festmahl des Herodes* war Rubens mit der Isokephalie nicht zufrieden. Salome, seine Hauptfigur, die er fälschlich mit „Herodias“ beschriftete, stach nicht deutlich genug aus der Gruppe der Gäste hervor, so dass er sie weiter hinaufsetzen wollte:

„de Herodias wat hooger“ – „die Herodias [Salome] etwas höher [ansetzen]“.

Auch mit der Darstellung des Stuhls des Herodes haderte er noch, doch von der Beischrift sind heute nur noch Bruchstücke zu entziffern, die darauf hindeuten, dass Rubens die Stuhlbeine „zu kurz“ waren .

Auf der Rückseite des Blattes, der Studie zu *Tomyris und Cyrus*, standen Rubens die Figuren zu gedrängt, sodass er auch hier die Hauptdarsteller deutlicher von den Beiwohnern hervorheben wollte. Zwischen den beobachtenden Männern, links, und der Hauptgruppe mit Königin Tomyris, rechts, sollte der Scherge, der den Kopf des Cyrus aus einem Behältnis in die Schale auf dem Boden gießt, „plus spatij“ - „mehr Platz“ erhalten.³⁶⁹ Im Gemälde, ließ Rubens die prachtvoll gekleidete Tomyris mit ihren Hofdamen Platz tauschen und direkt vor die Schale treten, und die um das Gefäß knienden Frauen der Skizze wurden zur besseren Übersichtlichkeit entfernt (Abb. 50b).

Das doppelseitige Blatt mit *Studien zu ‚Hero und Leander‘ und zu einer Amazonenschlacht* (Nr. 51) gehört zu jenen Werken, die die Forschung seit langem beschäftigt. Es entstand in den Jahren rund um Rubens' Aufbruch nach Italien, und da aus diesem Zeitraum vor allem Kopien und vergleichsweise wenige eigene Erfindungen erhalten blieben, ist die Einschätzung der Arbeiten dieser Jahre oft verhalten und immer noch mit einem gewissen Maß an Spekulation verbunden.

Für die *Studien zu ‚Hero und Leander‘* schien sich Rubens erst im Laufe des Zeichnens entschieden zu haben, aus den stürzenden Wassermassen kein Schiffsunglück, sondern die Illustration der antiken Liebestragödie werden zu lassen.³⁷⁰ Auf dem täglichen Weg zu seiner Geliebten Hero, einer Priesterin der Aphrodite, ertrinkt der Sterbliche Leander beim Durchschwimmen des Hellespont, als Hero's wegweisende Lampe erlischt. In Rubens' Zeichnung bewegen sich elf Neiriden, trotz des Sturmes, spielend durch die Flut und passen sich den Wassermassen an. Im Vordergrund deutete er die einzige männliche Figur auf dem

Rücken schwimmend oder treibend an. Rubens sah sicherlich eine Herausforderung darin, das relativ unbekanntes Epos zu illustrieren. Trotz seiner Beliebtheit in Gedichtform, war es um 1600 noch kein häufig dargestelltes Thema, und so konnte er seinem Erfindungsreichtum freien Lauf lassen.³⁷¹ Die lateinische Anmerkung in der rechten oberen Ecke stellt nicht nur das Thema der Darstellung in Aussicht, sondern lässt vermuten, dass Rubens für das Gemälde noch nicht über Leanders Schicksal entschieden hatte, da er ihn als „schwimmend“, und nicht als „ertrunken“ bezeichnete:

„Leander natans Cupidine prævio“ – „Leander schwimmend, von Cupido geleitet“

Die Bergung Leanders durch die Neiriden ist Rubens' Erfindung, und in keiner antiken Quelle nachzulesen.³⁷² Zwei auf dieses Blatt zurückgehende Gemälde (Nr. 51a) werden in die Jahre von Rubens zweitem Aufenthalt in Mantua um 1604 datiert.³⁷³ Er fertigte diese, sowie einige andere Gemälde für den freien Markt an, darunter auch den *Sturz des Phaeton*.³⁷⁴

Die *Studie zu einer Amazonenschlacht* auf der Rückseite des Blattes in Edinburgh, entstand in dem gleichen, schwer zu definierenden Zeitraum, und die Umstände ihrer Entstehung sind nicht wesentlich leichter als für das Recto zu beantworten. Eines zweites, zeitlich früheres Blatt in London (Abb. 51b) entstand in Verbindung mit dem ebenfalls früheren von zwei Gemälden, heute in Potsdam.³⁷⁵ Darin beschäftigte sich Rubens mit dem Kräftenessen und der bewegten Gewalt der in einander verkeilten Tiere und Soldaten, wie schon im *Kampf um die Standarte* (Nr. 49, S. 85). Das Blatt in Edinburgh ist vermutlich ein Schritt auf dem Weg zum kürzlich entdeckten, späteren Gemälde (Abb. 51c), das wahrscheinlich in Italien (ca. 1603-05) entstand.³⁷⁶ Die Zeichnung enthält all jene Figuren des Gemäldes, die, wie durch eine Folie vom Hintergrund abgehoben, durch ihre Beleuchtung besonders hervorstechen: die Amazone mit erhobener Axt und ihr Gegner, der Schimmel mit verwundetem Reiter dazwischen, sowie die drei Amazonen, die durch die beiden Pferde des linken Vordergrundes in Bedrängnis geraten. Die beiden Tiere sind im Gemälde contre-jour zu sehen, und auch in der Zeichnung sind sie durch großflächige Schraffur gekennzeichnet. Die Skizze der rechten oberen Blatthälfte zeigt die verwundete Amazone in rotem Gewand und ihren Angreifer. Die zweimal angesetzte Figur der rechten unteren Ecke vereint Ideen nach dem Laokoön, dem Säulen-tragenden Samson und dem Farnese Atlas für den kräftigen, hell erleuchteten Akt im Vordergrund, der bereits Rubens' *Raub der Sabinerinnen* anklingen lässt.

Die Beischriften konzentrieren sich auf die Wiedergabe von atmosphärischen Phänomenen und das Zusammenspiel von Luft und Licht mit aufgewirbeltem Staub, die Rubens wahrscheinlich für den nächsten Schritt der Ausführung vorgesehen hatte:

„Maxima pulvis nubis instar aut Caliginis“ –

„den größten Staub in Form einer Wolke oder eines Nebels“;

„Pulvis longo tractu a tergo albescit“ –

„der nachziehende Staub am Ende des Zuges wird weiß“;

„Ad pedes lux clarior“ – „zu ihren Füßen ein helleres Licht“

In der linken oberen Ecke ersetzt „Sol“ die strahlende Sonne, die im Gemälde durch Wolken und Rauch- und Nebenschwaden auf den langen Zug von Reitern, Pferden, Speere und Figuren fällt.

Die Skizzen des linken unteren Blattviertels ähneln dem Gemälde bereits deutlich (Abb. 51c). Die Amazone, die sich noch an den Zügeln des sich aufbäumenden Pferdes festhält, ist im Wesentlichen ausgearbeitet. Auch die Schatten der Beine des Pferdes, sowie der Schlagschatten des Pferdekörpers und die Draperie der knienden, von hinten gesehenen Amazone sind schon vorhanden – Details, die Rubens in diesem Stadium des Entwurfs sonst eigentlich nicht ausführte.

Die Datierung der Zeichnung wird generell in den Zeitraum der letzten Lehrjahre von Rubens in Antwerpen und seine ersten Jahre in Italien gelegt. Argumente dafür sind Rubens' notwendige Kenntnis einiger wichtiger italienischer Werke wie Michelangelos *Nacht* und *Leda*, Leonardo da Vincis Wasserstudien und seine Aufzeichnungen zu Schlachtenszenen³⁷⁷, die er nur während seiner ersten Reise nach Spanien (1603) gesehen haben konnte.³⁷⁸ Durch einen erhaltenen Brief von Rubens an Annibale Chieppio aus Rom von 1606 wissen wir, dass Rubens auch „so spät“ noch ein ähnliches Schriftbild führen konnte (III. 27). Eine Datierung nach 1600 wäre dadurch möglich, brächte aber einiges Durcheinander in unser Verständnis von Rubens' Entwicklung (und seiner Handschrift) in Italien. Für die Zeichnung erscheint ein Datum nach 1600-02 undenkbar, und dies nicht zuletzt aufgrund der Beischrift.³⁷⁹ Ihre Züge sind im Vergleich zu anderen Blättern mit Anmerkungen der Jahre 1604-06 - wie der *Studie nach dem Musensarkophag* (Nr. 30, S. 73) oder den *Skizzen zu einem Letzten Abendmahl* (Nr. 48, S. 83) - zu unsicher, wackelig und kindlich, ja fast, als wären sie von einer Vorlage kopiert.³⁸⁰ Es ist nahezu unmöglich, die Handschrift zeitlich nach jene Blätter des ersten Romaufenthalts zu reihen, die eine ruhige und kontrollierte Handschrift aufweisen. Inhaltlich hat die kurze Notiz zu Leander noch am meisten Ähnlichkeit mit den Beschreibungen auf den *Kopien nach Tobias Stimmer* (Nr. 5, 6, S. 54). Und doch ist es mitunter schwierig, die Handschrift für diese Jahre 1597 - 1602 zu akzeptieren, vergleicht man sie mit dem peniblen und sauberen Schriftbild der Kopien, oder der langen Erläuterung auf der *Kopie nach Pordenones Fresko der Sibylle von Tibur* (S. 96, Nr. 60). Die einzigen anderen Beischriften, die dieses jugendliche Schriftbild aufweisen sind die Kommentare zu Rubens' *Kopien nach Hans Holbein's Totentanz* (Nr. 59, S. 94), wo er das einzige andere Mal das akzentuierte ú verwendete. Nach all dem Gesagten bleibt in nächster Näherung eine bessere Lösung immer noch aus. Die unterschiedlichen

Möglichkeiten sind alle gleichsam (un)befriedigend. Das Blatt als Kopie eines Schülers nach einem Rubens Original zuzuschreiben, versuchte bereits Müller Hofstede, was unter anderem durch die Auffindung des oben erwähnten Gemäldes (Nr. 51c) wieder in Frage gestellt wurde.³⁸¹ Wie mit den Beischriften auf den *Kopien nach Holbeins Totentanz* wäre es eine Überlegung wert, ob diese einfach nicht in Rubens' Schriftbild passen wollende Notizen nicht doch von der Hand eines seiner Söhne oder eines Schülers stammen.

Auf der *Studie zur Letzten Kommunion des Hl. Franziskus* (Nr. 52) ergänzte Rubens Elemente der Komposition. Er begann die Zeichnung in Röteln und korrigierte in schwarzer Kreide. Die Ausführung der Figuren und Architekturelemente ist flüchtig, jedoch so weit gediehen, dass die Figurengruppe in der Mitte der Darstellung bereits erkennbar ist. Das Blatt gehört zu dem Gemälde für das Familiengrab von Jasper Charles für die Franziskanerkirche in Antwerpen (Abb. 52b).³⁸² Letzteres war vor dem 17. Mai 1619 fertig, da Rubens an diesem Tag die Bestätigung der Bezahlung des fertigen Werks, die so genannte *kwijtschrift*, unterschrieb.³⁸³ Die Anmerkung in schwarzer Kreide oben in der Mitte des Blattes beschreibt das Fenster mit Glasmalerei - „geschildert venster“ -, rechts davon markierte Rubens einen Bereich vor diesem Fenster mit einem Verbindungsstrich und fügte in Röteln das Wort „[En?]gel“ stellvertretend für diesen noch unausgeführten Teil der Darstellung ein. Das Fenster mit Glasmalerei setzte Rubens nicht um, zwei der Kommunion beiwohnende Engel allerdings schon. Am rechten Blattrand deutet die Angabe „Colum(...) / mur(...)“ die Grenze des Bildes zu einer Säule oder Wand an, womit wahrscheinlich die architektonische Rahmung des Werkes gemeint war.³⁸⁴ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt, ähnlich der *Skizze zur Großjährigkeit Louis XIII* (Nr. 38, S. 79), standen für Rubens die Lichtverhältnisse fest, und er notierte unter der Darstellung:

„f^{rs} francisc[ani] / Tutto il gruppo in umbra / et una luce ve[heme]nte del sole /
bast[enda] per la finestra“ -

„Die ganze Gruppe im Dunklen und ein strahlendes Sonnenlicht, durch das Fenster kommend“

Held war zu Recht erstaunt, für einen Auftrag um 1618-19 in Antwerpen eine italienische Beischrift zu finden.³⁸⁵ Von Logan stammte vor kurzem diesbezüglich die Beobachtung, dass italienische Anmerkungen nie Rubens selbst, sondern immer seinen Lesern galten.³⁸⁶ Ob Rubens mit dem Auftraggeber (auf Italienisch) über den Inhalt des Gemäldes nachdachte, ist nicht belegt. Wir kennen jedoch keinen anderen Fall, in dem Rubens jemals mit einem Auftraggeber ein Blatt seiner „trial and error“- Phase erarbeitete. Vielmehr schien Rubens hier in zumindest zwei Schritten an dem Blatt gearbeitet zu haben. Neben diesem Blatt erhielt sich in Antwerpen eine weitere Kompositionsstudie in Feder in Braun (Abb. 52a).³⁸⁷

Beide Studien zeigen bereits den erschöpften, auf die Knie gesunkenen Franziskus, der durch zwei Ordensbrüder gestützt wird, um die Kommunion zu empfangen. Erst im Gemälde hielt Rubens den dramatisch wichtigen Augenblick fest: der Priester präsentiert und segnet die Hostie, sodass Franziskus zu ihr emporblicken muss. Die Entstehungsreihenfolge der Blätter ist nicht eindeutig, doch die Anlage des Bildes *grosso modo*, wie es hier der Fall ist, gehört normalerweise zu Rubens' ersten Schritten. Die Studie in Antwerpen klärt Details der zentralen Szene der unteren Hälfte des Gemäldes. Die stützenden Brüder stehen nun nicht mehr hinter, sondern links und rechts von Franziskus, und eine assistierende Rückenfigur mit Kerze wird eingeführt. Erst im Anschluss an diese *crabbelinghe*³⁸⁸ - „Gekritzeln“ - folgten generell Ölskizze und Figurenstudien. Die Erläuterung kommt hinzu, als Rubens sich entschließt, eine Gruppe *Fratres* hinzuzufügen, und diese, im Dunklen stehend, von einer natürlichen Lichtquelle „erhellt“ abzubilden. Das Wort „umbra“ finden wir in Zusammenhang mit Rubens' Gemälden dieser Zeit zwei Mal. Herzog Wolfgang Wilhelm verwendete in seinen Briefen von 1618-20 – zur gleichen Zeit, als das Gemälde für die Franziskanerkirche entstand - mehrfach die Formulierung „abriß in umbra“. Sie bezieht sich auf Rubens' durchgezeichnete, lavierte Studien in Braun für die Neuburger Altarwerke.³⁸⁹ Auf der Studie für die *Kommunion des Hl. Franziskus* steht „umbra“ nicht für die Farbe Braun, sondern in seiner Bedeutung für „Dunkel, Schatten“.

Die Großjährigkeit Ludwig XIII ist die einzige erhaltene Zeichnung auf Papier zu dem umfangreichen Bilderzyklus über das Leben der Maria de' Medici für das Pariser Palais de Luxembourg (Nr. 38, S. 79). Ein zweites Blatt ist heute nur mehr in Form einer Photographie überliefert. Auch hier handelt es sich um so genannte *crabbelinghe*: die unterschiedlichen Ideen des Blattes zeigen, dass Rubens hier nicht komponierte, sondern mit der Feder sammelte und dachte. Die *Studie von drei Figuren für „Die Versöhnung der Maria di Medici mit ihrem Sohn“* gilt heute als Vorderseite des Blattes. Zu ihren Gunsten wurden die Skizzen der Rückseite an allen vier Seiten beschnitten, die nun nur noch Fragmente unterschiedlicher Figuren und Figurengruppen zeigen (Nr. 53). Nur zwei Figuren des *versos* entstehen in Vorbereitung für den *Medicizyklus*: links unten befindet sich eine erste Skizze zur Figur Heinrichs für die *Apotheose Heinrichs IV* (Abb. 53c), die Rubens bereits für seinen *Ganymed* von ca. 1612 verwendet hatte.³⁹⁰ Die Beischrift über der Rückenfigur rechts oben erhielt bisher nur Deutung durch McGrath:

„qualquè dio marino / a leschanges d(e)s espouss“ -

„ein Flussgott / [soll] zur „Auswechslung der Bräute“ [hinzugefügt werden]“.³⁹¹

Dem 14. Gemälde der Serie, *Der Austausch der Prinzessinnen* (Abb. 53b), wollte Rubens noch einen Flussgott hinzufügen. Diese Anmerkung steht zu Füßen der abgeschnittenen

Prinzessin, deren Rock noch sichtbar ist, und an jener Stelle, an der der Flussgott ungefähr Platz finden sollte. Das Sprachengemisch der Beischrift erstaunt erst, doch bei der französischen Zeile handelt es sich um den Titel des Bildes, den Rubens einfach aus dem Bildprogramm übernahm. Das Hinzufügen eines Flussgottes machte für die Ikonographie des Bildes in sofern Sinn, als der Tausch der Prinzessinnen, die Vermählungen Marias ältester Tochter Elisabeth mit Philipp IV und Anna von Österreich mit Ludwig XIII, auf dem französisch-spanischen Grenzfluss Bidossoa statt gefunden hatte.³⁹² Im Gemälde erscheint der Flussgott des Bidossoa mit Triton und einer Wassernymphe im linken Vordergrund, während im Hintergrund das Ufer des Flusses sichtbar wird.

Die Figur unterhalb der Beischrift gehört bereits zu einem anderen Gemälde. In *Heinrich IV empfängt das Bildnis der Maria de' Medici* (Abb. 53a) präsentiert ein ausgewachsener bekränzter Putto das Bildnis der Braut, der in groben Zügen hier bereits angelegt ist.

Die beiden anderen Figurengruppen des Blattes lassen sich nicht eindeutig mit Darstellungen des Zyklus verbinden. Die geflügelten Putti links oben werden bisher mit der Berliner Version von *Perseus und Andromeda*³⁹³ aus derselben Zeit, 1621-22, in Verbindung gebracht. Putti sind in Rubens' Werk bereits vor 1600 vorhanden, und sind unerlässliche, Zusammenhang-herstellende Helfer. Exakt diesen Putto (seitenverkehrt) benutzte er für den Cupido in der ersten Fassung des *Urteils des Paris*.³⁹⁴ Auch viele Jahre nach dem *Medicizyklus* machte Rubens erneut von ihm Gebrauch. In der späten Fassung des Themas von 1638-39 wird Cupido seinen Blick in ähnlicher Weise zu Venus erheben und sich an ihr Bein schmiegen.³⁹⁵ Die bei Held als „kniender Mann“ beschriebene Figur im rechten unteren Quadranten ähnelt nicht nur dem knienden Adligen in der *Apotheose Heinrichs* und der *Krönung in Saint Denis*, sondern sie und die vor ihr stehende Frau haben Ähnlichkeit mit Elisabeth (seitenverkehrt) und Maria der Ideenskizze für eine *Heimsuchung*, heute in Bayonne (Nr. 70, S. 103).

Ein weiteres Blatt wollte Rubens ergänzen. Auf der späten Studie zu einer *Kirmes* (Nr. 54) notierte er am unteren Blattrand das Fehlen einer Gruppe Bettler, Männer, Frauen und Kinder:

„Hier ghebreken Bedelaers mede rozens / vraukens mans ende kinders“ -

„Hier fehlen Bettler mit Rosen, / Frauen, Männer und Kinder“

Tatsächlich fügte Rubens dem Gemälde eine Gruppe sitzender Frauen, Kinder und älterer Männer hinzu, die gut auf diese Beschreibung passen (Abb. 54a).³⁹⁶ Zu welchem Zweck die Bettler Rosen haben sollten, ist nicht mehr klar. Vielleicht sollten die Rosen von den Bettlern zum Verkauf angeboten werden oder als Spendenanreiz dienen. Eventuell handelt es sich um ein vergessenes Sprichwort oder eine Allegorie, bei der es um die „Nutzlosigkeit“ der

Blumen für den Bettler geht, der von ihnen nicht satt werden kann, gleichgültig wie schön sie auch sein mögen.

Auf der Suche nach einer ausgewogenen Komposition entwickelte Rubens das bunte Treiben um die Tische, während die wirbelnden Tanzpaare auf beiden Blattseiten Bewegung in die Feier bringen. Die Studien in schwarzer Kreide überarbeitete Rubens in Feder, um wichtige Elemente der Skizze hervorzuheben, und um seinen Figuren Charakter einzuhauchen. Die ausgelassene Stimmung des Festes beschreibt er in der Geste des Mannes oben rechts, der seinem Vordermann auf den Rücken schlägt, und er fügt der Figur „vrolyk“ – „fröhlich“ hinzu. Karel van Mander hielt sowohl eine positive, als auch eine negative Deutung des Themas bereit: zu seiner *Bauernkirmes*, gestochen von Nicolaes Clock (1593), bemerkte er: „Ein arm Land, das kein Kirmes kennt“. Die Bildunterschrift des Stichs wies den Leser jedoch in eine andere Richtung: seine Protagonisten sind allesamt lasterhafte Figuren aus antiken Quellen (Juvenal, Terenz, Vergil), die dem gebildeten Leser mit Ironie das „unwürdige Treiben“ vor Augen führen sollte.³⁹⁷

Die Studien dieses beidseitigen, großformatigen Blattes inspirierten zwei viel beachtete Gemälde, die bereits erwähnte *Kirmes* und den *Bauerntanz*³⁹⁸, beide von ca. 1635-1638. Große Aufmerksamkeit wurde ihnen auch deshalb geschenkt, weil sie deutlicher als andere Werke den „flämischen“ Rubens vorstellen. Die Interpretation der *Kirmes* als Symbol von Rubens' nationaler Sentimentalität und Ausdruck seiner „flämischen anstelle seiner italienischen Sprache“, wie Alpers sie las, sei dahin gestellt.³⁹⁹ Sie ist aber mit einer Beobachtung zu kommentieren: Rubens' späte Beschäftigung mit Landschaften wurde möglicherweise durch die Anwesenheit von Adriaen Brouwer (1605/06-1638) in Antwerpen (1631-38) beeinflusst.⁴⁰⁰ Rubens besaß in seiner Gemäldesammlung nicht weniger als fünf Gemälde des Künstlers, und vielleicht waren es diese beliebten und zugänglichen Alltagsszenen, die ihn nicht nur der bevölkerten Landschaft und genreähnlichen Themen näher brachten, sondern ihn auch erkennen ließen, dass es sich dabei um ein sehr gefragtes und lukratives Gebiet der Malerei handelte.⁴⁰¹

Die Transformation vom „Italienischen“ zum „Flämischen“ zeigt sich auch in der *Landschaft mit Regenbogen*⁴⁰² (Abb. 55a), in die er den Flötisten einer Zeichnung Annibale Carraccis integrierte (Nr. 1). Im Gemälde platzierte er links im Vordergrund ein Pärchen auf einer Wiese, das dem unter einem Baum sitzenden Flötenspieler lauscht. In einer ersten Skizze zu dem Bild (Nr. 55) hatte Rubens den Musizierenden bereits mit seinem auf der Baumwurzel ausgestreckten Bein dargestellt, und darüber in schwarzer Kreide notiert:

„met een groot slegt lantschap“ –

„mit einer großen [weiten], einfachen [flachen] Landschaft“

Für Rubens war die Vorarbeit für das Gemälde mit dieser Studie beendet. Auf die Orientierung der Figuren zu einander konzentriert, schließt er seine Arbeit mit der Beischrift ab. In ihr bestimmte er, dass das Gemälde eine weite, flache Landschaft haben soll. Er würde dieser Landschaft nur noch den gegen einen Baumstamm gelehnten Flötenspieler und das im Gras sitzende Paar der Studie, und einige weitere Figuren hinzufügen. Der Ausdruck „slaan - slag“ fand zuerst in der niederländischen Malereisprache zur Landschaftsdarstellung in Karel van Manders *Den grondt der edel vry schilder-const* (Amsterdam 1618) Verwendung, und war bis ins 18. Jahrhundert bei Du Fresnoy gebräuchlich. Er wurde hauptsächlich für jene Landschaften verwendet, die mit offenem Pinselstrich und in schneller Manier gemalt waren.⁴⁰³

Für die Studie der *Bäume bei Sonnenuntergang* (Nr. 56) benutzte Rubens zusätzlich eine grell rot-orange Kreide (oder sogar mehrere Kreiden), um jenes Phänomen bei Sonnenuntergang festzuhalten, bei dem die

„Reflektion der Bäume an der Wasseroberfläche dunkler und perfekter [ist], als die Bäume selbst“ -

„de boomen wederschyn In het Waeter bruynder / ende veel perfecter In het Waeter als de boomen selver“.

Held verwies auf den Zusammenhang der Anmerkung mit Franciscus Aguilonius' Buch über die Optik, dessen Titelblatt Rubens 1613 gestaltet hatte. Von Warnke stammt die Beobachtung, dass ein ähnlicher Vermerk ebenfalls bei Leonardo da Vinci zu finden ist, genauso wie in Franciscus Junius' *De Pictura Veterum*, der sich unter anderem auf Seneca, Quintillian und Plinius berief.⁴⁰⁴ Diese beliebte späte Zeichnung von ca. 1635-38 trägt ähnlich der *Studie der Letzten Kommunion des Hl. Franziskus* (Nr. 52, S. 89) eine Anmerkung über den Effekt von Licht, die Rubens in mehreren späten Landschaften so überzeugend darstellte.⁴⁰⁵ Sie ist das einzige Blatt, das eine (englische) Übersetzung einer Beischrift trägt. Diese lässt vermuten, dass ihr Verfasser nicht nur Flämisch beherrschte, sondern die Übersetzung bald nach der Entstehung der Zeichnung hinzufügte, da ihm die damalige, und heute nicht mehr gebräuchliche Bedeutung des Wortes „bruynder“ – „dunkel, dunkler (machen), verschatten“ bekannt war.⁴⁰⁶ Gibson-Wood wandte ein, dass Jonathan Richardson sen., dem man bisher die englische Anmerkung zuschrieb, die Zeichnungen seiner Sammlung nicht beschriftete.⁴⁰⁷

Das Literaturzitat

Das Einfügen einer Textstelle in ein Werk dient der unmissverständlichen Zuordnung ihres Inhalts zur Darstellung. Die Verknüpfung von Bild und Text ist ausdrücklich gewünscht, ja sie wird für die Interpretation des Themas als notwendig erachtet. Die Quelle kann illustriert

werden, oder als Inspiration dienen und Raum zur Auslegung bieten. Die Aufnahme eines Textkürzels in eine Darstellung, wie Jacob Jordaens Einfügen einer Bibelstelle gezeigt hat (S. 35), diente generell der Illustration der angegebenen Textstelle. Sie verwies auf eine bestimmte Begebenheit der Erzählung. Das Bild folgte der Geschichte, und dies war eine frühe und beliebte Form der oft moralisierenden Belehrung und Wissensvermittlung. Rubens selbst machte im Regelfall von diesen literarischen Stellvertretern keinen Gebrauch, und wir dürfen davon ausgehen, dass er sie als altmodisch erachtete - als Hilfsmittel, das er mit den Kopien nach Tobias Stimmer hinter sich gelassen hatte. Rubens benutzte Texte in seinen Werken selten, und dann vor allem in religiösen Gemälden, wenn es dem notwendigen und gängigen decorum diene.

