

Inspirierte Meisterhand contra ‚Werkstattschinken‘?

Ein Vergleich zwischen Ölskizzen und ausgeführten
Gemälden bei Peter Paul Rubens' Altarbildern der
Jesuitenkirche in Antwerpen (heute St. Karl-Borromäuskirche).

Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades
in der Studienrichtung LA Kunstpädagogik
(KKP) und LA Philosophie/Psychologie (PP)

vorgelegt an der Abteilung Kunstgeschichte an der
Universität für angewandte Kunst in Wien bei
ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Daniela Hammer-Tugendhat

von

Kurt Leitner

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen geschätzten Freunden Ines Peper und Reinhard Uhrig für die interessanten Gespräche über meine Arbeit danken, die mich inspiriert und motiviert haben.

Unter meinen akademischen LehrerInnen gilt mein Dank in erster Linie Frau Prof. Hammer-Tugendhat. Zumal ich durch ihre kompetente Anleitung im Seminar ‚Bildanalysen‘ einen neuen, vertiefenden Zugang zu klassischen Meistern, insbesondere zu P. P. Rubens, finden konnte, was mir auch den Impuls für die Wahl meines Diplomarbeit-Themas gegeben hat. Ebenso danke ich für die freundliche und professionelle Betreuung, während der Entstehung der vorliegenden Arbeit.

Nicht zuletzt möchte ich Frau Surtmann und Herrn Prof. Prohaska von der Gemäldegalerie in Wien, für ihr freundliches Entgegenkommen bezüglich der Benützung ihrer Bibliothek, ihrer Büroräumlichkeiten sowie des Kopierers Dank sagen.

Inhaltsangabe

Inhaltsangabe	V
1 Einleitung.....	1
1.1 Vorstellung des Themas	1
1.2 Explikation der Forschungsfrage	4
1.3 Aufbau der Arbeit	7
2 P. P. Rubens und seine Bedeutung für die Kunst des Barock	8
2.1 Biographisches.....	10
2.1.1 Daten und Fakten	14
2.2 Rubens als Maler der Gegenreformation	18
2.2.1 Historische Voraussetzungen	19
2.2.2 Der Künstler als ‚Stummer Prediger‘	21
2.3 Rubens und seine Werkstatt.....	25
2.3.1 Schüler - Assistenten - Mitarbeiter.....	27
2.3.2 Produktionsbedingungen und Arbeitsweise	30
2.4 Bedeutung der Ölskizzen in Rubens Werk.....	32
3 Die ‚Wechselbilder‘ der Jesuitenkirche in Antwerpen	38
3.1 Die Auftraggeber und ihre Heiligen	41
3.2 Die Jesuitenkirche in Antwerpen.....	44
3.3 Zielsetzung im Rahmen der Gegenreformation.....	48
3.3.1 Affektbrücken, Psychagogik und Decorum	50
4 Bildanalyse: Die Wunder des Hl. Ignatius von Loyola	53
4.1 Das großformatige Altargemälde	53
4.2 Die Ölskizze und Differenzen zum Großformat.....	65
4.3 Differentielle Analyse der Unterschiede zwischen Skizze und Altarbild	72
5 Bildanalyse: Die Wunder des Hl. Franz Xaver.....	78
5.1 Das großformatige Altargemälde	78
5.2 Die Ölskizze und Differenzen zum Großformat.....	87
5.3 Differentielle Analyse der Unterschiede zwischen Skizze und Altarbild	97
6 Zusammenfassung	105
Literaturverzeichnis	110
Abbildungsverzeichnis	113
Eigenständigkeitserklärung	115

1 Einleitung

1.1 Vorstellung des Themas

In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit den qualitativen Unterschieden zwischen Ölskizzen und ausgeführten Gemälden zweier Altarbilder der Jesuitenkirche in Antwerpen (heute Hl. Karl Borromäus Kirche) von PETER PAUL RUBENS (1577–1640): „Die Wunder des Hl. Ignatius von Loyola“ und „Die Wunder des Hl. Franz Xaver“. Auf den Gemälden bzw. Ölskizzen sind jeweils eine der zwei wichtigsten Heiligenfiguren der Jesuiten (ein katholischer Orden), in verherrlichender Weise dargestellt. Es handelt sich dabei um IGNATIUS VON LOYOLA (1491–1565), der auch der Gründervater der Jesuiten ist, und FRANZ XAVER (1506–1552), der besonders aufgrund seiner Missionarstätigkeit in Asien für den Orden wichtig war. Die Bilder haben die jeweiligen ‚Wundertaten‘ der Hauptpersonen zum Inhalt, wobei die vielfältigen, chronologisch differenten Heilsgeschichten der jeweiligen Figuren in den Darstellungen thematisch gebündelt und simultan dargestellt sind. Beide Gemälde und die originalen Ölskizzen (Modelli) befinden sich im Kunsthistorischen Museum Wien.

Mein Interesse an dem Thema wurde durch ein Seminar geweckt, das Bildanalysen von Gemälden im KHM (Kunsthistorisches Museum Wien) zum Inhalt hatte. Zu jener Zeit hatte ich mich selbst schon einigermaßen tiefer gehend mit dem Barock auseinandergesetzt und mich besonders für die Gegenreformation und ihre vielfältigen Auswirkungen auf das kulturelle Leben in Europa zu interessieren begonnen. Eine während dieses Seminars gebotene, m. E. inadäquate Darstellung der beiden, von mir nun zu bearbeitenden, häufig auch als ‚Wechselbilder‘ bezeichneten Gemälde (da sie, je nach liturgischer Saison, ausgewechselt wurden), hat mein Interesse konkret auf diese Bilder gelenkt und in mir den Wunsch erzeugt, mich weiter gehend damit auseinander zu setzen.

Die besonderen Rubensqualitäten der Lebendigkeit und der Affektdarstellung, um nur zwei Beispiele zu nennen, welche den Meister so distinktiv auszeichnen, finden sich für mein Empfinden nur in den Ölskizzen aber nicht mehr in den ausgeführten Großformaten, in denen auch die spezifische Malweise von Rubens nicht mehr zu entdecken ist. Im Vergleich zu den Ölskizzen verblassen die ausgeführten Altarbilder auf eigentümliche Weise. Schon beim ersten Kontakt mit den Bildern im KHM, hatte ich den Eindruck, dass diese Gemälde doch wohl nicht von Rubens, zumindest nicht zur Gänze, selbst gemalt sein konnten. Jedoch betrachtete ich mich noch nicht als kompetent genug, um diese Meinung mit Sicherheit zu vertreten. Ich konnte mir meine Aversion gegen diese Bilder einerseits mit meiner Abneigung gegen propagandistische Verherrlichung erklären, aber andererseits war mir klar, es musste auch mit der qualitativen Beschaffenheit des Gemäldes auf anderen

Ebenen zu tun haben. Dies war für mich ein Impuls, mich mit der Persönlichkeit Rubens und seinem Verhältnis zu den Jesuiten auseinanderzusetzen, welches schließlich zur Entscheidung geführt hat, die qualitativen Unterschiede zwischen Modelli und Großformaten dieser Rubenswerke zum Thema meiner Diplomarbeit zu machen.

Die von mir hier thematisierten Bilder wirken auf mich, besonders in der Großformatausführung, ähnlich wie heutige Werbeplakate, deren Zweck es ist dem vorbeigehenden bzw. vorbeifahrenden ‚Konsumenten‘ den Inhalt der Botschaft so konzise, schnell und ausdrucksvoll wie möglich zu vermitteln. In den Bildern sind offenkundig wahrnehmungspsychologische Kniffe angewandt, die mir aus der Werbepsychologie vertraut sind. Gerade meine Beschäftigung mit Wirtschaftspsychologie in meinem Zweitfach des Lehramtsstudiums Psychologie / Philosophie und meiner Berufserfahrung als Werbegrafiker und Art-Director, öffnet mir hier einen anderen Blickwinkel auf diese Gemälde, den ich versuchen werde in meine Analyse einfließen zu lassen.

Die Werke Rubens gehören unbestrittener Maßen zu einem äußerst wesentlichen Teil der europäischen ästhetischen Kultur, mit einer Wirkkraft, die bis in die Gegenwart reicht. Unter anderem sicherlich auch deswegen, weil er einen großen Teil seines Schaffens in den Dienst der Katholischen Kirche gestellt hat.

Es scheint dennoch, als gäbe es momentan, da die zeitgenössische Kunst einen großen ‚Boom‘ erfährt, in Kunstkreisen wenig Unpopuläreres als eine Arbeit über das Thema Rubens. Ein „... *Geradeausdenken vieler Künstler und Betrachter prägt heute den Kunstdiskurs.*“, wie HANNO RAUTERBERG sehr treffend zur modernen Kunstrezeption meint: „*Wer heute an [...] das Chiaroscuro eines Peter Paul Rubens anknüpfen wollte, würde gleich als langweiliger Traditionalist gescholten ...*“ (Rauterberg 2007, S. 97). Dasselbe, nehme ich an, gilt auch für Kunsterzieher. Tatsächlich denke ich aber, dass die klassische Kunst gerade heute wichtige Aufgaben erfüllen kann, um die Vorstellungskraft am unbewegten (aber bewegenden) Bild, die „Lust der Reflexion“ und damit die Erkenntniskraft der Menschen zu schulen. Erkennen ist, wie Rauterberg richtig schreibt, auch ein anderes Wort für vertieftes Sehen, für ein Betrachten, das nicht auf vorgefertigte Antworten stößt, sondern neue, eigene, innere Vorstellungen von Kunst und Welt hervorbringt. Bildung beginnt für ihn mit Einbildung, mit der Fähigkeit, die Eigenheit der Dinge wahrzunehmen. Das Auge an einem Gemälde schulen bedeutet auch, das Unterscheidungsvermögen zu verfeinern und ein ‚totes‘ Bild in seinem Kopf lebendig werden zu lassen. Und wie Rauterberg weiter ausführt, und mir damit aus dem Herzen spricht, wären „...*die Museen der ideale Ort für so ein vertieftes Sehen, hier könnte sich alles um das Verfeinern der Sinne drehen, um den Menschen als Phantasiebegabtes Wesen*“ (Rauterberg 2007, S. 269). Es ist ein Allgemeinplatz, dass wir alle und natürlich besonders die Jugend zunehmend einem Überfluss an

visuellen Reizen, omnipräsenten Marketingaktivitäten und damit Bilderfluten, ausgesetzt sind, die ein ‚verfeinertes Sehen‘ oder ein längeres intensives ‚Sich-einlassen‘ auf ein unbewegtes Bild nicht unbedingt fördern. Hier ist, nicht nur von Seiten der Lehrer, sondern auch noch von Seiten der Museen, m. E. noch einiges zu tun.

Angeichts der äußerst umfangreichen und bereits über Jahrhunderte vorangetriebenen Rubens-Forschung mag ein Bemühen um neue Erkenntnisse oder Forschungsergebnisse einigermaßen entmutigend wirken. Dennoch komme ich, je mehr ich mich einarbeite, zunehmend zur Überzeugung, dass die Beschäftigung mit Rubens, trotz der Überfülle an Material, die es zu bewältigen gibt, nicht nur für mein persönliches Kunstverständnis immens lohnend, sondern auch angesichts meiner zukünftigen Tätigkeit als Lehrer in ‚Bildnerischer Erziehung‘ äußerst nutzbringend sein wird. Ich bin überzeugt, dass es wichtig ist, die jungen Menschen für diejenigen Aspekte der klassischen Kunst zu interessieren, welche nicht augenfällig sind. Jene Aspekte, welche sich erst durch ein bewusstes Hinsehen mit Verstand, Gefühl, einer ganzheitlichen und intensiven Auseinandersetzung mit der gesellschaftspolitischen Realität der jeweiligen Zeit erschließen lassen.

Gleichzeitig denke ich, dass eine prototypische ‚ewig gültige‘ Untersuchungs- und Inspirationsquelle wie Rubens im Unterricht deshalb so wichtig ist, um zu zeigen, dass die grundsätzlichen ‚Probleme‘ der bildenden Kunst und der KünstlerInnen über die Zeit hinweg im Wesentlichen die gleichen bleiben. Damit meine ich zum Beispiel die Probleme der Darstellung subjektiver innerer Vorstellungen im Verhältnis zu äußerer, also objektiver Visualisierbarkeit, von grundsätzlicher Verstehbarkeit und Lesbarkeit der Inhalte, die Probleme der Disparität von KünstlerIn und Werk, die Problematik der historischen/politischen Umstände, die den/die KünstlerIn beeinflussen und nicht zuletzt das Verhältnis von ‚Kunstproduzenten‘ und Auftraggeber, von der Gefahr von einer großen einflussreichen Macht, sei dies die Kirche, eine Partei oder ein Großkonzern, als KünstlerIn für bestimmte Zwecke vereinnahmt zu werden.

Am Beginn meiner Überlegungen, welches Thema ich für die Diplomarbeit wählen sollte, habe ich noch mit dem Gedanken gespielt, mich einem ‚moderneren‘ Thema bzw. Künstler zuzuwenden. Zum Beispiel ist es mir reizvoll erschienen, mich mit ELAFUR ELIASSON auseinanderzusetzen, der, wie Rubens das tat, eine große ‚Werkstatt‘ unterhält und international prestigeträchtige Aufträge erhält, welche teilweise auch Marketingaktivitäten (z. B. die Installationen in New York) ähneln. Wie Rubens, unterhält und nutzt auch Eliasson vielfältige Kontakte zu Wirtschaft und Politik und erschafft sich so die Möglichkeit, lukrative und breitenwirksame Aufträge zu erhalten. Schließlich zog es mich aber immer wieder zu Rubens‘ Werken hin und besonders zu dem ‚Phänomen Rubens‘ dessen Strahlkraft meinem Empfinden nach im Laufe der Jahrhunderte nichts an Intensität eingebüßt hat. Mir

wurde, nicht zuletzt während des Seminars ‚Bildanalysen‘ bei Prof. HAMMER-TUGENDHAT klar, dass ich mich mit einem die europäische Kunst im Ganzen fundamental beeinflussen den ‚Forschungsobjekt‘ auseinandersetzen will. Rubens, als eine der schillerndsten Figuren der gesamten Kunstgeschichte, Rubens als unique ‚Malerfürst‘, dessen Bilder eine ganz besondere Qualität der Lebendigkeit, Fühlbarkeit, ja für manche sogar ‚Hörbarkeit‘ (im Sinne von musikalischer Wahrnehmung durch optische Eindrücke) besitzen, ist ein unersetzbarer Teil des europäischen barocken Geistes. Während meiner Beschäftigung mit dem Bild ‚Venusfest‘, das ich im oben genannten Seminar analysiert habe, stieg meine Faszination noch weiter an. Rubens schuf Kunstwerke, die sich dem Betrachter* meist nicht sofort und nicht auf einfache Weise zugänglich machen. Es gibt Aspekte in seiner Kunst, die erst durch eine intensivere Auseinandersetzung versteh- oder wahrnehmbar werden. Die eigentlichen Dimensionen des Genies Rubens waren für mich erst relativ spät begreifbar. Umso interessanter sind für mich daher jene Werke, die so ganz und gar nicht zu Rubens’ Genie zu passen scheinen. Zu diesen Werken gehören auch die Wechselbilder des Altars der Jesuitenkirche in Antwerpen.

1.2 Explikation der Forschungsfrage

Betritt man den Saal im KHM, in dem die von mir zu untersuchenden Altarbilder ‚Die Wunder des Hl. Ignatius von Loyola‘ und ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ zu sehen sind, wird man unmittelbar einer überwältigenden Dominanz dieser beiden Bilder gewahr. Dabei ist es nicht nur ihre schlichte Größe, die eine solche eindruckliche Wirkung erzeugt, sondern auch die Inhalte und die eigentümliche Komposition der Bilder. Die Tatsache, dass die Bilder einander gegenüberliegend angebracht sind, tut das Ihrige zu dieser Präsenz, besonders auch durch den Umstand, dass die Bilder thematische und kompositorische Ähnlichkeiten haben. Jedem der großen Gemälde ist auch das Modello, also die originale Ölskizze beige gestellt, was die Werke für meine Untersuchung besonders interessant macht.

Ein Betrachter mit ungeschultem Auge, der dem Text auf der Hinweistafel folgt, vermeint hier zwei wichtige Altarwerke von Rubens zu sehen, denen die Ölskizzen, als eine Art Zusatz lediglich zur Veranschaulichung der Arbeitsweise beigegeben sind. Die Großformate präsentieren sich in ihrer penibel ausgeführten Malweise als ‚große‘ Kunst, während die Ölskizzen in ihrer rein technisch gesehen eher groben Malweise und den geringen Formaten, als beiläufig den Altarbildern hinzugesellte Beispiele vorbereitender Arbeiten betrachtet werden könnten.

* Zur besseren Lesbarkeit, verwende ich in dieser Arbeit für dieses Wort ausschließlich das generische Maskulinum.

Bei entsprechender kunstgeschichtlicher Vorbildung, bzw. vielleicht auch wenn man nur mit erhöhter Sensibilität ausgestattet ist, verhält sich die Betrachtungsweise aber genau umgekehrt. Das Genie Rubens, betreffend die Komposition oder Bilderfindungskraft, vermittelt sich zwar auch noch im Großformat, eröffnet sich aber m. E. in ihrer Lebendigkeit und wahren Größe nur in den kleinformatischen Ölskizzen.

Konkret soll demnach der Zweck der vorliegenden Arbeit sein, herauszufinden, welche Elemente des Schaffens- und Produktionsprozesses, welche qualitativen Merkmale – maleischer sowie kompositorischer Art – die m. E. erheblichen Unterschiede der Bildwirkung zwischen den Modelli und Großformaten begründen. Welche Qualitätsmerkmale bzw. deren Mangel, lassen sich an den von mir zu untersuchenden Bildern exakt beschreiben? Wo genau liegen die Orte, wo die eigentümliche Qualität der Modelli im Verlauf der Erschaffung des Großformats verloren ging, und was sind die Ursachen dafür? Schließlich möchte ich die Erkenntnisse darüber möglichst detailliert zusammenfassen und ich werde versuchen, in der Analyse der Werke, zu dem einen oder anderen Aspekt einen wissenschaftlichen Fortschritt zu erzielen und in einer Hypothese zu formulieren.

Im Laufe dieses Forschungsprozesses versuche ich auch, soweit dies möglich ist, herauszufinden, ob und wie der Meister Rubens selbst an der Ausführung der beiden Großformate beteiligt war oder nicht (dies betrifft vor allem die allgemein bekannte Tatsache, dass Rubens viele seiner Werkstattbilder noch eigenhändig übergangen hat). Zu jener Zeit, in der die Gemälde geschaffen wurden, verfügte Rubens bereits über eine ähnlich einer Manufaktur organisierte Werkstatt mit vielen Mitarbeitern. Außerdem war bereits der junge ANTHONIS VAN DYCK (1599-1641) in seinen Dienst getreten und BALIS schreibt konkret, dass einige Kunsthistoriker überzeugt sind dass die Hand von Van Dyck in vielen Gemälden nachweisbar sei (vgl. Auwera 2007, S. 45). Van Dyck war nachweislich bei den Deckengemälden der Jesuitenkirche in Antwerpen beteiligt, es ist jedoch fraglich, ob er auch schon bei den ‚Wechselbildern‘ des Antwerpener Altars, die zwischen 1615 und 1618 entstanden sind, Einfluss nahm. Offiziell war Van Dyck erst ab 1617 Mitarbeiter in Rubens Werkstatt, möglicherweise gab es aber schon eine frühere Kooperation.

Darüber hinaus werde ich die Bilder auch unter dem Aspekt der Auftraggeber bzw. deren Einfluss untersuchen. Das Interesse der Jesuiten an den Bildern als Überzeugungsmittel im Rahmen der so genannten ‚Rekatholisierung‘ und die mit dieser Absicht verbundenen ‚psychagogischen‘ Mittel (vgl. Heine 1996, S. 18), müssen sich klarerweise auch in der Komposition und den dargestellten Themen niederschlagen. Auch diesbezüglich ist der Weg von der ‚Inventio‘ (Bilderfindung) die sich zuerst in den Modelli, also den Ölskizzen niederschlägt, zu den fertig ausgeführten Altarbildern interessant. Vor allem werde ich die Ikonographie untersuchen, da diese von mir behandelten Bilder nicht die ersten Auftragsar-

beiten Rubens für die Kath. Kirche und die Jesuiten darstellen und er auch auf erprobte Darstellungslogik von Vorgängern bzw. anderer Meister im Hinblick auf kirchliche Auftraggeber zurückgreifen konnte.

Speziell die Phase der zwischen Ölskizze und dem Altargemälde liegenden Einflussnahme der Auftraggeber ist interessant. Das Modello, also die Ölskizze, hatte ja unter anderem den Zweck, den ‚Kunden‘ eine Vorstellung von dem endgültigen Werk zu vermitteln. Änderungswünsche müssten sich logischerweise in Form von Unterschieden zeigen – auch wenn es sich nur um kleine Details handelt. (Nebenbei bemerkt ist mir persönlich, nach so langer Zeit, in der ich in der Werbebranche gearbeitet habe, dieses Procedere mehr als vertraut. Das Verhältnis zwischen ‚Kreativen‘ und ‚Kunden‘ ist häufig ein schwieriges, und es ist für den ‚Künstler‘ immer eine Herausforderung auf verschiedensten Ebenen, die grundverschiedenen Interessen und Sichtweisen beider Seiten auf dem Weg zum Endprodukt zu berücksichtigen, wobei es meist natürlich so ist, dass der Auftraggeber das letzte Wort hat und Änderungen, die dem unbeteiligten Betrachter gering erscheinen mögen, tatsächlich das gesamte Konzept auf eine andere Bedeutungsgrundlage stellen können). Noch einmal in einem kurzen Satz zusammengefasst, ist es also meine Absicht, mit dieser Arbeit die Bildqualität in all ihren Dimensionen im Hinblick auf die Unterschiede zwischen den von mir untersuchten Modelli und Großformatgemälden zu untersuchen.

Evidenterweise machen es gerade die Unterschiede in der räumlichen Dimension der Gemälde und Skizzen unumgänglich, sich im Verlauf des Forschungsprozesses den Originalen zuzuwenden. Glücklicherweise sind die Bilder im KHM frei zugänglich und eine intensive Beschäftigung wird durch diesen Umstand möglich. Die eingehende Betrachtung und Analyse der Originalgemälde, bildet die Grundlage meiner Untersuchungen, genauso wie der Vergleich mit ebenso in Wiener Museen und Galerien befindlichen Werken von Rubens, Van Dyck und anderen flämischen Malern, die in Zusammenhang mit Rubens’ Werkstatt gesehen werden. Neben den von mir als Forschungsobjekt gewählten Bildern sind im KHM auch viele andere Rubens-Gemälde zu finden, die mir im Verlauf der Untersuchungen sicherlich für die eine oder andere Fragestellung als Vergleichswerke hilfreich werden könnten.

Die intensive Recherche und allgemeine Befassung mit einschlägiger Literatur, bildet die zweite wesentliche Säule meiner Arbeit. Das erfassen, selektieren und durcharbeiten der schier unerschöpflichen Rubens-Literatur ist eine große Herausforderung, zumal es auch gilt zuallererst die Spreu vom Weizen, also die gute von der schlechten Literatur zu trennen und die gute für meine Untersuchungen nutzbar zu machen.

1.3 Aufbau der Arbeit

In den nun folgenden Kapiteln werde ich zuerst einen kurzen Überblick über ‚das Phänomen Rubens‘ und seine Bedeutung für die Barockmalerei geben, speziell im Hinblick auf seine Werke im Rahmen der katholischen Gegenreformation, zu welchen auch die von mir Untersuchten Altarbilder gehören. Auch ist in Bezug zu meinem Thema seine Arbeitsweise von großer Bedeutung, die ich in einem Unterkapitel zu seiner sogenannten ‚Werkstatt‘ behandeln werde, in der ein ständiger Flux an Mitarbeitern, Schülern und Gehilfen stattfand und aus der selbst große Meister hervorgegangen sind, bzw. bereits Meister waren als sie in den Dienst von Rubens traten (wie z. B. Van Dyck). Weiters werde ich mich der Bedeutung der Ölskizzen von Rubens in der kunstgeschichtlichen Forschung widmen, von der ich mir weitere Aufschlüsse über die von mir zu analysierenden Modelli erhoffe.

Anschließend werde ich mich konkret den Auftraggebern der Altarbilder (den Jesuiten) und dem Bestimmungsort der Gemälde, also der Antwerpener Jesuitenkirche, widmen. Diese Bezüge sind zum besseren Verständnis des gesellschaftspolitischen Umfelds von Nöten, welche wiederum bessere Einblicke in die Umstände der Entwicklung der Bildinhalte bzw. Bildintention der Altargemälde ermöglichen könnten. Die Auftraggeber und deren Vorstellungen von den nötigen Inhalten und der Angemessenheit der Darstellung (Decorum) prägten vermutlich in nicht unwesentlichem Maß das endgültige Werk. Die Katholische Kirche hatte bekanntermaßen während des Tridentischen Konzils (1545–1563) sogar einen eigenen Kodex, also Verordnungen für Bilddarstellungen entwickelt, welche ich ebenfalls eingehend untersuchen will.

Schließlich widme ich mich in einer genauen Untersuchung den beiden Altargemälden und den dazugehörigen Ölskizzen, wobei ich die Unterschiede zwischen den jeweiligen Modelli und Altarbildern in einem eigenen Unterkapitel herausarbeiten und in einer differentiellen, nach Schwerpunkten gegliederten, Analyse darstellen werde. Die Resultate, Grundgedanken und entwickelten Hypothesen werden dann am Ende noch einmal konzise zusammengefasst.

2 P. P. Rubens und seine Bedeutung für die Kunst des Barock

Der Künstler, ich bin auch geneigt zu sagen, das ‚Phänomen‘ Rubens, hatte bereits zu Lebzeiten eine große Strahl- und Anziehungskraft, die über die Niederlande weit hinausreichte. Fürsten, Staatsoberhäupter und Könige waren von seinem Genie begeistert und überhäuften ihn mit Aufträgen. Lange über seinen Tod hinaus, bis heute, ist Rubens, sein Leben und Werk immer wieder Thema verschiedenartigster kunstgeschichtlicher Auseinandersetzung. Rubens wurde aber auch immer wieder scharf kritisiert. Diese Kritik fand ihren Höhepunkt wohl in der zweiten Hälfte des 19. Jhds. (vgl. Glen 1977, S. 2). Wo heute häufig die Kritik bezüglich der „Werkstattschinken“ (vgl. Warnke 1977, S. 7) oder der Zusammenarbeit mit der Katholischen Kirche im Vordergrund steht, waren es damals Kritiker wie THÉOPHILE SILVESTRE oder CHARLES DEJOB, die seine Altargemälde für zu wenig christlich oder einfach nur schlecht hielten (vgl. Glen 1977, S. 2). Aber nicht nur bei Kunsthistorikern teilte sich die Meinung über Rubens, auch Künstlerkollegen waren gespalten. Wo zum Beispiel WILLIAM BLAKE (1757–1827) Rubens Werk abscheulich fand (aber kurioserweise Raffael für brillant hielt), gab es für POUSSIN (1594–1665) oder später DELACROIX (1798–1863) kaum ein wichtigeres Vorbild in der Kunst als Peter Paul Rubens.

Soviel die Theorien zu Leben und Werk von Rubens auch bei verschiedenen Autoren auseinander gehen mögen, in der kunstgeschichtlichen Welt herrscht zumindest Einigkeit in der Ansicht, dass Rubens der berühmteste und bedeutendste flämische Barockmaler ist. Diese spezielle Auszeichnung Rubens beruht jedoch nicht ausschließlich auf seinen Leistungen als Maler, sondern auch auf eine Vielfalt von anderen Umständen. Wie D’HULST richtig bemerkte, wäre Rubens seiner Nachwelt auch erhalten geblieben, wenn er nie einen Pinsel in die Hand genommen hätte. (vgl. D’Hulst 1977, S. 12)

Peter Paul Rubens war nämlich nicht nur als Künstler, sondern unter anderem auch erfolgreich als Diplomat tätig. Sein Einfluss war nicht nur auf seine großen Fähigkeiten als Maler zurückzuführen, sondern auch auf seine umfangreiche humanistische Bildung, auf die Sprachkenntnisse, die er sich durch Reisen erworben hat, und auch auf die große Erfahrung eines weltgereisten und weltgewandten Mannes. Es ist sicherlich auch nicht verfehlt, ihn als erfolgreichen ‚Unternehmer‘ zu bezeichnen, da er bereits sehr früh eine stets wachsende Schülerzahl in einer immer größer werdenden Werkstatt beschäftigte, die im Laufe der Jahre zu einer veritablen ‚Kunstfabrik‘ angewachsen war.

Besonders bedeutsam für seinen Erfolg war aber sicherlich seine Zusammenarbeit mit der Katholischen Kirche, insbesondere mit den Jesuiten, zuerst noch in Rom bei der Ausstattung der Chiesa Nuova, und schließlich mit der Ausstattung der Jesuitenkirche in Antwerpen. In diesem Projekt, eines der umfangreichsten mit dem Rubens je beauftragt worden war, stellen die von mir zu untersuchenden Altargemälde der Heiligen Ignatius und Franz

Xaver nur einen kleinen, aber dennoch wichtigen Teil dar, denn die Ausstattung der Antwerpener Jesuitenkirche war nach der Zerstörung der alten Kirche während des Glaubenskrieges ein wichtiges Anliegen der mächtigen Jesuiten. Rubens Stil, dessen Entwicklung zur Reife ich unten kurz skizzieren werde, kam den Bedürfnissen der Jesuitischen Glaubensbrüder perfekt entgegen und Rubens erhielt von kirchlicher Seite eine ungeheure Anzahl von Aufträgen, die er auch zum Großteil ausgeführt hat. Dieser Umstand – abgesehen natürlich von seinem einzigartigen künstlerischen Genie - ist wohl einer der wichtigsten Gründe für die große Bekanntheit Rubens und den großen Einfluss, den er auf die Epoche des Barock hatte. Die geschichtlichen Gegebenheiten bzw. damit zusammenhängenden Strömungen in Politik und Kultur, in die ein Künstler eingebettet ist, stellen m. E. einen besonders bedeutsamen Faktor dar, um ein Kunstwerk bzw. den Künstler zu beurteilen. Ein profundes Wissen über den gesellschaftspolitischen und historischen Kontext ist besonders bei Rubens für ein Verständnis seiner persönlichen Entwicklung und seines politischen und künstlerischen Engagements unentbehrlich, weshalb ich auch in den folgenden Kapiteln immer Verweise zu historischen und politischen Umständen setzen werde.

Eine besondere ‚Leistung‘, mit der der Name Rubens häufig verbunden wird, und die ich hier gesondert herausstellen will, ist die Vereinigung von diversen visuellen Traditionen zu einem völlig neuen Stil. Ein Stil der eine überraschende Synthese von Einflüssen aus dem künstlerisch hoch entwickelten Italien und deutschen und flämischen Traditionen darstellt (vgl. Auwera 2007). Die Vorbereitung zu diesem, man könnte sagen, ‚Quantensprung‘ in der Malerei wurde durch das bewusste und eifrige Kopieren von zeitgenössischen Malern nördlich und südlich der Alpen gelegt. Seine Jahre in Italien, wo er nicht nur MICHELANGELO (1475–1564), CARAVAGGIO (1571–1610), RAFFAEL (1483–1520) und TIZIAN (1488–1576), sondern auch andere Maler (wie zum Beispiel TINTORETTO (1518–1594), dessen Einfluss auf einem der von mir beschriebenen Gemälde – siehe Kapitel 5 – nachzuweisen ist) auf eine besonders eigentümliche Art kopierte, waren für seine künstlerische Laufbahn essentiell. Der fortwirkende Einfluss dieser für Rubens’ Oeuvre so wichtigen Jahre in Italien haben schließlich die Entwicklung durch seine gesamte Laufbahn bestimmend geprägt, wie auch anhand der von mir zu analysierenden Bildwerke gezeigt wird.

Dieser neue Stil, der neben der oben genannten Synthese von Einflüssen auch Zeichen bzw. Ergebnis einer hohen Intelligenz, eines überdurchschnittlichen Talents und enormer Arbeitsfreude ist, weist einige Merkmale auf, welche das Kunstverständnis des Barockzeitalters mitbegründet und konstituiert haben. Es ist dies vor allem die Dynamik und Kraft in den Bildnissen von Rubens, eine seiner Bilderfindungsgabe eigene Lebendigkeit in der Komposition und auch der Ausführung. Besonders an den Skizzen und Zeichnungen ist dieser kraftvolle und zugleich höchst präzise Gestaltungswille sicht- und fühlbar.

In seinen mächtigen Gestalten ist der Einfluss von MICHELANGELO oder von CARAVAGGIO deutlich spürbar. Rubens versteht es auch meisterlich, den Figuren Pathos einzuhauchen und eine eigene Welt zu erschaffen, in der jeder Blick, jede Geste und jeder Körperteil von Leben erfüllt ist und der Ausdruck der Figuren manchmal an die Grenze des Exzessiven stößt, wie man bei der Darstellung der ‚Besessenen‘ in dem Bild ‚Die Wunder des Hl. Ignatius‘ beispielsweise sehen kann. Man nennt ihn nicht umsonst häufig den ‚Meister der Affekte‘.

Zugleich ist der Einfluss der venezianischen Meister deutlich ersichtlich, allen voran TIZIANS, dessen koloristische Wirkung Rubens mit seiner förmlichen Farbenglut noch übertroffen hat. Nicht zuletzt wäre als Besonderheit in dem Stil Rubens noch die Sinnlichkeit hervorzuheben. Damit meine ich hier besonders die positive Sinnlichkeit im Sinne von gezeigter Lebenslust, die so viele seiner späteren Werke dominiert hat, man denke dabei zum Beispiel an das im KHM in Wien befindliche ‚Venusfest‘ oder ‚Das Pelzchen‘. Diese Sinnlichkeit scheint in den von mir bearbeiteten Altargemälden wenig oder nicht zum Tragen zu kommen, in den Modelli aber schon. Ich werde im Verlauf dieser Arbeit u. a. versuchen dies eindeutig zu belegen, dass diese Lebensfreude, diese Rubens’ Schaffens ureigene ‚vivacitá‘ in jedem seiner Pinsel- oder Kreidestriche spür- und sichtbar sind, die von ihm je eigenhändig gezogen worden sind.

2.1 Biographisches

Trotz, oder vielleicht gerade wegen, der umfangreichen Literatur, die zu Rubens’ Leben existiert, trotz den Legionen von KunsthistorikerInnen, die sich mit seinem Werk beschäftigen haben, scheint es schwierig, einen konzisen Überblick über sein Leben und sein Werk zu geben, eine kunstwissenschaftliche Einordnung zu treffen, die dem Werk und dem Menschen Rubens gerecht wird. Gerade in Mitteleuropa, wo eine ungeheure Menge seines Oeuvres zu finden ist (in den meisten großen Museen ist Rubens mit zumindest einem Werk vertreten), steht m. E. zu befürchten, dass die Omnipräsenz des Flämischen Meisters und die damit verbundenen rezeptionsgeschichtlich bedingten Vorurteile (damit meine ich zum Beispiel Etiketten wie „Dicke-Frauen-Maler“, „Gegenreformations-Künstler“ etc.), eher dazu geeignet sind, einen frischen interessierten Blick auf den Künstler und die Werke selbst, zu verstellen als zu eröffnen.

Auch ein Blick in die Literatur der bekannten Rubens-Spezialisten, die unter KunsthistorikerInnen weltweit einen besonderen Rang genießen dürfen, gibt ein äußerst diverses Bild über Rubens’ Werke und Rubens als Mensch. Dies scheint mir jedoch wenig verwunderlich, da wir es bei Rubens mit einer Persönlichkeit zu tun haben, die an Größe und Umfang des Talents, an Intelligenz und an Vielseitigkeit seines künstlerischen Vermögens in der

europäischen Kunstgeschichte besonders hervorleuchtet. Eine komplexe Persönlichkeit wie Rubens und vor allem auch die Vielgestaltigkeit seines Werks bringt naturgemäß unterschiedliche Kritiker zu verschiedensten Urteilen. Im Laufe der Zeit sind schwärmerische Bewunderungsgesten wie sie zum Beispiel häufig bei Texten von LEO VAN PUYVELDE (1882–1965) vorkommen, einer nüchternen wissenschaftlichen Analyse wie zum Beispiel bei zeitgenössischen Autoren wie ULRICH HEINEN oder MARTIN WARNKE gewichen. Wo einerseits vom „Gott der Maler“ (Glen 1977, S. 4) oder dem „Homer des Nordens“ gesprochen wird, ist häufig auch von einem ‚gewieften Geschäftsmann‘ oder ‚Kunstunternehmer‘ (Heinen 1996, S. 1) die Rede. Wo Puyvelde noch die Wahrheit über das Phänomen Rubens in erster Linie über seine Werke erschließbar hält, wenn er schreibt: *„Der tiefste Grund der lebendigen und schöpferischen Wesenheit eines Künstlers offenbart sich in seinen Werken“* (Puyvelde 1939, S. 7) ist zum Beispiel Warnke der Überzeugung dass *„...diese Ineinsetzung von Leben und Werk zu einer Reihe von zweifelhaften Urteilen geführt hat.“* (Warnke 1977, S. 7). Nämlich müsste man, aufgrund der schieren Vielfalt und manchmal durchaus auch Gegensätzlichkeit der Inhalte und Wirkungen seiner Bilder, zum Beispiel einerseits bezüglich der Altarbilder einen glühenden Mitstreiter der Gegenreformation im Dienste der katholischen Kirche in ihm sehen, und andererseits würde man angesichts der vielen nackten Frauen, der Liebesszenen, die durchaus auch heftige erotische Szenen beinhalten, auf ungehemmte Fleischeslust schließen müssen (vgl. Warnke 1977, S. 7).

Ein wesentlicher Bezugspunkt, der uns dem Leben, Denken und Schaffen von Rubens näher bringen kann, ist aber sicherlich seine Korrespondenz. Wo Puyvelde die Wichtigkeit der Korrespondenz für ein authentisches Bild von Rubens hervorhebt *„...la vérité ne consentira pas toujours à nous livrer son visage. Ainsi, on étudie passionnément les lettres qu'un homme a laissées, on scrute ces témoignages authentiques ...“* (Puyvelde 1952, S. 27), ist auch Warnke überzeugt, dass die Briefe von Rubens und schriftliche Belege seiner Zeitgenossen für ein Urteil über Rubens dienlich sind, wenngleich er offenbar strikt ablehnt, dass dies mit seinem Leben in Bezug stehen soll.

*„Alle Zeugnisse aber, [...] zeigen einen besonnenen, offenen, kritischen, ungemein belese-
nen und gebildeten Menschen, der das Feld seines Lebens durchaus bürgerlich, sorgsam
und zielstrebig bestellt hat. Die Fähigkeit zu Organisation und Disposition zeigt sich in der
Art und Weise, wie Rubens seine Werkstatt mit den zahlreichen Mitarbeitern produktiv
hielt, wie er seine diplomatischen Aktionen vorbereitete und abwickelte, wie er seine künst-
lerischen, geschäftlichen und familiären Angelegenheiten tätigte. Kaum etwas von dem,
was sich in Rubens' Werken ausspricht, lässt sich auch seinem Leben andichten.“* (Warnke
1977, S. 8).

Mit diesem Zitat ist nun schon einiges, und für mein Empfinden auch Wesentliches, über Rubens gesagt. Das Interessante bei Warnkes Position ist jedoch, dass er, wie er später auch schreibt, die Werke tatsächlich als eine Art „Gegenentwürfe zum tatsächlichen Leben“ sieht. Hiermit meint Warnke, dass die Malerei eine inhärente Qualität als Mittel zur Erkenntnis habe. Wenngleich ich diesen Standpunkt durchaus verstehe und auch prinzipiell unterstütze (siehe unten), erscheint er mir doch reichlich weit hergeholt und bemüht abstrahierend um die Diversität in Rubens' Werk zu erklären. Meines Erachtens tut man besser daran, sich den inneren Reichtum, das besondere Talent, die ungeheure Erfahrung, und vor allem die komplexe Persönlichkeit von Peter Paul Rubens vor Augen zu halten, und daraus zu schließen, dass diese komplexe Person m. E. sich zwangsläufig, auch im Hinblick auf persönliche Reifeprozesse, in einem umfangreichen und diversen Oeuvre ausdrücken muss. Es würde doch tatsächlich seltsam anmuten, dass zum Beispiel die Vielzahl von Raptus-Darstellungen (vgl. z. B. ‚Pan und Syrinx‘ oder ‚Die Töchter des Leukipp‘), die vielen Liebesszenen, die so lebensnahe Darstellung von ‚fleischlicher Lust‘ so gar nichts mit seinem Leben zu tun haben bzw. in reinem Erkenntniswillen wurzeln sollten. Im Lichte seiner zweiten Heirat mit der damals 16-jährigen Helene Fourment, erscheint diese These noch weniger zutreffend, auch wenn ich, wie gesagt, durchaus nicht bestreiten will, dass die Aspekte des Erkenntnisgewinns durch bildende Kunst auch auf den Künstler Rubens zutreffen mögen und ihre wesentliche Berechtigung haben. Diese Auffassung ist im momentanen Kunstdiskurs auch entsprechend verbreitet und meinem Verständnis nach sollte sie auch speziell für die Didaktik in bildnerischer Erziehung nutzbar gemacht werden.

