

22. Peter Paul Rubens: Die Schönheit trainierter Körper (ca. 1610)

Causa praecipua, qua nostri aevi homines differunt ab antiquis, est ignavia et inexercitatum vivendi genus; quippe esse, bibere, nulla exercitandi corporis cura. Igitur prominet depressum ventris onus, semper assidua repletum ingluvie, crura enervia et brachia otii sui conscia. Contra antiquitus omnes quotidie in palaestris et gymnasiis exercebantur violenter, ut vere dicam, nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque.

Peter Paul Rubens, ‚De imitatione statuarum‘, aus: Andreas Thielemann, Rubens' Traktat ‚De imitatione statuarum‘, in: Ursula Rombach/Peter Seiler (Hg.), *Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2012, S. 95–150, hier S. 135

Die Hauptursache aber, warum sich die Menschen unseres Zeitalters von den antiken unterscheiden, liegt in der Faulheit und in der untrainierten Lebensweise, bei der man sich zwar um Essen und Trinken, nicht aber um körperliche Übung kümmert. Durch die andauernde Völlerei wird man von der Last des dicken Bauches niedergedrückt, und die Arme und Beine werden infolge des Nichtstuns entkräftet. In den Zeiten des Altertums übten sich die Menschen hingegen täglich auf geradezu gewaltsame Weise in Palaestren [Übungsplätzen] und Gymnasien [Sportanlagen], ja wahrhaftig bis zum Schwitzen und zur Erschöpfung.

Übersetzung: ebd., S. 136

Kommentar

Der kurze Traktat *De imitatione statuarum* von Peter Paul Rubens (1577–1640), ein Teil seines Studienbuchs (1600/35), verbrannte 1720 im Atelier des königlichen Möbelmachers André-Charles Boulle im Pariser Louvre. Neben Notizen über Perspektive, Anatomie, Proportion, Symmetrie und Architektur soll Rubens' Schrift Überlegungen zu den menschlichen Leidenschaften und zum *paragone* zwischen der klassischen Literatur und den bildenden Künsten enthalten haben, wie schon Giovanni Pietro Bellori in seiner Rubens-Biografie 1672 berichtet.¹

Jahrzehnte später, 1699, erwähnt Roger de Piles in seiner Rubens-Vita stolz, dass er das Studienbuch in Antwerpen ausfindig machen und in seinen Besitz bringen konnte.² Zwei Auszüge daraus veröffentlichte er mit der oben zitierten Passage – Notizen zu Leonardo da Vincis Konzept des Dekorums und „Gedanken über die Nachahmung antiker Statuen“ (*De imitatione statuarum*).³ Außerdem wurden weitere Auszüge mehrere Male abgeschrieben und abgezeichnet; davon sind vier Kopien erhalten.⁴ Eine dieser Kopien, das De-Ganay-Manuskript, enthält auch Passagen des verlorenen anatomischen Traktats über die menschliche Gestalt (*De figuris humanis*). Dieses wurde 1773 in Paris von Charles-Antoine Jombert als *Théorie de la figure humaine* veröffentlicht und mit Stichen versehen.⁵ Außerdem überstanden zumindest zwei Einzelblätter das Feuer im Louvre: die Zeichnung mit Studien zu Ausdrucksgesten im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und das Blatt mit Studien zum *Herkules Farnese* in der Courtauld Gallery in London.⁶

Der Traktat *De imitatione statuarum* ist ein kurzer, dreiteiliger Text über das Studium antiker Skulpturen, der in knappem Latein den Nutzen der Antikennachahmung und ihr gewinnbringendes Studium erläutert sowie in einem kulturhistorischen Passus die körperliche Konstitution der Menschen des Altertums mit jener von Rubens' Zeitgenossen vergleicht.⁷ Es gilt als gesichert, dass Rubens den Text verfasst und unvollendet, d. h. nicht druckfähig, hinterlassen hat.⁸