Rubens verwendete Literaturhinweise auf andere Art und Weise. Wir finden ausführliche Zitate – nach der Bibel, nach antiken und zeitgenössischen Autoren, und als Kommentare zur Kunsttheorie – auf seinen vor und in Italien entstandenen Zeichnungen. Der junge Maler probierte sich in der Umsetzung seines (kon-)textuellen Wissens in Bilder aus. Die italienischen Jahre sind geprägt von der Suche nach der passenden Form und dem angemessenen Ausdruck. Nach den beiden wichtigen Altären für Antwerpen (1611-14), die ersten großen Aufträge seiner Heimatstadt, wird die symbolische Aufladung seiner Gemälde vor allem durch seine Auftraggeber des Antwerpener Großbürgertums herausgefordert. Seinen gelehrten Betrachtern mutete er in seinen mythologischen und historischen Gemälden mehr zu als der Kirche, und es gehörte zu den beliebten Beschäftigungen der gebildeten Oberschicht, versteckten Informationsgehalt, Konnotationen und moralische Botschaften der Darstellungen zu entschlüsseln.⁴⁰⁸

Rubens hatte allgemein wenig Interesse an der Illustration von Texten, letztere waren ihm vielmehr Quelle der Inspiration. Zitierte er eine Textstelle wörtlich, so diente sie zur Kontrolle und Gegenüberstellung, wie im Fall der *Wölfin mit Romulus und Remus* (Nr. 63, S. 98). Nur einmal verwendete Rubens Textteile in Form einer Legende für die anatomische Beschreibung von Muskeln und Schädelknochen nach einer Illustration des Andreas Vesalius (Nr. 64). In der *Salbung und Ölung Christi* (Nr. 61, S. 97) zitierte Rubens die Bibelstelle sinngemäß, um durch das Zitat die Ikonographie der Szene zu klären. Wie in Rembrandts Bibelzitat (S. 35) konnte der hinzugefügte Text die Stimmung der Szene beeinflussen (Nr. 65, S. 99).

In anderen Fällen boten Zitate Rubens eine Erweiterung des Kommentars zur Darstellung, wie in den *Kopien nach Holbeins Totentanz* (Nr. 59). Sie sind die einzigen Zeichnungen, die Rubens vollständig nach den Originalen abzeichnete. Fortan würde er nur noch selektiv kopieren und seine Auswahl nach Themen ordnen. Sein frühes Talent, zu reproduzieren und sich nichtsdestoweniger von der Vorlage zu lösen, zeigt sich in diesen Kopien seiner

Lehrjahre. Auffallend früh für einen jungen, lernenden Maler löste er sich von der literarischen Vorlage und setzte seine Eloquenz in pointierte Kommentare zu den Bildinhalten um.⁴⁰⁹ Rubens kopierte 47 von 58 Holzschnitten einer französischen Ausgabe (Lyon 1562), die einzige, die ihn mit allen Vorlagen für seine Kopien versorgen konnte.⁴¹⁰ Die Zeichnungen sind deutlich von seinem Stil geprägt. Durch eine kleine Veränderung gab Rubens seinem Ackermann schärfere Züge, der Kopf des Todes wurde so ins Profil gekehrt, dass das hämische Lachen des Schädels deutlich sichtbar wird (Nr. 59a).

„Stemmata quid faciunt!“ – „Was nützt das Wappen!“

ist das geschickte Wortspiel nach Juvenals achter Satire auf seiner Kopie zu *Der Graf* (Nr. 59b): auch die edle Geburt kann den Tod nicht mit ihrem Wappen (Schild) abwehren. Die Zusammenführung des antiken Texts mit den moralischen Darstellungen ist beeindruckend für das junge Alter des Zeichners.⁴¹¹

Dies sind sicherlich Rubens' früheste bekannte Beischriften. Ursprünglich in die Jahre 1593-94 datiert, die Rubens im Alter von 16-17 Jahren bei Adam van Noort verbrachte, datiert die Mehrheit der Forscher heute in die Jahre 1589-90. Die soziale Kritik an den Ständen könnte eine Reaktion auf eine Reihe von Einflüssen gewesen sein, darunter eventuell seine Zeit als Page am Hof der Marguerite de Ligne. Es wäre in Erwägung zu ziehen, in diesen Kommentaren auch den Einfluss seines drei Jahre älteren Bruders Philipp zu sehen, der anfangs zuhause von seinem Vater Jan Rubens unterrichtet worden war, und dessen Neigungen zum Protestantismus die Familie aus Antwerpen hatte fortziehen lassen. Die Handschrift spricht sicherlich für eine frühe Datierung und zeigt, wie auf der doppelseitigen Zeichnung *Hero und Leander* und *Studien zu einer Amazonenschlacht* (Nr. 51, S. 86), das einzige andere Mal in Rubens' Schaffen das akzentuierte, lateinische „ù“. Jede Bemühung Rubens' Zeichenstil und Handschrift dieser beiden Blätter auf einen vertretbaren Nenner zu bringen, führt zu fast unmöglichen Kompromissen. Die Kopien nach Holbein später als 1595 zu datieren ist stilistisch nahezu ausgeschlossen, und die Entstehung des Edinburgher Blatts vor 1597 würde bedeuten, dass Otto van Veen in irgendeiner Form Zugang zu Leonardos Studien erlangt und nach Antwerpen zurück gebracht hatte.

Die Holbein-Kopien zeigen, dass Rubens bereits als Schüler neben der Bibel jederzeit beliebig aus einer beeindruckenden Sammlung von antiken Autoren zitieren und assoziieren konnte. Zitate nach Vergil, Horaz, Ovid oder Juvenal finden sich in Rubens' Briefen. Seine klassische Bildung diente ihm als Quelle und Fundament für Gemälde und seine (diplomatische) Korrespondenz. Ein Wortspiel nach Horaz' *Sermones* benutzte er in einem seiner ersten Briefe vom 24. Mai 1603 an Annibale Chieppio aus Valladolid, als ihm schlicht keine positiven Worte zu seinen spanischen Künstlerkollegen einfallen wollten:

„oltra l'incredibil insufficienza e dapocagine di questi pittori, e (che molto importa) maniera (Idio men guarda di rassomigliarli in niente) totalmente discrepante de la mia. In somma Pergimus pugnancia secum, cornibus adversis componere“.⁴¹²

Vasaris Viten von 1550, besser bekannt in der erweiterten Fassung von 1568, müssen zur ersten italienischen Lektüre des Rubens gehört haben. Gleichzeitig mit der Sprache machte sich Rubens mit den Leben einiger (nord-)italienischer Maler und der Sprache der italienischen Malerei vertraut. Das Werk interessierte ihn auch aufgrund seiner literarischen Vorbilder: Cicero, Quintilian, Vitruv und Plinius waren wesentlich für den Entstehungsprozess der Künstlerbiographien.⁴¹³ Die Lektüre blieb nicht ohne Wiederhall. Zu der aquarellierten Zeichnung des *Kaisers Augustus und der Sibylle von Tibur* (Nr. 60) machte Rubens eine Notiz, die er in der linken oberen Ecke des Blattes aufklebte – jene Stelle, an der er fast alle seine frühen italienischen Blätter beschriftete:

„In Concavo hoc depictum est / a Lateribus utrinq[ue] Templum Pacis / quod procul visentibus integrum stare videtur / appropinquantibus vero et dabsidem subeuntibus / corruere ac plane dissolvi / pinxit Pordenonus Tarvisij“ -

„In der Kalotte ist dieses gemalt; beiderseits der Friedenstempel; es scheint denjenigen, die von ferne sehen, unversehrt zu sein, während es denjenigen, die nahe herantreten und unter die Apside gehen, zu verfallen und in Auflösung begriffen erscheint; Pordenone aus Treviso hat es gemalt“

Eine seiner ersten Reisen in die Umgebung von Mantua führte Rubens nach Treviso. Seine Zeichnung gibt einen Ausschnitt des Freskos der Apsis-Kalotte des Domes wieder, wo die von ihm geschönte und kräftig konturierte Tiburtische Sibylle Augustus energisch die erscheinende Vision der Madonna mit dem Kind im Apsisscheitel weist (Ara coeli). Rubens ignorierte das restliche Programm und isolierte die beiden Figuren. Die Beine des geharnischten Herrschers wurden schlanker, doch insgesamt die Figuren massiver, gedrungener und monumentaler als bei Pordenone. Im Vergleich zu den kurz davor entstandenen Kopien nach anderen Meistern, passte Rubens seinen Zeichenstil der Freskotechnik an. Die Masse der Körper ist eine Reaktion auf Pordenones schnelle und breite Freskotechnik. Die flache Farbbehandlung und die Verwendung von kräftiger Kontur rund um die Figuren zeigen Rubens' genaue Analyse der Malerei.⁴¹⁴

Rubens' Beischrift zielt vordergründig auf den konkreten Zustand des Freskos ab.⁴¹⁵ In der Notiz steckt neben seinem Interesse für Urheber und Ort der Anbringung, Anlage und Ausdruck der Wandmalerei, auch seine Neugier für ihre Wirkung auf den Besucher. Sie berücksichtigt die visuellen Effekte und die dadurch auftretende Veränderung der Wahrnehmung des Freskos durch den Betrachter. Rubens beschreibt in der Notiz den umgekehrten Prozess einer Lupe. Während sie der genauen, detailreichen, getreuen

Wiedergabe zur besseren Sichtbarkeit eines Objekts dient, gilt für das Fresko das Gegenteil: je näher man der Darstellung kommt, desto unschärfer und undeutlicher werden die Formen, die sich in nicht zusammenhängende Flecken auflösen. Das aus der Entfernung vollständig wirkende Bild löst sich bei Eintritt in die Apsis auf.

Die Anmerkung nimmt Bezug auf eine Textstelle in Vasaris Tizian-Vita, die einen Vergleich zwischen Pordenone und Tizian führte.⁴¹⁶ Vasari beschrieb, wie sehr die Wahrnehmung von Tizians Werken von der Betrachtung aus unterschiedlichen Distanzen abhängig war. Dies war eine Weiterentwicklung des Standort-Gedankens bei Horaz, der unmittelbar der Stelle zu *ut pictura poesis* folgt.⁴¹⁷ Vasari riet davon ab, Tizians Alterswerke aus der Nähe zu betrachten, da sie sich in Flecken („macchie“) auflösten und unansehnlich wurden.⁴¹⁸ Der Vergleich der Konkurrenten Tizian und Pordenone, deren Werke man nebeneinander in der Malchiostro-Kapelle betrachten konnte - Tizians *Verkündigung* auf dem Altar - ermöglichte Rubens, sie anhand des gleichen Qualitätsmerkmals zu bewerten. Seine Neugier an Pordenones Fresko war studierender Natur: er betrachtete und beurteilte die Darstellung nicht mit den Augen eines andächtigen Kirchenbesuchers, sondern mit jenen des Malers.

Als eine seiner frühesten eigenen Kompositionen gilt Rubens *Studie zu einer Kreuzabnahme* (Nr. 47, S. 82), der in der Serie der Passionsereignisse in den meisten Fällen die *Grablegung Christi* folgt. Rubens entschloss sich jedoch auch für die *Salbung und Ölung Christi* eine eigene Lösung zu finden (Nr. 61). Er ließ sich dabei durch den Stich einer Grablegung von Giovanni Battista Franco (ca.1498-1561) inspirieren⁴¹⁹, und erst durch die Beischrift legte Rubens den Unterschied zwischen Grablegung und Salbung fest:

„Locus hic ad Miscendum Lib[r?]as ex / mirram et aloen“ -

„Hier [ist] der Ort, an dem Pfunde [eine große Menge] von Myrrhe und Aloe gemischt werden sollen“.

Die Beischrift unter der Darstellung ist heute mit freiem Auge kaum noch entzifferbar. Alle bisherigen Abschriften sprachen von dem Ort, an dem ein Feuer (focus) gemacht werden solle.⁴²⁰ Doch das Johannes-Evangelium (Joh. 19,39) erwähnt Nikodemus, „der Myrrhe gemischt mit Aloe, etwa hundert Pfund“ mitbrachte. Während Übersetzungen „Libra“ durch „Pfund“ ersetzten, erhielt die Vulgata die alte Maßeinheit: „...venit autem et Nicodemus qui venerat ad Iesum nocte primum ferens mixturam murrae et aloes quasi libras centum“. Eine Libra entsprach etwa 330 Gramm, sodass hundert Libra mehr als 30 Kilogramm ergaben. Harze und Aloe in Form von Öl wurden normalerweise nur bei aufwendigen Königsbestattungen verwendet, und sie weisen auf die Bedeutung des Ereignisses hin.⁴²¹ Einmal mehr zitierte Rubens frei aus seinem Bibelwissen, um die Salbung und Ölung von einer Grablegung zu unterscheiden. „Hier“ war der Ort, an dem die große Menge Gewürze

gemischt wurden, um die „königliche“ Grablegung durch die Salbung des Leichnams vorzubereiten.

Eines der wenigen wörtlichen Zitate finden wir auf der Kreidezeichnung der *Wölfin mit Romulus und Remus* (Nr. 63), das Rubens mit der abgebildeten Skulpturengruppe in Konkurrenz treten lässt. Die Zeichnung, mit einer Textstelle aus Vergils *Aeneis* (VIII, 630-634), entstand während des zweiten Aufenthalts in Rom nach der antiken Skulpturengruppe des Tiber (Abb. 63a).⁴²² Rubens entnahm der Gruppe nur die liegende Wölfin und die beiden Jungen und verabsäumte es nicht, den schlechten Zustand der Steinskulptur getreu wiederzugeben: Schnauze und Ohren des Tieres fehlen, genauso wie die Köpfe und Arme der Brüder. Rubens' archäologischer Blick wird jedoch von seiner künstlerischen Freiheit eingeholt. Er belebte sowohl das Tier als auch die Kinder, in dem er das Fell, sowie die weiche, glatte Haut der Jungen darstellte. Das hinter der Gruppe ergänzte Schilf dient der Gruppe zum Schutz, und links hinter der Wölfin ist der Fluss Tiber durch einige Striche angedeutet. Während die Kinder die Zitzen suchen, wendet die geduldig wartende Ziehmutter ihren Kopf den Findlingen zu. Rubens' Zeichnung ist ungewöhnlich, da er die Wölfin liegend und in einer friedlichen und geschützten Umgebung darstellt. Die Mehrheit der Darstellungen seiner Zeit zeigen die stehende Lupa, die aufmerksam über das Wohl der Kinder wacht und nach Gefahrenquellen Ausschau hält.⁴²³

Angebracht in der linken oberen Ecke, wie auf den meisten Blättern Italiens, notierte Rubens fünf Hexameter aus Vergils Werk. Sie entstammen jener Stelle der Erzählung, an der Vulkan den Schild für Aeneas schmiedet, und die Dekoration des Schildes beschrieben wird:

„Fecerat et viridi fetam Mavortis in antro / Procubuisse lupam geminos huic ubera
circum / Ludere pendentes pueros Et lambere matrem / Impavidos, Illam tereti
Cervice reflexa / Mulcere alternos et Corpora fingere lingua“ -

„Dargestellt hatte er auch, wie in der grünen Höhle des Mars das Muttertier, die Wölfin, sich gelagert hatte, wie die Zwillinge, an ihren Zitzen hängend, spielten und furchtlos an der Amme sagten, wie dies, den schlanken Hals zurückgewendet, sie abwechselnd liebevoll leckte und ihrem Leib mit der Zunge Gestalt verlieh“.⁴²⁴

Rubens maß an dem Zitat die Abweichung der Skulptur von der Textstelle. Die Handschrift passt zeitlich zu den Beischriften auf der *Studie für eine Kreuzabnahme* (Nr. 47, S. 82) und den Zeilen auf der *Kopie nach Raffael und Dürer* (Nr. 62), wenn auch in breiterer Feder.

Vergil war nicht der einzige antike Autor, der die Geschichte Roms und ihre Gründungslegende behandelte, und Rubens berücksichtigte in seinem Gemälde der *Auffindung von Romulus und Remus*⁴²⁵ (Abb. 63b) unter anderem die Texte von Horaz, Ovid, Plutarch und Dionysius. Letzterer berichtet, wie die Wölfin die Kinder von Schlamm säuberte. Für das Gemälde spiegelte Rubens die Kindergruppe, sodass die Wölfin nun näher

an einen der beiden Jungen heranreicht, um ihn, wie im Zitat, zu lecken und zu säubern. In Übereinstimmung mit Plutarchs Erzählung, der sie als besonders groß zum Zeitpunkt ihrer Geburt beschrieb, stellte er die Kinder deutlich größer dar als die steinernen Vorbilder. Nicht nur für Kopisten war die *Wölfin mit Romulus und Remus* ein besonders beliebtes Gemälde.⁴²⁶ Auch Rubens verwendete die Gruppe erneut in zwei Titelblattillustrationen⁴²⁷, und die beiden Kinder erscheinen in leicht veränderter Form nochmals in dem Gemälde der *Putti mit einer Fruchtgirlande*⁴²⁸ (Abb. 63c).

Rubens verglich nicht nur Bilder mit Bildern und Bilder mit Worten, sondern er verglich auch Wortlaute unterschiedlicher Quellen und unterschiedlicher Zusammenhänge. Der Kontext tritt hinter Ausdruck, Emotion und Aussage des Motivs zurück. Wie Rubens eine nicht in Zusammenhang stehende Textquelle für seine Zwecke belebte, zeigt seine Behandlung des Themas *Venus beweint Adonis* (Nr. 65).⁴²⁹ Ovids *Metamorphosen* berichten von Venus, die zur Erde zurückkehrte, als sie die Todesrufe von Adonis hörte. Die Verzweiflung der Göttin über ihrem von einem wilden Eber verwundeten Geliebten, suchte Rubens zuerst durch die Körperhaltung der Figuren zu lösen. Den schweren Körper des Sterbenden lässt er von einem Putto stützen, während sich Venus sorgenvoll über Adonis beugt. Doch die Geste des auf den Arm aufgestützten Kopfes lässt die Göttin eher nachdenklich erscheinen. Erst in der kleinen raschen Skizze in der rechten oberen Ecke findet Rubens den richtigen Ausdruck für die Klage der Venus, deren private Atmosphäre und Abgeschlossenheit gegenüber dem Betrachter durch die Beischrift noch verstärkt wird. Er bringt die Gesichter der Liebenden näher aneinander, wie zum Kuss bereit, und fügt links davon in Latein hinzu:

„Spiritum morientis excipit ore“ -

„Sie empfängt den Atem des Sterbenden mit ihrem Mund“

In seiner Version der Geschichte berichtet der Grieche Bion, dass der sterbende Adonis den Kuss der Venus nicht mehr wahrnehmen oder spüren konnte.⁴³⁰ Eine vergleichbare Textstelle gibt es in der lateinischen Version von Bions Gedicht nicht, und so ist es wahrscheinlich eine Beschreibung Ciceros, auf die Rubens in seiner Anmerkung zurückgreift: in seiner zweiten *Rede gegen Verres* berichtete er von den klagenden Müttern, die vor den Toren des Gefängnisses um nichts anderes bitteten, als den letzten Atem ihrer sterbenden Söhne aufnehmen zu können.⁴³¹

An der Jahreswende 1616/17 war Rubens bereits seit einiger Zeit in Kontakt mit dem Jesuitenkolleg in Brüssel. Die Porträts der Gründungsväter waren im Entstehen und gegen Ende 1616 begannen die Verhandlungen zu den beiden großen Gemälden, die das Wirken

der beiden Männer darstellen sollten: *Die Wunder des Heiligen Franz Xaver* und *Ignatius von Loyola heilt Besessene* waren 1622 vollendet.⁴³² Die beiden Werke sollten, abwechselnd mit Werken von Cornelis Schut und Gerard Seghers, auf dem Hochaltar der Jesuitenkirche in Antwerpen ausgestellt werden. Zu keinem besseren Zeitpunkt hätte Rubens Nicolas Trigault (1577-1628) kennen lernen können. Der in Douai geborene Jesuit war ein Missionar in China, der mit dem Ziel nach Europa zurückgekehrt war, neue Geldmittel für das Wirken der Jesuiten aufzutreiben. Ihren anfänglichen Erfolg verdankte die Mission ihrem ersten Leiter, dem Italiener Matteo Ricci (1552-1610). Er begegnete den traditionsbewussten Asiaten mit Einfühlsamkeit und Respekt, und er erkannte, dass neben Sprachkenntnissen auch eine angepasste Kleidung für die Patres und das Tragen eines Barts eine wesentliche Rolle bei der Akzeptanz der Missionare spielte. Und so trugen sie Trachten ähnlich jenen der chinesischen literati, die ihren Status andeuten, und ihnen Zugang zu höheren Kreisen verschaffen sollten.⁴³³

Trigaults Kleidung mussten Rubens schon allein deshalb interessieren, weil Franz Xaver ebenfalls Missionar in China gewesen war. Die aufwendige Robe aus Seide, mit ihren überlangen Ärmeln, dem breiten Kragen und der hohen, eckigen Kopfbedeckung, hält Rubens in seiner *Studie des Nicolas Trigault* (Nr. 67) genauso fest wie einige blaue-grüne Farbtupfer in Kragen, Gürtel und Saum. Die Zeichnung entstand, wie die kaum noch sichtbare Beischrift in der linken unteren Ecke bestätigt, am 17. Januar [1617], und sie ist, wie jene des *Zwerg Robin* (Nr. 22, S. 66f), Porträt- und Kostümstudie zugleich.

In einer weiteren Beischrift rechts oben notiert Rubens in einigen Zeilen die übereinstimmenden Elemente und Farben der Kostüme der Jesuiten, aber auch die Besonderheit ihrer Kleidung im Vergleich zu jener der chinesischen Tradition:

„Nota quod color pullus non est / peculiaris Sinensium litteratis sed / Patribus S. Iesu. exceptis tamen fascijs / ceruleis quae ceteris communes sunt. / Sinenses porro vestis colore non uno / sed quovis colore promiscue utantur. / Et unum reserves flavem scilicet / qui proprius est Regis” -

„Beachte, dass die dunkle Farbe nicht den chinesischen Gelehrten eigen ist, sondern den Patres der Societatis Jesu, mit der Ausnahme der blauen Aufschläge, die bei allen üblich sind. Weiters verwenden die Chinesen nicht nur eine [bestimmte] Farbe in ihrer Kleidung, sondern jede Farbe abgesehen von Gelb, die dem König [Herrscher] vorbehalten ist“.

Trigault war im Winter 1614 mit einem italienischen Manuskript des Matteo Ricci unter dem Arm nach Europa zurückgekehrt, welches im August 1615 in Trigaults lateinischer Übersetzung unter dem Titel *De Christiana Expeditione* erstmals erschien. Das Buch war sowohl Rechenschaftsbericht der Jesuiten, als auch Beschreibung des Lebens und der

Bevölkerung Chinas. Nach einer Einleitung über die Städte und das Klassensystem berichtete Ricci von den Bräuchen der Chinesen, ihren Sitten bei offiziellen Anlässen und Audienzen vor dem König. Ihre Haar- und Barttracht wurde genauso beschrieben, wie ihre Kleidung, die Farben ihrer Sonnenschirme und die Bedeutung von gestickten Vierbeinern und Vögeln auf Gürteln. Das Leben der Jesuiten in China, und ein Bericht über die bisher zumeist erfolgreichen Vorhaben der Mission folgten.⁴³⁴

Auf der Suche nach neuen Geldgebern, trat Trigault im Mai 1616 seine Reise von Rom aus an, und wahrscheinlich hatte er auf seiner Reise durch Europa einige Exemplare seiner lateinischen Erstausgabe zur „Propaganda“ im Gepäck. Am 16. Dezember 1616 war er in Brüssel, bevor er am 17. Januar des folgenden Jahres von Rubens porträtiert wurde.⁴³⁵ Wir können davon ausgehen, dass Rubens sich mit dem Pater zumindest teilweise in Latein unterhielt, wie er dies in seiner Schulzeit gelernt und getan hatte, und wie es sich gegenüber dem Jesuiten gehörte. Ohne Zweifel wird Rubens Trigault zu den Besonderheiten seiner Kleidung befragt haben, und der Jesuit beschrieb nach Riccis Bericht die Tracht der Jesuiten und das Verbot die Farbe gelb zu tragen.⁴³⁶ Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass jenes Exemplar der *De Christiana Expeditione* in der Bibliothek des Albert Rubens aus dem Besitz des Vaters stammte, welches ihm bei jener Gelegenheit vielleicht als Geschenk übergeben worden war.⁴³⁷

Offene Fragen. Unleserliche und zusammenhanglose Beischriften

In einer Randnotiz seines lateinisch-flämischen Briefes an Caspar Gevartius aus Madrid vom 29. Dezember 1628 entschuldigt sich Rubens für sein schlampig verfasstes Schreiben, das viele Streichungen enthält. Der Leser möge seinem Freund vergeben, der, von Krankheit geplagt, diese Zeilen verfasst. In einem Nachsatz wiederholt Rubens sein Bedauern über die Form des vierseitigen Briefes, die dem Leser nicht gerecht wird.⁴³⁸ Die erwähnten Verbesserungen und Einfügungen, zehn an der Zahl, behindern das flüssige Lesen des Briefes entgegen Rubens' Angabe nicht. Die Handschrift ist bis auf einige wenige Worte deutlich lesbar, wie in allen seinen Briefen. Dass wir bei der Entzifferung von Rubens' Briefen keine Schwierigkeiten haben, liegt nicht nur an seiner generell gut leserlichen Schrift, sondern auch an der menschlichen Fähigkeit, Buchstaben und Worte ergänzen, entfernen oder vertauschen zu können. Diese Fertigkeit des Gehirns, Buchstabendreher oder fehlende Worte zu korrigieren, nimmt mit der Anzahl der vorhandenen Buchstaben zu. Fehlen zu viele Buchstaben, so erlaubt der verbliebene Rest meist keine Rückschlüsse auf den ursprünglichen Kontext.

Seine späten Zeichnungen führte Rubens kaum noch mit der Feder, sondern hauptsächlich in schwarzer Kreide, Röteln oder in Form von Ölskizzen aus, wovon sich erstere aufgrund von Abrieb und Verwischen schlechter für lange Lagerung und Erhaltung von Beischriften eignen. Einigen Wort- oder Satzfragmente hinterlassen daher offene Fragen über ihre Bedeutung für die Darstellung. In anderen Fällen ist ein guter Teil der Anmerkung vorhanden, doch unleserlich. Man könnte meinen, dass diese Lücken durch den soeben erwähnten Rückschluss durch die Herstellung von Kontext zu überbrücken wären, doch dem ist nicht immer so.

Die älteste Zeichnung, die eine nicht mehr zu entziffernde Beischrift trägt, ist *Kain wird von Gottvater verstoßen* (Nr. 68), die nach der Entdeckung einer Kopie des Gemäldes von Adriaen Thomaszoon Key (ca.1545-ca.1589) nach Michiel Coxcie (1499-1592) neu beurteilt werden muss.⁴³⁹ Die Auffindung des Gemäldes hat Auswirkungen auf die Frage nach dem Urheber der Zeichnung (Coxcie oder Key oder Rubens?), ihrer Entstehungszeit und ihren Retuschen (nur von Rubens retuschiert?). Die Beischrift in Röteln am rechten Blattrand ist vergleichbar mit Rubens' später Handschrift auf der Studie zur *Landschaft mit Regenbogen* (Nr. 55, S. 92) von ca. 1635-40. Das frühe Blatt und die späte Handschrift schließen einander nicht aus. Rubens retuschierte aus Italien mitgebrachte Kopien auch noch nach zwanzig Jahren, wie Wood unter anderem am Abklatsch des Ignudo nach Michelangelo und einer Kopie nach Annibale Carraccis Gewölbe der Galleria Farnese überzeugend gezeigt hat. So ist es nicht ausgeschlossen, dass Rubens das Blatt Ende der 30er-Jahre überarbeitete und eine

Anmerkung hinzufügte.⁴⁴⁰ An der Stelle der Beischrift befindet sich eine Korrektur in der häufig von Rubens verwendeten gelblich-deckenden Ölfarbe (bodycolour), die die Notiz verwäscht. Van Gelder versuchte den Bruchstücken Sinn abzugewinnen, und vermutete in der Beischrift eine Gedächtnisstütze, in der Rubens bestätigte, einen Brief geschrieben zu haben und drei (Gulden?) erwartete oder zu zahlen hatte.⁴⁴¹

Im Falle der Kopie nach Francesco Primaticcio (1505-1570) ergänzte Rubens die Zeichnung mit einer Anmerkung bereits in Italien, bevor er das Blatt in den 1620er Jahren retuschierte (Nr. 69).⁴⁴² Die Rötelstudie der *Drei Frauen mit einer Girlande* ist eine Zusammenstellung von Figuren nach zwei Werken Primaticcios in Fontainebleau. Die rechte Figur entstammt *Pygmalion in seiner Werkstatt*, die beiden anderen kopieren Karyatiden aus der Stuckdekoration der heutigen *Escalier du Roi* (damals *Chambre de la duchesse d'Étampes*).⁴⁴³ Er überarbeitete die Zeichnung sowohl in Rot als auch in creme-farbigem Öl. Die Beischrift in Feder in Braun wurde durch die Retuschen in Öl beeinträchtigt und ist seit Jahren unlesbar. Sie könnte einen Titel oder Ort, aber auch den Künstler angegeben haben, nach dem die Kopie entstanden war. Stilistisch passt sie in die Jahre der Überarbeitung an den Anfang der 1620er.

