

**Unverkäufliche Leseprobe**

WILLIBALD SAUERLÄNDER

**DER KATHOLISCHE  
RUBENS**

C.H.BECK



**Willibald Sauerländer**  
**Der katholische Rubens**  
Heilige und Märtyrer

304 Seiten, In Leinen  
ISBN: 978-3-406-62362-2

## EINLEITUNG

Mit dem Versuch, ein Buch über die Heiligen der römischen Kirche auf den Altarblättern von Peter Paul Rubens zu schreiben, betrete ich als Abkömmling einer Familie von reformierten Lehrern und Küstern, welcher alles Katholische verdächtig war und die sich schon in der Generation meiner Eltern ins Agnostische gewendet hatte, fremden Boden. Aber auch dem Kunsthistoriker ist die Frage nach der Gegenwärtigkeit der Heiligen der römischen Kirche auf den Altären von Rubens ungewohnt. Im kunstgeschichtlichen Gedächtnis lebt Rubens fort als eine der beherrschenden Mächte der neuzeitlichen Malerei, als der große Meister der Farbe, der Erfinder kühner, festlicher Kompositionen, als der bewegliche und bewegende Erzähler. So haben ihn schon die Verfasser der frühen Viten gefeiert, der Italiener Bellori oder der Franzose Roger de Piles. In den Tagen des Sturm und Drang hat Heinse in seinen hinreißenden *Briefen aus der Düsseldorfer Galerie* (1776/77) auf eine fast heidnische Weise das erotische Feuer von Rubens gerühmt. Von dessen Frömmigkeit war dabei nicht die Rede. Fromentin, der französische Maler und Schriftsteller, erzählt in seinen *Maîtres d'autrefois* (1876), wie er auf einer Reise durch die nördlichen und südlichen Niederlande Rubens' Kompositionen fachmännisch studierte und bewunderte. «In diesem schönen Buch», so bemerkte Émile Mâle, der große Historiker der religiösen Kunst Frankreichs, «fragt sich Fromentin nicht ein einziges Mal, ob Rubens christlich war».<sup>1</sup> Als dann gegen Ende des 19. Jahrhunderts, in den Tagen Wagners und Nietzsches, die neovitalistische Epochenbezeichnung «Barock» aufkam, begleitet von viel Lust an Berauschtigkeit und sinnlichem Überschwang, hat sie auch die kunsthistorische Vorstellung von Rubens mitgerissen und die klugen, mäßigenden, beherrschten Seiten von dessen Schaffen überspült. Nur Jacob Burckhardt erhob damals seine warnende Gegenstimme und hielt in seinen altersweisen *Erinnerungen aus Rubens* (1898) der Maßlosigkeit des eigenen Zeitalters und der trunkenen Begeisterung für das Barocke die «Aequivalentien» – die Gleichgewichte – des Rubens entgegen. Aber das Katholische an Rubens hat auch den großen Basler Gelehrten nicht interessiert. Nur leicht übertreibend könnte man behaupten, die Kunstgeschichte habe sich

Rubens als einen ihrer Großen angeeignet, indem sie sein Werk der Kirche entriß.<sup>2</sup>

