

# Inhaltsverzeichnis

- 6 Grußworte
- 10 Zum Geleit
- 12 Vorwort
- 18 Wissenschaftlicher Beirat
- 19 Dank an unsere Leihgeber
- 20 Dank für Rat und Unterstützung
- 24 Dank an unsere Autorinnen und Autoren
- 25 Dank an unsere Förderer und Sponsoren
- 26 Ausstellungs- und Katalogimpressum

## ESSAYS

- 34 Nils Büttner  
**Antwerpen als kulturelles Zentrum der katholischen Reform**
- 44 Birgit Ulrike Münch  
**Soll ich bleiben, soll ich gehen?**  
Antwerpen als kulturelles (Transfer-)Zentrum –  
Arbeitsbedingungen und Migrationsbewegungen  
flämischer Künstler
- 56 Ursula Blanchebarbe  
**Druckgraphik der Barockzeit**
- 64 Gitta Bertram  
**Peter Paul Rubens und die Buchillustration  
in der Gegenreformation**
- 74 Justus Lange  
**Original – Werkstatt – Kopie**  
Zur Verbreitung des Werkes von Peter Paul Rubens –  
ein Blick auf die Kasseler Sammlung
- 82 Frits Scholten  
**Die große Bildhauerwerkstatt Antwerpen**  
Die Wurzeln von Ludovicus Willemssens

- 94 Jeffrey Chipps Smith  
**Die Kunst der nachtridentinischen Konfessionalisierung  
in Nordwestdeutschland: Fünf katholische Kirchen**
- 110 Meinrad v. Engelberg  
**Räume für Rubens**  
Zum Wandel des Sakralraums in Zeiten  
konfessioneller Konkurrenz
- 124 Jürgen Bärsch  
**Barockzeitliche Liturgie im Fürstbistum Paderborn**  
Repräsentation und Theatralität in der katholischen  
Präsenzkultur
- 136 Tilman G. Moritz  
**Mehr Barock wagen**  
Neuordnungen des Fürstbistums Paderborn  
aus dem Dreißigjährigen Krieg
- 148 Christoph Stiegemann  
**„Im Thumb große Luft und Zierath geben“**  
Die ‚Barockisierung‘ des Paderborner Doms 1652–1661
- 180 Gisela Tilly  
**„Eine barocke Biografie“**  
Objektgeschichte des barocken Hochaltars im  
Paderborner Dom
- 186 Dirk Strohmann  
**Malerei des 17. Jahrhunderts in Westfalen und  
die Rezeption des flämischen Barock**  
(mit einem Exkurs zur Bildhauerkunst)
- 198 Christoph Ehland, Lothar van Laak, Andreas Münzmay,  
Sabine Schmitz, Johannes Süßmann  
**Barock im Norden**  
Kommunikationspraxis und Kulturtransfer
- 216 Alma-Elisa Kittner  
**Der Barock ist tot – es lebe der Barock!**  
Zur Gegenwart eines historischen Phänomens

## KATALOG

- 224 **KAPITEL I**  
**„Im Thumb große Luft und Zierath“**  
Die Barockisierung des Paderborner Doms  
Kat.-Nr. 1–19
- 258 Maria Kohle  
**Gesteuerte und gelebte Religiosität**  
Gottesdienstliches Leben, Kirchengesang und  
Frömmigkeit in Paderborn in der ersten Hälfte  
des 17. Jahrhunderts
- 274 **KAPITEL II**  
**Einflusszentren**  
Rom und Antwerpen  
Kat.-Nr. 20–37
- 312 **KAPITEL III**  
**Meister des flämischen Barock**  
Peter Paul Rubens  
Kat.-Nr. 38–70
- 316 Nils Büttner  
**Rubens und seine Werkstatt**
- 321 Christoph Ehland  
**Rubens in England**
- 329 Gitta Bertram  
**Rubens und die Jesuiten**
- 337 Nils Büttner  
**Bau und Ausstattung der Antwerpener  
Jesuitenkirche**
- 390 **KAPITEL IV**  
**Rubens und sein Umkreis**  
Vermittlungswege künstlerischer Innovation  
Kat.-Nr. 71–89
- 418 Karin Wermert  
**Ein wenig bekannter Maler aus Antwerpen:  
Antonius Willemssens**
- 428 **KAPITEL V**  
**„Op marmer geschildert“**  
Bildhauerkunst der Rubenszeit  
Kat.-Nr. 90–113
- 476 **KAPITEL VI**  
**Kunsttransfer**  
Rezeption des flämischen Barock in Westfalen  
Kat.-Nr. 114–122
- 498 **KAPITEL VII**  
**Theatrum mundi**  
Strategien der Inszenierung und die Aktualität des Barock  
Kat.-Nr. 123–139
- 512 Sabine Schmitz, Stefan Schreckenberg  
**Das große Welttheater**  
Eine überzeitliche Chiffre des Barock

## ANHANG

- 538 Abkürzungen
- 538 Quellen
- 541 Literatur
- 571 Verzeichnis der Leihgaben  
nach Aufbewahrungsorten
- 572 Bildnachweis

# Antwerpen als kulturelles Zentrum der katholischen Reform

Nils Büttner

## Blütezeit

Eine schwere Finanzkrise hatte 1551 die Märkte erschüttert. Dennoch war Antwerpen um die Mitte des 16. Jahrhunderts die reichste und mit Abstand bedeutendste Stadt Europas (Büttner 2000, S. 20; Murray 1970, S. 3). Voller Bewunderung berichtete Lodovico Guicciardini (\*1521, †1589) in seiner *Descrittione di tutti paesi bassi* 1567, dass dort 13 500 Häuser stünden, in denen mehr als hunderttausend Menschen lebten (Guicciardini, *Descrittione*, S. 80). Man mag die Verlässlichkeit dieser Quelle in Zweifel ziehen. Rom, die ‚Hauptstadt der Welt‘, hatte nämlich zu dieser Zeit nur etwa halb so viele Einwohner (Burke 1993, S. 16). Doch Guicciardinis Aussage wird durch das Ergebnis eines im Oktober des Jahres 1568 durchgeführten Zensus bestätigt, demzufolge in Antwerpen 104 981 Menschen lebten (Voet 1973, S. 154). Daneben war Antwerpen, wie der Geograf Abraham Ortelius (\*1527, †1598) 1570 schreibt, das Zentrum des Handels „nicht allein Deutschlands“, *non solūm Germaniæ*, sondern „ganz Europas“ (Ortelius, *Theatrum*, fol. 16). Im Laufe des 15. Jahrhunderts hatte die Stadt an der Schelde, als Hauptmarkt der schnell expandierenden englischen Tuchindustrie auf dem Festland, allmählich die Erbschaft Brügges als Zentrum des Handels im nord- und westeuropäischen Raum übernommen (Braudel 1990, Bd. 3, S. 153). Auch richtete sich der gesamte Seehandel Europas nach Antwerpen aus. Das in den mitteleuropäischen Gebirgszügen gewonnene Erz wurde in den Niederlanden vertrieben, wohin Kupfer und Silber wiederum die Portugiesen zog, die dieser Metalle wegen ihres Afrika- und Indienhandels bedurften und dafür Gewürze und die sonstigen Produkte ihres Kolonialhandels zum Verkauf nach Antwerpen brachten (van der Wee/Materné 1993). Die Reisenden jener Tage waren von Größe und Reichtum Antwerpens geblendet. Als „Metropole der Welt“ beschrieb es 1552 ein spanischer Edelmann (Calvete de Estrella, *Felicissimo Viaie*, fol. 220). Diesen Eindruck bestätigte vier Jahrzehnte später in seinen *Relationi universali* auch der politische Schriftsteller Giovanni Botero (\*um 1544, †1617), der 1591 zu berichten weiß, dass in Antwerpen in einem Monat so viel Handel getrieben würde wie in Venedig in zwei Jahren

(Botero, *Relationi*, S. 55). Als wichtigste Handelsmetropole der westlichen Welt war Antwerpen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch zum Zentrum der niederländischen Buchproduktion aufgestiegen. Mehr als die Hälfte aller bis zum Jahr 1540 erschienenen Bücher wurde hier gedruckt (Murray 1970, S. 68; Baelde 1962, S. 21–22).

Im Jahre 1548 war der Drucker Christoph Plantin (\*um 1520, †1589) aus Lyon nach Antwerpen gekommen (Voet 1969–1972, Bd. 2, S. 11). Die Gründe für seinen Umzug legte er am 9. Oktober 1574 in einem Brief an Papst Gregor XIII. (amt. 1572–1585) dar. Darin schrieb er, dass „kein Ort auf der Welt“ für sein Gewerbe geeigneter sei, da es an Rohstoffen und Fachkräften keinen Mangel gäbe (Voet 1969–1972, Bd. 1, S. 13). Überhaupt wirkte die ökonomische Blüte Antwerpens in höchstem Maße positiv auf das kulturelle Leben und die Kunstproduktion (Vermeulen 2003; Montias 1996, S. 25–27). Die Stadt wurde zu einer Metropole der Künste, sodass der Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander (\*1548, †1606) 1604 schreiben sollte, dass „Antwerpen in unseren Niederlanden als eine Mutter der Künste erscheint, wie dereinst Florenz in Italien zu sein pflegte“ (van Mander, *Schilder-Boeck*, fol. 232r). Den Grund dafür nennt van Mander in der Vita des ursprünglich aus Dinant stammenden Malers Joachim Patinir (\*um 1475/80, †1524). Der habe sich nämlich, wie viele andere Künstler, „in die berühmte, herrliche Stadt Antwerpen begeben“, „weil die Kunst gern beim Reichtum ist“ (van Mander, *Schilder-Boeck*, fol. 219r). Auch Lodovico Guicciardini bestätigt den Eindruck von Antwerpen als Kunstzentrum und berichtet, dass dort zu seiner Zeit dreihundert Künstler ansässig waren (Guicciardini, *Descrittione*, S. 115). Und auch in diesem Fall werden seine Angaben durch erhaltene Quellen bestätigt. So ergibt die Auswertung der Mitgliedslisten der Lukasgilde für die Zeit zwischen 1540 und 1580 tatsächlich eine Zahl von durchschnittlich zwei- bis dreihundert Mitgliedern (Voet 1973, S. 356). Gemessen daran, dass Guicciardini von nur 169 Bäckern, 78 Metzgern und 75 Seefischhändlern spricht, wird auch die Zahl der in Antwerpen tätigen Künstler zu einem beeindruckenden Zeugnis für die kulturelle Blüte der Scheldestadt (Guicciardini, *Descrittione*, S. 115).