Das Antikenstudium an sich, ja sogar eine besondere „Vertrautheit“ (*imbibitio*) mit antiker Skulptur ist für Künstler grundsätzlich gut und sogar notwendig, um die Fähigkeiten in der Malerei zu perfektionieren, so Rubens. Allerdings sei diese Fähigkeit zur Nachahmung nur dann dienlich, wenn ein Künstler zwischen Form und Materie unterscheiden könne. Fehle dieses Urteilsvermögen, bilde ein dadurch fehlgeleiteter Maler „anstelle des Fleisches nur den Marmor mit Farben ab“.⁹ Es geht Rubens um das Studium der antiken Kunstfertigkeit (*artificium*) in der Körperauffassung und nicht um die Nachahmung der antiken Bildwerke in ihrer marmornen Materialität (*marmor*).¹⁰ Anders als die Skulptur sei die Malerei nämlich fähig, die besonderen Qualitäten des menschlichen Körpers, „die Verschiedenheit der Schatten“, die „Durchsichtigkeit des Fleisches, der Haut und der Knorpel“ sichtbar zu machen.¹¹ Zu den Besonderheiten der Haut und des Fleisches zählt Rubens auch jene „unebenen Weichteile“ (*maccuratae*), „die sich mit jeder Bewegung ändern und mit der leichten Biegsamkeit der Haut dehnen oder zusammenziehen“; diese Merkmale könnten Bildhauer aufgrund der Materialität des opaken Steins gar nicht darstellen, sie seien selbst für die Maler eine große Herausforderung.¹² Aufgrund dieser Möglichkeiten der Visualisierung sei die Malerei in der Lage, lebendige Körper darzustellen.

Die Darstellung des menschlichen Körpers gehört in der Kunstliteratur seit Alberti zu den schwierigsten und vornehmsten Aufgaben der Künste.¹³ Rubens' Anspruch geht über die Darstellung anatomischer Bedingungen und schwieriger Verkürzungen weit hinaus und ist somit mehr als ein alter Topos. Rubens will das lebendige Fleisch, d. h. das Gewebe und die Haut in Bewegung, im Bild erfahrbar machen. Seine zeichnerischen und malerischen Auseinandersetzungen mit dem menschlichen Körper beweisen, dass er über Jahre hinweg die Darstellbarkeit des bewegten Lebens studiert hat – in medizinischer, anatomischer, physiologischer wie kinetischer Hinsicht.¹⁴

In diesem Sinn können selbst die antiken Statuen nicht nur die Kunstfertigkeit der Antike repräsentieren, sondern darüber hinaus auch eine ‚naturalistische‘ Vorstellung des antiken Körperbildes und sogar der körperlichen Verfassung der Menschen jener Zeit vermitteln. Rubens verortet die Gegenwart in *De imitatione statuarum* gegenüber dem Altertum in einer Epoche des Verfalls, der auch die Konstitution seiner Zeitgenossen betrifft.¹⁵ Der „wahre Grund“ (*causa praecipua*) für das unterschiedliche körperliche Erscheinungsbild der antiken und neuzeitlichen Menschen liege in der unterschiedlichen Lebensweise, so Rubens im dritten Teil des Traktats über die Nachahmung der Statuen, aus dem die oben zitierte Passage stammt. Seine Mitmenschen seien „träge“ (*ignavi*) und „untrainiert“ (*inexercitati*). Anerkennend beschreibt er, wie sich die Männer im Altertum „jeden Tag“ (*quotidie*) mit Sport in Form gebracht hätten, und kontrastiert diese „körperlichen Mühen“ (*exercebantur violenter*) mit dem Nichtstun und der Völlerei seiner Gegenwart, die „keine körperliche Übung“ (*nulla exercitandi corporis*) pflege und in der die Körper infolgedessen „entkräftet“ (*enervi*) würden. An dieser Stelle empfiehlt Rubens die Lektüre von Girolamo Mercuriales „Kunst der Leibesübungen“ (*De arte gymnastica*, 1569).¹⁶ Unter diesem Titel veröffentlichte der italienische Arzt das erste und ausführlichste neuzeitliche Kompendium zur Bewegungslehre der Antike. Mercuriale wendet sich dabei im Untertitel sowohl an Ärzte (*medici*) als auch an Altertumsforscher (*omnibus antiquarum rerum cognoscendarum*).

De arte gymnastica war ein Bestseller; noch im 16. Jahrhundert erschienen fünf Auflagen. Die erste Auflage widmete Mercuriale Kardinal Alessandro Farnese, für den er in Rom als Leibarzt tätig war.¹⁷ Die zweite, von Pirro Ligorio mit Holzschnitten versehene Auflage (1573) war Kaiser Maximilian II. zugeeignet, den Mercuriale inzwischen erfolgreich in Wien behandelt hatte.¹⁸ *De arte gymnastica* beschreibt die Geschichte und die Einteilung der antiken Gymnastik, die Gebäude, in denen sie gepflegt wurde, sowie die empfohlenen Übungen mit Schwerpunkt auf ihren medizinischen Aspekten. Das Werk kon-

zentriert sich also auf Leibesübungen mit therapeutischer Wirkung (*gymnastica medica*), Spitzen- und Kampfsport (*gymnastica athletica, gymnastica bellica*) bleiben ausgeklammert.¹⁹ Zur empfehlenswerten Gymnastik zählt Mercuriale unter anderem Ballspiele, Tanzen, Ringen, Boxen, Laufen, Springen, Diskuswerfen und Hantelheben, aber auch Spazierengehen, Luftanhalten, Lachen und Schreien, Reiten und Jagen, Schaukeln sowie Schwimmen, Fischen und Segeln.