Als Rubens 1577 im Exil seiner Eltern in Siegen geboren wurde, hatte elf Jahre zuvor in seiner Heimatstadt Antwerpen der Ikonoklasmus gewütet. Die Stadt war damals zu großen Teilen von der alten Konfession abgefallen. Bereits 1566 hatten die Calvinisten in einem Bildersturm die Kathedrale und andere Kirchen und Klöster der Stadt heimgesucht. In Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* findet sich eine theatrale Schilderung der Zerstörung des hoch verehrten Marienbildes in der Kathedrale. Sie «werfen sich alle, wie auf ein gegebenes Signal, wütend auf das Marienbild, durchstechen es mit Schwertern und Dolchen und schlagen ihm das Haupt ab; Huren und Diebe reißen die großen Kerzen von den Altären und leuchten zu dem Werke».<sup>3</sup> Die Altarbilder, mit welchen Rubens später die Kirchen der südlichen Niederlande schmückte, müssen vor diesem geschichtlichen Hintergrund von Konfessionskriegen, Bilderstürmen und calvinistischer oder protestantischer Ablehnung der an Maria und die Heiligen erinnernden Bilder gesehen werden.<sup>4</sup> Als Rubens 1608, aus Italien heimkehrend, seine Tätigkeit in Antwerpen aufnahm, waren die Konfessionsstreitigkeiten beendet. Die nördlichen und die südlichen Niederlande hatten sich voneinander getrennt, der unter spanischer Herrschaft stehende Süden war rekatholisiert. Unter der seit 1598 errichteten Herrschaft des Regenten Erzherzog Albrecht von Habsburg und seiner Gemahlin, der Infantin Clara Eugenia Isabella, einer Tochter Philipps II., nahm das spanisch-katholische Regiment mildere, ja fürsorgliche Züge an. Die Regenten erzwangen die Rückkehr zum alten Glauben nicht mehr durch Gewalt, sondern förderten kirchliche Einrichtungen, gründeten neue Klöster und Kollegien. So kam es nach den Einbrüchen des 16. Jahrhunderts zu einem Wiederaufblühen der römischen Kirche. Rubens, welcher dem Regentenpaar über seine Rolle als Hofmaler hinaus in politischen Geschäften verbunden war, hat solches Aufblühen durch die Überredungskunst seiner Malerei, ihren farbigen Glanz, ihre Wärme und Festlichkeit, aber auch ihren Furor und ihre Klage gefördert. Wie sonst nur der Römer Bernini, hat er der nachtridentinischen Kirche in dem Augenblick, als diese sich aus der sinnenfeindlichen Askese und Strenge der Gegenreformation löste, eine neue, lebendige Bildsprache geschaffen und damit die Wunden des Ikonoklasmus geheilt. Die katholischen Gotteshäuser Flanderns – ja zuweilen weit über Flandern hinaus – füllten sich mit Altarbildern von seiner Hand, aus seinem Atelier, von seinen Schülern.

# I

## HEIDNISCHES VORSPIEL DAS STANDHAFTE STERBEN DES SENECA

Die meisten Altarbilder von Peter Paul Rubens, denen dieses Buch sich zuwendet, handeln vom Sterben und vom Tod. Sie erinnern an grausame, in unserer Zivilisation spätestens seit der Aufklärung überwundene, als abscheulich und unmenschlich verurteilte Formen des Quälens und der Hinrichtung – die Folter, die Steinigung, das Verbrennen bei lebendigem Leib, das Verenden am Kreuz –, oder sie schildern mit entsetzlicher Eindringlichkeit den Massenmord eines blutrünstigen Tyrannen. Andere Altargemälde von Rubens zeigen die rasenden Zuckungen von Besessenen, das Schwächen von Kranken, die Angst der Menschen vor verheerenden Seuchen, welche damals auf natürliche Weise noch nicht heilbar waren. Auf diesen Bildern sehen wir Thaumaturgen, also Wundertäter, agieren, die Tote zum Leben erwecken, begegnen Exorzisten, die Fallsüchtigen den Teufel austreiben. Es erscheinen Fürbitter, welche das gläubige Volk für die Genesung von der Pest oder die Befreiung aus den abergläubisch gefürchteten Flammen des Fegefeuers anrief.

Es ist die sakrale Paradoxie dieser Bilder vom Sterben und vom Tod, daß sie gerade durch ihren Affektsturm – ihre Grausamkeit – zu leuchtenden Zeugnissen des christlichen Sieges über den Tod werden. Die Darstellung qualvollen Sterbens wird so zu Bild und Symbol des sakralen Opfertodes. Man übertreibt kaum, wenn man behauptet, daß der christliche Opfertod das fundamentale Thema der Altarmalerei von Rubens gewesen sei. Seine tiefste Erfüllung fand es in der Feier des Opfertodes Christi, der Öffnung der Seitenwunde, welcher das heilige Blut entströmte, der Abnahme des göttlichen Corpus vom Kreuz und der Aufbahrung des toten Erlösers auf dem Salbstein in der Karfreitagsnacht. Rubens hat diesen uralten Themen des kirchlichen Fest- und Bilderkreises eine zuvor kaum beobachtete sinnliche Überredungsmacht verliehen, nicht zuletzt indem er ihnen antik-heidnische, mythische Bilder vom pathetischen Sterben und von der Totenklage einschmolz.