## Niedergang

Die globale Bedeutung der Stadt an der Schelde ließ Antwerpen im Verlauf des 16. Jahrhunderts zum Brennpunkt der politischen und religiösen Konflikte werden. Die Einschränkung der Glaubensfreiheit unter dem spanischen König Philipp II. (reg. 1543–1598), dessen zentralistische und alte Privilegien einschränkende Politik sowie wirtschaftliche Schwierigkeiten hatten in den habsburgischen Niederlanden 1581, nach Aufstand und militärischer Intervention unter Herzog Alba, zur Gefolgschaftsverweigerung der sieben nördlichen Provinzen, der heutigen Niederlande, geführt. Achtzig Jahre lang, von 1568 bis 1648, erkämpften und verteidigten die Vereinigten Provinzen ihre Herauslösung aus der habsburgischen Herrschaft. Bereits im Jahre 1566 war es zwischen der Stadt Antwerpen und ihrem Landesherrn, dem spanischen König Philipp II., zu heftigen politischen und religiösen Spannungen gekommen (Soen 2016, S. 24–37). In den Wirren des Sommers 1566 folgten Bilderstürme und die Protestanten erhielten das Recht, ihre Religion frei auszuüben. Die Truppen des Herzogs von Alba machten dem protestantischen Aufbegehren im März 1567 bei Osterweel ein Ende. Antwerpen wurde zur habsburgischen Garnison und der Katholizismus wieder zur alleinigen Religion. Die damals errichtete ‚spanische‘ Zitadelle wurde zur Basis der königlichen Truppen, die seit April 1572 gegen die von Wilhelm I. von Oranien angeführten Aufständischen in Holland und Zeeland kämpften. Nachdem die in Antwerpen stationierten Einheiten keinen Sold erhalten hatten, kam es am 4. November 1576 zu einer Meuterei und zur Plünderung der Stadt, die als *Spaanse Furie* in die Annalen einging (Rooms 1971, S. 31–56; Pipkin 2009a, S. 229–264; Pipkin 2009b, S. 290–305). Die Stadt schloss sich dem Aufstand gegen die habsburgische Herrschaft an und wurde im Laufe der folgenden Jahre, allen Bemühungen um einen Religionsfrieden zum Trotz, allmählich zu einer calvinistischen Republik, in der der Katholizismus seit 1581 verboten wurde. Die Folge war eine im Sommer des Jahres 1584 beginnende, lange und entbehrungsreiche Belagerung durch habsburgische Truppen, die erst am 17. August 1585 mit der siegreichen Einnahme der Stadt durch Alessandro Farnese (\*1545, †1592) endete (van Roosbroeck 1930; Marnef 1996; Marnef 2004). Die Zeiten waren allgemein schwierig, und auch mit der einsetzenden Festigung der religiösen und politischen Verhältnisse nach der Übergabe Antwerpens trat nicht unmittelbar eine Besserung ein. Dennoch lässt sich ab 1585 tatsächlich eine kontinuierliche Aufwärtsentwicklung konstatieren (van der Wee 1963, Bd. 2, S. 269–282). Etliche vor den Kriegswirren geflohene Einwohner kamen bald nach dem Einmarsch Farneses nach Antwerpen zurück. Zu ihnen gehörte auch Maria Pypelincx (\*1538, †1608), die Witwe des einstigen Stadtschöffen Jan Rubens (Büttner 2006, S. 18–29). Der engli-

sche Handelsboykott und eine unvergleichliche Missernte hatten 1585/86 die schlimmste Hungersnot zur Folge, die man bis dahin in den Niederlanden erlebt hatte (van der Wee 1963, Bd. 2, S. 260). Die Sterblichkeitsrate in Antwerpen stieg rapide an, was beinahe mehr zur Abwanderung breiter Bevölkerungsgruppen beigetragen haben dürfte als die verlorene Glaubensfreiheit (Marnef 2004, S. 39; Zweite 1980, S. 190). Seit der Volkszählung von 1568 hatte sich die Einwohnerzahl der Stadt nämlich um mehr als die Hälfte reduziert (Boumans/Craeybeckx 1947, S. 394–405; van Roey 1975, S. 95–108; Boumans 1947, S. 181–194). Viele Protestanten, aber auch zahlreiche Katholiken hatten die Stadt nach der Einnahme durch Farnese verlassen. Vor allem aber waren jene ausländischen Kaufleute gegangen, die Antwerpen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Marktplatz der Welt gemacht hatten. Die Zahl der spanischen Niederlassungen sank beispielsweise ins Bodenlose, und während die spanische Nation um 1560 noch etwa 300 Namen umfasste, zählte man 1582 nur noch vier Firmen (Vazquez de Prada 1960–1961, Bd. 1, S. 163). Das Handelsvolumen, das 1560 etwa 36.000.000 Gulden betragen hatte, sank auf ein Viertel dieses Wertes, und die Zahl der ausländischen Kaufleute fiel von einst 1500 auf ein Zehntel (Timmermans 2008, S. 36 und 39). Die ersten zwanzig Jahre des niederländischen Aufstandes bedeuteten für Antwerpen einen von kurzen Friedensphasen und multikonfessionellen Perioden unterbrochenen Wechsel von politischen und religiösen Extremen (Marnef 2010, S. 25–33; Marnef 2011, S. 75–97). Sie fanden mit der Phase der 1585 einsetzenden Rekatholisierung ein Ende.

## Rekatholisierung

Zu den Kapitulationsbedingungen hatte die sofortige Restituierung der katholischen Gottesdienste genauso gezählt wie die Restaurierung und Wiederherstellung der beschädigten Gotteshäuser (de Lattin 1940–1955, Bd. 8, S. 85–86; Thijs 1990, S. 80; Marinus 1995, S. 47; Marinus 2002, S. 27 und 37). So hatte am 9. September 1585 der Rat der Stadt angeordnet, dass auch die geschändeten Altäre wiederherzustellen seien, was für die ortsansässigen Künstler eine wahre Auftragsflut mit sich brachte (Baudouin 1985, S. 87–103; Baudouin 1989, bes. S. 333). Allein für die Wiedereinrichtung der Kathedrale wurden gewaltige Summen aufgewandt, wobei die Gilde der Lehrer und Seifensieder als erste ein neues Altarbild in Auftrag gab. Es folgten die Innungen der Schmiede, der Schuster, der Barbier und Ärzte, die Handbogengilde *Oude Handboog*, genauso wie die Kellermeister und Weinhändler, die Bäcker, die Müller und die *Oude Voetboog*-Gilde (Prims 1939, S. 283–339; Prims 1940a, S. 183–189; Prims 1940b, S. 285–447; Freedberg 1976, S. 128–138; Vervaeet 1976,

S. 197–244). Dabei waren es anfangs vor allem die Maler, die von dem politisch geforderten Engagement der Gilden profitierten, die Restituierung des Altarschmuckes als Medium der Repräsentation zu nutzen (Muller 2016a). Das bezeugt zum Beispiel der Löwener Theologieprofessor Jan Vermeulen (\*1533, †1585), der sich selbst Molanus nannte (Dejob 1884, S. 243–245; Hecht 2012, S. 32–35). Er teilt mit, was ihm aus Antwerpen und anderen Orten zu Ohren gekommen war, dass man nämlich alle skulpturalen Werke vergangener Jahrhunderte, die den Bilderstürmen zum Opfer gefallen waren, zunehmend durch Gemälde ersetzte (Molanus, *Historia*, S. 230–231). Die Bauaktivitäten kamen anfangs nur schleppend in Gang. Allzu schwierig war in den Jahren nach der Rückeroberung die finanzielle Gesamtsituation, da die Klöster und Gemeinden nur unter Mühen die ihnen zustehenden Abgaben und Pachtzahlungen kassieren konnten (Timmermans 2008, S. 117). Die finanzielle Elite investierte in jenen Jahren in Grundbesitz, der wegen des Bevölkerungsrückgangs preiswert zu erwerben war. Mit der schon vor dem Jahr 1600 einsetzenden wirtschaftlichen Erholung erbrachten diese Investitionen Gewinne, die mit großer Bereitwilligkeit in die eigene Memoria und mithin in kirchliche Bau- und Ausstat-

Abb. 1 St. Jakob in Antwerpen, Blick in das Mittelschiff



tungsprojekte investiert wurden. Durch eine 1607 abgehaltene diözesane Synode und einen Erlass der Erzherzöge aus dem Jahr 1611 wurde diese Entwicklung rechtlich untermauert (Timmermans 2008, S. 119). Davon profitierten vor allem die zahlreichen Gemeindegkirchen, für die exemplarisch die Sint-Jacobskerk (Abb. 1) angeführt werden kann (Muller 2016a). Sie bezeugt bis heute als ein lebendes Monument den damaligen Aufschwung der Künste und ist ein einzigartiges Zeugnis für jene Epoche, die man heute gemeinhin als ‚Gegenreformation‘ bezeichnet (de Lattin 1940–1955, Bd. 8, S. 85–86; Timmermans 2008, S. 119). Neben der Wiederherstellung der Gotteshäuser und des katholischen Gemeindelebens beförderten vor allem auch die zahlreichen Orden und religiösen Lebensgemeinschaften diesen allgemeinen Aufschwung: Im Gefolge Farneses waren die Jesuiten, die damals ihren einzigartigen Siegeszug antraten (Muller 2006, S. 113–156; Muller 2016b, S. 461–492), nach Antwerpen gelangt, und auch die Kapuziner, ein Bettelorden, der sich der persönlichen Gunst Farneses erfreute, hatten sich in der Stadt niedergelassen (Timmermans 2008, S. 119). Unter dem Schutz der Erzherzöge hatten sich außerdem die Franziskaner, die Unbeschuhten Karmelinitinnen und andere Bettelorden in der Stadt angesiedelt (Göttler 1996, S. 220–221). Vor allem in den Jahren nach Beginn des zwölfjährigen Waffenstillstands, zwischen 1609 und 1621, entwickelten die zahlreichen Orden fieberhafte Aktivitäten in Bezug auf Bau und Ausstattung ihrer Gotteshäuser (Timmermans 2008, S. 119–123). Ein herausragendes Beispiel dafür ist die zwischen 1615 und 1626 errichtete Antwerpener Jesuitenkirche (Abb. 2), deren Bau und Ausstattung die enorme Summe von 535.574 Gulden verschlang (Fabri/Lombaerde 2018, S. 43, Anm. 25; Knaap 2004, S. 155–195). Nach den Jahren des Niedergangs begann damit also ein enormer Aufschwung, der das Bau- und Kunstgewerbe zu großer Blüte führte. Zahlreiche private Stifter und Auftraggeber investierten in ihr Seelenheil und ihre Memoria und wirkten als Motor eines allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwungs sowie eines zunehmend wieder international agierenden Kunstmarktes.