Wie bereits erwähnt, hatte Rubens eine große Bandbreite an Talenten vorzuweisen. Er repräsentierte tatsächlich das, was man als einen wahren ‚Malerfürst des Barock‘ bezeichnen kann. Er gelangte nicht nur zu diplomatischen Ehren, zu Ritterauszeichnungen und Hofmaler-Privilegien, er genoss auch zu Lebzeiten internationale Bekanntheit und konnte durch seine Geschicklichkeit und Intelligenz nicht nur eine gesellschaftlich hohe Position, sondern auch überaus großen Reichtum erwerben. Darüber hinaus kann man ihn wie RENATE TRNEK schreibt, als echten „Europäer“ bezeichnen, da er sich intensiv für eine internationale Einigung, Frieden und sozialen Fortschritt in Europa einsetzte. Gleichzeitig stellt seine Persönlichkeit Weltbürgerqualitäten – auch im heutigen Verständnis – dar. Wie Trnek weiter schreibt: *„Rubens' Leben und Werk legt nicht nur Zeugnis ab vom Geist und der Geschichte seiner Epoche, sondern auch von der Interessensbreite dieses Mannes aus Antwerpen und von der Breite seines Wirkens. Rubens war in erster Linie Künstler, aber im weitesten Sinn befasste er sich mit der Architektur seiner Zeit und schrieb über diese, er entwarf Druckgrafik, er studierte die Bildhauerei und sammelte – zumeist antike – Skulpturen, er hielt Kontakte mit der Welt der Wissenschaften und korrespondierte mit führenden Köpfen seiner Zeit, er war in der Literatur bewandert und konnte in mehreren Sprachen*

konversieren und korrespondieren...“ (Trnek 2002, S. 209). Gleichzeitig war er aber in erster Linie Maler, und dabei einer der produktivsten der gesamten Kunstgeschichte, etwa 3.000 Werke (vgl. Warnke 1977, S. 217) sind von ihm nachweisbar bzw. in den Galerien und Museen der Welt verfügbar. Besonders prägend für seine Kunst waren sicherlich die Jahre, die er als junger Meister in Italien verbracht hat. Zu Zeiten Rubens' war Italien das ‚Mekka‘ der bildenden Kunst und es war für jeden Maler äußerst wertvoll, eine Studienreise in das ‚gelobte Land‘ wo Michelangelo, Caravaggio, Raffael etc. ihre großartigen Werke schufen und die Renaissance ihre größte Blüte erlebt hat. Wie ich noch eingehender im kommenden Kapitel erklären werde, waren die insgesamt acht Jahre, die Rubens in Italien verbrachte für ihn nicht nur als Maler besonders prägend, sondern formten auch seine Persönlichkeit. Aber man kann sagen, dass der Einfluss Italiens generell besonders während und nach der Renaissance, einen großen Einfluss in den verschiedensten Bereichen der Kunst des Nordens nahm. Zum Beispiel wäre hier auch die antike Literatur zu zählen, die wiederum die Maler beeinflusst hatte.

Wie ILDIKO EMBER schreibt, wurde die Darstellung mythologischer Themen im Norden erst durch die Manieristen eingeführt, besonders die Geschichten aus Ovids ‚Metamorphosen‘, oder Platons ‚Gastmahl der Götter‘ wurden sehr beliebt (vgl. Ember 1995, S. 12). Dem Rubenskenner fallen zu diesen Stichworten sofort einige der bekanntesten Werke aus Rubens Oeuvre ein, denn Rubens war einer jener Künstler, die sich, wie bereits bemerkt, nicht nur intensiv mit der antiken Literatur und Kunst allgemein beschäftigten, sondern diese auch äußerst erfolgreich in Bildnissen verarbeiten konnten. Die gefühlsgeladenen Geschichten von Ovid wirken, wenn man sie liest, ja geradezu so, als wären sie für Rubens selbst geschrieben, der wie kein anderer es vermochte, Affekte und Gefühlsbewegungen verschiedenster Art in Bildwerken umzusetzen.

Aber nun etwas konkreter zu Rubens' Leben, wobei ich diejenigen Abschnitte, in denen die von mir behandelten Bilder entstanden sind, bzw. die Jahre davor, besonders beachten und die restlichen Lebensdaten eher knapp behandeln werde. Zusätzlich lasse ich mich durch die gute Idee Martin Warnkes inspirieren und füge bestimmten Eckdaten von Rubens geschichtlich bedeutende Ereignisse bei, die zu dieser Zeit stattgefunden haben. Dies macht den geschichtlichen Kontext greifbarer und hat den Vorteil, sich den ‚Zeitgeist‘ des 16. und 17. Jhds., der von bedeutenden technischen Errungenschaften und Entdeckungen geprägt wurde, besser zu vergegenwärtigen. Wie ich schon bemerkt habe, ist dieser Kontext m. E. für die Beurteilung von Kunst jeder Epoche nicht nur hilfreich, sondern eminent notwendig. Besonders für die Niederlande sind die Ereignisse dieser Zeit sehr bedeutend, wenn man bedenkt dass gerade im 17. Jahrhundert von einem niederländischen Brillenmacher das Fernglas erfunden worden ist, was es u. a. auch ermöglicht hat, die Himmelskörper zu erkunden und die Erkenntnisse in der Astronomie voranzutreiben. Dies hat wieder-

um bekanntermaßen auch Konflikte zwischen frühen ‚Wissenschaftlern‘ und katholischer Kirche nach sich gezogen. Aber auch Geographie, Anatomie und Mathematik erfuhren in Holland zu dieser Zeit eine Blüte.

In den von mir gegebenen Daten halte ich mich an m. E. verlässliche Quellen bedeutender Rubens-Autoren (Justus Müller Hofstede und Martin Warnke) sowie anerkannter Lexika, um Darstellungen von eventuelle ungesicherten Lebensereignissen Rubens zu vermeiden. In diesem Sinne halte ich mich ausnahmsweise strikt an Puyvelde der so schön geschrieben hat: *„De façon générale, les biographies de Rubens sont nourries d’une grande part de légendes et de conjectures. Nous négligerons délibérément ces éléments incertains.“* (Puyvelde 1952).

Die in der Kurzbiographie erwähnten Werke sind entweder aufgrund der Bedeutsamkeit in Rubens Entwicklung wirtschaftlicher oder künstlerischer Art oder im Hinblick auf die von mir zu analysierenden Altarbilder von Relevanz, und stellen naturgemäß (angesichts des Oeuvres von rund 3000 Werken) nur einen kleinen Ausschnitt aus seinem Schaffen dar. Zur visuellen Trennung von den Rubens betreffenden Daten werde ich die geschichtlichen Hinweise kursiv setzen.

2.1.1 Daten und Fakten

Am 28. Juni 1577 wird Rubens als Sohn des Antwerpener Stadtschöffen und Advokaten Jan Rubens, der aus religiösen Gründen (er war Calvinist) die Niederlande verlassen musste, und seiner Frau Maria in Siegen (Westfalen) geboren. *Im Jahr 1577 unternimmt der englische Seefahrer FRANCIS DRAKE (1540–1596) die zweite Weltumseglung in der Menschheitsgeschichte.*

1587 stirbt Rubens’ Vater, kurz nachdem er wieder zum Katholizismus konvertierte. *Im selben Jahr wird die katholische Königin MARIA STUART (1542–1568) hingerichtet und die spanische Armada wird in der Seeschlacht der englischen Flotte von Drake vernichtend geschlagen, was die zukünftige weltweite Vormachtstellung der englischen Flotte markiert. Der Jesuit LUIS DE MOLINA (1535–1600) begründet die so genannte ‚Gnadenlehre‘ die weit reichende religiöse Auseinandersetzungen entfacht.*

1589 kehrt Maria Rubens mit Ihren Kindern Peter Paul und Philipp nach Antwerpen zurück. WILLIAM LEE *erfindet den Wirkstuhl.* GALILEO GALILEI (1564–1642) *unternimmt Fallversuche am Turm von Pisa.* GIACOMO DELLA PORTA (1540–1602) *vollendet den Kuppelbau der Peterskirche.* CARAVAGGIO *malt ‚Mattheus mit dem Engel‘.*

1593 wird er, nach einer grundlegenden künstlerischen Schulung bei TOBIAS VERHAECHT (1561–1631), Schüler des Figurenmalers ADAM VAN NOORT (1562–1641), ein Jahr später geht er zu OTTO VAN VEEN (1556–1629), der längere Zeit sein maßgeblicher Lehrer bleibt. *Erste indische Koloniegründungen der Niederlande. Frankreich, England und die Niederlande im Krieg gegen Spaniens gegenreformatorische Bestrebungen.*

1598 wird Rubens Mitglied (Freimeister) der Antwerpener Malerzunft, der St. Lukasgilde und erwirbt damit das Recht, Schüler auszubilden (Was er allerdings vorläufig nur wenig nutzt, vermutlich da er zu dieser Zeit schon geplant hat nach Italien zu Reisen). KÖNIG PHILIPP II. (1527–1598), *das Haupt der Gegenreformation, stirbt. Das Edikt von Nantes, in dem HEINRICH IV. (1553–1610). den französischen Protestanten Religionsfreiheit zusichert, beendet vorläufig die Hugenottenkriege.*

1600 tritt er eine längere Studienreise nach Italien an. In Venedig trifft er auf VINCENZO GONZAGA, Herzog von Mantua was in Folge zu seiner Aufnahme in das Gefolge des Fürsten führt und der Beginn einer langen fruchtbaren Zusammenarbeit wird. Durch das großzügige Mäzenatentum des Fürsten kann Rubens auch viele Reisen in Italien unternehmen um sich künstlerisch weiterzubilden. *Galilei erkennt das Trägheitsgesetz der Körper.*

1601–1602 ist Rubens in Rom und malt auf Bestellung von Erzherzog Albrecht drei Altarbilder für eine Kapelle in Sta. Croce in Gerusalemme. *Kepler wird kaiserlicher Astronom und Astrologe. SHAKESPEARES ‚Hamlet‘ entsteht.*

1603 wird Rubens von Vincenzo Gonzaga mit kostbaren Geschenken und Gemälden an den spanischen Hof nach Valladolid entsandt, um den Minister PHILIPPS III. (1578–1621), den HERZOG VON LERMA, zu besuchen bzw. ihm die mantuanischen Interessen zu unterbreiten. Im Herbst 1603 malt er das berühmte Portrait des Herzogs von Lerma zu Pferde.

1604–1605 führt er einen dreiteiligen Altar für die Jesuitenkirche Sta. Trinità, sein Hauptwerk in Mantua, aus. 1608 führt er für die Oratorianer von Fermo ein Altarbild aus, für die römische Kongregation schafft er ein zweites dreiteiliges Altarwerk, das an die Stelle des früheren Gemäldes tritt. *‚Pulververschwörung‘ in England, getragen von den Katholiken, verhindert die Annäherung König Jakobs I. an die Katholische Kirche. 1607 wird in Nordamerika ‚Virginia‘ als erste englische Kolonie gegründet.*

Im Oktober 1608 erreichen ihn Nachrichten über seine kranke Mutter und er reist umgehend nach Antwerpen zurück, wo er die Mutter nicht mehr lebend vorfindet. Entgegen seiner Absicht wieder nach Italien zurückzukehren bleibt er in Antwerpen (und sollte in seinem Leben Italien nie wieder sehen). *Der Niederländische Brillenmacher J. LIPPERHEY*

erfindet das dioptrische Fernrohr. In Paraguay entsteht ein Jesuitenstaat. In Kanada wird von franz. Kolonialisten die Stadt Quebec gegründet.

1609 malt Rubens für das Antwerpener Rathaus die ‚Anbetung der Könige‘. Am 23. September wird Rubens zum Hofmaler der Erzherzöge, der Landesherren der Spanischen Provinzen ernannt (wobei er alle Privilegien wie z. B. Steuerfreiheit erhielt, aber auf eigenem Wunsch hin nicht am Hof in Brüssel leben musste). Am 3. Oktober heiratet Rubens Isabella Brandt. Er gründet in diesem Jahr auch seine erfolgreiche mit einer großen Zahl wechselnder Gehilfen arbeitende Werkstatt. Der Zulauf der Schüler ist bereits so groß, dass er, wie er in einem Brief von 1611 schreibt, mehr als 100 Bewerber abweisen musste. Im gleichen Jahr vollendet er ein Triptychon (die damals bevorzugte, klassische Form des Altargemäldes) für die Antwerpener Walpurgiskirche. *Zwischen Spanien und den ‚abgefallenen‘ Niederlanden wird ein Waffenstillstand geschlossen, der bis 1621 währt. Gründung der Katholischen Liga, eines Schutzbündnisses der süddeutschen Bischöfe. Galilei entdeckt mittels Fernrohr die Jupitermonde, Sonnenflecken, Saturnring, die Phasen der Venus und erkennt das Wesen der Milchstraße.*

1610 wird Rubens Steuerfreiheit für Antwerpen gewährt. Er schafft das Werk ‚Die Kreuzaufrichtung‘. *König Heinrich IV. wird von einem Katholiken ermordet. Maria de' Medici führt effektiv die Regierung weiter. MICHELANGELO CARAVAGGIO (1571–1610) und ADAM ELSHEIMER (1578–1610) sterben. In einem Brief äußert sich Rubens tief trauernd über den Tod des Letzteren.*

1611 beginnt Rubens die Arbeit an der ‚Kreuzabnahme‘. JOHANNES KEPLER (1571–1630) *erfindet das Astronomische Fernrohr.*

1615 beginnt der Neubau der zerstörten Jesuitenkirche in Antwerpen, für welche Rubens nicht nur die von mir thematisierten Altarbilder malen würde sondern auch die gesamten Deckengemälde und auch architektonische Bestandteile des Altars (siehe Kap. 3.2). In seiner Werkstatt sind bereits u. a. JAN BRUEGHEL D. ÄLTERE (1568–1625) und FRANS SNYDERS (1579–1657) und JACOB JORDAENS (1593–1678) tätig (vgl. Warnke 1977, S. 229). In diesem Jahr beginnt er vermutlich auch mit Arbeiten an den Bildern ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ und ‚Die Wunder des Hl. Ignatius von Loyola‘. *GALILEI wird wegen seiner Irrlehren vor ein Inquisitionsgericht gestellt. 1616 werden auch kopernikanische Schriften auf den ‚Index‘ (Index librorum prohibitorum, das amtliche Verzeichnis der vom Apostolischen Stuhl verbotenen Bücher) gesetzt.*

1617 bestellen Genueser Handelsherren bei Rubens Entwürfe für eine Teppichfolge mit Szenen aus der altrömischen Geschichte (Decius Mus Zyklus). Dazu kommen noch eine Reihe anderer Bilderzyklen wie die Geschichte des KAISER KONSTANTIN, eine Reihe von

Teppichentwürfen, den Hochaltar der Johanniskirche etc. Zu dieser Zeit tritt auch der Junge ANTON VAN DYCK (1599–1641) (damals selbst bereits Meister und jüngstes Mitglied der St. Lukas Gilde) in die Dienste von Rubens und ist mit der Arbeit an Skizzen für die Teppichweber des Decius Mus Zyklus und vor allem auch Stechervorzeichnungen, die er nach Skizzen von Rubens fertigt, verantwortlich. Dieses Jahr markiert auch einen Punkt in der Organisation von Rubens' Werkstatt in der aufgrund der Menge der Aufträge eine noch effizientere Arbeitsweise gefunden werden musste.

1618 wird Rubens Sohn Niklaus geboren. *Prager Fenstersturz und Beginn des dreißigjährigen Krieges. Der englische Arzt WILLIAM HARVEY (1578–1657) entdeckt den doppelten Blutkreislauf.*

1620 erhält Rubens den Groß-Auftrag, die Antwerpener Jesuitenkirche mit einem Zyklus von 39 Deckengemälden zu versehen, dies mit der ausdrücklichen Auflage den jungen Van Dyck daran zu beteiligen. Rubens erschafft das ‚Kleine Jüngste Gericht‘. *Das Thermometer wird entwickelt. GIOVANNI LORENZO BERNINI (1598–1680) schafft die Skulptur ‚Raub der Proserpina‘. Unterdrückung des Protestantismus in Böhmen.*

1622 ruft ihn MARIA DE' MEDICI, die Regentin von Frankreich, nach Paris um mit ihm die Verherrlichungsdarstellung der Königin im Palais Luxembourg zu verhandeln. Bereits im Mai 1625 ist der Zyklus fertig gestellt.

1626 stirbt seine erste Frau, ISABELLA BRANDT. Rubens widmet sich in den folgenden Jahren Aufgaben diplomatischen Charakters und tritt häufig Reisen an. Auf Wunsch der Erzherzogin Isabella leitet er in England einen Friedensvertrag zwischen Spanien und England ein der auch Holland zur Einstellung der Feindseligkeiten bewegen soll. Rubens leidet zunehmend an Gichtanfällen, die ihn bis zu seinem Tod zunehmend behindern werden. *Die Peterskirche in Rom wird eingeweiht.*

Ab 1628 befindet sich Rubens in Madrid um PHILIPP IV. Bericht zu erstatten. Im Auftrag des Königs reist er 1629 nach Dover um am englischen Hof den Friedensschluss auszuhandeln. KARL I (1600-1649) erhebt Rubens in den Adelsstand, die Universität Cambridge verlieh ihm den Titel Magister Artium. VELASQUEZ (1599–1660) *Gemälde ‚Christus am Kreuz‘ entsteht.*

1630 heiratet Rubens die junge HELENE FOURMENT. *Friedensschluss zwischen England und Spanien. KEPLER stirbt.*

1632 wird die Tochter Klara Johanna und 1633 Rubens Sohn Frans geboren. Die Werke Das ‚Venusfest‘ und ‚Das Urteil des Paris‘, sowie ‚Der Liebesgarten‘ entstehen. In Eng-

land bildet sich die Baptistensekte. *Galilei schwört unter Druck der Kath. Kirche im zweiten Inquisitionsprozess der kopernikanischen Lehre ab.*

1635 wird die Tochter Isabella Helena geboren. Rubens erwirbt Domäne und Schloss Stehen (bei Mecheln). Ausschmückung des Whitehall Palace. Portrait von Helene Fourment mit ihrem erstgeborenen Sohn Frans. *Schwedisch-Französischer Krieg.* RICHELIEU (1585–1642) *bildet aus der französischen Sprachgesellschaft die Académie Française.*

1636 bekommt Rubens den letzten großen höfischen Auftrag: Philipp IV. bestellt eine Serie mythologischer Darstellungen für sein Jagdschloss Torre de la Parada. Da Rubens in seinen letzten Lebensjahren bereits von Gichtanfällen geplagt ist, liegt die Ausführung dieses Zyklus zu einem größeren Teil als sonst in Schülerhand und die 112 Gemälde werden 1638 in Madrid geliefert. ‚Herbstlandschaft mit Schloss Stehen‘ entsteht. *Die erste nordamerikanische Universität, die calvinistische Harvard University, wird gegründet. Rembrandt malt die ‚Rückkehr des verlorenen Sohns‘.*

1637 Geburt des Sohnes Peter Paul. Entwurf zum Hochaltar der Antwerpener Bruderkirche. DESCARTES (1596–1650) *entwickelt in ‚Discours de la méthode‘ eine rationalistische Philosophie.*

1640 stirbt Rubens an Gicht und wird seinem Wunsch gemäß in der Kapelle hinter dem Hauptaltar der Antwerpener St. Jakobs-Kirche bestattet.

2.2 Rubens als Maler der Gegenreformation

Im Verlauf des Glaubensstreites zwischen Protestantischer und Katholischer Kirche trat eine grundsätzliche Spaltung zum Thema Bilder ein, die sich besonders deutlich in der Differenz zwischen den nördlichen und südlichen Niederlanden zeigte. Während der Protestantismus eine starke Position gegen die Verwendung von bildender Kunst einnahm und auf seine innerliche geistige Kraft baute, wies ihr die Katholische Kirche eine neue Bestimmung zu, bzw. erneuerte ihre alte Bestimmung, nämlich gemeinsam mit dem Wort der Predigt die kirchliche Lehre zu propagieren. Wie WERNER WEISBACH deutlich macht: „*Die Kunst wurde benutzt, um die wiederbelebten und neu gefassten religiösen Ideen durch Anschauungsbilder zu verbreiten, Gefühle und Stimmungen auf breite Massen zu übertragen.*“ (Weisbach 1921, S. 4). Diese Strategie ist ein wesentliches Merkmal der gegenreformatorischen Kirchenpropaganda. „*Unter Gegenreformation verstehen wir die geschichtliche Erscheinung, deren geistig-seelischer Charakter durch den im Kampf mit dem Protestantismus von innen heraus neu in Schwung gesetzten Katholizismus eine bestimmte Ausprägung erhalten hat. Es ist eins von den Phänomenen innerhalb der vielfachen kultu-*

rellen Verwicklungen der Zeit von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, dessen Wirkungen aber sehr weitreichend sind.“ (Weisbach 1921, S. 1).

Um die Bedeutung von Rubens als ‚Maler der Gegenreformation‘ zu beleuchten ist ein Rückgriff einerseits auf die niederländische Geschichte notwendig, der Zerstörungen die während des protestantischen ‚Bildersturms‘ (Zerstörung von Bildnissen in großem Ausmaß, aufgrund religiöser Überzeugung) zwischen 1566 und 1567 stattfand in dessen Folge auch einige Kirchen zerstört wurden (die später mit Hilfe von Rubens zumindest innenarchitektonisch und mittels entsprechender Bildwerke wie Deckengemälde und Altarbildern wieder zu neuem Glanz erstrahlen sollten) und in deren weiterer Konsequenz auch die Familie Rubens aus den Niederlanden verbannt worden ist. Andererseits muss auf die damalige Entwicklung der Bildgestaltungsvorschriften der katholischen Kirche, die im Trienter Konzil festgelegt wurden und in Italien schon früh – mehr oder weniger genau – angewandt wurden (die tridentinischen Bildcodici werde ich aber noch im Kapitel 3.3 genauer beschreiben) eingegangen werden. Anschließend werde ich die besondere Eignung von Rubens Künsten für die Ziele der Gegenreformation beschreiben, die auch mit seiner Entwicklung in Italien und seinen frühen Kontakten mit kirchlichen Entscheidungsträgern als Auftraggebern in engem Zusammenhang stehen.

2.2.1 Historische Voraussetzungen

Das 16. und 17. Jahrhundert gilt gemeinhin als das große Zeitalter holländischer und Flämischer Kunst. Diese Periode ist voll mit dem/der KunsthistorikerIn vertrauten Namen wie PIETER BRUEGHEL DER ÄLTERE (1525–1569), FRANS HALS (1581–1666), REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669), JAN VERMEER (1632–1675) und viele mehr, nicht zuletzt hat auch PETER PAUL RUBENS (1577–1640) und ANTON VAN DYCK (1599–1641) die Welt der Kunst um zahllose Meisterwerke bereichert. Jedoch ist zwischen dem Norden und Süden ein breiter Trennstrich zu ziehen, denn in den südlichen Niederlanden herrschte das katholische Spanien wohingegen im Norden Holland unter protestantischem Einfluss stand. Dies hatte grundlegende Weichenstellungen in der Kunst zur Folge. Während im Norden die Künstler eine Vielfalt von Landschaften, Privatportraits, Stilleben und Bilder des Alltäglichen Lebens hervorbrachten, war es im Süden mehr oder weniger die einzige Option katholisch zu sein und für die Kirche zu arbeiten, sofern man als Künstler Erfolg und Einkommen haben wollte. Von etwa 1580 an nahmen die Katholische Kirche und einige große Höfe Europas (allen voran der spanische, französische und englische) großen Einfluss auf die Kunst indem sie zu den bedeutendsten Auftraggebern wurden. Einschränkenderweise muss ich dazu zwei Dinge erwähnen. Erstens wurde das Schicksal der gesamten niederländischen Kunst faktisch durch das Schicksal einzelner Städte festgelegt, nämlich Antwerpen im Süden und vor allem Amsterdam im Norden. Antwerpen hatte seine Blütezeiten einerseits

nach 1500 und vor allem während des zwölfjährigen Waffenstillstandes von 1609–1621 und Amsterdam hatte zwischen 1650 und 1675 unter anderem viele reiche Kaufleute als private Auftraggeber, die den ‚Markt‘ belebten. Zweitens muss erwähnt werden, dass einige großformatige Altarbilder, wie zum Beispiel die fantastische ‚Kreuzaufrichtung‘ (1610–1611) oder die ‚Kreuzabnahme‘ (1616–1617) nicht von der Kirche, sondern von Privatpersonen bzw. von Gilden bestellt wurden, wiewohl natürlich davon auszugehen ist, dass die Katholische Kirche das gesamte soziale Gefüge maßgeblich beeinflusst hat, also eine sehr bestimmende Funktion in der, sozusagen, kollektiven Psyche der südlichen Niederlande innehatte.

Nun aber etwas konkreter zum Entstehungskontext und der Bedeutung von Rubens Werken, bezüglich der Geschichte Antwerpens. Die Jahre zwischen 1560 und 1570 waren extrem schwere Zeiten für die Antwerpener, da die protestantische Rebellion die Städte und das Land verwüstete und viele Menschen getötet wurden. Wie schon oben erwähnt stürmten im Jahr 1566 die Anti-Royalisten und die Protestanten gemeinsam die Kirchen um sie zu zerstören. In nur sechs Tagen hatten die wütenden Protestanten vierhundert Gotteshäuser demoliert und im Zuge dessen eine ungeheure Menge wertvoller Kunstschatze zerstört, vieles wurde auch geraubt, da sich unter die strenggläubigen religiösen Eiferer auch gewöhnliche Kriminelle gemischt hatten (vgl. Brockhaus Enz. 2002). In diesem Jahr wurde Antwerpen zu einer protestantischen Hochburg.

Aber schon im nächsten Jahr war Antwerpen wieder fest in spanischen Händen. Der als brutal gefürchtete HERZOG VON ALBA errichtete in Antwerpen ein blutiges Regime, das mit den Protestanten sehr ungnädig verfuhr. In diesem Jahr flüchteten viele Antwerpener nach Norden (protestantische Niederlande) oder ins benachbarte Ausland. Unter jenen die die Stadt verließen waren auch JAN RUBENS (1530–1587), der Vater von Peter Paul und seine Frau die sich schließlich in Köln niederließen. In dem selben Jahr wurde von JOHANNES MOLANUS (1533–1585) die für die tridentische Bildgestaltung bedeutsame Schrift ‚De Historia SS. Imaginum et Picturarum‘ herausgegeben, die zum Ziel hatte die konkreten Anwendungen der Dekrete des Konzils zu Trient auf Bilder zu beschreiben (vgl. Glen 1977, S. 6). Den Einfluss des Herzogs von Alba, den Massenexodus der Protestanten und die Propaganda-Theorie des Molanus zusammengerechnet konnte man erwarten, dass die südlichen Niederlande sehr bald wieder zu ihrer katholischen Größe finden würde. Die spanischen Truppen, richteten jedoch ein Gemetzel zuviel an. Ein Ereignis, das unter dem Namen ‚Die Spanische Furie‘ in die Geschichte einging, bewirkte wiederum heftige Reaktionen der Protestanten, was das gegenseitige Sterben erneut prolongierte und die Stadt wieder protestantisch machte. Nach einer langen Belagerung gelang es schließlich ALEXANDER FARNESE die Stadt 1585 wieder zurückzuerobern (2 Jahre bevor die Mutter von Rubens beschließt mit ihren Söhnen Philipp, damals 13 Jahre und Peter Paul , da-

mals 10 Jahre alt, wieder nach Antwerpen zurückzukehren). Danach flüchteten auch die letzten Protestanten lieber aus der Stadt, als sich wieder dem Schreckensregime der Spanier auszusetzen.

Am Ende musste Antwerpen einer Geisterstadt geglichen haben, und das tat sie offenbar auch noch viele Jahre später als Peter Paul Rubens dort seine frühen Meisterwerke schuf. Der Bericht eines britischen Abgesandten (Dudley Carlton) aus dem Jahr 1616 legt davon Zeugnis ab: „...*But I must tell you the state of this towne in a word, so as you take it literally: magna civitas magna solitudo, for in the whole time we spent there I could never sett my eyes in the whole length of a streete uppon 40 persons at once ...*” (vgl. Sainsbury, 1859, S. 11).

Trotz der Armut und der Last der vergangenen destruktiven Ereignisse in Antwerpen war eine künstlerische und intellektuelle Atmosphäre eingezogen, die auch mit der Ankunft der Jesuiten zu tun hatte. Nachdem die katholische Kultur und Kunst seit 1585 wieder in Antwerpen die Vorherrschaft hatte entwickelte sich hier mit Rubens' schaffen das Zentrum für die innovative Altargestaltung Europas. Als Beispiel wäre hier nur der moderne Mechanismus genannt mit dem die ‚Wechselbilder‘ genannten Werke die ich in der vorliegenden Arbeit behandle je nach liturgischer ‚Saison‘ einfach ausgewechselt werden konnten (vgl. Kap. 3.2). Aber die künstlerische Entwicklung zu der Zeit, mit Rubens an der Spitze, brachte der Kirche in erster Linie einige der großartigsten Werke katholischer Kunst, die an Qualität, technischer Ausführung und Umfang, alles was sonst in Europa entstand in den Schatten stellte.

Mit Beginn des 17. Jahrhunderts war die römisch katholische Kunst in den südlichen Niederlanden fest verankert. Die Regenten ERZHERZOG ALBERT UND HERZOGIN ISABELLA VON ÖSTERREICH, die ihre Regentschaft im Jahr 1598 begannen, unterstützten die Gegenreformation mit Kräften. Sie unterstützten nicht nur Rubens, den sie schließlich auch zu ihrem Hofmaler ernannten, großzügig sondern förderten mit großen Geldmitteln den Wiederaufbau von Kirchen, mit dem einzigen Ziel das Vertrauen der Bürger zu gewinnen und den katholischen Glauben zu befördern. Naturgemäß gab es nach der verheerenden Zerstörung der Ikonoklasten (Bilderstürmer) in Antwerpen, bei der Einrichtung der Kirchen viel zu tun. Warum Peter Paul Rubens der logische Kandidat war, um diese Leerräume zu füllen, erkläre ich im nächsten Kapitel.

2.2.2 Der Künstler als ‚Stummer Prediger‘

Das Konzil von Trient (1545–1563), das sich beinahe über zwanzig Jahre erstreckte war jenes kirchliche Ereignis, das nicht nur die europäische Kirchengeschichte sondern auch

die Politik und die Kunst der folgenden Jahrzehnte und auch darüber hinaus maßgeblich formen sollte. In dieser Zeit wurden die grundlegenden Strategien der ‚Gegenreformation‘ geschaffen, die als Antwort auf die protestantischen (Lutherianern, Calvinisten etc.) ‚Aufstände‘ eine ‚innere‘ Reform vorantreiben sollten. Bekanntermaßen ist es aber nicht bei einer inneren Reform geblieben. Nicht nur wurde ein brutaler und gefürchteter Apparat namens Inquisition geschaffen, der besonders in der spanischen Ausprägungsform in ganz Europa berüchtigt war, sondern es entstanden auch militante Missionarsorden (allen voran die Jesuiten, die in dieser vorliegenden Arbeit eine besondere Rolle spielen). Über die Kontinente hinweg verstreut (wofür zum Beispiel der Hl. Franz Xaver als gutes Beispiel dienen kann) aber vor allem auch in Europa, haben sie sich zum Ziel gesetzt, die ‚Abtrünnigen‘ mittels diverser Mittel zur Rückkehr in den Schoß der Kath. Kirche zu bewegen. Neben der Predigt und der Verbreitung von Wundertatenberichten, spielten vor allem die Bilder im Kampf um die ‚Herzen und Hirne‘ der Bevölkerung eine bedeutende Rolle.

Der Kunsthistoriker ULRICH HEINEN subsumiert die Bemühungen der Bilder- und Predigtüberzeugungsarbeit der Kath. Kirche unter dem Begriff ‚Psychagogik‘*. Er schreibt: *„Als psychagogisch visuelle Mittel galten in Renaissance und Barock insbesondere als bewegt dargestellte Figuren, deren mimische oder gestische Bewegung als Ausdruck innerer Bewegtheit erlebt wird und so den Betrachter zu emotionaler Nachahmung oder Antwort herausfordert“* (Heinen 1996, S. 19). M. E. ist dies ein sehr brauchbarer Begriff, da im Verlauf der Gestaltungsprozesse bei den von mir untersuchten Altarbildern viele psychologische Absichten durch die Interventionen der Auftraggeber zum tragen kamen, die m. E. sehr den Überlegungen heutiger Werbekampagnen-Konzeptionen gleichen (Für mehr Details dazu siehe Kap. 3.3). Schriftlich festgelegt wurden diese ‚Strategien der Überzeugung‘ zum Beispiel in Dekreten des Konzils von Trient. Dort liest sich z. B. folgendes: *Durch Bilder solle „... das Volk unterrichtet und geübt werden in der Wiedererinnerung an die Glaubensartikel und in der beständigen Wiederaufrichtung derselben ...“*. Darüber hinaus sollen Bilder auch der Laienkatechese dienen, was ein interessanter Aspekt ist, weil die Rezeptionsgruppen (heute würde man sagen ‚Zielgruppen‘) damit unterschiedlich sind und somit die Auftragsbewältigung im Hinblick auf die Gestaltung für den Künstler unter Umständen (wenn der Künstler sich der psychagogischen Komponenten bewusst ist, was allerdings einer eigenen Klärung bedarf) kompliziert wird (vgl.: Glen 1977). Bilder als didaktisches Mittel der Glaubensunterweisung waren schon im sechsten Jahrhundert unter dem Schlagwort ‚Bücher der Ungebildeten‘ populär, jedoch wurden Künstler (ein Begriff der im Übrigen erst seit der Neuzeit seine jetzige Bedeutung bekam, bis dahin waren Künstler in erster Linie als Handwerker betrachtet worden) erst mit den Bestimmungen des

* Es muss hier allerdings angemerkt werden, dass in der Psychologie dieser Terminus eine andere Bedeutung hat, nämlich der pädagogisch-therapeutischen Betreuung zum Abbau von Verhaltensstörungen.

Trenter Konzils in die Position des ‚Stummen Theologen‘ oder ‚Prediger des Volkes‘ erhoben worden. Dabei muss man bedenken, dass dies zu dieser Zeit als ungeheure Aufwertung des Künstlers zu verstehen war, da die Theologen (im Gegensatz zu heute, da sie häufig nur noch als ‚Statisten‘ in leeren Hallen fungieren) und vor allem die Prediger eine sehr machtvolle Stellung innehatten. Diese vorgeblich privilegierte Stellung der Künstler beinhaltete jedoch zugleich auch eine Verpflichtung. Von den in die Pflicht genommenen neuen stummen Predigern hatte man auch die ihren kirchlichen Pendants geforderte vorbildliche Lebensführung abzuverlangen, sowie auch eine theologische Bildung, um die Glaubwürdigkeit der Bilderfindungen der Künstler zu gewährleisten. Dieser Umstand mag dafür verantwortlich sein, dass Rubens nach außen hin tatsächlich ein sehr geordnetes und christliches Leben geführt hat. Er besuchte regelmäßig die Messe, war Mitglied in religiösen Bruderschaften und äußerte sich in seiner Korrespondenz häufig lobend über die Kirche (vgl. Heinen 1996, S. 31).

Wie dem aber auch gewesen sein mag, es hatten die Vertreter Gottes noch einen anderen ‚Trick‘ auf Lager, um die Künstler zu Willfährigkeit zu erziehen, nämlich den Wert oder den Sinn der Kunst auf einer neuen, den Zielen der Kirche angepassten, Definition zu gründen. Und zwar wurde von dem kath. KARDINAL GABRIELE PALEOTTI (1522–1597) von nun an unterschieden zwischen ‚puro artefice‘ dessen Ziel es insbesondere sei, mit seiner Kunst Gewinn und Lob zu erwerben und den ‚artefice christiano‘ bei der es um höheres geht, nämlich um den Erwerb göttlicher Gnade. Der Künstler wurde nun also auch befähigt ähnlich Geistlichen, so zu sagen Objekt einer direkten Gnadeneinwirkung von Gott zu werden. Dieser Verlockung konnte, wie man sarkastisch anmerken könnte, Rubens wohl nicht widerstehen, genauso wenig wie Leonardo oder der Luther-Bewunderer Albrecht Dürer (vgl. Heinen 1996). Tatsächlich hätte es aber während dieser Zeiten nahezu absoluter Macht der Kirche, für keinen großen Künstler, am wenigsten wohl für Rubens, Sinn gemacht, das Angebot dieses großen und bedeutenden Auftraggebers abzulehnen (Abgesehen davon, dass zu dieser Zeit für Künstler ohnehin kaum eine andere Option bestanden hätte). Wie Heine, vermute auch ich, dass Rubens hier ganz einfach pragmatisch handelte, da die kirchenkonforme Auftragsgestaltung ihm nicht nur Folgeaufträge der Kirche und ihrer Vielzahl von Orden, die sich in Antwerpen niedergelassen haben, sichern würde, sondern auch unzählige Aufträge des katholischen antwerpener Patriziats und natürlich anderer bedeutender Personen die katholischen Glaubens waren.

Die eigentliche Innovation der posttridentinischen Bildtheorie besteht, wie Heinen schreibt, darin, „... *die ihrerseits in der antiken Rhetorik wurzelnde ältere und neuere Predigttheorie analogisierend auf das Medium Bild bezogen zu haben, um die didaktische Funktion von Sakralbildern näher zu bestimmen*“ (Heinen 1996, S. 30). Die kirchlichen Wirkungsmöglichkeiten von Bildern wurden neu überdacht und die Forschung an rhetorik-

analogen Wirkungen von Bildern vorangetrieben. Hierbei spielte, wie schon bemerkt der antike Topos der ‚Malerei als stummer Dichtung‘ eine Rolle. Ein Topos mit dem Rubens sicherlich vertraut war, da er sich nachweislich mit Literatur von CICERO (106-43 n. Chr.) und SENECA (4-65 n. Chr.) auseinandersetzte. Zudem waren diese Anstrengungen der katholischen Kirche schon zu jenen Zeiten in vollem Schwung als Rubens in Italien weilte. Also hatte er schon dort reichlich Gelegenheit mit der besonderen Ikonographie der katholischen Gegenreformation bei anderen Malern vertraut zu werden.

Aber was Rubens unter allen Malern auszeichnete, ist die bereits eingangs beschriebene Synthese von verschiedenen Stilen und der fruchtbaren Verbindung verschiedenster Einflüsse. Er vereint m. E. in sich die wesentlichen Merkmale vor allem jener italienischen Künstler, die vor ihm bereits für den Auftraggeber Kirche aufgrund ihrer speziellen Ausdrucksweise interessant waren. Die geheimnisvolle Licht-Schatten Malweise von Caravaggio die Realismus und Transzendenz gleichzeitig ist, die machtvolle Körperdarstellung des Michelangelo, der ein Himmelreich an Heroen und ‚Übermenschen‘ kreiert hat, und dann bringt es Rubens zustande, in all seinen dynamischen Kompositionen doch auch, den Betrachter eine raffaelische überirdische Zartheit, Einfachheit und Andacht spüren zu lassen. Zusätzlich hatte er auch die naturalistischen Qualitäten der Flämischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts verinnerlicht, wie z. B. JAN VAN EYCK, HUGO VAN DER GOES oder ROGIER VAN DER WEYDEN. Auch das war eine wichtige Vorbedingung in Anbetracht der Eignung für die Ziele der Altargemälde nach posttridentischer Prägung, denn wie Schröder richtig schreibt: *„Erst durch den Naturalismus kann dem Betrachter der Wahrheitsgehalt des religiösen Themas vermittelt werden; erst durch die realistische Wiedergabe des dargestellten Ereignisses kann er zur emotionalen Teilnahme an selbigem angeregt werden.“* (Schröder/Widauer 2004, S. 121)

Was Rubens endgültig zu dem ‚Mann der Stunde‘ für die Katholiken gemacht hat ist schließlich seine Fähigkeit seinen Figuren und Kompositionen ein bisher unbekanntes Maß an Leben einzuhauchen. Jeder Affekt eines dargestellten Lebewesens ist spürbar, jede Bewegung der Seele bringt er meisterlich an die Oberfläche der Leinwand und mittels der Farbenglut direkt durch die Augen in die Herzen des Betrachters. Der katholischen Kirche in der Gegenreformation ging es nicht darum Andachts- oder schlichte Altarbilder zu erhalten, sondern sie wollten ‚heilige‘ Bilder, welche den Betrachter zu einer höheren emotionalen und spirituellen Anteilnahme inspirieren und in eine tiefere und von Feuer durchdrungene Frömmigkeit führen. Peter Paul Rubens war perfekt für diese Aufgabe geeignet, und deshalb wurde er von der Kirche mit Aufträgen geradezu überhäuft. Die ihm aufgetragene Menge von Bildern könnte (auch wenn Puyvelde anderer Meinung war) nicht von einer Person allein bewältigt werden. Es mussten also Gehilfen für die Ausführung der Werke beschäftigt werden.

2.3 Rubens und seine Werkstatt

Wenn man sich in etwas größerem Umfang mit den Werken Rubens auseinandersetzt wird man unweigerlich der großen Unterschiede in der Qualität der Ausführung von Rubens Werken gewahr werden. Wo man auf der einen Seite Gemälde findet, die von einer unglaublichen Virtuosität zeugen, in denen jeder Pinselstrich von einer unbändigen Schaffenskraft und Genialität durchdrungen erscheint, stößt man auf der anderen Seite doch auch häufig auf Werke, in denen die Ausführung glatt und flach wirkt, die Figurendarstellung etwas unbeholfen oder die Komposition selbst auf eigentümliche Weise leblos erscheint und allgemein ein Hauch von Routine fühlbar ist.

Wenig überraschend spreche ich hier von der allgemein bekannten Tatsache, dass Rubens mit vielen Assistenten/Schülern* gearbeitet hat, ja in der Hochblüte seines Schaffens eine manufakturartige Werkstatt geleitet und ‚betreut‘ hat. Dieses ist eines von jenen großen Themen, das die Rubensforschung am meisten beschäftigt hat und noch beschäftigt. Allein mit dem Problem der ‚Eigenhändigkeit‘ sind viele Literaturbände gefüllt worden, ergeben sich doch allein daraus wichtige Fragen zur Qualität der jeweiligen Werke, die schon zu Rubens’ Lebzeiten ein Thema war. Hochgestellte Stifter von Gemälden verlangten zum Beispiel noch während seiner ‚Italienzeit‘ ausdrücklich die eigenhändige Ausführung von Rubens als Bedingung für den Fluss der Geldmittel. Der Kunsthistoriker und Rubens-Forscher Jacob Burckhardt hat bekanntermaßen die Werke von Rubens, bezüglich der Eigenhändigkeit, in nicht weniger als sechs Kategorien eingeteilt: 1. Gänzlich eigenhändig, 2. Arbeiten die Rubens für seine Assistenten gemalt hat, die er supervidiert und später übergangen hat, 3. Arbeiten die eine rein formale Arbeitsteilung beinhaltete, 4. Werkstattbilder die im Geiste Rubens gemalt wurden, 5. Schülerkopien ohne persönliche Beteiligung des Künstlers und schließlich 6. Kopien von anderen Künstlern bzw. Werkstätten. Auch diese vorliegende Arbeit beschäftigt sich implizit mit dieser Frage, wenngleich ich auch andere wichtige Dimensionen der Qualität bezüglich der von mir gewählten Fragestellung beleuchten werde. Die Frage ob und welche Mitarbeiter, da die Mitarbeiter in ihrer Qualität sich natürlich unterscheiden mussten, ist ein nicht zu vernachlässigender Punkt, der für meine Untersuchung der Unterschiede zwischen den Ölskizzen und Großformate der von mir thematisierten Bilder beitragen kann.