1  
Peter Paul  
Rubens,  
Der sterbende  
Seneca,  
München,  
Alte Pinakothek

Dem Opfertod Christi schließen sich die Bilder vom Leiden und Sterben der Märtyrer an. In der Zeit der Konfessionskämpfe nahm der Kult der Märtyrer, der Blutzeugen des von den Ketzern angefochtenen Glaubens, einen mächtigen Aufschwung, der sich auch in der Altarmalerei spiegelt. Die Märtyrerbilder waren *exempla* für die Hoffnung des Glaubens in der Stunde des qualvollsten irdischen Todes. Rubens hat vor allem in seinen spätesten Jahren, als er dem eigenen Ende nahe war, seine Märtyrerbilder zu einem grausamen und festlichen Pathos gesteigert, das dem modernen Betrachter unerträglich erscheinen mag, das aber zu den erschütterndsten Darstellungen des Todes in der Geschichte der christlichen Kunst gehört. Auch hier ließ Rubens, der größte katholische Maler des 17. Jahrhunderts, ein *exemplum doloris* aus der Kunst des heidnischen Altertums in die Schilderung des qualvollen Opfertodes der christlichen Blutzeugen eingehen. Anregungen der vorausgehenden italienischen Kunsttheorie haben dabei eine Rolle gespielt. Ihren Vorschlägen folgend, verwandelte Rubens die Gestalt des heidnischen Priesters Laokoon in das Leiden Christi und das hoffnungsvolle Sterben der Apostel am Kreuz.

Es sind solche Übergänge vom Heidnischen ins Christliche, solche konvertierenden Analogiebildungen, die es als sinnvoll erscheinen lassen, unsere Analysen der Rubens'schen Altarblätter mit dem christlichen Opfertod durch den Blick auf ein kaum weniger feierliches Gemälde einzuleiten, welches an das aufrechte Sterben eines berühmten heidnischen Philosophen aus der römischen Kaiserzeit erinnert: auf Rubens' *Sterbenden Seneca* in der Münchner Alten Pinakothek (Abb. 1). Man hat dieses ernste, hochgestimmte Werk ein paganes Märtyrerbild genannt; aber noch wird hier der Tod nicht durch den christlichen Glauben an die Auferstehung besiegt, sondern unter dem Postulat der *virtus* und im Zeichen paganer *sanctitas* mit stoischer Gelassenheit ertragen. In die christliche Vorstellung vom Märtyrer, der zum Tod für seinen Glauben bereit ist, sind Elemente dieser stoischen Gleichmut angesichts des irdischen Endes eingeflossen.<sup>1</sup> Vermutlich waren diese Postulate auch dem frommen Katholiken Rubens vertraut. Jedenfalls hat es etwas tief Symbolisches, daß in seinem Werk neben den Altarblättern mit christlichen Märtyrern das Bild vom standhaften Sterben des stoischen Philosophen erscheint.

Rubens' Gemälde ist ein feierliches Bekenntnis zu den moralischen Postulaten und geistigen Idealen des Neustoizismus, der sich inmitten der politischen und konfessionellen Wirren des Zeitalters entfaltete. Rubens war mit dem Neustoizismus schon früh in Berührung gekommen. Sein Lehrer Otto van Veen



(1556–1629) hatte sich in Leiden mit Justus Lipsius, dem geistigen Ziehvater des niederländischen Neustoizismus, angefreundet und diesen als «nostri saeculi phoenix», als den «Phönix unseres Zeitalters», gepriesen.<sup>2</sup> Doch hatte der junge Rubens noch weit engere Beziehungen zum Kreis um Lipsius. Sein drei Jahre älterer Bruder Philipp war ein Lieblingsschüler des berühmten Gelehrten und sollte dessen Nachfolger auf dem Löwener Katheder werden.<sup>3</sup> So war der dreiundzwanzigjährige Maler, als er im Mai 1600 nach Italien aufbrach, mit den Gedanken und Idealen des Neustoizismus wohl vertraut. Aus seinen Mantuaner und seinen römischen Jahren sind uns künstlerische Zeugnisse für seinen Umgang mit den Schülern von Lipsius und seine Verehrung für Seneca überkommen. Da ist zunächst ein in Mantua entstandenes, heute in Köln befindliches Bildnis, das den Künstler zusammen mit geistigen Weggefährten zeigt, während im Rücken der Porträtierten wie ein steinernes Denkmal das strenge Profil von Lipsius aufragt. Vieles an diesem rätselhaften Bild bleibt dunkel, aber als ein feierliches, ja emphatisches Dokument für die Nähe des Malers zum Zirkel um Lipsius kann es in einer Vorgeschichte des Münchner Gemäldes nicht unerwähnt bleiben.<sup>4</sup>