Wie Mercuriale sieht Rubens die körperliche Konstitution seit der Antike in einem Zustand der Degeneration.²⁰ Als Gymnastik (*gymnastica*) definiert Mercuriale alle körperlichen Übungen (*omnium exercitationum facultates*), die man entweder betreibt, um bei guter Gesundheit zu bleiben (*bonae valetudinis conservandae*) oder um die bestmögliche körperliche Verfassung zu erreichen und zu erhalten (*optimi corporis habitus acquirendi atque tuendi*).²¹ Anerkennend resümiert Rubens mit Mercuriale die „schwierigen wie anstrengenden Methoden“ der antiken Leibesübungen, „die man pflegte, um den Körper ordentlich durchzuarbeiten.“²² Den Vorgang erklärt Rubens im Sinn der Viersäftelehre physiologisch: Durch das Training zehren sich die trägen Körperteile auf, der „Fettwanst“ verwandelt sich in „Fleisch“. Die aktiven Glieder eines trainierten Körpers (*corpore humano ex[er]citando*) jedoch, d. h. Arme, Beine, Hals und Schultern, ziehen durch die Bewegung die Hitze der Körpersäfte an, wodurch sie sich vergrößern und wachsen.²³ Das Phänomen lasse sich unter anderem an den Beinen von Tänzern, den Armen von Fechtern oder den Körpern von Ruderknechten beobachten. Die hellenistischen Skulpturen gelten Rubens als Zeugnisse eines verlorenen Idealzustands der menschlichen Konstitution und stellen daher ein besonders nachahmungswürdiges Körperbild dar. Tatsächlich betrieb Rubens an naturalistischen Skulpturen wie der *Laokoon-Gruppe* auch anatomische Studien.²⁴ Beim Antikenstudium komme es darauf an, nur die besten Beispiele zu studieren – so der „einzige Grundsatz“ von *De imitatione statuarum*.²⁵

Das Antikenstudium gehörte spätestens seit dem 16. Jahrhundert zur künstlerischen Ausbildung.²⁶ Untrennbar mit Rubens' gestalterischem Studium des Altertums verbunden war sein kennerschaftliches und humanistisches Interesse: Er sammelte antike Bildwerke, las regelmäßig klassische Texte und Fachliteratur und pflegte über seinen Bruder Philippe Umgang mit einem humanistischen Kreis um den Philologen Justus Lipsius.²⁷ Seine intensive Beschäftigung mit antiker Skulptur während seines Italienaufenthalts zwischen 1600 und 1608 belegen die in Band 23 des *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchards versammelten Zeichnungen von Statuen, Sarkophagreliefs, Gemmen und Kameen.²⁸ Die Zeichnungen von Rubens' Hand und die Kopien seines Schülers Willem

Panneels, die dieser im *cantoor* (Studienzimmer) des Meisters anfertigte, lassen auf eine regelrechte Bestandsaufnahme der antiken Skulpturen Roms schließen, die Rubens mit nach Antwerpen brachte.²⁹ Diese Studien bildeten eine wichtige Grundlage für die Werkstattpraxis – gerade für die monumentalen Figuren seiner Gemälde, wie etwa die *Vier Erdteile* bzw. *Vier Paradiesflüsse* – im ersten Jahrzehnt nach seiner Rückkehr aus Italien.³⁰