Bemerkenswert zu dieser Problemstellung ist, dass bezüglich der Grundfrage ob Rubens nun tatsächlich überhaupt eine (so große) Werkstatt unterhalten hat oder nicht, gerade bei einem der anerkanntesten Rubensforscher, LEO VAN PUYVELDE, Zweifel bestanden haben.

* Der Terminus Schüler wird hier nur im Maskulinum verwendet, da Rubens den bekannten Quellen nach keine Schülerinnen beschäftigt hatte, was zu jener Zeit auch nicht auf legalem Grunde entstehen hätte können, da der Beruf Maler im 17. Jhd nach wie vor nur Männern zugänglich war.

Der im allgemeinen äußerst schwärmerisch schreibende (und dabei für mein Verständnis Rubens über alle Maßen idealisierende) Puyvelde war der Ansicht, dass Rubens, aufgrund seines Genies, derartig schnell arbeitete, dass er alle Skizzen und großformatigen Altarmalereien praktisch eigenhändig in kürzester Zeit fertigen konnte, und damit war durchaus kein Zeitmangel gegeben, der es notwendig gemacht hätte andere Künstler am Werk zu beteiligen. Diese Meinung zieht sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk, die Existenz eines manufakturartigen Malbetriebes hat er als Mythos heruntergespielt. Lediglich für einen kurzen Zeitraum gesteht Puyvelde, einst Direktor des Königlichen Museums der Feinen Künste in Brüssel, Rubens zu, in organisierter Form mit Mitarbeitern gearbeitet zu haben und zwar zwischen 1611 und 1613. Rubens hätte es sich allerdings bald anders überlegt und wäre zur einsamen Arbeit zurückgekehrt. Die immensen Qualitätsunterschiede im Werk von Rubens, die natürlich auch Puyvelde nicht entgangen sind, führte er auf die gelegentliche Zeitnot des Meisters zurück, die ihn zu schnellerem – und daher ungenaueren – Arbeiten genötigt hätte. (vgl. Puyvelde 1964, S. 220).

Die meisten stichhaltigen Hinweise und Belege einer, dem heutigen Rubensbild entsprechenden, manufakturartigen Werkstatt finden sich bei MAX ROOSES (1839–1914), der sich eingehend mit der Entwicklung der Werkstatt auseinandergesetzt hat. Wesentliche Beiträge zum derzeitigen Forschungsstand kamen auch von JULIUS HELD (1905–2002), dessen Analysen sicher zu den tiefendsten in der Rubensliteratur zählen. Aber auch in RUDOLF OLDENBOURGS Kompendien findet sich manche wichtige Information. Er bemühte sich bereits sehr früh darum, mehr Licht in die Angelegenheit der Rubenswerkstatt zu bringen. Er wies nach, dass die zunehmende Fülle an Aufträgen die an Rubens herangetragen seit ca. 1611 einerseits nur durch einen effizient durchorganisierten Mitarbeiterstab bewältigt werden konnten, und andererseits die Entwicklung eines neuen stilistischen Idioms notwendig machte. Rubens begann zu dieser Zeit, so Oldenbourg, seinen Stil insofern abzuändern, als dass er zunehmend ‚Vorlagen‘ entwickelte, von denen seine ‚Schüler‘ weiterarbeiten konnten. Die wesentlichen Kennzeichen dieses neuen, leichter ‚lesbaren‘ Stils sah Oldenbourg in ‚Umrisszeichnungen‘, in der systematischen Anwendung von Modellen (*chiascuro*) und dem Gebrauch von ‚Farbmustern‘. Aber vor allem begann Rubens zu dieser Zeit an einem ‚Katalogartigen‘ Figurenarchiv zu arbeiten auf das je nach Auftrag zugegriffen werden konnte was, durch das wieder verwenden von Kompositions- oder Figuren-Typen eine Menge Zeitersparnis brachte (vgl. Oldenbourg 1922, S. 122-137). Ein Umstand, der übrigens besonders bei den von mir untersuchten Altarbildern der Antwerpener Jesuitenkirche zum Tragen kommt, wie ich in den Kap. 4 und 5 noch ausführlich darlegen werde.

Die Quellenlage mag unzufrieden stellend sein, aber die Annahme, dass Rubens ein ‚Einkaufs-Unternehmen‘ war, scheint höchst unplausibel. Auch der Fakt, dass Quellen belegen dass auch in anderen ‚Ateliers‘ wie in denen von weit weniger umfangreich beschäftigten

Utrechter Malern ABRAHAM BLOEMAERT (1564–1651) oder in JACOB JORDAENS' antwerpener Studio, bis zu 25 ‚Schüler‘ arbeiteten, lässt darauf schließen, dass Rubens' Mitarbeiterstab nicht unbedingt kleiner gewesen sein konnte. Zusätzlich finden sich zum Beispiel auch Dokumente zu Mitarbeitern, die nicht einmal persönlich durch Rubens ausgewählt wurden, wie ich weiter unten im folgenden Unterkapitel bezüglich der Arbeiten zum ‚Pompa Introitus‘ beschreiben werde. Aber alle Angaben von Forschern und Zeitgenossen des Meisters, sprechen wohl kaum so eine deutliche Sprache zu der Sache wie Rubens selbst, wenn er in einem Brief vom 11. Mai 1611 im Hinblick auf die Bewerbung von Schülern für sein Atelier schreibt: *„Ich glaube ich spreche durchaus die Wahrheit ohne Übertreibung wenn ich sage, dass ich bereits mehr als hundert habe ablehnen müssen...“* (Rooses/Ruelens 1887, II, S. 35). Dieser hier beschriebene Umstand scheint plausibel, da bereits vor seiner Ankunft Rubens der Ruf vorausgeeilt ist ein nicht nur außerordentlich begabter, sondern auch durch die langjährige Schule Italiens erfahrener und am Puls der Zeit befindlicher Maler zu sein. Es ist also durchaus nicht verwunderlich, wenn sich Rubens bereits in dieser Phase seines Schaffens, Bewerbungen durch ambitionierte Maler kaum erwehren konnte, und er vermutlich die besten für sich als Mitarbeiter wählte.

2.3.1 Schüler - Assistenten - Mitarbeiter

Eines der Themen die bezüglich Kollaboration in Rubens Werkstatt am meisten diskutiert werden, ist nahe liegender Weise die Mitwirkung von ganz bestimmten Schülern, besonders jenen von denen viele selbst später zu großer Berühmtheit gelangt sind. Zum Beispiel wären allererst ANTON VAN DYCK zu nennen, aber auch JACOB JORDAENS oder FRANS SNYDERS, der auf Tierdarstellungen ‚spezialisiert‘ war. Viele ehemalige Gehilfen Rubens, sind heute selbst große Namen in der Kunstgeschichte. Nebenbei gab es aber eine Unzahl von anderen, mehr oder weniger begabten Schülern die in Rubens ‚Werkstatt‘ tätig waren. Diese Beteiligung der Schüler ist aufgrund der wenigen stichhaltigen Quellen eine schwierige Angelegenheit, noch schwieriger scheint es angesichts der Quellenlage, einen bestimmten Schüler zu einem bestimmten Werk oder Zyklus zuzuordnen (abgesehen von ausgewiesenen Spezialisten wie z. B. Frans Snyders). Es gibt zu dem Thema einige schriftliche Aufzeichnungen von Augenzeugen, die auch von einigen Rubensforschern wie z. B. MAX ROOSES gewissenhaft und mit der nötigen wissenschaftlichen Vorsicht, aufgearbeitet worden sind. Aber wie Puyvelde schon richtig bemerkt hat, besteht die Gefahr dass viele Geschichten über Rubens und seine Werkstatt unsicher sind, daher ist es ratsam sich strikt an Originalquellen zu halten. Dabei gesellt sich teilweise auch die spezifische Terminologie noch zu den Problemfaktoren dazu, was ganz sicherlich z. B. auf den Terminus ‚Schüler‘ zutrifft, da mit diesem Wort je nach Auftrag oder Kollaborationsbedingungen ver-

schiedene Dinge, wie z. B. Mitarbeiter, Assistent, oder Partner gemeint sein können (vgl. Vander Auwera / Balis 2007, S. 30).

Die ersten schriftlichen Hinweise auf Schülerbeteiligung finden sich, wie BALIS schreibt, bereits in Bildtexten zu einer Serie von Portrait-Stichen die von JOHANNES MEYSSSENS (1649) herausgegeben wurden. CORNELIS DE BIE (1661) übernahm diese Information in seine Biographien von Flämischen Künstlern ‚Het gulden Cabinet‘, aber unternahm offenkundig noch zusätzliche Recherche, welche die von Meyssens genannte Zahl von Schülern noch erhöhte. Gemeinsam bieten diese beiden Quellen etwa ein Dutzend Namen, von denen viele, aber nicht alle von späteren Autoren übernommen wurden (vgl. Vander Auwera / Balis 2007, S. 30). Einer der wichtigsten und häufig wiederkehrenden Namen in der diesbezüglichen Forschung ist der Franzose ROGER DE PILES, der den Neffen von Rubens, Philip Rubens, persönlich zum Leben von PETER PAUL RUBENS eingehend befragt hat. Er war der erste Autor, der die Namen der Schüler in einen Zusammenhang mit deren Funktion in der Werkstatt Rubens stellte, was für weiterführende Forschungen ein großer Vorteil war. Er zählt sechs Assistenten auf (er nennt sie ‚discipuli‘ also übersetzt soviel wie ‚Anhänger‘ oder auch ‚Schüler‘). Drei davon wurden bereits bei Meyssens und De Bie erwähnt: JAN VAN DEN HOECKE, ERASMUS QUELLIN, PIETER SOUTMAN, JUSTUS VAN EGMONT, JOHAN BOECKHORST und vor allem ANTON VAN DYCK. Mit diesem letzten Namen wird, wie schon gesagt, ein später selbst zu großen Ehren gelangter Künstler genannt, der eine sehr große – wenn auch wahrscheinlich nur temporäre – Rolle in Rubens Werkstatt gespielt hat.

Im 18. Jahrhundert, in dem die Auseinandersetzung mit Rubens erneut großes Interesse erfuhr, was sich unter anderem im Erscheinen von Monographien über den Meister äußerte, tat sich FRANÇOIS MOL mit einer Liste von Schülern und Assistenten in sehr brauchbarer Weise hervor. Er verwertete offenbar nicht nur die oben genannten Quellen sondern auch sogenannte ‚Touristenliteratur‘, also Belege von Menschen die Antwerpen besucht haben. Mol kommt insgesamt bereits auf 23 Namen. Darunter sind: WILLEM PANNEELS, CORNELIS SCHUT, als Landschaftsmaler LUCAS VON UDEN, MARTIN RYCKAERT und ein gewisser MARTIN MANDEKENS sowie ANTOON SALLAERT und VICTOR WOLFVOET (vgl. Vander Auwera / Balis 2007). Interessanterweise befindet sich gerade in jener Quelle, die eigentlich rein logisch genommen, am meisten dazu dienen sollte eine konzise Information über die Schüler Rubens zu erhalten, dem Register der ‚St. Lukas Gilde‘, der Rubens als Meister angehört hatte, keine brauchbaren Hinweise. Dies liegt an dem Umstand, dass Rubens in seiner Position als Hofmaler von den Obligationen der Gilde, unter anderem eine präzise Registrierung der Schüler, automatisch befreit wurde.

Das Problem der Schüler/Assistenten stellt sich also durch die inkohärente Quellenlage als nach wie vor schwierig heraus. Aber glücklicherweise gibt es doch Dokumente, die uns

entscheidende Hinweise auf die Organisation der Produktion in Rubens Werkstatt und der Beteiligung anderer Künstler bieten. Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang die Information die über den Prozess des Entstehens der Arbeiten der ‚Dekorationen‘ die unter dem Titel ‚Pompa Introitus‘ oder den ‚Einzug des Kardinal-Infanten Ferdinand‘ bekannt wurden, da hier auch ein wichtiges Beispiel vorliegt für eine besondere Art und Weise der ‚Rekrutierung‘ von Mitarbeitern vorliegt.

Zu Ehren des Einzugs des neuen Herrschers (1635), dem Kardinal-Infanten Ferdinand, Bruder des Königs Philip IV. von Spanien, sollte ganz Antwerpen eine außergewöhnliche glanzvolle und prächtige, Gestaltung bekommen. Riesige Triumphbögen und andere architektonische Konstruktionen sollten, gemeinsam mit gemalten und bildhauerischen Dekorationen die Straßen Antwerpens eine dem Ereignis entsprechende festlich, üppige Pracht verleihen. Der politisch sehr bedeutsame Auftrag diese Gestaltungselemente zu entwerfen und zu entwickeln ging an Rubens.

Rubens hatte also eine Aufgabe enormen Ausmaßes zu bewältigen. Rubens lieferte nicht nur die Ölskizzen, die gesamte Produktion wurde von ihm vorbereitet. Wie einleitend erwähnt hatte Rubens großes Interesse an architektonischer Gestaltung und lieferte die gesamten Entwurfsskizzen für die für den Einzug geplanten Elemente. Zusätzlich erstellte er auch Skizzen für alle Skulpturen und Bilderverzierungen. Die meisten dieser Skizzen und Modelli wurden erhalten. Was allerdings bei diesem Auftrag besonders interessant ist, ist dass Rubens selbst, in der eigentlichen Ausführung der gesamten architektonischen und bildnerischen Bestandteile, kaum beteiligt gewesen zu sein scheint. Denn wie es damals üblich gewesen zu sein scheint, wurde für die praktische Umsetzung städtischer Großprojekte eine Art Auktion veranstaltet. Derjenige mit dem besten Preisangebot, gewann den Auftrag der Umsetzung. Die Kandidaten waren entweder einzelne Künstler oder auch Gemeinschaften. Nahezu jeder Handwerker in Antwerpen schien an diesem Großprojekt beteiligt zu sein. Bemerkenswerterweise schien Rubens selbst keinen Einfluss darauf zu haben, wem die jeweiligen Aufträge zugewiesen wurden. Deshalb ist es auch unwahrscheinlich, dass alle Mitarbeiter dieses Projekts überhaupt Kontakt zu Rubens Werkstatt hatten, wenngleich bekannte Namen in der Liste (Jordaens, Quellin, Schut ...) auftauchen. (vgl. Vander Auwera / Balis 2007, S. 32)

Ein anderes Beispiel die das ‚professionelle‘ Verhältnis Rubens zu Schülern und Mitarbeitern, bzw. seine Mitarbeiterrekrutierung illustriert, ist aus der Zeit der Arbeit an dem Projekt ‚Torre de la Parada‘. Für diesen Großauftrag, die Ausgestaltung des Jagdhauses von König Philip IV., hatte Rubens enormen Zeitdruck. Hier war nachweislich jede Ölskizze Ausgangspunkt für die Entwicklung von individuellen Szenen im Großformat, die von teilweise mehreren ‚Gehilfen‘ gleichzeitig ausgeführt wurde (vgl. Vander Auwera / Balis

2007, S. 32). Bemerkenswert in diesem Fall ist, dass Rubens mit seinen eigenen Mitarbeitern nicht das Auslangen fand und noch zusätzlich ein anderes Antwerpener Studio beteiligen musste. Auch die Namen dieser ‚Aushilfemaler‘ wurden schließlich in die spanischen Archive bezüglich des Auftrags eingetragen, was scheinbar von Rubens gebilligt wurde. In diesem Fall hat Rubens die Mitarbeiter, im Gegensatz zu dem Projekt ‚Pompa Introitus‘ selber ausgewählt. Bekannte Namen finden sich auf dieser Liste, wie z. B. JACOB JORDAENS, CORNELIS DE VOS und THEODOOR VAN THULDEN. Aber interessanterweise finden sich auch völlig unbekannte Namen hier (bzw. Namen von Künstlern, denen keine besondere spätere Bedeutung zukam) und es ist anzunehmen, dass er diese Gehilfen aus dem einfachen Grund beschäftigte, weil ihr Malstil dem seinen nahe gekommen ist.

Diese Informationen führen mich angesichts meiner Forschungsfrage zu der nahe liegenden Annahme, dass Rubens betreffend seiner Auswahl an Gehilfen sich an der jeweiligen Art, der Größe und der Bedeutung des Auftrags orientiert hat, das heißt einen relativ pragmatischen ökonomischen Zugang zu diesem Problem gepflegt hat. Die Frage welche Gruppe von Schülern / Mitarbeitern in Rubens Werkstatt zu der Zeit in der die von mir zu untersuchenden Gemälde geschaffen wurden, vorhanden war, und in wie weit diese an den Gemälden beteiligt sein konnten, werde ich im kommenden Kapitel versuchen zu ergründen. Im Folgenden möchte ich mich noch näher mit der Produktionsweise innerhalb der Werkstatt auseinandersetzen.

2.3.2 Produktionsbedingungen und Arbeitsweise

Um einen ungefähren Eindruck zu bekommen, in welcher Art und Weise Rubens' Werkstatt organisiert war, ist ein ‚Augenzeugenbericht‘ eines Zeitgenossen von Rubens, dem aus Hamburg stammenden Leibarzt des dänischen Königs OTTO SPERLING (1602–1681) sehr hilfreich. Dieser hatte im Jahr 1621 das Haus des Meisters Peter Paul Rubens besucht und in seinem Tagebuch folgendes vermerkt: „[...] *Wir sahen dort auch einen grossen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine grosse Oeffnung 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 worden waren und auf denen er hier und da einen Farbfleck angebracht 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, wodurch sich dieser Mann einen ungeheuren Reichthum gesammelt hat.*“ (sic. aus: Seidlitz, 1887, S. 111).

Dieser Bericht von Sperling wird nicht zuletzt auch durch erhaltene Vorbereitende Skizzen verschiedenster Art in seinem Wahrheitsgehalt bestätigt. Wie NILS BÜTTNER (2004) schreibt, ist dies, wie wir bereits gesehen haben, nicht nur bei den großen Bilderzyklen und

vorhin beschriebenen Großaufträgen, der Fall, sondern insbesondere kam diese beschriebene ‚Arbeitsteilung‘ bei der Produktion der großen ‚Tapisserien‘ zum Tragen. Rubens hat im Verlauf seines Lebens vier Teppichserien entworfen, die erste bereits 1616 bis 1618, nämlich der Auftrag für den bereits erwähnten Zyklus des römischen Konsuls ‚Decius Mus‘. Diese Arbeit ist für mein Forschungsgebiet insofern interessant als sie etwa zeitgleich zu der Entstehung der von mir untersuchten Gemälde entstand, woraus ich schließe, dass dieser Auftrag einen großen Teil der ‚Kapazitäten‘ des Meisters gebunden haben muss. Detailliertere relativ neue Untersuchungen, bezüglich der Arbeitsweise und sogar der technischen Ausführung der Werkstatt gibt es aber zu der Tapisserie ‚Das Leben des Achilles‘ in dem gleichnamig betitelten Buch von FRISO LAMMERTSE (2003). Darin beschreibt er zum Beispiel, dass bereits die Ölskizzen vom jeweiligen Standardformat abgewichen haben, was darauf hinweist, dass Rubens schon bei den ersten Entwürfen das Endformat berücksichtigte, damit auch ein konkretes Endergebnis im Auge hatte und damit den Herstellungsvorgang effizienter gestaltete. Mit anderen Worten hat Rubens die Ölskizzen bereits in den entsprechenden Dimensionen gemalt, um eine einfachere Übertragung (per Quadrierung) auf das endgültige Format zu gewährleisten.

Es ist aber eine andere Erkenntnis, die im Rahmen technologischer Untersuchungen zu Tage gekommen ist, die mich einerseits überrascht hat und andererseits meine eigenen Forschungsabsichten zusätzlich kompliziert. In der Rubensliteratur die sich mit den Ölskizzen von Rubens beschäftigt, wird meist davon ausgegangen, und das war bisher auch mein Kenntnistand, dass Rubens die Modelli meist eigenhändig erstellte, also die Ölskizzen zumindest gesichert als aus des Meisters eigener Hand gelten konnten. Die Untersuchung von Lammertse, bezüglich der Modelli für die ‚Achilles-Serie‘, zeigt ein etwas anderes Bild: Im Rahmen der Restaurierung der Ölskizzen brachte eine technologische Untersuchung durch Röntgenbilder oder Infrarotreflektografie zutage, dass kleine Skizzen für die Übertragung auf das Format der Modelli quadriert wurden. Die Modelli farbig umzusetzen war dann wieder Aufgabe der Werkstattmitarbeiter. In den Modelli wurden manchmal sehr große Teile – häufig Figuren – von den Schülern ausgespart, um vom Meister eigenhändig im Nachhinein eingefügt zu werden (vgl. Lammertse 2003, S. 115).

And dieser Stelle möchte ich eine kurze Begriffsklärung einfügen. Einerseits um die Abläufe der einzelnen Werkphasen näher zu beschreiben, andererseits um die einzelnen Formen der Vorarbeiten in Form von Skizzen genauer auseinander zu halten, was auch das Verständnis beim Lesen dieses Textes begünstigen sollte. Im Allgemeinen wurde durch die Forschung bei Gemälden von Rubens folgende Schrittfolge festgemacht (wiewohl diese Allgemeine Beschreibung des Ablaufs bei einzelnen Projekten selbstverständlich ein anderer sein konnte und einzelne Phasen überhaupt ausgelassen werden mochten, wie in den folgenden Kapiteln noch zu sehen sein wird): Die ersten Ideen und Entwürfe skizzierte er

üblicherweise mit Feder und Tinte oder dem Kreidestift auf Papier. Danach legte er mit Ölfarbe und Pinsel einen ‚Bozzetto‘, eine weitere Skizze an in der die anfängliche Idee festgelegt und die erste malerische Fassung konkretisiert wurde. Darauf folgte dann das ‚Modello‘ des geplanten Werks. Ebenfalls noch eine Ölskizze, aber plastischer und detaillierter ausgearbeitet als das bozzetto, zeigte es auf der Holztafel in kleinem Format bereits eine stärker ausgearbeitete Fassung des späteren Werks. Rubens verwendete fast ausschließlich dünne Eichenholzbretter, die im Übrigen durch die auf der Rückseite eingebrannten Marken der jeweiligen Gilde des Herstellers (‚Tafereelmakers‘) Rückschlüsse auf Kollaborationen, Lieferanten und Zeitpunkte zulassen [vgl. Held 1980]. Diese in der Mehrzahl ‚Modelli‘ genannten Skizzen, dienten meist dazu dem Auftraggeber eine möglichst gute Vorstellung von der Bildidee zu vermitteln und ihm so zu ermöglichen eventuelle Bedenken und Wünsche zu äußern, kurz also ‚Feedback‘ zu geben und den Entwurf entsprechend den Vorstellungen des Auftraggebers noch zu modifizieren. Der nächste Schritt war dann üblicherweise eine Reihe von Zeichnungen in schwarzer oder roter Kreide, die vorwiegend Einzelstudien von Figuren betraf, die später den Schülern und Werkstattgehilfen auch als Vorlage für die Ausführung des Großformats dienen sollten. Den Mitarbeitern war auch der farbliche Teil der Ausführung überlassen, erst wenn das Gemälde ein Stadium einer weiter fortgeschrittenen farbigen Formulierung erreicht hatte, übergang Rubens noch mal – meist in der Endphase – das Gemälde im Ganzen. Dieser Arbeitsprozess trat vor allem bei der Durchführung der großen Altaraufträge und Serienbestellungen ein. (Hofstede 1966, S. 5).

Angesichts dieser Schlüsselfunktion der Ölskizzen und vor allem der eigenhändigen Bearbeitung von Rubens, ist es nicht verwunderlich, dass die Skizzen aus Rubens’ eigener Hand üblicherweise einen höheren ideellen und monetären Wert besitzen, als die fertigen Gemälde. Jedoch handelt es sich auch hierbei um ein zwar sehr gut erforschtes, aber wie wir oben gesehen haben, um ein durchaus nicht unproblematisches Feld, dem ich mich im folgenden Kapitel noch eingehender widmen möchte.

2.4 Bedeutung der Ölskizzen in Rubens Werk

Die Rezeption eines Kunstwerks ist heute stark vom Begriff des Originals bestimmt. Dieser Anspruch, ein echtes Werk des Meisters vor sich zu haben betrifft, wie wir oben gesehen haben auch die Ölskizzen. Zu Rubens Zeiten war dies allerdings anders, denn damals wurde die sogenannte ‚inventio‘ als eigentliche Leistung des Künstlers gesehen. Als Inventio bezeichnete man die künstlerische Idee als Ganzes, die Komposition und nicht das eigenhändige Malen. Der kreative Prozess und die Idee selbst waren die eigentliche herausragende Leistung des Malers. Die heutige Betrachtungsweise, in der die ‚eigentliche Handschrift‘ des Künstlers als das wertvolle gesehen wird, war damals wenig beachtet. Dies

trifft vor allem auf die Auftragswerke zu. Die Modelli von Rubens dienten, wie schon erwähnt, vor allem dazu, den Auftraggebern die Bildidee zu präsentieren. Dass Rubens Modelli der von mir bearbeiteten Altargemälde dennoch auch in der Antwerpener Jesuitenkirche ausgestellt waren (vgl. Smith 1969, S. 39), lag nicht daran, dass ihre Eigenhändigkeit geschätzt wurde, sondern daran, dass die Modelli bereits so weit ausgeführt waren, dass sie als eigenständige Bilder für die Zwecke der Kirche ‚verwendbar‘ waren. Üblicherweise hat Rubens die Modelli im Atelier behalten (vgl. Logan 1981, S. 512) oder auf Wunsch dem Auftraggeber überlassen.

Heute sehen wir die Modelli, Bozzetti und die vielen erhaltenen Zeichnungen aus einer anderen Perspektive. Denn vor allem in Rubens' farbigen Skizzen ist der Prozess der Gestaltfindung und deren Umsetzung in der spontanen Pinselführung am besten nachvollziehbar. Es ist als würde man Rubens beim Denken mit dem Pinsel zusehen können. Die Werkkategorie der Skizzen und Modelli genießt heute, wie bereits oben erwähnt, einen enorm hohen Stellenwert sowohl in der Kunstbetrachtung als auch in monetärer Hinsicht. Aufgrund der genialen Meisterschaft in der Bilderfindung, die sich besonders in Rubens' Zeichnungen und Skizzen zeigt, werden im Allgemeinen die Modelli höher geachtet als die daraus entstandenen Großformate. Dies trifft zum Beispiel auf die Modelli der Tapisserie-Serien zu, jedoch besonders auch auf die von mir thematisierten Altargemälde ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ und ‚Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola‘.

Wie PAUL WESCHER schreibt, erkennen wir in Rubens „den eigentlichen Schöpfer der Skizzenmalerei“ (Wescher 1960, S. 46), und auch ANNE-MARIE LOGAN macht deutlich warum Rubens' Skizzen so einzigartig sind: *„No artist, either before nor after him, ever developed the sketch in oil into such a highly personal tool that moreover, was assigned a specific function within the working process“* (Logan 1981, S. 512). Puyvelde beschreibt in seiner eigenen, schwärmerischen Art deutlich, was den Reiz der Rubens-Skizzen ausmacht wenn er sagt, dass sich in Ihnen die *„Lebendigkeit seines erfinderischen Geistes, die allumfassende Fülle [...] und ordnende Kraft seines Verstandes“* erleben lässt, und weiter unten *„... alles Wesentliche eines Meisterwerks wohnt ihnen inne: die Gegenständlichkeit, die Formen in ihren Verhältnissen und ihrem seelischen Ausdruck, die Komposition, der Rhythmus und die Farbe. Es fehlt nur die weitergetriebene Ausführung, um dies kleinen Werke zu vollendeten Gemälden zu machen“* (Puyvelde 1939, S. 7). Bis hierher will ich Puyvelde gerne folgen, jedoch bin ich (so wie der Großteil aller anderen Rubensforscher) mit ihm strikt uneins, wenn es darum geht sämtliche (bzw. die meisten) Großgemälde Rubens' Malkapazität zu attribuieren. In seiner idealistischen Bewunderung schreibt er weiter: *„Rubens' Skizzen sind weder aufsprühende Einzelfunken, noch Notizen, noch Anmerkungen. Noch weniger sind sie Übungen und Versuche“*. Dass zumindest ein Großteil seiner Skizzen genau das sind was Puyvelde hier verneint, ist m. E. durch verschiedenste

Zeichnungen klar belegt, wenn auch offenbar die Qualität der Werke weit über diese reine Funktionalität hinausreicht. Was die von Puyvelde erwähnte „*weitergetriebene Ausführung*“ betrifft, so rührt diese an einen nicht unwesentlichen Teil jener Problematik, die diese Arbeit thematisiert, denn diese Ausführung wurde nachweislich häufig von Schüler- bzw. Assistentenhand bewerkstelligt und nicht vom Meister selbst. Wie ich vermute ist dies auch bei den von mir zu untersuchenden Altargemälden der Antwerpener Jesuitenkirche der Fall, was ich in den jeweiligen Kapiteln die sich mit der Bildanalyse befassen, noch eingehender darzustellen versuche. Puyvelde räumt zwar ein, dass es kurzfristig (zwischen 1620 und ca. 1635) Mitarbeiter an Gemälden gab. Er schreibt entsprechend meiner Vermutung explizit, dass an dem Altargemälde ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ die Handschrift verschiedener „collaborators“ zu sehen sei, aber meint dann, dass die meisten Großgemälde mit der selben Virtuosität gemalt seien wie seine Skizzen (Puyvelde 1940, 123). Diese Meinung wird jedoch, wenig überraschend, heute kaum noch von einem/einer ForscherIn geteilt. Weiters ist zu diesem Thema interessant, dass viele spätere eigenhändige Werke von Rubens, besonders die Landschaften oder z. B. ‚Das Venusfest‘, in einem fast als skizzenhafte zu bezeichnendem Malstil geschaffen wurden. Jenen Gemälden ist eine besondere Qualität der Pinselführung eigen, ein freierer Malstil, der eine qualitative Parallele zu den früheren Modelli bildet. Auch darauf werde ich später noch näher eingehen.

Bei der Bewertung von Rubens Skizzen muss aber außerdem in erster Linie zwischen Gemälden, die als Auftragsarbeit konzipiert wurden und solchen die in freier Arbeit entstanden sind, bzw. für private Zwecke gemalt wurden unterschieden werden. Vorstudien und Skizzen in Kreide, Tintenlavur oder Öl hat Rubens für verschiedenste Werkkategorien gefertigt, jedoch kommt dem Modello, als Skizze die dem Auftraggeber per Vertrag zugesichert wurde und die für die Erstbeurteilung des Kunden größte Wichtigkeit hatte, besondere Bedeutung zu. Die Verträge mit den Auftraggebern regelten bis ins Detail nicht nur Honorar und Zeitrahmen, sondern auch Bedingungen der Ausführung von Skizzen bis zum Endprodukt. Besonders in den Zeiten nach 1610, in denen Rubens bereits eine große Werkstatt mit unzähligen Schülern und Mitarbeitern beschäftigte wurde auch das Ausmaß der Beteiligung des Meisters am Endprodukt von vorneherein festgelegt. Hier wurde zwischen gänzlich Eigenhändig, dem Übergehen im Endstadium des Werks und reiner Werkstattausführung unterschieden.

Aber schon eines seiner frühesten Werke, der Hochaltar für die neu fertiggestellte Chiesa Nuova (Sta. Maria in Vallicella) in Rom wurde in dieser Beziehung zu einer sehr großen Herausforderung und gilt heute als „*wichtiges Dokument für eine solche Manifestation des ‚work in progress‘ im Rahmen eines Großauftrags ...*“ (Trnek 2002, S. 56). Rubens erhielt diesen prestigeträchtigen Auftrag nicht ohne großen Einfluss von Giacomo Serra, einem

Gönner von Rubens, der auch beträchtliche Finanzmittel für das Hochaltarbild der Oratorianer stiftete. Darüber hinaus war er als Nicht-Italiener und Künstler sehr jungen Alters (Rubens war zu der Zeit noch keine 30 Jahre alt) der sich praktisch noch keinen Namen gemacht hatte, nicht nur den argwöhnischen Augen italienischer Künstlerkollegen ausgeliefert sondern auch der tiefen Skepsis der Auftraggeber. Diese Skepsis schlug sich in einer entsprechend detailliert formulierten Vertragsschrift von 1606 nieder. Rubens hatte nicht nur ein bereits bestehendes, aus dem 14. Jahrhundert stammendes, Fresko in seine Komposition mit ein zu beziehen, sondern musste auch die Arbeitsschritte bzw. die Vorzeichnungen den Auftraggebern zu Kontrolle vorlegen. Dies hatte mittels „disegno o sbozzo“, also Zeichnung(en) oder Ölskizze(n), zu geschehen. Darüberhinaus hatte Rubens auch die strenge Bedingung zu akzeptieren, dass sein Werk bei Nichtgefallen trotz aller vorbereitenden Arbeiten und aufgewendeter Zeit, zurückgewiesen werden konnte (vgl. Schröder/Widauer 2004, S. 119).

Die Vorgabe den kirchlichen Auftraggebern vor dem Beginn des eigentlichen Werks eine genaue Ölskizze vorzulegen, war aber nicht – wie man vermuten könnte – im Misstrauen der Oratorier begründet. Vielmehr war es so, dass diese Vorgangsweise im Konzil von Trient genauestens geregelt wurde, es wurden hierfür von den Kardinälen strenge Bestimmungen bezüglich der Darstellungsformen entwickelt. Wie bereits im vorigen Kapitel (2.2) ausgeführt, war die bildnerische Ausgestaltung ein wesentlicher Teil der Aktivitäten der Kirche im Rahmen der Gegenreformation insofern, als es der katholischen Kirche wichtig war im Widerstreit mit den Reformatoren eine starke Kohärenz zwischen religiösem Kunswerk und theologischen Inhalten zu schaffen. Die Bildmitteilung im Sinne der Lehre der katholischen Kirche war zu Beginn eindeutig festgelegt und es war für die Auftraggeber essentiell, dass diese Inhalte klar und verständlich transportiert werden muss. Die Angemessenheit der Darstellung (*decorum*) wurde penibel geprüft und auch gegebenenfalls korrigiert, falls sie von den Vorstellungen der Auftraggeber abweichen sollte (vgl. Schröder/Widauer 2004, S. 120). Besonders dieser Umstand ist in Bezug zu Rubens besonders Bemerkenswert, da er als Antwerpener den Kirchenstreit, der die nördlichen von den südlichen Niederlanden getrennt hatte, intensiv erfahren hatte und dieses Bewusstsein sicherlich stärker als ein italienischer Maler in sein Werk einfließen lassen konnte. Mit Sicherheit wurde er auch da er auch Kontakt zu nord-niederländischen Malern wie z. B. Rembrandt pflegte, des Ausmaßes der Folgen des Glaubenskrieges auf die Kunst mehr gewahr als seine italienischen Kollegen. Hier sei auch noch einmal an die schon in vorigen Kapiteln erwähnten radikalen Bilderzerstörungsaktionen der Reformer des Jahres 1566 erinnert, die sich besonders gewaltig in Antwerpen zugetragen hatten.

Zu dieser Zeit hatte Rubens aber durch seine rege Tätigkeit des Kopierens ‚alter‘ Meister (u. a. Griechische Statuen, Michelangelo, Raffael ...) bereits einen großen Schatz an Erfah-

rung bezüglich Vorzeichnungen und Skizzen gesammelt, sodass er dieser Herausforderung dieses prestigeträchtigen Auftrags, stolz und mit Selbstbewusstsein entgegen treten konnte. Rubens hat in Italien bereits damit begonnen für seine Figurendarstellungen nach Modellen zu skizzieren. In Italien war diese Praxis schon seit längerem üblich und er machte sich diese nach und nach zu Eigen. Mit dem erfolgreichen Abschluss des Altargemäldes der Chiesa Nuova hatte Rubens nicht nur wertvolle Erfahrungen mit kirchlichen Auftraggebern und den Vorgaben des Tridentischen Konzils gesammelt, sondern auch den Grundstein für eine weitere Zusammenarbeit mit Orden der Katholischen Kirche gelegt.

In den Inventarverzeichnissen des 17. Jahrhunderts werden skizzenhafte, vorbereitende Zeichnungen gelegentlich als ‚crabbeling(e)‘ bezeichnet, was so viel wie ‚Kritzeleien‘ heißt (Schröder/Widauer 2004, S. 29). Tatsächlich ist die Terminologie diese Vorarbeiten betreffend etwas komplexer. Ich werde hier nur die für mein Thema relevanten Termini kurz beschreiben, die einen Bezug zu Rubens Werk haben. Ich habe oben bereits das ‚disegno‘ bzw. das ‚sbozzo‘ erwähnt. In der Tat hat Rubens für komplexere Werke meist zwei Ölskizzen gefertigt. Eine die ähnlich einer ‚Grisaille‘ (Malerei in Grautönen) in Brauntönen ausgeführt wurde und ‚bozzetto‘ (Dieser Begriff ist abgeleitet von ‚sbozzo‘, bzw. von ‚abbozzare‘ oder ‚sbozzare‘, was die eigentliche Formgebung in der Malerei oder in Bildhauerei bezeichnete) genannt wurde, und dann eine zweite, detaillierter und in Farbe ausgeführte, die ‚modello‘ genannt wurde und die schließlich das bozzetto ersetzen sollte und gleichzeitig die Vorlage für den Auftraggeber darstellte. Diese beiden Termini wurden teilweise für eine Vielfalt von Skizzen verwendet. Interessant dabei ist, dass auch in der flämischen Sprache ein Wandel vollzogen wurde. Skizzen wurden im 17. Jhd. häufig als ‚teekening‘ bezeichnet, was sowohl für Zeichnung als auch für Ölskizze stehen konnte (vgl: Schröder/Widauer 2004, S. 31). Sobald Rubens die Kompositionsskizze fertig gestellt hatte, kamen als nächstes Studien in schwarzer oder roter Kreide.

Zu den von mir thematisierten Bildern existieren nicht nur die beiden Modelli, sondern auch viele dieser Kreidezeichnungen, die als Zwischenstufe von Modelli und Altargemälde einzustufen sind, diese werde ich in den jeweiligen Kapiteln die sich mit den Ölskizzen beschäftigen, noch näher beschreiben. Hier sei nur ein Beispiel erwähnt, nämlich die Zeichnung eines Blinden, die eindeutig der Figur im unteren rechten Bereich des Bildnisses ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ zuzuordnen ist und welche sich in der Albertina in Wien befindet. Diese Zeichnung ist eindeutig als Vorstufe zum Altargemälde identifizierbar, jedoch sind trotz fast identischer Übertragung auf die Leinwand wesentliche Unterschiede zu bemerken (vgl. Kap. 5.3). Wie Schröder schreibt, hat Rubens in dem Modello bereits die grobe Lichtführung festgelegt, jedoch wurden die Schattenwürfe offenbar erst in der Vorzeichnung festgelegt. Besonders bemerkenswert bei der Zeichnung (wie auch beim Modello) ist, dass die suchenden Hände, die allgemeine Gestik und die Körperhaltung des

blinden Menschen ein eindringliches Gefühl des Blindseins der Person vermittelt, wohingegen auf dem Altargemälde von diesen feinen Nuancen nichts übrig geblieben ist. Wie schon oben erwähnt hatten diese Vorzeichnungen auch den Zweck die Details für die Schüler und Assistenten besser sichtbar zu machen, also vor allem dienten die Zeichnungen als Vorlagen für die Übertragung auf das Großformat.

3 Die ‚Wechselbilder‘ der Jesuitenkirche in Antwerpen

Die Gemälde ‚Die Wunder des heiligen Ignatius‘ und ‚Die Wunder des heiligen Franz Xaver‘ wurden, entsprechend dem jetzigen Stand der Forschung, im Zeitraum von 1617 bis 1618 von Rubens bzw. seiner Werkstatt geschaffen (vgl. Schröder/Widauer 2004, S. 304), wobei mit der Erstellung der Ölskizzen möglicherweise, wie SMITH vermutet, schon 1615 gleichzeitig mit dem Bau der Kirche begonnen wurde. Diese Vermutung begründet Smith mit einer von JOHN R. MARTIN entdeckten Quelle, nämlich einem Auszug aus einem Rechnungsbuch der Jesuitenkirche für die Periode 1614-1628. Hier findet sich vom 13. April 1617 ein Eintrag über eine Schuld gegenüber Rubens von 3000 Gulden. Dieser Betrag entspricht exakt der Summe, die in einem Kontrakt mit Rubens von 1620 über den Auftrag die 39 Deckenbilder zu gestalten genannt wird und zur Auszahlung konkret zu den Altargemälden kommen sollte, (vgl. Smith 1969, S. 40) woraus betreffend der Datierung einige Unklarheiten entstanden sind. Nicht zuletzt durch den Hinweis von Martin ist die Datierung heute relativ sicher festgelegt.