### Kunstmarkt

Den politischen Wirren der Zeit und dem allgemeinen wirtschaftlichen Niedergang zum Trotz hatte Antwerpen damals einen gut entwickelten Markt für Luxusartikel zu bieten (Baetens/Blondé 1994, S. 531–539; Vermeylen 2003). Die zunehmende Konzentration des Handels auf den Export legte die Grundlage für jene Netzwerke, die im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts alle europäischen Zentren und sogar die Neue Welt mit Kunst aus Antwerpen versorgte. Damals wurde die Stadt an der Schelde zum kulturellen Zentrum der katholischen Reform. Die



Abb. 2 St. Carolus Borromäus (Jesuitenkirche) in Antwerpen, Blick auf die Fassade



Abb. 3 Peter Paul Rubens, Anbetung der Könige, 1609, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. 1638

Blüte des Kunsthandels verdankte sich nicht zuletzt dem Umstand, dass die ortsansässigen Händler in ganz Europa über ein dichtes Netz vertrauenswürdiger Informanten und Geschäftspartner verfügten (zusammenfassend Baetens 1992, S. 35–36 und Balis 1993, S. 116, jeweils mit weiterer Literatur). Zudem beförderten seit Beginn des 17. Jahrhunderts etliche in der Ferne operierende Niederländer die Distribution heimischer Kunstprodukte, so zum Beispiel in Mantua Jan van der Neesen, in Venedig Lucas van Uffel, in Neapel Gaspar de Roomer oder in Genua Cornelis de Wael (Logan 1991, S. 137–155). Diese gut organisierten Vertriebswege mögen besonders nach der Schließung der Schelde durch die protestantischen Truppen nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, dass die Produktion kunstgewerblicher Gegenstände und vor allem die Malerei eine neue Blüte erleben konnte. Gerade für den Aufschwung der Gemäldeproduktion war jedoch vor allem der Umstand von entscheidender Bedeutung, dass Antwerpen seit der Einnahme durch Farnese eine katholische Frontstadt war (Andriessen 1986; Freedberg 1988; Freedberg 1992). Das sorgte nicht nur für lokale Aufträge,

sondern zugleich für einen hohen Bedarf an Werken der visuellen Propaganda. Neben illustrierten Büchern und kunstgewerblichen Arbeiten zur Ausstattung von sakralen Räumen waren das auch und vor allem Gemälde. Den Aufschwung, den die bildenden Künste in diesen Jahren nahmen, bezeugen nicht nur die zahlreich erhaltenen Werke, sondern auch die Mitgliedslisten der Lukasgilde. Sie verzeichnen am Ende des 16. Jahrhunderts ein Wachstum, das auch in den folgenden Dezennien anhielt. So dokumentieren die *Liggeren* für die Jahre von 1570 bis 1580 ganze 37 Lehrlinge (Rombouts/van Leries 1864–1876, Bd. 1, S. 242–270). Zwischen 1580 und 1590 waren es mit 41 nur wenige mehr, während im folgenden Jahrzehnt gleich 177 neue Lehrlinge verzeichnet wurden (Rombouts/van Leries 1864–1876, Bd. 1, S. 275–410). Unter den vielen, die sich damals für eine Malerlehre entschieden, war auch der später weit über die Grenzen seiner Stadt und seines Landes berühmte Peter Paul Rubens (\*1577, †1640), der 1598 von der Gilde als Freimeister akzeptiert wurde (Büttner 2006, S. 33). Er hatte seine Lehre in Antwerpen absolviert und war dann im Heiligen Jahr 1600 nach Rom auf-

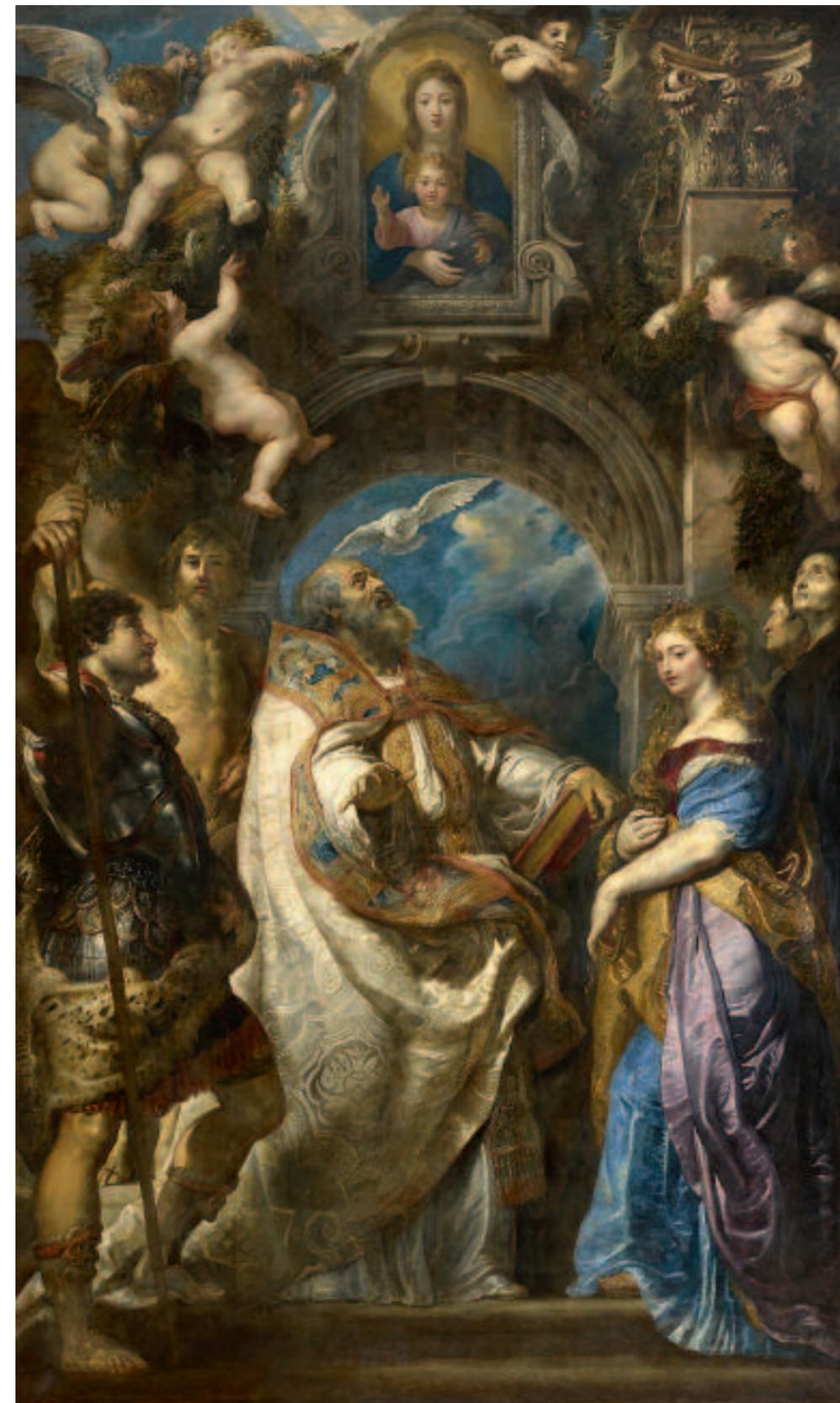


Abb. 4 Peter Paul Rubens, Papst Gregor, von Heiligen umgeben, ruft den Heiligen Geist, 1606–1607, Öl auf Leinwand, Grenoble, Musée de Grenoble, Inv.-Nr. MG 97



III

**Meister des flämischen Barock**

Peter Paul Rubens

## Rubens und seine Werkstatt

Nils Büttner

Rubens galt schon seinen Zeitgenossen als herausragender Künstler. Er verkehrte an den Fürstenhöfen Europas und war auf der politischen Bühne seiner Zeit aktiv. Seine mehr als zahlreich überlieferten Briefe dokumentieren die Einbindung in das Netzwerk der Altertumsforscher und Gelehrten seiner Zeit. Er malte Porträts, gewaltige Allegorien, Bilder mythologischen und historischen Inhalts und gegen Ende seines Lebens sogar Genreszenen und Landschaften. Er lieferte Vorlagen für Tapisseries, für Buchtitelblätter, selbst für Skulpturen, Bauschmuck und Silberschmiedearbeiten. Als er in Siegen geboren wurde, vermutlich am 28. Juni 1577, war diese internationale Künstler- und Diplomatenkarriere noch nicht absehbar. Seine Eltern, der Antwerpener Jurist Jan Rubens (\*1530, †1587) und Maria Pypelincx (\*1538, †1608), waren vor den Kriegswirren in ihrer Heimat 1568 nach Köln geflohen. Dort war Jan Rubens bei Anna von Sachsen (\*1544, †1577) in Dienst getreten, der Gattin Wilhelms des Schweigers (\*1533, †1584). Einer Affäre mit ihr bezichtigt, wurde er 1571 als Gefangener der Grafen von Oranien-

Nassau in Siegen inhaftiert. Nach der Haftentlassung von Jan Rubens ging die Familie 1578 zurück nach Köln, von wo Maria Pypelincx nach dem Tod ihres Mannes 1587 mit den Kindern nach Antwerpen zurückkehrte. Dort besuchte ihr „Peter“, wie sie ihn nannte, gemeinsam mit anderen Söhnen aus gutem Hause die Lateinschule. Nach Ende der Schulzeit trat Rubens als Page in den Dienst von Marguerite de Ligne (\*1552, †1611), der Witwe von Philipp de Laing (\*1537, †1582), seines Zeichens Gouverneur des Hennegau. Die Dauer dieser Pagenzeit ist nicht dokumentiert. An die Stelle der Rubens zugeordneten politischen Laufbahn trat die eigentlich nicht standesgemäße Ausbildung zum Maler, die er in den Werkstätten von Tobias Verhaecht (\*1561, †1631), einem Verwandten, bei Adam van Noort (\*1562, †1641) und Otto van Veen (\*1556, †1629) absolvierte. Seine künstlerischen Anfänge liegen weitgehend im Dunkeln. Am 18. Oktober 1598 wurde Rubens in den *Liggeren*, dem Mitgliederverzeichnis der Antwerpener Lukasgilde, als Freimeister geführt. Am 8. Mai 1600 ließ er sich durch den Antwerpener Magistrat ein

Abb. 1 Werkstatt von Frans Pourbus d. J., Albrecht VII., um 1600, Öl auf Kupfer, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-509



Abb. 2 Werkstatt von Frans Pourbus d. J., Infantin Isabella Clara Eugenia, um 1600, Öl auf Kupfer, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-510



Abb. 3 Jacobus Harrewijn zugeschrieben, Rubenshaus in Antwerpen, 1684, Radierung, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-08-55.443

Gesundheitszeugnis für die Reise nach Italien ausstellen, wo er Hofmaler des Mantuaner Herzogs Vincenzo I. Gonzaga (reg. 1587–1612) wurde. In der Zeit seines Italienaufenthaltes besuchte Rubens auch diverse andere italienische Städte und reiste im diplomatischen Auftrag des Herzogs nach Madrid. Rubens setzte sich intensiv mit den Zeugnissen der Antike und den Meisterwerken der italienischen Renaissance auseinander, beschäftigte sich aber auch mit der Kunst seiner Zeit, zu der er schon bald Gewichtiges beitrug.

Durch prominente Aufträge und überwältigende Bilder zu Ruhm gelangt, kehrte Rubens am 11. Dezember 1608 nach Antwerpen zurück. Der im April 1609 unterzeichnete Waffenstillstand zwischen dem Haus Habsburg und der Republik der Niederlande hatte eine kulturelle Blüte zur Folge, von der Rubens von Beginn an profitierte. Am 23. September 1609 zum Hofmaler der niederländischen Souveräne, der Infantin Isabella Clara Eugenia (\*1566, †1633) und des Erzherzogs Albrecht von Habsburg (\*1559, †1621), ernannt, wurde Rubens von der Residenzpflicht in Brüssel und von

allen Steuern und bürgerlichen Lasten befreit (Abb. 1 und 2). Zugleich durfte er auf eigene Rechnung arbeiten. Nachdem er sein Atelier anfangs im Dachgeschoss des Hauses seiner Mutter eingerichtet hatte, erwarb er 1610 ein Grundstück am Wapper, um sich dort ein Haus zu bauen, das er vermutlich im Sommer 1615 bezog (Abb. 3). Das Haus und die Werkstatt von Rubens galten bereits zu dessen Lebzeiten als herausragende Sehenswürdigkeiten. Reisende Angehörige der besseren Gesellschaft nahmen den Besuch regelmäßig in ihr Besichtigungsprogramm auf. Die Aufzeichnungen der Besucher vermitteln dabei ein lebendiges Bild davon, was man seinerzeit über Rubens wusste und dachte. Seinen weltweiten Ruhm verdankte Rubens der weiten Verbreitung seiner Bilder, vor allem deren druckgraphischen Reproduktionen, die weithin bekannt waren (Meier 2020). Einen erheblichen Beitrag zur Mehrung seines Ruhmes leisteten aber auch die zahlreichen Kopien nach seinen Gemälden (siehe Essay Lange). Gerade in Antwerpen waren Rubens' Gemälde gleichsam allgegenwärtig. Deshalb war es den zeitgenössischen Rei-