Während seiner zwei Aufenthalte in Rom (1601–1602, 1605/06–1608) studierte Rubens unter anderem die wichtigsten Beispiele antiker Skulptur, darunter die *Laokoon-Gruppe*, den *Apollo*, den *Hermes* und den *Torso vom Belvedere* im Vatikan³¹ sowie den *Herkules Farnese*, zu jener Zeit im Palazzo Farnese, und zeichnete die Statuen von verschiedenen Ansichten. Der *Herkules Farnese* des Lysippos (4. Jh. v. Chr.) gehört zu den berühmtesten Skulpturen der Antike. Das bronzene Original gilt als verloren, ist aber durch viele Kopien überliefert. Die bekannteste Replik, eine marmorne Kolossalstatue (3,17 m), wurde 1545 in Rom entdeckt und 1560 im Innenhof des Palazzo Farnese aufgestellt, wo auch Rubens sie studieren konnte.³² Das British Museum in London verwahrt ein Blatt mit zwei rasch gezeichneten Skizzen des *Herkules Farnese* in schwarzer Kreide von Rubens' Hand (Abb. 10).³³ Es zeigt die Statue von der rechten Seite und in Rückenansicht und ähnelt darin den Ansichten der Tusche-Zeichnung aus dem Studienbuch im Courtauld Institute. Mit der Seitenansicht links korrespondieren Zeichnungen im Ms. Chatsworth (fol. 44 v), Ms. de Ganay (fol. 36) und Ms. Johnson (fol. 39). Das Blatt entstand also in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Studienbuch.³⁴ La *Theorie de la figure humaine* beschreibt den *Herkules Farnese* als Musterbeispiel eines starken und robusten Körpers (*corps forts et vigoureux*).³⁵ Die Zeichnung der Seitenansicht (Abb. 10) ist ganz auf die anatomische Situation der kolossalen Muskelmassen der Arme, Beine und Schultern des Halbgottes konzentriert, die, wie Rubens in *De imitatione statuarum* ausführt, durch das kontinuierliche und beschwerliche Training aufgebaut wurden. Ähnlich gründlich hat Rubens die Gestalt des Herkules studiert und die Umrisslinien des rechten Arms, der Brustmuskeln und des rechten Beins einschließlich des ausgeprägten Gesäßmuskels entschieden betont.³⁶ Auf diesen Muskelpartien ist der Lichteinfall genau beobachtet, und die Schatten wurden in ihrer „Verschiedenheit“ (*differentia umbrarum*) sorgfältig mittels unterschiedlicher Schraffuren ausgeführt.³⁷ Schnelle Linien deuten den Kopf sowie das linke Bein an; die Fuß- und Sockelsituation ist weggelassen. Rubens entfernt sich dadurch bereits auf der Stufe der Studie mit einfachen zeichnerischen Mitteln von der Nachahmung der Materialität der Statue und zeigt einen durchtrainierten Mann in Pose – wie



Abb. 10

Peter Paul Rubens, *Herkules Farnese*. Schwarze Kreide auf Papier, 22,1 × 26,8 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. 1970,0919.103 v

es auch im Traktat schriftlich ausgeführt ist. Van der Meulen bemerkt, dass Rubens deshalb auch Kreide für seine Studien bevorzugte, da sie weichere Übergänge ermögliche und sich so der Eindruck der harten Schatten des Steins vermeiden lasse.³⁸ Damit ist schon in der Studie zum *Herkules Farnese* die Quintessenz von Rubens' *imitatio*-Konzept angelegt: die Übertragung der körperlichen Verfassung in die Skulptur oder die Malerei, wobei jeweils die Möglichkeiten des Mediums zu erproben und auszuloten sind. Die Skulptur vermag die Anatomie einer Gestalt sowie schwierige Verkürzungen überzeugend wiederzugeben, die Malerei aber hat die Fähigkeit, das Leben selbst vor Augen zu führen.³⁹ Im Kern dreht sich Rubens' Antikenstudium um die Darstellung des lebendigen Körpers; sein *imitatio*-Konzept meint insofern immer Naturnachahmung.



Abb. 11
Peter Paul Rubens, *Der sterbende Seneca*, um 1612/13. Öl auf Holz,
185 × 154,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek

Den nächsten Schritt der Verlebendigung vollzog Rubens in der Darstellung des Inkarnats, indem er die semitransparente Qualität der Haut zum Ausgangspunkt nahm, um „die Verschiedenheit der Schatten“, die „Durchsichtigkeit des Fleisches, der Haut und der Knorpel“ darzustellen und dafür die ganze Farbpalette auszuloten.⁴⁰ Exemplarisch verkörpert sein *Sterbender Seneca* dieses Ideal (Abb. 11).⁴¹ Thielemann verortet die Entstehung des Gemäldes in den Kontext der Verschriftlichung von *De imitatione statuarum* im Kreis der Neostoiker um Justus Lipsius.⁴² Die Marmorstatue, die man für den *Sterbenden Seneca* hielt, war gerade erst im römischen Palazzo Altemps aufgestellt und als Darstellung des Stoikers beim Suizid im Bad inszeniert worden, als Rubens sie dort studierte.⁴³ Kurz nach der Rückkehr aus Italien malte er den Stoiker, der mit geöffneten Adern in einem Marmorbecken auf seinen Tod wartet und dabei sein philosophisches Testament diktiert, als neostoisches „Kultbild“.⁴⁴ In seiner *Seneca-Vita* hatte Lipsius (*L. Annaei Senecae Philosophi Opera*, 1615) den Philosophen als „gut durchtrainierten Greis“ (*senex bene exercitatum*) bezeichnet.⁴⁵ In diesem Sinn stellte Rubens den Stoiker mit wohldefinierten Arm-, Brust- und Oberschenkelmuskeln dar. Die Malerei ermöglicht Rubens neben dieser äußeren Erscheinung auch, die unter der semitransparenten Haut liegenden physiologischen Vorgänge, die Blutbahnen und das Gewebe im Übergang vom Leben zum Tod, vor Augen zu führen: Die Braun-, Weiß- und Orange-Kolorierung des Inkarnats leuchtet vor dem dunklen Hintergrund strahlend hell. Die grauen und bläulichen Schattierungen, die sich, von den Lippen ausgehend, langsam über den Körper ausbreiten, zeigen den nahen Tod an.

Wie die Antikenstudien blieb eine malerische Version von Rubens' *Sterbendem Seneca* als Exempel und „Kanon“ seines Traktats in seiner Werkstatt.⁴⁶ In seinem späteren Leben aber sollte sich Rubens vom Einfluss der monumentalen, antiken Skulpturen lösen und sich, wie schon Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer vor ihm, der Darstellbarkeit des lebendigen Körpers in Bewegung zuwenden.

Romana Sammern

Anmerkungen

- 1 Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 221–247, hier S. 247. Siehe Donatella Sparti, Bellori's Biography of Rubens: An Assessment of its Reliability and Sources, in: *Simiolus* 36, 2012, S. 85–102. Bei Roger de Piles gibt es Hinweise, dass er bereits 1677 Inhalte des Studienbuch kannte: *Conversations Sur La Connoissance De La Peinture, Et Sur Le Jugement Qu'on doit faire des Tableaux*, Paris 1677, S. 256, 264. Siehe Arnout Balis, Rubens und ‚Inventio‘. Der Beitrag seines theoretischen Studienbuches, in: Ulrich Heinen/Andreas Thielemann (Hg.), *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, S. 11–40, hier S. 15.
- 2 „[...] qu'il ait examiné, connu, & loué la beauté de l'Antique, comme on le peut voir dans un Manuscrit de ce Peintre, dont l'Original est entre mes mains [...].“ Roger de Piles, *Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1699, S. 402.
- 3 Ders., *Cours De Peinture Par Principes*, Paris 1708. Die Edition und Übersetzung von Andreas Thielemann, Rubens' Traktat ‚De imitatione statuarum‘, in: Ursula Rombach/Peter Seiler (Hg.), *‚Imitatio‘ als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2012, S. 95–150, beruht auf der deutschen Übersetzung Roger de Piles, *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig 1760, S. 109–117 im Abgleich mit der Kopie des Studienbuchs im Ms. Johnson. Siehe dazu Anm. 4.
- 4 Das Ms. Chatsworth, das zu Lebzeiten Rubens' geschaffen wurde, wahrscheinlich von seinem Mitarbeiter Anton van Dyck (das deshalb auch als *Antwerpener Skizzenbuch des Anton van Dyck* bekannt ist), Chatsworth, Devonshire Collection; das Ms. Bordes, Madrid, Museo del Prado, nach dem die beiden weiteren Kopien angefertigt wurden; das Ms. de Ganay, Antwerpen, Rubenshuis; das Ms. Johnson, London, Courtauld Institute. Michael Jaffé (Hg.), *Van Dyck's Antwerp Sketchbook*, 2 Bde., London 1966, Bd. 1, S. 301–305, beschrieb zuerst die Provenienz und das Schicksal des Studienbuchs. Siehe auch grundlegend mit weiterführender Literatur Balis (wie Anm. 1); ders., Rubens's Lost Theoretical Notebook, in: *The Rubenianum Quarterly* 1, 2011, S. 3 f.; Ben van Beneden, Rubens. Maverick Artist: The Master's Theoretical Notebook, in: *The Rubenianum Quarterly* 3, 2013, S. 1; sowie seit langem als in Vorbereitung angekündigt: Arnout Balis/David Jaffé, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XXV: *The Theoretical Notebook*, London.
- 5 Die Abbildungen stammen aus Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Paris 1651. Anne-Marie Logan, Leonardo, Poussin, Rubens and the MS de Ganay, in: dies. (Hg.), *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann*, Doornspijk 1983, S. 142–147; Balis (wie Anm. 1), S. 35, Anm. 14; Peter Paul Rubens, *Théorie de la figure humaine*, hg. u. eingel. v. Nadejje Laneyrie-Dagen, Paris 2003; Axel Christoph Gampp, *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*, in: *Scholion* 4, 2006, S. 110–119.
- 6 Peter Paul Rubens, Skizzenblatt mit Studien zu Ausdrucksgesten bei Raffael und Hans Holbein d. J. Braune Feder auf Papier, 202 × 159 mm. Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 3240. Justus Müller Hofstede, Rubens in Italien, in: Gerhard Bott et al. (Hg.), *Peter Paul Rubens, 1577–1640*, 2 Bde., Ausst.-Kat., Köln 1977, Bd. 1, S. 13–354, hier S. 50–65; Kristin Lohse Belkin, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XXVI: *Rubens. Copies and Adaptions from Renaissance and Later Artists*, 2 Bde., London 2009, Bd. 1, S. 27, 119–120, mit weiterführender Literatur. Peter Paul Rubens, Studien zum *Herkules Farnese*. Feder und Tusche auf Papier, 196 × 153 cm. London, Courtauld Institute