Für den *Kreuzabnahme*-Altar, eines seiner ersten großen Werke für Antwerpen, hatte Rubens viel vorbereitende Arbeit geleistet. Er hatte sich sicherlich mit Federico Baroccis *Heimsuchung* auseinandergesetzt, als er seine eigenen *Studien zu einer Heimsuchung* für den Flügel des Altars begann (Nr. 70).⁴⁴⁴ Die Zeichnung, heute in Bayonne, ist eine von drei Studien, die ursprünglich gemeinsam ein großes Blatt bildeten. Vorder- und Rückseite entstanden nicht zugleich, sondern im Abstand von rund zehn Jahren.⁴⁴⁵ Die Beischrift schlägt vielleicht eine weitere Inspirationsquelle für die Darstellung vor: „opus (?) [stra]danij“ – „Werk des [Stra]dano[?]“. Stimmt diese Entzifferung, so könnte sich Rubens während des Entstehungsprozesses an ein Supraport mit einer Heimsuchung Giovanni Stradanos (1523-1605) im Palazzo della Gherardesca in Florenz erinnert haben.⁴⁴⁶ Stradano zeigt beide Frauen in aufrechter Haltung, und die Berührung der Frauen beschränkt sich auf die ihrer Hände auf Marias hochschwangerem Bauch. Rubens' *Heimsuchung* für die Rahmengestaltung des *Missale Romanum*⁴⁴⁷ kommt diesem Werk nahe (Ill. 3), und in der linken oberen Studie des Blattes ist Elisabeth, wie bei Stradano, weniger gebeugt als in den anderen Skizzen.

Auf der Rückseite einer *Studie zu einem Bad der Diana* überlagern einander drei begonnene Ideenskizzen, aus welchen die *Studie zu einer Schlachtenszene* in schwarzer Kreide am deutlichsten hervorsticht (Nr. 71). Zuerst hatte Rubens das Blatt für eine kleine Skizze dreier Frauen in schwarzer Kreide benutzt, bevor er, im Hochformat, auch eine weitere Skizze in Rötel aufgab. Die Beischrift

„dese dry vraukens half ghecleed voor van Den Broeck [?]“ –

„diese drei Frauen, zur Hälfte bekleidet, für van den Broeck [?]“

am oberen Blattrand in Röteln kann keiner der beiden Blattseiten eindeutig zugeordnet werden. Das Recto zeigt zwar eine ganze Reihe stehender, sitzender, sich entkleidender Frauen, doch keine eindeutige Gruppe. Die drei Frauen der Rückseite in schwarzer Kreide sind so zart gezeichnet, dass ihre Darstellung von Balis nicht unberechtigt gänzlich in Frage gestellt wurde.⁴⁴⁸ Die Anmerkung in Röteln gehörte möglicherweise nicht zu der Skizze in schwarzer Kreide. Die Schlachten- oder Jagdszene wird allgemein um 1635 datiert, und auch die Handschrift gehört in diese Zeit, wobei sich das „duytsche B“ bereits in der Eröffnung seines Briefes an Jacob de Bie aus dem Jahr 1611 finden lässt (Ill. 29). Auf der Suche nach einem van den Broeck wird man im Inventar der Verlassenschaft von Rubens' erster Frau, Isabella Brant (1591 – 1626), fündig. Die Liste der Gutschriften und offenen Rechnungen enthält den Eintrag: „Item betaelt aan Peeter Vanden Broeck Apothecaris over t'gene t'sterffhuijs hem oyck schuldich was over geleverde medicamenten de somme van..... guld. I° Ix“.⁴⁴⁹ Ob dieser Vanden Broeck bei Rubens ein Bild in Auftrag gab, bleibt unklar, doch zumindest bietet dies einen Anhaltspunkt für eine weitere Suche in Rubens' Umfeld.

Von seinem Spanienaufenthalt 1603 brachte Rubens wohl eine Teilkopie nach der *Enthauptung des Heiligen Jakobus d. Ä.* mit (Nr. 72).⁴⁵⁰ Sie zeigt den Heiligen, dessen Kopf soeben von der Hand des Vollstreckers vom Rumpf getrennt wird. Das Gemälde, damals im Escorial, stammte von Juan Fernandez de Navarrete, genannt „el Mudo“ (1526-1579), dem Hofmaler Philipp II seit 1568. Rubens musste aus mehreren Gründen Interesse seinem spanischen Widerpart haben. Pompeo Leoni hatte ihn als „fähigen Maler, einzigartig und vollendet in seinem Können“ bezeichnet; er hatte Zeit in Italien verbracht und er war mit Tizians Werken vertraut.⁴⁵¹ Wie der Brief an Chiappio bezeugt (S. 95f), war Rubens vom Können der spanischen Maler nicht beeindruckt, noch nicht einmal, wenn einer als „spanischer Tizian“ bezeichnet wurde. Rubens' Teilkopie ging wahrscheinlich verloren, doch eine weitere Kopie des verwundeten Kopfes findet sich im *Antwerp Sketchbook*.⁴⁵² Dass jener Zeichner die Kopie nach Navarrete unter seine Studien „vant inventeren“ reihte, deutet darauf hin, dass auch Rubens seine Kopie als derartige Anregung aufbewahrte. Die abgeriebene, und nur noch in Bruchstücken erhaltene Beischrift erinnert an weitere Beobachtungen Leonardos. Sie analysiert das Glänzen des Gesichts und (das Weiß) der Augen: „...facie...Candidum.../ Oculorum album / (?primo) plurimum ab / ejus Splendore“. Ohne eindeutige Auslegung blieb bisher auch die Anmerkungen auf einem *Entwurf für ein Grabdenkmal* (Nr. 73). Die Beischriften des Blattes stammen von Rubens' Hand, wohingegen der Urheber der Zeichnung umstritten ist. Links oben notierte Rubens in Feder:

„Si Poeta fuerit mortuus / pro Aquila Cygnus esto“ -

„Wäre der Verstorbene ein Dichter gewesen, setze einen Schwan anstelle des Adlers“.

Die zweite mehrzeilige Beischrift am linken Blattrand ist stark beschnitten, und so lässt sich eindeutig nur noch das Wort „Capite“ entziffern. Jaffé schrieb das Blatt Rubens aufgrund der Ikonographie zu (um 1602). Ihn überzeugten Details wie die antike Begräbnismedaille auf dem Sockel, die umgedrehten Fackeln, Faszien, der Kopf des „Galba“ rechts oben, die gekreuzten Trompeten und der Inhalt der Beischrift.⁴⁵³ White schloss sich kürzlich dieser Meinung an.⁴⁵⁴ Die Zuschreibung findet vor allem Unterstützung durch die Blattrückseite. Die *Studien kämpfender Männer* (Nr. 73v) sind mit Blättern von Rubens' erstem Romaufenthalt, zum Beispiel der *Studie zu einem Letzten Abendmahl* (Nr. 48, S. 83), vergleichbar.⁴⁵⁵

Trotz aller inhaltlichen Nähe zu Rubens weist die Blattvorderseite erhebliche stilistische Widersprüche auf. Die übermäßige Verwendung von Schraffur erhöht zwar die Plastizität, aber klärt die Darstellung nicht. Auch das wiederholte Übergehen des Blattes mit der Feder führt zu unschönen Stellen wie dem Rad-und-Speiche-ähnlichen Gebilde in der Girlande. Der linke Flügel des Adlers muss dem Aufhängen der schweren Girlande des Puttos ausweichen, wodurch der Adler Majestät und Anmut einbüßt. Schließlich neigt Rubens allgemein nicht dazu, die Feder beim Zeichnen auf dem Blatt zu lassen, wie in der „Galba“-Büste rechts oben. Jener eloquente Rubens, der in wenigen Strichen eine Figur entwerfen kann, ist auf dieser Blattseite nicht zu finden. Logan hat als den Urheber des Blattes in Waddesdon Manor Abraham van Diepenbeeck vorgeschlagen, was durchaus möglich erscheint.⁴⁵⁶ Dass er Rubens' Werke gut kannte, zeigt dessen Grisaille für das Titelblatt für Diego de Aedo y Gallart, *El memorable y glorioso viaje del Infante Cardenal Don Fernando de Austria*.⁴⁵⁷ Ein sicherlich durch Rubens inspirierter Adler ist auf Diepenbeecks *Titelblattentwurf mit den Wappen Österreichs und des Heiligen Römischen Reiches* zu finden,⁴⁵⁸ und Rubens' Kommentar könnte eine Hilfestellung gewesen sein, sollte Diepenbeeck jemals ein Epitaph für einen Dichter entwerfen.

Die Zeichnung eines *Gekreuzigten Mannes* (Nr. 74) ging aus Van Dycks in Rubens' Oeuvre über, bis sie nach 1963 aus den Publikationen zu Rubens verschwand.⁴⁵⁹ Die Schwierigkeit des Blattes liegt, wie im *Entwurf für ein Grabdenkmal* (Nr. 73, S. 104), in der fehlenden Übereinstimmung der Vorder- und Rückseite des Blattes. Die gewöhnlich als Recto bezeichnete *Studie einer Jagdgesellschaft* wurde hauptsächlich mit Rubens' Manier in Zusammenhang gebracht, während der *Gekreuzigte Mann und ein bärtiger Kopf* des Versos mehr die Handschrift Van Dycks zu tragen scheint. Der Mann am Kreuz ist noch mit seinem Unterhemd bekleidet, welches zwischen seinen Beinen hindurch gezogen wurde.

Kreuzigungen und Verspottungen dieser Art gab es seit dem vierten Jahrhundert überlieferterweise nicht mehr. Ein solcher Vorfall müsste sehr außergewöhnlich gewesen sein und hätte wahrscheinlich mehr dokumentierte Reaktion provoziert. Es ist daher vielleicht eher an eine Kopie nach einer Darstellung zu denken. Die Beischriften betreffen den Zustand und die Farben der Kleidungsstücke des Mannes („camisula rossa, camicia rotta“). Der Zeichner verwendete einen süditalienischen Dialekt für die Beischrift, was für Van Dyck als Urheber spräche, der in Sizilien Zeuge einer *Auto da Fé*, einer Urteilsvollstreckung der Inquisition, wurde. Doch auch Rubens' Interesse für grausame und gewaltreiche Szenen ist bekannt, die in den Kopien nach seinem Notizbüchlein überliefert sind.⁴⁶⁰ Als Kenner Ciceros, Josephus Flavius' und Senecas war er ohne Zweifel mit ihren Berichten von Kreuzigungen vertraut, und Justus Lipsius und Giacomo Bosio hatten dem Kreuz sogar eigene Publikationen gewidmet.⁴⁶¹

Endnoten

¹ Der Großteil der Zeichnungen wurde im Original gesehen. Folgende wurden anhand von Fotografien beurteilt: Nr. 30, 34, 43, 58, 65 und 74.

² Bislang hat sich ausschließlich eine französische Ausstellung mit Anmerkungen beschäftigt. *Les mots dans les dessins*, Paris, Musée du Louvre, 1986.

³ E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939; U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 2002 (München 1972), S. 38; N. Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge/New York, 1981; M. Bal/N. Bryson, Semiotics and Art History, in: *The Art Bulletin*, 73, 1991, S. 174-208.

⁴ C. Uhlig, in: [BUCK ET AL. 1981], S. 99.

⁵ Von den Synonymen *Beischrift*, *Inschrift* und *Aufschrift* ist heute die *Beischrift* sicherlich das am wenigsten gebräuchliche Wort. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Sp. 1392, 16.

⁶ A. Siejek/K. Kirsch, *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.-17. Jahrhundert*, München 2004, S. 70; M. W. Ainsworth, Northern Renaissance Drawings and Underdrawings: A Proposed Method of Study, in: *Master Drawings*, XXVII, 1989, S. 5-38; BOMFORD 2002-03.

⁷ Koninklijk Huisarchief, Sammlung Ihrer Hoheit der Königin der Niederlande, Den Haag, Inv. AT/0248. Schwarze Kreide, gehöht in Weiß, 490 x 315 mm; NEW YORK 2005, Nr. 39, Abb.

⁸ The National Gallery, London, NG 853.1. Öl auf Holz, 73,6 x 105,4 cm. LONDON 2005, Nr. 71, Abb. <http://www.nationalgallery.org.uk/cid-classification/classification/picture/peter-paul-rubens.-a-lion-hunt>

⁹ Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 21451. Feder in Braun, 170 x 230 mm. Unten, rechts der Mitte, in Feder in Braun, ‚trio[n]fo dela Luna‘ und verso, (von der Hand des Künstlers?) monogrammiert ‚m.i.‘; KLEMM 2009, Katalog, S. 246, Nr. 338.

¹⁰ MEDER 1923, S. 658-676; 687-694. Vgl. Original und Fälschung von Rembrandts *Die Parabel vom unwürdigen Hochzeitsgast*, Wien, Albertina, Inv. 8.802 und 8.801; KOSCHATZKY 1999, S. 315-318.

¹¹ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1895.9.15.1300. Feder in Braun, schwarze Kreide und Aquarell, 408 x 320 mm. Beischrift unten links, in Feder in Dunkelbraun oder Schwarz; LONDON 1996, Nr. 83, Abb.

¹² Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 9685. Rötél, 251 x 279 mm. Signiert unten Mitte, in Feder in Braun; PARIS 1986, Nr. 4, Abb.

¹³ PARIS 1986, Nr. 17-22.

¹⁴ Eine Liste geadelter Künstler zwischen ca. 1300-1800 bei WARNKE 1996, S. 217-223.

¹⁵ Sacramento, Crocker Art Museum, E. B. Crocker Collection, Inv. 1871.1142. Schwarze Kreide, 460 x 297 mm. Signiert, oben rechts, in schwarzer Kreide; SACRAMENTO 1992, S. 66, Nr. 25, Abb.

¹⁶ Kunstsammlung Georg-August-Universität Göttingen, Sammlung Uffenbach. Schwarze Kreide, 174 x 138 mm. Die drei Beischriften in schwarzer Kreide (Signatur), in Feder in Braun, und in Feder in Schwarz; GÖTTINGEN 2000, Nr. 47, Abb.

¹⁷ Für Resta vgl. BORA 1976, bzw. KÖLN 1977, Nr. 90; für Merian vgl. MIELKE/WINNER 1977; für Woodburn vgl. VEY 1962, Nr. 57v, Abb. 78.

¹⁸ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Schwarze Kreide, gehöht in Weiß, 185 x 157 mm; M. Wiemers, *Bildform und Werkgenese: Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490*, München-Berlin 1996., S. 147-150, Abb. 136.

¹⁹ Albertina, Wien Inv. 4868, SR 169, R 133. Schwarze Kreide, 172 x 198 mm. Die Beischrift unten links, in Feder in Braun, befindet sich auf einem aufgeklebten Stück Papier. Die zweite Beischrift ebenfalls unten links, in schwarzer Kreide; VENEDIG/WIEN/BILBAO 2004, Nr. 79, Abb.

²⁰ VASARI/MILANESI 1906, VII, S. 268.

²¹ JAFFÉ 2002, Bd. III, Nr. 1463-1466, 1468, Abb.

²² STAMPFLE 1991, Nr. 299-304, S. 140-141.

²³ MIELKE/WINNER 1977, Nr. 54 Kop., Abb.; *La Chasse au Sanglier*, in: C. Kruyfhoof/S. Buys, *Pierre Paul Rubens et la peinture animalière*, Antwerpen 1977, S. 70-73, Abb.; LUGT 1931, S. 66.

²⁴ Recto, *Zwei Aktstudien eines nach vorne stürmenden und eines sich nach rechts wendenden Mannes*; Verso, *Männlicher Rückenakt*; Wien, Albertina, Inv. 123, SR 157, R 130. Recto, Feder in Braun über schwarzer Kreide; Verso, Schwarze Kreide, gehöht in Weiß, 270 x 196 mm, verso 196 x 270 mm. Die Beischriften von unterschiedlichen Händen, verso, unten links, Feder in Braun, in Französisch, und oben rechts, in schwarzer Kreide, in Italienisch: „Collezione di P. P. Rubens“; VENEDIG/WIEN/BILBAO 2004, Nr. 5, Abb.

²⁵ Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamlng. *Drei Anatomische Studien nach Écorchés aus dem Rubens Cantoor*, Zwei Frontalansichten und eine Rückenansicht eines männlichen Torsos (1628/30), Rötél, Feder in Braun, 175/178 x 276/281 mm. ANTWERPEN 1993, S. 18, 83, Abb. 16; GARFF/PEDERSEN 1988, Nr. 162, Pl. 164.

²⁶ *Studien zu „Diana und Ihre Nymphen, im Bad überrascht“*. Verso, Studien zu *Herkules, das Gewand des Nessus abwerfend*, sowie *Deianira und Nymphen*. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 20.217. Schwarze

und Rötél, 365 x 476 mm. Feder in Braun bzw. Rötél (verso), von Rubens' Hand?: „buono“; LUGT 1949, S. 54, Nr. 1227, 1228, Pl. LXXIV (als *un croquis d'un de ses [Rubens] bon élèves*); BURCHARD/D'HULST 1963, Nr. 189 (als *Rubens*).

²⁷ *Modello* (Italienisch), *patroen* (Holländisch), *Riss* und *Visierung* (Deutsch) und *vidimus* (Latein) sind die häufig in Verträgen verwendete Begriffe für jene vorzulegenden Zeichnungen, die dem Auftraggeber verdeutlichen sollten, wie sein Endprodukt aussehen würde – *vidimus* wurde gerne für Glasfensterentwürfe verwendet. H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967; H. Glasser, *Artists Contracts of the Early Renaissance*, (Diss Univ. Columbia 1965) Ann Arbor 1976; DE PAUW-DE VEEN 1969, S. 106-107; BOMFORD 2002-03, S. 47.

²⁸ Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. RF 31139. Feder und Pinsel in Braun über schwarzer Kreide, gehöht in Weiß, 363 x 282 mm. BOMFORD 2002-03, S. 60, Fig. 104, und Fn. 60, 61; C. Monbeig Goguel, *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, Rom/Paris 1998, S. 150-151, Nr. 37. Der Vertrag ist ebenfalls erhalten und erwähnt das Blatt als *modulo*: R. S. Miller, Documents for Francesco Salviati's Incredulity of St. Thomas', in: *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 6, 1998, S. 122-125.

²⁹ BOMFORD 2002-03, S. 46 und Fn. 11 und 37 (des Kapitels).

³⁰ Darmstadt, Kupferstichkabinett. Feder und Pinsel in Braun, 193 x 289 mm. Das Gemälde (1649) in der Sammlung der Englischen Königin, Buckingham Palace; DEGENHART 1943, Nr. 98.

³¹ Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamlng. S. Zajadacz-Hastenrath, *Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Pauluskirche und der Barockbeichtstuhl in den Südlichen Niederlanden*, Brüssel 1970, S. 218-219, no. 164, fig. 274; BALIS 2000, S. 149, Fn. 47, fig. 3.

³² Zur Tradition von Inschriften in der Emblemik vgl. KÖLN 1981, S. 49-55, zu Inschriften in Gemälden siehe PANOFKY 1953. Die Forschung zur Interdependenz von Wort und Bild, basierend auf Ideen der Semiotik und des Post-Strukturalismus, hat sich im Rahmen der Word & Image Untersuchungen etabliert; R. Barthes, *Rhetorik des Bildes*, in: Ders., *Kritische Essays*. Teil 3: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990, S. 28-46.; M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Genf 1969; P. Wagner, *Reading Iconotexts*, London 1995; L. Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes 2002.

³³ Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. MB 5009. Schwarze Kreide und Rötél, braune Lavierung, 170 x 255mm. Die Beischrift in Graphit; ROTTERDAM 2001, Nr. 33, Abb. Vgl. den Eintrag zum Gemälde in der Münchner Alten Pinakothek; RENGGER/DENK 2002, Nr. 806.

³⁴ Windsor Castle, Royal Library, Sammlung Consul Joseph Smith, Inv. BV 509. Feder in Braun, 150 x 216 mm; FRANKFURT 1989, Nr. 24, Abb.

³⁵ Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Inv. 74F19. Aquarell auf Papier, 75 x 96 mm (die Blätter des Album 202 x 142 mm). Über der Zeichnung, in Form eines Halbkreises das Motto „Victoire Wint Glorie“; darunter „Marcus gheeraertz Sc[h]ilder · tot sinen Vriendt / Iohannes Viuianus · Anno · 1578 · ·30 · Ianiua“; BRÜGGE 1998, Nr. 129, Abb.

³⁶ Wien, Albertina. Feder in Schwarz und graue Lavierung, über schwarzer Kreide, 95 x 145 mm. Datiert, signiert unten mittig: „1642 / Ari: v: Venne: fe:“. M. Westermann, Fray en Leedijck. Adriaen van de Venne's Invention of the Ironic Grisaille, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999, S. 221-257.

³⁷ UCL Art Museum, University College London, Inv. EDC 1223. Feder in Schwarz, graue Lavierung, gehöht in Weiß auf rot-braunem Papier, 275 x 178 mm. Die Beischrift links unten, in Feder in Schwarz: „vach, qui destruit demp/lum“; GRIMM, DEUTSCHES WÖRTERBUCH, Bd. 25, Sp. 4, 71; FOISTER 2006, Nr. 3, Abb.

³⁸ COVI 1986; PANOFKY 1953, S. 133-137.

³⁹ *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), Bd XIII.

⁴⁰ *Totenaltar der Flavia Helpidis und des F. Flavius Herma*. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze N.A. 1159, fol. 47. Feder und Lavierung in Braun. Die Beischriften ebenfalls in Feder in Braun: „DIIS / MANIBVS / FLAVIAE HELPIDI / F. FLAVIVS / HERMAE / CONIUGI / SANCTISSIMAE; In casa M. Maximo de Maximii“; E. Casamassima und R. Rubinstein, *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze N. A. 1159*, Mailand 1993, S. 72, Abb.

⁴¹ Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 21485. Feder in Braun, 101 x 183 mm. Eine weitere Beischrift oben Mitte, in Feder in Braun: „DESTUCHO · FORA · DE ROMA / A MONIMENTA“. KLEMM 2009, Katalog, S. 246f, Nr. 339.

⁴² Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 6398. Feder in Braun, Lavierung in Braun, 356 x 264 mm. Auf der Kartusche des Grabsockels, in Feder in Braun, erfundene „griechische“ Buchstaben; PARIS 1986, Nr. 52, Abb.

⁴³ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Feder in Braun, laviert, gehöht in Weiß, 244 x 177 mm; DARMSTADT 1979, Nr. 79, Abb.

⁴⁴ London, National Gallery, Inv. 2585. Öl auf Holz, 41,5 x 32,2 cm.

⁴⁵ Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. 2517. Öl auf Holz, 96,8 x 61,6 cm; HELD 1980, Nr. 354, Pl. 349.

⁴⁶ Paris, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Inv. 5948. Feder in Braun über schwarzer Kreide, 203 x 154 mm. Signiert: *A B Diepb*; datiert *1648*; LONDON/PARIS/BERN/BRÜSSEL 1972, Nr. 22, Pl. 69.

⁴⁷ New York, The Morgan Library and Museum, Inv. Fr. 18.16; Acc.no. 1954.9. Schwarze Kreide und Rötél, gehöht in Weiß, 353 x 242 mm; *Drawings. Major Acquisitions of The Pierpont Morgan Library 1924-1974*, NEW YORK 1974, S. XXI und Nr. 28, Abb.

⁴⁸ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1895.9.15.1042. Feder in Braun und Lavierung, gehöht in weißem Öl, über einem Entwurf in schwarzer Kreide, 306 x 212 mm; HIND 1923, Nr. 39;

HELD 1959, Nr. 151. Der Kupferstich von Cornelis Galle, 312 x 211 mm, Inv. 1891.4.14.1026. J. S. Held (Hg.), *Rubens and the book. Title pages by Peter Paul Rubens*, Williamstown, Mass. 1977, Nr. 9.

⁴⁹ Erwin Panofsky nannte diese Art der Beschreibung die „pseudo-formale Analyse“, doch ich möchte mich hier mit dem plakativeren Ausdruck „Form“ begnügen; PANOFSKY 1975, S. 50.

⁵⁰ Beispiele für Zahlencodes bei Dürer und Teniers bei MEDER 1923, S. 293, 334, Abb. 99, 145.

⁵¹ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Silberstift, 214 x 180 mm; *Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden*, Residenzschloss; Gemäldegalerie Alte Meister; Kupferstich-Kabinett, Dresden 2005.

⁵² Windsor, The Royal Collection, The Royal Library, Inv. RL 12231. Schwarze, blaue und braune Kreide, Feder in Schwarz, weiße Hautfarbe auf rosa grundierten Papier, 317 x 212 mm. Beischriften in Feder in Schwarz, auf den Kleidungsstücken: „*wis felbet / burpur felbet / wis satin / MORS / gros;*“, *William Pa[tr] / Marquis o[f] Northam[p]lton*“; FOISTER 2006, Nr. 83, Abb.

⁵³ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. A 3971. Feder in Schwarz, 149 x 179 mm; AMSTERDAM 1978, Nr. 242, Abb.

⁵⁴ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. PP. 1.20. Feder in Braun, 215 x 175mm; H. Chapman and M. Faietti, AK London, `Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings`, British Museum, London 2010, Nr. 18, S. 130-131 (Eintrag von H. Chapman).

⁵⁵ Ehemals Pieter Brueghel d.Ä. (ca. 1525-1569) zugeschrieben. P. Bjurström, Three Unpublished Drawings by Pieter Bruegel the Elder, in: *Master Drawings*, III, 1965, S. 48-50, Pl. 40-43; GÖTTINGEN 2000, Nr. 81, Abb. Die Blätter wurden mehrfach mit Rubens' Zeichnung der *Magd* in Verbindung gebracht, vgl. hier S. 64f, Nr. 23.

⁵⁶ HELD 1986, Nr. 29, Pl. 32; STAMPFLE 1991, Nr. 298, pl. 298; GENUA 2004, S. 208, unter Nr. 29; LOGAN 2006, v. a. S. 256.

⁵⁷ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum. Feder in Braun, gehöht in Weiß auf blauem Papier, 342 x 259 mm. Die Beischriften ebenfalls in Feder in Braun, darunter: „*ros(s)o chiaro, bianco, azur(o)*“; MEDER 1923 (engl. Ausgabe F. Ames 1978), S. 256, Fig. 131b.

⁵⁸ Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Feder in Braun, braun laviert, Spuren von schwarzer Kreide, 264 x 165 mm. Beischriften in Feder in Braun; VEY 1962, Nr. 93, Abb. 125. Zum *Italienischen Skizzenbuch* siehe ADRIANI 1940.