senden wichtig, den Ort zu sehen, an dem die bekannten und als Meisterwerke gepriesenen Bilder entstanden. Vor allem wollte man aber auch den hinter diesen Bildern stehenden Meister kennenlernen, „den man den Gott der Maler“ nannte (Büttner 2006, S. 52). Zu den berühmtesten Reiseberichten gehört die Jahre nach der Begegnung aufgezeichnete Schilderung des aus Hamburg stammenden Studenten Otto Sperling (\*1602, †1681), der später als Leibarzt des dänischen Königs Karriere machen sollte. Sein hier nach dem originalen Text zitierter Bericht ist eindringlich und als Quelle von großer Bedeutung. Rubens empfing die Reisegesellschaft, mit der Sperling unterwegs war, unterhielt sich mit den Gästen und ließ ihnen anschließend durch einen Diener *vberall in seinem herrlichen Palatio herumb führen, vnd vns zeigen seine antiquiteten vnd Griechische vnd Romanische statuen, die er in großer Menge hatte. Wir sahen da auch einen großen Saal, welcher keine fenstern hatte, sondern daß Liecht fiel von oben drein Mitten im Saal durch ein großes loch. In diesem Saal sassen viel junge Schilder, welche alle arbeiteten an Vnterschiedlichen Stücken, welche zuvor von dem h. Rubbens ihnen mit Kreydt wahren vorgerißen, vnd hie vnd da ein Plack mit Farben hinzugesetzt. diese Schildereyen musten die jungen gesellen mit Farben vollends außarbeiten, biß zu lezt der herr Rübbers selber alles mit strichen vnd farben perfectionirte. so hieß eß dann daß alles Rübbers Werck wahr, Wodurch der Mann vberauß großen Reichthumb gesamlet vnd von königen vnd fürsten, mit großen Geschenken vnd Jowelen ist begabet worden* (Büttner 2017a, S. 51, Anm. 12).

Rubens hat nie einen Hehl daraus gemacht, dass er sich bei der Herstellung seiner Bilder der Unterstützung seiner Werkstatt bediente. Im Gegenteil deutet sogar alles darauf hin, dass er sich bewusst als jemand inszenierte, der die Kunst als wesentliche geistige Tätigkeit betrieb. Er pflegte das Image, sich auf die Erfindung der Bildidee zu beschränken und die mit Arbeit und Anstrengung verbundene Ausführung den Gehilfen zu überlassen. Dennoch darf mit guten Gründen bezweifelt werden, dass Sperlings Bericht tatsächlich die Situation in der Rubenswerkstatt zutreffend beschreibt. Er dokumentiert aber sehr präzise die auch in anderen Quellen greifbare Selbstinszenierung des Malers Rubens. Die prinzipiell arbeitsteilige Ausführung nach den Skizzen des Meisters ist zumindest im Falle der großen Aufträge gut belegt. Nicht nur die erhaltenen Bilder für die Jesuitenkirche oder die Medici-Galerie bezeugen die Arbeitsteilung, sondern auch die erhaltenen Verträge. Sie erweisen zugleich, dass kooperatives Arbeiten auf allen Gebieten eher die Regel als die Ausnahme war. Einen Höhepunkt auf diesem Gebiet bedeutete Rubens' Einsatz für Bau und Ausstattung der Antwerpener Jesuitenkirche (siehe Vertiefungstext Büttner, Jesuitenkirche, Kap. III). Am 15. April 1615 war deren Grundstein gelegt worden. Schon seit Beginn der Planungen im Jahr 1614 war Rubens an diesem Projekt beteiligt und hatte zum Beispiel Entwürfe für Architekturdetails geliefert (Fabri/ Lombaerde 2018). Am 29. März 1620 unterzeichnete er dann einen Vertrag über die Anfertigung von 39 Gemälden, die auf zwei Ebenen die Decken der Seitenschiffe dekorieren sollten (Martin 1968, S. 213–215). Der inzwischen 43-jährige Maler hatte damit den größ-

ten Auftrag seiner bisherigen Karriere übernommen. Sein Honorar belief sich auf die unerhörte Summe von 10.000 Gulden. Die Gemälde sind nicht erhalten. Sie wurden bei einem Brand der Kirche 1718 ein Raub der Flammen. Eine nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Innenansicht der Kirche dokumentiert jedoch deren einstiges Aussehen (siehe Kat.-Nr. 45). Außerdem sind die in Form von Ölskizzen ausgeführten Entwürfe bewahrt geblieben, die vertragsgemäß von Rubens selbst angefertigt wurden (siehe Kat.-Nr. 47–50). Die eigenhändigen Entwürfe sollten dann binnen neun Monaten „durch van Dyck und [zusätzlich] einige andere seiner Schüler in einer Weise im Großen ausgeführt und vollendet [werden], wie die jeweilige[n] Stücke und ihr Anbringungsort es forderten“. Wie gut das gelungen ist, lässt sich nur mehr aus gemalten Innenansichten und den lobenden Äußerungen jener erschließen, die die Kirche sahen.

Im Falle der Bilder für die Medici-Galerie sind auch die ausgeführten Bilder erhalten, allerdings nicht mehr an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort. Um ihre heute noch sichtbare Erscheinung wurde lange gerungen. Die erhaltenen Korrespondenzen und die Entwürfe dokumentieren, wie sorgsam die Themen erwogen und aufeinander abgestimmt wurden. Genau wie die Ablehnung mancher Vorschläge des Malers erweist auch das lange Hin und Her um Details wie Rüstungen und Bekleidung der Figuren, dass man mit einer äußerst genauen Betrachtung und Bewertung durch das höfische Publikum rechnete. Seiner üblichen Werkstattpraxis entsprechend, bereitete Rubens die Gemälde sorgfältig durch Ölskizzen vor, die dann durch die Mitarbeiter in 24 monumentale Gemälde umgesetzt wurden. Eigentlich hatte er sich verpflichtet, jede Figur auf diesen Bildern eigenhändig auszuführen. Dabei muss er von Beginn an geplant haben, bei der Bemalung von knapp 300 Quadratmetern Leinwand seine Werkstatt zu involvieren, denn die Arbeit sollte innerhalb von nur zwei Jahren abgeschlossen sein. Tatsächlich beschränkt sich sein Anteil an den finalen Gemälden vermutlich auf Details und letzte Änderungen. Die Auftraggeberin Maria de' Medici (\*1575, †1642) und ihre Berater sahen in Bezug auf die Ausführung keinen Grund zur Klage. Zur Sicherheit hatte man allerdings vertraglich vereinbart, dass die Königin bis zuletzt Änderungen vornehmen und sogar bereits angefertigte Stücke ablehnen durfte. Von diesem Recht machte sie dann in einem einzelnen Fall auch tatsächlich Gebrauch. Sie lehnte einen der Entwürfe wegen seines Themas ab und forderte, eine andere Szene darzustellen, was auch geschah. Die Ausführung wurde zu einer gemeinschaftlichen Herausforderung, wobei Rubens tatsächlich in alle Phasen der Produktion einbezogen war. Dennoch blieb bei der Ausführung der riesigen Gemälde vieles den Mitarbeitern überlassen, die sich aber durchweg um einen einheitlichen malerischen Duktus bemühten.

Auch darüber hinaus hat Rubens stets betont, sich bei der Ausführung seiner Gemälde unterstützen zu lassen und für bestimmte Bildgegenstände Spezialisten heranzuziehen. So schrieb er beispielsweise im Mai 1618 an Sir Dudley Carleton (\*1573, †1632), er habe der „Gewohnheit gemäß einen in seinem Berufe tüchtigen Mann aufgenommen, um die Landschaften auszuführen“ (Zoff 1918, S. 89).



Abb. 4 Peter Paul Rubens, Der Engelfall, 1621/22, Öl auf Leinwand, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 306



47

Rubens später eine gänzlich andere Pose und ließ die weniger aufgeregt wirkende Maria von ihrem Gebetbuch aufblicken.

Der nie ausgeführte Entwurf verblieb im Fundus der Rubenswerkstatt und wurde später im Zusammenhang des Zyklus zum „Triumph der Eucharistie“ wieder verwandt. Eigentlich hatte sich Pater Tirinus die Herausgabe der Skizzen vertraglich zusichern lassen, alternativ sollte Rubens gezwungen sein, kostenlos ein großes Altarbild zu liefern (Martin 1967, S. 214). Doch Rubens war eher zur kostenlosen Anfertigung eines großen Altarbildes bereit als zur Herausgabe der auf den Auftrag bezogenen Vorarbeiten.

Die „Verkündigung“ muss einst für den Beginn der Bilderfolge gedacht gewesen sein. Sie war dabei im Sinne eines typologischen Vergleichs vermutlich auf den „Engelsturz“ bezogen. Als Typologie bezeichnet man eine Methode der Bibelinterpretation, bei der aufgrund inhaltlicher Gemeinsamkeiten die im Alten Testament beschriebenen Personen oder Ereignisse mit neutestamentlichen Bege-

benheiten oder mit Christus selbst in Beziehung gesetzt werden (Bloch 1990). Der im Alten Testament beschriebene Teil dieser Gegenüberstellung wird dabei als Typus aufgefasst, als Vorwegnahme und Präfiguration eines neutestamentlichen Ereignisses oder als Verweis auf Christus und das von ihm ausgehende Heil, das die Erfüllung oder den Antitypus der alttestamentlichen Vorankündigung bedeutet. In seinen auch kompositorisch aufeinander bezogenen Bildern stellte Rubens dem mit dem Sturz der aufrührerischen Engel in die Welt gekommenen Bösen die in der Inkarnation Christi sich vollziehende Hoffnung auf Erlösung gegenüber. Sowohl dieses komplexe theologische Konzept als auch die genau auf den Ort der Anbringung abgestimmten Kompositionen ließen Rubens' Bilder für die Jesuitenkirche zu einem viel bewunderten und oft kopierten Vorbild werden.

Nils Büttner

Literatur: Bloch 1990; Kat. Madrid/Rotterdam 2018, S. 104–110; Kat. Wien 2000, S. 64, Nr. 13; Linke 2014, S. 235–266; Martin 1968, S. 190–191, Nr. 40(II)b

## 48 Anbetung der Hirten

Peter Paul Rubens (\*1577, †1640), um 1620

Öl auf Eichenholz – H. 31 cm; B. 47,5 cm

Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. GG-638

Die kleine Tafel gibt aus tiefer Untersicht den Blick in jenen Stall wieder, in dem Jesus, der biblischen Überlieferung folgend (Lk 2,1–20), das Licht der Welt erblickte. Das Licht im Bild geht dabei von dem neugeborenen Knaben aus, der in der Krippe liegt. Die Idee, dass er im allegorischen Sinne „das Licht der Welt“ (Joh 8,12) verkörpert, wird nicht nur in der gelb leuchtenden Gloriole um seinen Kopf anschaulich, sondern auch und vor allem in den Lichtreflexen auf den Gesichtern der ihn bestaunenden Menschen. Ihren besonderen Reiz bezieht die Darstellung nicht nur aus der Lichtsituation, sondern auch aus der *sotto in su*-Perspektive, die den Blick durch den wie aufgebrochen wirkenden Fußboden zeigt.