Von größerem Gewicht für die Genese dieses Bildes sind die nächsten Zeugnisse. Seit 1605 weilte Philipp Rubens als Sekretär des Kardinals Ascanio Colonna in Rom. Anfang 1606 traf auch Peter Paul Rubens dort ein. Die beiden Brüder wohnten zusammen in einem Hause nahe der Piazza di Spagna und studierten gemeinsam römische Altertümer, der Maler und der Philologe miteinander vereint im antiquarischen Interesse. In seinen 1608 erschienenen *Electorvm Libri II*, einer Sammlung philologischer und archäologischer Studien, gedachte Philipp dankbar der Unterstützung durch den Bruder: «Discupio enim aliquod hīc exstare amoris & grati in ipsum animi monimentum, qui tum artifice manu, tum acri certoque iudicio non parū in Electis me iuuit» («Es verlangt mich an dieser Stelle, in Liebe und Dankbarkeit ein Gedenken an ihn einzusetzen, der bald mit kunstfertiger Hand, bald mit scharfem und sicherem Urteil mir bei meinen Electa nicht wenig geholfen hat»). Philipps Publikation war mit Stichen nach Zeichnungen seines Bruders illustriert, die vom exakten Studium römischer Denkmäler zeugen.<sup>6</sup> In diesem antiquarischen Klima entstanden die Bilder und Zeugnisse von der äußeren Gestalt und dem würdigen Sterben des verehrten Seneca, denen wir uns jetzt zuwenden müssen.

1605 war für die Seneca-Forschung ein großes Jahr. Bei Moretus in Antwerpen erschien die von Lipsius besorgte Seneca-Ausgabe. Philipp Rubens hat sie

in Rom Papst Paul V. überreicht.<sup>7</sup> Sie enthielt ein nachweislich von Lipsius selbst gewünschtes Bild des sterbenden Seneca (Abb. 2). Es ist ein Bruststück, der nackte Körper ist ausgemergelt, das im Sterben verklärte Haupt ist zum Licht erhoben und der Mund zum Sprechen der letzten Worte geöffnet. Die Umschrift erklärt, dies sei die «effigies» des «animam iam exhalantis, et in verbis monitisq[ue] aureis deficientis»<sup>8</sup> (das «Porträt» des «die Seele bereits Aushauchenden und mit goldenen Worten und Ermahnungen Dahinscheidenden»). Lipsius, die höchste Autorität des Neustoizismus, setzte also über seine an den Leser gerichtete «Invitatio ad Senecam», seine «Einladung zu Seneca», die *effigies* des sterbenden Philosophen. Erst im standhaften Ertragen des Todes, im Obsiegen der *virtus* über das physische Ende, erfüllt sich die Botschaft der stoischen Philosophie, tritt das Bild des Seneca in seiner ganzen moralischen Statur zutage. Er hinterläßt in diesem Augenblick der Nachwelt, mit Tacitus zu reden, das Schönste, was er hatte: «*imaginem vitae suae*»<sup>9</sup> (ein «Abbild seines Lebens»). Mit dieser prononcierten Betonung des Bildes vom sterbenden Seneca hatte Lipsius bereits die Grundidee des Münchner Gemäldes entworfen, welches erst Jahre nach seinem Tode entstehen sollte.

Die Umschrift um den Stich beginnt mit den Worten: «Exstat Romae in marmore, et est effigies, ut videtur, in balneo animam iam exhalantis» («Es [das Bildnis] existiert zu Rom in Marmor und ist ein Bild, wie man sieht, des im Bade bereits seine Seele Aushauchenden»). 1605 muß also Lipsius in Löwen davon Kenntnis gehabt

2

*Imago des sterbenden Seneca, Kupferstich aus: L. Annaei Senecae philosophi opera, quae exstant omnia. A Iusto Lipsio emendata. Antwerpen 1605, München, Bayerische Staatsbibliothek*



3  
«Sterbender  
Seneca»  
(Der Borghesi-  
sche Fischer),  
Paris, Musée  
du Louvre

haben, daß man in Rom nicht nur ein authentisches Bildnis Senecas in Form einer Büste zu besitzen meinte, sondern sogar eine Statue, welche als getreue Darstellung des in seinem Bade sterbenden Philosophen angesehen wurde (Abb. 3). Es braucht hier nicht weiter zu interessieren, daß diese Figur inzwischen als die hellenistische Darstellung eines Fischers decouvriert ist.<sup>10</sup> Der fast komische ikonographische Wunschtraum, welcher in einem plebejischen Angler den unerschütterten sterbenden stoischen Philosophen zu erkennen meinte,



besagt Einiges über die literarische Präsenz Senecas und die Anziehungskraft seiner Lehre im 16. Jahrhundert.