⁵⁹ Privatsammlung, Brügge. Feder in Braun und Aquarell, 430 x 835 mm. Die oben erwähnte Erläuterung der Legende im rechten unteren Quadranten: „*ic Pieter Pourbus hebbe dese Jegenwordeghe quaerte ghemaect bij laste van mijne heeren van[de] chorographie, int laetste van Julius A[nn]o 1578; Als dat gheteekent es met blau es water / weghen en[de] heerweghen met tannet / de dycken neffens de vaert, wit / de paelsteene root / de huijsen gheteekent met B / de bruggen oft zullen met H / de adere beteeckent den hooftwatergane / de cleene watere[n] zij[n] binnen grachten, zoo leeden*“; BRÜGGE 1998, Nr. 114, Abb.

⁶⁰ Ehemals The Devonshire Collection, Chatsworth. Auktion Christie's London, 6. Juli 1987, Lot 10, Abb. Rötel, 218 x 272 mm. Die Beischriften sind Maße in *palmi* und *decimi*, jeweils die Linie zwischen den beiden äußersten Punkten einer Distanz unterbrechend. Die Beischriften von Arnold Nesselrath nicht als eigenhändig akzeptiert; A. Nesselrath, Antico and Monte Cavallo, in: *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, S. 357, fig. 37. Ihm widersprechen Gere/Turner in: LONDON 1983 (1), Nr. 127.

⁶¹ Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 76. Für den Brief siehe L. Gioppo und P. Redemagni (Hg.), *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nell'edizione Hoepli 1894-1904 curata dall' Accademia dei Lincei*, Mailand 2000.

⁶² Feder in Grau, aquarelliert, 556 x 366 mm. Beischriften, in Feder in Schwarz, über der Darstellung: „*Porte des Loges de Raphael au Vatican à Rome*“, und unter der Darstellung die Maßangaben von 0-6 pieds; Dr. Martin Möller Kunsthändler, *Meisterzeichnungen 2003*, Hamburg 2003, Nr. 18, Abb.

⁶³ „*Dessain d'une cueillier d'argent antique que M^r. Rubens a accepté de M^r. Gau a Paris en l'annee 1625. avec une patene d'argent antique / Ce qui est iaune en ceste cueillier est un clou d'or de rapport qui ne perce point. Possible pr seruir de marque d'vn poinct, affin de / signifier q la mesure estoit examinee et ajustée à la vraye contenance du Cochlear ou de la Ligula des anciens, ou plusot du quart du Cyathe, / & le Mystrum. Mais quand j'ay eu l'original le 9. Nou.^{b^{re}} 1634, il n'a qtenu q la mesure du Vase de ma pile que pese le sextans, sans le combler, qui n'est q les deux tiers du Mystrum, vray est qu'en le comblant il prent le Mystrum tout entier*“ (Übersetzung der Autorin). Paris, Bibliothèque Nationale, MS Fr. 9532, fol. 94r. Feder und Lavierung in Braun, gehöht in Weiß. Unterstreichungen des Originals. ANTWERPEN 2004 (2), unter Nr. 78, Fig. 78c.

⁶⁴ Museum of Fine Arts, Boston. Helen and Alice Colburn Fund, Inv. 20.813. Schwarze Kreide (quadriert), 416 x 242 mm. Recto in Feder, entlang der linken Blattkante: "Hogde vier ellen ende half"; unten Mitte: "brede gelijk dese draet" (Höhe viereinhalb Ellen; Breite gleich diesem Stück (Papier)); verso, "dit is het pastuchen" (?). Transkription und Übersetzung bei HELD 1959, S. 108. Eine Zuschreibung des Blattes an Rubens wird durch Handschriftenvergleich deutlich entkräftet. Ein Brief von Janssen vom 25. Januar 1629 an seinen Neffen Chrisostimus van Immerseel, Kunsthändler in Sevilla, kann als Beleg gelten: Abraham Janssen, *Brief vom 25. Januar 1629 an Chrisostimus van Immerseel*. Detail. Antwerpen, Stadsarchief Antwerpen, I.B. 214. Die Zuschreibung an Janssen durch Joost Vander Auwera *in literis*, dem ich den Hinweis auf das Dokument verdanke. HELD 1959, Nr. 30, 50r, Pl. 52; VANDER AUWERA 1994, Fig. 8, 9.

⁶⁵ LONDON 1981/NEW YORK 1984, S. 77.

⁶⁶ Für ein Beispiel des Verhältnisses des Künstlers zu seinen Auftraggebern, siehe Rubens' Varianten der *Himmelfahrt Mariae*: F. Baudouin, *Concept, Design and Execution: The Intervention of the Patron*, in: [Vlieghe et al. 2000], S. 1-26.

⁶⁷ A. Ilg, Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, Wien 1871, Kap XI; außerdem D. Bomford, Art in the making: Italian Painting before 1400, National Gallery London, London 1990; U. Pfisterer (Hg.), Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance: Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002, u.a. S. 157 [61].

⁶⁸ London, Victoria & Albert Museum, Prints and Drawings Collection, Inv. D.199-1888. Feder in Braun und Schwarz und Rötél, 429 x 315 mm; C. Koch, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, 1941, Nr. 71. Die Zeichnung *Veltin von Andlau und zehn männliche Verwandte als Adoranten* in der Sammlung Uffenbach, Universität Göttingen; GÖTTINGEN 2000, Nr. 8, Abb.

⁶⁹ Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.31. Feder und Pinsel in Schwarz, über schwarzer Kreide, 389 x 524 mm (rechts zwei schmale Stücke Papier um 19 bzw. 41mm herausragend). Beischriften und einzelne Motive in oxidiert Feder in Braun, von Holbeins Hand, auf dem oberen Erweiterungstreifen: „*Dise soll sitze*“; in der Zeichnung, zwischen Buffet und Uhr: „*Claficordi und ander / seyte spill uf dem buvet*“. Beischriften von Kratzer transkribiert in: MÜLLER 1988, Nr. 65, Abb.; O. Pächt, Holbein and Kratzer as Collaborators, in: *The Burlington Magazine*, LXXXIV, 1944, S. 134-139, Pl. III; Abb. S. 132; FOISTER 2006, Nr. 23, Abb.

⁷⁰ Diese „Allegorie der Erziehung“ interpretierte Jacob Stahl in der Bildunterschrift seines Stichs des Gemäldes als künstlerische Erziehung: „*Quis vetet apposito, Lumen de Lumine tolli / Mille licet capiant deperit inde nihil / Cognita sic Artis si tollis ab ore Magistri: Rigae in aedibus / Ars tamen ipsa manet scilite nec minus*“; ein Abzug in London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Cracherode R4-86. Eine Radierung nach dem Gemälde von Willem Panneels, *Cursus Mundi* benannt, vgl. EVERS 1943, S. 234, fig. 234.

⁷¹ „Ce papier représente la mesure des carrez contenus en un sofito d'un cabinet la hauteur duquel est 19 pietz, chaque piet de 12 poulces selon la mesure en bas de ceste feuille. Il fault que le grand carré qui est de longueur 12 pietz et deux poulces contienne la représentation fabuleuse de Cupidon et Psiche au Ciel en présence des Dieux payens, en l'assemblée desquels fust presenté a Psiche le bruiage Nectar : le tout représenté de racourcy agreable. (...) Item les autres carrez longs et estroits pourront estre remplis de Cupidons volants et semant des fleurs comme Raphael d'Urbini les a fort bien représenté en la Galerie de Guisy a Rome. Il faut que les peintures soient sur toile tres forte. Item que les peintures du sofite soient faites des premiers, bien estudiés, et bien faits, et à mesure qu'il y aura un tableau fait, l'envoier á la pain a Bruxelles“. D. Schlugleit, 'L'Abbé de Scaglia, Jordaens et l'“Histoire de Psyche“ de Greenwich-House', in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1937, S. 139-165; C. Van de Velde, Painters and Patrons in Antwerp in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: [VLIEGHE ET AL. 2000], S. 37-40, Fig. 7-17; unsere Beischrift in Fig. 12. Die Briefe Gerbiers, die auch Rubens' Anteil an dem Auftrag betreffen, sind heute im Englischen Nationalarchiv. London, Public Record Office; SAINSBURY 1859; CDR, VI, CMIII-CMXIV, S. 283-301; WOOD 2010-2011, I, S. 261.

⁷² New York, The Morgan Library and Museum, Acc.no. I, 248. Schwarze Kreide, Rötél und gehöht in Weiß, einige Linien mit Feder in Braun verstärkt, 268 x 183 mm. Die Beischrift rechts oben, in Feder in Braun, mit großer Wahrscheinlichkeit von der Hand des Künstlers: „*Guilliellemus Cossiers*“; STAMPFLE 1991, Nr. 264, Abb.

⁷³ Prag, Nationalgalerie, Historische Abteilung, Inv. 40155. Die Blätter nebeneinander auf einem Untersatzkarton, Feder in Schwarz, links 165 x 165 mm, rechts 155 x 155 mm; Beischriften unterhalb der Porträts, in Italienisch; ESSEN 1988, Nr. 193, Abb. 193.

⁷⁴ Die Darstellung Anguisolas im sogenannten *Italienischen Skizzenbuch*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1898.12.16.1, Fol. 58v. Feder in Braun und braune Lavierung, 285 x 210 mm. ADRIANI 1940, S. 54, Bildtafel 58v; ROYALTON-KISCH 1999, Nr. 51, Abb.; ad „Hexe“ siehe MCGRATH 2001.

⁷⁵ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1850.2.23.828. Feder in Grau, laviert in grau, braun, blau und grün, 177 x 293 mm; SLOAN 2000, Nr. 14, Abb.

⁷⁶ PARIS 1986, Nr. 76-81.

⁷⁷ Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. M 552. Feder in Schwarz, Lavierung in Grau nur im Rahmenwerk, quadriert, signiert, datiert: „1555“, 203 x 355 mm. Die Beischriften in Feder in Braun; BRÜGGE 1998, Nr. 101, Abb.

⁷⁸ *Diptychon von Karl dem Großen (742-814) und Sigismund (1368-1437)*. London, Courtauld Institute Galleries of Art, Inv. D.1978.PG.253. Feder in Braun und Aquarell in Gelb, Rot und Blau, 177 x 206 mm. Die Beischriften auf der rechten Hälfte des Blattes in Feder in Braun, zu einem späteren Zeitpunkt wurden die Anfangsbuchstaben von ‚Ungarn‘ und ‚Böhmen‘ von anderer Hand in Feder in Dunkelbraun korrigiert, sowie die veralteten Bezeichnungen für ‚Dalmatien‘ und ‚Kroatien‘ durchgestrichen; LONDON 1983 (3), Nr. 2, Abb. 2 und Colour Plate II.

⁷⁹ Die zur Übertragung vorbereitete (und gespiegelte) Zeichnung der Werkstatt Cornelis Galles heute in Dijon: ANTWERPEN 1977 (2), Nr. 19a-c, Abb. 25-27; JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 55, fig. 191 (Stich), und Nr. 55a, fig. 192 (Rubens' Zeichnung).

⁸⁰ The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. 87.GG.I (recto). Drei Kreiden, 308 x 272 mm. Die Beischrift recto, in der rechten oberen Ecke (über Eck gedreht). G. R. Goldner, L. Hendrix, with K. Pask, *European Drawings 2. Catalogue of the Collections*, J. Paul Getty Museum, Malibu, CA, 1992, Nr. 53, Abb.

⁸¹ Schwarze und rote Kreide, 170 x 231 mm. Die Beischriften in schwarzer Kreide, datiert zwischen den beiden Figuren: „3 Sept 52“; Dr. Martin Möller Kunsthandel, *Meisterzeichnungen & Ölstudien 2000*, Hamburg 2000, Nr. 49, Abb.

⁸² Albertina, Wien, Inv. 30, SR 34, R 2. Feder in Braun, laviert, bräunliches, mit Rötél getöntes Papier, 135 x 100 mm; Die Beischrift über dem Porträt, in Feder in Braun, „*il priore di san michele berteldi / prop[r]io*“; V. Birke,

Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Zur Geschichte der Zeichnung in Italien, München 1991, Nr. 12, Abb. S. 22.

⁸³ Ehemals Sammlung Henry Oppenheimer. Silberstift, 198 x 134 mm. Beischrift oben rechts, in Silberstift; VASARI SOCIETY, IX, (1913-1914), Nr. 25, Abb.

⁸⁴ R. W. Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca.1470)*, Amsterdam 1995. A. Balis, *Working it out: Design Tools and Procedures in Sixteenth- and Seventeenth-Century Flemish Art*, in: [VLIEGHE ET AL. 2000], S. 129-151.

⁸⁵ Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, Cod. A.VII.14. fol.15(r+v). Feder in Braun mit Lavierung und Aquarell, auf Pergament, 260 x 175 mm. Beischriften in Feder in Braun; LONDON 1983 (2), Abb. IIC, 15b; Fol.16r.

⁸⁶ Amsterdam, Rijksprentenkabinett, Rijksmuseum. Pinsel und Aquarell auf Pergament, 312 x 202 mm. Die Beischriften in Feder in Braun, jeweils über den Figuren: „Zacharias, Democritus, Heraclitus, Anaxagoras, Aeschylus, Publius Valerius, Xerxes, Themistocles, Euripides“; J. Q. van Regteren Altena, L. C. J. Frerichs, *Keuze van Tekeningen*, Rijksprentenkabinett, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1963, Nr. 7, Abb.

⁸⁷ Aquarell über schwarzer Kreide, 368 x 505 mm. Die Beischriften in Feder in Schwarz: „Coluber lebetinus. Kupfernatter / Coluber Strintulus. / Col=Rhombeat.. / Col= Padera. gefleckte Natter. / Colub: Plicatilis. Wickeln[atter].“; Dr. Martin Möller Kunsthandel. Meisterzeichnungen & Ölstudien 2000, Hamburg 2000, Nr. 38, Abb.

⁸⁸ The Devonshire Collection, Chatsworth, Inv. 1008. Feder in Braun über Röteln und schwarzer Kreide, Spuren von brauner Lavierung und gelber und blauer Kreide; ein Ölfleck, links, abgedeckt mit Ölfarbe, heute verfärbt, 352 x 298 mm. Die Beischrift rechts unten, in Feder in Braun: „Afgevallen bladeren / ende op sommige plattsen / schoon gruen gras doorkyken“ - „herunter gefallene Blätter und an einigen Stellen blickt frisches Gras hervor“; HELD 1959, S. 145, unter Nr. 131, Fig. 17 (als *Rubens, ca. 1617-19*); HELD 1986, Nr. 116, Pl. 116 (ca. 1618-20, die Zeichnung nicht von Van Dyck).

Die Zuschreibung führte für Royalton-Kisch dazu, dass zwei weitere Blätter aus Rubens' Werk für Van Dyck beansprucht werden müssen, da sie offensichtlich von ein und demselben Zeichner stammen. Logan hat erst kürzlich die *Landschaft mit umgestürztem Baum* (ROYALTON-KISCH 1999, Nr. 2) erneut für Rubens beansprucht. Sie begründet ihre Einwände mit dem jungen Alter Van Dycks und mit der Tatsache, dass das Gemälde als Geschenk an den Herzog von Buckingham ging und Rubens Teile der Komposition nicht Van Dyck überlassen hätte; ROYALTON-KISCH 1999, S. 17-19, Nr. 1-3, Abb. (als *Van Dyck, ca. 1618*); LOGAN 2001, S. 21-23 fig. 19; WIEN 2004, unter Nr. 125.

⁸⁹ Deutliche Übereinstimmung zeigen die Beischriften mit jenen auf der Rückseite einer *Studie zu einer Sacra Conversazione* und auf einer *Studie zu einer klassischen Szene*: VEY 1962, Nr. 98v, Abb. 135; Nr. 103, Abb. 136.

⁹⁰ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1885.5.9.47. Feder in Braun, Lavierung in Braun, 213 x 327 mm. Die Beischriften in Flämisch, Feder in Braun: „Großes Schöllkraut; Ackergänsesteln (die großen stacheligen Blätter vorne Mitte); Brennessel (die Pflanze im Hintergrund); Gras; Zittergras (die Halmchen im Vordergrund?); Nachtigall; Ruprechtskraut (?); große Stichwurzel (?); Gänseblümchen (rechts oben); Waldfrauenfarn“. Die botanischen Bezeichnungen bei Vey. Dieser beurteilte das Blatt aufgrund der Sprachunsicherheiten als aus der ersten Hälfte der 30er Jahre. Die Gräser sind symbolisch ohne Bedeutung, daher dienten die Gewächse wahrscheinlich als Füllmaterial; ROYALTON-KISCH 1999, Nr. 19, Abb.

⁹¹ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5708. Feder in Braun und Aquarell, 139 x 166 mm; ROYALTON-KISCH 1999, Nr. 39, Abb.

⁹² E. H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt am Main ¹⁶1996, Abb. S. 140. Über die Konsequenzen für die Kunstbetrachtung seit Vasari: ders., *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln ²1987, S. 15ff.

⁹³ Identifizierenden Beischriften liegt letzten Endes die Zeichenlehre des Heiligen Augustinus zugrunde, der vier Zeichen unterscheidet: i) Signa data, als Verständigungsmittel eingesetzte Worte; ii) signa naturalis, nicht intendierte Zeichen, die mit Bedeutung aufgeladen wurden (z.B. eine umgekehrte Fackel deutet auf Frieden, eine Furie auf Krieg hin). Die doppelte Zeichenhaftigkeit von Worten war bereits seit dem frühen Christentum in Gebrauch: iii) signa propria, die eigentliche Bedeutung (das Bild des Stiers verweist auf das Tier); und iv) signa translata, die übertragene Bedeutung (das Bild des Stiers verweist auf den Evangelisten Lukas); Hans Weddige, Einführung in die germanistische Mediävistik, München 1992.

⁹⁴ Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1593 (ill. 1603); G. du Choul, *Discours sur la Castrame[n]tation et discipline militaire des anciens romains. Des bains & antiques exercices grecques et romains*, [Lyons 1556], Lyons 1581; E. Mandowsky, Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa, Hamburg 1934; G. Werner, Ripa's 'Iconologia'. Quellen-Methode-Ziele, Utrecht 1977.

⁹⁵ KNIPPING 1974, S. 67-69, 454-457.

⁹⁶ Philipp Galle, *Prosopographia sive virtutum, animi, corporis, bonorum externorum, vitiorum, et affectuum variorum delineatio*, (Antwerpen, Cornelius Kilian ca. 1600); A. Doutrepoint, 'L'entrée triomphale de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594', in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XVIII, 1937, S. 125-198.

⁹⁷ C. Hope und E. McGrath, Artist and Humanists', in: J. Kraye Hg., *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge 1996, S. 161-188.

⁹⁸ M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1971; London 1981 (1); London 1983 (2).

- ⁹⁹ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1895.0915.437. Feder in Braun mit violetter Lavierung auf Vellum, 197 x 178 mm. Old Master Drawings from the Malcolm Collection, British Museum, BMP, 1996, Nr. 2.
- ¹⁰⁰ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1860.0616.114. Feder in Braun, Lavierung in Rosa und Braun, gehöht in Weiß, über Kohle, Papier zur Übertragung vorbereitet. 269 x 363 mm. Arthur E. Popham and Philip Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries, I*, London, BMP, 1950, Nr. 64.
- ¹⁰¹ PARIS 1986, Nr. 26-30; PANOFKY 1961, S. 62; PANOFKY 1966, S. 311.
- ¹⁰² New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 69.173; Gernsheim 58241. Pinsel und Lavierung in Braun, 333 x 512 mm. Beischriften in Pinsel in Braun, von links nach rechts: "S GOVANES [auf dem Adler] / IACOBES / S PETRO / S. PAVLO / S. LVCAS [auf dem Ochsen] / S. MARCO [auf dem Löwen] / GIVDA / CHIESE SOSIETAS AMBIECTEAVM SACRAM SCRIPTVR. / SACRA SCRIPTVRA". Eine wohl ähnliche Beischrift am unteren Blattrand ist nicht mehr zu entziffern. Mehrere seiner Ideenskizzen und Studien zu einem *Triumph der Kirche* tragen ikonographische Bezeichnungen der Figuren in Italienisch, teilweise aber auch in Flämisch; BARONI VANNUCCI 1997, Nr. 168, 169, 171, 172. Eine Ideenskizze von *Odysseus und Circe*, die Beischrift in Flämisch, in welcher der Inhalt der Szene erläutert wird, ebenda, Nr. 181; für zwei Rechnungen und einen Brief Stradanos vgl. STAMPFLE 1991, Nr. 94, 95.
- ¹⁰³ London, Colnaghi. Feder in Braun und Öl, auf Papier, 267 x 389 mm. Die Beischriften in Latein im Uhrzeigersinn von links nach rechts: „...om[nium] homine[m] venientem in hunc mundo;’ Ratio; Manierat...homine ...; Sacra Sacrificie visa; Sacra Scriptura; Ecclesia; Pater Judentium; Fides; Porte ano; Caritas; majorem caritatem hac nemo habet ponat animam Sua [m] /pro amiciis suis“ (Joh. I, 3:16). Das Gemälde in der Bayrischen Staatsgemäldesammlung Bamberg.
- ¹⁰⁴ s-HERTOGENBOSCH/STRASBOURG 1991-1992, S. 86-87, Nr. 51, 67-70.
- ¹⁰⁵ Julius Held identifizierte die Beischriften als die Hand von Erasmus Quellinus (1607-1678). Die Zeichnungen in der Albertina sind Inv. 8255, 8256, 8258, 8259, 8293, 17640, 17651; HELD 1986, S. 133 unter Nr. 162; WIEN 2004, Nr. 84 und 87.
- ¹⁰⁶ Sacramento, Crocker Art Museum, E. B. Crocker Collection, Inv. 1871.510. Feder in Schwarz, Lavierung in Graubraun, 226 x 180 mm; SACRAMENTO 1992, Nr. 41, Abb.
- ¹⁰⁷ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. 08:12. Feder in Braun und graue Lavierung, 222 x 211 mm (rund); AMSTERDAM 1978, Nr. 509, Abb.
- ¹⁰⁸ Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 21196. Feder in Braun, bran laviert, gehöht in Weiß, auf blauem Papier, 420 x 280 mm. Unten rechts, in Feder in Braun, von fremder Hand: „P. Farinato Aprile 1584“. KLEMM 2009, Katalog, S. 170f, Nr. 213.
- ¹⁰⁹ Kunstsammlung Georg-August-Universität Göttingen, Sammlung Uffenbach. Feder in Braun und Schwarz über grauem Stift, grau laviert, 219 x 320 mm. GÖTTINGEN 2000, Nr. 80, Abb.
- ¹¹⁰ HAMBURG 1997, S. 88.
- ¹¹¹ BALIS 2000, S. 129-131; E. van de Wetering, *Lost Drawings and the Use of Erasable Drawing Boards and „Tafeletten“*, in: ders., *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997, S. 47-72.
- ¹¹² Florenz, Archivio di Stato, Mediceo Avanti Il Principiato, f. VI, c. 255; M. Holmes, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven/London 1999, S. 175-176, fig. 172; J. Ruda, *Fra Filippo Lippi*, New York-London 1993, S. 441-448.
- ¹¹³ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Kohle auf Papier, 421 x 303 mm. Beischrift, oben rechts, in Kohle. Der *erchtag vor der crewtzwochn* war Dienstag, der 16. Mai; DEGENHART 1943, Nr. 57, Abb.
- ¹¹⁴ Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. U.IV.19, fol. 23v. Feder in Braun, Lavierung in Braun, 216 x 292 mm. Die Beischriften ebenfalls in Feder in Braun; C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, 2 Bde, Brüssel 1975, Nr. T11, Abb. 116 (als *Floris*); BOBER/RUBENSTEIN 1986, S. 180, unter Nr. 143, Fig. 143a (als *Floris Werkstatt*).
- ¹¹⁵ Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 8 P (recto). Feder in zwei Brauntönen, 195 x 286 mm; NEW YORK 2003, fig. 6.
- ¹¹⁶ Wien, Albertina, Inv. 2623. Das Porträt von Parmigianino, in Feder in Braun, 103 x 117 mm, auf das Blatt mit dem Rahmen gesetzt; der Rahmen von der Hand eines Künstlers aus dem Umkreis Vasaris, Rötel, 265 x 180 mm. VENEDIG/WIEN/BILBAO 2004, Nr. 56, Abb.
- ¹¹⁷ Prag, Städtisches Museum, Inv. 20.144 (als *Roelant Savery*). Feder und Pinsel in Braun, aquarelliert in Grau, Rot und Blau, 177 x 289 mm. Bezeichnet oben Mitte, Feder in Schwarz. ESSEN 1988, Nr. 275, Abb., Farbtafel 61, S. 365.
- ¹¹⁸ Privatbesitz. Aquarell und Bleistift, 127 x 170 mm. Beischrift unten recht Privatbesitz. Aquarell und Gouache, 142 x 231 mm. Die Beischrift rechts unten, in schwarzer Aquarellfarbe. U. Heiderich, August Macke. Aquarelle. Werkverzeichnis, Ostfildern-Ruit 1997, S. 190, Nr. 9, Farbtafel S. 57.
- ¹¹⁹ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1898.12.16.1. Feder in Braun und braune Lavierung, 285 x 210 mm. Die Beischriften ebenfalls in Feder in Braun; ROYALTON-KISCH 1999, Nr. 51, Abb.
- ¹²⁰ Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Z. 315. Feder und Aquarell, 161 x 227 mm (Blattmaß); MÜNSTER 1995, Nr. 65, Abb.
- ¹²¹ Aquarell und weiße Hautfarbe über Graphit, 175 x 462 mm. Aufgelegt auf einem größeren Blatt, schwarz umrahmt, 215 x 500 mm. Die Beischrift am linken oberen Rand des Blattes; SLOAN 2000, Nr. 126, Abb.

¹²² Schwarze Kreide, gehöht in Weiß, auf blauem Papier, 281 x 127 mm. Die Beischrift unten links, in Feder in Braun; eine alte Zuschreibung unten links, in Feder in Braun: „*Piro ligorio*“; Dr. Martin Möller Kunsthandel, *Meisterzeichnungen & Ölstudien 2000*, Hamburg 2000, Nr. 6, Abb.

¹²³ London, Courtauld Institute Galleries of Art, Inv. D.1978.PG.215. Graphit, Feder und Pinsel in Braun, Lavierung in unterschiedlichen Brauntönen, 183 x 252 mm. Die Beischriften in der rechten Hälfte der Zeichnung von Deckweiß überlagert; LONDON 1983 (3), Nr. 39, Abb. S. 51.

¹²⁴ Willem Panneels nach Rubens, *Der Gezähmte Kentaur*. 1628-1630. Schwarze und rote Kreide und Feder in Braun, 323 x 292 mm. The National Gallery of Denmark, Inv. KKSgb4810. © SMK Photo. ANTWERPEN 1993, S. 131, Nr. 46, Abb. Für weitere Künstler der *cantoor*-Blätter siehe ANTWERPEN 1993, S. 16, 20; BALIS 2001.

¹²⁵ Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 21512. Feder in Braun, laviert, 565 x 383 mm. Links und rechts über den Heiligenfiguren, in Feder in Braun: „*S. DONATVS E. M. / S. GEORGIVS M.*“. Der Altar befindet sich heute in der Abtei der Stadt Arezzo, mit Veränderungen; HAMBURG 1997, Nr. 63, Abb. S. 60.

¹²⁶ New York, The Morgan Library and Museum, Inv. 1981.19. Rötél, die Umriss in Feder in Braun, 145 x 91 mm, niedergelegt auf Papier, 156 x 91 mm. Die Beischriften in Rötél, auf dem Doppelsack; von fremder Hand, am oberen Blatttrand, in Feder in Braun, *dionisis*; rechts unten die Nummer 212, in Feder in Braun und wiederholt in Grafit. Verso, von der Hand Janos Scholz „*Parmigianino*“; nummeriert „882“ und „74“.