Die Bilder zeigen in inhaltlicher Analogie jeweils die Verherrlichung der ‚Wundertaten‘ von zwei jesuitischen Geistlichen, deren Kanonisierungsprozess (liturgischer Prozess der Heiligsprechung durch den Papst aufgrund von Wundertaten) zur Entstehungszeit der Bilder im Gange war. Dadurch ist auch zu vermuten, dass die Bilder im Hinblick auf die baldige Kanonisierung (Heiligsprechung) in Auftrag gegeben wurden, um spätestens Zeitgleich mit der Kanonisierung als ‚Werbemaßnahme‘ genutzt werden zu können, wie Smith eindeutig auch klarmacht wenn er schreibt: „*dass die Altarbilder Propagandastücke eines ganz bestimmten Typus sind*“ (Smith 1969, S. 59). Die Inhalte und die Komposition der Bilder sind sehr ähnlich, mit dem grundlegenden Unterschied, dass Ignatius v. Loyola während einer Messe dargestellt ist und Franz Xaver bei der Bekehrung von Heiden. Ignatius von Loyola ist der Begründer des Jesuitenordens und Franz Xaver war einer der ersten und wichtigsten Gefolgsleute Ignatius‘ und lange Zeit als Missionar in Indien tätig, was unter anderem die teilweise asiatische Anmutung der Figuren im Bildnis erklärt. Die chronologisch getrennten Wundertaten der jeweiligen Geistlichen wurden in den Bildern als gleichzeitig stattfindend dargestellt, was nicht nur das Erzählen der ‚Heilsgeschichte‘ der jeweiligen Geistlichen effizienter und wirkungsvoll gestaltet, sondern auch einen didaktischen Aspekt in sich birgt, was im kommenden Unterkapitel 3.3 noch Erwähnung finden wird. Die Bildinhalte selbst werden von mir in Kapitel 4 und 5 genau analysiert, jedoch möchte ich hier noch festhalten, dass es sich dabei um herausragende Beispiele von didaktischer Bildwirkungskraft handelt, die durchaus mit modernen Werbeplakaten vergleichbar sind, die mit werbepsychologischer Raffinesse erstellt wurden. Auch möchte ich an dieser Stelle in Erinnerung rufen, dass besonders diese Werke als eine Sonderform von Kunst (obwohl dies im weiteren Sinn für jede Form bildnerischer Kunst gültig ist, auch wenn sie

nicht propagandistisch genutzt wird) eine Art der Bedeutungsproduktion darstellt, das heißt das es die Wahrnehmung der Wirklichkeit also auch die psychologische Verarbeitung von anderen Reizen durch den Rezipienten beeinflusst wird, was analog auch für die Werbung zutreffend ist.

Wie SMITH schreibt, haben die Bildnisse den Zweck die Macht des katholischen Glaubens in Form der Großtaten seiner ‚Bevollmächtigten‘ den ‚Zwillings-Vätern‘ der Gesellschaft Jesu, vorzuführen. Franz Xaver verbreitet den wahren Glauben, zerstört den unwerten und erhebt diejenigen, die an ein neues Leben glauben wollen. Er und Ignatius von Loyola sind dargestellt wie sie jene, die ihren Glauben und sie als Heilige annehmen, zum Leben erwecken und heilen. Die überirdischen Komponenten dieses Heilens werden, so meint Smith, durch Bezüge zu aus Typen bildenden christlichen Quellen stammenden malerischen Vokabulars belegt, wie z. B. der ‚Bekehrung Pauli‘ oder der ‚Auferweckung des Lazarus‘. Durch Darstellungen die über physische Erweckung hinausgeht und spirituelle Erneuerung zeigt, wie in beiden Gemälden leicht erkennbar, soll die Macht des katholischen Glaubens aufgezeigt werden und vor allem der spezifische Beitrag des Jesuitenordens, den er im Dienste dessen Verbreitung geleistet hat, hervorgehoben werden. Wie Smith weiter schreibt, waren auch die 39 Deckenbilder von diesem gegenreformatorischen Denken durchdrungen (wie bereits erwähnt sind ja die Modelli der Bilder erhalten) jedoch waren die Deckengemälde im Unterschied zu den Altarbildern mit Motiven aus bereits gewonnenen Kämpfen der Kirche aus der Vergangenheit befasst. Die Altargemälde stellten die Zeitgenössischen ‚Ritter der katholischen Kirche‘ ins Rampenlicht und feierten so in einer heroischen Epoche ihre eigenen Heldengestalten (Smith 1969, S. 60).

Die Gemälde waren als so genannte ‚Wechselbilder‘ für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Antwerpen (heute St. Karl Borromäuskirche) konzipiert. Das bedeutet, dass je nach liturgischer ‚Saison‘ und der dargebrachten Inhalte die Predigt unterstützend, mal das eine Bild den Altar schmückte, mal das andere. Wobei zwei Bilder anderer Maler (Cornelis Schuts ‚Marienkrönung‘ und Gerhard Seghers ‚Kreuzaufrichtung‘) die liturgischen Saisonen ergänzten, das heißt in dem Wechselapparat insgesamt vier Bilder zur Verfügung gestanden sind. (vgl. Descamps, 1772, S. 186 bzw. Schröder/Widauer 2004, S. 31). Zwei dieser vier Wechselbilder sind also nicht von Rubens, was die Frage aufwirft was diese Inkonsistenz bei den Altarbildern, die ja einen wesentlichen Teil der Ausstattung der Kirche darstellen, verursacht hat. Bedauerlicherweise habe ich dafür keine Anhaltspunkte gefunden, es liegt m. E. aber die Vermutung nahe, dass Rubens Werkstatt, oder er selbst, aus welchen Gründen auch immer, ganz einfach nicht genügend Zeit zur Verfügung hatte die gesamten vier Werke zu erstellen.

JEAN-BAPTISTE DESCAMPS schrieb in seinem Reisebericht voll des Lobes über die Bilder und bezeichnete sie gar als „*les deux plus scavantes compositions de ce grand Peintre*“, ärgerte sich aber offenbar über den Umstand, dass sie beide nicht gleichzeitig sichtbar waren „... *il est bien ridicule de ne pas les exposer ensemble à la vue du Voyageur curieux* ...“. Und Smith (1969, S. 39) zitiert eine Reisenotiz eines gewissen J. F. M. MICHEL, der schreibt: „... *ces peres changeent continuellement ces décorations, selon les fêtes de l'Eglise, ou de leur institution, par quatre pièces différentes, dont deux de Rubens, un de Schut et la quatrième de Gerhard Seghers*“ (Smith 1969, S. 39). Ein interessantes Novum des modernen Neubaus der Kirche (die ursprüngliche Kirche wurde, wie schon erwähnt zu Zeiten des protestantischen Bildersturms völlig zerstört) war, dass die Bilder nicht manuell ausgetauscht wurden, was allein der Formate wegen einen großen Aufwand bedeutet hätte, sondern ein technisch moderner Mechanismus zum Wechseln der Bilder eingesetzt wurde (vgl. Baudouin 1972, S. 89). Die beiden Modelli waren an Pfeilern seitlich des Hochaltars permanent ausgestellt und wurden nach der Auflösung des Jesuitenordens, gemeinsam mit den Altargemälden, im Jahr 1773 verkauft. Der österreichische Kaiser Joseph II erwarb die Bilder für die Kaiserliche Sammlung und so gelangten die Bilder in das Kunsthistorische Museum in Wien, wo sie sich auch noch heute befinden.

Rubens hatte zur Zeit der Auftragsannahme 1615 bereits viele Bildwerke für die Jesuiten geschaffen, die zur vollen Zufriedenheit der Auftraggeber ausgeführt wurden. Es verwundert daher kaum, dass diese ihm nicht nur die Gestaltung der Altarbildern anvertraut hatten, sondern er auch mit Teilen der architektonischen Gestaltung, vor allem jener des Altars beauftragt wurde (Interessant ist dabei die ikonographische Einbindung der Altargemälde in die vorher geschaffene Altararchitektur, daher habe ich der Kirche selbst hier ein Unterkapitel gewidmet). Später (ca. 1620) wurde er auch mit der Produktion von 39 Deckengemälden betraut, von welchen aber aufgrund eines zerstörerischen Brandschadens im Jahr 1718 nur noch die Modelli erhalten geblieben sind, die sich nicht in dem Gebäude befanden.

Über die Zielsetzung der Gemälde kann kein Zweifel bestehen wenn man die Bilder betrachtet. Beide Heilige, deren ‚Wundertaten‘ offenkundig den Hauptinhalt der Bilder darstellen, sind als jesusähnliche Helden dargestellt, die unter anderem Kranke heilen, das ‚Böse‘ austreiben, Ungläubige bekehren und die Menge durch ihren Segen von ‚Sünden‘ befreien. Die Jesuiten haben in ihrem missionarischen Eifer bekanntlich jede Möglichkeit genutzt, um die Menschen zum ‚rechten Glauben‘ zu bekehren und die didaktischen Möglichkeiten eines Bildes zu dieser Zeit waren von großem Interesse für die Kirche und wurden auch eifrig erprobt (siehe dazu auch Kapitel 2.2.2). Daher werde ich in dem entsprechenden Kapitel noch einmal die didaktische Komponente der Bilder konkret im Kontext

der Antwerpener Jesuitenkirche und der Auftraggeber der Ausschmückung des Gebäudes diskutieren, denn diese ist eine weitere Dimension der Qualität dieser Werke.

3.1 Die Auftraggeber und ihre Heiligen

Wie bereits erwähnt war der Orden der Jesuiten ein besonders wichtiger Auftraggeber für Rubens. Bereits 1609 schuf er mit dem Gemälde ‚Verkündigung‘ (heute im KHM) das erste Werk für die Jesuiten, und es begann damit eine lange fruchtbare Kollaboration, die noch lange über die Entstehungszeit der ‚Wechselbilder‘ für den Antwerpener Altar hinausging. Das wahrscheinlich bedeutendste Werk, das Rubens für die Jesuiten je geschaffen hat, steht in direktem Zusammenhang mit den von mir untersuchten Bildern. Ich meine die 39 Deckengemälde für die Jesuitenkirche, von denen leider nach einem Brand nur noch die Modelli übrig geblieben sind, die jedoch von einem monumentalen großartigen Werk zeugen. Der Auftrag für diese Deckengemälde ging 1620 an Rubens und es ist davon auszugehen, dass die Person die den Auftrag für die Deckengemälde erteilt hat, auch die Person ist, die Rubens mit den Gemälden des Hl. Ignatius und des Hl. Franz Xaver beauftragt hat. Es handelt sich dabei um VATER JACOBUS TIRINUS, den damaligen Vorstand des Ordenshauses der Jesuiten in Antwerpen (vgl. Vlieghe 1973, S. 28).

Wer aber waren die Jesuiten, und warum waren sie für die Kunst der Gegenreformation so bedeutend? Als ‚Gesellschaft Jesu‘ wurden sie im Jahr 1540 von Papst Paul III als Orden der Katholischen Kirche bestätigt. Dieser offiziellen Akzeptanz ging ein langer Weg voraus, den Ignatius von Loyola, dem wichtigsten Gründer des Ordens, zunächst allein, dann mit einigen Freunden und Mitstreitern ging. Bereits einige Jahre zuvor hatte sich die Gruppe formiert, deren Oberhaupt Ignatius war, der aus baskischem Adel stammte und zuvor als Offizier tätig war, bis ihm eine Verwundung eine weitere Karriere im Militär unmöglich machte. Während seiner Rekonvaleszenz im Kloster Montserrat legte er seine Lebensbeichte ab, die der Überlieferung nach drei Tage dauerte. 1522 verließ er, der als Ritter und Edelmann gekommen war, das Kloster als Bettler und Pilger. Seine Waffen ließ er am Altar der Klosterkirche zurück. Es folgte etwa ein Jahr als Büsser in Manresa - in diese Zeit fallen seine großen inneren Erlebnisse, die er in seinem Exerzitienbuch niederschrieb - und eine Pilgerfahrt nach Jerusalem. Er holte seine Schulbildung, die für ein Studium notwendig war, nach und begann 1526 ein Studium der Philosophie und Theologie. Als Student wurde er allerdings durch seine Ansichten bei der Inquisition auffällig und in Folge vom Studium ausgeschlossen, was im Übrigen eindringlich die Methoden der Gedankenkontrolle der Inquisition vor Augen führt. Er flüchtete nach Paris und studierte dort an der Sorbonne, wo er schließlich nach Abschluss des Studiums mit Freunden – nicht zuletzt seinen Kommilitonen Franz Xaver - die ‚Gesellschaft Jesu‘ gründete.

Als Magistri der Universität Paris hatten sie dort in der Montmartrekapelle Armut, Ehelosigkeit und eine Wallfahrt in die Heimat Jesu gelobt. Sollte es mit der Überfahrt aber nicht klappen würden sie dem Papst zur Verfügung stehen, weil er am besten weiß wo „*Not ist an den Arbeitern im Weinberg des Herrn*“ (vgl. Dollmanits 1991, S. 1) Tatsächlich kam die Wallfahrt nicht zustande und die ‚Jesuiten‘, wie sie nunmehr genannt wurden, unterstellten sich erfolgreich dem ‚Kommando‘ des Papstes. Die Jesuiten waren bekannt für den ‚Kadavergehorsam‘ gegenüber dem Papst, was sich sehr gut auch im Ordensmotto ‚*Omnia Ad Maiorem Dei Gloriam*‘ (Alles zur höheren Ehre Gottes) ausdrückte. Ignatius soll einmal gesagt haben: „Ich werde glauben, dass Weiß Schwarz ist, wenn es die Kirche so definiert“ (vgl. Zeno Lexikon). All das weist im Stil einerseits auf seine Vorgeschichte als Militär hin und spiegelt andererseits, m. E. den allgemeinen Geist der katholischen ‚Kirchenreform‘ dieser Zeit wider.

Die Ordensgründung war Teil einer katholischen Erneuerungsbewegung deren Inhalt unter anderem auch eine Vermittlung einer persönlichen Christusbeziehung zum Ziel hatte. Die Katholische Kirche musste sich zu dieser Zeit Kritik wegen Vernachlässigung des geistlichen Amtes durch ihre Päpste, Verweltlichung, mangelnde theologische Bildung des Klerus und obskurer Finanzpolitik (Ablasshandel) gefallen lassen. Protestantische Strömungen hatten enormen Zulauf. Die Kirche reagierte auf die Entwicklungen mit dem Konzil von Trient (1545-63), das eine innere Erneuerung der Kirche auslöste. Der Orden unterstützte diese innerkirchliche Reformbewegung nach Kräften. Hauptziel des Ordens war und ist die Ausbreitung, Festigung und Verteidigung des katholischen Glaubens, unter anderem durch Missionsarbeit. Die Kombination von militärischer Hierarchie, forciertem Sendungsbewusstsein (Ignatius pflegte auf so ziemlich alle kniffligen Fragen, wie z. B. zu seinem ursprünglichen Laienstatus, zu antworten, dass ‚Gott‘ ihn in allen seinen Wegen führe*) und nicht zuletzt einer großen Flexibilität (keine Ordenskleidung, kein gemeinsames Chorgebet, keine besonderen Hindernisse bei der Aufnahme in den Orden etc.) bescherte dem Orden einen großen Zulauf und entwickelte sich schließlich zum größten Missionsorden der Katholischen Kirche. Die Jesuiten praktizierten nun Predigt und Katechese in Häusern, Kirchen und auf der Straße, pflegten Kranke und besuchten Gefängnisse. In weiterer Folge nutzten sie auch die nun bereits intensivisierte interkontinentale spanische Seefahrt um fernen Ländern den christlichen Glauben zu bringen.

Vorwiegend spanische und portugiesische Seefahrer drangen zu dieser Zeit in ferne Weltgegenden vor. Die weißen Flecken auf der katholischen Landkarte versuchten vor allem

* Eine Taktik die im Übrigen auch heute noch, u. a. bei politischen Führern anzutreffen ist. George W. Bush hat bekanntermaßen als Begründung für die Invasion des Irak einen Zuspruch Gottes angeführt. Dies führt m. E. eindrucklich vor Augen wie lang der Arm der Kirche bezüglich irrationaler Verhaltensweisen ist.

jesuitische Missionare zu schließen. Es galt, das Evangelium auch den Heiden zu vermitteln und ihre Seelen vor der Verdammnis zu retten. Die Jesuiten wurden in vielen Ländern aktiv, unter anderem auch in Asien wo Franz Xaver ‚wirkte‘, der eine zweite wichtige Figur in der Gesellschaft Jesu darstellte. Franz Xaver wurde auf der Burg Xavier (heute: Javier bei Pamplona) in der nordostspanischen Provinz Navarra, geboren. Er studierte ab 1525 in Paris. FRANZ XAVER (1506-1552) und PETER FABER (1506-1546) gehörten zu den ersten, die sich 1533 Ignatius von Loyola anschlossen und später mit ihm und drei anderen den Jesuitenorden gründeten. Zum Priester wurde Franz Xaver 1537 in Venedig geweiht. 1539 arbeitete er in Rom mit Ignatius beim ersten Entwurf der jesuitischen Ordenssatzung zusammen. Der portugiesische König Johann III. bat 1539 Papst Paul III. um Missionare für die portugiesischen Besitzungen in Ostindien. Nach seiner Ernennung zum apostolischen Nuntius für das ganze Asien brach Franz Xaver nach Indien auf und landete 1542 in Goa. Drei Jahre lang arbeitete er mit großem Erfolg in Goa, bei den Perlfischern und im südindischen Gebiet Travancore. Ab 1545 missionierte Franz Xaver auf der hinterindischen Halbinsel Malakka und auf mehreren Inseln der von den Portugiesen entdeckten Molukken im heutigen Indonesien (vgl. Brockhaus Enzyklopädie). Seine Briefe und Erfahrungsberichte fanden weite Verbreitung und weckten bei vielen Katholiken eine Begeisterung für die Mission. Zahlreiche Bilder und Drucke wurden produziert, die das ‚Team‘ Ignatius und Franz Xaver als Streiter, ja Soldaten im Dienst der Katholischen Kirche darstellten.

Die Jesuiten versuchten Ihrer Mission gemäß soviel wie möglich Einfluss in den das soziale Leben dominierenden Bereichen zu gewinnen. Besonders wichtig war für sie, wie für alle Dogmatiker und Propagandisten natürlich daher das ‚Bildungssystem‘, in dem sie lange eine dominierende Rolle einnahmen. Einerseits stemmten sie sich mit aller Kraft gegen Toleranz, rationale Kritik und Aufklärung, andererseits hatten sie durch die aktive Teilnahme an der Verbreitung von Schulen nicht geringen Anteil an eben jener Veränderung. RENÉ DESCARTES (1596-1650), VOLTAIRE (1694-1778), DENIS DIDEROT (1713-1784) und viele bekannte Persönlichkeiten mehr, die mit der ‚Aufklärung‘ in Verbindung gebracht werden, besuchten Jesuitenschulen.

Die Jesuiten verschafften sich aber außerdem Zugang zu allen möglichen Kunstformen um auf diesem Weg die ‚propaganda fides‘ voranzutreiben. Das Jesuitentheater ist ein skurriles Beispiel dieser Aktivitäten. Allerwichtigstes Mittel zu Rubens‘ Zeiten war jedoch die Kraft des Bildes, deren Nutzen für die Zwecke der Gegenreformation sie für sich neu entdeckten und in Rubens den perfekten Partner dafür fanden ihre Vorstellung umzusetzen. Die Gesellschaft Jesu entwickelte sich so zum Hauptträger der Gegenreformation in Europa. Der traditionelle Kult um die Heiligen und ihren Wundertaten, war in ihren Augen die effektivste Propagandawaffe der gegenreformatorischen Bestrebungen, welche das Ziel hatten

einen neuen belebten und begeisterten Glauben im Volk zu inspirieren, die individuelle Andacht der Gläubigen zu fördern und sie zur ‚compassio‘ also dem Mitleiden mit Jesus Christus zu nötigen. Die Protestanten bezeichneten die Verehrung von Heiligen als Aberglauben, dem galt es mit aller Macht entgegenzutreten.

Das Hochaltarbild steht symbolisch für das Hauptinstrument der jesuitischen gegenreformatorischen Bildpropaganda der Jesuiten, die ihren Meister der religiösen Bildinszenierung in Peter Paul Rubens gefunden hat. THOMAS L. GLEN übersetzte eine Passage eines Berichts des jesuitischen ‚Ordenspolitikers‘ PEDRO DE RIBADENEIRA (1527-1611) von ca. 1600 in dem er m. E. ziemlich genau den Grund beschreibt, warum Rubens zu dem begehrtesten Maler der katholischen Kirche wurde: *„As a true disciple of the Catholic Reformation goals to revive, propagate and consolidate the Roman Catholic faith, Rubens portrayed his saints as devout heroes and heroines capable of instilling the worshipper with a lasting impression of Christian piety. His paintings also convey an accurate idea of Church history both in the actions and attributes of the saints and in the subtle passages of narrative detail.”* (Glen 1977, S. 161f). Offenkundig trifft diese Beschreibung auch auf die von mir thematisierten Heiligenbilder der Antwerpener Kirche zu, welche diese spezifische Dimensionen der Qualität der überlegten gegenreformatorischen Didaktik (oder Psychagogik, wie Ulrich Heinen diesen Spezialfall bezeichnet) in der Komposition, Auswahl und Darstellung der Szenen deutlich sichtbar werden lässt.

3.2 Die Jesuitenkirche in Antwerpen

Der Platz in dem nicht nur die Altargemälde, sondern auch die Modelle ausgestellt wurden ist zugleich, wie FRANS BAUDOUIN schreibt (Baudouin 1972, S. 85), der bedeutendste Altar und der am meisten ausgestaltete von allen, an denen Rubens je gearbeitet hat: Die Antwerpener Jesuitenkirche (heute St. Karl-Borromäuskirche). Die in typisch barockem Stil gestaltete Kirche, wurde zwischen 1615 und 1621 erbaut und ist bis heute gut erhalten. Die Gestaltung der Kirche oblag dem Rektor FRANCOIS AGUILLON und dem Architekten BRUDER PETER HUYSENS. Jedoch spielte Rubens eine bedeutende Rolle in der Ausgestaltung der Fassade und dem oberen Teil des Turms sowie besonders bei den Innenräumen. Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels erwähnt, erstellte Rubens (im Übrigen unter starker Mitwirkung von ANTON VAN DYCK) für diese Kirche auch 39 Deckengemälde, von denen leider nach einem zerstörerischen Brand im Jahr 1718 nur noch die Modelle übrig geblieben sind. Die Apsis und der Hauptaltar wurden vor der Zerstörung verschont und wie auf der offiziellen Website der Kirche zu lesen ist: *„... still convey an impression of the church’s former splendor which in the light of the Counter-Reformation was expressly intended to revive the faith of believers, but especially of backsliders.“* (vgl. trabel.com, 2008).

Baudouin hat Ölskizzen aus einer privaten englischen Sammlung als vorbereitende Ölskizzen zur Gestaltung des Hochaltars identifizieren können (Baudouin 1972, S. 85) die einerseits einige interessante Differenzen zum schließlich ausgeführten Altar beinhalten und andererseits vielfältige ikonographische Bezüge zu den kurz nach der Entwicklung des Hochaltars entstandenen Altarbildern ‚Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola‘ und ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ aufweisen. Auf diese Bezüge möchte ich im Folgenden noch näher eingehen, da durch dieses Beispiel Rubens‘ Wissen über die religiöse Ikonographie und seine Fähigkeit diese Kenntnisse in ‚psychagogische‘ Gesamtkonzepte einzubinden deutlich wird, sowie ein besseres Verständnis für die Änderungen zwischen Modelli und Altarbildern entwickelt werden kann. Betreffend der Differenzen zwischen den Ölskizzen und Vorzeichnungen ist bezüglich des Altars zu bemerken, dass neben einer Änderung der Haltung der Jungfrau Maria mit Kind sowie der begleitenden Engel im oberen Teil der architektonischen Altarumrahmung, die auf eine Korrektur seitens der Auftraggeber hinweisen, auch die Form des Rahmens der zu malenden Altarbilder ursprünglich eine Rundung aufwies. Die Altargemälde wurden schließlich aber rechteckig ausgeführt, woraus Baudouin schloss, dass die Skizzen des Altars den Modelli vorausgegangen sein mussten (Baudouin 1972, S. 88). Als Grund für die Änderung von gerundeten Bildern zu rechteckigen vermutet Baudouin ‚technische Schwierigkeiten‘. Vermutlich denkt Baudouin an dieselbe Ursache wie ich, jedenfalls ist meine Interpretation der Problemlage die, dass die Entscheidung dafür, einen Mechanismus zum automatischen Wechseln der Altarbilder einzubauen, möglicherweise erst nach den Vorstudien von Rubens gefallen ist, und der Wechselapparat mit rechteckigen Bildern einfacher zu konstruieren war. Jedoch ist das reine Spekulation meinerseits, da ich bislang keine Anhaltspunkte dafür in der Literatur gefunden habe.

Aber nun zu den ikonographischen Bezügen zwischen der Altargestaltung und Altarbildern die besonders im Kontext der Differenzen zwischen Skizzen und endgültiger Gestaltung des Altars Bedeutung gewinnen und außerdem m. E. auf eine Einflussnahme der Auftraggeber schließen lassen, die sich in ähnlicher Weise auch bei den Differenzen zwischen Modelli und Großformatgemälden des Altars finden lässt, speziell bei der Darstellung der beiden Heiligen selbst. Wie bereits erwähnt, befindet sich am oberen Ende der Altarumrahmung, die durch eine auf beiden Seiten der Bilder befindliche Säulen konstituiert wird, die ihrerseits ein Sims stützen auf dem in einer Nische die Figur der Jungfrau Maria mit dem Kind dargestellt ist. Über der Jungfrau Maria befindet sich in einer von einem Bogen begrenzten Nische ein Relief einer Taube die den heiligen Geist repräsentiert. Diese zentrale Gruppe ist flankiert von vier Engeln, zwei davon neigen sich als ob schwebend zur Mariendarstellung. Über den äußeren Säulen befinden sich zwei Engel mit Fackeln. Der ganze Altar ist reich ausgestaltet und ist zur Gänze aus Marmor.

Abb. 1 Rubens-Skizze vom oberen Teil des Altars der Jesuitenkirche Antwerpen

Aber nun konkret zu den Beziehungen zwischen den beiden Altargemälden und dem architektonischen Rahmen. Obwohl die Augen der Heiligen Ignatius v. Loyola und Franz Xaver in den Großformaten nicht affirmativ nach oben gerichtet sind (interessanterweise ist dies bei dem Modelli von ‚Die Wunder des Hl. Ignatius von Loyola‘ noch der Fall) ist ein Bezug zur Marienstatue unübersehbar. Zuerst wäre zu bemerken, dass die Engel neben der Maria ursprünglich Kränze und Palmzweige über den Darstellungen der Heiligen präsentiert haben und diese stehen traditioneller Weise symbolisch für Märtyrerstatus und Heiligkeit. Zum zweiten befindet sich auf dem Haupt der Maria eine Krone die sie dadurch als ‚Königin‘ ausweist, genauer gesagt als ‚Regina Sanctorum‘, die Königin aller Heiligen. Im Vergleich zur Skizze der Altardekoration hat die Marienstatue in der Endfassung neben dem ‚Zepter‘ in der Hand auch eine andere Haltung, die sie nun aber als auf einen Thron sitzend ausweist (vgl. Abb. 2). Die unterschiedliche ikonographische Bedeutung wird auch dadurch deutlich, dass die Maria in der Skizze noch auf einer Mondsichel steht (vgl. Abb. 1).

Baudouin bezieht diese geänderte Körperhaltung, bei der das Christuskind stehen auf den Knien der Jungfrau gezeigt wird konkret auf eine Bedeutungsänderung in Richtung der mittelalterlichen Darstellung der ‚Sedes Serpentinae‘ („Sitz der Weisheit“)*. Das Christuskind hebt die Hand um zu segnen, mit Blick nach unten zu den Gläubigen was deutlich

* In Anspielung auf den alttestamentlichen Thron Salomons wird die sitzende Maria mit dem Jesusknaben (als verkörperte Weisheit) auf dem Schoß als Sedes Sapientiae bezeichnet

macht dass die Glaubensgemeinschaft in der Kirche Adressaten dieses Segens sind (Baudouin 1972, S. 91). Die Zentrale Stellung der Maria über den Gemälden, die noch durch ihre klare Gestik und die begleitenden Engel gestärkt wird ist unübersehbar und muss offenkundig eine Verstärkung der Inhalte der Altargemälde bewirkt haben, da ähnlich wie die Maria im Gesamtarrangement des Altars, auch die Heiligen selbst in ihren Darstellungen a. eine zentrale Stellung in der Komposition einnehmen, b. von Engeln und Heiligen begleitet sind, c. den Heiligen Geist als sichtbarer (symbolischer) Unterstützung zur Seite haben.

Abb. 2 Altardetail der Jesuitenkirche Antwerpen

Analog zu den von mir in den Kapiteln 4 und 5 noch zu untersuchenden Gemälden, ist m. E. bereits in der Altargestaltung zwischen Skizze und Ausgeführtem Werk eine Verdeutlichung und Klärung der Inhalte, ja ich würde sagen eine Vereinfachung der Formen, eine deutlichere Lesbarkeit die mich an pädagogische Aufbereitung von komplexen Lehrinhalten erinnert, vorgenommen worden. Das wird für mich neben den offensichtlichen Ände-

rungen in Inhalt und Gestik des zentralen Motivs der Maria mit Kind auch in der Verdeutlichung der Heiligen-Geist-Taube deutlich, die nun nicht mehr wie in der Zeichnung in ‚Dekoration‘ eingebunden ist, sondern die Schwingen stark ausgebreitet wie ein Adler über der Szenerie schwebt. Die Figuren, allen voran die Maria wirken allgemein nicht mehr in sich gekehrt und spirituell, sondern aktiv handelnd und geradezu dominant. Bezeichnend ist m. E. auch das Weglassen der beiden ‚dekorativen‘ Engel, die in der Skizze noch vorhanden waren, aber m. E. keiner besonderen (didaktischen) Funktion zuordenbar waren.

Mit dieser kurzen Analyse einer Skizze und dem fertig gestellten Altar hoffe ich das Verständnis für den Anteil den der/die kirchlichen Auftraggeber auf das Endergebnis hatten noch etwas zu erhöhen. Auch die m. E. teilweise Anwendung prätridentinischer bzw. klassisch christlicher Ikonographie und die damit verbundenen Unterschiede zwischen Modelli und Altarbildern wollte ich damit anreißen. Offenbar gab es zwischen Rubens und Jesuiten an mancher bedeutender Stelle – wie sich in den Bildanalysen in Kap. 4 und 5 noch zeigen wird – Auffassungsunterschiede, die sich in den Unterschieden zw. Modelli und Altargemälden manifestieren. In den nun folgenden Unterkapiteln, werde ich nun noch konkreter auf den ideologischen Hintergrund eingehen, sowie die, der Einflussnahme der Auftraggeber zugrunde liegenden, Methodik beleuchten.

3.3 Zielsetzung im Rahmen der Gegenreformation

Auch die ‚Einverleibung‘ der Bildenden Kunst durch die Katholische Kirche hat ihre eigene Geschichte ohne deren Kenntnis, wie ich bereits versucht habe zu zeigen, man die Resultate kaum in adäquater Weise beurteilen kann. Diese möchte ich nun anhand der Altargemälde der Antwerpener Jesuitenkirche näher erläutern. Die Entwicklung in Richtung ‚Annektion‘ der Künstler durch die Katholische Kirche seit Ende des 15. Jahrhunderts, ist bereits im Unterkapitel 2.2.2 mit der Beschreibung des Wunsches nach Künstlern als ‚Stummen Predigern‘ als Folge der Bilderdekrete des Trienter Konzils eingehend beschrieben worden. Dies stand mit einer zunehmenden Kritik der Kirche an den Künstlern in Zusammenhang, die in dem erstarkten Selbstbewusstsein der Künstler und der daraus folgenden Konsequenz der Ausrichtung der Bilder an künstlerisch-qualitativen Rezeptionserwartungen potentieller Kunden eine Fehlentwicklung sahen, die es einzudämmen galt. Als Teil der katholischen Reform wurden neuerdings wieder, der alten Tradition zufolge, Pracht und Luxus als verwerfliche Laster dargestellt und Selbstbewusstsein und Gewinnstreben als ‚Hoffahrt‘ geächtet. In einer Verbindung von Opportunismus und reformatorischer Verve wurde von kirchlicher Seite zunehmend beklagt, dass die Künstler nur noch malten um ihre Kunst zu demonstrieren und Ruhm zu erwerben. Dabei würden sie besonders das in der öffentlichen Sakrimalerei seit den Traktaten zur Kunst- und Bilderfrage des Trienter Konzils, verbindliche Kriterium der Angemessenheit, das ‚Decorum‘, missachten (vgl.

Heinen 1996, S. 25). Damit waren vor allem die gebotene ‚wahrheitsgemäße‘ Darstellung von schriftlichen Vorgegebenen Sachverhalten, deren Verständlichkeit für Kirchenbesucher und die der Funktion und dem Aufstellungsort angemessene sittliche Darstellung gemeint. Diese Kriterien wurden von nun an also besonders von den Jesuiten strenger beachtet und im Fall von Rubens auch in der Ausführung rigoros überwacht, was sich konkret in den Änderungen nach Präsentation der Modelli zeigt, die ich in den jeweiligen Kapiteln beschreiben werde. Dass die Modelli von Rubens ohnehin bereits einen hohen Grad an Übereinstimmung mit den Vorgegebenen Inhalten aufweisen hat sicherlich mit der Tatsache zu tun, dass Rubens spätestens seit seinem Auftrag für den Hochaltar von Sta. Maria in Vallicella mit der Tridentischen und Posttridentinischen Bilderlehre vertraut gewesen sein muss. Aber auch die 1601-1602 ausgeführten Bilder für Sta. Croce in Gerusalemme hatten komplexe bildtheoretische Implikationen, die ein tieferes Verständnis bildtheologischer Zusammenhänge erforderten. Jedoch hatte Rubens, wie bereits erwähnt, offenbar ein wesentlich subtileres Verständnis und ein größeres Repertoire von ikonographischer Ideen im Kopf als die Jesuiten.

Der Kritikpunkt der Nichteinhaltung des ‚Decorums‘ führte schließlich dazu, dass in den Spanischen Niederlanden um 1610 entscheidende Maßnahmen ergriffen wurden. Die Sakralkmalerei wurde ausdrücklich dazu angehalten häretische, profane, unschickliche und ‚ungewöhnliche‘ Darstellungen zu vermeiden. Neue künstlerische Mittel wurden lediglich dort akzeptiert, wo sie der Effizienz der emotionalen Vermittlung kirchlicher Inhalte entgegenkamen. Diese Effizienz wird offenkundig bereits in den Gemälden ‚Die Wunder des Hl. Ignatius von Loyola‘ und ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ deutlich, in dem zum Beispiel die Positionierung der Heiligen auf einer erhöhten Ebene die Bildtradition der Darstellung von römischen Feldherrn erneuert und gleichzeitig die psychologische Komponente der Dominanz in sich trägt. Außerdem wären als Beispiel die erhobenen Hände gen Himmel zu erwähnen, welche auf die Verbindung zur größten Macht – also Gott – verweist. Oder auch die Zusammenballung der Wundertaten in einem Bildraum, der eine Akkumulation der wundertätigen Kraft vermittelt, um nur einige Effekte zu nennen, welche das Ziel verfolgten, die Inhalte auch dem ungebildetsten Betrachter unmittelbar verständlich zu machen. Dieses Ziel wurde durch den Ausdruck ‚Bücher der Ungebildeten‘ hinreichend beschrieben und stellte eine der zentralen Ideen der gegenreformatorischen Propaganda dar, nämlich die Auffassung vom Bild als didaktischem Mittel der Glaubensunterweisung. Denn, so lautete das Argument, Bilder wären im Gegensatz zum geschriebenen Wort die Bilder allen Menschen zugänglich. Das Bilderdekret des Trenter Konzils forderte dies ausdrücklich: „... *das Volk unterrichtet und geübt werden in der Wiedererinnerung an die Glaubensartikel und in der beständigen Wiederaufrichtung derselben* ...“ (vgl. Heinen 1996, S. 30).

In jedem Fall verstand die Katholische Kirche offenkundig das Bild als Unterstützung und Stärkung der Laienkatechese. Das viel zitierte Wort des ‚Stummen Predigers‘ traf auf Rubens Werke in besonderem Maß zu. Und, auch wenn man es aus Respekt vor dem Künstler es auch unangebracht empfindet Rubens so zu titulieren, so kommt man auch nicht umhin zu sagen, dass er diese Rolle außerordentlich gut erfüllt hat. Der Beitrag von Rubens Persönlichkeit durch seine Fähigkeit Affekte zu verbildlichen und Emotionen im Betrachter zu erwecken, geht weit über die genaue Umsetzung bildrhetorischer Wirkungsintentionen der Auftraggeber hinaus. Rhetorische Wirkungsintentionen für inhaltliche Rezeptionsangebote von Bildern sind relativ gut erforscht, dagegen stehen, wie m. E. Heinen richtig bemerkt, Untersuchungen über eine „... *Rekonstruktion eines Systems spezifischer bildlicher Mittel, das in Renaissance und Barock den Aufbau emotioneller Wirkungen in Bildern strukturierte, noch am Anfang*“ (Heinen 1996, S. 18). Heinen meint damit in erster Linie „psychagogische Wirkungen“ und so genannte „Affektbrücken“. Meines Erachtens wäre solch eine Systemrekonstruktion, wie sie Heinen vorschlägt, am besten Interdisziplinär, also unter Einbeziehung von Psychologen zu erstellen.

3.3.1 Affektbrücken, Psychagogik und Decorum

Die frühneuzeitliche Bildtheorie geht im Allgemeinen davon aus, dass in Abwandlung bzw. Umsetzung antiker Regeln der Rhetorik auf Bildebene emotionelle Wirkungen auf der lebendigen Imagination von Vorstellungsbildern beruhen, dass also Affekte durch innere Bilder ausgelöst werden, eine Annahme, die übrigens im Wesentlichen durch die moderne Psychologie bestätigt worden ist. Unterschiedliche Medien können diesen Effekt des ‚Vor-Augen-Stellens‘ bewirken. Dabei war bereits den antiken Rhetorikern bewusst, dass besonders in dieser Hinsicht das Bild prinzipiell effizienter sein kann als das Medium Wort. Wenn ein bestimmtes inneres Bild ausgelöst werden soll, muss das Medium bestimmte Qualitäten aufweisen, welche die Imagination der Rezipienten zur Produktion emotional wirksamer Vorstellungen stimuliert. Als besonders Effizient gelten in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie jene Mittel, die ein Für-Wahr-Nehmen des bildlich Repräsentierten, insbesondere der der dargestellten äußeren und inneren Bewegung der im Bild gezeigten Figuren unterstützen und im Betrachter so eine imaginative Ergänzung des betrachteten Bildes provozieren. Mit anderen Worten, dass die Phantasie des Rezipienten im Sinne der Wirkungsintention der Bildinhalte angeregt und in eine bestimmte Richtung geleitet wird, die das materielle Bild in sinnvoller Weise ergänzt und erweitert, also dass Affektbrücken zum Rezipienten entstehen. Eine besonders naturillusionistische, lebensnahe Darstellung und eine extreme lebendige Bewegtheit sollen dem Bild die Qualität der ‚Vivacità‘ verleihen. Illusionistische Darstellungen von unabgeschlossenen Bewegungsabläufen und das undeutlich lassen zum Beispiel von Gesichtszügen werden als

Anregung zu affektwirksamer, lebendiger Imagination erwähnt. Es kann nach obig beschriebenen kein Zweifel darüber bestehen, dass Rubens' unique Fähigkeit Affekte und Bewegung in lebensnaher Lebendigkeit darzustellen als geradezu ideale Voraussetzungen für die Zwecke der gegenreformatorischen Bildwünsche erscheinen mussten. Die Qualitätsdimension der ‚Vivacità‘ ist zweifelsohne kaum durch einen Meister je besser erfüllt worden als durch Rubens, wohl kaum ein Maler hat jemals die Lebendigkeit seiner Figuren stärker betont als er. Für manche Betrachter, so schreibt Heinen, ist die imaginative Kraft von Bildern Tizians derart, dass sie vermeinen die Figuren gleichsam akustisch zu vernehmen. Diese Qualität der imaginativen Kraft ist sicherlich auch manchen Rubens Werken zu Eigen (wobei ich hier allerdings nicht an die Altargemälde der Jesuitenkirche in Antwerpen denke), der Tizian sehr bewundert und in seiner frühen Schaffenszeit oft kopiert hat. (vgl. Heinen 1996, S. 19)

Darüber hinaus war Rubens auch hinlänglich mit antiker Literatur, und nachweislich auch mit Literatur antiker Rhetorik vertraut, was sein Verständnis für die Wünsche der nicht weniger gebildeten Jesuiten erhöhen musste. Dies machte ihn sicherlich auch mit jenen Wirkungen vertraut die Heinen als „psychagogisch“ beschreibt: „Als psychagogisch visuelle Mittel galten in Renaissance und Barock insbesondere als bewegt dargestellte Figuren, deren mimische oder gestische Bewegung als Ausdruck innerer Bewegtheit erlebt wird und so den Betrachter zu emotionaler Nachahmung oder Antwort herausfordert.“ (Heinen 1996, S. 19). Auch dieser Aspekt ist ganz offensichtlich durch das Talent Rubens' die Komposition so zu gestalten, dass man in seiner Vorstellung förmlich in das Bild hineingezogen wird und emotional gleichsam zur Teilhabe an der dargestellten Szene aufgefordert wird. Seine umfassende Bildung gemeinsam mit seiner offenkundig enormen Beobachtungsgabe verlieh ihm die Fähigkeit Bilder zu kreieren mit denen man unversehens in emotionalen Austausch treten kann. Die Auffassungen über dieses Phänomen entstammen teils der Theorie des ‚Contraposto‘ von MARCUS FABIVS QUINTILIANUS (~30-96 n. Chr.) einem römischen Redner, dessen Ausführungen zur Gestik des Redners und bestimmten Zierfiguren während der Rede Rubens sicherlich bekannt waren. Auch der emotionellen Wirkung von bewegten Draperien, Haaren, Tieren, Pflanzen oder Landschaftselementen war man sich bewusst, sowie die psychagogische Wirkung der Farben war bereits vor 1600 bekannt.

Rubens war offenbar auch in der Situation, Bedingungen für eine Auftragsannahme zu stellen. Diesbezüglich schreibt Heinen, dass sich Rubens seiner Fähigkeiten zur wirksamen Darstellung von Affekten bewusst war und bereits bei Auftragserteilung eine literarische Vorlage des bildwürdigen Themas verlangte, die starke Affekte beinhaltet, andernfalls würde er den Auftrag nicht annehmen. (vgl. Heinen 1996, S. 19).