- Gallery, Inv.-Nr. P427. Marjon van der Meulen, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XXIII: *Rubens. Copies after the Antique*, 3 Bde., London 1994, Bd. 2, Kat.-Nr. 18, S. 44, Anm. 1 f. Vgl. Catherine H. Lusheck, *Rubens and the Eloquence of Drawing*, London/New York 2017, S. 162–220 mit weiterführender Literatur.
- 7 Siehe grundlegend mit weiterführender Literatur Thielemann (wie Anm. 3); zum *Imitatio*-Konzept: Jeffrey M. Muller, Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art, in: *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 229–247; zur *inventio*: Balis (wie Anm. 1), Tine Meganck, Rubens on the Human Figure. Theory, Practice and Metaphysics, in: Michel Draguet/Joost vander Auwera/Arnout Balis (Hg.), *Rubens. A Genius at Work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, Ausst.-Kat. Brüssel, Tielt 2007, S. 52–64; zur Skulpturenachahmung: Ulrich Heinen, Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei, in: ders./Thielemann (wie Anm. 1), S. 70–109; zur Auseinandersetzung mit Michelangelos Antikenstudium: Steven J. Cody, Rubens and the ‚Smell of Stone‘. The Translation of the Antique and the Emulation of Michelangelo, in: *Arion* 20, 2013, S. 39–55; zum medizinischen Kontext: Aikaterini Georgoulia, *The Physicality of Rubens's Human Bodies: Visuality and Medicine in Early Modern Europe*, 2 Bde., Univ. Diss. York 2014; zum Status der Zeichnung: Lusheck (wie Anm. 6).
 - 8 Thielemann (wie Anm. 3), S. 99 f.
 - 9 Ebd., S. 135: [...] *dum pro carne marmor coloribus tantum^a repraesentant.*
 - 10 Ebd.: *Nam plures imperiti et etiam periti non distinguunt materiam a forma, saxum a figura, nec necessitatem marmoris ab artificio.* Diese Auffassung korrespondiert mit der frühneuzeitlichen Kunstdliteratur, siehe Ulrike Müller-Hofstede, Zur Rezeption von antiken Statuen in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit, in: Rombach/Seiler (wie Anm. 3), S. 87–94, hier S. 91.
 - 11 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *praecipue differentia umbrarum, cum caro, pellis, cartilago sua diaphanitate multa leniant praecipitia in statu nigredinis et umbrae [...].* Zur *diaphanitas* siehe ebd., S. 125–132. Zur Körperdarstellung bei Rubens: Cordula van Wyhe, Introduction: Getting under the Skin of the Imaged Body, in: dies. (Hg.), *Rubens and the Human Body*, Turnhout 2018, S. 7–40.
 - 12 Ebd., S. 135: [...] *Adde quas dam maccaturas ad omnes motus variabiles et facilitate pellis aut dimissas aut contractas, a statuariis vulgo evitatas [...].* Zu den *maccaturae* siehe ebd., S. 114–118.
 - 13 Leon Battista Alberti, De pictura. Von der Malkunst, in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, übers., hg., eingel. u. komm. v. Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, 2. Aufl. Darmstadt 2011 (zuerst: 2000), II, § 37, S. 260 f.
 - 14 Etwa am Beispiel des Gemäldes des *Sterbenden Seneca*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, das Thielemann (wie Anm. 3), S. 119–125, als Lehrstück von *De imitatione statuarum* deutet. Zuletzt: Gerlinde Gruber et al. (Hg.), *Rubens. Kraft der Verwandlung*, Ausst.-Kat. Wien/Frankfurt a. M., München 2017, bes. die Beiträge von Nils Büttner (S. 127–129) und Stefan Weppelmann (S. 227–230).
 - 15 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *ut viles inutiles esse, vel etiam damnosas [...].* Siehe ebd., S. 118–120.
 - 16 Siehe die kritische Edition mit englischer Übersetzung: Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica*, hg. u. übers. v. Concetta Pennuto/Vivian Nutton, Florenz 2008. Rubens hatte das Buch wohl in seiner Bibliothek. Es findet sich im Versteigerungskatalog der Bibliothek seines Sohnes Albert unter den medizinischen Büchern gelistet: *Catalogus librorum bibliothecae clarissimi*