¹²⁷ Babrius' 66. Fabel; Phaedrus, Buch IV, Fabel 10; STAMPFLE 1991, Nr. 47, Abb.

¹²⁸ Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. MB 5011. Schwarze Kreide und Rötél, teilweise Feder in Braun, Lavierung in Braun, 393 x 430 mm. Die Beischrift auf dem Podest des Throns, in Feder in Braun: „*Acto 23 vs 2.*“. ROTTERDAM 2001, Nr. 41, Abb.

¹²⁹ München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 1421 (5014). Feder in Braun, einzelne Figuren in grau bzw. rosa laviert, 170 x 200 mm. Beischrift unter der Zeichnung in Feder in Braun; HALM/DEGENHART/WEGNER 1958, Nr. 82, Abb.

¹³⁰ TUMPEL 2003, S. 161, 169, Abb. 1. Siehe dazu auch die Interpretation von Svetlana Alpers, die die annotierten Blätter Rembrandts als didaktische, „gestellte Szenen“ in Rembrandts Atelier deutet, um den Schülern Komposition und Ausdruck der Figuren näher zu bringen; S. Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989, S. 80-127.

¹³¹ C. E. Shannon, *A mathematical theory of communication*. Bell System Tech. 1948, S. 623-656; J. R. Pierce, *An Introduction to Information Theory: Symbols, Signals and Noise*, New York 1980.

¹³² CRYSTAL 1993, S. 208-209.

¹³³ Williamstown, Mass., Williams College and The Sterling and Francine Clark Art Institute, Sammlung Ingrid and Julius S. Held. Feder in Braun und braune Lavierung, über Spuren von schwarzer Kreide, 169 x 249 mm. Recto, in Feder in Braun, oben 74 (oder 79); am Rand, von fremder Hand: „*Callot inv.*“. Auf der Rückseite, vier Mal, die gedruckte Formel: „*Ick onderteckent als Capiteyn deser Stadt van Antwerpen kenne entfangen te hebben van ... / ... / de somme van ... / ... over een vierendeel Iaers / contributie verschenen te Kersmisse*“. WILLIAMSTOWN 1979, Nr. 7, Abb. (recto).

¹³⁴ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. K. 58.199. Rötél, Rahmen in Feder in Braun, 130 x 130 mm. Die Beischrift verso, in Feder in Braun: „*Comi[n]cio la pigeone di lunedì ma[g]gio.../delo apartamento da basso con.../ botegia e latra stancia et cantina / atachata inseam qua le inseam / sone tre stancie a scuti quatodici [zweimal untereinander] lanno*“. A. Czére, *17th Century Italian Drawings in the Budapest Museum of Fine Arts. A Complete Catalogue*, Szépművészeti Múzeum Budapest, Budapest 2004, Nr. 91, Abb. 91 verso.

¹³⁵ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1895.9.15.589. Feder in Braun, 180 x 172 mm; Beischrift unten rechts, in Feder in Braun: „*Hinc rerum vertigo oritur sic leta dolendis / Sors hominum alternat varatque volubilis orbem*“; LONDON 1996, Nr. 54, Abb.

¹³⁶ Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.196. Silberstift, Rötél, gehöht in Weiß, 139 x 105 mm. Beischriften: „*adolf dischmacher / satin / anderhalben el. hosen duech / 2 elen bertlin / Ite ain ney sidin / gras [Blattzeichen für: grün] / brun / goldgel - jedliche farb ain ellen / rosin (?) and.züg zwuo elen / zendel / 13 batze der zendel erlas ain sch.. / VI batze das fvot ander halben fl. / vnd drey .. / It. die federlen vnder den.. / trett(?) vnd kriden / dominycus s..enfelder / Item zum rotten hüß / Item das der has hug(?) / zvos ma.. meyster gang*“; T. Falk, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, Band III, Teil I, Basel/Stuttgart 1979, Nr. 181, Tafel 52.

¹³⁷ Feder in Braun, 190 x 265 mm. Beischriften in Graphit lesbar sind: „*Camici / Fazoletti - 7/ Calzoni - p[ai]a 2/ Cazoletti - pa[ia] 5/ mutande - p. 3/ corpetti - 2 / corpetti di notte - 1/ Schugamano [asciugamano] - 1*“; Sotheby's London, Old Master Drawings, Sale L03040, 9. Juli 2003, Lot 60, Abb.

¹³⁸ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 3234. Feder in Braun, eine fremde(?) Schraffur von Rötél in der oberen Figur der Pomona, diverse Wischspuren und Flecken, 147 x 202 mm. Verso, von Rubens' Hand, in Feder in Braun, über das Blatt verteilt Additionen und Subtraktionen, z.B.: „*405 + 130 = 535 - 125 = 410*“; in schwarzer Kreide, nicht auszumachende Zeichnungen, neben einem frontalen Kopf (invers); rechts unten, verschiedene Federproben in Dunkelbraun; rechts unten, Feder in Rot, *118. / Rembrandt.*; (Wasserfarbenfleck von recto kommt durch); MIELKE/WINNER 1977, Nr. 23, o. Abb.

¹³⁹ Horaz, *Ars poetica*, 361; Rensselaar W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, 22, 1940, S. 197-269 [New York 1967].

¹⁴⁰ Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1969; J. J. Berns/W. Neuber Hg., *Ars memorativa: zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Tübingen 1993.

¹⁴¹ KÖLN 1981.

- ¹⁴² J. Müller Hofstede, Rubens und die niederländische Italienfahrt: Die humanistische Tradition, und ders., Rubens und die Kunstlehre des Cinquecento. Zur Deutung eines theoretischen Skizzenblattes im Berliner Kabinett, in: [KÖLN 1977], S. 21-37, 50-67.
- ¹⁴³ Daniel V. Thompson Jr., Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa. Il Libro dell'Arte, 2 Bde, New Haven: Yale University Press.
- ¹⁴⁴ Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Hg., Leon Battista Alberti: Della Pittura – Über die Malkunst, Italienisch und deutsch, WBG 2010³.
- ¹⁴⁵ Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei: nach dem Codex vaticanus (Urbinas) 1270, Heinrich Ludwig Hg., 3 Bde, Wien 1882; C. Pedretti, Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A), Berkeley/Los Angeles 1964; MEDER 1923, S. 208, 214, et passim.
- ¹⁴⁶ „Ma si come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l' invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia mediante lo studio et essercizio di molti anni spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunche cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con mattita o con altra cosa; perché quando l' intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni essercitato il disegno conoscere la perfezzione e eccellenza dell' arti et il sapere dell' artefice insieme“: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* (hrsg. v. Rosanna Bettarini, komm. v. Paola Barocchi), Florenz 1966-1987, 6 Bde, Bd. I, S. 111. Dt. Übersetzung bei W. Kemp, Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 226.
- ¹⁴⁷ E. Panofsky, Idea. A concept in art theory, Columbia 1968; W. Kemp, Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219-240.
- ¹⁴⁸ P. Génard, Het laatste testament van P.P. Rubens, in: [ROOSES, BULLETIN], IV, 1895, S. 139. Keines der Kinder des Malers ergriff den Beruf des Malers. Rubens' jüngste Tochter, Constantina Albertina, trat vor ihrem 18. Lebensjahr einem Konvent bei, daher wurde die Sammlung der Zeichnungen am 28. August 1657 verkauft. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Käufer seiner Zeichnungen bei dieser Auktion bei VDMEULEN 1994, S. 30-31; WOOD 1994, S. 333; M. Plomp, Collecting Rubens's Drawings, in: NEW YORK 2004, S. 37-59.
- ¹⁴⁹ VASARI/MILANESI, IV, S. 35-36; HELD 1959, S. 17 und Fn. 1. Die Information zu den Tintoretts verdanke ich Caroline Brooke.
- ¹⁵⁰ Susan Lambert, Drawing. Technique & Purpose, Victoria & Albert Museum, London 1981, S. 40.
- ¹⁵¹ Wien, Albertina, Inv. 17575, SR 282, R 74. Metallstift und Rötel, 403 x 283 mm. Die Beischrift (nach 1520 von Dürer hinzugefügt) rechts, in Feder in Braun: „1515 / Raffahell de Urbin der so hoch peim / pobst geacht ist gewest hat der hat / dyse nackette bild gemacht und hat / sy dem albrecht dürer gen nornberg / geschickt, Im sein hand zw weisen“; VENEDIG/WIEN/BILBAO 2004, Nr. 34, Abb.
- ¹⁵² Allgemein zum *Album Amicorum*: J. U. Fechner (Hg.), *Stammbücher als kulturhistorische Quellen*, [Wolfenbüttler Forschungen Band 11], München 1981; G. Schwartz, *Alba Amicorum*, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, Museum van het Boek, 's-Gravenhage 1990.
- ¹⁵³ Michelangelo übermittelte um 1516 mindestens vier Zeichnungen an del Piombo nach Rom für die Fresken-Ausstattung der Borghini-Kapelle in S. Pietro in Montorio. Für die *Geißelung* spiegelte del Piombo nur noch die Figur Christi; H. Chapman, *Michelangelo*, LONDON 2006, Nr. 32, Abb.
- ¹⁵⁴ K. Lohse Belkin, in: ANTWERPEN 2004 (1), S. 310.
- ¹⁵⁵ GLÜCK 1935, S. 138; ANTWERPEN/QUÉBEC 2004-05, S. 10-12, 30-39, v. a. S. 33, 36. Rubens' Brief an van Veen vom 4. Januar 1619; H. Hymans, *Bulletin de l'Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 1894, 3^{me} série, t. XXVII, S. 181-182 (Publ.); CDR, II, CLXXXIII, S. 194-197.
- ¹⁵⁶ TAMIZEY DE LARROQUE 1888-89, I, S. 143: «...je sçay qu'il en est véritablement for jaloux de crainte que quelqu'un ne les contrefasse...». Zu den Zeichnungen nach diesen Gemmen vgl. S. 69ff.
- ¹⁵⁷ Brief vom 17. August 1638, aus Steen: „Siet toch wel toe, als ghij vertrecken sult; dat alles wel opgesloten sij ende datter geene originaelen en blijven staen boven op het schilderhuys ofte einige schetsen...“; CDR, VI, DCCCLXI, S. 222-224; ZOFF 1918, Nr. CCXX; MAGURN 1955, Nr. 244. Über sein alleiniges Recht zur Vervielfältigung war Rubens vor allem in jenen Jahren besorgt, als sein Privileg in Frankreich für drei Jahre (1629-32) aussetzte; ANTWERPEN/QUÉBEC 2004-05, S. 36-38.
- ¹⁵⁸ Zum Begriff des *cantoor* und den nach Rubens kopierten Studien des Willem Panneels, siehe GARFF/PEDERSEN 1988.
- ¹⁵⁹ NOTTINGHAM/LONDON 1983, S. 95-101. Leonardo legte dem Schüler folgende Reihenfolge beim Kopieren nahe: „Fertige Zeichnungen von einem guten Meister an, die eine Kunstweise nach der Natur und nicht Manier zeigen (*esempio*), dann nach dem runden (*di rilievo*) und schließlich nach einem guten Naturvorbild (*di bono naturale*)“; MEDER 1923, S. 251. Über das Kopieren als Teil der Ausbildung des Renaissance-Künstlers siehe K. Lohse Belkin in: [BASEL 1984], S. 201; M. Kwakkelstein, Copying prints as an aspect of artistic training in the Renaissance, in: [BELKIN/DEPAUW 2000], S. 35-62; M. E. Braun-Anderson, in: *Children of Mercury. The Education of Artists in the sixteenth and seventeenth Centuries*, Brown University, Providence (R.I.) 1984, S. 121-126.
- ¹⁶⁰ Zur Frage nach dem gemeinsamen Ausgangspunkt für Rubens und seine Schüler am Beispiel Primaticcios, vgl. J. Wood, *Rubens as Thief. His Use of Past Art and Some Adaptions from Primaticcio*, in: [VLIEGHE ET AL. 2000], S. 153-173; STEADMAN 1982, Nr. 11; JAFFÉ 1989, Nr. 868.

¹⁶¹ Dies hat er mit der Mehrheit seiner Vorgänger und Zeitgenossen gemeinsam, unter anderem Velazquez. Zu den Ausnahmen gehört Lambert Lombard (1505/06-1566), dessen erhaltene Studien zum Großteil signiert und datiert sind; G. Denhaene, *Lambert Lombard. Renaissance et Humanisme a Liège*, Antwerpen 1990.

¹⁶² WIEN 2004, S. 21.

¹⁶³ Mit der Händescheidung und Identifikation von Schülern haben sich hauptsächlich Anne-Marie Logan und Arnout Balis befasst; BALIS 1994. Ein zur Veröffentlichung stehender Katalog der Rubens-Handzeichnungen von Logan wird diesbezüglich sicherlich neue Aufschlüsse geben.

¹⁶⁴ Sperling: „Wir besuchten auch den weitberühmten und kunstreichen Maler Rubbens (...). Wir sahen dort auch einen grossen Saal der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine grosse Öffnung mitten in der Decke erhielt. In diesem Saale sassen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Hrn. Rubbens vorgezeichnet hatte. Diese Bilder mussten die jungen Leute ganz in Farben ausführen, bis zuletzt Hr. Rubbens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte. Da hiess es denn, das alles sei Rubbens' Werk...“; BELLORI 1672 [1976], S. 267; SANDRART 1675 [1925], S. 157; DE PILES 1699, S. 396-397; HYMANS 1887, S. 150-152 (Holl.); SEIDLITZ 1887, S. 111 (D.); ROOSES, I, S. 7-11; CDR, II, S. 156 unter CLXVIII (Franz.); BALIS 1994, S. 98.

¹⁶⁵ Brief, 11. Oktober 1618, an Wolfgang Wilhelm Herzog von Bayern, in Italienisch: „Was den Gegenstand des heiligen Michael selbst anbelangt, so ist er äußerst schön, aber auch schwierig und ich fürchte, dass sich schwerlich unter meinen Schülern einer finden wird, der imstande ist, ihn, wenn auch nach meiner Zeichnung, gut ins Werk zu setzen [metterlo bene in opera ancorche col mio disegno]. Auf jeden Fall wird es notwendig sein, dass ich das Bild, so gut es geht, mit eigener Hand retuschiere...“; CDR, II, CXCIV, S. 227-230; ZOFF 1918, Nr. XXXVIII; MAGURN 1955, Nr. 39; RENGER 1990-1991, S. 54, doc. 12, 48.

¹⁶⁶ Der Vertrag zum Medicizyklus weist besonders auf die eigenhändige Ausführung aller Figuren hin: „...de faire, parfaire et peindre de sa propre main toutes et chacunes des figures des tableaux... Aussy entend sa majesté ne recevoir aucun tableau qui ne soit tout peint de la propre main dudict de Rubens pour ce qui concerne les figures“; ROOSES, BULLETIN, V, S. 217-218.

¹⁶⁷ Die *Tigerjagd* hatte Lord Danvers für Charles I, Prince of Wales, vorgesehen, und über Dudley Carleton bei Rubens bestellt. Rubens, der nicht ahnte, an wen das Bild ging, sandte ein „mäßiges“ Schülerwerk, und war schließlich peinlich berührt über den Fauxpas vor dem späteren englischen König. Der Vorfall zeigt, dass der Maler ihm unbekannte Sammler und Käufer geringer (ein)schätzte; BALIS 1986, S. 45 und Nr. 7.

¹⁶⁸ Der Vertrag für die Deckengemälde der Antwerpener Jesuitenkirche hält bereits fest, dass Rubens nur für die Entwürfe zuständig ist, die Gemälde jedoch durch Van Dyck und weitere fähige Assistenten ausgeführt werden: „2. That the aforesaid Sr. Rubens shall be obliged to make with his own hand the design of all the aforesaid 39 paintings in small size, and to have them executed and completed in large size by Van Dyck as well as some of his other pupils as shall be required by the pictures and the placed where they are to be inserted; (...)“; MARTIN 1968, Appendix I, S. 213-219, besonders S. 217.

¹⁶⁹ In seinem Brief an Sir Dudley Carleton vom 28. April 1618 umschrieb Rubens den Fremdanteil so: „[Ein jüngstes Gericht.] Begonnen von einem meiner Schüler (...). Da dasselbe [Gemälde] noch nicht vollendet ist so würde ich es ganz mit eigener Hand retuschieren und so könnte es für ein Original gelten“; CDR, II, CLXVI; ZOFF 1918, Nr. XXVII; MAGURN 1955, Nr. 28; Ein weiterer Brief, vom 12. Mai 1618, hält fest, dass Gemälde mit Werkstattanteil zu einem niedrigeren Preis taxiert wurden: „...dass es meiner Liste an Originalgemälden fehlte; (...) doch mögen Eure Exzellenz nicht glauben, dass die anderen einfache Kopien seien; – sie sind von meiner Hand so gut retuschiert, dass man sie schwer von den Originalen unterscheidet, und sind dennoch mit einem bedeutend niedrigerem Preis angesetzt“; CDR, II, CLXVIII; ZOFF 1918, Nr. XXVIII; MAGURN 1955, Nr. 29.

¹⁷⁰ ROOSES, BULLETIN, IV, S. 115 (Scioppius, *Hyperbolimaeus*, 1607, S. 140).

¹⁷¹ BELLORI 1672 [1976], S. 263.

¹⁷² WOOD 2010-2011, S. 28-30 ; NEW YORK 2004, S. 41-44.

¹⁷³ B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of the Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné*, 2 Bde, London 1903, I, S. 147-166; Ders., *I disegni dei pittori fiorentini*, (überarb., erw. Fassung), Mailand 1961, S. 245-265; C. C. Bambach, *Leonardo, Left-Handed Draftsman and Writer*, in: [NEW YORK 2003], S. 31-58.

¹⁷⁴ ROOSES, V, Nr. 1364.

¹⁷⁵ Glück/Haberditzl akzeptierten 241 Zeichnungen als eigenhändig. Die annotierten Zeichnungen sind: GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 1, 8, 10, 24, 40, 41, 67, 72, 75 (*von Rubens Hand?*), 80, 81, 82, 83, 92, 103, 132, 133, 135, 147, 148, 166, 171, 188, 190, 214, 216, 217, [218 übersehen], 223 und 236. Evers zählte 29 Beischriften, da er die mit einem Fragezeichen markierte Nr. 75 (*Studien zu einer Heimsuchung*, hier S. 103, Nr. 70) dazuzählte. Er zweifelte an der Authentizität von Nr. 62, 168 und 240. Die Beischrift auf der *Figurenstudie zur Landschaft mit dem Regenbogen* wird von Glück/Haberditzl und Evers übersehen; EVERS 1943, S. 252-253.

¹⁷⁶ GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 67.

¹⁷⁷ GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 40, 41, 72.

¹⁷⁸ GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 80, 214. Die Beischriften sind Teile der von Balthasar Moretus vorgegebenen Buchtitelgestaltung, womit die Autoren ausdrücken, dass Rubens sie nur noch in die Gestaltung zu integrieren, jedoch keinen Anteil an den Formulierungen hatte.

¹⁷⁹ GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 133, 190, 236.

¹⁸⁰ GLÜCK/HABERDITZL 1928, S. 9-10, Nr. 40, 41, 103, 147, Nr. 216 und 217.

¹⁸¹ Auch Mielke/Winner bemerkten die „merkwürdige Abwandlung [des Schriftbilds]“, wenn Rubens Flämisch statt Latein benutzte; HELD 1959, Nr. 138; BURCHARD/D’HULST 1963, Nr. 127; MIELKE/WINNER 1977, S. 89.

¹⁸² EVERS 1943, S. 135, Fig. 36.

¹⁸³ Evers wiederholt drei Kategorien für Beischriften nach Glück/Haberdtz: i) *die erläuternde Beischrift* auf einem Allegorieentwurf, womit er eventuell die Zeichnung der *Musathena* meinte (Nr. 36); ii) bei den *Farbangaben* auf einer Trachtenstudie dachte Evers sicherlich an die Studie einer *Magd* (Nr. 23); iii) die Identifikation des Zitats nach Ciceros *Reden gegen Verres* „...spiritum ore excipere...“ auf der Zeichnung *Venus & Adonis* wurde dem englischsprachigen Raum erst durch Elizabeth McGrath zugänglich gemacht (Nr. 65); EVERS 1943, S. 352-353, *Die Lücken der Rubensforschung* (6) und (7), Abb. 370; McGRATH 2005, S. 35.

¹⁸⁴ Eine Übersicht über die frühe Literatur zu den Rubensbriefen bei CDR, S. III-IV. Der CDR enthält knapp 1000 Dokumente von, an, zu und über Rubens, von geschätzten 8000 Stück. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Codex waren ca. 200 Rubensbriefe bekannt. Otto Zoffs deutsche Übersetzung der ihm bekannten 224 Rubensbriefe (1918) ist heute sprachlich veraltet, vor allem, da bereits der CDR deutlich auf die fehlende Manieriertheit von Rubens’ Sprache hinweist. Ruth Magurns 250 ins Englische übersetzte Briefe enthalten unter anderem den *Tripodenbrief* noch in seinen Einzelteilen (vgl. S. 109, Ill. 41), deren Zusammengehörigkeit Marjon van der Meulen herstellten; EVERS 1943, S. 351; ZOFF 1918; CDR, I, S. V; MAGURN 1955, S. VIII; Nr. 214, 216; VdMEULEN 1977.

¹⁸⁵ CDR; ZOFF 1918; Zoff und Magurn stellen fest, dass Rubens gerne klassische Autoren (Juvenal, Cicero, Seneca und Tacitus) in Latein in seinen Briefen zitierte, er seine Lateinkenntnisse gegenüber gelehrten Freunden gerne herunterspielte, obwohl er sich darin fließend und gewählt ausdrücken konnte, und dass er Briefe teilweise in zwei Sprachen (Latein/Flämisch) verfasste; MAGURN 1955, S. 12, und Nr. 84. Eine gute Einschätzung von Rubens’ Sprachkenntnissen bei ROSENBERG 1881, S. I-XI. Siehe dazu auch die Diskussion zu Autograph oder Kopie der Briefe bei GACHET 1840, S. III-V, die sich bei SAINSBURY 1857, ZOFF 1918, MAGURN 1955 fortsetzt.

¹⁸⁶ LUGT 1943.

¹⁸⁷ HELD 1951, 1954, 1975.

¹⁸⁸ JAFFÉ 1958, 1970 (1) und (2).

¹⁸⁹ MÜLLER HOFSTEDTE 1962 (1), 1964 (1) und (3); 1976-78.

¹⁹⁰ HELD 1959, S. 4 (= HELD 1986, S. 9).

¹⁹¹ LUGT 1943, S. 108, 110. HELD 1986, S. 66, unter Nr. 5 und siehe hier S. 121f, Nr. 45, 46.

¹⁹² HELD 1986, S. 29, 38-40; Anne-Marie Logan in: WIEN 2004, S. 20-22. Dies trifft natürlich auch für Künstler wie Pietro Candido, Giovanni Stradano oder Lambert Lombard nicht mehr zu, die allesamt Zeit in Italien verbrachten. Anders hingegen verhält es sich beispielsweise für die Identifikationen auf den Blättern (Porträtstudien) der Albertina. Sie entstanden aufgrund des Schriftbilds sicherlich noch in den Niederlanden, aber zeitlich nach Rubens, bevor die Blätter von Albert von Sachsen Teschen, wahrscheinlich während seiner Zeit als Statthalter in Brüssel, gekauft wurden; WIEN 1977.

¹⁹³ Die Blätter wurden, unter anderen, durch Pierre-Jean Mariette, Max Rooses und Frits Lugt vor 1608 datiert; D’HULST/VANDENVEN 1989, unter Nr. 13.

¹⁹⁴ Dem Buch ging 1956 ein Ausstellungskatalog voraus, in dem die Katalogeinträge nur noch geringfügig für den Zeichnungsband überarbeitet und übersetzt wurden; ANTWERPEN 1956; BURCHARD/D’HULST 1963. Vgl. außerdem BURCHARD 1926-27; BURCHARD 1927; BURCHARD 1950; BURCHARD 1953.

¹⁹⁵ Die ursprünglich 26 geplanten Bände sind im ersten Band nachzuschlagen; MARTIN 1968, S. XV. Der aktuelle Stand der Projekte ist über das Rubenianum zu verfolgen; www.rubenianum.be.

¹⁹⁶ Vgl. dazu Rubens’ Abhandlung „Über die Nachahmung antiker Skulptur durch die Malerei“ (*De imitatione statuarum*); MULLER 1982. Martin Warnke widerspricht der potenziellen Gelehrtenrolle des Rubens; WARNKE 2006, S. 164-166. Ein Band des Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (CRLB) zum *pocket book* steht durch Arnout Balis in Vorbereitung. Kürzlich dazu auch A. Dittmann: »Imitation is the means, not the end, of art« - Peter Paul Rubens und Sir Joshua Reynolds über die Grammatik antiker Skulptur, in: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 2010 (urn:nbn:de:0009-23-23431; <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/97/>; Stand 6. April 2012; siehe dazu auch die Bemerkungen von Renate Prochno: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/prochno/>; Stand 6. April 2012).

¹⁹⁷ JAFFÉ 1966; BALIS 2001.

¹⁹⁸ KÖLN 1977, S. 50-67.

¹⁹⁹ WARNKE 1986, S. 191-197; S. Alpers, Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s Lives, in: *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, XXIII, 1960, S. 190-215; E. H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1987, S. 15-16.

²⁰⁰ KÖLN 1977; McGRATH 1983 (1), 1987, 1991 (1) und 2005; BELKIN 1980, 1984 und 1989.

²⁰¹ JAFFÉ 1965 (2), S. 372.

²⁰² WIEN 2004, S. 21-22.

²⁰³ GILES/ST. CLAIR 1979; BUCK ET AL. 1981: Anthony Grafton, *Bring Out Your Dead. The Past as Revelation*, Cambridge/Mass. 2001.

²⁰⁴ KÖLN 1981, S. 10; BARNER 2002, S. 152, 321, 326-327.

²⁰⁵ Als damalige Standardsprache galt der *brabantische* Dialekt.

²⁰⁶ SPILLNER 1981, S. 13-21. In einem Brief an seinen Bruder Philipp IV aus dem Jahr 1639 beschreibt Ferdinand, der Statthalter der Habsburgischen Niederlande seit 1635, die Flamen als „trinktüchtige Rohlinge“; ALPERS 1995,

S. 46-47. Eine historische Analyse des linguistischen Nationalismus, der den religiösen Nationalismus ersetzte, bei GEYL 1964, S. 94.

²⁰⁷ BAKKER/DIBBETS 1977; G. R. W. Dibbets (Hg.), *Twe-spraack vande Nederduitsche letterkunst (1584)*, Assen/Maastricht 1985.

²⁰⁸ CLAES 1977, S. 208-212 und DE VRIES 1993, S. 66.

²⁰⁹ B. C. Donaldson, *Dutch. A linguistic history of Holland and Belgium*, Leiden 1983, S. 20-24.

²¹⁰ Die Schule befand sich auf dem heutigen Melkmarkt, damals der alte Friedhof der Liebfrauen-Kathedrale hinter dem Chor des Baus; CDR, I, S. 3-4. Einige Bücher, darunter eine Latein-Grammatik, hatte Verdonck bei Christoph Plantin für den Unterricht in der Schule gekauft; M. A. Nauwelaerts, Pieter Pauwel Rubens en het Antwerpse humanisme, in: *Hermenevs*, 49, 1977, S. 148.

²¹¹ Philipps Briefe an Peter Paul wurden posthum in den *S. Asterii episcopi* veröffentlicht; PHILIPP RUBENS 1615; CDR, I, S. VIII-X und S. 62.

²¹² Brief in Latein, Februar-März 1618, CDR, II, CLXII; ZOFF 1918, Nr. XXV; MAGURN 1955, Nr. 26; Justus Müller Hofstede in: KÖLN 1977, S. 21-37; MCGRATH 2006, S. 111.