Das Bild ist in der für Rubens' Werkstattvorlagen üblichen Technik als detaillierte Farbenskizze in Ölfarben ausgeführt. Anders als bei der Verkündigungsszene ist keine dem farbigen Entwurf vorausgehende Skizze zur Disposition der Figuren erhalten. Vielmehr scheint Rubens die Szene direkt in der heute noch sichtbaren Form

malerisch angelegt zu haben. Rubens griff dabei auf eine Komposition zurück, die er noch ohne die starke Untersicht im Jahr 1608 für die Kirche San Filippo Neri in Fermo entwickelt hatte. Er nahm darin auf ältere Vorbilder Bezug. Er orientierte sich an der für Jacopo Bassano (\*um 1510, †1592) typischen Lichtführung und bezog sich auf die für Tizian (\*um 1488/90, †1576) typischen barfüßigen Hirten.

Dem 1620 mit den Jesuiten abgeschlossenen Vertrag folgend, hatte Rubens sich verpflichtet, ein Bild der „Geburt Christi“ zu liefern. Für die als „Nativitas X<sup>ta</sup>“ bestimmte Szene wählte Rubens den traditionellen Moment der Anbetung durch die Hirten, die als erste Menschen den Fleisch gewordenen Gott mit eigenen Augen gesehen hatten. Im Rahmen einer theologisch motivierten Überarbeitung des Programms fand das während der Ausführung noch leicht veränderte Bild im von der Apsis aus gesehen zweiten Deckenfeld der Nordempore seinen Platz. Dort war es dann zwischen der Darstellung des Engelsturzes und einem Bild platziert, in dem das Treffen des Königs Salomon und der Königin von Saba gezeigt war, zu der als Pendant aus dem Neuen Testament die „Anbetung der Könige“ gehörte. Diese typologischen Bezüge scheinen erst nach dem Beginn der Arbeiten endgültig festgelegt worden zu sein. Sie sind zugleich der Grund dafür, dass die anfangs vorgesehene Verkündigung (siehe Kat.-Nr. 47) unausgeführt blieb. Irgendwann wurde auch der



48

Beschluss gefasst, den in theologischen Bezugnahmen argumentierenden Wechsel zwischen Szenen des Alten und Neuen Testaments in den Rahmen zum Ausdruck zu bringen. In der nördlichen Galerie wurden die Szenen aus dem Neuen Testament in achteckige Bildfelder eingepasst, die des Alten in quadratische Rahmen gesetzt. In der südlichen Galerie wurde diese Rahmung getauscht. Einige Ölskizzen nehmen schon auf die Formate der Bildfelder Bezug, die anfangs wohl noch nicht vorgesehen waren. Die für den Beginn der Folge vorgesehenen Skizzen, die offensichtlich auch am Anfang entstanden, zeigen diesen Unterschied noch nicht.

Am Beginn der nördlichen Galerie war von vornherein der „Engelsturz“ vorgesehen, „Michael, Luzifer vertreibend“, wie es im Bildkonzept heißt, *Michaël luceferum deturbans* (Martin 1968, S. 216). Dieses Bild sollte das typologisch argumentierende Bildprogramm eröffnen. Dem Moment, in dem mit dem Sturz Luzifers das Böse in die Welt kam, sollte anfangs die „Verkündigung an Maria“ gegenübergestellt werden. Später entschloss man sich, den Engelsturz als eine Präfiguration der Geburt Christi zu deuten. Einen Grund für diese Planänderung kann man in der jesuitischen Propaganda finden, die den Engelsturz nicht als einmaliges heilsgeschichtliches Ereignis deutete. Sie verglichen den Aufstand Luzifers gegen Gott mit der Reformation und ihren Vertretern und verbanden auf diese Weise Welt- und Heilsgeschichte. Und so wie nach dem Übernehmen des Bösen durch die Geburt des Erlösers das Heil in die Welt kam, setzte mit der Gründung des Jesuitenordens die Hoffnung verheißende Gegenreformation ein.

Noch nachdem der Bilderzyklus 1718 ein Raub der Flammen geworden war, wurde eine ausführliche Beschreibung verfasst, in der diese als vorbildlich empfundene Verbindung von Welt- und Heilsgeschichte betont wurde. Auch nach dem Ende der konfessionellen Kriege war der Kampf um den rechten Glauben nämlich noch nicht gewonnen. So wurde die im letzten Bild gezeigte Marienkrönung als Ausdruck der Hoffnung gedeutet, dass von der heiligen Magd „alle Hilfe in unserem Streit“ kommen möge (Linke 2014, S. 358, Anm. 738).

Die Erinnerung an die verlorenen Bilder hielten vor allem die von dem als „Rubens seines Jahrhunderts“ gepriesenen holländischen Maler Jacob de Wit (\*1695, †1754) angefertigten Kopien wach. Er war mit dreizehn Jahren nach Antwerpen gekommen, um dort eine Malerlehre zu absolvieren und hatte noch vor dem Brand die Deckenbilder kopiert, die er im Verlauf seines Lebens immer wieder nachahmte und die 1756 auch in Nachstichen publiziert wurden. Diese Stiche wie auch die von anderen Künstlern geschaffenen Reproduktionen sorgten dafür, dass der vielbewunderte Zyklus noch zu einer Zeit große Wirkung entfalten konnte, als die Bilder am Ort ihrer Bestimmung schon längst nicht mehr zu sehen waren.

Nils Büttner

Literatur: Kat. Madrid/Rotterdam 2018, S. 104–110; Kat. Wien 2000, S. 64, Nr. 14; Linke 2014, S. 235–266; Martin 1968, S. 60–62, Nr. 2a

## 49 Der hl. Athanasius

Peter Paul Rubens (\*1577, †1640), um 1620  
Öl auf Holz – H. 49,6 cm; B. 64,4 cm  
Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. SG 709

Von ganz unten geht der Blick auf den vor einer bedrohlich dunklen Wolkenkulisse sich erhebenden Kirchenlehrer. Seine eindeutige Identifizierung stellt der über ihm schwebende Engel sicher, auf dessen Schriftband die Buchstaben *ATHANAS* zu lesen sind. Das Schriftband verweist nicht nur auf den Namen des Dargestellten, sondern ist auch das von Gott gesandte Zeichen seines Sieges. Der hl. Athanasius trägt ein priesterliches Gewand, das allerdings schon zu Rubens' Zeit fremd wirkte. Über einer weißen, mit einem Zingulum gegürteten Albe trägt er ein gelbes Pallium und einen weiten Mantel. Seinen Kopf bedeckt ein breitkrepiger Galero, der sein Gesicht verschattet und düster wirken lässt. Mit der Linken stemmt er ein Buch in die Hüfte, in der Rechten hält er den Bischofsstab, als Patriarch von Alexandria sein Amtszeichen. Er tritt im wahrsten Sinn des Wortes als Sieger auf, setzt er doch seinen Fuß auf den von ihm überwundenen Häretiker Arius (\*um 260, †336). Der in Alexandria lebende Presbyter Arius hatte behauptet, dass Christus kein wahrer Gott sei. Gegen diese Irrlehre und ihre Anhänger stritt Athanasius, der das im Jahr 325 auf dem Konzil von Nicäa beschlossene Trinitätsverständnis vehement verteidigte. Das Bild ist der später in ein großformatiges Gemälde umgesetzte Entwurf für das vom Altar her gesehen erste Deckenfeld des nördlichen Seitenschiffes der Antwerpener Jesuitenkirche. Die Darstellung dieses Kirchenvaters war ausweislich der vereinbarten Themenliste bereits bei Vertragsunterzeichnung am 29. März 1620 vorgesehen und sollte den für die Decken der Seitenschiffe geplanten Bilderzyklus eröffnen.

Als Bildprogramm für die Decken der Nord- und der Südeporenen hatte man einen typologischen Zyklus von jeweils neun Szenen aus dem Alten und Neuen Testament vorgesehen, der, mit dem „Engelsturz“ und der „Geburt Christi“ (siehe Kat.-Nr. 48) beginnend, in der „Marienkrönung“ seinen Abschluss fand. In den darunter liegenden Seitenschiffen der Kirche waren an der Decke die vier lateinischen und griechischen Kirchenväter geplant sowie acht weibliche Heilige (siehe Kat.-Nr. 50). Das Bild des hl. Athanasius bildete dabei, wie auf der Empore der „Engelsturz“, den Auftakt zu einer Reihe von insgesamt neun Bildern. Sie reihten sich fortlaufend von Osten nach Westen aneinander und begannen an einem dem hl. Franz Xaver geweihten Altar.

Der Entwurf von Rubens ist auf einer aus zwei Brettern zusammengesetzten Holztafel ausgeführt. Die Tafel verrät viel über Rubens' Werkstattpraxis und die Bedingungen der Antwerpener Kunstproduktion. Die Tafel trägt rückseitig den Beschauempel der Antwerpener Lukasgilde und die Marke des seit 1617 in Antwerpen nachgewiesenen Tafelmachers Lambrecht Steens. Er hat, wie seinerzeit üblich, vermutlich gleich ein Dutzend Tafeln an die



49

Rubenswerkstatt geliefert, die vielleicht sogar schon grundiert waren. Darauf hat Rubens dann den Entwurf ausgeführt, der anschließend von den Mitarbeitern seiner Werkstatt in ein großformatiges Leinwandbild überführt wurde. Die Leinwände waren circa drei Meter hoch und vier Meter breit. Die vertraglich vereinbarte Lieferung der 39 riesigen Gemälde in nur einem Jahr war allein dank der effizient organisierten Werkstatt und der Beteiligung von Mitarbeitern möglich. Dabei wurde nicht nur Rubens selbst, sondern auch den Mitarbeitern einiges abverlangt, denn sie mussten den Entwurf ihres Meisters ohne moderne technische Hilfsmittel um etwa das Zehnfache vergrößern. Rubens oblag es dabei, die spätere Anbringung und das völlig andere Format der Bilder zu berücksichtigen, deren Proportionen ja auf den im Kirchenschiff stehenden Betrachter so abgestimmt sein mussten, dass sich die virtuelle Öffnung des realen Raumes glaubhaft vollzog. Das konnte nur möglich werden, wenn die gemalten Figuren dem unten stehenden Betrachter plausibel als lebensgroßes Gegenüber erschienen. Die in der Skizze winzige Figur musste dafür überlebensgroß ausgeführt werden, um an ihrem späteren Anbringungsort wirken zu können.

Die Figur des triumphierenden Heiligen hat Rubens noch vor der Ausführung in Öl in einer beinahe gleich großen Zeichnung in schwarzer Kreide erprobt (Martin 1968, Nr. 19a, Abb. 108). Hier hatte Rubens dem Heiligen noch einen Engel als göttlichen Beistand beigegeben, auf den er im Sinne einer Klärung der Komposition später verzichtete.

Wie die Deckenbilder der Empore waren auch die Dekorationen der Kirchenschiffe sorgsam aufeinander abgestimmt und als lehrhaft theologisches Programm konzipiert. Dabei drückten die Bilder der Kirchenväter den Anspruch der Gesellschaft Jesu aus, Bewahrer und Verfechter der wahren katholischen Lehre und Kirche zu sein. Tatsächlich hatten jesuitische Theologen in ihren Kommentaren zu den Kirchenvätern und in anderen Schriften entscheidend zur dogmatischen Lehre und zum Verständnis des Christentums beigetragen. Daraus resultierte der in den Bildern zum Ausdruck gebrachte Anspruch, den von Heiligen und Märtyrern der Vorzeit geführten Kampf fortzusetzen und zu einem siegreichen Ende zu führen. Zu diesem Ziel des Ordens sollten schließlich im Sinne der visuellen Propaganda auch die von der Rubenswerkstatt ausgeführten Bilder beitragen, die allerdings nur knapp ein Jahrhundert erhalten blie-

Rubens übernahm eine der vorgeschlagenen Kompositionen in weiten Teilen, ersetzte aber die Figuren am unteren Bildrand durch die Musikinstrumente.