Das ‚Decorum‘ betreffend, also die Angemessenheit der Darstellung, hatten die Jesuitischen Auftraggeber, wie schon oben bemerkt konkrete Vorstellungen. Christus oder Heilige sollten nicht in einer hässlichen oder brutalen Art und Weise dargestellt werden, und auf keinen Fall in einer unwürdigen Pose. Ebenso lag den geistlichen Auftraggebern nahe liegender Weise daran, dass die Darstellungen nie entmutigend sein sollten, sondern sehr im Gegenteil. Rubens hat sich offenkundig stets bemüht diesen Regeln zu entsprechen. In seinen Darstellungen bringt er es meisterlich zustande, die Figuren realitätsnah zu malen und ihnen gleichzeitig eine geistige Aura zu verleihen. Dieses liegt so vermutet THOMAS GLEN (1977) an der gründlichen Bildung Rubens der mit den relevanten antiken Theorien zu dem Thema vertraut war. Rubens einzigartige Kombination von idealisierter antiker Formenwelt, die er so gründlich studierte (immer wieder trifft man bei ihm auf Figuren die an die Laokoon-Gruppe oder andere antike Statuen erinnern, die er in Rom so intensiv studiert hat) und der naturalistischen Darstellung, die den Betrachter in ihrer direkten Ansprache geradezu auffordert am Geschehen teilzuhaben. Das sind die wichtigsten Faktoren, die zu solcher einzigartigen Überzeugungsfähigkeit seiner religiösen Werke beiträgt und zu dem Erfolg der katholischen Propaganda beitrug. In den von mir bearbeiteten Bildern ist diese Dimension der Qualität Rubens’, diese Kraft der Überzeugung, dies psychagogische Einvernahme des Betrachters und die mühelose Übertragung der Affekte für mein Empfinden nur in den Modelli zu spüren aber nicht mehr in den Altarbildern.

In den nun folgenden Bildanalysen werde ich nach einem gleich bleibenden Schema der Bearbeitung vorgehen, welches darin besteht nach einer kurzen Beschreibung der allgemein wichtigsten Daten (Inhalt, Zweck und Zielsetzungen der Bilder wurden bereits in Kapitel 3 ausführlich behandelt) zuerst die Komposition zu besprechen und in Folge die Figuren bzw. Figurengruppen in einer bestimmten Reihenfolge zu bearbeiten um schließlich das jeweilige Unterkapitel mit einer allgemeinen Betrachtung von Qualitätsmerkmalen abzuschließen. Die Anwendbarkeit des Schemas auf beide Altargemälde ergibt sich aus der Ähnlichkeit der Grundkomposition der beiden Werke. Einerseits soll die vergleichende Betrachtung zwischen den Skizzen und den Altargemälden durch den/die LeserIn vereinfacht, aber auch die vielfältigen Analogien der beiden Großformate selbst zu veranschaulicht werden, auf die ich jedoch in der Zusammenfassung noch konkret eingehen werde. Um meine Argumentation der qualitativen Unterschiede zwischen Meisterhand und Werkstattarbeit zu stützen werde ich einige Zeichnungen aus der Hand Rubens, die in Verbindung mit den beiden Werken stehen, an den jeweiligen Stellen zeigen. Diese Abbildungen veranschaulichen die Entwicklung von Modelli zu ausgeführtem Großformat, bzw. teilweise auch die ikonographischen Bezüge zu von Rubens kopierten Meistern und lassen den distinktiven Form gebenden Stil der Meisterhand Rubens’ offenkundig hervortreten, was wiederum die Bewertung der Altargemälde erleichtern sollte.

4 Bildanalyse: Die Wunder des Hl. Ignatius von Loyola

4.1 Das großformatige Altargemälde

Abb. 3 Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola (Altargemälde)
Öl auf Leinwand, 535 x 395 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Provenienz: Jesuitenkirche Antwerpen.
Erworben durch J. Rosa für die Kaiserliche Sammlung in Wien, 1776.

- Thema, Komposition und Ikonologie:

Die Szene des ‚wundertätigen‘ Ignatius ist ins innere einer Kirche gesetzt. Der Hl. Ignatius steht mit dem Rücken zum Altar und hält segnend seine Hände über mehrere Gruppen kranker, bittender und bewundernder Menschen, über ihm schweben Symbole des Heiligen Geistes und im Hintergrund sehen wir eine Personifikationen des Bösen, die von Ignatius’ Macht vertrieben wird. Der wesentliche Inhalt der Darstellung sind die diversen ‚Wundertaten‘ Ignatius’, die teilweise offenbar einem Bericht eines jesuitischen Biographen zuzuordnen sind. Wie bereits oben bemerkt, handelt es sich dabei um PEDRO DE RIBADINEIRA, dessen Schrift *‚Vita Ignatii Loiolae, Societatis Iesu fundatoris‘* in Neapel 1572 erschienen ist, und die Rubens bzw. seinen Auftraggebern, zur Verfügung gestanden sein musste. Die zeitlich und örtlich unterschiedlichen Ereignisse sind in einem Bildraum zu einer Szene zusammengefügt dargestellt. Wie GRAHAM SMITH bemerkte, hat die Gestaltung des Kircheninneren frappante Ähnlichkeiten zu einem Teil der St. Peterskirche in Rom, nämlich einem Querhausabschluss, was so vermutet er eine Anspielung auf den orthodoxen Charakter der Jesuiten ist. Auch die Kassettendecken sind entsprechend übernommen, nur die Säulen sind verändert von korinthischen Riesenpilastern in St. Peter zu einer ionischen Säulenordnung in Rubens Gemälde, was lt. Smith den Grund darin hat, den Raum in größerer Ausdehnung und gleichzeitig in, wie er schreibt *„gegenseitigen Durchdringung seiner Teile“* erscheinen zu lassen (Smith 1969, S. 44).

Die Gesamtkomposition ist, wenn man die sich perspektivisch nach hinten verkürzende Säulenreihe, die Altardetails sowie das generelle Figurenarrangement beachtet, wie zuerst Milton Lewine bemerkte (Lewine 1963, S. 143), offenkundig durch das Fresko von GIOVANNI BALDUCCI (1560-1631) ‚Die Investitur Karlmanns‘ (Siehe Abb. 4) inspiriert, das Ende des 16. Jahrhunderts für San Giovanni die Fiorentini in Rom gemalt wurde, wo Rubens es vermutlich gesehen und möglicherweise gezeichnet hat. Die Verwendung von Zitaten bzw. Bildideen, mittels von ihm erstellten Zeichnungen und Skizzen die aus des Meisters Zeit in Italien stammen, sind genauso typisch für Rubens, wie die Einarbeitung von römischer Ikonographie (siehe z. B. das Feldherrnmotiv des ‚adlocutio‘ das bei Ignatius, aber auch bei dem Bild Franz Xavers ganz deutlich zu sehen ist, vgl. Kap. 4 u. 5). Dies illustriert m. E. seine höchst pragmatische Herangehensweise, die er speziell in seinen frühen sakralen Werken an den Tag legte, in seiner ‚reifen‘ Zeit benutzte Rubens viel weniger Rückgriffe auf italienische Quellen (vgl. Lewine 1963, S. 143). Angesichts der langen Tradition von Heiligendarstellungen in der katholischen Kirche, ist ein Rückbezug auf Werke anderer Maler mit analogen Inhalten auch höchst legitim und m. E. war sich wohl Rubens bewusst, dass auch wenn er einer Grundkomposition eines anderen Werks folgen würde, in seiner Hand ein qualitativ hochwertigere Gestaltung entstehen würde, deren Voraussetzung nicht ist, sozusagen das Rad neu zu erfinden. Diese qualitativ hochwertigere Gestaltung äußert sich in zwei Punkten, auf die ich hier besonders eingehen möchte weil sie m. E. besonders gut geeignet sind um Rubens‘ außerordentliche Fähigkeit hochgradige Dynamik und Wirkungsbreite mit den Forderungen nach ‚Geistlichkeit‘ in Einklang zu bringen und dabei die Forderungen der Auftraggeber nach didaktischer Wirksamkeit durch intelligenten - vermutlich meist intuitiven Einsatz - von psychologisch äußerst effektiven kompositionellen Feinheiten mehr als nur zu erfüllen. Rubens veränderte, wie Lewine weiter bemerkt, die Grundkomposition von Balducci zu einer Gestaltung von nicht nur größerer Dramatik, sondern er brachte auch eine deutlichere hierarchische Komponente ein, um einerseits mehr zwischen Vorder-, Mittelbereich und Hintergrund zu unterscheiden, aber vor allem um die Heiligenfigur, und damit den heiligen Bereich, von dem Volk und den Kranken mittels einer Barriere abzutrennen (Hier finden wir einen Unterschied zwischen Modelli und Altargemälde bei der Anzahl der Stufen. Im Altargemälde sind es, statt wie im Modello zwei, plötzlich drei geworden, was den Effekt hat, die Position der Figuren für den Betrachter logischer zu gestalten). Psychologisch gesehen, erhöht dies einerseits den Sonderstatus des Heiligen und andererseits zeichnet es, dem/der Gläubigen eine Linie, bis zu der es erlaubt bzw. gewollt ist, dem Heiligen nahe zu kommen, wobei automatisch die Möglichkeit, die leicht überwindbare Barriere zu überschreiten um dem Heiligen noch näher zu sein in der Vorstellung mitproduziert wird (analog zu Roten Teppichen bei Filmstars, oder Bühnenemporen von ‚Popstars‘ etc.). Als zweiten Punkt, der im Effekt den ersten stützt, möchte ich eine Gestaltungseigenheit erwähnen die bislang keinem Rubensfor-

scher erwähnenswert erschienen ist, aber mit obiger Bemerkung eng verbunden ist und offenkundig die ‚Zugänglichkeit‘ beider Altargemälde für die RezipientInnen zu heben geeignet ist. Sowohl bei dem Gemälde von Ignatius als auch bei dem von Franz Xaver wurde von Rubens ein Kniff angewandt, der mir persönlich aus meinem Betätigungsfeld als Werbegrafiker sehr vertraut ist, nämlich dem, was ich hier als die ‚visuelle Straße zum Produkt‘ bezeichnen will. In Bezug zu den Heiligendarstellungen meine ich damit, dass vom Vordergrund des Bildes bis zur Darstellung der Heiligenfigur jeweils ein freier Gang vorhanden ist, der durch die Menge der Figuren des Volkes führt und schließlich direkt vor dem Heiligen mündet.

Abb. 5 ‚Pfad zum Produkt‘-Hypothese am Vergleich zwischen Modello und Altargemälde bei ‚Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola‘

Dieser ‚direkte Weg‘ zum Heiligen ist ein sublimes Mittel den Betrachter in die Bildwelt ‚hineinzuziehen‘ und bewirkt eine unmittelbare visuelle und emotionale Kontaktaufnahme mit dem Zentrum des Geschehens, was im Kontext der didaktischen Absicht der Bilder kein unbedeutender Faktor ist. Wie bereits erwähnt war Rubens *der* Großmeister der dynamischen Komposition, welche er vorwiegend mit entsprechenden Gesten und Körperhaltungen seiner geradezu überlebendigen Figuren umgesetzt hat. Es wäre sicherlich interessant diese Gemälde mittels einer sogenannten ‚Augenkamera‘ (bzw. Eyetracking) zu untersuchen (ein modernes Gerät mit dem die Blickfolge und vor allem die Verharrungszeit an

bestimmten Stellen des Bildes gemessen wird. Dieses Instrument wird in der Werbebranche regelmäßig dazu verwendet, die Wirkung von z. B. Werbeplakaten zu messen und zu sehen ob die Blicke schnell genug zum wesentlichen Inhalt des Plakats, meist das Produkt bzw. das Logo, wandert bzw. dort lange genug zu Verweilen, dass die Botschaft im Gehirn entsprechend verarbeitet werden kann). Ich vermute stark, dass im Fall der Altargemälde der Jesuitenkirche, der Weg zuerst zum gut ausgeleuchteten Problem, also zu den Kranken (die auffälligerweise in beiden Gemälden nicht nur ähnliche Positionen sondern auch aufgrund der Nacktheit ähnliche Farbigkeits- und vor allem Helligkeitswerte haben) führen würde, dann zur Lösung oder auch dem ‚Produkt‘ also zum Heiligen wandert, daraufhin durch die Gestik der Heiligen geleitet (Xavers Fingerzeig / Ignatius’ Blick nach oben) zur unterstützenden Kraft des Heiligen Geistes bzw. der Engel, Sekundenbruchteile später zum ausgetriebenen bzw. zerstörten Bösen, um schließlich die einzelnen sonstigen Heilsgeschichten zu ‚scannen‘ um dort länger zu verharren. Eine Blickfolge die m. E. absolut im Sinne der gewünschten Betrachterrezeption wäre, und den Bildnissen neben Eindrücklichkeit des Inhalts, gute ‚Erinnerungswerte‘ und didaktische Qualität verleiht.

Im Vergleich zu Balduccis Werk fällt weiters auf, dass bei Balducci der Weg zum Heiligen durch ein im Vordergrund liegendes Kind versperrt ist, kaum Blicke oder sonstige kompositionelle Elemente in seine Richtung weisen und außerdem das unmittelbare Umfeld des Heiligen bereits durch eine Figur, in dem Fall ein junger Mann, besetzt ist (vgl. obige Hypothese des ‚visuellen Pfads zum Produkt‘). Bei Rubens Gemälde ist der Weg zu Ignatius, bzw. zum relativ nahe wirkenden ‚Zaun‘, nicht nur frei, sondern man wird durch die Gestik der Frau mit Kind rechts, bzw. durch die Position des am Boden liegenden Mannes, sowie durch mehrere Blicke von anderen Figuren geradezu hingelenkt. Noch stärker ist dieser Effekt bei dem Bild Franz Xavers zu beobachten, wo der Mann mit der Schaufel direkt den visuellen Angriffspunkt im Vordergrund markiert und die Schaufel exakt in Richtung des Heiligen weist, wie auch die Blicke von nicht weniger als von mir gezählte 15 Figuren in seine Richtung gehen.

- Zentrale Figur des Hl. Ignatius v. Loyola und Figuren in nächster Nähe:

Der Hl. Ignatius steht direkt vor einem Altar, in erhöhter Position, seine rechte Hand in einer Art segnender Geste gehoben. Er hat einen Strahlenschein um den Kopf und wirkt in seinem Ausdruck gewollt spirituell entrückt, was auch in den Texten von Ribadeneira hervorgehoben wird (Demus 1977, S. 84). So zitiert Smith auch einen Bericht über eine Messe von Ignatius die für ihn selbst stets ein sehr aufwühlendes Erlebnis gewesen sein musste, so dass „... wenn er das Heilige Offizium sprach, der Überfluss von Gottes Tröstung so groß und die Tränen, die er vergoss, so reichlich waren, dass er fast bei jedem Wort ge-

zwungen war, innezuhalten und die Handlung, oder einen Teil des Offiziums, das er sprach, zu unterbrechen. Und dies ging so weit, dass er vor Weinen fast sein Augenlicht verloren hatte.“ (Smith 1969, S. 55). Allein aus dieser Beschreibung würde man Ignatius heute wohl als Mann mit schweren psychischen Problemen bezeichnen, damals wurde es als Zeichen seiner Heiligkeit gesehen. Diese Entrücktheit ist in seiner persönliche Dramatik im Altargemälde leider wenig zu spüren (im Ggs. zum Modello). Tatsächlich blickt Ignatius die Hand hebend in die Luft als wäre ihm der Sprechtext entfallen, und weder er, noch einer seiner anwesenden Glaubensbrüder wüsste weiter, was sich in ihren Gesichtern abzuzeichnen scheint. Auch einzelne Zuschauer erwecken den Eindruck als würden sie die Ratlosigkeit Ignatius’ teilen, sofern man ihnen auf dem Altargemälde überhaupt irgendwelche lebendige Emotionen zutrauen möchte. Betreffend des Strahlenscheins gibt es ebenso eine Textstelle: „... oft, wenn, die sich niedergeworfen hatten, zu ihm aufschauten, sahen sie seine Gestalt im Glanz und lichte Strahlen ausgießend, ...“ (Smith 1969, S. 55). Aus heutiger Sicht würde man wohl vermuten, dass das aus dem hinteren Teil der Kirche eintretende Licht auf dem die vielen Putti tanzen, den Schweiß auf Ignatius haarlosem Haupt zum Reflektieren und leuchten gebracht haben könnte. Zu jener Zeit allerdings, wäre ich für diese scherzhafte Bemerkung wohl von der Inquisition verfolgt worden.

Gleichzeitig wirkt Ignatius, wiewohl mehr im Altargemälde als in der Skizze, wie ein Sieger der über Befehlsgewalt verfügt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die links zu ihm stehenden neun Mitstreiter. Die Form in der die Figuren angeordnet sind ist eine der Größendimension nach aufsteigende Reihe, die in dem ‚Befehlshaber‘ Ignatius kulminiert. Diese Anordnung erinnert, abgesehen von der relativen Ungeradlinigkeit der Aufstellung, an eine militärische Formation, was einerseits einen gemeinsamen Willen und Kraft durch Gleichgerichtetheit symbolisiert und andererseits auf den persönlichen militärischen Hintergrund von Ignatius v. Loyola verweist (vgl. Kap. 3.1) bzw. auch auf die streng hierarchischen Ordensregeln, die man durchaus als von militärischen Regeln inspiriert betrachten kann. Einen ebenso militärischen Charakter vermittelt die Darstellung des Dämons oder des Teufels der offenkundig aufgrund der wundersamen Macht Ignatius’ die Flucht ergreift.

Smith schlägt bei der Figur von Ignatius, wie auch bei der Figur des Franz Xaver in ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver, einen Bezug zu einer Szene des berühmten ‚Konstantinbogens‘ vor. Wo er bei Franz Xaver einen eindeutigen Bezug zur ‚adlocutio‘ sieht (vgl. Kap. 5.1) bemerkt er hier eine Verwandtschaft zur ‚adventus‘, einer Darstellung des mittleren Bogen durchgang. Und er geht sicher auch nicht fehl in der Interpretation, dass beiden Gemälden etwas grundlegend kriegesisches anhaftet, was wohl von den Auftraggebern so gewollt sein mochte und den Vorgaben des ‚Decorum‘ sicherlich entsprach (Smith 1969, S. 44).

Die neun geistlichen selbst wurden von HANS Vlieghe als jene Mitstreiter des Ordens identifiziert (Burchard / Vlieghe 1973, S. 74), die kurz nach der Gründung des Ordens mit Ignatius von Paris nach Rom gepilgert sind um dort 1538 von Papst Paul die Erlaubnis zu erhalten die ‚Gesellschaft Jesu‘ zu gründen. Der Ignatius am nächsten stehende ist Franz Xaver, einer der ersten und wichtigsten Mitstreiter des Ordens. Dieses ist für mich ein weiteres Indiz dafür, dass Rubens in diesen Gemälden rigorosen Vorschriften folgen und Änderungswünsche seitens der Auftraggeber in Kauf nehmen musste die letzten Endes dazu führten, dass – besonders beim Bildnis des Franz Xavers – die Altargemälde sich in entscheidenden Punkten dramatisch von den Modelli unterscheiden.

Rund um die zentrale Figurengruppe ist eine Abtrennung welche die Geistlichen vom Volk trennt, konkret von den davor zu sehenden Figurengruppen, die aus verschiedenen Menschen besteht die entweder bereits von Ignatius geheilt worden sind oder – wie z. B. die ‚vom Teufel besessene‘ Frau – im Begriff sind von Ignatius ‚exorziert‘ zu werden. Bei der Gestaltung des Umfelds von Ignatius hat Rubens einerseits auf Balducci Bezug genommen aber die Form sowohl in der Ölskizze als auch im Altargemälde geändert. Dies betrifft die Gestaltung des Altars im Rücken von Ignatius, der sowohl bei Balducci als auch bei Rubens mit einem Baldachin geschmückt ist, der aber bei Rubens viel tiefer gesetzt wurde. Die Vorhänge wurden (im Unterschied zur Ölskizze wie ich später noch ausführen werde) nicht wie bei Balducci um die Säulen gewunden, was laut Lewine eine ikonographische Bedeutung als französische ‚Fleur-de-lis‘ (Lilienpflanze) besitzt, und für den Zweck des Bildes keinen Sinn machte, sondern einfach nach hinten gezogen. Diese Änderung führt dazu, dass der Altar offener wirkt und so eine zusätzliche religiöse Referenz stärker zum Vorschein kommt, nämlich eine Kreuzigungsdarstellung bei der die Armposition Christi die Haltung des erhobenen Arms des Ignatius widerspiegelt (vgl. Lewine 1963, S. 144).

- Vordergrund Figurengruppe links

In dieser Gruppe treten zwei Hauptfiguren besonders hervor, die krank bzw. ‚vom Teufel besessen‘ sind und von Ignatius ‚geheilt‘ werden. Die von einem Dämon besessene, häufig auch ‚Epileptikerin‘ genannte Frau, ist die präsenteste Erscheinung unter den Krankendarstellungen. Diese Darstellung bezieht sich auf einen Exorzismus durch Ignatius während seines Spitalsaufenthalts in Azperitia. Die von vielen Kunsthistorikern, u. A. Prof. Rosenauer vom Institut f. Kunstgeschichte in Wien, geäußerte Vermutung, Rubens könnte sich zum Zweck der realistischen Darstellung dieser Krankheitsformen zur Studie am Modell, selbst in Krankenhäuser oder Heilanstalten begeben haben wird durch die Beschreibungen von HELMUT VOGT gestützt, der in Bezug auf die Darstellungen Rubens meinte, dass die gezeigten Symptome ziemlich exakt eine Krankheit hinweisen, konkret auf einen Anfall

von ‚Hysterie‘*. Dazu schreibt er auch dass die Körperstellung , gegen eine Darstellung von Epilepsie sprechen würde (Vogt 1968, S. 304). Diesbezüglich ist auch interessant, dass JACOB JORDAENS, der wie oben bemerkt, mit Rubens in der Werkstatt gearbeitet hat, häufig Darstellungen ähnlich jener der besessenen Frau gemalt hat. Besonders eine Kupferstichkopie des ‚Der heilige Martin heilt einen Besessenen‘ ist diesbezüglich hochinteressant, weil hier die ‚Hysterie‘ die bis weit über die Ursprungszeit der Psychoanalyse hinaus als ‚Frauenkrankheit‘ galt, auch an einem Mann dargestellt ist. Interessanterweise hat der Mann in dieser Darstellung von Jordaens eine ähnliche Körperhaltung wie die besessene Frau in Rubens Altargemälde, was auf eine Beteiligung von Jordaens bei zumindest dieser Figur hindeuten könnte. Die Verrenkungen dieser Figur erinnern Smith übrigens an die Gruppe des ‚Laokoon‘ durch deren körperlicher Verdrehungen er die Figur der ‚Besessenen‘ inspiriert sieht. (Smith 1969, S. 44).

CLAIRE JANSON hat eine Beziehung zwischen dem liegenden vom Teufel besessenen Mann im Vordergrund und dem toten Sklaven in TINTORETTOS Gemälde ‚Wunder des St. Markus‘ gefunden und VLIEGHE meint weiters, dass die Figur die jenen halbnackten am Boden liegenden Mann mit einem fast ausgestreckten Arm hält von einer Figur RAFFAELS entnommen ist die in den Stanzen, konkret in der ‚Stanza dell’Incendio‘ im Vatikan abgebildet ist. Der (fast) nackte, am Boden liegende Mann hat in der Position im Bild ebenso eine vage Entsprechung in BALDUCCIS Fresko der ‚Investitur Karlmanns‘, jedoch ist hier, ebenso wie im Rest des Bildes sehr deutlich wie sehr Rubens der Szene Leben, Dynamik und Monumentalität verliehen hat. Dieser Figurentypus, so bemerkt SMITH, kommt bei Rubens tatsächlich in vielen Kampf und Jagdszenen vor, wie auch in gewaltsamen biblischen und mythologischen Szenen. Die genaueste Entsprechung findet sich in der Figur des Paulus in dem Bild ‚Bekehrung Pauli‘ (Smith 1969, S. 44).

Der im hinteren Teil dieser Gruppe befindliche Kopf des alten Mannes der hinter dem linken Arm der Besessenen nach oben blickt, ist von JULIUS HELD als Ausführung einer Zeichnung erkannt worden, die sich in der Eremitage in St. Petersburg befindet, genannt ‚Senecakopf‘ da er stark einer in Rubens Besitz sich befindenen antiken Büste des SENECA ähnelt. Diese Zeichnung ist eine von jenen, die ich einerseits gerne Heranziehen möchte um PUYVELDE zu widerlegen, wenn er meinte, dass seine Zeichnungen „weder Notizen [...] noch Versuche“ (Puyvelde 1939, S. 7) wären (wobei natürlich meine Definitionen dieser Begriffe von denen Puyveldes abweichen mögen). Andererseits ist in dieser Zeichnung – genauso wie in der Studie des Blinden Mannes, die ich in der Analyse Franz Xavers noch

* Aus der Psychoanalyse stammende Bezeichnung für eine neurotischen Störung, bei der neben psychischen Auffälligkeiten (Dämmerzustände, Wahnvorstellungen, Schrei- und Weinkrämpfe) körperliche Beschwerden (heftige Herz- oder Magenschmerzen, Zitteranfälle) ohne organische Ursachen auftreten können.

bearbeiten werde – die ungeheure Meisterschaft der Formgebung und des lebendigen Ausdrucksvermögens von Rubens demonstriert. Im Vergleich zu dieser Zeichnung wirkt das Gesicht im Altargemälde geradezu leblos (vgl. Abb. 6).

Abb. 6 „Senecakopf“-Zeichnung von Rubens im Vergleich mit Modello und Altargemälde

Demus schreibt, dass man als für diese Gruppe verantwortlichen Maler der Werkstatt ANTON VAN DYCK vorgeschlagen hat, der seit 1617 Rubens' „Hauptmitarbeiter“ wurde, was an dem Apostelkopf mit dem wirren Haar festzumachen sei, das typisch für Van Dyck wäre (vgl. Demus 1977, S. 85). Nach eigener Betrachtung des Originals im KHM, wo sich auch genügend brillante Gemälde von Van Dyck befinden, kann ich diese Zuordnung nicht nachvollziehen, und wenn, dann müsste man wohl beifügen, dass Van Dyck an dem Tag an dem er diese Figur gemalt hat wohl nicht in bester Verfassung gewesen sein konnte. Bei dem Seneca Kopf wäre allerdings seiner Meinung nach auch JACOB JORDAENS als Maler möglich, und er geht davon aus, dass Rubens das Bild persönlich übergangen hat. Seiner Ansicht nach *„deutlich zu sehen z. B. an der Kasel des Ignatius, am Oberkörper vor allem der stehenden Mutter rechts, aber wohl auch beim ‚Seneca‘ oder der Frau rechts daneben.“* (Demus 1977, S. 85).

Um der mittelalterlichen Abstrusität der Vorgänge in der Szene links unten noch zusätzlich ‚Schwung‘ zu geben wurde (im Ggs. zum Modello) offenbar entschlossen im Altargemälde ein weiteres Symbol des Teufels darzustellen. So bewertet zumindest Smith den Hund in erster Linie als Beifügung zu dem besessenen Mann und erwähnt eine Stelle aus Ribadeneiras Texten wo über Hunde geschrieben steht, dass Ignatius *„... ihn (einen Teufel) ganz leicht mit dem Stock, den er in der Hand hielt, verjagen konnte (als wäre er bloß eine Katze oder ein Hündchen gewesen)“*. Überzeugender noch in folgendem Zitat, die ‚Unruhe‘ in einem Jesuitenkolleg erklärend *„... wie die Teufel mit einem Mal begannen, unsere Väter, die in diesem Kollegium wohnten, zu bekriegen und ihnen Tag und Nacht keine Ruhe zu lassen; einmal machten sie großen Aufruhr und Lärm, dann wieder erscheinen sie in verschiedenen Gestalten und Formen, wie als schwarzes Ross, als Hund, als Katze oder noch andere Tiere, und gönnten ihnen keine Erholung noch Nachtschlaf ...“* (Smith 1969, S. 58). So lächerlich diese Erzählungen

auch heute erscheinen mögen, möchte ich an dieser Stelle nur daran erinnern, dass sie damals dazu geführt haben, nicht nur absurd viele Katzen, Hunde und anderes Getier am Scheiterhaufen zu verbrennen, sondern wie genügend bekannt auch dazu, deren Besitzer für ihre ‚teuflischen‘ Tiere mit dem Leben bezahlen zu lassen. Der Jahrhunderte lange Bestand dieser kollektiven Neurose, wie man dieses Phänomen heute bezeichnen würde, lässt uns Schauern angesichts der relativen Häufigkeit mit der diese Phänomene auch noch heute, wenn auch in kleinerem Maßstab auftreten (Ich denke hier nur an den amerikanischen Präsidenten der ebenso wie Ignatius der Meinung ist, dass ihm Gott persönlich zuflüstert was er tun soll und was nicht, wobei offenbar zumindest die Hälfte der amerikanischen Staatsbürger an diesem Umstand nichts merkwürdiges findet).

Zur Darstellung des Hundes im Altargemälde möchte ich noch anmerken, dass meine Vermutung dahin geht, dass der auf Tierdarstellungen spezialisierte Mitarbeiter Rubens, FRANS SNYDERS (1579-1657) hier mitgewirkt hat. Diese Vermutung ist m. E. dadurch gestärkt, dass Snyders in vielen seiner eigenen Bilder im linken unteren Bildraum Hunde darzustellen pflegte (vgl. z. B.: ‚Großes Stilleben mit Dame und Papagei‘ oder ‚Der Wildbrethändler‘. Darüber hinaus hege ich noch eine Vermutung, die jedoch schwerer durch Analogien in anderen Bildern zu belegen ist. Nämlich glaube ich, nach der Untersuchung von Bildern von Snyders, behaupten zu können, dass Snyders auch in manchen Menschenfiguren bei dem Bild des Hl. Ignatius und auch bei dem des Franz Xaver, mitgewirkt hat. Konkret meine ich damit bei dem vorliegenden Bild des Hl. Ignatius die Gesichter der beiden ‚Besessenen‘. Die Gesichter dieser Figuren sind in extremer Weise dargestellt, die m. E. eine Todesnähe und Kälte vermittelt. Diese Art von Darstellung bzw. diesen spezifischen Ausdruck finde ich einerseits in den ‚Fischmarkt‘-Darstellungen von Snyders. Speziell an das Gesicht der ‚Besessenen‘ hat mich jedoch das Bild ‚Das Haupt der Medusa‘ erinnert. Bei diesem Bild werden die Schlangendarstellungen Snyders zugeschrieben, das Gesicht jedoch Rubens. Meines Erachtens ist es jedoch nicht völlig auszuschließen, dass Snyders auch den Kopf der Medusa gemalt hat, und weiters bin ich der Meinung, dass in Betracht zu ziehen wäre, dass Snyders nicht nur die Gesichter der Besessenen zumindest übergangen hat, sondern auch in dem Gemälde des Hl. Franz Xaver, für die Darstellung des ertrunkenen Kindes verantwortlich zeichnet.

- Vordergrund Figurengruppe rechts

Der Mann der auf den Strick um seinen Hals hinweist, ist ebenso einer Geschichte von Ribadineira entnommen, die davon handelt, dass sich ein Mann erhängt hat, aber Ignatius ihn so lange vom Sterben abhielt, bis er alle seine Sünden gebeichtet hatte. Smith zitiert: *„... trug es sich zu, dass sich ein Mann an einem Balken in seiner Kammer erhängt hatte, in die der gute Vater schnell hinein trat und den Strick abschnitt, und begann, obwohl alle den Mann für tot hielten,*

doch mit Beten und Anrufungen, so dass der Mann wieder zu sich kam und Zeichen von Reue und Traurigkeit über sine Sünden gab, und kurz darauf den Geist aufgab.“ (Smith 1969, S. 55). Ich füge diese Originalzitate hier ein um eine Vorstellung der didaktischen Wirkung des Altargemälde auf die Gläubigen zu ermöglichen. Es mag gut sein, dass diese Geschichten auch vielen Gläubigen bekannt waren, vielleicht sogar in einer Predigt verwendet wurden. Man mag selbst versuchen zu Empfinden welchen Effekt diese Erzählungen in Verbindung mit einem derartigen Gemälde zu dieser relativ ‚Medienarmen‘ Zeit gehabt haben musste.

Die Darstellung der jungen Frauen mit Kindern entstammen, wie Smith bemerkt, ebenso Ribadeneiras Bericht. *„Man liest, dass Ignatius besondere Macht hatte in Kindesnöten zu helfen, und das auch noch nach seinem Tod“.* In der entsprechenden Textstelle bei Ribadeneira beschreibt er einen Fall, in dem eine Frau *„... drei Tage lang furchtbare Schmerzen von den Wehen litt, und als am Laurentiustag, im Jahr 1598, die Unterschrift des Seligen Vaters (Ignatius), die wir erwähnt haben, zu ihr gebracht wurde, während sie mit diesen Schmerzen zu Bett lag, erhob sie sich von ihm und wurde, während alle, die anwesend waren, den Namen des Seligen Ignatius anriefen, auf eine neue Weise von einem Kind entbunden, dem der Kopf zwischen seinen Beinen herauskam [...] was alle Umstehenden das Lob unseres Herrn anstimmen ließ, um der Wege willen, die er nahm, seine Heiligen zu ehren.“* Weniger abstrus und spektakulär, dafür aber unverständlicher ist ein anderer Bericht, in dem ein Kind bei der Geburt den Mund voll von Flüssigkeiten hatte, welche die Mutter vorher trank: *„Die Hebamme entfernte sie aus seinem Mund und das Kind begann augenblicklich zu schreien, was alle übrigen vor Freude zum Lachen brachte.“* (Smith 1969, S. 56). Auch diese Zitate bringe ich hier, um eine Vorstellung von der systematischen Weise zu geben, mit der über solche Geschichten die Vorstellungswelt der Gläubigen gefüllt worden ist, und um zu veranschaulichen in welcher hervorragenden Weise die von mir hier untersuchten Bilder ihren Beitrag dazu geleistet haben mochten. Dass die Frau rechts außen im Altargemälde das Kind so hält, dass der Kopf sichtbar hervorsteht, scheint mir beinahe eine Art Kompensation des ‚toten Kind‘ Motivs des Modellos zu sein (vgl. Kap. 4.2). Denn auf diese Weise ist ein Kleinkind emotional in der Szene eingebaut das zwei Interpretationen offen lässt: Und zwar, dass das Kind entweder Krank ist und deshalb dem Ignatius zur Segnung gegeben wird, oder dass es sich hier um eine Dankbarkeitsgeste handelt. In beiden Fällen ist die Darstellung weniger dramatisch und Angst einflößend (wir erinnern uns hier an die Vorgabe des ‚Decorums‘, dass Darstellungen nicht ‚entmutigend‘ wirken sollen) als in dem Motiv des am Boden liegenden Kindes.

Die Frau links mit den beiden Kindern ist ein weiterer deutlicher Hinweis darauf, dass Rubens bzw. seine Werkstatt, das Fresko des BALDUCCI als Vorlage nicht nur für die grundlegende Komposition sondern auch für einige Figuren verwendet hat. Wie auf dem Altargemälde zu sehen ist, wurde die Figur der Frau mit Kind von Balducci in seitenverkehrter Weise sowohl in Position in der Gesamtkomposition als auch in der individuellen Haltung und sogar dem Ge-

sichtsausdruck nachgeahmt. Wunderlicherweise ist dies bei dem Modello nicht der Fall, was die Frage aufwirft warum Rubens, wenn er ursprünglich das Fresko als Zeichnung oder als Stich zur Verfügung hatte, nicht gleich diese Figur kopiert hatte. Hierfür möchte ich eine Antwort vorschlagen. Nämlich glaube ich, dass Rubens nur dort ‚kopiert‘ hat, wo er sich einen Lerngewinn versprach, was bei MICHELANGELO, CARAVAGGIO etc. sicherlich der Fall sein mochte, nicht aber bei dem Manieristen Balducci, der im Übrigen noch einen deutlich anderen Stil hatte als Rubens, man beachte diesbezüglich, dass nichts sonst auf eine Ähnlichkeit zu Balduccis Figuren hinweist (dass Rubens Bildideen wie die drei Frauen mit Kindern, die Reihe der Jesuiten oder die Grundkomposition von Balducci übernommen hat, betrifft nur die Bildidee aber nicht die konkrete Darstellungsweise). Es ist außerdem aus diesem Umstand m. E. mit großer Wahrscheinlichkeit zu schließen, dass das Altargemälde, bzw. zumindest dieser Teil, von einem Schüler gefertigt wurde und Rubens dem oder den Schüler(n) die Zeichnung des Werks von Balducci erst beim Altargemälde zur Vorlage reichte.

- Figurengruppe über dem Heiligen Ignatius

Über der Figur des Ignatius erscheinen einzelne Putti, der erste von ihnen gleichsam wie ‚Superman‘ dem Teufel triumphierend hinterher jagend (man verzeihe mir diese legere Ausdrucksweise an dieser Stelle, aber das Altargemälde verleitet in seiner generellen ‚Flachheit‘ dazu, sich über die gesamte Szene lustig zu machen). Die anderen beiden mit Palmwedel und Kranz ‚bewaffnet‘, ebenso bereit ihn und seine Dämonen aus der Kirche zu vertreiben. Man bemerke hier die Analogie zur Ölskizze der Altargestaltung, bei der ich im Unterkapitel 3.2 gezeigt habe, dass ursprünglich auch die über dem Altar befindlichen Steinengel mit Palmwedel und Kranz als Symbole für die Heiligen ausgestattet waren. Die Putti und den sie begleitenden Lichtstrahl interpretiere ich analog zu der Figurengruppe beim Gemälde des Hl. Franz Xaver (wo sie von Smith als die Personifikation der Fides Catholica beschrieben werden) auch als Symbole für die Unterstützung der Engel bzw. auch des Heiligen Geistes.

- Figurengruppe hinten links

Im hinteren Bereich befindet sich in diesem Gemälde nur die Gruppe der Dämonen, deren Darstellung sich im Vergleich zu jenen vom Modelli leicht unterscheidet. Sie personifizieren relativ einfach interpretierbar wohl die Dämonen bzw. den Teufel selbst, der jenen von Ignatius gesegneten Kranken Menschen fluchend entfährt und ins hintere der Kirche vor der Macht des Heiligen flüchtet.

4.2 Die Ölskizze und Differenzen zum Großformat

Abb. 7 **Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola (Modello)**
Öl auf Holz, 105,5 x 74 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Provenienz: Jesuitenkirche Antwerpen.
Erworben durch J. Rosa für die Kaiserliche Sammlung in Wien, 1776.

- Thema, Komposition und Ikonologie:

Die Änderungen von Modello zum fertigen Altarbild bezüglich der Grundkomposition sowie der einzelnen Figurengruppen erscheinen bei dem Bild des Ignatius (im Ggs. zu jenem des Franz Xaver, bei dem die Unterschiede viel augenfälliger sind) auf den ersten Blick gering, jedoch bekommen diese wenigen Änderungen ein höheres Gewicht wenn man sich der Bilder eingehender widmet und so der grundlegenden Unterschiede gewahr wird, die sich nicht zuletzt durch eine direkte Betrachtung und Beurteilung der Qualität der Originale erschließt.

Die Änderungen von Modello zu Altarbild betreffen im Allgemeinen, wie KLAUS DEMUS richtig schreibt, „... eine Klärung und Monumentalisierung der Komposition, eine stärkere Durcharbeitung der Einzelfigur und eine Entflechtung der Figurengruppen: die großen Altarbilder – auf Fernsicht angewiesen – wurden dadurch besser ablesbar und in ihrer inhaltlichen Aussage deutlicher.“ (Demus 1977, S. 86). Die Architektur weist im Modello eine stärkere Flucht nach hinten auf, und ein wesentlicher Unterschied zum Altargemälde ist die Entfernung des architektonischen Elements über der Figur des Ignatius, das im Altargemälde durch einen einfallenden Lichtstrahl, sowie einschwebenden Putto ersetzt worden ist.

Ein weiterer architektonischer Unterschied in der Skizze ist, wie ich bereits im vorigen Kapitel angemerkt habe, dass sich beim Aufgang zum Bereich des Heiligen noch zwei Stufen statt wie im Großformat drei befanden, was wie LEWINE richtig schreibt dazu dienen mag die Figuren besser zu ordnen. Was ich hier an dieser Stelle besonders bemerkenswert finde ist, und das hat auch LEWINE nicht beachtet, dass in der Skizze von Rubens der Weg zum Heiligen noch – wie bei Balduccis Fresko – durch eine Figur eines Knaben versperrt ist. Hier bei Rubens Modello liegt der Knabe – im Gegensatz zu Balduccis Version wo der Knabe sitzt - am Boden und der Betrachter ist auf der gleichen Ebene wie die vorderen Figurengruppen.

Im Großformat wurde, wie bereits gesagt nicht nur eine Stufe hinzugefügt, sondern auch der Knabe samt der betreuenden Frau ersatzlos entfernt und es wurde damit eine Lücke hinterlassen. Meine Hypothese ist nun, wie bereits im Vorkapitel erwähnt die, dass diese Lücke und die Hinzufügung der Stufe den Zweck hat eine ‚visuelle Straße zum Heiligen‘ zu bilden, um den Blick und die Emotionen absichtlich in einer bestimmten Richtung zu leiten, bzw. die Phantasie der Annäherung zum Heiligen im Betrachter zu begünstigen.

In der Weise wie das Modello als Ausgangspunkt für das Altargemälde genutzt wurde, und schließlich ein m. E. sehr unterschiedliches Ergebnis beförderte, so ist auch mit großer Sicherheit davon auszugehen, dass das Modell in seiner Grundkomposition und einiger Bildideen sowie der Anordnung und Inhalte von Figuren auf das Fresco ‚Investitur Karl-

manns' von BALDUCCI zurückgehen, wie von Lewine eindrucksvoll nachgewiesen wurde (Lewine 1963). Aber wie er auch richtig sagt, hilft uns das Wissen um die Quelle auch dabei, die Position die das Modello in der Entstehung des Altargemäldes hatte, besser zu verstehen. Lewine schließt aus diesem Umstand folgendes: „*First, since it is in the oil sketch that we see Rubens' immediate responses to Balducci, the oil sketch must represent the first stage in the development of Rubens' design, i.e., there could not have been any specific preparatory drawing made before the sketch. Secondly – and this is supported by the fact that, other than its bozzetto, no other contemporary version of Balducci's picture is known – Rubens must have been working from a drawing or drawings made by himself while in Rome although utilized only some years later.*” (Lewine 1963, S. 145f). Dies weist wiederum deutlich darauf hin, dass Rubens den reichen Fundus an Zeichnungen, die er in seinen Italienjahren gefertigt hat, später sinnvoll eingesetzt hat, was zum Beispiel auch an dem ‚Senecakopf‘ oder der Figur der Besessenen die dem Laokoon ähnlich ist ersichtlich ist. Lewine weist außerdem darauf hin, dass Rubens genau diese Art von Kunst, nämlich den von BALDUCCI oder CHRISTOFANO RONCALLI deutlich angewandten ‚klassizistischen Manierismus‘ in seinen frühen Jahren in Italien ‚absorbiert‘ hat (Lewine 1963, S. 146).