²¹³ Zwei Auflagen der *Emblemata Horatiana* erschienen 1607, eine weitere 1612. Die Liebesemblemata erschienen 1608 in zwei Auflagen: in Latein, Englisch und Italienisch, sowie in Latein, Niederdeutsch und Französisch. J. Ford, „*Ut pictura poesis*“ or an attempt to explain, in verse, the *Emblemata Horatiana* of Otho Vanius, London 1875, S. XIV, XXIII.

²¹⁴ Zur Orientierung der italienischen und französischen Höfe an Baldassare Castigliones *Cortegiano* und der ‚bon usage‘ siehe M. Kruse, *Sprachlich-literarische Aspekte der höfischen ‚jeux de conversation‘ in Italien und Frankreich*, in: [BUCK ET AL. 1981], S. 33-40, v. a. S. 33-34. Zur Fortführung und Verwendung von Quintilians grammatischer und rhetorischer Tradition der vier Kriterien *ratio*, *vetustas*, *auctoritas* und *consuetudo* siehe SPILLNER 1981, S. 16.

²¹⁵ BELKIN 1989; BELKIN/DEPAUW 2000; MCGRATH 2005, S. 29.

²¹⁶ J. Müller Hofstede, in: [KÖLN 1977], S. 50-67; U. Heinen, in: [BRAUNSCHWEIG 2004], Nr. 79; D. Jaffé und A. Bradley, in: [LONDON 2005], S. 23; MCGRATH 2005, S. 30.

²¹⁷ M. A. Nauwelaerts, Pieter Pauwel Rubens en het Antwerpse humanisme, in: *Hermenevs*, 49, 1977, S. 147-157. Zur Bibliothek von Rubens siehe ARENTS 2001. Der Brief an Junius vom 1. August 1637, Flämisch/Latein, aus Antwerpen; CDR, VI, DCCCXXXI, S. 179-183; für den Brief an Gevaerts siehe CDR, V, DLXVI; VDVELDE 2006.

²¹⁸ HELD 1959, S. 157-159, unter Nr. 161; BURCHARD/D’HULST 1963, S. 87, unter Nr. 50; Bei Wood bereits die Feststellung, dass viele frühe Beischriften bevorstehende Inhaltsveränderungen anführen und an ungefähr der gleichen Stelle des Blattes stehen; WOOD 2002, Nr. 5: „*Make it so that he who raises his body up on his feet in the stirrups.. to get closer to the enemies*“.

²¹⁹ Rubens’ schrieb seinen letzten italienischen Brief wenige Wochen vor seinem Tod am 17. April 1640 an den französischen Bildhauer Francois DuQuesnoy (1594-1642); CDR, VI, DCCLXXXVII, S. 271-273. Allgemein zu den Rubensbriefen siehe CDR, ZOFF 1918 und MAGURN 1955.

²²⁰ N. Dittmar, *Sociolinguistics. A critical survey of theory and application*, London 1976; CRYSTAL 1993; SAHM 2002, S. 49.

²²¹ E. A. Lowe, Handwriting, in: [C. G. Crump/E. F. Jacob Hg.], *The Legacy of the Middle Ages*, Oxford 1926, S. 200; O. Pächt, Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration, in: [D. J. Gordon Hg.], *Fritz Saxl 1890-1948. A volume of Memorial Essays*, T. Nelson, 1957, S. 186-188. FAIRBANK/WOLPE 1960, Nr. 71-73, Abb. Der deutschsprachige Raum hinkte mit der Verwendung von Kurrent diesem Trend bis ins 20. Jahrhundert hinterher. KURTH 1896, S. 52-53; BROUWER²1943, S. 6-7.

²²² EVERS 1943, S. 320 und MIELKE/WINNER 1977, S. 89.

²²³ VDVELDE 2006.

²²⁴ Die Originale im Archivo General de Simancas.

²²⁵ Rubens Abneigung gegen Französisch als frühen Beleg für die historische Entwicklung des Sprachenkonflikts in Belgien, und den Kampf der Flamen gegen den steigenden französischen Einfluss in den spanischen Provinzen, zu interpretieren, ist verlockend, jedoch durch Nichts konkret zu stützen.

²²⁶ Brief an Caspar Gevaerts, 29. Dezember 1628 in Flämisch und Latein.

²²⁷ VDVELDE 2006, S. 153, Fn. 21.

²²⁸ Die Identität des „M[onsieur]. Felix“ wurde durch Carl van de Velde geklärt; MAGURN 1955, Nr. 25; VDVELDE 2006, S. 151-154, 167, Nr. 3, Abb. 3, 4, 6. Byam-Shaw vermutete hinter dem Adressaten fälschlich einen „*Monsignore Felix*“. Er glaubte aufgrund des Stils und der ganzfigurigen, bibeltreuen Darstellung an eine Vorlage für eine Buchillustration in zeitlicher Nähe zum *Breviarium Romanum*. BYAM-SHAW 1976, Nr. 1370. Die Figur des jungen Johannes, links hinter Jesus, verwendet Rubens in dem Altarwerk für Mecheln, was eine Datierung des Blattes frühestens in das Jahr 1616 erlaubt; VDVELDE 2006, S. 153. Das Profil des Jungen geht auf Rubens’ Sohn Albert zurück, der 1618 vier Jahre alt war. Die Zeichnung wurde mit dem *Tritpychon des Wunderbaren Fischzugs* für die Liebfrauenkirche in Mecheln in Verbindung gebracht. Rubens spricht von mehreren Zeichnungen, doch nur diese eine ist erhalten. Für zwei Zeichnungen für den Altar der Fischhändler siehe BURCHARD/D’HULST 1963, Nr. 95, 96, Abb. Es wurden auch Antependium, Kasel, Buchillustration, den Altar begleitende Glasfenster oder Schnitzereien für die Umsetzung der Zeichnung vorgeschlagen; LONDON 1988 (2), Nr. 5.

²²⁹ München, Alte Pinakothek, Inv. 890; KdK 118; RENGER 1990-91, S. 25-39.

- ²³⁰ Vgl. S. 41; FILIPCZAK 1987, S. 78-81; ROTTERDAM 2003, S. 11-31, v. a. S. 18; Nils Büttner, in: BRAUNSCHWEIG 2004, S. 16.
- ²³¹ M. A. Bertolotti, *P.-P. Rubens, Corneille de Wael, Jean Roos, Antoine van Dyck. Lettres et renseignements inédits*, Extrait du Bulletin Rubens, Antwerpen 1887; ZOFF 1918, Nr. CCI; MAGURN 1955, Nr. 220.
- ²³² Das *modello* heute in der Londoner National Gallery, Inv. NG.57.1-3; LONDON 2005, Nr. 63, Abb.; CDR, II, CXXXVIII; ZOFF 1918, Nr. XXIV; MAGURN 1955, Nr. 24.
- ²³³ RENGER 1990-91, S. 55-63.
- ²³⁴ VDVELDE 2006. (1) *Album Amicorum* des Philip van Valckenisse: MULLER 1983, S. 220; (2) Brief an Chieppio, 18. März 1603: CDR, I, XIX, Faksimile zwischen S. 96-97; (3) Brief an Chieppio, 2. Dezember 1606: CDR, I, XIC, Faksimile zwischen S. 354-355; (4) Brief an Chieppio, 28. April 1607: CDR, I, XCVII. Vergleiche hierzu das Schreiben von Philip Rubens im Auftrag seines erkrankten Bruders vom 29. Juli 1606, welches den Nachnamen „Rubens“ erstmals verwendet: CDR, I, LXXXV, S. 346-348, Faksimile zwischen S. 346-347; (5) Brief an Frans Sweerts, Februar-März 1618: CDR, II, CLXII; (6) *Album Amicorum* des Paul Groë, 27. Juli 1619: CDR, II, CXCI.
- ²³⁵ Die grundlegenden Aufsätze zu diesem Blatt sind MULLER 1983; Muller in: [ANTWERPEN 2004 (1)], S. 15-17.
- ²³⁶ Auch Otto van Veen interpretierte die Natur Gottes in seinen *Physicae et theologicae conclusiones* (1621), und es ist wahrscheinlich, dass Rubens vorbereitende Darstellungen dazu aus seiner Lehrzeit bei Van Veen kannte; vgl. C. Geissmar, The geometrical order of the world: Otto van Veen's *Physicae et Theologicae conclusiones*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVI, 1993, S. 175-176, Pl. 22 b, c.
- ²³⁷ Das MS de Ganay, eine der beiden Teilkopien nach Rubens' theoretischem Skizzenbuch, überliefert sein Verständnis des Kreises als vollkommene Form (bei Plato nach Cicero) und seine Verwendung als Grundlage für die Darstellung weiblicher Formen: MS de Ganay, fol. 4r; vgl. *Tableaux et Dessins Anciens... provenant de la Succession du Marquis de Ganay*, Sotheby's Monaco, 1. Dezember 1989, Lot 69 (heute Privatsammlung USA); JAFFÉ, ANTWERP SKETCHBOOK 1966, Fig. LXXV; fol. 5v; MULLER 1983, Fn. 8, 18.
- ²³⁸ MULLER 1982.
- ²³⁹ Wood beansprucht die Beischrift auf dem *Apostel Paul* ebenfalls für Rubens; WOOD 2010-2011, II, Nr. 97.
- ²⁴⁰ EDINBURGH 2002; WOOD 2010-2011.
- ²⁴¹ DEGENHART 1943, S. IX; BASAN 1776, S. 101, Nr. 683; WOOD 1994, S. 337; WOOD 1995; EDINBURGH 2002, S. 11; Jeremy Wood, *Rubens and Raphael: The Designs for the Tapestries in the Sistine Chapel*, in: [VLIEGHE, FESTSCHRIFT 2006], S. 277.
- ²⁴² Über die Bestimmung der Entwürfe ist in der Literatur immer wieder gerätselt worden. Eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Meinungen (Buchillustrationen, Orgelverkleidungen, Gemäldepaar?) bei HELD 1986, S. 29; D'HULST/VANDENVEN 1989, Nr. 13.
- ²⁴³ Rubens an Chieppio, 8. Februar 1608; CDR, I, CVII und CVIII, S. 401-408. Der Auftrag für Santa Maria in Vallicella wird umfassend in der Dissertation von Karen Buttler besprochen. Ein Aspekt daraus in ihrem Aufsatz: K. Buttler, Rubens's first painting for the High Altar of Santa Maria in Vallicella and his unsuccessful sales strategy, in: G. Feigenbaum und S. Ebert-Schifferer, Hgs., *Sacred Possessions. Collecting Italian Religious Art 1500-1900*, Getty Publication 2011, S. 17-38; NEW YORK 2005, unter Nr. 18; B. Aikema, Rubens's ‚*meraviglia*‘ in: [VLIEGHE, FESTSCHRIFT 2006], S. 225-228.
- ²⁴⁴ Vgl. S. 66; CDR, II, CXXXVIII, S. 69-74. Über den Begriff des *dis[s]egno* bei Rubens siehe ROSAND 1966, S. 236; DE PAUW-DE VEEN 1969; HELD 1976; MULLER HOFSTEDÉ 1976-1978.
- ²⁴⁵ Zur Freundschaft der beiden Männer siehe ROOSES, BULLETIN, I, S. 210; JUDSON/VDVELDE 1978, S. 25.
- ²⁴⁶ JUDSON/VDVELDE 1978, S. 33 und Appendix I, S. 406 [100].
- ²⁴⁷ JUDSON/VDVELDE 1978, S. 399 [87]; BOUCHERY/ VDWIINGAERT 1941, S. 62, fig. 31, 32.
- ²⁴⁸ Die Insignien Pauls V übernahm Rubens aus den vorausgegangenen Vorschlägen. Es ist durchaus üblich, dass Rubens Teile eines Entwurfes nicht spiegelte, wie diese Insignien. Weitere Beispiele sind die Titelblattillustration zu *Catena Patrum in S. Lucam*, das *modello* für die Verlagsvignette Jan van Meurs (Nr. 14) und das *modello* für das Titelblatt zu C. Gevartius' *Pompa Introitus Ferdinandi* (Antwerpen 1642); JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 58-58a, 60-60a, 81-81a.
- ²⁴⁹ „O DESERTVM FLORIBVS CHRISTI VERNANS / O EREMVVS FAMILIARIVS DEO GAVDENS!“; JUDSON/ VDVELDE 1978, Nr. 57-57b, fig. 193, 194.
- ²⁵⁰ JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 76.
- ²⁵¹ ANTWERPEN 1977 (2); JUDSON/VDVELDE 1978, S. 27; Appendix I, S. 385 [53]; S. 397 [80], [82].
- ²⁵² Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Inv. Tek. 237. Feder in Braun, laviert in Braun und gehöht in Weiß, über schwarzer Kreide, zur Übertragung vorbereitet, 224 x 156 mm. Die Beischrift in Feder in Braun unterhalb der Zeichnung: „LVDOVICVS ET CAROLOMANNVS / XIII. BRABANTIE PRINCIPES; ANTWERPEN 1991 (2), S. 77-79, Abb. 3; JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 51-51b, fig. 174, 175.
- ²⁵³ JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 64, 64a, Fig. 217, 218.
- ²⁵⁴ JUDSON/VDVELDE 1978, S. 31-32, 35-36, Appendix I, S. 390 [64].
- ²⁵⁵ Das Frontispiz der ersten Ausgabe von 1605 wurde sowohl für die zweite, als auch für die Ausgabe von 1632 (Band VI der *Opera Omnia*) mit kleinen Veränderungen verwendet; JUDSON/VDVELDE 1978, S. 155, unter Nr. 30-32, fig. 103, 106, 108, 111, und S. 299, unter Nr. 73-74; HELD 1986, S. 111, unter Nr. 107; VANDER AUWERA 1994, S. 227, 230 (*Entwurf des Rahmen von Rubens?*).

- ²⁵⁶ „*Moribus antiquis res stat Romana virisque*“. Das Motto findet sich bereits auf Pieter de Jodes Stich von Lipsius nach dem verlorenen Porträt Abraham Janssens; JUDSON/VDVELDE 1978, S. 157-158, unter Nr. 30, Fn. 1-3, fig. 104.
- ²⁵⁷ Für den lateinischen Text siehe BOUCHERY/VDWIJNGAERT 1941, S. 133; JUDSON/VDVELDE 1978, S. 156-157, Fn. 5; für eine englische Übersetzung und den Vergleich mit Thimantes siehe HELD 1986, S. 112.
- ²⁵⁸ Aufgeführt im *Grootboek 1624-1655* des Verlages: JUDSON/VDVELDE 1978, Appendix III, S. 448-449 [2]. JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 46, 46a.
- ²⁵⁹ Obwohl die Zeichnung zur Übertragung vorbereitet wurde, finden sich noch einige Veränderungen in der ausgeführten Titelblattdarstellung. Zusätzlich ist heute in der Mitte des Blattes, anstelle des Titels, eine Zeichnung Abraham van Diepenbeecks eingefügt; JUDSON/VDVELDE 1978, unter Nr. 46a.
- ²⁶⁰ Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. Cc 31, F°78, No. 93; 323 x 215 mm; die Korrekturen in Feder in Braun von Balthasar Moretus; ROOSES, V, S. 124; JUDSON/VDVELDE 1978, fig. 156.
- ²⁶¹ Die Vignette wurde erstmals in David van Maudens *Speculum Aureum Vitae Moralis* (Antwerpen 1631) verwendet; JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 60a, fig. 206; JAFFE 1989, Nr. 999, Abb. Interessanterweise wird der Wahlspruch auch mit Isaac Newton in Verbindung gebracht, der, als er gefragt wurde, wie er die Gesetze der Mechanik entdeckt hatte, mit diesem Ausspruch geantwortet haben soll; David L. Norton, *Democracy and Moral Development: A Politics of Virtue*, University of California Press 1991, S. 126.
- ²⁶² Bouchery/van den Wijngaert schlugen Constantia anstelle der Virtus vor. Da Rubens in seiner Zeichnung der *Musathena* (Nr. 36) Minerva eindeutig mit Virtus identifizierte und Constantia, ein Hauptwerk von Lipsius, in Buchform im Entwurf bereits verewigt ist, ist dieser Vorschlag unwahrscheinlich; BOUCHERY/VDWIJNGAERT 1941, S. 142, Anm. 83; JUDSON/VDVELDE 1978, S. 303 unter Nr. 73a, Fn. 3.
- ²⁶³ VAN DER MEULEN 1994, Nr. 201-222.
- ²⁶⁴ Zum Begriff „nae't leven“ bei Rubens siehe ALPERS 1983, S. 73.
- ²⁶⁵ P. D. Massar, *Costume Drawings by Stefano della Bella for Florentine Theater*, in: *Master Drawings*, VIII, 1970, S. 243-266.
- ²⁶⁶ Zwei davon sind Enea Vicos *Diversarum gentium aetatis habitus* (Venedig 1558) und Giacomo Francos *Habiti d'huomeni et donne venetiane...et ceremonie publiche della nobilissima città di Venetia* (Venedig 1610).
- ²⁶⁷ WILSON 2004, S. 221-224, 255.
- ²⁶⁸ *Navigations et Pérégrinations orientales, avec les figures et les habillements au naturel, tant des hommes que des femmes* (Lyon, Guillaume Roville 1568). Aufgelegt bei Guillaume Silvius, Antwerpen 1576-77, in Französisch, Holländisch, Deutsch und Italienisch; C. P. Serrure, *Vaderlandsch museum voor Nederduitsche letterkunde, oudheid en geschiedenis*, Bd 5, Ghent 1863, S. 252.
- ²⁶⁹ Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. R.F. 1977-13. Öl/Holz, 1,95 x 1,32 m, ca. 1639. KDK 425.
- ²⁷⁰ Brüssel, Königliche Bibliothek Albert I^{er}, Cabinet des manuscrits, Inv. II I862/I. Arthur Hind hatte eine Abhängigkeit des *Kostümbuchs* von de Succas Aufzeichnungen bereits angesprochen. Den vollen Umfang erkannte erst Held, der ursprünglich noch an Rubens' Reise zu den Monumenten in Flandern, Brabant und Burgund glaubte, aber schließlich seine Meinung änderte; HIND 1923, Nr. 119; HELD 1951, S. 286-291; HELD 1986, S. 45-46 und Nr. 64-69. Tatsächlich kopierte Rubens jene *cahiers* der *Mémoriaux*, die de Succa während seiner ersten Reise von Tournai nach Brüssel zwischen Dezember 1601 und Dezember 1602 gemacht hatte. Für die Zeichnungen, deren Vorlagen nicht identifiziert werden konnten, vermutet Belkin die Entstehung nach verloren gegangenen Aufzeichnungen de Succas *Recueil d'Arras*; BELKIN 1980, S. 42. Weitere Aufzeichnungen de Succas zu den *Mémoriaux* entstanden 1608 und 1615; BRÜSSEL 1977, S. 7-12, 14; BELKIN 1980, S. 34-43.
- ²⁷¹ Das *Jerusalem manuscript* ist ein Band aquarellierter Zeichnungen, vor allem türkischer Kostüme, gefunden im L.A. Mayer Memorial in Jerusalem. Rubens arbeitete wohl nach einer Kopie dieses Manuskripts. Eine weitere, fast identische Version in der Sammlung Veste Coburg; BELKIN 1980, Nr. 34, 35, 37, 38; KURZ 1972; R. A. Ingrams, Rubens and Persia, in: *Burlington Magazine*, 116, 1974, S. 190-197; HELD 1986, unter Nr. 68, 69. Siehe außerdem H.-A. Koch [Hg.], *Das Kostümbuch des Lambert de Vos*, [Faksimile-Ausgabe des Codex Ms. or. 9 aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen], 2 Bde, Graz 1991.
- ²⁷² BELKIN 1980, Nr. 1, fig. 1-6; Nr. 2, fig. 7, 12; fig. 89-90.
- ²⁷³ Die Ziffern 1-6 stehen für: 1. argent (Silber); 2. gueules (Rot); 3. sable (Schwarz); 4. azur (Blau); 5. vert (Grün); 6. or (Gold); BRÜSSEL 1977, S. 52; BELKIN 1980, S. 38-39.
- ²⁷⁴ Die Qualität der Rubenskopien wird durchgehend höher eingestuft als de Succas Originale; BRÜSSEL 1977, S. 89; BELKIN 1980, S. 39-40.
- ²⁷⁵ HELD 1986, S. 55.
- ²⁷⁶ München, Alte Pinakothek, Inv. 352. Öl/Lw., 262,5 x 266 cm. KDK 200; RINGER/DENK 2002, Nr. 352. Für ein Porträt der Gräfin, welches angeblich als Entwurf für diesen Auftrag entstand, siehe Vlieghe 1987, Nr. 71, Abb. 22; RINGER/DENK 2002, S. 272 und Fn. 5 („kein Entwurf, sondern eine „(eigenhändige?) Wiederholung“).
- ²⁷⁷ Den Namen des Zwerges kennen wir aus dem Brief des Gesandten, der die Gräfin auf ihrer Reise begleitete; CARPENTER 1844, S. 6; ROOSES, IV, S. 126. HELD 1959, S. 31, Fn. 1 nach Mary F. S. Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921, S. 172ff, schreibt den unsignierten Brief Francesco Vercellini zu; WIEN 2004, S. 37-38, spricht von einem anonymen Gesandten.
- ²⁷⁸ Über die Schreibweise des Vornamen herrscht Uneinigkeit; BURCHARD/D'HULST 1963 (Alethea), HELD 1959 und WIEN 2004 (Aletheia), RINGER/DENK 2002, S. 272, Nr. 352 (Aletheia). Die National Portrait Gallery London führt 23 Porträts und Stichwerke der Gräfin mit dem hier verwendeten Vornamen an.

²⁷⁹ CARPENTER 1844, S. 5-7.

²⁸⁰ 1) 11. März 1620, an Pieter van Veen aus Antwerpen, Italienisch; 2) 3. April 1620, an Hans Oberholtzer aus Antwerpen, Französisch; 3) 24. Juli 1620, an Herzog Wolfgang Wilhelm von Neuburg aus Antwerpen, Italienisch; vgl. CDR, II, CC, CCII; MAGURN 1955, Nr. 41, 42, 43; ZOFF 1918, Nr. 40, 41.

²⁸¹ Rubens an Wolfgang Wilhelm Herzog von Pfalz-Neuburg, 24. Juli 1620 (2 S.). Düsseldorf, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland (vormals Hauptstaatsarchiv), AA 0031 Nr. 4072, fols. 4R und V (Jülich-Berg II): „*Ritrovandomi questi giorni passati à Brusselles,...*“; CDR, II, CCII.

²⁸² EVERS 1943, S. 339-340; HELD 1959, S. 44-45 und Nr. 163, Pl. 175, 176; MIELKE/WINNER 1977, S. 104.

²⁸³ *Dutch Portraits in the Age of Rembrandt and Frans Hals*, Den Haag, Mauritshuis; London, National Gallery 2007, unter Nr. 45.

²⁸⁴ München, Alte Pinakothek, Inv. 313. Öl/Holz, 97,5 x 130,8 cm; KDK 321. Rubens' Autorenschaft des Gemäldes wird seit langem bezweifelt: EVERS 1943, S. 336 (*Franz Wouters oder David Teniers d. Ä.?*); MIELKE/WINNER 1977, S. 103-104 unter Nr. 37 (als *Vertumnus und Pomona, nach Ovids Metamorphosen, XIV, 622-770?*); RENGER/DENK 2002, Nr. 313, Abb. (als *Rubens Werkstatt*).

²⁸⁵ Windsor, The Royal Collection. Inv. RCIN 401416. Royal Collection Trust / © HM Queen Elizabeth II 2012. Öl/Holz, 143,4 x 222,9 cm; KDK 239; GLÜCK, LANDSCHAFTEN, Nr. 9, Abb.

²⁸⁶ Florenz, Palazzo Pitti, Öl/Holz, 122 x 195 cm; KDK 405; GLÜCK, LANDSCHAFTEN, Nr. 22, Abb.

²⁸⁷ EVERS 1943, Abb. 334; der Stich van den Wyngaerdt in GÖTTINGEN 1977, Nr. 88.

²⁸⁸ SCHNAPP 1996, S. 128.

²⁸⁹ Zwischen Anfang 1606 und Mai 1607 wohnte Rubens mit seinem Bruder Philipp in Rom. Danach kehrte Philipp nach Antwerpen zurück. Vgl. den Brief Philipps an Georges Uwens, Latein, 11. Juni 1607 aus Antwerpen; CDR, I, CI; Jan Van der Stock, *Onbekende documenten uit het familie Archief van Rubens*, in: [D'HULST 1985], S. 129 (*Philipps Abreise bereits November 1606*).

²⁹⁰ Das *Reisetagebuch* enthielt wahrscheinlich hauptsächlich Rubens' Aufzeichnungen nach antiken Objekten, die er in Italien, unter anderem bei Lelio Pasqualino, studiert hatte. Fragmente daraus sind in einer Abschrift von Peiresc erhalten: *Extrait de l'itinéraire de M. Rubens fait à Rome Chez le S. Lelio Pasqualino*; Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Fr. 9530, fol. 199r. CDR, III, S. 368; VDMEULEN 1994, Appendix I, S. 153-157.

²⁹¹ Zwölf Privatsammlungen sind bekannt, zu denen Rubens Zugang erlangt hatte, darunter die Sammlungen des Vatikan auf dem Belvedere, der Villa Mattei, der Villa Borghese, die Sammlung Agostino Chigis und der Familie Farnese; STECHOW 1968, passim; VDMEULEN 1994, S. 41-68.

²⁹² WESTFEHLING 2001 und LONDON 2005, Nr. 23-26

²⁹³ Antwerpen, Rubenshuis, Inv. RH TEK 01. Schwarze Kreide, 375 x 270 mm. Beischrift, auf dem Sockel der Skulptur, in schwarzer Kreide: „*ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΝΕΣΤΟ ΟΣ / ΑΘΗΝΑΙΟΣ / ΕΠΟΙΕΙ*“ – „*APOLLONI NESTO OS ATHENAIOS EPOIEI*“, von fremder Hand in Feder in Braun: „*Di Vandik à bellvedere / di S. Pietro di Roma*“; VDMEULEN 1994, Nr. 37, Abb. 75.

²⁹⁴ ANTWERPEN 2004 (2), Nr. 79-81 und Fig. 81c; LONDON 2005, Nr. 83, 84. Allgemein siehe STECHOW 1968.

²⁹⁵ HEINEN/THIELEMANN 2001; BRAUNSCHWEIG 2004.

²⁹⁶ Vgl. das doppelseitige Blatt in der Courtauld Gallery of Art, London, Inv. D.1978.PG.427. LONDON 2005, Nr. 27, 28; der Hl. Christopherus unter Nr. 54, Abb.

²⁹⁷ Zu den Sammlern der Gemmen gehörten Cassiano del Pozzo, Nicolas Rockox, sowie Peiresc und Rubens selbst. David Jaffé vermutet, dass einige abgebildete Stücke zum Kauf angeboten werden sollten; D. JAFFÉ 1997, S. 182. Zu Rubens' Gemmensammlung siehe F. Healy, *Rubens as Collector of Antiquities*, in: [ANTWERPEN 2004 (1)], S. 260-263, und Nr. 66-77.

²⁹⁸ Für das Projekt erhielten sich ein Titelblatt, neun Stiche nach insgesamt 18 antiken Kameen und einige Kopien. MAGURN 1955, S. 10-11; VDMEULEN 1975, S. 37-42.

²⁹⁹ Kürzlich wurde das „neue Stück“ von Logan als Rubens' Erfindung bezeichnet. Glück/Haberditzl interpretierten Rubens' Beischrift so, als hielte er dieses Stück als von fremder Hand hinzugefügt. Winner/Mielke, van der Meulen und Heds „restauriertes Stück“ lässt offen, durch wen die Anstückung hinzugekommen war. GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 24; MIELKE/WINNER 1977, Nr. 31; HELD 1986, S. 39 und 93, unter Nr. 60; VDMEULEN 1994, passim und Nr. 165; NEW YORK 2005, Nr. 24.