Rubens erhielt für die Entwurfszeichnungen des Bildprogrammes, des Titelblattes sowie zweier Kreuzigungen 132 Gulden vom Verlagshaus (Judson/van de Velde 1977, Bd. 2, Appendix III [I]). Die Entwürfe zählen gemeinsam mit denen für das *Missale Romanum* von 1613 zu Rubens' frühen Arbeiten als Buchkünstler für die Officina Plantiniana. Dennoch unterscheiden sich die Buchillustrationen deutlich von denen früherer Ausgaben. Die Darstellung des David Poenitens zeichnet sich etwa – ebenso wie die weiteren Kupferstiche – durch eine bewegte Bildsprache und dramatische Lichtregie aus. Der büßende König David kniet inmitten toter, sterbender und flüchtender Menschen; Krone und Zepter liegen neben ihm auf dem Boden. In ergebener Büsserhaltung blickt er zur mächtigen Figur des Racheengels empor. Der Engel fliegt mit flammendem Schwert vom Himmel herab und bringt als Bestrafung für Davids Sünden die Pest über Israel. Rubens wählt den dramatischen Moment, in dem der Engel seine Hand ausstreckt, um Jerusalem zu vernichten – kurz bevor Gottes Stimme der Zerstörung Einhalt gebietet. Die Hand des Engels erscheint drohend und dunkel vor einem hellen Lichtkegel, umrahmt von dunklen Wolken, und findet ihr Echo in den erhobenen Händen der panisch Fliehenden am Boden.

Am Beispiel des Pfingstwunders werden die Unterschiede zu älteren Buchillustrationen deutlich, so etwa im Vergleich zu einem Entwurf von Marten de Vos (\*1532, †1603), den Jan Moretus (\*1543, †1610) im *Missale Romanum* von 1606 publizierte. Die raumgreifen-

den Figuren am vorderen Bildrand drängen Maria in die Raummitte zurück, während die Taube des Heiligen Geistes fast isoliert über dem Geschehen schwebt. Rubens' Entwurf für das *Breviarium Romanum* von 1614 setzt die Ausgießung des Heiligen Geistes dagegen in dramatisches Hell-Dunkel. Die bewegten Apostelfiguren im Vordergrund lenken den Blick des Betrachters auf Maria. Diese richtet ihre Augen nach oben auf das sich soeben ereignende Pfingstwunder. Der Heilige Geist in Gestalt der Taube strahlt Lichtstrahlen und Flammen aus, während die umringenden Wolken dunkle Schatten auf die Innenwände des Raumes werfen. An den Gesichtern der Apostel sind die verschiedensten Reaktionen auf das göttliche Wunder abzulesen.

Auch die beiden aus dem Messbuch von 1613 übernommenen Illustrationen wurden für das Brevier von 1614 leicht angepasst, wie aus Probedrucken hervorgeht, die von Rubens retuschiert wurden. Die Christusfigur aus der Himmelfahrt zeigt nun beispielsweise Wundmale an Händen und Füßen. Nahezu alle Kupferstiche des Bildprogrammes wurden auch im *Breviarium Romanum* von 1628 wieder verwendet sowie in weiteren Ausgaben des *Missale Romanum* aus den Jahren 1616, 1618 und 1623. In dieser Weise auf vorhandenes Bildmaterial zurückzugreifen, war gängige Praxis – häufig in unterschiedlichen Druckwerken und selbst über die Grenzen der Konfessionen hinweg.

Katharina Frank

**Literatur:** Arents 2001; Bertram 2018; Bowen 2004; Bowen/Imhof 2008; de Nave 1985; Hecht 2012; Held 1982, Bd. 1, S. 521, Nr. 383; Judson/van de Velde 1977; Kat. Antwerpen 1997; Kat. Stuttgart 2018; Kat. Williamstown 1977; Lutze 1944; Schuckman 1995

## Affekt und Narratio. Von der „Verschiedenheit der Gegenstände“

### 56 Die Beweinung Christi

Peter Paul Rubens (\*1577, †1640), um 1612

Öl auf Leinwand – H. 150,5 cm; B. 203,8 cm

Vaduz/Wien, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv.-Nr. GE 62

Die Szene ist ganz nah gesehen. Das großformatige Bild bietet den toten Körper Jesu in perspektivischer Verkürzung dar. Sein auf dem Salbstein liegender Körper erstreckt sich entlang der diagonalen Bildachse. Seinen Oberkörper hält der links stehende Joseph von Arimathäa, der den toten Körper durch ein Leintuch berührt. Unmittelbar berührt ihn nur seine leichenblasse Mutter. Mit ihrer Rechten, mit der sie auch den Kopf des Sohnes stützt, zieht sie ihm einen Dorn aus einer Wunde. Mit der Linken schließt sie sein Lid, nach-

dem sie ihm noch einmal tief in die Augen geblickt hat. Johannes, dessen rotes Gewand ihn farblich aus dem Kreis der Trauernden hebt, hält Marias Arm. Um die beiden sind Marias Schwester, Maria Magdalena und andere von der Bibel als Augenzeugen seines Todes genannte Personen angeordnet. Ihre Gesichter und Gesten verraten die tiefe Trauer und fordern den Betrachter zum Mitleiden auf. Die klar auf das Publikum des Bildes bezogene Komposition bewirkt eine Subjektivierung und emotionale Ansprache, die darauf abzielt, Affekte zu evozieren und Mitleid (*compassio*) zu wecken. Zu der konzentrierten und intimen Atmosphäre des Bildes trägt neben dem Bildausschnitt auch die Lichtführung bei. So wird der bleiche Leib Jesu in helles Licht getaucht, während die ihn umstehenden Figuren teils mit dem Dunkel des Hintergrundes verschmelzen.

Das Bild lässt sich stilistisch in die Jahre 1612 bis 1614 datieren. Es lässt sich mit einer ganzen Reihe von Bildern vergleichen, die im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden sind und die alle



der sogenannten Beweinung Christi gewidmet sind. Die gezeigte Szene ist unmittelbar nach dem Tode Jesu und der Kreuzabnahme angesiedelt, für die es der Bibel zufolge viele Zeugen gab: „Es standen aber alle seine Bekannten von ferne und die Weiber, die ihm aus Galiläa waren nachgefolgt, und sahen das alles“ (Lk 23,49). Im Johannesevangelium wird zudem erwähnt, dass Joseph von Arimathea sich den Leichnam Christi von Pilatus erbat und Nikodemus Myrrhe und Aloe brachte. „Da nahmen sie den Leichnam Jesu und banden ihn in leinene Tücher mit den Spezereien, wie die Juden pflegen zu begraben“ (Joh 19,38–40). Aus den spärlichen Andeutungen hatte sich seit dem späten Mittelalter eine reiche Bildtradition entwickelt, mit der Rubens vertraut war und auf die er sich in seinen Darstellungen des Themas bezieht. Das durchaus Eigene von Rubens' Darstellung ist aber stärker als der Bezug zu den italienischen und altniederländischen Beweinungsdarstellungen, die von der Passionsfrömmigkeit der *devotio moderna* inspiriert waren. So hat Rubens als einer der Ersten explizit auf den in der Grabeskapelle in Jerusalem verehrten Salbungsstein verwiesen, der unter dem Grabtuch deutlich sichtbar ist. Eine auf Rubens zurückgehende neue Bilderfindung ist auch die Mutter Christi, die nicht in passiver Trauer gezeigt ist, sondern ihrem toten Sohn die Augen schließt und einen Dorn aus seinem Fleisch zieht. Dieses Motiv und die Reaktionen der im Bild gezeigten Personen auf den fahlgrauen Leichnam Christi laden zum Mitleid ein. Das Bild der Sammlung Liechtenstein mit seinen acht um den Leichnam Christi versammelten Bekannten ist eine der figurenreichsten Darstellungen des Themas. Es ist dabei nicht nur über die in starker Verkürzung gezeigte Figur Christi mit den anderen Bildern verbunden, sondern auch über die teils identisch wiederverwandten Assistenzfiguren. Dazu zählen die in der Bibel namentlich erwähnten weiblichen Zeugen des Ereignisses, Maria Magdalena, Maria Kleophas und Salome. Die beiden Marien des Bildes der Sammlung Liechtenstein begegnen identisch auch in anderen Fassungen des Themas, wie in dem kleinen Bild in Antwerpen (Inv.-Nr. 319). Sie wurden offensichtlich nach heute verlorenen Werkstattvorlagen gefertigt. Erhalten ist die Vorlage für die links gezeigte Figur des Nikodemus, zu dem eine Zeichnung überliefert ist. Den Kopf des glatzköpfigen Joseph von Arimathea bereitet ein im Gegensatz ausgeführter Studienkopf vor, der sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv.-Nr. 522) befindet. Auch die Alte hinter Christi Knie gehörte einst als Figurenstudie zum Werkstattfundus und erscheint in einem anderen Bild als einen Edelstein betrachtende Alte. Das thematisch verwandte Triptychon „Le Christ à la Paille“ im königlichen Museum für Schöne Künste in Antwerpen (siehe Essay Lange, Abb. 9) hatte einst als Epitaph für Jan Michielsens (†1617) und seine Frau Maria Maes (†1633) in der Antwerpener Kathedrale gedient. Das großformatige Bild der Sammlung Liechtenstein dürfte sich einst über einem Altar befunden haben, auch wenn sein breites Querformat für diesen Kontext ungewöhnlich ist. Allerdings vermochte an dieser Stelle die Symbolik der unter dem Leichentuch Christi sichtbaren Kornähren ihre ganze Wirkung entfalten. Dieses auch in anderen Bildern integrierte Sinnbild der Eucha-

ristie und der in jeder Messe sich vollziehenden Wandlung des Brotes zum Fleisch Christi kam hier voll zur Geltung. Ohne Hinweis auf seine Herkunft wurde das Gemälde von den Antwerpener Kunsthändlern Jacob van Bedt und Justus Forchoudt für die enorme Summe von 2.500 Gulden als Rubens' Werk an Prinz Johann Adam I. von Liechtenstein (reg. 1699–1712) verkauft. Dennoch wurde das Bild in dessen Galerie lange als Werk van Dycks (\*1599, †1641) gezeigt, bis am Ende des 19. Jahrhunderts die offensichtlichen Zusammenhänge mit anderen Werken der Rubenswerkstatt zu der noch heute gültigen Zuschreibung führten. *Nils Büttner*

**Literatur:** Judson 2000, S. 216–218, Nr. 61; Kat. Budapest 2019, S. 236, Nr. 57; Kat. Salzburg 2016, S. 102–105, Nr. 17

## 57 Kreuztragung

Peter Paul Rubens (\*1577, †1640), um 1634  
Öl auf Holz – H. 104 cm; B. 74 cm  
Kopenhagen, SMK, The National Gallery of Denmark, Inv.-Nr. KMS1856