- virii d'Alberti Rubens*, Brüssel 1658, S. 7. Vgl. Prosper Arents, *De bibliothek van Pieter Pauwel Rubens. Een reconstructie*, Antwerpen 2001, S. 345.
- 17 Siehe dazu, mit weiterführender Literatur: Vivian Nutton, *Les exercices et la santé: Hieronymus Mercurialis et la gymnastique médicale*, in: Jean Céard/Maria Madeleine Fontaine/Jean-Claude Margolin (Hg.), *Le corps à la Renaissance*, Paris 1990, S. 195–308; Nancy G. Siraisi, *History, Antiquarianism, and Medicine: The Case of Girolamo Mercuriale*, in: *Journal of the History of Ideas* 64, 2003, S. 231–251; Jacques Gleyse, *Gymnastik als Gestaltung des Körpers in der Frühen Neuzeit: Diskurse, Praktiken oder Transgressionen?*, in: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Ausst.-Kat., Wolfenbüttel 2008, S. 125–142, hier 133–135; Vivian Nutton/Alessandro Arcangeli (Hg.), *Girolamo Mercuriale. Medicina e cultura nell'Europa del Cinquecento*, Florenz 2008; Mercuriale befreundete sich in Rom mit Justus Lipsius, dem verehrten Lehrer seines Bruders Philippe: Jan Papy, *„Italianum vestram amo supra omnes terras!“ Lipsius' Attitude towards Italy and Italian Humanism of the Late Sixteenth Century*, in: *Humanistica Lovaniensia* 47, 1998, S. 245–277; vgl. Lusheck (wie Anm. 6), S. 190.
- 18 Zu den Holzschnitten siehe Ginette Vagenheim, *Il contributo di Pirro Ligorio e di Piero Vettori al „De Arte Gymnastica“ di Girolamo Mercuriale. Il disegno del braccio con disco*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, 2010–2012, S. 185–195.
- 19 Mercuriale (wie Anm. 16), I, 13, S. 170–172.
- 20 Siraisi (wie Anm. 17), S. 238.
- 21 Mercuriale (wie Anm. 16), I, 3, S. 28.
- 22 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *exercebantur violenter, ut vere dicam, nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque*.
- 23 Ebd., S. 135 f.: *Ideo partes illae ignavae absunebantur tantopere, venter restringebatur abdomine in carnem migrante, et quidquid in corpore humano ex[er]citando passive se habet [AT: habent]: nam brachia, crura, cervix, scapuli et omnia, quae agunt[ur], auxiliante natura et succum calore attractum subministrante in immensum augentur et crescunt [...]*. Zur Vier-säftelehre siehe auch Katerina Georgoulia, Rubens and Early Modern Dietetics, in: van Wyhe (wie Anm. 11), S. 269–290; sowie die Beiträge zu Agnolo Firenzuola, Giovanni Marinello und Giovan Battista Della Porta in diesem Band.
- 24 Lusheck (wie Anm. 6), S. 181.
- 25 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *Una autem maxima est statuarum optimas utilissimas [...]*.
- 26 Vgl. Müller-Hofstede (wie Anm. 10).
- 27 Thielemann (wie Anm. 3), S. 96.
- 28 Van der Meulen (wie Anm. 6).
- 29 Anne-Marie Logan, Peter Paul Rubens as Draftsman, in: dies. (Hg.), *Peter Paul Rubens. The Drawings*, Ausst.-Kat. New York, New Haven/London 2005, S. 3–35, hier S. 5.
- 30 Peter Paul Rubens, *Die vier Erdteile/Paradiesflüsse*, um 1615. Öl auf Leinwand, 208 × 283 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
- 31 Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 76–93, S. 93–104, Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, Kat.-Nr. 52, S. 243–247; van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 1, S. 27 f., Haskell/Penny (wie oben), Kat.-Nr. 8, S. 148–151; van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 25 f., S. 48 f., Haskell/Penny (wie oben) Kat.-Nr. 4, S. 141–143; van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2,