³⁰⁰ Der Faksimile-Stich entstand wahrscheinlich nicht unter Rubens' Aufsicht, da seine Vorlagen für Kupferstiche seitengleich mit den Gemmen waren, und die Kupferstiche somit seine Zeichnungen verkehren.

³⁰¹ Paris, Bibliothèque Nationale, MS Fr.N. Acq.1209, fol. 20r, Nr. 2: „[3] Le camayeul du chariot de Claudius & d'Agrippine traînez par deux dragons aislez de couleur de sardoine, les deux figures de grisaille excepté la cuirasse, les cheveux & les extremitéz des habillemens de sardoine. L'Empereur tient le sei... [sic]“. – „The cameo with the Chariot of Claudius and Agrippina drawn by two winged dragons coloured like sardonyx; the two figures greyish except for the cuirass, hair and the top layer of the clothing, which are of sardonyx. The Emperor holds the ... [?]“; VDMEULEN 1994, S. 185, Appendix IV.3.

³⁰² „Ich hoffe (...) mit der nächsten Post das Bild der Kamee von der Heiligen Kapelle senden zu können. Um größeren Schwierigkeiten auszuweichen, musste man darauf verzichten, die Verschiedenheit des Steines, die Sie noch im Gedächtnis behalten haben werden, wie z. B. das Weiße, das an einigen Stellen blasser und grauer wird, ganz genau beizubehalten, und man kann nur das Weiße und den Sardonyx darüber und darunter herausarbeiten. Aber ich hoffe doch, dass der Herr Rat, Ihr Bruder, so genau er auch ist, damit zufrieden sein wird“. Eine Kopie des Briefes in der Bibliothèque Mejanès, Aix. CDR, III, CCCXCVIII; ZOFF 1918, Nr. LXXII; MAGURN 1955, Nr. 81; COTTA 1987, Nr. 172. Vgl. ebenfalls STECHOW 1968, S. 18.

- ³⁰³ MULLER 1989, S. 150, Nr. 1; ANTWERPEN 2004 (2), Nr. 78.
- ³⁰⁴ Rubens an Valavez, 26. Dezember 1624; CDR, III, S. 315; MAGURN 1955, Nr. 59.
- ³⁰⁵ Der Brief an Valavez vom 10. Januar 1625 berichtet, dass Rubens das Blatt anlässlich seiner zweiten Reise für den Medici-Zyklus nach Paris mitnahm, weil er es nicht falten wollte. Von dort sandte es Valavez an Peiresc nach Aix; CDR, III, S. 321; MAGURN 1955, Nr. 60.
- ³⁰⁶ CDR, VI, S. 155; MAGURN 1955, Nr. 238. Der Stich von Michel Demasso in: J. Spon, *Miscellanea Eruditae Antiquitates*, Lyons 1685, S. 254. Spon bestätigte auch Rubens als den Besitzer des Helmes: „*Ecce duas Cassides antiquas, quarum priorem ferream deauratam possidebat olim in Museo suo Petrus Paulus Rubens Antiquarius & Pictor celeberrimus, ipsemet à se delineatam ad Peireskium misit, ex cujus schedis nunc depromimus*“; HOLMES 1964, S. 67-68, fig. 1; VDMEULEN 1994, S. 125-126, Fn. 139.
- ³⁰⁷ Die Rüstung heute in Florenz, Bargello, Museo Nazionale; VDMEULEN 1994, S. 125-126, Fn. 139.
- ³⁰⁸ CDR, V, S. 309-317; ZOFF 1918, Nr. CXC VIII; MAGURN 1955, Nr. 214, 216; VDMEULEN 1977; VDMEULEN 1994, S. 29, Fn. 12.
- ³⁰⁹ D. JAFFÉ 1988; SCHNAPP 1996, S. 185ff.
- ³¹⁰ Heute im Museo Nazionale Romano Terme di Diocleziano, Rom, Inv. 80711.
- ³¹¹ Das *himation* ist eine brustfreie Toga, während der kurze *chiton* eine um den Leib geschnürte Tunika der arbeitenden Bevölkerung ist; DE GRUMMOND 1984, S. 83; VDMEULEN 1994, S. 86.
- ³¹² Diese Vermutung bereits bei Ludwig Burchard; VDMEULEN 1994, S. 159, unter Nr. 138, Fn. 7.
- ³¹³ Die Identifikation der Quelle zuerst bei HELD 1959, Nr. 160; MCGRATH 1983 (1), S. 232, Fn. 23.
- ³¹⁴ „*Apage, non placet profecto mihi illaec aedificatio; nam os columnatum poetae esse indaudiu barbaro, quoi bini custodes semper totis horis occubant*“; Titus Maccius Plautus, *Der glorreiche Hauptmann*, 210-212. Wilfried Stroh, *Der ‚Miles gloriosus‘ des Plautus auf der Bühne seiner Zeit*. Mason Hammond, Arthur M. Mack, Walter Moskalew, *Miles gloriosus by Titus Maccius Plautus*, Harvard University Press 1963, S. 96.
- ³¹⁵ „*Virtuti Fortuna Comes*“ – „*Glück [ist] der Wegbegleiter der Tugend*“; JUDSON/VDVELDE 1978, S. 158, unter Nr. 30, Fn. 14. Bisher wurde nie erwähnt, dass diese Inschrift die Holzfiguren, genau genommen, falsch benennt. *Virtus* trägt jenen Teil des Satzes unter sich, der *Honos* erwähnt (*Comes est Honor*), während *Honos* mit Stab und Füllhorn die sich auf *Virtus* beziehende Satzhälfte trägt (Abb. 31a).
- ³¹⁶ ANTWERPEN 1971, Nr. 62; HELD 1986, unter Nr. 133.
- ³¹⁷ (1) *Victoria & Virtus*, (1616-17). Wien, Fürstliche Sammlungen des Prinzen von und zu Liechtenstein, Inv. GE 78. Ö/Lw., 287 x 271,5 cm; NEW YORK 1985, S. 354-355, Nr. 216, Abb. (2) Auf dem Titelblattentwurf zu Justus Lipsius' *Opera Omnia* (1634) sitzt die Figur der *Virtus* vor *Minerva* und der *Hermenbüste* des *Seneca*; vgl. hier S. 63 und Nr. 13. (3) Rückseite des Triumphbogens für *Ferdinand des Pompa Introitus*; MARTIN, *POMPA INTROITUS* 1972, Nr. 40-40a, Fig. 73, 74; GEVARTIUS 1641, III. Die Abbildung der *Virtus* in *Charles-Antoine Jomberts, Théorie de la figure humaine* (Paris 1773) ist ein Hinweis darauf, dass Rubens die Figur ebenfalls eine Funktion in seinen theoretischen Betrachtungen zur Malerei erfüllte; JOMBERT 1773, S. 54, Pl. XLIII; HELD 1986, S. 43 und Nr. 133.
- ³¹⁸ Q. Horatii Flacci Emblemata / imaginibus in aë incis, notisq[ue] illustrata, studio Othonis Vaeni. Antverpiae, Ex Officina Hieronymi Verdussen, 1607, S. 8-9 (*Virtus inconcussa*). Rubens' und Van Veens Vorbilder für *Virtus* und *Honos* gehen auf ein Relief der *Virtus Augusti* des *Konstantinbogens*, bzw. auf eine *Vespasianische Münze*; VDMEULEN 1994, text ill. 37, 38.
- ³¹⁹ HELD 1959, Nr. 138 (ca. 1612-15); F. Baudoin, in: ANTWERPEN 1971, Nr. 62 (ca. 1620); HELD 1986, Nr. 133 (ca. 1618-20). Anne-Marie Logan, in *literis* (2006), als um 1622. Tatsächlich sind uns nur Rötelstudien, wie die *Sich umarmenden Kentauren* (London, Courtauld Institute Galleries of Art, Inv. D.1978.PG.61), die *Anbetung der Könige* (Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D.94), oder *Herkules und der Nimäische Löwe* (Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet), von nach der Mitte der 1620er erhalten.
- ³²⁰ *Leuchtertragender Engel, ein Fragment eines Kranzgesims und eines Karyatidenkopfes*, ca. 1620. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 3242. Feder in Braun, über schwarzer Kreide, Lavierung in Graubraun, 162 x 78 mm. Die Figur ausgeschnitten, aufgelegt auf dem Blatt des Kopfes, 196 x 89 mm. Der Engel wurde nach dem Auflegen quadriert. Beischriften links und rechts vom Postament, in Feder in Braun: „*voeten / hooch*“; MIELKE/WINNER 1977, Nr. 25, Abb.; J. L. Meulemeester, Huysens, Rubens, Van Mildert en het zeventiende-eeuwse hoofdaltaar van de Sint-Donaaskatedraal in Brugge, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1986, S. 173-204, Fig. 7 (ca. 1620; als von Rubens, von Rubens beschriftet, Vorzeichnung für van Mildert).
- ³²¹ DE PAUW-DE VEEN 1969, S. 63-64, 162-164, 352-357.
- ³²² Theodoor Galle wurde am 22. Juni 1613 für das Stechen des *Frontispizes* bezahlt; JUDSON/VDVELDE 1978, unter Nr. 10-10a, und Appendix III, S. 447, [1] und S. 454 [13].
- ³²³ *Rubens als Bürger*, Museum des Siegerlandes, Oberes Schloss zu Siegen, Siegen 1967, S. 35.
- ³²⁴ Der Brief an Peiresc in Italienisch, vom 31. Mai 1635, in Zusammenhang mit den Privilegien für den Stich eines *Christus am Kreuz* von Paulus Pontius; CDR, VI, DCCXCV, S. 107; P. Huvenne, in: [ANTWERPEN/ QUÉBEC 2004-05], S. 12.
- ³²⁵ Die beiden Büchlein im in-24° Format. Die Illustrationen, für die Rubens jeweils 5 Gulden erhielt, sind in Moretus' *Grootboek* (1624-1640) als eine Position aufgeführt; JUDSON/VDVELDE 1978, Appendix III, S. 448-449 [2].

- ³²⁶ Der Brief von Bauhuis vom 12. Oktober 1617: „*Excogitavi Parnassum sacrum, Musas, Mnemosynem, Apollinem, omnia sacra, etc.*“; JUDSON/VDVELDE 1978, S. 367-368, Appendix I, [9]; MCGRATH 1987, S. 233, Fn. 4.
- ³²⁷ GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 217 (als *Poesie & Tugend*). Der essentielle Aufsatz zu dieser Darstellung ist MCGRATH 1987.
- ³²⁸ Mathiae Casimiri Sarbievii e Soc. Iesv Lyricorum Libri IV. Epodon Lib.vnvs alterq[ue]. Epigrammatvm. Antverpiae. Ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, M.DC.XXXII cvm Privilegijs Caesareo et Regio. Unterschiedliche Meinungen herrschen bezüglich der Identifikation der Muse. Judson/van de Velde erkannten in der Muse Erato. McGrath hat auf die erotische Konnotation von Erato aufmerksam gemacht, die für die Gedichte eines Jesuitenpaters unpassend erscheint. Die Muse Calliope wird hingegen in einem der Gedichte erwähnt, wie Held feststellte; HELD 1977, Nr. 44, Fig. 43, 44; JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 62, Fig. 212-213 (Erato); HELD 1980, Nr. 304; MCGRATH 1987, S. 237, Fn. 36.
- ³²⁹ Charles de Mallery wurde von Moretus am 25. Januar 1634 für die Kupferplatte bezahlt; JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 67, Appendix III, S. 487 [117]. Auf die Verbindung des Titelblatts mit der Ölskizze hat zuerst Evers aufmerksam gemacht; EVERS 1943, S. 187.
- ³³⁰ *Weibliche Aktfiguren und Caritas mit Kindern*, St. Petersburg, Eremitage, Inv. 5513. Schwarze Kreide und Rötel, Lavierung mit dem Pinsel in Braun, 339 x 445 mm. Beischrift in roter Kreide, oben rechts: „*Caritas*“; von fremder Hand, in Graphit, unten links: „5487“ und unten rechts: „*XII 25*“; DE POORTER 1978, Nr. 13b, Fig. 173.
- ³³¹ HELD 1959, Nr. 50v, S. 115.
- ³³² Ausführlich besprochen bei MIELKE/WINNER 1977, Nr. 28, 30; MCGRATH 1991 (1) und MCGRATH 1997, S. 90-95; vgl. auch VDMEULEN 1994, S. 130-131.
- ³³³ H.W. Williams, *A Gift of Prints and Drawings*, in: Metropolitan Museum Bulletin, XXXV, 1940, S. 156 (Publ., als *Van Dyck*); HELD 1959, S. 95-97, 99, Nr. 6, pl. 6 (*Rückkehr des siegreichen Horaz*, einem Vorschlag E. Panofsky folgend). (Livius I, 24): Der siegreiche Jüngling aus der Familie der Horatier kehrt nach seinem Sieg über die Curiatier heim, mit Siegeskränzen von den Römern bejubelt; CAMBRIDGE/NEW YORK 1956, Nr. 4, pl. 1; KÖLN 1977, S. 194.
- ³³⁴ Plato, *Symposium*, 212D-213E; [F. Boll], *Platon, Gastmahl*, [Griechisch/Deutsch], München 1926, S. 77-78; MCGRATH 1983 (1); MCGRATH 1997, Nr. 11.
- ³³⁵ *A Catalogue of the genuine and entire Collection of... Mr. Jonathon [sic] Richardson*, London, 26 January 1746 [1747], lot 54: „Alciades coming drunk into the feast of philosophers“.
- ³³⁶ HEALY 1997, S. 66-67, Fig. 84-86.
- ³³⁷ Glück/Haberditzl datieren das Blatt in das Jahr nach Alberts Geburt, doch wahrscheinlich ist Albert hier bereits 3-4 Jahre alt (1617-18); GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 81 (1615). Die spätere Datierung auch bei MCGRATH 1987, S. 238-239, Pl. 67c (1617-18).
- ³³⁸ *Profilstudie eines (alten) Mannes „Niccolò da Uzzano“*. New York, The Morgan Library and Museum, Inv. I, 234. Rötel und Lavierung in Dunkelrot, über einer Schicht von hellgrauer Körperfarbe, Korrekturen in Rötel, Korrekturen in Weiß, an den oberen Ecken angestückt, 224 x 160 mm. Beischriften, links, in roter Kreide: „*Niccolo da Vzzano*“; Verso nummeriert, in Graphit, von späterer Hand: „173“; STAMPFLE 1991, Nr. 297, Abb; WOOD 2010-2011, III, Nr. 169, Ill. 20. Vgl. K. Clark, *A Catalogue of Drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle*, Cambridge 1935, Nr. 12555v, 12584, 12478. In den Jahren 1613-16 fertigte die Rubenswerkstatt für Balthasar Moretus eine Serie von zwölf historischen Porträts an, darunter jene des Pico della Mirandola und des Lorenzo di Medici; BOUCHERY/VDWIJNGAERT 1941.
- ³³⁹ E. Panofsky, *Der gefesselte Eros*, in: *Oud Holland*, I, 1933, S. 193-217. Ders., *Studies in Iconology*, New York 1939, S. 126 and 166.
- ³⁴⁰ Wolfgang Wilhelm an seinem Agenten Reyngodt, 20. Oktober 1620, aus Neuburg: „...Euer schreiben vom 8. dieses haben wir sambt dem abriß unser Lieben Frauen Nativitet zurecht empfangen, so uns wollfellig ist...“; RENGER 1990-91, S. 62, 95 (Dok. 30), 97 (Dok. 36).
- ³⁴¹ Renger, wie Fn. 340, brachte die Zeichnung nicht mit dem Relief in Zusammenhang, dies erst bei MCGRATH 1991, S. 717. Eine Abbildung des Reliefs in: WIEN 2004, S. 22, 286, unter Nr. 57.
- ³⁴² *Neue Künst- liche Figuren Biblischer / Historien, grüntlich von / Tobia Stimmer / gerissen: // Zu Basel bei Thoma Gwarin / Anno. M.D.LXXVI*. Quarto, 169 Holzschnitte in acht verschiedenen Rahmen, 60 x 83 mm bzw. 157 x 131 mm. Die Texte von Johann Fischart in Form einer zweiteiligen Überschrift, Bibelnachweis und Inscriptio, sowie fünf oder sechs-zeilige Verse als Subscriptio; BASEL 1984, Nr. 66, Abb. 94ff.
- ³⁴³ Der Zeitrahmen wird stilistisch von Kupferstichen Hendrick Goltzius' gestützt, die 1596 bzw. 1597 datiert sind, und die Rubens wahrscheinlich sehr bald nach ihrem Erscheinungsdatum kopierte; LUGT 1943, S. 110; LUGT 1949, Nr. 1121, 1123.
- ³⁴⁴ [Hans Holbein d. J.] *Historiarum ueteris / INSTRUMENTI ICO / nes ad uiuum expressae // LVGNVNI, / SVB SCVTO COLONIENSI, / M.D.XXXVIII*. Der Vergleich zwischen Holbein und Stimmer in: BASEL 1984, Nr. 66, 71.
- ³⁴⁵ Das Gemälde in London, Wallace Collection, Inv. P. 93; SK LONDON 1992, P 93, Abb. Die Zeichnung in Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. MB 5017. Feder in Braun, 165 x 143 mm. Beischriften, in Feder in Braun, v.l.n.r.: „de sonne met de keers / gemengt“; „dese op de keerse“; „dese tronyie om datse daer / gebeden is geschildert op de keers / gemengelt met die vlacke sonne“; „dese figure was geschildert op enen stercke dach“; ROTTERDAM 2001, Nr. 52, Abb. Zur Verwendung des Begriffs *tronie* siehe DE PAUW-DE VEEN 1969, S. 190-191, 371; Dagmar Hirschfelder: *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008.

- ³⁴⁶ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5686. Schwarze Kreide, Feder in Braun, 310 x 201 mm. Beischriften in Flämisch, Feder in Braun; MIELKE/WINNER 1977, Nr. 51 Kop., Abb.; RENGER/DENK 2002, Nr. 338, Abb.
- ³⁴⁷ JAFFÉ 1970, S. 46 und Fn. 10.
- ³⁴⁸ NEW YORK 1990, S. 123; ROTTERDAM 2001, S. 78, Fig. 1.
- ³⁴⁹ Das Original für die Privatkapelle der Mantuaner Herzogin Eleonora. Die Kopie, Privatsammlung, bzw. Sotheby's London, Öl/Lw., 200 x 255 cm; LONDON 2005, unter Nr. 55, Fig. 51 und Fn. 3, sowie E. McGrath, in: LONDON 2005, S. 31 und Fn. 18-20.
- ³⁵⁰ Gemälde diese Themas heute in London (Courtauld Institute Galleries of Art), Lille, Valenciennes und St. Petersburg; KdK 88-90; EVERS 1943, S. 137-144; LILLE 2004, Nr. 126, 127, Abb.; LONDON 2005, Nr. 56.
- ³⁵¹ The Devonshire Collection, Chatsworth, Inv. 1007A. Feder in Braun und Lavierung in Braun, 283 x 444 mm; NEW YORK 2005, S. 80, Fig. 43.
- ³⁵² Für die Contarelli-Kapelle von S. Luigi dei Francesi, Rom, *in situ*, 1599-1600. Die Figur ist erneut als Akt auf der Rückseite der Skizzen zu *Alcibiades unterbricht das Symposium* (S. 119f, Nr. 41), und in zwei Versionen des *Urteils des Paris* zu finden; HEALY 1997, S. 66-68.
- ³⁵³ London, National Gallery, Inv. NG 172. Öl und Ei/Lw., 141 x 196 cm. 1601 fertig gestellt ist die Figur ein *terminus post quem* für Rubens' Blätter; *Caravaggio, The Final Years*, National Gallery, London 2005, Nr. 1, Abb. Eine spätere Datierung, die die Zeichnungen mit dem *Letzten Abendmahl* von 1611 in Verbindung bringt, bei: MONBALLIEU 1965, S. 183-205; ANTWERPEN 1956, Supplement unter Nr. 24-25.
- ³⁵⁴ G. Gronau, *Raffael. Des Meisters Gemälde*, [Klassiker der Kunst], Stuttgart 1909, S. 192.
- ³⁵⁵ Zu Rubens nach Raffael vgl. z.B.: JAFFÉ 1967; HELD 1967, S. 102-104; HELD 1986, Nr. 7; WOOD 2006.
- ³⁵⁶ HELD 1986, Nr. 7.
- ³⁵⁷ Müller Hofstede schlug vor, dass die ausgebreiteten Arme des Jakobus in Leonardos *Abendmahl* Fresko in Mailand Rubens zu dieser Anmerkung inspiriert haben könnten. KÖLN 1977, S. 184 und Nr. 25.
- ³⁵⁸ Svetlana Alpers hat für die Gemäldeserie des *Torre de la Parada* gezeigt, dass Rubens die Dialoge der Götter aus Ovids *Metamorphosen* mit „italienischen Charakteren“ besetzte, ihre Art der Darstellung allerdings dem erklärenden, veranschaulichenden Modus des Nordens folgte; ALPERS 1971; ALPERS 1983, S. 70-77. Im Gegensatz zur Serie für den *Torre de la Parada* hat Alpers das Gemälde der *Kirmes* als Bild in Rubens' „flämischer Sprache“ beschrieben; ALPERS 1995 und hier die *Studien zur Kirmes*, Nr. 54, S. 91.
- ³⁵⁹ Auf die *espressione* hat in Zusammenhang mit diesem Blatt erstmals Müller Hofstede aufmerksam gemacht. Er verwies ebenfalls darauf, dass Rubens mit Lomazzos und Albertis Theorien zu den „moti“ vertraut war; KÖLN 1977, Nr. 25; MÜLLER HOFSTED 2006, S. 287-288; vgl. auch LEE 1940.
- ³⁶⁰ HUEMER 1983, S. 95-96; HELD 1996. Eine gute Übersicht zum Thema der Affekte und der Erfahrung der Erhabenheit (*magnanimitas*) bietet BRAUNSCHWEIG 2004, S. 28-38. Medeas Verhalten wurde unterschiedlich aufgefasst: als „von einer Vision umnachtet“, oder „in uneingeschränkter Überlegenheit über ihre Tat“; O. Regenbogen, Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 7, (1927/28), Leipzig-Berlin 1930, S. 167-218; W. Steidle, in: [E. Lefèvre Hg.], *Senecas Tragödien*, (Wege der Forschung 310), Darmstadt 1972, S. 290.
- ³⁶¹ WARNKE 2006, S. 40-46.
- ³⁶² Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 19916 recto. Feder in Braun, 193 x 208 mm; BRAUNSCHWEIG 2004, Nr. 68, Abb.; A-M. Logan, *Peter Paul Rubens as a Draughtsman*, in: [NEW YORK 2005], S. 3-36.
- ³⁶³ Paris, Institute Francais, Fondation Custodia, Sammlung Frits Lugt. Feder in Braun, 215 x 311 mm; LONDON/PARIS/BERN/BRÜSSEL 1972, Nr. 73, Pl. 46, 47.
- ³⁶⁴ Weder Leonardos Werk für die Sala del Gran Consiglio des Florentiner Palazzo Vecchio (1503-06), noch die dazugehörigen Kartons sind erhalten. Der wesentliche Forschungsstand zu dem Blatt und Rubens' möglichen Quellen sind JAFFÉ 1958 (2), S. 416; MÜLLER HOFSTED 1964 (3), S. 105, fig. 11; HELD 1986, unter Nr. 49; LONDON 2005, Nr. 32 und unter Nr. 71, Abb. Zu den erhaltenen Kopien nach Leonardos Kartons; ZÖLLNER 1991; F. Zöllner, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica* (Lettura Vinciana, XXXCII), Vinci/Florenz 1998. Zur Weiterverwendung des Motivs in der 15 Jahre späteren *Amazonenschlacht* und für Darstellungen von Tierjagden siehe EDINBURGH 2002, Nr. 5; BRAUNSCHWEIG 2004, Nr. 12; LONDON 2005, Nr. 71.
- ³⁶⁵ Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 20271. Schwarze Kreide und Feder in Braun und Schwarz, die Retuschen in Bleiweiß, Blau, Grau und weißem Öl, 452 x 637 mm (das aufgelegte Blatt vor der Erweiterung durch Rubens misst 420 x 577 mm); ZÖLLNER 1991, S. 188.
- ³⁶⁶ London, National Gallery, Inv. NG 853.1. Öl/Holz, 73,6 x 105,4 cm; HELD 1980, S. 406-408, Nr. 298; LONDON 2005, Nr. 71. Abb.: <http://www.nationalgallery.org.uk/cid-classification/classification/picture/peter-paul-rubens.-a-lion-hunt>
- ³⁶⁷ (1) *Das Festmahl des Herodes*. Scottish National Gallery, Edinburgh, Inv. NG 2193. Öl/Lw., 203 x 318 cm; NEW YORK 2005, unter Nr. 112, Fig. 156 (als *ca. 1638*); JAFFÉ 1989, Nr. 1187 (als *c. 1635*). (2) *Tomyris mit dem Kopf von Cyrus*. Museum of Fine Arts, Boston. Juliana Cheney Edwards Collection, Inv. 41.40. Öl/Lw., 205,1 x 361 cm; NEW YORK 2005, unter Nr. 55, Fig. 101 (als *ca. 1622-23*); DENUCE 1949, S. 13-14, doc. 21 und S. 41-42, doc. 58; MCGRATH 1997, Nr. 2, Fig. 7, 11; JAFFÉ 1989, Nr. 510 (als *c. 1618-19*) KdK 175 (als *1616-18*). (2a) Eine zweite, frühere Fassung von *Tomyris & Cyrus* im Hochformat befindet sich in Paris, Louvre, KdK 237; JAFFÉ 1989, Nr. 666 (als *1620-25*); NEW YORK 2005, Nr. 112. Für weitere Zeichnungen MCGRATH 1997, Nr. 2, 2a, 5.