In schnellen, skizzenhaften Strichen führt dieses Bild einen ganz nah gesehenen Ausschnitt des Leidensweges von Jesus Christus vor. Ausgehend von den Schilderungen im Neuen Testament (Mt 27,31–32; Mk 15,20–21; Lk 23,26–32; Joh 19,17) zeigt Rubens den unter seinem Kreuz zusammenbrechenden Erlöser. Die heilsgeschichtlich zentrale Szene ist knapp unterhalb der absoluten Mitte des Bildes angeordnet. Dem Leidenden gegenüber kniet die hl. Veronika, die ihm den Schweiß von der Stirn tupft. Es ist jener Moment, in dem das Schweißstuch Christi entstand, in dem auf wunderbare Weise sein wahres Abbild bewahrt blieb, das *Vera icon*. Dieses auch als *Acheiropoieton* bezeichnete, ohne menschliches Zutun entstandene Wunderbild, nahm in der katholischen Theologie und dem Diskurs über die Bilder eine zentrale Stelle ein. Die Positionierung dieser Szene ist genauso mit Bedacht gewählt wie der ins Bild führende Blick über die Rücken der Soldaten und der mit Jesus gekreuzigten Schächer. Die nachbiblische Überlieferung wies ihnen klare Rollen zu. Da gab es den später wie einen Heiligen verehrten guten Schächer Dismas, der vor seinem Tod den Erlöser erkannte, andererseits den seit dem 4. Jahrhundert Gestas genannten bösen Schächer, für dessen Seele es keine Rettung gab. Sie fordern unmittelbar dazu auf, zum Leiden Christi Position zu beziehen, führen ins Bild ein und machen dessen Publikum zu einem Teil der im Hintergrund gezeigten Menge von Zeugen des Geschehens. Neben den berittenen römischen Soldaten, die mit Lanzen und fahnenschwingend bergan ziehen und hinter einem Felsvorsprung verschwinden, kauert links eine Frau mit ihren Kindern. Sie verkörpert die teilnahmevolle Menge, zu der Jesus sich umwandte und sprach: „Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder“ (Lk 23,28).



Leben. Doch als Christus Salvator könnte eine solche Statue ebenso gut einen Beichtstuhl verzieren oder über einem Altar stehen. Das etwas bizarre Verhältnis zwischen den kurzen Beinen und dem längeren Rumpf könnte darauf hinweisen, dass die Statue in großer Höhe aufgestellt werden sollte, um in verkürzter Perspektive von unten betrachtet zu werden. Willemsens ließ sich möglicherweise von einer Statue des auferstandenen Christus in der Venerabelkapelle der Sint-Jacobskerk in Antwerpen inspirieren, einem Werk von Artus Quellinus d. Ä. (\*1609, †1668) aus dem Jahr 1665. Die Statue steht



über der Tür, die aus der Kapelle in den *Trouwkoor* führt. Zwei kniende Engel aus weißem Marmor auf den Voluten des gebrochenen Frontons flankieren eine Statue des Erlösers, der ein Kreuz umarmt und mit der rechten Hand nach unten zeigt, während er zum Altar schaut.

Die instabile Körperhaltung Christi mit den gekreuzten Beinen erinnert ebenfalls stark an die Statue von Johannes dem Täufer auf dem Epitaph von Jan van Buyten in der gleichen Kirche, angefertigt von Ludovicus Willemsens kurz nach 1683. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Zeichnung eine Vorstudie für diese Statue war.

Claire Baisier

Literatur: Baisier u. a. 2000, Nr. 36 mit Abb.

### 111 Entwurf für die Statue eines weinenden Engels, der den Speer der Passion hält, für die Sint-Nicolaaskerk in Brüssel

Ludovicus Willemsens (\*1630, †1702), zweite Hälfte 17. Jahrhundert  
Tusche in Braun, grau laviert auf Papier – H. 187 mm; B. 90 mm  
Provenienz: Auktion D. De Pret, 7.12.1926; Charles van Herck, Alfons van Herck; 1997 angekauft von der Koning Boudewijnstichting und als Dauerleihgabe im Museum Plantin-Moretus, Kupferstichkabinett  
Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet – UNESCO World Heritage, Dauerleihgabe, Koning Boudewijnstichting/Fondation Roi Boudouin, Brüssel, Inv.-Nr. CVH.0187

Bei dieser Zeichnung handelt es sich um einen Entwurf für eine weiß bemalte Holzskulptur in der Sint-Nicolaaskerk in Brüssel. Die Statue des trauernden Engels hält eine Lanze mit einem Schwamm auf der Spitze, der eines der Leidenswerkzeuge ist. Auf der Zeichnung ist der Schwamm schwieriger zu identifizieren.

Das Blatt ist ein typisches Beispiel für die Entwürfe, die der Bildhauer Ludovicus Willemsens für seine Statuen anfertigte. Im Kupferstichkabinett des Antwerpener Museums Plantin-Moretus werden noch ein Dutzend ähnliche kleinformatige Entwurfszeichnungen aufbewahrt, von denen mehrere tatsächlich ausgeführten Statuen zugeordnet werden können. Es handelt sich jeweils um lang gestreckte Figuren mit kleinen Köpfen, die meist ausschließlich mit feinem Stift gezeichnet sind. Die Gewänder weisen ein graziles Spiel mit langen, bisweilen etwas gekritzelt Linien auf. Bei einigen Entwürfen, so auch bei dem hier vorliegenden Entwurf für einen trauernden Engel, verleiht der Zeichner den Figuren mithilfe grauer Lavierungen mehr Volumen.

Virginie D'haene

Literatur: Baisier u. a. 2000, Nr. 32; Broeckx 1941, S. 158, Nr. 3; Kat. Antwerpen 1935, S. 27, Nr. 186

### 112 Skulpturen des Chorgestühls der ehemaligen Zisterzienserabtei Sint-Bernard aan de Schelde zu Hemiksem

#### a) St. Gerhard

Ludovicus Willemsens (\*1630, †1702) zugeschrieben, 1690–1699  
Eichenholz, ungefasst – H. 132,5 cm; B. 75 cm; T. 32 cm  
Wouw, Parochie Onze Lieve Vrouw in het Woud, ohne Inv.-Nr.

#### b) Kardinal Giovanni Bona

Ludovicus Willemsens (\*1630, †1702) zugeschrieben, 1690–1699  
Eichenholz, ungefasst – H. 137 cm; B. 70 cm; T. 46 cm  
Wouw, Parochie Onze Lieve Vrouw in het Woud, ohne Inv.-Nr.

#### c) Tugendpersonifikation des Glaubens

Ludovicus Willemsens (\*1630, †1702) zugeschrieben, 1690–1699  
Eichenholz, ungefasst – H. 139,5 cm; B. 55 cm; T. 52 cm; Sockel H. 49,5 cm; B. 37,5 cm; T. 37,5 cm  
Wouw, Parochie Onze Lieve Vrouw in het Woud, ohne Inv.-Nr.

#### d) Tugendpersonifikation der göttlichen Liebe

Ludovicus Willemsens (\*1630, †1702) zugeschrieben, 1690–1699  
Eichenholz, ungefasst – H. 134,5 cm; B. 55 cm; T. 48 cm; Sockel H. 49 cm; B. 37,5 cm; T. 36,5 cm  
Wouw, Parochie Onze Lieve Vrouw in het Woud, ohne Inv.-Nr.

#### e) St. Martin de Finojosa

Hendrik-Frans Verbrugghen (\*1654, †1724) zugeschrieben, 1690–1699  
Eichenholz, ungefasst (Fragment) – H. 91 cm; B. 72 cm; T. 43 cm  
Wouw, Parochie Onze Lieve Vrouw in het Woud, ohne Inv.-Nr.



111

Die St.-Lambertuskirche im Dorf Wouw, im Westen der niederländischen Provinz Nordbrabant, ist im Besitz eines besonderen skulpturalen Ensembles: eine Gruppe von 27 monumentalen Statuen aus Eichenholz – neunzehn (ursprünglich zwanzig) Ordensheilige der Zisterzienser und acht weibliche Tugendpersonifikationen –, die früher zum Chorgestühl der Zisterzienserabtei Sint-Bernard aan de Schelde zu Hemiksem (bei Antwerpen) gehörten. Die verbliebenen Figuren, die einstmals das schönste Chorgestühl des flämischen Barocks zierten, sind bis heute imposant (Fruytier 1924, S. 167–168). Die bewegte Geschichte der Abtei in Hemiksem bis zu ihrer erzwungenen Schließung im Januar 1797 (nachdem am 1. September des vorhergehenden Jahres alle Klöster in den Südlichen Niederlanden aufgehoben worden waren) und das spätere Schicksal des Chorgestühls haben dazu geführt, dass nicht alle, aber doch ein Großteil der Skulpturen erhalten geblieben sind.

Die reiche, im 12. Jahrhundert gegründete Abtei von Hemiksem wurde 1584 vollständig verwüstet und 1616 wieder aufgebaut. Der Komplex fiel jedoch 1672 einem Brand zum Opfer, der das Interieur der Klosterkirche vollständig zerstörte. Ab 1679 wurde unter Leitung des Abts Antonius Spanoghe (amt. 1679–1706) die Wiederein-



richtung der Kirche in Angriff genommen, ein langwieriger Prozess, der 1699 mit der Installation der Orgel, der Empore und des Chorgestühls abgeschlossen wurde (Fruytier 1924, S. 163–164). Als 1797 die Abtei endgültig aufgelöst wurde, versteigerte man das Mobiliar öffentlich; ein großer Teil konnte von Gönnern der Klosterbrüder zurückgekauft werden und wurde in einer nahe gelegenen Scheune eingelagert (Fruytier 1924, S. 175). Schon vor der Auflösung waren die einzelnen Skulpturen des Chorgestühls in Sicherheit gebracht worden. Dreißig Jahre später wurde alles nach Wouw transportiert, einer Pfarrei, die seit jeher unter dem Patronat der Abtei gestanden hatte und in der seit 1813 der frühere Abt von Hemiksem als Pastor diente. 1827 wurde der größte Teil des Chorgestühls unter der Leitung des Bildhauers Willem Geefs aus Antwerpen (\*1805, †1883) im Chor der gotischen Sint-Lambertuskerk von Wouw aufgestellt. Aus Platzmangel erhielten vier Figuren einen Standort bei den beiden Beichtstühlen, die aus den Resten des überschüssigen Chorgestühls zusammengestellt wurden (Fruytier 1924, S. 200). Gut ein Jahrhundert später, am 29. Oktober 1944, wurde die Pfarrkirche von Wouw von der deutschen Armee auf ihrem Rückzug in Brand gesetzt, sodass das Chorgestühl verloren ging. In weiser Voraussicht waren die 28 einzelnen Skulpturen schon zuvor aus der Kirche geholt und sicher vergraben worden. Nahezu unbeschädigt wurden sie nach dem Krieg wieder geborgen.

Abt Spanoghe beauftragte 1690 den Architekten der Stadt Antwerpen, Jan Balthasar Bouvaert (†1693), mit dem Entwurf des Chorgestühls. Die Chorbänke waren in eine obere und eine untere Reihe aufgeteilt, jeweils für die Brüder und die Novizen, und endeten in den Gestühlen für den Abt und den Prior. Sie waren als Ganzes mit Säulen nach der korinthischen Ordnung erhöht und mit zwanzig Standbildern der Seligen oder Heiligen des Zisterzienserordens in Nischen hinter jeweils zwei Sitzplätzen verziert. Acht Tugendpersonifikationen standen paarweise an den vier Enden des Gestühls: die drei göttlichen Tugenden – Fides, Spes und Caritas –, drei der vier Kardinaltugenden – Temperantia, Prudentia, Fortitudo – und zwei Tugenden, die spezifischer für das Klosterleben galten: Castitas und Amor Divinus. So ‚bewachten‘ und umschlossen diese acht symbolisch die Gemeinschaft der dort lebenden Klosterbrüder und ihre Heiligenstatuen, darunter zwei Päpste, zwei Kardinäle, Bischöfe, ein Mönch als Soldat und ein König. Die Kosten des gesamten Projekts – inklusive Empore und Orgelgehäuse – betrugen fast 11.000 Gulden.