- Zentrale Figur des Hl. Ignatius und Figuren in nächster Nähe

Die Figur des Ignatius ist im Unterschied zum Altargemälde im Modello so dargestellt, dass man beide Augen sehen kann und der Blick des Heiligen ist stärker nach oben gerichtet als im fertigen Gemälde. Der Blick scheint sich direkt auf das Symbol des Heiligen-Geistes, die schwebende Feuerzunge, über ihn zu beziehen, das im Altargemälde zur Gänze wegfällt. Ebenso eindringlich ist der Unterschied des ‚Strahlenkranzes‘ um das Haupt des Ignatius, der im Modello wesentlich stärker ausfällt als im Großformat. Die ganze Körperhaltung vermittelt in der Skizze eine geistige Entrücktheit, eine Wirkung die im Detail zum Beispiel ihren Grund in der leicht gebogenen Körperspannung nach oben und der nur vagen Berührung des Altars durch die linke Hand sichtbar, bzw. spürbar ist. Diese Geistigkeit wurde, wie schon bemerkt, im Altargemälde durch eine Geste der Führerschaft und Determination ersetzt.

Im Modello wirkt der Raum über Ignatius durch die gemeinsame Fluchtlinie des Altarteils mit der Säulenfront im Hintergrund etwas höher als im Altargemälde, was auch den Effekt hat, dass das Heilige-Geist Symbol, das im Modello über Ignatius schwebt (und im Altargemälde durch Putti ersetzt worden ist) Bedeutung gewinnt. Der Altar selbst ist, abgesehen von der Entfernung des oberen Bauteils durch Putti, auch durch andere markante Änderungen auffällig. Nämlich befindet sich in der Modelli Version ein Gemälde eines offenbar sitzenden Heiligen am Altar, welches im ausgeführten Großformat durch eine Darstellung

des Gekreuzigten ersetzt worden ist. Bezüglich des Heiligen-Geist Symbols und dem Bild des Christus hat THOMAS GLEN mehrere interessante Bemerkungen gemacht. Zuerst zitiert er MILTON LEWINE'S Anmerkung zum Altarbild in dem Lewine meinte, dass der erhobene Arm im Christusbild die Geste Ignatius' widerspiegelt (Lewine 1963, S. 144). Und tatsächlich erinnert m. E. die Geste des Ignatius an die vielen Darstellungen Christi wie er die Wundmale in der Hand präsentiert. Glen erklärt weiter, dass weder Lewine noch jemand anders, die Feuerzunge über Ignatius bemerkt zu haben scheint, was allerdings tatsächlich verwunderlich ist. Außerdem führt er ein weiteres bisher unbeachtetes Detail an, nämlich dass der Kelch auf dem Altar in der Skizze bedeckt, im Altargemälde aber offen ist. Weiters besteht das Gemälde am Altar nicht nur aus Christus sondern er ist dort begleitet von der Jungfrau Maria sowie auch Maria Magdalena, was Glen als äußerst wichtig hervorhebt, da sie einen wesentlichen Symbolgehalt der Kreuzigungsgeschichte beinhalten. Die Jungfrau Maria tritt als zweite Figur der Erlösung auf, sie fällt nicht in Ohnmacht, da sie die Zustimmung zum Opfer ihres Sohns gegeben hat. Magdalena trägt auf ihren Schultern die gesamte Last der Sünden der Menschheit. Sie repräsentiert in dem Bild den Betrachter oder den Kommunionsteilnehmer. Die Jungfrau Maria wurde von den Jesuiten besonders geehrt, weil sie Ignatius vom Soldatendasein konvertiert hat. Zusätzlich hat diese Darstellung den Sinn zu zeigen, dass (analog zu Franz Xaver, der zusätzlich mit dem Finger nach oben verweist) Ignatius allein die Menschen vor ihm nicht heilen kann. Da er die Messe zelebriert, bzw. als ‚Gesandter‘ von Christus und Maria, ist er nur deshalb mächtig die Wunder zu vollbringen, weil er die göttliche Hilfe erfährt (vgl. Glen 1977, S. 179-181). Die Feuerzunge die auf Ignatius hernieder schwebt wird von Glen in erster Linie mit Pfingsten in Verbindung gebracht, nebenbei ist es aber auch ein Rückbezug auf das jüdisch-hellenistische ‚Pentekost‘, Symbol für den Abschluss der Osterzeit, die Trinität, die Begründung der Kirche und im Übrigen hat dieser Festzeitpunkt auch starke heidnische Wurzeln, die Rubens sicherlich nicht unbekannt waren. Es wundert wenig, dass sich die Auftraggeber für eine leichter verständliche und eindeutige Darstellung für diesen Zweck entschlossen haben. Den ikonographischen Wechsel von Feuerzunge zu Christusdarstellung sieht auch Glen in pragmatischen Überlegungen denn es wird, wie er sagt, durch das eindeutige Altarbild eine bedeutungsvollere Beziehung zwischen Altargemälde und der gehaltenen Messe in der Kirche hergestellt (vgl. Glen 1977, S. 179). Glen meint weiters, dass Ignatius von den die Messe besuchenden Gläubigen als lebendig imaginiert werden sollte und sein Blut, das er während der Messe gibt, in den unbefleckten offenen Kelch aufgefangen werden sollte, wobei hier die Darstellung der anwesenden Bewunderer im Bild auch als Teilnehmer einer Messe gesehen werden, die darauf warten an der Gabe von Brot und Wein teilzuhaben (vgl. Glen 1977, S. 180).

Weiters wurde, wie bereits im Vorkapitel erwähnt, die Drapierung des Altarvorhangs so modifiziert, dass sich die Vorhänge nicht mehr um die Säule winden, was Lewine als sym-

bolischen Akzent bezüglich der ‚Fleur-de-lis‘* interpretiert hat, der in dem Kontext offenbar keinen Platz hatte. Die neun Ordensbrüder sind in der Ölskizze in beinahe identischer Weise positioniert wie im Altargemälde. Wesentlichster Unterschied zum Altargemälde ist der Ausdruck der Gesichter, der genuine Überraschung und Beeindrucktheit vermittelt, wo im Altargemälde eine gefühlsmäßige Unbetheiligkeit zu dominieren scheint.

- Vordergrund Figurengruppe links

In dieser Gruppe tritt im Vergleich zum Altarbild ebenso eine stärkere organische Verflechtung der Figuren hervor, was sich zum Beispiel deutlich darin zeigt, dass die Menschenmenge hinter dem Gesicht der ‚Besessenen‘ im Modello deutlich mehr Personen beinhaltet. Der ‚Senecakopf‘ im Altargemälde sieht im Modello bei weitem noch nicht wie Seneca aus, woraus zu schließen wäre, dass auch hier die Rubenszeichnung erst für das Altarbild erstellt, oder aus dem ‚Archiv‘ geholt wurde. Die beiden ‚Hauptfiguren‘ in dieser Gruppe, die besessene Frau und der vom Teufel in Besitz genommene Mann am Boden der, ebenso wie der Mann in der Gruppe rechts, ein Seil in Händen hält und möglicherweise ebenso als Selbstmörder interpretiert werden könnte (jedoch werden die Seilreste üblicherweise als Überreste eines Versuches den ‚Berserker‘ festzubinden interpretiert), sind im Altarbild stärker ‚Ausgeleuchtet‘ als im Modello (siehe analog die zwei am meisten in Erscheinung tretenden Kranken im Bild des Hl. Franz Xaver). Mehrere Arme von Menschen, die das ‚Menschengeflecht‘ und das Drängen und die Lebendigkeit der Darstellung im Modello ausmachen, sind im Altarbild entfernt worden. Zum Beispiel der hochgestreckte Arm hinter der besessenen Frau, dann ein Arm links der besessenen der entnommen wurde, sowie ein Arm der in Richtung dem am Boden liegenden Mann weist, der im Altarbild nicht mehr zu sehen ist. Auch die alte Frau am linken Bildrand, die im Modello noch den Arm scheinbar Hilfe reichend, empathisch nach dem ‚Besessenen‘ am Boden streckt (wobei dieser Arm auch dem jungen Mann neben ihr gehören könnte, das ist m. E. nicht völlig klar), wird im Altarbild zu einer kühlen und distanten Person, deren Gesichtsausdruck lediglich das Schicksal des Mannes zu bedauern scheint aber froh ist, genügend Abstand zum ‚Opfer‘ zu haben.

* ‚Fleur-de-lis‘ bedeutet in französischer Sprache ‚Lilienblume‘ und steht in engem Zusammenhang mit dem Merowingerkönig Chlodwig I. So soll einer Legende nach die Jungfrau Maria ihm bei seiner Bekehrung zum Christentum eine Lilie überreicht haben. Die Katholische Kirche bekräftigte später die Assoziation Marias mit dem Symbol. Darüber hinaus ist die das rote Lilienkreuz auch das Ordenszeichen des spanischen Ordens des Heiligen Jakobs vom Schwert.

Abb. 8 ‚Distraktoren-Hypothese‘ (Vgl. zw. Modello und Altargemälde bezüglich Stöcke)

Interessant ist auch das Fehlen des Stockes des jungen Mannes der bei der Abtrennung zum Altarbereich kniet. Analog zu dieser Eliminierung eines als Gehhilfe oder Krücke interpretierbaren Holzstocks, ist auch in dem Gemälde Franz Xavers der Figur des gebrechlichen Mannes mit Krücke, im Altargemälde die Gehhilfe entzogen worden. Über dieses Verschwinden kann ich nur mutmaßen, aber ich denke nur bedingt, so wie Demus, dass dies der optischen Klärung der Szene dient (Demus 1977, S. 86). Vielmehr vermute ich, dass ein anorganisches Element (siehe auch die zurückgenommenen Kerzen im Altargemälde) in mitten einer bewegten Szene von Menschen zu sehr geeignet ist, den Blick auf sich zu ziehen und als ‚Distraktor‘ zu wirken (vgl. Abb. 8). Diesen Effekt würde ich wiederum damit Argumentieren, dass ein Stock eines der ursprünglichsten Werkzeuge und vor allem Waffen des Menschen darstellen, und unser Wahrnehmungsapparat daher sehr schnell, emotional und vor allem unwillkürlich auf solche visuelle Signale reagiert, da er darauf konditioniert ist mögliche Gefahren so schnell wie möglich zu erkennen. Tatsächlich lässt sich dieser Effekt psychologisch durch den gut erforschten Aufmerksamkeitslenkungs-Prozess erklären (vgl. Zimbardo 2007, S. 142). Konkret würde hierfür auch die Theorie Treismanns Anwendung finden, die er ‚Merkmalsintegrationstheorie‘ genannt hat (Feature Integration Theory). Dabei spielen so genannte präattentive Prozesse eine wichtige Rolle, welche die kognitive Verarbeitung steuern. Diese hier näher zu erläutern, würde allerdings den Rahmen der Arbeit bei weitem sprengen, ich möchte daher nur auf das Ar-

beitsbuch von Trimmel verweisen (Trimmel 2003, S. 164). In jedem Fall sind diese verschwundenen Stöcke in der Forschung offenbar ungeklärt, und die mögliche Erklärung durch ‚kompositorische Klärung‘ erscheint mir zu wenig plausibel.

Weiters wäre auch zu dieser Gruppe zu sagen was für das gesamte Modello gilt: In der Skizze sind die Figuren lebendig und man fühlt regelrecht den Schmerz und die Verzweiflung der ‚Anwesenden‘. Die Charaktäre und Gesten der Personen sind mit nur wenigen Pinselstrichen mit einer großen Ausdruckstärke versehen worden. Im Altargemälde ist das genaue Gegenteil der Fall. Mit großem Aufwand und technischer Raffinesse wurden die Figuren soweit in ‚Posen‘ der Gewalt und des Wahnsinns gezwungen, dass sie dazu ‚verdammte‘ sind leblos zu bleiben. Das Diktat der einfachen Lesbarkeit und der deutlichen Konturierung jeder einzelnen Figur hat aus dem inspirierten Gedicht eines Bildes im Kleinformat einen groben Stabreim monströsen Ausmaßes gemacht. Von der Lebendigkeit des Modellos ist im Altargemälde nur noch die ‚sterbliche Hülle‘ übrig, während der ‚Geist‘ im Prozess der Werkstattproduktion entschwunden sein muss.

- Vordergrund Figurengruppe rechts

Bei der rechten Gruppe ist, wie ich bereits erwähnt habe, der liegende Knabe (möglicherweise auch ein Mädchen?) und die betreuenden Frau mit dem Kleinkind im Brusttuch bemerkenswert, denn diese wurden im Altargemälde ersatzlos eliminiert. Was mich dabei frappiert ist, dass für mein Empfinden, die zum am Boden liegenden Mann analoge Position des Knaben, die Situation dramatisiert. Andererseits ist es so, dass das ‚Decorum‘, also die gestalterischen Richtlinien über die Angemessenheit der Darstellung (vgl. Kap. 3.3.1) auch Richtlinien beinhaltet die vorschreiben, dass die dargestellten Szenen keine ‚Hoffnungslosigkeit‘ auslösen dürfen und nicht ‚entmutigend‘ sein sollten (Glen 1977, S. 32). Und ich würde meinen, dass ein totes oder tot scheinendes Kind tatsächlich eine möglicherweise zu dramatische Darstellungsform für die Auftraggeber gewesen sein mag. Auch hier komme ich nicht umhin, eine psychologische Erklärung zu geben, die in aller Kürze darin besteht, dass unsere evolutionsgeschichtliche Programmierung dem Überleben des Nachwuchses allererste Priorität einräumt. Ein sterbendes Kind wäre demnach in diesem Bild die beunruhigendste Szene für den Betrachter. Aber die Entfernung dieser Figur habe ich oben bereits auch damit Argumentiert, dass damit ein visueller Pfad zum Heiligen frei gemacht wird. Die Frauengruppe ist m. E. von Smith korrekt den Erzählungen von Ribadeneira zugeordnet worden (siehe Kap. 4.1), was im Modello noch deutlicher zu sehen ist, da sich hier drei Frauen mit jeweils einem oder zwei Kindern in Not befinden bzw. dankbar dem Ignatius huldigen, was im übrigen der Darstellungsweise in Balduccis Fresko ‚Investitur Karlmanns‘ entspricht (siehe dazu auch interessante Details in Kap. 4.1).

- Figurengruppe über dem Heiligen Ignatius

Bei der Figurengruppe der Putti, die über dem Ignatius schweben, sind sehr deutlich hervortretende Änderungen beim Altarbild gemacht worden. Die Engel auf dem Modello sind noch wie Kinder gemalt, mit einer Zartheit und Unschuld. Im Altargemälde wirken sie eher wie kleine Raufbolde, die einer Katze nachjagen. Der Engel über der Jesuitenreihe trug im Modello ursprünglich einen Palmzweig, der aber bei einer Restaurierung übermalt wurde, was anhand einer Kopie des Modello, die sich in München befindet, von Vlieghe herausgefunden wurde (vgl. Demus 1977, S. 86). Die Putti sind im Modello außerdem gedrängter als im Altargemälde. Die Aufteilung der Putti auf einer ‚Linie‘ führt im Altargemälde zu einer verstärkten Bewegungssillusion, die kompositorisch mit einem Lichtstrahl noch verstärkt ist, und im Modello so noch nicht existiert.

- Figurengruppe hinten links

Die Dämonen im Modello sind vom Ausdruck her interessanter als diejenigen des Altargemäldes. Dem Dämon rechts unten hat einen ängstlichen Ausdruck im Gesicht und gleichzeitig eine gewisse Boshaftigkeit. Die Schlange bzw. der Drache spuckt im Modello Feuer, wohingegen er im Großformat nur noch relativ unspektakulär das (zahnlose?) Maul öffnet. Der ‚Hauptdämon‘ oder Teufel selbst, ist im Modello als flüchtend, also laufend dargestellt, wohingegen er im Altarbild eher an einer Stelle zu schweben, zu stolpern oder zu fallen scheint.

4.3 Differentielle Analyse der Unterschiede zwischen Skizze und Altarbild

a. Malweise, künstlerische Qualität und Bildwirkung

KLAUS DEMUS (1977, S. 85) hält fest, dass die technische Ausführung „eines solchen Auftrags“ (in Bezug zu den Altarbildern) seit Rubens’ Rückkehr aus Italien großteils die Werkstatt übernahm, gibt aber für diese pauschale Bemerkung keine konkrete Begründung oder Quelle an. Es ist jedoch bei der unvoreingenommenen Betrachtung der Originalgemälde meines Empfindens nach sehr unmittelbar verständlich, wenn diese Gemälde in die Kategorie „Werkstattschinken“ eingereiht werden, wie HANS-PETER SCHWANKECH, anläss-

lich der Ausstellung von Rubensgemälden in Wien im Jahr 2004, die großteils von Rubens' Werkstatt ausgeführten Großformate bezeichnet hat (Schwankech 2004).

Denn ganz im Gegensatz zum Modello, wirken die Figuren im Altarbild wie aus Wachs und wenig lebendig. Weder die Körperhaltungen noch die Gesten sind von Leben durchdrungen und wirken abgepaust und leer. Die Malweise selbst ist lieblos flach und ist mehr Beweis einer technischen Raffinesse, als der einer begabten seelenvollen Künstlerhand. Besonders die Pinselführung ist deutlich untypisch für Rubens. Der Farbauftrag ist bei der Hand des Meisters wesentlich strukturierter und lebendiger. Man vergleiche nur z. B. den ‚Ildefonso Altar‘ mit den von mir untersuchten Wechselbildern, um diesen Unterschied am deutlichsten zu sehen. Es ist jedoch erstaunlich, dass die Körperformen sowie auch das Inkarnat in den Altarbildern sehr gut ‚im Stil‘ des Rubens gemalt sind. Abgesehen von dem sich m. E. spontan vermittelnden Gesamteindruck, dass hier kein Rubens-Original vorliegt, sind deutliche Hinweise auf Werkstattarbeit wie gesagt in Details des Malstils und auch der Körperkonturierung zu finden. Dies betrifft in erster Linie die Glanzlichter, die von Rubens in spezifischer Weise gesetzt werden und auch Details in den Gesichtern, die den Figuren Leben und Authentizität einhauchen. Bei der Körperkonturierung strebt Rubens stets nach möglichst realistischer Darstellungsweise. Körperformen sind bei ihm häufig anatomisch unrichtig verdreht (siehe die ‚Besessene‘ in dem vorliegenden Bild, oder auch deutlich bei ‚Der Einsiedler und die schlafenden Angelika‘), wirken jedoch auf den ersten Blick korrekt. Bei näherer Betrachtung der anatomischen Verdrehungen in manchen von Rubens Bildern, traut man seinen Augen kaum.

Der orthodoxe Charakter des Bildinhaltes scheint geradezu auf die ausführenden Personen übergegangen zu sein, und der Auftrag, dieses Bild zu malen lässt mich an einem militärischen Befehls denken, den es strikt und ohne Widerspruch, mit größter Effizienz und ohne persönlicher emotionaler Beteiligung auszuführen galt. Das personifizierte Böse in Form der Teufel im Hintergrund ist weniger beunruhigend dämonisch, als die Art und Weise in der dieses Bild aller Emotionalität beraubt ist. Die Figuren sind, sofern man es fertig bringt sich sie lebendig vorzustellen, nicht mehr als schlechte Schauspieler eines Laientheaters, die sich in einer drittklassigen Inszenierung eines ursprünglich inspirierenden und genialen Geistesentwurfs wieder finden. Wer schon einmal eine unerträglich schlechte Inszenierung von ‚Hamlet‘ oder ‚Die Zauberflöte‘ gesehen hat, weiß was ich meine. Offen gestanden scheint es mir unwahrscheinlich, dass Rubens dieses Bild auch nur teilweise übergegangen hat.

Das Modello strahlt ungleich mehr Wärme aus als das Altarbild, das eher in kühlen Tönen gehalten ist. Beim Modello finden wir eine organische Gesamtkomposition vor, die von einer unmittelbar fühlbaren Lebendigkeit durchzogen ist. Affekte übertragen sich direkt auf den Betrachter, die Gesten sind authentisch und nicht wie im Altarbild leere Posen.

Es gibt allerdings etwas an dem Altarbild, das mich dennoch fesselt, und das ist einerseits die oben beschriebene Effizienz der Ausführung im Sinne der psychagogischen Zielsetzung und andererseits die Macht der Bildsprache, die im Altargemälde (im Ggs. zum Modello) durch die emotionale Depriviertheit der Charaktere weniger zu leiden als zu gewinnen scheint. Die schier gewalttätige Macht der, ich möchte fast sagen, von jedem dem ‚Endziel‘ der Bildinhalte unadäquaten menschlichen Impulses ‚gesäuberten‘ Bildsprache. Mein spezifisches Interesse betrifft hier, ich möchte es noch einmal erwähnen, nicht die direkte emotionale Wirkung auf mich persönlich, die ich als unangenehm, aufdringlich belehrend und im Effekt entwürdigend empfinde und sich komplett von dem Eindruck, den das Modello auf mich macht unterscheidet, sondern vielmehr das Wirkungsspektrum das diese Bilder in ‚Gläubigen‘ entfalten musste. Hier ist in der Komposition eine hohe Intelligenz mit einer kreativen Bilderfindungsgabe verbunden, die schließlich von einer nicht weniger intelligenten ‚Zweckbindungsmaschinerie‘, nämlich den von dem Tridentinischen Bilderkodex und ihrem missionarischen Eifer durchdrungenen Jesuiten, gesteuert worden ist. In gewisser Weise kann man m. E. diese ausgereiften Propagandastücke der Gegenreformation durchaus mit den künstlerisch wertvollen und ungeheuer wirkungsvollen Filmproduktionen vergleichen, die LENI RIEFENSTAHL für die Nationalsozialisten gemacht hat. Was THOMAS GLEN allgemein über die religiösen Gemälde von Rubens gesagt hat gilt m. E. weniger für die Modelli, in denen für mein Empfinden noch die ausgewogene, im Kern humanistische und geniale Persönlichkeit Rubens spürbar ist, sondern speziell für beide Altargemälde der Jesuitenkirche in Antwerpen: „... *there are no superfluous passages. No flower, animal, gesture or expression it without significance. Every detail contributes to the total meaning of the work. [...] In fact he employed every conceivable resource to translate into paint the tenets expounded by Catholic-Reformation writers.*” (Glen 1977, S. 30).

b. Ikonographie, ‚Vivacità‘ und ‚Decorum‘

Den vielleicht bedeutendsten Unterschied zwischen Modello und Großformat bezüglich der Ikonographie ist wahrscheinlich die Entdeckung Glens, dass die sehr deutlich hervortretende ‚Feuerzunge‘ bei der Ölskizze, im Altargemälde entfernt, bzw. durch einschwebende Putti ersetzt worden ist. Wie bereits in der Analyse der Ölskizze bemerkt, vermutet THOMAS GLEN (1977, S. 179), dass die Darstellung der Feuerzunge zu allgemein gehalten ist, und kein konkreter Bezug zur Liturgie hergestellt werden konnte, was mir äußerst plausibel erscheint.

Eine nicht geringe Anzahl ikonographischer Veränderungen betreffen den Altar, vor dem Ignatius steht. Das Bild des sitzenden Mannes (Heiligen) über dem Altar, wurde im Großformat durch eine Christusdarstellung mit der Jungfrau Maria und Maria Magdalena er-

setzt, was nicht nur ikonographische Beziehungen zu Ignatius selbst herstellt sondern auch zur Gestaltung der Marmordekoration des Altars selbst, den ja Rubens entworfen hat (siehe dafür Kap. 3). Weiters wurde bereits erwähnt, dass die diffuse ikonographische Bedeutung der ‚Fleur de Lis‘ in Form des um die Säule gewundenen Vorhangs, im Altargemälde zurückgenommen worden ist. Glen hat aber beim Altar noch einen weiteren besonderen Unterschied zwischen Modello und Altargemälde festgestellt, der ikonographische Implikationen hat. Nämlich ist der Kelch im Modello verdeckt, während er im Altargemälde offen ist. Glen schließt daraus, dass damit gezeigt wird, dass Ignatius am Höhepunkt der Messe die er hält, angelangt ist (Glen 1977, S. 179) und er schlägt vor, dass die Menschen an der Abtrennung vor dem Altar eigentlich an der Kommunion teilnehmen, was wiederum plausibel erscheint, wenn man den offenen Kelch und die Kreuzigungsdarstellung Christi in Betracht zieht.

Als Beispiel für die sublimen ‚Vivacità‘, die Rubens durch scheinbar belanglose Details zu vermitteln versteht, möchte ich konkret die Kerzen auf dem Altar anführen. Diese sind im Modello mit Flammen versehen, die eine Zugluft von unten suggerieren. Diese Zugluft korrespondiert mit den Blicken die auf Ignatius gerichtet sind. Bei jeder Geste der verschiedenen Figuren fühlt man eine innere Bewegung, die sich in der Szene eingebunden ausdrückt. Die Blicke sind lebendig und haben Kraft. Die dargestellten Bewegungen sind dynamisch, man vergleiche nur z. B. die Abbildung der flüchtenden Dämonen oder der auf dem Lichtstrahl einschwebenden Putti des Modellos mit jenen des Altarbildes, wo sie wie aufgeklebt, ohne inneren Antrieb wirken. Die Gesten sind, wie bereits festgestellt, in den Altargemälden extrem überzeichnet und wirken m. E. teilweise sogar unfreiwillig komisch. Die ‚Besessene‘ der Mann hinter ihr und der ‚Seneca‘ gemeinsam betrachtet, lassen mich eher schmunzeln, als erschrecken. Wenn man die Skizze des Senecakopfes mit der Ausführung (oder einer Ausführung von Rubens z. B. im Gemälde ‚Die vier Philosophen‘) vergleicht, wird m. E. überdeutlich, dass hier nicht Rubens am Werk war, sondern ein mehr oder minder begabter Mitarbeiter (vgl. Abb. 6, S. 62). Ich denke hier vor allem an Van Dyck oder Jacob Jordaens deren Meisterschaft an die Herausforderungen Rubens zu imitieren heranreicht.

Das Decorum betreffend, finden sich zwischen Modello und Altargemälde einige bemerkenswerte Unterschiede. Der wichtigste ist m. E. der des toten Kindes und der das Kind betrachtenden Frau im Modello, das im Altargemälde nicht mehr existiert. Einerseits erkläre ich diese Eliminierung einer Figurengruppe mit der Hypothese des ‚visuellen Pfads‘, die ich bereits oben skizziert habe und bei der Bearbeitung des Unterpunkts ‚psychologische Wirkung und Bilddidaktik‘ näher ausführe. Andererseits ist diese Weglassung auch mit dem Decorum zu erklären, denn ein totes Kind bedeutet eine enorme emotionelle Disturbation, vor allem, wie bereits oben bemerkt, wenn analog zu dem Kind auch ein erwachsener

Mann am Boden liegt, der ebenso, so könnte man im ersten Moment interpretieren am sterben ist. Meine Vermutung ist, dass die spontanen Assoziationen zu dieser Darstellung die einer Vergiftung bzw. Seuche sein könnte, die ganze Familien dahinrafft. Dies hätte großes Beunruhigungspotential und könnte ‚entmutigend‘ wirken. Freilich könnte man dagegen Argumentieren, dass die ‚Besessenen‘ links in ihrer Dramatik beim Altargemälde sogar zunehmen, aber ich würde hier antworten, dass bei diesen Darstellungen bereits eine Lösung sichtbar ist, die offenkundig in dem flüchtenden Dämon, aber auch in der Segnung durch Ignatius liegt. Das Entfernen des am Boden liegenden Kindes wurde mit einer Frau die ein Kleinkind im Arm hält kompensiert. Auf der rechten Seite haben wir nun anstatt einer Sterbensszene, Zeugen von Ignatius heilender Wirkung (siehe die jeweiligen Stellen der Wunderwirkung in den Berichten von Ribadeneira in Kapitel 4.1) was den Vorstellungen der Jesuiten, bezüglich des rechten Decorums, nachvollziehbarer Weise entsprechen müsste.

Ein interessantes Detail findet sich auch bei dem Mann, der vor der Abtrennung zum Altar kniet, welcher im Modello einen Stock dabei hat. Dieser verschwindet im Altargemälde ersatzlos. Diesbezüglich habe ich bereits eine Erklärung gegeben, die ich im Kapitel 5.3 genauer ausführe, da bei dem Gemälde des Franz Xaver dieser m. E. bemerkenswerte Umstand der fehlenden Stöcke in noch deutlicherer Weise auftritt.

c. Psychologische Wirkung und Bilddidaktik

Wie bereits oben bemerkt hat Ignatius im Modello einen deutlichen Lichtkranz um das Haupt, der sich im Altargemälde fast vollständig verliert. Ebenso wurde bereits erwähnt, dass im Modello eine Feuerzunge über dem Helden schwebt, sowie dass der Kelch am Altar im Modello verdeckt ist, im Altargemälde aber offen. Diese drei Faktoren zusammengenommen ergeben m. E. eine sehr spezifische psychologische Wirkung, die sich im Modello stark von jener im Großformat unterscheidet. Diese Wirkung von der ich spreche hängt zusätzlich stark mit der Gestik der Figurdarstellungen von Ignatius zusammen. In beiden Bildern hat Ignatius seinen Blick leicht nach oben gerichtet und wirkt geistig entrückt, jedoch ist im Modello einerseits der Blick zur Feuerzunge gerichtet bzw. vermittelt Innerlichkeit, wohingegen beim Altarbild der Blick streng nach oben gelenkt ist als wolle er etwas fixieren. Deutlich ist auch die Handhaltung im Modello eine eher nach innen gerichtete Geste, wohingegen die Hand im Großformat nach etwas zu greifen scheint, und damit eine aktive Geste darstellt. Deutlicher ausgedrückt, vermittelt Ignatius im Modello einen meditativen Ausdruck, wohingegen im fertig ausgeführten Bild eine nach außen gerichtete machtvolle Pose spürbar ist. Im Modello wird die Innerlichkeit durch das Symbol der Feuerzunge, den verdeckten Kelch und dem den Kopf vollständig umgebenden Lichtkranz verstärkt. Im Altarbild hingegen ist der Kopf klar und rational,

über ihm ziehen Putti als Unterstützer seiner Praxis des Teufelsaustreibens ein, und der Kelch ist offen, weil Ignatius gerade im Begriff ist die Messe zu zelebrieren. Auf den Punkt gebracht bedeutet dies, dass Ignatius im Altargemälde eine vehement aktive und präsente Rolle einnimmt, wohingegen er im Modell zwar im Mittelpunkt steht, aber gleichzeitig als Person passiv und zurückgenommen scheint, während jedoch die Kräfte des Himmels durch ihn wirken und der Erscheinung einen eigenen Zauber verleiht. Dieser bei weitem subtiler wirkende Ignatius im Modello ist aber gleichzeitig nicht mit einem Blick verständlich und ich vermute sehr stark, dass die Auftraggeber einen Feldherrnähnlichen Ignatius gefordert haben, der leichter rezipierbar und in das bekannte Schema einordenbar ist. Die selbe Entwicklung bezüglich der Veränderung der Persona der Haupthelden findet sich übrigens analog bei Modello und Altarbild des Franz Xaver.

Gleichsam subtil, zu subtil für den gewöhnlichen Betrachter, sowie zu wenig eindeutig, sind im Modello die Engel geraten. Sich im Modello noch kindlich aneinanderschmiegend und durch ihre reine Präsenz die den Sieg des Reinen und Guten in sich repräsentiert Kraft entfaltend, wurden sie im Großformatbild durch streithafte Kleinkinder ersetzt, die mit Palmwedel gleichsam wie Peitschen, den Dämonen nach zu jagen scheinen. Weiters wurden auch die ‚Kranken‘ bzw. ‚Besessenen‘ im Altarbild mit eindeutigerer Gestik ausgestattet, hier waltet nun grobe Effekthascherei, die letzten Endes jedoch keinen emotionalen Gehalt mehr hat, da die Posen keine innere Kraft haben und daher keine Tiefe erreichen können.

Wie bereits in der Analyse des Altarbilds erwähnt, möchte ich hier noch einmal auf den in den jeweiligen Altargemälden frei gemachten ‚visuellen Pfad zum Heiligen‘ hinweisen. Diese wahrnehmungspsychologisch relevante Auffälligkeit in beiden Altargemälden, ist eine nicht zu missachtende psychologische Komponente in der Gesamtkomposition. In beiden Modelli ist dieser Weg zum Heiligen aufgrund der Rubens eigenen Tendenz zur Verflechtung der Figurengruppen, durch verschiedene Elemente ‚versperrt‘. In den Altargemälden wird dieser Weg geöffnet und ist nun deutlich sichtbar. Wie bereits erwähnt suggeriert diese freie Fläche einen ‚Platzhalter‘ für den Betrachter, bzw. wird für mein Empfinden automatisch eine Möglichkeit der Annäherung auf diesem Pfad antizipiert. Für diese Hypothese schlage ich, ebenso wie für die ‚Distraktoren‘-Hypothese bezüglich der Holzstäbe zur Erklärung einen genetisch festgelegten, durch über lange Zeiträume durch Konditionierung erworbenen wahrnehmungspsychologischen Automatismus vor, der vereinfacht ausgedrückt, darauf ausgerichtet ist, in einem unübersichtlichen Durcheinander einen Weg zu finden. Den ‚Pfad durch den Dschungel‘, wenn man so will. Freilich wäre diese Hypothese nur durch entsprechende experimentelle Versuchsanordnungen, also mit empirisch gewonnenen Forschungsdaten zu stützen, was evidenterweise über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde. Ich möchte diese ‚Entdeckung‘ lediglich als Arbeitshypothese aufgefasst wissen, die ich hier für weitere Forschung zur Verfügung stelle.

5 Bildanalyse: Die Wunder des Hl. Franz Xaver

5.1 Das großformatige Altargemälde

Abb. 9 Die Wunder des Hl. Franz Xaver (Altargemälde)
Öl auf Leinwand, 535 x 395 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Provenienz: Jesuitenkirche Antwerpen.
Erworben durch J. Rosa für die Kaiserliche Sammlung in Wien, 1776.

- Thema, Komposition und Ikonologie:

Das Thema des Bildes ist, wie bei dem Bild ‚Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola‘ die Verherrlichung der Wundertaten des jesuitischen Heiligen Franz Xaver. Wie in anderen Bildern dieser Art, nicht zuletzt auch bei jenem der Darstellung der ‚Wunder des Ignatius‘ zeigt Rubens hier eine zeitliche und örtliche Synthese der ‚Wundertaten‘ die der Heilige während seiner Missionsarbeit in Asien vollbracht hat. Wie bei dem Altarbild Ignatius‘ lassen sich auch hier einige, ja sogar der Großteil, der Episoden mit Erzählungen einer frühen Biographie in Verbindung bringen (Smith 1969, S. 52). Im Falle Franz Xavers war es ein gewisser HORATIUS TURSELLINUS, in dessen Schrift ‚De vita Francisci Xaverii‘ (vgl. Böckl 1996, S. 982) viele der Szenen in dem vorliegenden Bild im Detail beschrieben sind, und auf die ich bei der Analyse der einzelnen Figurengruppen noch eingehen werde. Franz Xaver ist in freier Natur, unter blauem Himmel, der das Bild farblich dominiert, in erhöhter Position und unmittelbarem Umfeld eines antiken Tempels mit Götzenstatuen dargestellt. Er ist umgeben von mehreren Menschengruppen, darunter Kranke und Heiden. Über Ihm befinden sich mehrere Engel, die in einer Wolke schweben. Unterhalb des Heiligen sind einerseits mehrere Gruppen von Kranken versammelt die Franz Xaver in seiner Rolle als Thaumaturg (Wunder wirkender Heiliger) segnet bzw. heilt, andererseits sind auch Besucher aus verschiedensten ‚Ständen‘ vorhanden, welche wohl jene Heiden darstellen sollen, die Franz Xaver bekehrt hat. Das Bekehren der Ungläubigen bzw. Falschgläubigen, ist ein zentrales Thema in dem Bild, und wie BÖCKL hervorgehoben hat, ein hagiographisch sehr altes Motiv, das unter anderem auch bei Darstellungen des Hl. Sebastian häufig vorkommt (Böckl 1996, S. 983).

Analog zum Ignatiusbild ist auch hier eine Szene dargestellt die das Böse bzw. hier die Götzen besiegt. Auch in dieser Version hat der ‚Dämon‘ ein oder mehrere Gesichter und die Macht, die den Heiligen unterstützt, ist ebenso sichtbar, diesmal nicht in Form von Putti, sondern als ‚ausgewachsene‘ Engel. Ähnlich wie in dem Gemälde des Hl. Ignatius hat auch der ‚Hauptheld‘ Franz Xaver neben der göttlichen auch personelle Unterstützung zur Seite, die jedoch in seinem Fall nur aus einer (nicht einer bestimmten historischen Person oder Geschichte zuordenbaren) Person besteht. Die Komposition ist im Allgemeinen, wie ich an anderer Stelle weiter unten noch detaillierter ausführen werde, sehr ähnlich zu jener des Gemäldes des Ignatius.

Das Grundmotiv des auf einen antiken Sockel erhöhten ‚Helden‘, der unterhalb des Sockels befindlichen Gruppe die zu ihm aufschaut, sowie dem begleitenden ‚Adjutanten‘ hinter dem Helden lässt Smith an die antike ‚Adlocutio‘ denken, eine Darstellungsform eines Feldherrn, wie sie sich z. B. auf einem der Attika-Reliefs des Konstantinbogens befindet, die Rubens sicherlich gesehen, wenn nicht auch gezeichnet hat (vgl. Abb. 10). Wei-

ters interpretiert Smith, ganz in meinem Sinne, dass diese Vereinigung von klassischer und christlicher Ikonographie als „... *Fingerzeig für den dogmatischen Gehalt des Bildes.*“ (Smith 1969, S. 43).

Abb. 10 Adlocutio-Motiv im Vergleich mit dem entspr. Detail im Modello

Smith führt weiter aus: „*Dass Rubens keinen Anstand nahm, Franz Xaver in einer Weise darzustellen, die zugleich an Christus wie an einen antiken Feldherrn denken lässt, legt nahe, dass er hier einen Bezug zugleich zum legitimistischen Charakter wie zu den militanten Methoden des Jesuitenordens beabsichtigte, wie dies in dessen Kampf gegen Häresie und Heidentum begründet war. Gleichzeitig wiederholt sich in Rubens' Verschmelzung der bildlichen Quellen die vom Jesuitenorden vollzogene Vermählung von christlichem Mystizismus und römischer Organisation.*“ (Smith 1969, S. 44).

So sehr ich Smith hier gerne folge, so möchte ich dieses Zitat mit einem Hinweis differenzieren, den ich schon zuvor bei der Beschreibung des Ignatiusbildes präsentiert habe. Nämlich möchte ich hier noch einmal auf die Analogie in der Grundkomposition der beiden Bilder verweisen. Die wesentlichen Figuren und Figurengruppen, sowie deren Inhalte sind in den beiden Altarbildern auffällig identisch, was sich für mich in frappanter Weise auch in der gleichen Position der wesentlichen Krankenfiguren zeigt. Aufgrund der Wichtigkeit des Heiligen für die Jesuiten, und der früheren Seligsprechung und damit verbundene Wahrscheinlichkeit einer früheren Kanonisierung (wie das auch der Fall war), die wiederum eine frühere Fertigstellung wünschenswert machte, und nicht zuletzt aufgrund eines Hinweises von HEINZ WIDAUER, der schreibt, dass das Modello zu ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ bereits auf einen fortgeschritteneren Stil Rubens hinweisen und er daher davon ausgeht, dass das Modello nach der Skizze des Ignatius entstanden ist (Schrö-

der/Widauer 2004, S. 308f), nehme ich an, dass das Ignatiusbild vor dem des Franz Xaver konzipiert wurde. Ich gehe also davon aus, dass Rubens für Franz Xaver aktiv eine Bildidee suchte, die jener des Ignatius, der ebenso auf einer erhöhten Ebene platziert ist, kompositorisch entsprach und die er schließlich in dem Adlocutio-Motiv fand. Weiters möchte ich in dieser Beziehung noch einmal auf meine Hypothese des ‚visuellen Pfads‘ der zum Heiligen führt, hinweisen (vgl. Kap 4.1), denn sogar die Stufen sind in ähnlicher Weise in beiden Bildern für den direkten Weg zum Heiligen freigemacht. Der Blickverlauf, sowie die ‚emotionale Schrittfolge‘ dürfte bei beiden Bildern, wenn man die beiden Bilder experimentell mit Augenkameras und Interviews wissenschaftlich untersuchen würde, sehr ähnlich sein was, wie ich eben hier postuliere, nicht unwesentlich an jenen zentralen Bildteilen liegt, die eben nicht mit Personen besetzt sind.

Bezüglich der Architektur hat Evers entdeckt, dass der Tempel, und im speziellen die Götzenbilder von einer Illustration über ein Werk in Indien stammen, von denen Rubens ein Blatt besaß (Evers 1942, S. 216 u. 493).