Der Stich in der von Lipsius besorgten Seneca-Ausgabe von 1605 geht allerdings, entgegen der Behauptung in der Umschrift, nicht auf die in Rom entdeckte Statue zurück, sondern folgt einem anderen Vorbild. Im Vorwort zu einer Neuauflage der Seneca-Ausgabe von Lipsius aus dem Jahre 1615 schreibt der Verleger Balthasar Moretus, Lipsius habe «olim ex Urbe» eine «[imaginem ...]

4  
*Peter Paul  
Rubens,  
Kreidezeichnung  
nach dem  
«Sterbenden  
Seneca»,  
St. Petersburg,  
Ermitage*



5  
Peter Paul  
Rubens,  
Kreidezeichnung  
nach dem  
«Sterbenden  
Seneca»,  
Mailand,  
Biblioteca  
Ambrosiana

eleganti magis quàm fidâ amici manu pictam»<sup>11</sup> empfangen (Lipsius habe «einst aus der ewigen Stadt ein Bildnis von einer mehr geschickten als verlässlichen Freundeshand» erhalten). Den beiden in Rom weilenden Brüdern muß sofort aufgefallen sein, daß dieses Bild des sterbenden Seneca in der von dem bewunderten Lehrer besorgten Ausgabe ein ikonographischer Fehler war, weil es nicht der authentischen, in der Umschrift genannten *effigies* aus Marmor in Rom entsprach. Vermutlich in diesem Augenblick hat Rubens verschiedene Ansichten der mittlerweile in der Sammlung Borghese verwahrten Statue gezeichnet und



sich so eines, wie man damals glaubte, authentischen Bildnisses des verehrten Philosophen im Moment seines von Tacitus geschilderten Sterbens versichert. Erhalten sind sechs verschiedene Blätter, wobei die Frage, ob es sich um Originale von Rubens' Hand oder um Kopien handelt, von den Kennern unterschiedlich beantwortet wird.<sup>12</sup> Ich lasse diese Frage hier auf sich beruhen. Am sprechendsten ist die als Original unbestrittene Seitenansicht von rechts aus dem Besitz des Oratorianerpaters Sebastiano Resta (Abb. 5). In einer den Körper scharf modellierenden Beleuchtung fallen die durch Alter und Askese ausgemergelten Glieder des Greises deutlich ins Auge. Aufmerksam sind die Muskeln und Venen, welche an Armen und Hals hervortreten, notiert. Die Zeichnung entspricht darin fast wörtlich der Beschreibung, die Moretus von der nach einer verlorenen Frontalansicht von Rubens gestochenen Abbildung in der Seneca-Ausgabe von 1615 gibt: «cutis exhausto succo laxatae maciem, & laboribus induratae firmitatem, venis musculisque, quos labor maximè attollit, exstantibus»<sup>13</sup> («die Trockenheit der durch den Mangel an Feuchtigkeit und angestrengte Tätigkeit verhärteten Haut, das Hervortreten jener Muskeln und Venen, welche die Mühsal der Anspannung hat am stärksten hervortreten lassen»).

Nun notiert Moretus' Beschreibung aber auch: «Manus digitosque ita exporrectos vides, vt Sapientiae & Constantiae praecepta aduocatis Scriptoribus dictantem, haud obscure cum Tacito agnoscas» («Du siehst die Hände und Finger so ausgestreckt, daß Du mit Tacitus klar erkennen kannst, wie er den herbeigerufenen Schreibern die Lehren der Weisheit und des ruhigen Seelenzustandes diktiert»). Dieser zweite Passus macht deutlich, daß Rubens' Zeichnungen nach der Statue keine anatomischen Studien sind, sondern die *effigies* einer moralischen Person, des großen Philosophen, in seiner letzten und größten Stunde zeigen. Ergriffen von den Lehren Senecas, mit dem Bericht des Tacitus in lebendiger Erinnerung, hat Rubens voll staunender und ehrfürchtiger Aufmerksamkeit die Statue des aufrecht Sterbenden gezeichnet und so bereits den Grundgedanken des Münchner Bildes formuliert.

[...]