- Kat.-Nr. 37–39, S. 56–59, Haskell/Penny (wie oben), Kat.-Nr. 80, S. 311–314. Grundlegend: Wolfgang Stechow, *Rubens and the Classical Tradition*, Cambridge 1968; Justus Müller Hofstede, Rubens in Italien, in: Gerhard Bott et al. (Hg.), *Peter Paul Rubens, 1577–1640*, 2 Bde., Ausst.-Kat., Köln 1977, Bd. 1, S. 13–354.
- 32 Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 14–24, S. 40–48, Haskell/Penny (wie Anm. 31), Kat.-Nr. 46, S. 229–232.
- 33 Peter Paul Rubens, *Herkules Farnese*. Schwarze Kreide auf Papier, 22,1 × 26,8 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. 1970,0919.103 v. Die Recto-Seite zeigt eine Studie des *Farnesischen Bullen*. Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 18, S. 43 f.
- 34 Jaffé (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 234.
- 35 Peter Paul Rubens, *Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*, Paris 1773, S. 3. Der anonyme Traktat über die „Körperhaltungen antiker Statuen in der antiken Kunst oder die Arten des Stehens“ (*De Figuræ Humanæ Statibus Sive Modis Standi*), der im De-Ganay-Manuskript enthalten war, zählt 24 idealtypische antike Statuen auf und empfiehlt sie für die künstlerische Ausbildung. Unter den *exempla* Roms ist der *Herkules Farnese* als stärkste männliche Figur (*virili potior*) empfohlen. Mit englischer Übersetzung abgedruckt in van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 254–262, hier 255. Als Autor vermutet van der Meulen, ebd., Bd. 1, S. 75–76, hier S. 76, den Rubens-Schüler und -Mitarbeiter Erasmus Quellinus.
- 36 Vgl. zu Rubens' Auseinandersetzung mit Kämpfern und Ringern im Kontext des Antikenstudiums Lusheck (wie Anm. 6), S. 192 f.
- 37 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135.
- 38 Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 77.
- 39 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *nam tirones ex iis nescio quid crudi, terminati et difficilis molestique anatomiae dum trahunt* [...].
- 40 Vgl. Anm. 11.
- 41 Elizabeth MacGrath, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XIII: *Subjects from History*, 2 Bde., London 1997, Bd. 2, Kat.-Nr. 54, S. 282–297. Außer der Münchner Fassung sind Varianten erhalten, u. a. im Museo del Prado in Madrid, ebd., Bd. 2, Kat.-Nr. 54a–b, S. 294–297.
- 42 Thielemann (wie Anm. 3), S. 121–125. Zur Datierungsfrage siehe die Diskussion in ebd., S. 101, 138, Anm. 37, mit weiterführender Literatur.
- 43 Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 7–13, S. 34–40, Haskell/Penny (wie Anm. 31), Kat. 76, S. 303–305, hier 303.
- 44 Thielemann (wie Anm. 3), S. 132.
- 45 Justus Lipsius, *L. Annaei Senecae Philosophi Opera*, Antwerpen 1615, Kap. 9, S. 24. Rubens entwarf für die zweite Auflage einen Kupferstich. Vgl. Thielemann (wie Anm. 3), S. 124 f. Cornelis Galle I. nach Peter Paul Rubens, *Seneca im Bade*, um 1615. Kupferstich, 33,8 × 19,7 cm. Friedrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 72 Bde., Amsterdam 1949–2010, Bd. 7, 1949, Nr. 279, S. 59.
- 46 Thielemann (wie Anm. 3), S. 132.