- Zentrale Figur des Hl. Franz Xaver und Figuren in nächster Nähe:

Die Heiligenfigur des Franz Xaver erscheint erhöht auf einer Steinplattform stehend wo er seinen rechten Arm erhebt um die umstehenden Menschengruppen zu segnen, davon einige in orientalischer Kleidung, was wohl auf seine missionarische Tätigkeit in Japan und China hinweist. Er hat eine kräftige Statur und seine Gestik vermittelt Macht, sehr im Ggs. zur Darstellung auf dem Modello. Mit seiner linken Hand zeigt er nach oben zur ‚Fides Catholica‘, die in einem Wolkenthron über ihm schwebt und mit den Attributen des Kelchs, des Globus und des Kreuzes versehen ist, das von zwei Engeln gehalten wird. Die Figur des Heiligen ist im Altargemälde deutlich anders ausgeführt als im Modello, diesbezüglich möchte ich hier Studien anführen, die mit größter Wahrscheinlichkeit als nach dem Modello entstandene Vorzeichnungen für das Altargemälde fungiert haben. Für den predigenden Franz Xaver existiert eine Studie in der Wiener Albertina (Inv. Nr. 17641), in der die Pose sowie die Kleidung in fast unveränderter Form im Altarbild übernommen sind.

Für die begleitende Figur, den Akolythen (Laie, der während der Messe bestimmte Dienste am Altar verrichtet; früher kath. Kleriker im 4. Grad der niederen Weihen) hinter Franz Xaver, gibt es ebenso eine Zeichnung, die dem Altarbild näher ist als dem Modello (Musée des Beaux-Arts, Besançon, Inv.-Nr. D 2630).

- Vordergrund Figurengruppe links

Diese Gruppe besteht m. E. analog zum Bildnis des Hl. Ignatius, ebenso aus zwei Hauptfiguren, was wie auch bei Ignatius' Bild, daran liegen mag, dass die Figuren speziell im Altargemälde besonders hell ausgeleuchtet und nackt bzw. halbnackt dargestellt sind. Besonders bemerkenswert ist die Figur im Vordergrund, die von den meisten Autoren als ‚Auferwecker‘ bezeichnet wird, aber zu dessen Bedeutung CHRISTINE M. BÖCKL eine viel plausible Erklärung gefunden hat. Nämlich anstatt in ihm die eher im Kontext unlogisch, weil eine Botschaft unnötig vervielfachende, erscheinende Figur eines zweiten (bzw. dritten, wenn man das ertrunkene Kind mitrechnet) vom Tode erweckten zu sehen, weist sie stringent nach, dass dieser Mann ein Opfer der Beulenpest darstellen könnte. Erstens sind, wie Böckl aufgrund von medizinischen Studien während des Vietnamkrieges nachweist, diverse auf dem Bildnis gezeigte körperliche Symptome als für die Beulenpest typisch (Wobei hier Böckl interessanterweise ein sehr deskriptives Detail am Körper der Figur übersehen hat, das wohl nur bei persönlicher Betrachtung im Original oder einem hoch aufgelösten Foto erkennbar wird, nämlich der Umstand, dass sich auf der Stirn des Kranken tatsächlich eine kleine Beule befindet).

Abb. 11 Ikonographischer Vergleich mit dem Motiv des ‚Hl. Franz v. Paola‘

Das sonstige Fehlen ‚eindeutigerer‘ Symptome erklärt Böckl mit dem auferlegten Decorum, speziell dem ‚decoro del corpo‘). Zweitens wird, wie sie mehrmals klar belegt, in

der Literatur des 16. Jahrhunderts häufig Pestbefall mit Häresie in Verbindung gebracht, daher liegt die Verbindung zu Xaver, dem ‚Bekehrer der Heiden‘ nahe. Drittens recherchierte Böckl schriftliche Quellen von der Seligsprechungseinvernahme von Zeugen, die Franz Xaver mit dem Kampf gegen die Pest assoziieren. Nicht zuletzt bezieht sie sich in ihrer Argumentation auf die Wiederkehr dieses Motivs in anderen Werken, teilweise von Rubens’ eigener Hand, wie z. B. die Studie des ‚Hl. Franz von Paola‘ (siehe Abb. 11) der als Patron der Pestkranken gilt und eine Epidemie in Frankreich bekämpfte (vgl. Böckl 1996, S. 986). Außerdem war Rubens wahrscheinlich auch mit einem Werk von JACOPO TINTORETTO, dem ‚Heiliger Roch heilt Pestopfer‘ (1549, San Rocco Kirche, Venedig) bekannt. In unmittelbarer Nähe des Kranken befinden sich zwei Männer mit einer Schaufel, wobei die Schaufel des Mannes links im Altargemälde (im Ggs. zum Modello) nicht mehr sichtbar ist. Diese wurden üblicherweise als Totengräber des ‚Wiedererweckten‘ bzw. nach der neueren Interpretation des ‚Pestkranken‘ identifiziert. Böckl fand ihre Argumentation auch durch den Umstand gestützt, dass bei dem asiatischen Wiedererweckten Männer mit Fackeln als Zeichen für das Begräbnis anwesend sind, wohingegen diese bei der unteren Figur, die wohl fälschlich als Wiedererweckter interpretiert wurde, bezeichnender Maßen fehlen. Weiters interessant ist die Frau, die offenkundig die Armhöhle des ‚Kranken‘ untersucht. Diese Szene ist, wie Böckl hinweist, in Rubens’ Stich ‚Hl. Franz von Paola‘ in sehr ähnlicher Weise übernommen.

Der zweite ‚Hauptprotagonist‘ in dieser Gruppe, von Smith noch als ‚indianisch‘ aussehender Wiedererweckter bezeichnet, ist als „mächtiger Asiate“ (vgl. Böckl 1996, S. 983) identifiziert, der von Freunden zu dem Heiligen gebracht und von Franz Xaver wiedererweckt wurde. Auch die umstehenden Personen sind mit dieser Quelle eindeutig zuzuordnen. Smith führt dazu eine Stelle in Tursellinus’ Biographie an: *„In dieser Stadt (Punicall) starb ein gewisser junger Mann aus einer guten Familie, und als sein Leichnam von seinen Freunden zu Franz gebracht und ihm unter lauten klagen zu Füßen gelegt worden war, nahm der gute Vater ihn bei der hand und befahl ihm in Namen Christi aufzustehen; worauf er sich augenblicklich erhob und lebendig war.“* (Smith 1969, S. 54).

Eine weitere Wiedererweckungsgeschichte durch Franz Xaver betrifft die Darstellung der Frau mit dem Kind in dieser Gruppe, dessen Hautfarbe auffallend bleich und grünlich verfärbt ist und dem Wasser aus dem Mund rinnt. Auch hierfür gibt es einen Bericht von Tursellinus der eindeutig auf diese Darstellung bezogen ist, und auch häufig in Berichten über Xaver und anderen Werken vorkommt. Es handelt sich dabei um die berühmteste Wiedererweckungsgeschichte des Heiligen, der sogenannten ‚Kombuturê‘. Der Erzählung zufolge hat Franz Xaver ein in einem Brunnen ertrunkenes Kind zum Leben zu-

rückgeholt (vgl. Demus 1977, S. 86). Bezüglich der Darstellungsweise des Kindes, habe ich bereits oben eine Mitarbeit FRANS SNYDERS vorgeschlagen.

- Figurengruppe Mitte

Im mittleren Bereich sind eine Reihe von Menschen zu sehen, die ähnlich ‚Besuchern‘ von der Tiefe der Bildmitte in den Vordergrund strömen. Dabei handelt es sich um Figuren die sich ebenfalls in Tursellinus’ Schriften wieder finden. Der Soldat und die ‚Heidenpriester‘, teils in koreanischer Kleidung und allgemein orientalischen Gewändern werden mit Figuren aus den Erzählungen identifiziert, die Franz Xaver zum katholischen Glauben bekehrt hat (Smith 1969, S. 53). Für diese Darstellungen liegen mehrere aufschlussreiche Zeichnungen vor (Burchard / D’Hulst 1963, S. 180-181, Kat. 114). Eine dieser Vorarbeiten ist besonders bemerkenswert, nämlich jene in Cambridge, auf deren Blatt Vorder- und Rückseite mit Zeichnungen versehen sind und zwar mit jenen des Mannes mit dem breitkrempigen Hut (recto) und jene der Figur des Franz Xaver (verso). Beide Figuren sind fast gänzlich in Hell-Dunkel Schraffuren aufgelöst. Wie auch bei der Zeichnung des blinden Mannes ist davon auszugehen, dass dies den Sinn hatte, wie Widauer vorschlägt, die Fernsichttauglichkeit des Figurenentwurfs zu prüfen (Schröder/Widauer 2004, S. 309).

Was den Soldaten betrifft zweifelt Vlieghe die Theorie von Smith an, der darin eine Figur aus Tursellinus Geschichten sieht, der von seinem sündigen Lebenswandel abgebracht wurde, da der Soldat nicht genügend charakterisiert sei (vgl. Vlieghe 1973, S. 27).

- Vordergrund Figurengruppe rechts

Von den beiden stehenden und drei knienden Figuren auf der rechten Seite ist eigentlich nur der zweite von rechts eindeutig einer bestimmten Krankheitsform zuzuordnen, und das ist der blinde Mann der ins Leere tastet. Bereits Max Rooses hat, wie Vlieghe schreibt, darauf hingewiesen, dass diese Darstellung einer Figur von RAFFAELS (Raffaello Santi 1443-1520) ‚Die Blendung des Elmyas‘ entlehnt ist. Zu dieser Figur existieren auch Vorzeichnungen zum Altargemälde, besonders bemerkenswert die Skizze die sich in der Albertina Wien befindet (Schröder/Widauer 2004, S. 309). Darüberhinaus sind die Zeichnungen im Fitzwilliam Museum in Cambridge diesbezüglich interessant, da sie darauf hinweisen in welcher Menge Rubens Vorzeichnungen erstellt hat und außerdem einen weiteren Einblick in seine Arbeitsweise erlauben. Wie Widauer bemerkt hat, unterscheiden sich die Zeichnung in der Albertina und jene des Fitzwilliams Museums deut-

lich voneinander. Während in der einen eher die Hell-Dunkel Verhältnisse herausgearbeitet sind, hat Rubens in der anderen mehr Aufmerksamkeit auf das Verfassen der Form verwendet. Widauer schließt daraus, dass Rubens mehrere Studien des selben Objekts zeichnete um einerseits die Nah und Fernsicht und andererseits die Hell-Dunkel Verhältnisse genau vorweg zu nehmen (vgl. Schröder/Widauer 2004, S. 309).

Der kniende Mann der unter den Händen des Blinden zu sehen ist, wurde durch den mittleren der vier Schmiede in Tintoretto's Bild ‚Vulkans Schmiede‘ inspiriert (Vlieghe 1973, S. 28). Die anderen Figuren, meist pauschal als ‚Krüppel‘ bezeichnet, bleiben, bis auf die Figur des geheilten ‚Gelähmten‘ weitgehend uninterpretiert. Dank einer Skizze im V&A Museum, sind für diese Figuren wenigstens Vorzeichnungen erhalten. Nämlich befinden sich auf dem Blatt des pestkranken Mannes (Victoria & Albert Museum, London) zwei aufgeklebte Skizzen von Beinen, die lt. Widauer nur mit den auf dem Modello gezeigten Beinen der Gruppe der knienden Figuren rechts in Verbindung gebracht werden können, aber nicht mehr mit jenen auf dem Altargemälde, woraus Widauer schließt, dass die Skizzen vor dem Modello entstanden sein müssen (Schröder/Widauer 2004, S. 309).

- Figurengruppe über dem Heiligen

Die Engelsgruppe in der Wolke, die über dem Heiligen zu sehen ist, wurde mittels der Attribute Kelch, Globus und Kreuz unschwer als Personifikation der ‚Fides Catholica‘ dechiffriert. Smith schreibt dazu: *„Mit einer aus dem Arsenal klassischer Rhetorik geholten Geste weist Franz Xaver auf sie hin, die, ihren Arm auf dem Erdball und den Kelch der Eucharistie in der Rechten, ruhig auf einer Wolke lagert. Indem Franz Xaver unsere Aufmerksamkeit auf diese Erscheinung lenkt, bekundet er deutlich sein Bezogensein auf sie und seine Abhängigkeit von ihr und verweist damit auf den dogmatischen und didaktischen Charakter des Altargemäldes.“* (Smith 1969, S. 48). Mit diesen Worten bekräftigt Smith meine Aussagen bezüglich Rubens bewusster Anwendung von, ins Bildliche transferierter (antiker) Rhetorik, sowie der starken didaktischen Komponente beider Altargemälde, wie ich sie in Kapitel drei beschrieben habe.

Die ‚Fides Catholica‘ hat - wenig überraschend, da sie ja für die Katholische Kirche steht - auch ihre aggressiven Seiten. Ein Lichtstrahl, fährt gleich eines Blitzes von der Wolke in den heidnischen Tempel links unten hinab um dort eine Götzenfigur zu zerstören. Wie bereits oben bemerkt, ist die ‚Fides Catholica‘ im Grunde die Akteurin, die mit Macht eingreift und Franz Xaver, analog zu Ignatius, nur Mittler dieser Macht, was im Übrigen konform mit der Jesuitischen Glaubensauffassung ist.

- Figurengruppe hinten links

Im linken hinteren Teil des Gemäldes ist ein heidnischer Tempel dargestellt, in dem eine mit Hörnern ausgestattete ‚Götzenfigur‘ aus Stein, von einem blitzartigen Lichtstrahl der ‚Fides Catholica‘ gleich einer Luft-Boden Rakete getroffen wird, dadurch in Stücke gebrochen und zu Boden geworfen wird. Mehrere Figuren sind vor den niederstürzenden Resten der Steinfigur flüchtend dargestellt. Das Thema der Zerstörung von heidnischen Kultfiguren durch himmlische Beeinflussung, wie zum Beispiel der ‚Sturz der Idole‘ in der pseudobiblischen Geschichte der Flucht nach Egypten, wurde in der flämischen Bildtradition sowie auch in mittelalterlichen ‚Illuminationen‘ (spezifische Form der Buchmalerei) häufig aufgegriffen.

Zudem hat Smith eine Stelle in Tursellinus’ Bericht gefunden, die er in Bezug zu dem „apokalyptischen Architektur-Hintergrund“ setzt: *...als alle getauft waren, forderte Xaverius, die Göttertempel niederzureißen und ihre Götzenbilder in Stücke zu schlagen. Man hätte kein mehr Dank verdienendes oder erbaulicheres Schauspiel sehen können, als wie diejenigen, die kurz zuvor diese Idole in so großer Andacht angebetet hatten, sie nun unter ihre Füße traten ...* (Smith 1969, S. 54). Smith hat diese Stelle übrigens mit der nennenswerten Bemerkung versehen, dass er dies als „... a beautiful allusion to the doctrines of Christianity dispersing the darkness of ignorance and idolatry“ betrachtet. Die Jesuiten waren nicht die ersten, und – wie kürzliche Beispiele aus dem so genannten nahen Osten zeigen – leider nicht die letzten, die wertvolle Kulturdenkmäler aus ideologischem oder religiösem Eifer heraus blindwütig zerstören. Ein besonders niederträchtiger und barbarischer Auswuchs der Glaubenskriege.

5.2 Die Ölskizze und Differenzen zum Großformat

Abb. 12 **Die Wunder des Hl. Franz Xaver (Modello)**
Öl auf Holz, 105,5 x 74 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Provenienz: Jesuitenkirche Antwerpen.
Erworben durch J. Rosa für die Kaiserliche Sammlung in Wien, 1776.

- Thema, Komposition und Ikonologie:

Die Komposition des Altarbildes ist in den Grundzügen auf das Modello zurück zu beziehen. Man sieht den Missionar auf einem hohen Podest stehend, im Hintergrund ein heidnischer Tempel und unter ihm Besucher bzw. Zeugen seiner Wundertaten. Über seinem Haupt die Fides Catholica (Allegorie des katholischen Glaubens) und zu seinen Füßen Kranke und wiedererweckte. Es gibt jedoch auch hier, wie bei dem Bild von Ignatius, einige bemerkenswerte Unterschiede zum Altargemälde. Diese betreffen einerseits die Figur Franz Xavers, einzelne Figurengruppen sowie eine kompositionell deutlichere Strukturierung. Im Allgemeinen kann man sagen, dass auch bei diesem Bild die einzelnen Figuren und Gruppen im Altarbild klarer und geordneter dargestellt werden als im Modello, Gruppen wurden entflechtet und Figuren in ihrer Anzahl reduziert. Wir sehen im Modello im mittleren Bereich im Hintergrund eine höhere Zahl von Figuren als im Altargemälde. Auch sind die Figurengruppen im Modello mehr ineinander verflochten, was übrigens ein sehr typisches Merkmal für die Malweise Rubens ist.

Die Diagonale von links unten nach rechts oben wurde im Altargemälde im Vergleich zur Ölskizze forciert. Wo das Modello noch organisch wirkt, ist das Altarbild in seiner Komposition ‚Linientreuer‘ geworden. Damit meine ich zum Beispiel die Tatsache, dass der Totengräber links unten die Schaufel nahezu parallel zu den Lichtstrahlen der Fides Catholica hält, und dass auch die Reihe der Zuschauer diese Linie stützt, die imaginär von links unten, durch den Kopf Xavers, nach rechts oben in das Licht führt, relativ gerade gezogen ist. Im Allgemeinen ist, wie auch bei Ignatius, die Blickführung in dem Altargemälde durch einzelne Elemente verstärkt worden (vgl. Warnke 1977, S. 89).

Was aber speziell hier frappiert ist, dass die wenigen Unterschiede, beispielsweise in der Gestik der Figur des Heiligen, zum Altargemälde ausreichen, um das Bild in einem völlig neuen konzeptionellen Zusammenhang erscheinen zu lassen. Nämlich erscheint im Modello die Figur noch als Mensch, welcher der realen Figur Franz Xavers vermutlich nahe kam, die Szene wird durch segnende Gesten und ‚innere‘ Stärke des Heiligen dominiert. Ganz anders im Altargemälde, wo Franz Xaver zu einer idealisierten ‚Steinfigur‘ wird, deren Gestik eher an einen Feldherr erinnert. Aber hierzu werde ich noch deutlicher weiter unten bzw. auch in der zusammenfassenden Analyse.

Interessanterweise wurden auch hier in der Skizze des Hl. Franz Xaver ‚optische Distraktoren‘ (mehr dazu unten in der Analyse der Differenzen) im Bild entfernt, was die allgemeine ‚Lesbarkeit‘ des Gemäldes fördert. Auch finden sich im Modello dieses Heiligenbildes noch diverse ‚Hindernisse‘ auf dem ‚visuellen Weg‘ zum Heiligen, die im Altargemälde entfernt wurden. Auch dazu sage ich noch mehr in der Analyse der Unterschiede.

Die Architektur, im Besonderen die ‚Götzenstatuen‘ wurden zugunsten einer höheren ikonologischen Eindeutigkeit mit auffälligen Attributen wie Hörnern ausgestattet. Aufgrund einer Kopie aus dem 17. Jhd. die sich in München befindet, kann nachgewiesen werden, dass die vorliegende Ölskizze im KHM Wien irgendwann an allen vier Seiten abgeschnitten sein musste (vgl. Vlieghe 1973).

- Zentrale Figur des Hl. Franz Xaver und Figuren in nächster Nähe:

Die Figur des Franz Xaver hat im Modello eine grundsätzlich verschiedene ‚Persona‘ im Vergleich zum Altarbild, die noch stärker auffällig ist, als bei dem Ignatius Bildern, da die Unterschiede hier nicht nur die Gestik und den Habitus sondern auch körperliche Merkmale betreffen. Er wirkt durch das fehlende Haar und den ungepflegten Bart im Modello älter aber zugleich lebendiger als im Altarbild. Hier in der Skizze sind die Hände jedoch gefühlvoll segnend nach vorne gerichtet, wohingegen beim Altargemälde seine Linke nach oben – zur Fides Catholica – weist. Die rechte Hand bekommt, wie bei Ignatius, bei der Übertragung ins Großformat eine eher beherrschende als segnende Gestik verliehen.

Wo Warnke in der Skizze noch einen „bäurischen Draufgänger“ erblickt, der „wie ein römischer Feldherr vor seinen Soldaten die Idole anbrüllt“, sieht er im Altargemälde einen „zivilisierten“ Menschen (Warnke 1977, S. 84). Meines Erachtens hat sich hier Warnke zu wenig auf das Bild eingelassen, bzw. es nicht im Original gesehen, denn es wird für mein Ermessen nur überdeutlich, dass der Heilige in der Skizze in erster Linie gestisch mit der ‚Auferstehungsgruppe‘ links korrespondiert und nur peripher dem Tempel zugewandt ist. Im Übrigen ist seine Gestik im Modello, wie gesagt, für mein Verständnis wohl von persönlicher Kraft und Enthusiasmus gekennzeichnet, jedoch nicht von einer Feldherrnattitüde oder gar bäurischer Rohheit. Dies würde auch der realen Figur Franz Xavers widersprechen, der Berichten zufolge nicht nur sehr energiegelich war sondern auch, seinen schlaun Aktivitäten in Asien zufolge, hochintelligent sein musste (vgl. FÜLÖP-MILLER 1996, S. 251-255). Wie bereits gesagt stellt die Altarversion des Heiligen wohl eine zivilisiertere, gepflegtere Version des ‚Helden‘ dar, jedoch ist diese Figurendarstellung in erster Linie idealisiert und durch die jüngeren intellektualisierten Züge ist der Vergleich mit einem Feldherrn oder einem römischen Redner, viel eher angebracht als bei der Figur der Skizze.

Wo ich allerdings mit Warnke konform gehe ist, dass Franz Xaver in dem Altargemälde, allein durch die Geste der linken Hand, eine Vermittlerrolle bekommt, die ihn dort eindeutig nicht als Selbstmächtigen, sondern auf die Hilfe ‚von oben‘ angewiesenen

darstellt. Ein Aspekt der, wie wir oben gesehen haben, analog in der Altarversion des Ignatius stärker herausgehoben wurde (Warnke 1977, S. 85). Zur Haltung der Arme würde ich noch anmerken, dass diese den formellen Charakter der Herrscherpose unterstreicht, indem die abgewinkelten Arme einen nahezu exakten 90 Grad Winkel ergeben. Die Linke die nach oben zeigt erinnert mich auch an einen erhobenen Zeigefinger sowie an die gestische Andeutung einer Pistole, derart ist m. E. diese Geste eindeutig mit Dominanz verbunden, ganz im Gegensatz zu jener im Modello (siehe Abb. 13).

Abb. 13 Ikonographische Bedeutung der Figur Franz Xavers im Modello und Altargemälde

Wie bei Ignatius, ist auch der Heiligenschein in der Skizze noch (stärker) präsent. Bei Franz Xaver verschwindet dieser allerdings im Großformat zur Gänze, was den Grund darin hat, dass Franz Xaver zu diesem Zeitpunkt noch nicht kanonisiert, also Heilig gesprochen war.

Der Akolyth hinter der Figur Franz Xavers, ist im Modello analog zu dem Heiligen selbst noch als Mann höheren Alters dargestellt, wohingegen er im Altargemälde als junger Kleriker abgebildet ist. Im Modello erscheint der geistliche Mitstreiter Xavers noch als eigenständige Persönlichkeit der durch seine Körperhaltung, ebenfalls analog zu Xaver, Autorität, Authentizität und Nähe ausstrahlt. Im ausgeführten Großformat ist

der Akolyth zu einem Messdiener verkommen, der in seiner Gestik der Gebeugtheit lediglich seine niedere Rolle zu bestätigen scheint, als dass er eine andere Rolle zu erfüllen hätte. Ich interpretiere die Figur auch im Kontext des ‚Soldatenimages‘ der Jesuiten. Der Akolyth steht hier als ‚Pflichterfüller‘ der seine Identität und seinen Willen dem Ziel völlig untergeordnet hat, eine Art ‚dehumanisierender‘ oder zumindest ‚deindividualisierender‘ Aspekt der für mich im Modello nicht in dieser Form spürbar ist.

- Vordergrund Figurengruppe links

Diese Gruppe ist äußerst interessant, da sich hierfür einzelne Vorstudien zeigen lassen die offenkundig zwischen Modello und Altargemälde gefertigt wurden. Zum Beispiel die Studie des ‚Pestkranken‘. Eine wunderbare Zeichnung der sitzenden Figur findet sich im V&A Museum in London. Auf dieser Zeichnung befinden sich auch Beinstudien, die im Altargemälde verwendet wurden. Interessant bezüglich der Forschungsaufgabe, ist der Vergleich zwischen dieser Skizze und der entsprechenden Figur auf dem Altargemälde. Nämlich wurde diese Zeichnung relativ genau auf das Großformat übertragen, jedoch verliert die Darstellung am Gemälde, besonders wenn man die Details in den Muskelpartien oder des Knochenbaus betrachtet, an plastischer Qualität sowie an Lebendigkeit (was m. E. auch nicht damit zu erklären ist, dass der Mann eigentlich halb tot aussehen *soll*).

Diese Unterschiede zwischen Rubens Vorstudien und den fertigen Gemälden, die ich während meiner Recherchen auch bei anderen Werken häufig sehen konnte, sind für mich ein eindeutiges Indiz dafür, dass Rubens selbst hier nicht eigenhändig, oder höchstens partiell gemalt hat. Nachdem aber wie bereits von DAVID JAFFÉ diskutiert, auch ANTON VAN DYCKS Mitarbeit an diesem Gemälde - zumindest an einigen Stellen - vermutet wird, lag es für mich nahe zuallererst Van Dycks Gemälde und Zeichnungen zu studieren, was für mich zu überraschenden Ergebnissen führte. Nämlich fand ich Zeichnungen von Van Dyck, die im Stil jenen Rubens zwar ähneln, aber einen starken Qualitätsunterschied vor allem bezüglich ‚vivacità‘ aufweisen, was für mich die Mitarbeit des jungen Van Dycks (er war zur Fertigstellung dieser Gemälde erst 17 oder 18 Jahre alt) plausibel macht (siehe Abb. 14).

Abb. 14 Zeichnung von Rubens im Vergleich mit Zeichnung von Van Dyck

Der Pestkranke im Modello wirkt deutlich als dem ‚Siechtum‘ ausgesetzt, sein Körper ist in typischer Rubens Manier, anatomisch inkorrekt aber extrem authentisch wirkend verdreht und wirkt wie von Konvulsionen erschüttert. Seine Augen weisen auf starke Schmerzen nahe zur Ohnmacht hin. Hier haben wir einen echten Leidenden vor uns. Im Altargemälde wird diese Figur vergleichsweise zu einem grünlich gefärbten Athleten, der sich von einem anstrengenden Lauf erholt. Die ihn pflegende Frau, erinnert mich an ähnliche Darstellungen aus anderen Rubensbildern, und ich würde diese Figur noch als eine der lebendigsten des gesamten Bildes bezeichnen. Es erscheint mir nicht unwahrscheinlich, dass Rubens selbst diese Figur zumindest übergangen hat. Dies gilt m. E. auch für den Totengräber dessen Schaufel in Richtung Xaver weist.

Die Figur des zweiten Totengräbers hinter dem Pestkranken, dessen Gesicht dem Betrachter zugewandt ist, wirkt im Modello äußerst überrascht und seine Gestik fügt sich harmonisch in den Ausdruck der anderen ‚Teilnehmer‘ der Szene ein. Im Altargemälde wirkt er so als würde er gähnen oder als wollte er etwas sagen und ihm fielen die Worte nicht ein. Auch er fügt sich bedauerlicherweise in die kalte und regungslose Wachsfignurszene perfekt ein. Es erstaunt mich immer wieder, wie offenkundig sich diese Darstellungen von anderen Rubenswerken unterscheiden. Wie deutlich der Unterschied direkt ‚föhlbar‘ ist.

Der ‚Erweckte‘ ist im Modello nur undeutlich als Asiate erkennbar, wohingegen der Mann der das schwarze Leichentuch aufhebt, klarere asiatische Züge trägt. Interessanterweise

wird diese Figur aber im Altargemälde zu einem Afrikaner, ich vermute aus Gründen der deutlicheren Differenzierung der Person als ‚Fremdartig‘.

Die Frau mit dem toten Kind ist im Modello noch in ‚natürlicher‘ Pose dargestellt. Hier hat sich Rubens an die ikonographisch typische Darstellungsweise von Müttern mit Kindern gehalten, wo die Mutter das Kind am Rücken liegend in ihren Armen bettet. Offenkundig war den Auftraggebern oder Rubens selbst* das Kind im Modello dann letzten Endes zu wenig tot erschienen, bzw. wurde die Geschichte des im Brunnen ertrunkenen Kindes (vgl. Analyse Altarbild oben) zu wenig eindeutig illustriert. In jedem Fall verliert das Altargemälde sehr deutlich auch hier paradoxerweise mit der Zunahme der Dramatik in der Darstellung, an Intensität und Authentizität des Ausdrucks. Im Modello verunklärten Pentimenti das Gesicht der Frau, das im Altargemälde einen höchst unerklärlichen seltsamen Violett-Ton bekommt. Zusätzlich irritiert im Altargemälde das schwere Ohrgehänge (großer Edelstein) der Frau, die im Modello noch schmucklos war. Vermutlich sollte diese Beigabe eine Zugehörigkeit zu einer höheren sozialen Schicht ausdrücken.

- Vordergrund Figurengruppe rechts

Die Figur des blinden Mannes unterlief vom Modello zum Altarbild auch starken Veränderungen, von denen die Auffälligste jene ist, dass der vordere Arm des Blinden im Altargemälde höher ist als der hintere, im Modello aber umgekehrt, nämlich tiefer liegt, was m. E. eine Veränderung der gefühlten Perspektive bewirkt, der Betrachter steht nun niedriger. Der blinde Mann ist im Modello aber auch durch eine viel stärkere ‚Fühlbarkeit‘ seiner Krankheit gekennzeichnet. Die Geste ist von Rubens enorm gut eingefangen und es ist aus der Darstellung m. E. sehr wahrscheinlich, dass er am Modell eines Blinden studiert hat. Auch der sich auf Krücken stützende Mann ist im Modello authentisch dargestellt. Beide Figuren verlieren in der Übertragung auf das Großformat aber nicht nur ihre Authentizität, ihre Feinheiten in der Darstellung, ihre Lebendigkeit und unmittelbare emotionale Wirkung, sondern sie verlieren m. E. auch etwas ganz wesentliches, nämlich ihre Gehhilfen, ihre Stöcke. Ein Umstand, der mich überrascht und gleichzeitig zum Nachdenken angeregt hat. Dazu habe ich eine eigene Arbeitshypothese entwickelt, die ich weiter unten in der Analyse der Unterschiede näher skizzieren werde. Was die angesprochene Authentizität betrifft, so ist für mein Empfinden überdeutlich, dass gerade an diesen Figuren Rubens selbst keinen Pinselstrich getan haben kann. Der Blinde wirkt als würde er ‚Blinde Kuh‘

* Dies bezweifle ich aber im Grunde, da ich denke, dass Rubens seine Vorstellungen der idealen Darstellung in der Ölskizze bereits festgelegt hat, und daher diese Änderungen dieser Art ausschließlich auf die Auftraggeber zurückzuführen sind. Auch Smith tendiert bei Änderungen zwischen Modelli und Altargemälde eher dazu, sie auf Auftraggeberwünsche zurückzuführen (vgl. Smith 1969, S. 48).

spielen oder schlafwandeln, so wenig ist von der realistischen Geste der Blindheit vom Modello im Altarbild übrig geblieben. Der Mann, der im Modello die Krücke als Attribut seiner Behinderung nicht mehr zu brauchen scheint, macht im Altargemälde den Eindruck als wolle er fliegen lernen oder als tanze er einen lustigen Tanz. Das Attribut Stock verschwand gänzlich, bzw. taucht als Holzstück im Hintergrund auf, um dort in erster Linie bei KunsthistorikerInnen Verwirrung zu stiften: Ist es ein Holzbein, oder ein Teil eines Stuhls von dem der Blinde aufgestanden ist, ist es die zweite Krücke?

Die hervorragende Zeichnung des Blinden Mannes in der Albertina Wien ist wohl eindeutig als Vorstudie für das Altargemälde zu betrachten. Aber auch hier möchte ich auf die Unterschiede zwischen Studie und Umsetzung im Großformat hinweisen. So sehr die Verschiedenheiten zwischen Modello und Altarbild offenkundig sind, so subtil aber nicht weniger gewichtig sind die Unterschiede zwischen Vorstudie (siehe Abb. 15) und Altarausführung. Wo die Vorstudie noch den Eindruck der Authentizität vermittelt wird der Ausdruck im Altargemälde flach und leer.

Abb. 15 Figur des ‚Blinden Mannes‘ im Modello, in der Vorzeichnung und im Altargemälde

Interessant bei dieser Gruppe ist auch, dass der linke Arm des knienden Mannes im Vordergrund in der Skizze erhoben ist und im Altargemälde nicht mehr, was einerseits bewirkt, dass die Komposition eine ‚Blickführende‘ Geste verliert und andererseits der ‚visuelle Pfad‘ (siehe Abb.16) zum erhabenen Heiligen frei wird. Das Ende dieses visuellen Pfads wird im Altargemälde auch durch eine zunehmende Helligkeit akzentuiert, gleichsam wie das ‚Licht am Ende des Tunnels‘, das hinter dem Sockel hervordringt. Eine zusätzliche ‚Einladung, den nun frei werdenden Weg zu Franz Xaver zu beschreiten, stellt m. E. die vergrößerte Distanz zwischen dem Stein auf dem der Pestkranke sitzt und dem knienden Mann dar. Weiters hat der Kniende in der rechten Gruppe im Modello offenbar die Funktion, in der organischen Gesamtgestaltung die mittlere und die rechte vordere Gruppe zu verbinden, im Altargemälde bekommt die Figur eine entgegen gesetzte Rolle, nämlich die der Trennung der Gruppen.

- Figurengruppe über dem Heiligen

Die bereits im vorigen Unterkapitel eingehend beschriebene ‚Fides Catholica‘ ist im Modello, wie bereits angemerkt, durch eine geringere Intensität der Lichtstrahlen gekennzeichnet. Im Modello ist der Lichtstrahl noch einzeln und hat eine plastische, wolkenartige Qualität, wohingegen er im Altargemälde zu einer blitzartigen Kraft wurde. Die Engel und Putti sind in Darstellungsweise und Position nahezu identisch im Altargemälde.

Abb. 16 ‚Pfad zum Produkt‘-Hypothese bei ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ (Detail)

- Figurengruppe Mitte

Auch die Figuren in der mittleren Gruppe durchliefen einige Veränderungen, die ebenso durch Vorzeichnungen und Studien (z. B. Studie mit dem Breitrempigen Hut, im Fitzwilliam Museum London) dokumentierbar sind. Der Mann mit dem Turban in der Ölskizze wurde im Altargemälde durch einen Mann mit ‚koreanischer‘ Bekleidung und Hut ersetzt bzw. wurde der Turbanträger nach hinten gegeben. Der Mann mit der asiatischen Bekleidung ist auch insofern interessant, als er im Modello noch eher selbstbewusst und präsent wiewohl auch neugierig in der Mitte steht, wohingegen er in der Altarversion erschreckt vor Franz Xaver zurückweicht und sich in die Masse der anderen einfügt. Bezüglich meiner schon oben geäußerten Hypothese des ‚visuellen Pfads‘ bedeutet der Mann im gelb-blauen Gewand einen Stopp-Effekt, da er sich auch mittels seiner Gestik direkt vor dem

Sockel von Franz Xaver ‚breit macht‘. Dieser Stopp wurde entfernt, aber gleichzeitig wurde der Figur auch die gewünschte Reaktion auf die Wundertätigkeit des Heiligen verliehen. Tatsächlich wirken die ‚Besucher‘ im Modello noch authentisch bewegt, wohingegen die Darstellungen im Altargemälde zur Pose verkommen sind. Einerseits sind zwar die äußeren Gesten der Ehrfurcht verstärkt worden, aber im Vergleich zum Modelli, spürt man keine Regung mehr, die Besucher wirken eher wie teilnahmslose Touristen die jeden Moment ihre Kameras zücken könnten, um einen Schnappschuss der Attraktionen zu erhaschen. Auch die Anatomie bei dem ‚Touristen mit dem roten Sonnenhut‘, wie ich diese Figur hier nennen möchte, ist irritierend. Die Hand, die unter seinem Umhang hervorkommt scheint nicht zu ihm zu gehören, sie wirkt wie ein Fremdkörper.

Die Figur direkt neben dem Sockel, die nach oben blickt, wurde im Altargemälde zu einer jüngeren Person (auffällig die generelle Verjüngung der Protagonisten) und ihr wurde ein breitrempiger Hut aufgesetzt. Die Figuren im Hintergrund wurden reduziert.

Interessant sind auch die Änderungen an dem Soldaten. In der Ölskizze trägt er ein rotes Barett mit einer dynamisch nach oben geschwungenen Feder, die selbst den Ausdruck der Überraschung, den der gepanzerte Soldat im Gesicht trägt, widerzuspiegeln scheint. Außerdem ist ein rotes Tuch um den linken Arm geschwungen. Und noch ein wichtiges Detail: Im Modello stützt sich der Soldat auf einen Stock (oder Schaufel?) genauso wie der Blinde Mann und der ‚Gehbehinderte‘ rechts außen. In dem Altargemälde verändert sich nun der Ausdruck des Soldaten. Er erscheint jünger und – analog zu Franz Xaver – härter bzw. steifer in der Gestik. Die Farbe des Barett wird zu Schwarz, die Feder sinkt nach unten und das Tuch verschwindet gänzlich. Auch der Stock wird nahezu unsichtbar, siehe dazu meine Erklärung dafür in der differentiellen Analyse. Auch die Rüstung verändert sich von einer eindeutig spanischen zu einer moderneren europäischen Version. Interessant auch der Blick des Soldaten, der im Modello eindeutig in die Richtung des ‚Erwecken‘ gerichtet ist. Ein Ausdruck von Erschrecken und innerem Erbeben ist in dem Blick erkennbar, was berührend wirkt. Im Altarbild hingegen geht der ausdruckslose Blick offenkundig ins Leere.

- Figurengruppe hinten links

Wie schon angemerkt, hat die Darstellung des Tempels, mit einigen vor den niederstürzenden Götzenbildern flüchtenden Menschen, von Modello zum Altarbild einige Veränderung erfahren. Die Büste in der Nische links, aber vor allem die stürzende Figur hinten wurden später im Vgl. zum Modello, dramatisch vermenschlicht und zusätzlich mit Attributen des

teuflischen ausgestattet*. Der Gesichtsausdruck ist im Modello ist noch relativ subtil, wohingegen sie im Altargemälde geradezu Comic-Charakter gewinnt. Die fallende Figur erinnert Warnke an den Sturz des Decius Mus (Der Tod des Decius Mus 1917), ein Bezug der m. E. in der Skizze deutlicher zum Vorschein kommt als im Altargemälde. Mich erinnert sie eher an die ‚Geisterbahn‘ in Wien. Die übertriebene Dramatik und das pathetische Zerbrechen der Glieder im Altarbild lässt nicht nur an effektheischerische Bühnenmalerei denken, sondern erinnert ebenso an die Bildsprache moderner Superheldencomics. Dieser Bezug ist übrigens m. E. im Kontext neuzeitlicher Propaganda-Kunst interessant, da man sich nicht selten auch satirischer, überzeichneter Comic-artiger Darstellungen bedient hat, um die ‚Masse‘ mit der gewünschten Botschaft zu indoktrinieren.

Die Figuren die im Modello noch durch die Wucht des von der Fides Catholica ausgelösten Bebens nach vorne stürzen bzw. reflexartig die Hände erheben oder flüchten, wirken im Altargemälde etwas ratlos. Die Figur im Vordergrund scheint überhaupt an der Einfassung körperliche Übungen in Form von Liegestützen machen zu wollen.

5.3 Differentielle Analyse der Unterschiede zwischen Skizze und Altarbild

a. Malweise, künstlerische Qualität und Bildwirkung

Wo sich zwischen Modello und Altargemälde beim Ignatiusbild die Unterschiede vorwiegend in Details der Ikonographie, der Komposition, der Malweise und anderen übergeordneten Qualitätsdimensionen äußern, liegt zwischen Ölskizze und ausgeführtem Großformat bei Franz Xaver eine Änderung in der Grundkonzeption vor. Diese wesentliche Änderung trifft, die Hauptfigur, den Hl. Franz Xaver, dessen Ausdruck und Wirkungsweise im Modello deutlich unterschieden ist von jener des Altargemäldes.

Wo Franz Xaver im Modello noch einen Menschen aus Fleisch und Blut darstellte, der für mein Empfinden eher in einer ‚Beraterrolle‘ vergleichbar, im Habitus eines Mediators oder Coachs auftritt, ändert sich seine Rolle im Altarbild zu einem überdimensionierten und

* Dies gilt in Bezug auf das, was in der katholischen Ikonologie als teuflisch definiert wurde, nämlich in erster Linie Attribute des ‚Pan‘ bzw. ‚Satyren‘, also z. B. Bocksbeine und Hörner die bemerkenswerterweise auch bei Rubens an anderen Stellen in positiven Kontext gestellt werden. Rubens ging sogar soweit, sich selbst im ‚Venusfest‘, einem seiner m. E. schönsten späteren Werke, indirekt aber eindeutig verifizierbar als lüsternen Satyr zu malen. Diese aus kirchlicher Sicht, moralischen Fehlritte konnte er sich nachvollziehbarer Weise nur in allegorischen Darstellungen erlauben, und selbst da nur unter einem ‚Deckmantel‘ griechischer Mythologie.

unnahbaren kalten Helden. Wie ein mächtiger Finanztycoon, nach reinem Kalkül handelnd und seiner übergeordneten Macht (analog dem Finanzmarkt) dienend, ‚regelt‘ er ohne Emotionen seine weltlichen Angelegenheiten. Diese Änderung des Konzepts bzw. des grundlegenden Bildausdrucks ist, so vermute ich mit größter Sicherheit, nicht durch Rubens initiiert, sondern durch die Auftraggeber.

Worauf ich hier, mit der neuerlichen Erwähnung dieses Umstands hinaus will ist, besser verständlich zu machen was für mich mit einem Blick auf das Altarbild evident ist. Dass Rubens' beste Qualität, seine größte Meisterschaft, der Ausdruck seines inhärenten Genies, das sich in einer organischen Verwobenheit der Figurengruppen, der subtilen Charakterisierung der Gesten und Körper, vor allem auch der Lebendigkeit seiner Darstellungen zeigt, den Vorstellungen der Auftraggeber in gewisser Weise entgegengestellt ist. Denn die organische Verwobenheit muss hier klarer Lesbarkeit weichen, die Gesten und Körper müssen auch für die (unsensible) Masse eindeutig werden und die allgemeine Lebendigkeit ist zwar gewünscht, aber die dargestellten Personen müssen im Sinne der didaktischen Funktionalität in Schemata gepasst werden.