- ³⁶⁸ Über die unterschiedliche Interpretation der Geschichte von Valerius Maximus bis Justus Lipsius vgl. BURCHARD 1953, S. 387; MCGRATH 1997, Nr. 2.
- ³⁶⁹ Rubens kannte Laurent van Haechts Darstellung „*De Cyre rege Persarum*“ in dessen *Microcosmos* (1579, Nr. 52), in der auf gleiche Weise der Kopf in die auf dem Boden stehende Schale gegossen wird; MCGRATH 1997, Nr. 2, fig. 18.
- ³⁷⁰ K. Kost, *Musaïos. Hero und Leander*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Bonn 1971; Ovid, *Heroides*, 18, 19.
- ³⁷¹ A. Pigler, *Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Band II, Budapest 1974, S. 322-323.
- ³⁷² Zu den unterschiedlichen literarischen Vorlagen (Vergil, Homer, Ovid) siehe KÖLN 1977, Nr. 8, Abb.; Amy Golahny, Rubens's Hero and Leander and its Poetic Progeny, in: *Yale University Art Gallery Bulletin*, 1990, S. 19-37; McGrath glaubt nicht daran, dass Rubens hier bereits die Figur des Leander meinte; MCGRATH 2005, S. 34-35.
- ³⁷³ (1) New Haven, Yale University Art Gallery, Gift of Susan Morse Hilles, Inv. 1962.25. ca. 1604. Öl/Lw., 95, 9 x 127, 9 cm; BAUMAN/ LIEDTKE 1992, S. 172-174; LONDON 2005, Nr. 17, Abb. (ca. 1604-06); unsere Abb. 51a. (2) Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister, Gal.Nr. 1002. Öl/Lw., 128 x 217 cm. Abb.: <http://bildarchiv.skdmuseum/>
- ³⁷⁴ Masterpieces from Dresden, Royal Academy of Arts, London 2003, Nr. 42, Abb.
- ³⁷⁵ Die Zeichnung in London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1895.9.15.1045. Feder in Braun, 251 x 428 mm; JAFFÉ 1970; LONDON 2005, Nr. 2, Abb. Die Gemälde: (1) Rubens und Jan Brueghel d. Ä., Potsdam, Schloss Sanssouci Bildergalerie, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. GK 10021. Öl/Holz, 97 x 124 cm, (ca. 1598); LONDON 2005, Nr. 1, Abb.
- ³⁷⁶ Privatsammlung. Öl/Holz, 89 x 135,5 cm, (ca. 1603-05); LONDON 2005, Nr. 4, Abb.
- ³⁷⁷ „Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori; la qual mistione userai così: la polvere, perché è cosa terrestre e ponderosa, e benché per la sua sottilità facilmente si levi e mischi infra l'aria, nientedimeno volentieri ritorna in basso, ed il suo sommo montare è fatto dalla parte più sottile; adunque il meno sarà veduta, e parrà quasi del color dell'aria. Il fumo che si mischia infra l'aria polverata, quando più s'alza a certa altezza, parrà oscure nuvole, e vedrassi nelle sommità più espeditamente il fumo che la polvere. Il fumo penderà in colore alquanto azzurro, e la polvere trarrà al suo colore. Dalla parte che viene il lume parrà questa mistione d'aria, fumo e polvere molto più lucida che dalla opposita parte. I combattitori, quanto più saranno infra detta turbolenza, tanto meno si vedranno, e meno differenza sarà da' loro lumi alle loro ombre...“; J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London-New York-Toronto 1939, Nr. 601, 602 [Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Cod.Vaticano Urbinate 1270, fol. 66, Nr. 145]. Rubens sah solche Aufzeichnungen eventuell bei Pompeo Leoni; NEW YORK 2005, S. 85.
- ³⁷⁸ LONDON 2005, Nr. 16, Abb. (1597, oder nach 1602).
- ³⁷⁹ Ich habe an anderer Stelle bereits in ähnlichem Umfang die Inkongruenzen dieses Blattes besprochen und für die frühe Datierung um 1597 argumentiert; LONDON 2005, Nr. 5; vgl. auch E. McGrath, in: [LONDON 2005], S. 31-33.
- ³⁸⁰ Jeremy Wood hat (in literis) vorgeschlagen, dass die Beischrift vielleicht die Kopie einer Inschrift eines uns bislang unbekanntem Schreibers ist.
- ³⁸¹ Müller Hofstede in KÖLN 1977, Nr. 8, S. 147-149.
- ³⁸² Für die Epistelseite des Franziskus-Altars. Das Gemälde heute in Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. 305. Öl/Holz, 420 x 225 cm (Halbrund). KdK 190.
- ³⁸³ ROOSES, II, Nr. 429; ANTWERPEN 1956, unter Nr. 72. Die *Chorographia Sacra* des Antonius Sanderus nennt 1618 als Entstehungsdatum des Bildes; Vlieghe 1972-73, I, S. 157-159, unter Nr. 102.
- ³⁸⁴ Entgegen Vlieghe's Meinung vermutet McGrath, dass die Säule kein Element des Gemäldes sein sollte; Vlieghe 1972-73, Nr. 102b; MCGRATH 2005, S. 30.
- ³⁸⁵ HELD 1986, S. 39.
- ³⁸⁶ NEW YORK 2005, S. 3.
- ³⁸⁷ Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Inv. OT 108 recto. Feder in Braun, 222 x 310 mm; BURCHARD/D'HULST 1963, Nr. 123, Abb. Figurenstudien zu diesem Werk in: (1) Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt; LONDON/PARIS/BERN/BRÜSSEL, Nr. 80, Pl. 43; (2) The Devonshire Collection, Chatsworth; HELD 1986, Nr. 136, Pl. 130; (3) Boston, Mass., Peck Collection; WELLESLEY/CLEVELAND 1993, Nr. 52, Abb.; (4) Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. A.1387; (6) London, Courtauld Institute Galleries of Art; SEILERN 1955, Nr. 58, Pl. CXII; vgl. auch BURCHARD/D'HULST 1963, Nr. 124, 125.
- ³⁸⁸ Im 17. Jahrhundert wird der Begriff mehrfach für skizzenhafte Zeichnungen in Inventarverzeichnissen verwendet, doch umfasste er auch weit ausgeführte Kompositionsstudien; HELD 1963, S. 89; HELD 1986, S. 29; WIEN 2004, S. 29.
- ³⁸⁹ Rubens fertigte keine Ölskizzen für Wolfgang Wilhelm an, daher darf man davon ausgehen, dass mit „abriß“ eine lavierte Zeichnung gemeint ist. Der Brief vom 8. September 1620 überliefert erstmals die Formulierung „abriß in umbra“ in Zusammenhang mit einer *Mariengeburt* (vgl. S. 81, Nr. 43). Eine technisch verwandte Zeichnung ist die *Anbetung der Hirten* in Paris, Institute Néerlandais, Fondation Custodia, Inv. 5801. Feder in Braun, Lavierung in Braun, Pinsel in Braun, 356 x 203 mm. PARIS 1972/73, Nr. 79. Renger vermutete in der letzteren den „abriß“ für das ausgeführte Werk für Neuburg; Renger 1990-1991, S. 46, 62, Dok. 30.
- ³⁹⁰ Wien, Sammlung Karl Fürst Schwarzenberg, als Leihgabe im Liechtenstein Museum. Öl/Lw., 203 x 203 cm. KDK 39; für Rubens' Vorbilder für die Darstellung, siehe LONDON 2005, Nr. 90, Abb.

- ³⁹¹ Die erste Zeile hat bisher nur eine Deutung durch McGrath (in literis an Held) erfahren: „*a maritime deity – to the exchange of the brides*“; HELD 1986, Nr. 158.
- ³⁹² MILLEN/WOLF 1989, S. 18, 160-161, Pl. 47, 48.
- ³⁹³ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. 785. Öl/Holz, 100 cm x 138,5 cm, (1620); KdK 225; LUGT 1925; EVERS 1943, S. 303-304.
- ³⁹⁴ London, National Gallery, Inv. NG 6379. Öl/Holz, 133,9 x 174,5 cm. LONDON 2005, Nr. 9, Abb. (als 1597-99).
- ³⁹⁵ Madrid, Museo del Prado, Inv. 1669. Öl/Holz, 199 x 379 cm. KdK 432; DÍAZ PADRÓN 1975, S. 270, pl. 179; JAFFÉ 1989, Nr. 1371; HEALY 1997, S. 123-133.
- ³⁹⁶ *Die flämische Kirmes*, Paris, Louvre, Inv. 462. Öl/Holz, 149 x 261 cm, um 1636; KdK 406; ROOSES, IV, S. 70-72, Nr. 837. Auf den *Studien zur Kirmes* auch noch einige Farbangaben. Sowohl diese Studien, als auch das Blatt der *Bäuerinnen* (Nr. 24) wurde immer wieder in Zusammenhang mit Pieter Bruegel d. Ä. erwähnt; ANDREWS 1985, Nr. D 1490; HELD 1986, Nr. 195, 196.
- ³⁹⁷ KÖLN 1981, Nr. 23, Abb.; HOLLSTEIN IV, S. 172, Nr. 11; HOLLSTEIN XI S. 163, Nr. 155.
- ³⁹⁸ Madrid, Museo del Prado, Inv. 1691. Öl/Holz, 73 x 106 cm; KdK 407.
- ³⁹⁹ ALPERS 1995, S. 51, 57-58 und Fn. 25.
- ⁴⁰⁰ Der thematische Einfluss Brueghels und Brouwers wird in der Literatur durchgehend wiederholt, und vielleicht auch durch eine Kopie nach einem Werk Brouwers bestätigt: Matthijs van der Berg nach Adriaen Brouwer, *Ein Bauertanz*, 1659, Feder in Braun, 211 x 315 mm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; DENUCE 1932, S. 68, Nr. 283; vgl. HELD 1986, S. 146; ALPERS 1995, S. 26, Fn. 9 und S. 46, pl. 33. S. Alpers: Bruegel's Festive Peasants, in: *Simiolus*, 6, 1972/73, S. 163ff; Dies., Realism as a Comic Mode, in: *Simiolus*, 8, 1975/76, S. 122ff; H. Miedema, Realism and Comic Mode: the Peasant, in: *Simiolus*, 9, 1977, S. 205ff.
- ⁴⁰¹ ANTWERPEN 2004 (1), Nr. 40-44.
- ⁴⁰² St. Petersburg, Eremitage, Inv. 482. Öl/Lw./auf Holz übertragen, 86 x 130 cm; KdK 356; EDINBURGH 2002, Nr. 73, Abb. NEW YORK 2005, Nr. 113.
- ⁴⁰³ VAN MANDER 1618, Cap. 8, fol. 15r, Nr. 32: „En achter uyt ons blauw-verwighe bosschen / Op gronden van assche / wit aenghstreken / En op droogh blauw gheslegghen dats' afstecken...“; Ch. A. du Fresnoy, *Termes de peinture...*, Amsterdam 1722 (Franz./Holl.), S. 29, 317: „*Touches D'arbres. De slag van de boomen - t' Is aldus dat men de bladen noemt van de schilderde boomen. Men zegt de boomen van dit Landschap zyn zeer onderscheidentlyk getoest, of deeze Schilder slaat zeer wel zyn boomen*“; DE PAUW-DE VEEN 1969, S. 317.
- ⁴⁰⁴ Franciscus Aguilonius, *Opticorum Libri Sex, de umbris*, S. 423-443; HELD 1979 (1). Martin Warnkes Beobachtung bei ADLER 1982, Nr. 77; JUNIUS 1638, I, Book III, III, S. 240ff., vgl. den Brief von Rubens an Junius zu dem Werk ebenda, S. 325-330 und CDR, VI, S. 179-182, Nr. DCCCXXXI.
- ⁴⁰⁵ Die Zeichnung findet in dieser Form keine Umsetzung. ADLER 1982, Nr. 42, 48, 55, 59, 64-66 und 68 sind Beispiele für Landschaften, in den Rubens Lichteffekte verwendete. Weitere angeführt bei HELD 1986, unter Nr. 226 und NEW YORK 2005, unter Nr. 104.
- ⁴⁰⁶ DE PAUW-DE VEEN 1969, S. 278, 371; HOFSTEDE DE GROOT 1916, V 40r, 41 VII 24, 34, VIII 21, IX 10, 14, 15, 17, X 23, XII 28, XIV 19, und S. 451.
- ⁴⁰⁷ NEW YORK 2005, Nr. 104 und Fn. 1.
- ⁴⁰⁸ HEALY 2006. Die feine Grenze zwischen dem Wählen des richtigen (antiken) Vorbilds und dem Vermeiden des Plagiats beschrieb Rubens in seinem *De imitatione statuarum* (siehe Fn. 196). Ähnliches vermerkte auch Franciscus Junius in *De Pictura Veterum* (1637); JUNIUS 1638, I, Book II, IV, S. 98-104; JUNIUS 1694, S. 22-44.
- ⁴⁰⁹ Hinweise auf die Ursprünge und Inspirationsquellen für die Totentanzdarstellungen bei C. Rümelin, Holbein (Catalogue and Book Reviews), in: *Print Quarterly*, XXIII, 2006, I, S. 72-76.
- ⁴¹⁰ BELKIN/DEPAUW 2000, eine physikalische Analyse auf S. 75-76; NEW YORK 2005, S. 4-5, fig. 2, 3.
- ⁴¹¹ Aus Juvenals Satiren zitierte Rubens in fünf Briefen, woraus man seine Vertrautheit mit dem Werk schließen kann: (1) Johannes Faber, 10. April 1609; MAGURN 1955, Nr. 20. (2) Franciscus Sweertius von Februar-März 1618; MAGURN 1955, Nr. 26. (3) Pierre Dupuy, 19. August 1627; MAGURN 1955, Nr. 120. (4) Pierre Dupuy, 6. März 1628; MAGURN 1955, Nr. 150. (5) Pierre Dupuy, 4. Mai 1628; MAGURN 1955, Nr. 165; außerdem BELKIN 1989, S. 247, Fn. 12, 13.
- ⁴¹² CDR I, XXXI; ZOFF 1918, Nr. VIII: „...ganz abgesehen von der unglaublichen Unfähigkeit und Trägheit dieser Maler und (was sehr wichtig ist) ihrer Manier (Gott behüte mich davor, ihnen im geringsten zu gleichen), die ganz von der Meinen abweicht. Kurz: *pergimus pugnancia secum, cornibus adversis componere*“ (Wir würden fortfahren das, was sich gleich Kriegsfronten einander bekämpft, harmonieren zu wollen); Sermones I, I, 102: „*Pergis pugnancia secum / frontibus adversis componere*“. Zur Veränderung des Zitats siehe WARNKE 1965, S. 9 und 75, Fn. 29, 30; MAGURN 1955, Nr. 8.
- ⁴¹³ VASARI 2004, S. 14.
- ⁴¹⁴ Für weitere Zeichnungen nach Fresken siehe WOOD 2010-2011.
- ⁴¹⁵ FIOCCO 1943, S. 46, Fn. 3: „*scritta interessante anche per il guidizio tecnico dell'affresco*“.
- ⁴¹⁶ Diese Interpretation bei WARNKE 1986, S. 191-197.
- ⁴¹⁷ „*ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat acumen*“ – „Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel, dies will bei Lichte beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters“; Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica*, lateinisch und deutsch von E. Schäfer, Stuttgart 1972, V. 361-364; LEE 1940, S. 199.

⁴¹⁸ „Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime [pitture], è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano; e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette“; VASARI/MILANESI 1906, Bd. 7, S. 452. Über die ambivalente Verwendung des Begriffs in Vasaris Tizian-Vita siehe: „macchia“, in: VASARI 2004, v. a. S. 212-215.

⁴¹⁹ BARTSCH XVI, Nr. 22; ROTTERDAM 2001, unter Nr. 8; fig. 1.

⁴²⁰ „...focus hic ad miscendum et mirram et aloen...“. Eine gute ältere Abbildung in KÖLN 1977, Nr. 22 (Transk.; als *Grablegung Christi, 1601-02*) und unter Nr. 26A, Abb.; ANTWERPEN 1956, Nr. 31, Abb. (als *Grablegung Christi*); ROTTERDAM 2001, Nr. 8, Abb.

⁴²¹ Ölgefäße zur Salbung erwähnt nur das Markus-Evangelium (Mk. 16,1); S. P. Lehrer, *Bibel-moral*, unter „Der Tod Jesu“, in: Die Theologische Fakultät Innsbruck, Leseraum im Internet: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/179.html#ch98> (Stand 05.02.2012).

⁴²² Ehemals als Brunnen im Garten des Belvedere; heute im Louvre, Paris. Für weitere Kopien nach der Skulptur siehe BOBER/RUBINSTEIN 1986, S. 102-103, Nr. 66.

⁴²³ FUBINI/HELD 1964, S. 135.

⁴²⁴ *P. Vergilius Maro. Aeneis* (7. und 8. Buch), lateinisch und deutsch von E. und G. Binder, Stuttgart 2001.

⁴²⁵ Rom, Pinacoteca Capitolina, Inv. PC 67. (ca. 1613); Öl/Lw. 210 x 212 cm; JAFFÉ 1989, Nr. 347, Abb.; LILLE 2004, Nr. 131, Abb.

⁴²⁶ Der Erfolg des Werkes äußert sich in 18 überlieferten Kopien in Form von Gemälden, Druckgraphik und Tapisserien. Zur weiblichen Figur, die bisher als Rhea Silvia, bei McGrath aber als Personifikation der Flussquelle identifiziert wird: Horaz, *Oden* I, ii. 17-20 und Ovid, *Amores* III, vi. 45-82; Zu den Jungen, die bei der Geburt außergewöhnlich groß waren: Plutarch, *Romulus* 3.3-4;6.2. MCGRATH 1997, Nr. 34.

⁴²⁷ (1) Entwurf für Jacob de Bie, *Nomismata Imperatorum Romanorum*. London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1900.8.24.137; JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 39, 39a, fig. 130, 131. (2) Titelblatt für Band I zu Justus Lipsius' *Opera Omnia*, I-IV, Antwerpen 1637; Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Inv. TEK 395. Das Titelblatt zeigt die Lupa mit den Kindern näher an der Zeichnung als der Entwurf für de Bie; JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 73-74, fig. 246-249.

⁴²⁸ Mit Frans Snyders für die Fruchtgirlande (und eventuell Jan Wildens für die Landschaft), München, Alte Pinakothek, Inv. 330 (ca. 1615-19). Öl/Lw., 120 x 203,8 cm; ROBELS 1989, S. 147 und Nr. 270; RENGGER/DENK 2002, Nr. 330.

⁴²⁹ Zwei weitere Blätter des Themas haben sich erhalten: (1) London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1895.9.15.1064. Feder in Braun und Lavierung in Braun, 217 x 153 mm; LONDON 2005, Nr. 14, Abb. (2) Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Inv. OT 105. Feder in Braun, 305 x 198 mm; ANTWERPEN 1991 (2), Nr. 75, Abb. Evers reihte das Blatt in Antwerpen an erste Stelle, gefolgt von jenem in Washington (ehemals Sammlung Ludwig Burchard) und London. Die vorgeschlagene Reihenfolge von Jaffé (in LONDON 2005; Nr. 14, 15), der die Skizze in Washington für das zuletzt entstandene Blatt hält (1606-07), ist überzeugender; EVERS 1943, Abb. 35-37. Laut einem Eintrag in sein Reisetagebuch kannte Rubens einen Sarkophag, heute im Casino Rospigliosi, mit einer Darstellung von *Venus und Adonis*: „Luy [Adonis] expirant & rendant l'ame quasi dans la bouche de Venus qui s'approche pour la recevoir“; eine Abbildung bereits bei EVERS 1943, Abb. 39; VDMEULEN 1994, S. 84, 155, text ill. 37; MCGRATH 2005, S. 35.

⁴³⁰ Lodewijk Caspar Valckenaer, *Theocriti, Bionis et Moschi Carmina Bucolica*, Leiden 1810, S. 525, 551; nach: HELD 1986, Nr. 58; MCGRATH 2005, S. 35 (*Epitaphium Adonidis* 14).

⁴³¹ „Matres ab extremo complexu liberum exclusae: quae nihil aliud orabant nisi ut filiorum extremum spiritum ore excipere sibi liceret“; (A. Clark/ C. D. Yonge Hg.) Marcus Tullius Cicero, *Orationes: Divinatio in Q. Caecilius*, in C. Verrem: M. Tulli Ciceroni Actionis in C. Verrem Secundae Liber Quintus: De Supplicis, 118.

⁴³² Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 519, 517. Beide Öl/Lw., 535 x 395 cm; KDK 205 und 204. Eine Quittung vom 19. Juli 1616 datiert die Porträts in die Jahre 1616-17; LOGAN/BAILEY 1993, S. 139.

⁴³³ Zur Mission in China, und warum sie scheiterte: PFISTER 1932; LACH 1994; CHAN 2002. Zu den Begriffen der „Kultursynthese“ und der „Akkommodationsmethode“ siehe WOLFENBÜTTEL 1987.

⁴³⁴ *De Christiana Expeditione apud Sinas ab Societate Iesu suscepta, ex P. Matthaei Ricij commentariis Libri V...*, auctore P. Nicolao Trigautio, Belga, ex eadem Societate, Augusta [1615]. Ein Exemplar in der Carl von Ossietzky Staatsbibliothek, Hamburg. Das Buch erschien in fünf Auflagen in Latein (1615, 1616, 1617, 1623 und 1684), und in Übersetzungen in Deutsch (1617), Französisch (1616, 1617, 1618), Spanisch (1621), und Italienisch (1622). Zum Wert der lateinischen Fassung gegenüber dem italienischen Original Riccis: FONTE RICCIANE 1942, I, S. CLXVII-CLXXXVII, v. a. S. CLXXXVI.

⁴³⁵ Aus seinem Schreiben vom 2. Januar 1617 geht hervor, dass Rubens an diesem Tag noch in Brüssel war, doch mit Sicherheit besuchte Trigault seine Ordensbrüder in Antwerpen; STAMPFLE 1991, S. 148.

⁴³⁶ „Color Regis in vestitu flavvs. Color regius eaetersiq.; interdictus, flavvs est...“; Nicolas Trigault, *De Christiane Expeditione...*; FONTE RICCIANE 1942, I, S. 65, N. 108 (zu Haar, Kopfbedeckung und Kleidung der Mandarin, nach Rang); S. 81, N. 130 (zur Farbe des Herrschers: „Il colore de Re proprio, e di che altri non possono usare, è giallo...“); S. 89, N. 138 (zur Kopfbedeckung); S. 335-337, N. 429 (zu Haar, Bart und Kleidungsordnung); STAMPFLE 1991, S. 148 (nach: J. D. Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York 1984, S. 115), zitiert eine Stelle aus einem Brief Riccis von 1595, der exakt die Details der hier dargestellten Robe beschreibt.

- ⁴³⁷ In Alberts Bibliotheks-Katalog befinden sich „Riccis de Christiana Expeditione apud Sinas“ unter den „Historici in Quarto“ (S. 12), und zwei weitere Bücher (ohne Jahreszahl und Autor) über die Geschichte Chinas unter den „Livres Francois in Octavo“ (S. 23); ARENTS 2001, S. 350, 361.
- ⁴³⁸ CDR, V, DLXVI; VDVELDE 2006, S. 155.
- ⁴³⁹ K. Jonckheere, *Wars van decorum. Het Laatste avondmaal van Adriaen Thomasz. Key: een uitgangspunt voor Rubens?*, in: [VLIEGHE, FESTSCHRIFT 2006], S. 479-488, v.a. S. 487, Abb. 9.
- ⁴⁴⁰ WOOD 2002, S. 11, 19, 34 und Nr. 13, 76, Abb; WOOD 2010-2011.
- ⁴⁴¹ LONDON 1988, Nr. 25.
- ⁴⁴² Unterschiedliche Meinung herrscht über die Eigenhändigkeit des Blattes: Wie Logan, Haverkamp Begemann und Wood halte ich das Blatt für eine Kopie nach Primaticcio, retuschiert von Rubens. LOGAN/HAVERKAMP BEGEMANN 1978, S. 94; WOOD 1994, S. 334 und Fn. 13; LOGAN 2003, S. 393, unter no. 21. Dem entgegen steht A. W. F. M. Meij, in: ROTTERDAM 2001, Nr. 21.
- ⁴⁴³ BELKIN 1994, S. 105; WOOD 1994, S. 334. Zu Rubens und Primaticcio siehe WOOD 2000. Für beide Vorlagen siehe ROTTERDAM 2001, Nr. 21, Fig. 2, 3 und Fn. 2, 5.
- ⁴⁴⁴ Der Altar für die Kathedrale Antwerpen, *in situ*, entstand spätestens zwischen 7. September 1611 (Vertragsunterzeichnung) und 22. Juli 1614 (Altarweihe). Die Flügel nicht vor 1613-14. KDK 52; ROOSES, II, S. 114-116; JAFFÉ 1989, Nr. 189a-e; NEW YORK 2005, unter Nr. 30. Zur retuschierten Zeichnung nach Barocci vgl. LOGAN 1978, S. 444, EMILIANI 1985, I, S. 174-176; WOOD 1994, S. 340.
- ⁴⁴⁵ Die beiden anderen Blätter (1) New York, The Morgan Library and Museum, Inv. 52.214.3, und (2) London, Courtauld Institute Galleries of Art, Inv. D.1978.PG.56; für die Rekonstruktion der Blätter siehe HELD 1986, unter Nr. 14, Fig. 8 und Nr. 71, 72, Pl. 72, 73. Im Gegensatz zu Held und Logan, die das Blatt in Bayonne als Figurenstudie für die *Kreuzaufrichtung* für Santa Croce in Jerusalem ansehen (1601-02), sieht Judson sie dem Antwerpener Auftrag der Kreuzaufrichtung zugehörig und datiert deshalb beide Blattseiten um 1610-11; JUDSON 2000, Nr. 45a, b, Fig. 153, 154; A.-M. Logan, in: NEW YORK 2005, unter Nr. 30.
- ⁴⁴⁶ VAN SASSE VAN YSSELT 1980, S. 210, Abb. 7.
- ⁴⁴⁷ Die *Heimsuchung* wurde schließlich für den Rahmen nicht verwendet, sondern durch die *Heilige Familie wird die Unterkunft verweigert* ersetzt. Die Rahmenbildchen waren die ersten gestochenen Werke für das *Missale Romanum*, für die Theodoor Galle 1612 bezahlt wurde; STAMPFLE 1991, S. 141, Nr. 299-304.
- ⁴⁴⁸ BALIS 1986, S. 172, unter Nr. 11, Fn. 30.
- ⁴⁴⁹ M. Rooses, Staat van goederen in het sterfhuis van Isabella Brant, in: ROOSES, BULLETIN, IV, S. 154-188.
- ⁴⁵⁰ Eine Abbildung in: Rosemarie Mulcahy, *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, pintor de Felipe II* Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- ⁴⁵¹ „muy hábil pintor singular y perfecto en su arte“; Fernando Checa Cremades, Francisco Fernández Pardo, Rosemarie Mulcahy, Joaquín Yarza Luaces, *Navarrete „el mudo“, pintor de Felipe II*, Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja y Museo Camón Aznar, Zaragoza 1995.
- ⁴⁵² Die Zeichnung ehemals London, Dr. Victor Bloch; seine Auktion, Sotheby's London, 13. Mai 1964, Lot 77 (ca. 1603). Schwarze und rote Kreide, 210 x 292 mm. Beischriften, von Rubens Hand?: „...facie...Candidum.../ Oculorum album / (?primo) plurimum ab / ejus Splendore“. Unten rechts der Mitte und ganz rechts, in Feder in Braun, in zwei unterschiedlichen Händen des 17. Jahrhunderts: „Rubbens“ und „rubens“. Verso, Studien unterschiedlicher Köpfe, darunter zwei Kopien eines schreienden Kriegers nach Leonardo; JAFFÉ 1966, I, S. 66, Pl. XXV; II, S. 217-218 (als *Rubens*).
- ⁴⁵³ JAFFÉ 1970.
- ⁴⁵⁴ Ch. White in: Geoffrey de Bellaigue Hg., *Collection of Drawings for Architecture, Design and Ornament: The James A. De Rothschild Bequest at Waddesdon Manor*, 2 vols., Aylesbury 2007.
- ⁴⁵⁵ Held verglich die Skizzen mit Rubens' Kopien nach Michelangelos *Kampf der Lapithen und Centauren*, die daran erinnern sollten, Rubens Vorlage eventuell unter Reliefs zu suchen. Wood hat die beiden Kopien nach Michelangelo kürzlich überzeugend aus Rubens Oeuvre entfernt; HELD 1980, Nr. 346, Pl. 340; WOOD 2010-2011, S. 64.
- ⁴⁵⁶ In literis 2006.
- ⁴⁵⁷ London, Victoria & Albert Museum, Inv. D.1399-1891. Öl/Holz, 168 x 130 mm; JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 72, 72a, Abb.
- ⁴⁵⁸ Sotheby's Amsterdam, 14. November 1988. Eine Abbildung in der Photothek des Warburg Instituts.
- ⁴⁵⁹ BURCHARD/D'HULST 1963, Nr. 79, Abb. (r+v um 1612/15); JAFFÉ 1965 (2), S. 379.
- ⁴⁶⁰ MCGRATH 2001; JAFFÉ 1966.
- ⁴⁶¹ Cicero; *Seneca, Dialoge*; Josephus Flavius, *De Bello Judaico*, 5.449-51; dazu auch Martin Hengel, *Crucifixion: In the Ancient World and the Folly of the Message of the Cross*, London 1977, S. 25-26; J. Lipsius, *De Croce*; G. Bosio, *Crux Triumphans et Gloriosa*, Rom 1610; vgl. JUDSON/VDVELDE 1978, Nr. 37.