Als Beispiel dafür sei nur die Figur genannt, welche das Leichentuch des ‚Erweckten‘ hält, bzw. der Erweckte selbst, genannt. Beide wurden für die Fernsicht optimiert, indem der Erweckte eine besonders fremdartige Frisur bekam und der Leichentuchhalter zum Effekt erhöhter Fremdartigkeit zu einem Afrikaner wurde.

Ist es nicht offenbar, dass der qualitative Graben zwischen Modelli und Altargemälde nicht größer sein könnte, als in dem Beispiel des ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘? Wenn man frühere Altargemälde, die Rubens offenbar selbst, oder mit geringer Beteiligung von Gehilfen, ausgeführt hat, wie z. B. das ‚Kleine Jüngste Gericht‘ mit dem Franz Xaver Bild vergleicht, wird es vielleicht klarer wovon ich spreche (Abb. 17). Anhand einer Detailuntersuchung des Knies jener Figur die Rubens in der Darstellung im Kleinen Jüngsten Gericht verwendet hat und einem Vergleich mit der Vorzeichnung zu der analogen Figur im Gemälde des Hl. Franz Xaver, zeigt sich m. E. deutlich die Meisterschaft Rubens in der anatomischen Darstellung. Wenn man nun das entsprechende Detail aus dem Altargemälde betrachtet, ist m. E. sehr klar zu sehen, dass die im Vergleich schlechte und anatomisch unrichtige Darstellung des Knies nur von Schülerhand ausgeführt sein kann.

Wenn Demus darauf hinweist, dass das Altarbild bereits auf einen geänderten Stil in Rubens schaffen hinweist (worin sich die meisten RubensforscherInnen auch einig zu sein scheinen), dann würde ich hier noch ergänzen, dass sich hier auch ein grundsätzlicher Wandel auf anderer Ebene abzeichnet, der mit der Verwendung der Werkstatt in Zusammenhang steht.

Abb. 17 Vergleich von Details aus ‚Das kleine jüngste Gericht‘ und Vorzeichnung und Altargemälde von ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘

Wie bereits in Kapitel 2.3 hingewiesen wurde, hat sich um die Zeit in der die Antwerpener Altargemälde entstanden sind, auch die Werkstatt neu gebildet. Der junge Van Dyck ist in Rubens Dienste getreten und die Aufträge waren in Übermaß vorhanden.

Meiner Meinung nach müsste die radikale Einflussnahme der Auftraggeber, die so sehr das gestalterische Genie Rubens kupierte, Rubens wenn nicht gekränkt, so doch sicher frustriert haben. So sehr diese Annahme durch keine Quelle gestützt werden kann, so ist sie doch plausibel, und vor allem erscheint es in diesem Kontext umso plausibler dieses Problem durch Delegation einiger Arbeitsschritte zu lösen und dabei gleichzeitig sozusagen zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen. Nämlich konzentrierte sich Rubens von nun an mehr auf die ‚Bilderfindung‘ – ohnehin zu jener Zeit höher geschätzt als die Ausführung – und Komposition, und überließ in Folge die Ausführung der vom Auftraggeber modifizierten Konzepte der Werkstatt. Ein pragmatischer wie auch vernünftiger Zugang zu den steigenden Herausforderungen zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens.

Wo hier die Faktenlage über Rubens’ Beteiligung an den verschiedenen Herstellungsphasen durch Forschung belegt ist, soll meine Spekulation über seine Motive für das erwähnte pragmatische Vorgehen auch mein Argument stärken, dass der qualitative Graben zwischen Modello und Altarbild durch eine Abkehr der Aufmerksamkeit von Peter Paul Rubens bedingt ist, die m. E. wiederum in der Disparität der Auffassungen zwischen Künstler und Auftraggeber zu verorten sind, wobei diese Disparitäten wohl-gemerkt offenkundig nicht auf der Inhaltsebene, sondern auf der Ausdrucksebene liegen. Mit dieser Argumentation gebe ich einen Hinweis auf die Komplexität der Umstände, und bemühe mich die künstlerische, persönliche Ebene vor die technische zu

setzen und damit beizutragen, das Verständnis für die Unterschiede zwischen Modelli und Altargemälde zu erhöhen.

Was die Malweise betrifft, steht auch hier die Skizze in größtmöglichem Gegensatz zum fertigen Altargemälde. Wo in der Skizze eine warme Einheit in der Farbigkeit vorherrscht wird das Altarwerk durch kalte Farbtöne dominiert. Der Farbauftrag beim Modello zeugt von einem schnellen aber gefühlvollen Arbeiten, ja gerade hier zeigt sich m. E. Rubens Meisterschaft am deutlichsten, in der Sicherheit der Pinselführung wo jedes Pigmentteilchen mit einer Sicherheit seinen Platz auf der Fläche findet und dabei eine Bildwelt voll Leben und Geist geschaffen wird. Ganz anders im Altargemälde, wo die Darstellungen in eher grobem Stil gemalt sind und keine ‚Seele‘ in der Figurierung zu spüren ist. Dies ist wohl vor dem Hintergrund der Ansprüche um Erkennbarkeit bei Fernsicht zu verstehen.

Wo in der Skizze eine organische Lebendigkeit den gesamten Bildraum durchwirkt, finden wir im Großformat eine Starre und ‚Geistlosigkeit‘. Die Dynamik der Komposition ist im Modello auf eine natürliche Weise harmonisch, die Blicke und Gesten sind fein aufeinander abgestimmt, wohingegen die Kompositionslinien im Altargemälde bemüht und konstruiert, wie mit dem Lineal gezogen wirken.

b. Ikonographie, ‚Vivacità‘ und ‚Decorum‘

Wie in den vorhergegangenen Analysen bereits angedeutet, sind zwischen Modelli und Altarbild einige ikonographische Änderungen vorgenommen worden. Bedeutend sind in dem Zusammenhang vor allem der Heiligenschein, der Franz Xaver im Altargemälde fehlt. THOMAS SMITH interpretiert dies so wie ich als notwendige Änderung durch die Auftraggeber, da die Seligsprechung Franz Xavers erst nach der Fertigstellung des Gemäldes eintrat und der Nimbus als Privileg erst dann gezeigt werden durfte (Smith 1969, S. 48).

Aber auch die Darstellung Franz Xavers in der Pose eines römischen Feldherrn mit Adjutanten ist interessant, da diese den Charakter des Bildes im Vergleich zum Modello wesentlich prägt. Dass Rubens im Modello, die Anforderungen das ‚Decorum‘ betreffend offenbar nicht zur Zufriedenheit der Auftraggeber erfüllt hat, ist in verschiedenen Darstellungen nachvollziehbar. Im Altargemälde ist ein, im Vgl. zum Modello, viel höherer Grad der inhaltlichen Präzisierung von Figuren erkennbar, wohingegen im Modello ein inhaltliches Zusammenfließen stattfindet, das in einer harmonischen Gesamtgestaltung resultiert.

Die ‚Vivacità‘ betreffend habe ich mich oben schon eingehend geäußert, jedoch möchte ich hier einen m. E. passenden Vergleich anbieten. Wo das Modello auf den Betrachter in einer Weise belebend wirkt wie ein Spaziergang in freier Luft, wo sich die Lungen mit

Luft füllen und man nach und nach ruhiger wird und der schönen Details der Natur gewahr wird, wirkt das Altargemälde im Vergleich wie die aufputschende Wirkung eines Energy-Drinks, der die Vigilanz erhöht, die Pulsrate steigert. Diese Effekte sind aber auf künstliche, mechanische Weise hervorgerufen und kommen ohne besondere innere Beteiligung des Betrachters aus. Das Großformatige Altarbild für mein Empfinden ein ähnliches visuelles Affront wie ein Werbeplakat, da die didaktische Komponente den Inhalt und die Ausführung diktiert und ich selbst vor allem nicht als Person sondern als Rezipient angesprochen werde, dem ein bestimmter Inhalt ‚verkauft‘ werden soll. Die Lebendigkeit, die jedes Werk von Rubens wie ein Blutstrom durchzieht, ist im Altargemälde des Franz Xaver zu einer visuellen und gefühlsmäßigen Anämie geworden. Die Dynamik des Modellos, geht im Altarbild völlig verloren, was sich vor allem in der Figurengruppe der ‚Blinden‘ und ‚Gelähmten‘ rechts zeigt.

Das ‚Decorum‘, also die ‚Angemessenheit‘ der Darstellung betreffend, ist vor allem zum Pestkranken der Hinweis zu geben, dass die Weglassung konkreter Merkmale der Seuche immerhin über Jahrhunderte hinweg zu einer Missinterpretation der Figur geführt haben (vgl. Böckl 1996 bzw. die Analyse des Altargemäldes oben). Das Decorum, wir erinnern uns, enthält Empfehlungen für die Angemessenheit von Darstellungen. Es ist anzunehmen, dass eine allzu realistische Darstellung des Pestkranken eine zu beunruhigende Wirkung gehabt haben würde, die möglicherweise die didaktische Wirkung des Gesamtbildes überlagert hätte*. Ich bin überzeugt, und die überlegte Komposition sowie speziell die Ausführung des Altargemäldes legt dies nahe, dass diese heikle Balance in der Bildwirkung bezüglich der Didaktik bewusst angestrebt und erreicht wurde. Psychologisch gesehen wirken auch heute Darstellungen von Kranken, besonders von Darstellungen die Virenerkrankungen mit auffälligen Hautveränderungen, äußerst beunruhigend und werden aus eben diesem Grund zur Abschreckung z. B. auf Zigarettenpackungen eingesetzt (nur in bestimmten Ländern).

c. Psychologische Wirkung und Bilddidaktik

Bezüglich der psychologischen Wirkung, auch im Hinblick auf die so genannte ‚Psychagogik‘ ist zwischen Modello und ausgeführtem Großformat ein großer Unterschied gegeben. Nicht nur die Gesten und ‚Ausstattungen‘ der einzelnen Figuren wurden grundlegend überarbeitet, sondern auch die Gesamtkomposition wurde klarer. Damit wurde das Bild im

* Diesbezüglich muss in Erinnerung gerufen werden, dass wir uns hier zeitlich 200 Jahre vor der Entdeckung des Pestvirus befinden und diese Krankheit zu dem schrecklichsten, vor allem von der mittelalterlichen Medizin unkontrollierbaren, Unheil gehört das die Menschheit je betroffen hat. Ironischer Weise wurde sie ursprünglich aus Asien eingeschleppt, dort wo Franz Xaver später missioniert hat.

Hinblick auf die Lesbarkeit sowohl der ikonographischen als auch der psychagogischen Inhalte optimiert.

Wie oben bereits angemerkt hat die Figur des Franz Xaver im Modello noch eine sehr authentische Note, die auch eine gewisse Autonomie des Handelns suggeriert. Die Fides Catholica über ihm bzw. im Hintergrund wirkt hier eher wie ein Nebenschauplatz, bzw. ein weiteres Geschehnis im Rahmen der vielfältigen Szenen des Bildes, die Zerstörung der Götzen wie ein ‚Kollateralschaden‘ des Wirkens Xavers. Die Tatsache, dass die Allegorie der Katholischen Kirche das eigentliche Machtzentrum und damit die Spitze der hier dargestellten Hierarchie ist (Kranke, Heiliger, Kirche / Hl. Geist bzw. Macht Gottes), die sich im Übrigen auch analog im Bildnis des Ignatius, als hereinströmender Lichtstrahl und begleitende Engel/Putti wieder findet, wird erst im Altargemälde durch die entsprechende Geste des Fingerzeigs deutlich gemacht.

Die ‚Götzen‘ im Modelli sind noch zu nahe an gewöhnlichen griechischen oder römischen Büsten und wurden erst im Altargemälde zu veritablen ‚Heidengottheiten‘. Die Vermenschlichung der Steinfiguren lässt einerseits eine schnellere Erkennbarkeit der Sachlage zu, andererseits wird die Zerstörung durch die direkte emotionale Interpretation des Zerbrechens der Glieder unmissverständlich vor Augen geführt.

Interessant ist die Darstellung der Person mit dem ertrunkenen Kind, da im Modello noch die ikonographisch übliche Position von Mutter und Kind gewählt wurde, wohingegen im Altarbild eine sehr unübliche Position des Kindes vorzufinden ist. Offenkundig ist aber der Gesamteindruck von dem Kind im Modello, abgesehen von der ungesunden Hautfarbe, nicht der eines toten oder sterbenden Kindes, bzw. wird in dieser Form der Darstellung kein Hinweis auf das Ertrinken des Kindes gegeben (siehe ‚Wunder von Kombuturê‘ weiter oben). Dieses ‚Problem‘ wurde mit einer eindeutigen Darstellung des Kindes gelöst, das nun offenkundig bewusstlos in den Armen der verzweiferten Mutter liegt und dem deutlich Wasser aus dem Mund rinnt. Psychologisch interessant ist die Position dieser Figur, nämlich in unmittelbarer Nähe des ‚erweckten‘ Asiaten und des von der tödlichen Seuche geheilten. Somit haben wir hier eine Dreiergruppe von Menschen die dem Tod entronnen sind.

Nun noch mal konkret zu dem Problem der in den Altargemälden verschwundenen Stöcke. Bislang hat meines Wissens nach noch kein Rubensforscher und keine Forscherin diesen Umstand gesondert erwähnt, bzw. eine Erklärung für diesen Umstand gefunden. Ich möchte hier also eine Hypothese vorschlagen, die ich bereits in der Untersuchung zum Modelli des Ignatiusbildes angedeutet habe. Meines Erachtens liegt die Ursache für das Weglassen bzw. das Zurücknehmen der hölzernen Stöcke in beiden Altargemälden daran, dass sie einerseits ‚optische Distraktoren‘ mit hoher Salienz darstellen und andererseits Reizauslösende Bildelemente mit hohem Intensitätspotential darstellen.

Abb. 18 ‚Distraktoren-Hypothese‘ (Vgl. zw. Modello und Altargemälde bezüglich Stöcke)

So genannte ‚präattentive Aufmerksamkeitsprozesse‘ steuern unsere Wahrnehmung auf vorbewusster Ebene, die im Weiteren implizit selektiv funktioniert und biologisch vorprogrammiert ist. Durch ‚Erfahrung‘ mit den spezifischen Merkmalen (in dem Fall ein gerader Stock, also ein evolutionsgeschichtlich nachweisbar frühes Instrument, das als Waffe* benutzt wurde) des Reiz auslösenden Objekts (vgl. Abb. 18). Bewusstseinsinhalte werden so durch Reiz auslösende Bildelemente mitgesteuert.

Im Hinblick auf die intendierte Bildwirkung erweisen sich also die Darstellungen von Stöcken als ‚Distraktoren‘ im Wahrnehmungsfeld[♦]. Meine Annahme bezüglich der spezifische Reize auslösenden Bildelemente ist, dass Rubens, bzw. die Auftraggeber, die noch eher ihr Augenmerk auf die Bildwirkung und die didaktischen Komponenten gelegt haben, diese Gesetze intuitiv erkannt haben und daher entschlossen haben diese Bildelemente entfernen zu lassen.

* Neuere Forschungen haben gezeigt, dass bereits Primaten Stöcke zuspitzen und als Waffe verwenden (vgl. Science Magazine Vol. 315. no. 5815, p. 1063)

♦ Diese Hypothese kann ich nur mit Theorien aus Teilbereichen der Wahrnehmungspsychologie erklären, jedoch müsste man speziell zu diesem Bereich Experimente durchführen um die Hypothese mit empirischen Fakten zu stützen.

Eine diesbezüglich detailliertere Theorie würde, wie gesagt, den Rahmen dieser Arbeit sprengen, aber ich möchte zumindest auf die entsprechenden psychologischen Theorien verweisen, die sich in Zimbardo (2007, S. 142), und Trimmel (2003, S. 150-174) finden. Was die Distraktoren betrifft, so gehe ich davon aus, dass spezifisch starke Reiz auslösende Bildelemente, wie Stöcke, die Wahrnehmung der anderen Bildelemente teilweise beschleunigen und teilweise verlangsamen, sowie ich auch vermute, dass die Gesamtwahrnehmung des Bildes durch einen Impuls von erhöhter Vigilanz als Reaktion auf die Distraktoren beeinträchtigt werden würde, damit auch die emotionale Aufnahme des Bildes anders geleitet wird.

6 Zusammenfassung

Die Untersuchung der Modelli und Altarbilder ‚Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola‘ und ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ haben mir gezeigt, dass die Ursprünge der Unterschiede zwischen Ölskizze und ausgeführtem Großformat nicht nur auf der künstlerisch-qualitativen Ebene, wie z. B. der Malweise, zu finden sind. Einblicke in das Arbeitsverhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber, zwischen Künstler und Werkstatt sind diesbezüglich ebenso zu erfassen. Die Entstehung der Altarbilder ist also nicht allein aus der künstlerischen Perspektive ganz zu begreifen, es ist besonders auch der Auftraggeber zu berücksichtigen, dessen Einfluss wichtige Rückschlüsse bezüglich Auffassungsdifferenzen zwischen ihm und den Künstler ziehen lässt, welche sich schließlich in den Unterschieden zwischen Modelli und Altarbildern manifestieren.

Besonders die Entwicklung der pädagogisch, didaktischen Komponenten auf dem Weg von Modelli zu Großformaten, ist einer der auffälligsten Angriffspunkte in meiner Untersuchung gewesen. Ich erinnere nur an die unterschiedlichen Posen, den unterschiedlichen Habitus der jeweiligen Heiligendarstellungen. Von Modello zu Altarbild hat sich besonders im Bild des Franz Xaver ein großer Sprung in der Konzeption der Heiligenfiguren selbst ereignet der, wie ich gezeigt habe, in der Einflussnahme der Auftraggeber zu verorten ist. Was Warnke als schwer zu begründenden Vorgang beschreibt, nämlich dass Rubens bildtexterne Wirkungsziele, wie Warnke die Einbeziehung des Betrachters in die Bildinterpretation nennt, seit etwa 1615 deutlich zurücknimmt, ist mir durch die zunehmende Einflussnahme der Auftraggeber bezüglich der didaktischen Elemente der Bildwirkung verständlich. Warnke beschreibt Rubens‘ subtilen Darstellungsstil, der sich noch deutlich im Modello, an der Figur des Franz Xaver zeigt: *„Die Gesten beschwören nicht, sondern sie argumentieren“* (Warnke 1977, S. 71). Und anschließend beschreibt er bezüglich des geänderten Stils ab 1615 das, was für mich deutlich in den Altargemälden zutage tritt: *„Diese Welt bleibt einsehbar und überschaubar, doch sie fordert nicht mehr heraus und bezieht auch nicht mehr ein, sondern sie führt vor.“* (Warnke *ibid.*).

Nicht wenige Änderungen sind nachweislich auf den tridentinischen ‚Bilderkodex‘ zurückzuführen, bzw. auf die Grundregeln des ‚Decorums‘ die offenbar von Rubens teilweise in anderer Art interpretiert wurden, als von den jesuitischen Auftraggebern. Meine intensive Beschäftigung mit der didaktischen Komponente in dieser Arbeit, mit der ‚Macht der Bilder‘ generell und dem Machtanspruch der Kirche, ist bei mir auch vor dem Hintergrund meiner psychologischen und werbetechnischen Ausbildung zu sehen, die mir letzten Endes auch geholfen hat, einige wesentliche Aspekte der Unterschiede zwischen Modelli und Altargemälden zu ergründen und deutlicher fassbar zu machen. Seit die Menschen Bilder produziert haben – und das war bekanntermaßen schon relativ früh in der Menschheitsge-

schichte der Fall – war man sich der Kraft visueller Zeichen bewusst. Aber besonders seit der Erfindung des Buchdrucks und der Befähigung von Malern realistische Darstellungen zu erzeugen, wurde das Bild bewusst als Propagandamittel eingesetzt. Die Zeit in der Rubens seine größten Altarbilder schuf, war eine Zeit, in der ein großer Entwicklungsschub in dieser Beziehung passierte. ANDREA MANTEGNA (1431-1506) oder ALBRECHT DÜRER (1471-1528) waren unter den ersten, die Kupferstiche europaweit verbreiten konnten. Rubens hat von dieser Technik noch vor seinen Italienjahren profitiert, indem er viele Stiche von diesen und anderen Malern bei seinen Lehrern sehen konnte, aber auch von seinen eigenen Arbeiten hat er später viele Druckvorlagen herstellen lassen. Zum Beispiel existieren von den, hier in dieser Arbeit untersuchten ‚Wechselbildern‘ der Jesuitenkirche, ebenso Stiche, die große Verbreitung fanden. Die Vervielfältigungstechnik von Bildern hat sich speziell im 17. Jhd. rasant entwickelt, und es liegt auf der Hand, dass besonders die Kirche von davon profitiert hat. Aus der Kunstgeschichte wissen wir, wie es von da ab weiterging, und wir wissen heute auch, welche Macht die visuellen Medien der bewegten und unbewegten Bilder immer noch - und zunehmend mehr – haben.

Es war mir auch ein Anliegen, den Aspekt der ‚Bedeutungsproduktion‘ derartiger Propaganda-Bilder herauszustellen, denn Bilder sind gewissermaßen ‚Grundlagen für eine Wirklichkeitskonstruktion‘, um es einmal so auszudrücken. Ein Bild erklärt sich dem Betrachter nicht selbst, es muss von ihm interpretiert werden. Ein Bild mag mehr als tausend Worte sagen, aber der Großteil dieser Worte wird, um die Metapher weiter zu spielen, unter der bewussten Wahrnehmungsschwelle aufgenommen und wirkt dort im Unbewussten ohne unser Zutun. Bilder sind seit jeher verwendet worden um zu bewegen, zu informieren, zu lehren, aber auch zu manipulieren. Sie sind selten Abbild der Realität und wenn, dann nur sehr eingeschränkt. Vielmehr ist es so, dass Bilder Realität schaffen, Bilder stützen Phantasien, Bilder sind der direkte Weg ins Unterbewusste, Bilder schaffen Wirklichkeitskonstruktionen. Deshalb ist ein bewusster Umgang mit Bildern so wichtig. Mit Bildern kann man, wie in den Altargemälden gezeigt, übermenschliche ‚Helden‘ produzieren. Mit Bildern kann man Emotionen leiten und Herzen gewinnen. Aber mit Bildern kann man nicht nur Übermenschen sondern auch Untermenschen erzeugen. Es sei hier nur an die Propagandabilder der Weltkriege erinnert. Mittels Bildern kann man das Gute und das Böse sichtbar und dingfest machen, auch das ist ein Grund warum ich mich der psychagogischen Komponente der Teufelsdarstellungen, der besessenen Figuren, der Heiligen und der Engel besonders angenommen habe. Dabei habe ich versucht das Augenmerk auf den vermeintlich kleinen Sprung von Modelli zu Altargemälde zu legen, der in Wahrheit auch in dieser Beziehung ein sehr großer ist.

Weiters habe ich, durch entsprechende Recherche und eigener Forschung am Original, versucht nachzuweisen, wo eine Beteiligung des Meisters im Altargemälde wahrscheinlich

ist, und auch wo die jeweiligen Mitarbeiter ‚Hand angelegt‘ haben. So ist nun meinerseits den Altargemälden, nicht nur aus unmittelbarer Wahrnehmung, sondern aus gutem wissenschaftlichen Grund das Prädikat ‚Werkstattschinken‘ zu verleihen. Die Absenz von Rubens Hand in der Ausführung der Altargemälde, ist jedoch dem aufmerksamen Betrachter vor allem dadurch deutlich, dass sämtliche Blicke der Protagonisten leer, kraft- und ziellos sind. Auch die Gesten sind in den Altargemälden trotz oder wegen ihrer Überzeichnung ‚steril‘ geworden. Auch die Körper, die Anatomie ist bei den Altarbildern häufig spürbar falsch dargestellt, dies betrifft vor allem die Hände. Wie bereits bemerkt, ist es zwar ein Merkmal von Rubens, dass er Körper oft anatomisch ‚falsch‘ verdreht, jedoch tut er dies bewusst und auf eine Weise, welche die Körper dadurch noch lebendiger und auf geheimnisvolle Art ‚richtig‘ erscheinen lässt. Bei weniger begabten Malern ist der Effekt genau umgekehrt. In dem Bemühen um korrekte Anatomie, sind Fehler umso auffälliger. Paradoxerweise erkennt man bei weniger talentierten Malern ‚annähernd‘ richtige Anatomie auf den ersten Blick als Falsch, wohingegen Rubens‘ teils wahnwitzige Verzerrungen auf den ersten Blick natürlich und richtig wirken. Dieses Phänomen begeistert mich bei Rubens stets aufs Neue.

Mehr noch als zu Beginn meiner Arbeit an diesen vier von mir bearbeiteten Gemälden, bin ich nun von der Qualität der Modelli überzeugt. Die von mir untersuchten Zeichnungen und Skizzen des Meisters sind von einer Ästhetik, die in den Altargemälden nicht wieder zu finden ist. Neben den vielen Hinweisen in der Rubensliteratur, von MAX ROOSES über MICHAEL JAFFÉ und MARTIN WARNKE, bis zu CHRISTINE BÖCKL auf Schüler bzw. Mitarbeiter, die an den beiden Wechselbildern beteiligt sein könnten, kommt offenbar auch ANNE-MARIE LOGAN zu dem Schluss, dass in den Altargemälden die Qualität nicht der Rede wert sei, wohingegen die Modelli die wahrhaft lobeswürdigen Objekte sind. Meiner eigenen bescheidenen Analyse zufolge, würde ich in einzelnen Stellen die Mitarbeit JACOB JORDAENS vermuten, besonders bei den Figurengruppen des Mittelteils und rechts vorne bei dem Altargemälde ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘ sowie die vorderen Figurengruppen bei dem Gemälde ‚Die Wunder des Hl. Ignatius‘. Obwohl ich einschränkend sagen muss, dass Jordaens in seinen eigenen Bildern einen spezifischen Stil aufweist Gesichter zu malen, der sich m. E. in den ‚Wechselbildern‘ nicht wieder findet. Betreffend die Mitarbeit von VAN DYCK sehe ich Hinweise bei den Darstellungen der linken Gruppe bei dem Altargemälde ‚Die Wunder des Hl. Franz Xaver‘. Wie in der Analyse auch angemerkt, denke ich bei den Darstellungen der extrem verzerrten Gesichter, die eine Todesnähe ausdrücken, an die Mitarbeit von Frans Snyders. Hier muss ich jedoch eingestehen, dass meine Kompetenz nicht zureichend erscheint, um an den Gemälden die Stile bzw. die Beteiligung dieser oder anderer Schüler mit auch nur einiger Sicherheit fest zu stellen.

Eine bedeutende Ursache für die Unterschiede zwischen den Skizzen und dem ausgeführten Gemälden, habe ich vor allem in der Notwendigkeit der Tauglichkeit der Altargemälde für die Fernsicht gefunden. Besonders die ‚Entflechtung‘ der Figurengruppen, und die im Vergleich zu den Modelli stärker konturierten Gesten sowie die Hell-Dunkel Ausarbeitung und entsprechend die farbliche Abstimmung, weisen deutlich auf die Berücksichtigung dieses Umstands hin. Auch die Anzahl der Hände und der Gesten allgemein wurde reduziert, sowie auch weniger relevante Bildelemente, wie z. B. Stöcke, entfernt wurden.

Darüber hinaus sind die Bilder nicht nur für sich selbst, bzw. auf den Rezipienten allein bezogen zu betrachten, sondern vor allem im Hinblick auf die parallel stattfindende Messe. Hierzu möchte ich auf die im Altarbild des Ignatius veränderten Elemente des Altargeschehens – den offenen Kelch, das Bildnis über dem Altar etc. – hinweisen, sowie natürlich auf den ‚visuellen Pfad zum Heiligen‘ der in diesem Kontext, als Verlängerung des Weges zur Kommunionserteilung gesehen werden kann. Das Bild hat klar die Aufgabe die ‚Überzeugungsarbeit‘ des die Messe zelebrierenden Priesters zu unterstützen. Hierbei kommt auch die Gesamtgestaltung des Altars – wir erinnern uns an die Bezüge der Altargestaltung zu den Altarbildern – zum Tragen. Man kann dies in dem Kontext ein Gesamtkunstwerk nennen, aber ich bin nicht ungeneigt es als einen gut überlegten ‚Marketing-Mix‘ zu bezeichnen.

Wie bereits bemerkt habe ich viele Unterschiede zwischen Modelli und Altargemälde auch aus einer psychologischen, vor allem auch Werbepsychologischen Perspektive betrachtet. Die dazu anskizzierten Hypothesen des ‚visuellen Pfads zum Produkt‘, also in diesem Kontext zum Heiligen, sowie jene der ‚optischen Distraktoren‘ wären es aus meiner Sicht sicherlich Wert weiter verfolgt zu werden, da sie sich auf nicht von der Hand zu weisenden Beobachtungen bzw. leicht nachvollziehbaren Umständen bezüglich Bildinhalte bzw. Komposition stützen können.

Zum generellen Arbeitsstil, der sich an diesen Werken manifestiert, wäre noch zu sagen, dass die Vielzahl der in den Altargemälden eingesetzten Bildideen und Vorlagen, welche bereits vor der Entstehung der Modelli existiert haben, betreffend der Ausarbeitung der Gemälde, auf einen sehr pragmatischen Zugang Rubens hinweisen. Meines Erachtens geht aus den von mir herausgearbeiteten Umständen während der einzelnen Werkphasen von Modelli zu Altarbildern, aber auch bezüglich anderer Werke, klar hervor, dass Rubens nicht abgeneigt war, den effizientesten Weg zur Fertigstellung der Gemälde zu gehen. Dies ist angesichts der Auftragslage in den Jahren der Fertigstellung der Bilder, wie sie sich aufgrund der Quellenlage gezeigt hat, auch durchaus nachvollziehbar. Dem selben Gesetz der Effizienz folgend, würde ich sagen, dass Rubens die ‚Bilderfindung‘ also die Erstellung der Skizzen in Öl oder Kreide, vorwiegend selbst fertigte. Und dies nicht nur, weil er

diese Meisterschaft in höchstem Maße besaß oder weil diese Arbeit auch am meisten angesehen war, sondern weil dies auch der schnellste Weg war, um den Vorstellungen der Auftraggeber nahe zu kommen, sowie natürlich seine Autorenschaft zu sichern.

Abschließend muss ich sagen, dass die Beschäftigung mit Rubens' Werken, dank der hier in Wien im KHM (Kunsthistorisches Museum Wien) ausgestellten Bilder, für mich persönlich der Beginn einer Reise gewesen, die auch mit Abschluss dieser Arbeit sicher nicht zu Ende gegangen ist.

Hier zum Schluss möchte ich noch JOOST VANDER AUWERA zitieren, der mir aus dem Herzen spricht wenn er sagt: *“The oeuvre by Rubens (...) is not merely a silent witness to his fame. Anyone who has had the privilege of working with it for a long time and at close range soon notices that it begins to speak, as it were, revealing a surprising number of secrets.”* (Auwera 2007, S. 7).

In der Tat, habe ich den Eindruck, dass Rubens' Werke Geheimnisse preisgeben, die sich allerdings erst erschließen, wenn man ihnen in einer Haltung von Offenheit, Neugier und wacher Kritikfähigkeit, nahe genug gekommen bzw. mit ihnen in Beziehung getreten ist. Dann vernimmt man die Sprache der Werke ganz deutlich. Und wenn man erst ein tieferes Verständnis für Rubens' Werke aufgebaut hat, dann fällt es auch leichter die stark variierende Qualität seiner Arbeit unmittelbar wahrzunehmen und somit auch die ‚Werkstattschinken‘ von inspirierter Meisterhand mit sicherem Auge zu unterscheiden.

-

Literaturverzeichnis

Bücher:

- Alpers, Svetlana* (1995): The making of Rubens. London: Yale University Press
- Balis, Arnout et al.* (1989): Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien.
Zürich: SVInternational, Schweizer Verlagshaus
- Baudouin, Frans* (1972): Altars and Altarpieces before 1620. New Jersey: Princeton University Press
- Burchard, Ludwig / Vlieghe, Hans* (1973): Corpus Rubenianum Ludwig Burchard.
Saints II. Brüssel: Arcade Press
- Burckhardt, Jacob* (2006): Erinnerungen aus Rubens. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Edith Struchholz und Martin Warnke. München: C. H. Beck
- Büttner, Nils / Heinen, Ulrich* (2004): Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften.
München: Hirner Verlag
- Demus, Klaus* [Hrsg.] et al. (1977): Peter Paul Rubens 1577-1640. Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages. Wien: Kunsthistorisches Museum
- Descamps, Jean-Baptiste* (1772): Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.
Amsterdam : C. Deschamps.
- Ember, Ildikó* [Hrsg.] (1995): Rembrandt, Rubens, Van Dyck ... Italiensehnsucht nordischer Maler. Wuppertal: VanderHeydt-Museum
- Evers, Hans Gerhard* (1942): Peter Paul Rubens. München: Bruckmann
- Evers, Hans Gerhard* (1943): Rubens und sein Werk. Neue Forschungen.
Brüssel: Brussel, Verlag De Lage Landen
- Fülöp-Miller* (1996): Macht und Geheimnis der Jesuiten. Wiesbaden: Fourier Verlag
- Glen, Thomas L.* (1977): Rubens and the Counter Reformation. Studies in His Religious Paintings between 1609 and 1620. New York & London: Garland Publishing
- Held, Julius* (1957): Rubens Drawings. London: Phaidon Press
- Held, Julius* (1980): The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue, Vol 1.
Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Held, Julius* (1987): Rubens-Studien. Leipzig: E. A. Seemann Verlag
- Heinen, Ulrich* (1996): Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen. Weimar: Verlag DfG
- Hetzer, Theodor* (1984): Rubens und Rembrandt. Stuttgart: Mäander Kunstverlag
- Hofstede, Müller Justus* (1966): Galerie der großen Maler 1. Rubens Peter Paul.
Bergisch Gladbach: Bastei Verlag
- Hulst, R.-A. d'* (1977): P. P. Rubens. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen. Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste. Antwerpen: Excelsior
- Jaffé, David / Mc Grath, Elizabeth* (2005): Rubens. A master in the making.
New Haven & London: Yale University Press

- Kräftner, Johann / Seipel, Wilfried / Trnek, Renate* (2004): Rubens in Wien. Die Meisterwerke. Ausstellungskatalog Albertina Wien. Wien: Christian Brandstätter Verlag
- Lammertse, Friso / Vergara, Alejandro* [Hrsg.] (2003): Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. Ausstellungskatalog Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2003/ Museo Nacional del Prado, Madrid 2003/04. Rotterdam: NAI Uitgevers
- Logan, Anne-Marie* (2005): Peter Paul Rubens. The Drawings. New Haven & London: Yale University Press
- Martin, J. R.* (1969): Rubens: The Antwerp Altarpieces. N. J.: Princeton Press
- Muller, Jeffrey* (1989): Rubens. The Artist as Collector. Princeton N.J.: Princeton University Press
- Oldenbourg, Rudolf / Wilhelm v. Bode* [Hrsg.] (1922): Peter Paul Rubens: Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister. München: Oldenbourg
- Puyvelde, Leo van* (1939): Skizzen des P. P. Rubens. Frankfurt am Main: Prestel Verlag
- Puyvelde, Leo van* (1952): Rubens. Paris / Bruxelles: Elsevier
- Rauterberg, Hanno* (2007): Und das ist Kunst? Eine Qualitätsprüfung. Frankfurt am Main: Fischer Verlag
- Ravensburg, Goeler von* (1882): Rubens und die Antike. Seine Beziehung zum classischen Alterthum und seine Darstellungen aus der classischen Mythologie [sic]. Jena: Hermann Costenoble
- Rooses, Max / Ruelens, Charles* [Hrsg.] (1887) : Codex diplomaticus Rubenianus. Correspondance de Rubens et documents épistolaires. Bruxelles: Muquardt
- Rooses, Max* (1889) : Geschichte der Malerschule Antwerpens. von Q. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens. München: Anstalt Riedel
- Sainsbury, W. N.* (1859): Original unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens, as an Artist and Diplomat. London
- Schröder, Klaus Albrecht / Widauer, Heinz* [Hrsg.] (2004): Peter Paul Rubens. Ausstellungskatalog. Wien: Albertina
- Smith, Graham* (1969): Rubens' Altargemälde des hl. Ignatius von Loyola und des hl. Franz Xaver für die Jesuitenkirche in Antwerpen. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 65. Wien: Schroll, S. 39-60
- Trimmel, Michael* (2003): Allgemeine Psychologie. Motivation, Emotion, Kognition. Wien: Facultas Universitätsverlag
- Trnek, Renate* (2002): Peter Paul Rubens. Exposition Hôtel de Ville Bruxelles. Brüssel: Echevinat de la culture
- Vander Auwera, Joost* [Hrsg.] / *Balis, Arnout* (2007): Rubens, a genius at work. Tiel: Lannoo
- Vogt, Helmut* (1968): Das Bild des Kranken. Die Darstellung äußerer Veränderungen durch innere Leiden und ihrer Heilmassnahmen von der Renaissance bis in unsere Zeit. München: Lehmann Verlag
- Warnke, Martin* (1965): Kommentare zu Rubens. Berlin: Walter de Gruyter & Co
- Weisbach, Werner* (1921): Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin: Paul Cassirer

- Wescher, Paul* (1960): *La Prima Idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*. München: Bruckmann
- White, Christopher* (1988): *Peter Paul Rubens*. Stuttgart: Belser Verlag
- Zimbardo G. Philip / Gerrig J. Richard* (¹⁸2007): *Psychologie*. München: Pearson Education Deutschland
- Zoff, Otto* (1918): *Die Briefe des Peter Paul Rubens*. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co

Zeitschriften:

- Böckl, Christine M.* (1996): *Plaque Imagery as Metaphor for Heresy in Rubens' The Miracles of Saint Francis Xavier*. In: *Sixteenth Century Journal*, Vol. 27, No 4, (Winter 1996), S. 979-995
- Janson, Claire* (1938): *L'influence de Tintoret sur Rubens*. In: *Gazette des Beaux-Arts*. S. 83-85.
- Lewine, Milton J.* (1963): *The Source of Rubens' Miracles of St. Ignatius*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 45, No. 2, (Jun. 1963), S. 143-147
- Logan, Anne-Marie* (1981): *Reviewed Work(s): The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue by Julius S. Held*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 3, (Sept. 1981), S. 512-518
- Logan, Anne-Marie / Liam M. Brockey* (2003): *Nicolas Trigault, SJ: A Portrait by Peter Paul Rubens*. In: *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 38, S. 157-10
- Muller, Jeffrey* (1982): *Rubens' Theory and Practice of the Imitation of Art*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 2 (Jun. 1982), S. 229-247
- Puyvelde, Leo van* (1940): *On Rubens Drawings*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 77, No. 451, (Okt. 1940), S. 123-127
- Seidlitz, Wilhelm von* (1887): *Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 10, S. 111

Webseiten:

- Büttner, Nils* (2004): *Rezension von: Friso Lammertse / Alejandro Vergara (Hg.): Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. Ausstellungskatalog Museum Boijmans* URL: <http://www.sehepunkte.historicum.net/2004/04/3799.html> (22. Aug. 2008, 15h)
- Science Magazine (unbekannter AutorIn)* 23 February 2007: Vol. 315. no. 5815, p. 1063, DOI: 10.1126/ science. 315.5815.1063. <http://www.sciencemag.org/cgi/content/summary/315/5815/1063>. (18. Okt. 2008, 9h)
- Schwankech, Hans-Peter* (2004): *Ausstellungsinformation: P. P. Rubens, 6. Okt. 2004*. http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/_id68997-/ausstellungen_berichtdetail.html (14. Okt. 2008, 17h))
- Trabel.com [unbekannter AutorIn]* (2008):: <http://www.trabel.com/antwerp/antwerp-carolus.htm> (28. Okt. 2008, 21h)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Skizze des oberen Teils des Hochaltars der Antwerpener Jesuitenkirche (Jetzt St. Karl-Borromäuskirche): Baudouin 1972, S. 87

Abb. 2: Foto des oberen Teils des Hochaltars der Antwerpener Jesuitenkirche (Jetzt St. Karl-Borromäuskirche): Baudouin 1972, S. 90

Abb. 3: Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola (Altargemälde): KHM Wien

Abb. 4: Links: Balducci ‚Investitur Karlmanns‘. Lewine 1963, S. 144 (photo: Ernest Nash). Rechts: Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola: KHM Wien

Abb. 5: Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola. Details Modello/Altargem. KHM Wien

Abb. 6: Detail aus ‚Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola‘ Modello und Altarbild: KHM Wien. Senecakopf-Zeichnung: Eremitage St. Petersburg.

Abb. 7: Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola (Modello): KHM Wien

Abb. 8: Die Wunder des Hl. Ignatius v. Loyola. Details Modello/Altargem: KHM Wien

Abb. 9: Die Wunder des Hl. Franz Xaver (Altargemälde): KHM Wien

Abb. 10: Adlocutio des Konstantinbogens: Muller 1982, S. 238. Detail aus: Die Wunder des Hl. Franz Xaver (Modello): KHM Wien

Abb. 11: ‚Hl. Franz v. Paola‘ von Rubens: Boeckl 1996, S. 987. Die Wunder des Hl. Franz Xaver (Modello): KHM Wien

Abb. 12: Die Wunder des Hl. Franz Xaver (Modello): KHM Wien

Abb. 13: Die Wunder des Hl. Franz Xaver, Details Modello/Altargem. KHM Wien

Abb. 14: Zeichnungen von Rubens und Van Dyck im Vergleich. Jaffé 2005, S. 23 u. 24

Abb. 15: Die Wunder des Hl. Franz Xaver, Details Modello/Altargem. KHM Wien

Abb. 16: Die Wunder des Hl. Franz Xaver, Details Modello/Altargem. KHM Wien

Abb. 17: Das kleine jüngste Gericht: White 1988, S. 45., Zeichnung: Demus 1977, S. 89

Abb. 18: Die Wunder des Hl. Franz Xaver, Details Modello/Altargem. KHM Wien

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbst verfasst und außer den angegebenen Quellen keine anderen Unterlagen benützt habe.

Wien, im Jänner 2009