Mit der Ausführung des skulpturalen Programms wurde ein Team von drei Bildhauern aus Antwerpen beauftragt. Nach einer Chronik der Abtei sollen die 28 Skulpturen das Werk von Artus Quellinus d. J. (\*1625, †1700) und Ludovicus Willemsens (\*1630, †1702) sein (28 *illae stantes figurae per paucis tamen exceptis elaboratae a QUELLINO et WILLEMSSENS*, zitiert nach Fruytier 1924, S. 171), doch an anderer Stelle der gleichen Quelle wird auch der Name von Hendrik-Frans Verbrugghen (\*1654, †1724) erwähnt (Fruytier 1924, S. 171). Diese drei, die gewissermaßen durch ihre gemeinsame Herkunft aus dem großen Atelier von Artus Quellinus und Pieter Ver-



112a

brugghen d. Ä. verbunden waren, arbeiteten häufiger – in Teams mit wechselnder Zusammenstellung – gemeinsam an größeren Projekten, wie dem Altar für die Heilige Jungfrau und den Altar der Böttchergilde (beide Antwerpen, Liebfrauenkathedrale) oder dem Hauptaltar der Antwerpener Jacobskirche (Philippot/Coeckelberghs/Loze/Vautier 2003, S. 895–896 und 898–899). Seit 1849, als Baert die Skulpturen zum ersten Mal publizierte, hat die Kunstgeschichte sich immer wieder mit der Frage nach der Zuschreibung der einzelnen Werke beschäftigt, was angesichts der gemeinsamen künstlerischen Herkunft der drei keine einfache Aufgabe ist (Baert 1849; Marchal 1878, S. 72–74; van Ysendyck 1881; Galland 1890, S. 355; Casier 1921). Baert meinte, dass Willemsens für zwölf Statuen des Chorgestühls verantwortlich sei (Fides, Amor Divinus, Temperantia, Fortitudo, St. Bernhard, St. Gerhard, St. Edward, St. Petrus von Tarentaise, St. Alexander, St. Gerhard, Märtyrer von Citeaux, St. Conrad von Porto und St. Obert, Abt von Citeaux), neun schrieb er Quellinus zu und fünf Verbrugghen. Das Fehlen archivalischer Quellen oder Signaturen bedeutet, dass die Zuschreibungen ausschließlich aus stilistischen Gründen vorgenommen werden konnten (und können). Casier meinte 1921 beispielsweise, dass die besten Stücke das Werk von



112b



112c



112d

Quellinus seien, weil sie *plus de maîtrise, plus de hardiesse des draperies mieux étudiées, bref plus d'art* an den Tag legen würden (zitiert nach Fruytier 1924, S. 180). Für die Skulpturen von Willemsens gab er an, dass sie schlanker seien, ohne dafür auch nur einen einzigen Grund zu nennen. Vor allem dank der gründlichen Publikation von Fruytier 1924 gibt es über die Ikonografie der Figuren und ihre Zuschreibung inzwischen mehr Klarheit. Dieser Autor wies unter anderem auf die Bedeutung der mit Gravuren illustrierten hagiografischen Literatur über den Zisterzienserorden des Kirchenhistorikers Chrysostomos Henriquez (\*1594, †1632) aus Löwen als ikonografische Quelle des Programms hin, unter anderem auf dessen *Fasciculus sanctorum ordinis Cisterciensis* (Brüssel 1623) und das *Menologium Cisterciense notationibus illustratum* (Antwerpen 1630) (Fruytier 1924, S. 179). Fruytier identifizierte die neunzehn Statuen wie folgt:

St. Malachias von Irland, Papst Benedikt XII., St. Petrus von Tarentaise, St. Edmund of Canterbury, St. Stephanus Harding, der Ordensgründer, St. Raimund van Fitero, St. Benedikt, St. Bernhard, der selige Kardinal Konrad von Urach (auch: von Porto), der selige Alexander von Schottland, St. Albericus, St. Robert von Molesme, Papst Eugen III., St. Gottfried de la Roche, St. Gerhard (der zweite Bruder von St. Bernhard), St. Arnulphus von Ghestele, St. Gerhard der Märtyrer, Kardinal Johannes Bona, St. Martin de Finojosa und St. Thomas Becket. Abgesehen von der Frage nach dem spezifischen Anteil der drei Bildhauer ist es bemerkenswert, wie sehr das Ensemble als Einheit funktioniert, wobei die Variationen in Haltung und Kleidung – innerhalb der doch begrenzten Möglichkeiten – maximal ausgenutzt wurden. Es beweist einmal mehr, wie genau die Künstler ihre Arbeit untereinander abgestimmt haben müssen.

schriebene Gesellenwanderung vermutlich – unter anderem – nach Flandern. Die Gestaltungsweise seiner vor allem sakralen Werke legt in jedem Fall einen Kontakt mit flämischen Bildhauern beziehungsweise eine gute Kenntnis ihrer Schöpfungen nahe. Schon Theodor Gröninger zeigte sich in seinem späteren Œuvre offenbar beeindruckt von künstlerischen Prinzipien, wie sie im Umfeld und der Nachfolge der Willemsens in Westfalen fruchtbar wurden. Die Arbeiten des viel beschäftigten Sohnes erscheinen mit ihrem Naturalismus, ihrer Gravität bis hin zu physiognomischen Einzelheiten vielfältig beeinflusst von niederländischen Vorbildern, nicht zuletzt der Rubensgraphik, und verweisen hinsichtlich ihrer Auffassung wie ihres Aufbaus auf den südniederländischen Hochbarock.

Auch die Rochus-Gruppe besitzt eine für Johann Mauritz typische verhaltene Dynamik und Ausdruckskraft, die sich aus den gegenläufigen Haltungen der Köpfe und Gesten ergibt. Udo Grote betonte die Nähe zu den monogrammierten, figürlich geschmückten Kaminen in der Adolfsburg in Oberhundem, wo der Künstler 1681 tätig war, und setzte die Entstehung der Skulptur in der benachbarten St.-Lambertus-Kirche in diesem Zeitraum an. Aber ebenfalls zu dem 1676 von ihm geschaffenen Epitaph des Domherrn Johann Adolf von und zu Frens und Kendenich (†1669) im Paderborner Dom oder dem zerstörten Grabmal Fürstbischof Ferdinands von Fürstenberg (amt. 1661–1683) – einst in der dortigen Franziskanerkirche – sind Bezüge feststellbar. Die Statue des Pestheiligen kann mithin als ein charakteristisches Zeugnis für jene Phase im Werk Gröningers gelten und damit eines der Protagonisten der Bildhauerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht nur in den westfälischen Fürstbistümern.

Karin Wermert

Literatur: Grote 1992, S. 214–215; Hoberg 2010, S. 320; Plaßmann 2005, S. 171

## 118 Petrus und Paulus vom ehemaligen Hochaltar der Abdinghofkirche zu Paderborn

### a) Petrus

Philipp Georg Brüll (\*1648, †1706), 1692

Holz; weitgehend originale Fassung – H. 145 cm; B. 75 cm; T. 60 cm  
Nutzungen, Katholische Kirchengemeinde St. Nikolaus, ohne Inv.-Nr.

### b) Paulus

Philipp Georg Brüll (\*1648, †1706), 1692

Holz; weitgehend originale Fassung – H. 145 cm; B. 60 cm; T. 50 cm  
Nutzungen, Katholische Kirchengemeinde St. Nikolaus, ohne Inv.-Nr.

Die beiden Apostelfiguren Petrus und Paulus schuf Philipp Georg Brüll zusammen mit fünf weiteren Heiligenfiguren für den einst zweizonigen Hochaltar der Paderborner Abdinghofkirche. 1807 wurde der Altar in verkleinerter Form – ohne das von Säulen flankierte Hauptgeschoss – in der Nikolauskirche zu Nutzungen wieder

aufgestellt (Dertinger/Hansmann 2016, S. 20–34). Die bildhauerische Ausgestaltung des Altars entstand seinerzeit gemeinsam mit dem Paderborner Künstlerkollegen Heinrich Gröne (\*1662, †1709). Es war dies das zweite arbeitsteilig durchgeführte Projekt der beiden selbstständigen Bildhauer, die in ihrer gut zehn Jahre währenden Zusammenarbeit sieben große Altarretabel schufen. Bei diesen gemeinsamen Unternehmungen war Brüll vor allem für die Skulpturen und anfangs auch für die Ornamente zuständig, während Gröne sich zunehmend auf die opulent verzierten Spiralsäulen spezialisierte, deren Ranken mit den darin sich fröhlich tummelnden Putten gleichsam zum Markenzeichen seiner Kunst wurden. Als Dritter im Bunde kam der bedeutende Maler Johann Georg Rudolphi (\*1633, †1693) hinzu. Er hatte schon bei der ersten Gemeinschaftsarbeit, dem Hochaltar für die Benediktinerkirche in Brenkhausen (1690–1691), die Altargemälde geschaffen (siehe Essay Strohmans, Abb. 6). In dieser schöpferischen Allianz hatten die besten zur damaligen Zeit in Paderborn verfügbaren Künstler zusammengefunden.

Das Retabel, wie wir es heute in Nutzungen sehen, besteht aus der oberen, einst das Hauptgeschoss bekrönenden Altarzone. Sie wird getragen von einer entsprechend angepassten Predella, auf deren seitlichen Konsolen und Sockeln einst die Spiralsäulen fußen. Hier stehen nun im gespannten Bogen die beiden Apostelfürsten in spiegelbildlicher Anordnung zu Seiten von Rudolphis Altarbild und bilden gleichsam eine Klammer um die vielfigurige Darstellung in ihrer Mitte, die „Anbetung der Heiligen Drei Könige“.

Petrus und Paulus wirken wie in Aktion begriffen und verfahren mit dem Buch als Apostelattribut in unterschiedlicher Weise. Während Petrus den Band an der Hüfte abstützt und den Zeigefinger zwischen die Seiten steckt, als wolle er eine Stelle darin markieren, hat Paulus das Buch zwischen seinem angewinkelten Ellbogen und den Rippen unter die Achsel geklemmt. Mit ihrer anderen Hand halten die Apostel das sie persönlich kennzeichnende Attribut: Petrus zeigt das x-förmig gekreuzte Schlüsselpaar. Paulus umfasst mit seiner Rechten das Heft des langen, schräg vor sich auf den Boden gestellten Schwertes, das ihn zusammen mit der angedeuteten Schreithaltung zu der Torsion im Körper veranlasst. Der kraftvoll das Schwert haltende rechte Arm und die in die Hüfte gestemmte Linke zeugen von seiner Entschlossenheit. Mit dieser Gebärde einhergehend, findet eine Wendung des Oberkörpers nach außen statt, welcher sich das energisch in Gegenrichtung gedrehte Haupt entgegengesetzt. Das schräg auf der Brust liegende, langwallende Barthaar des Paulus verstärkt die Wirkung seiner scheinbar abrupt ins Profil gedrehten Kopfbewegung.

Beide Apostel umhüllt ein tief ansetzender, voluminös drapierter Mantelwurf, der einen wirkungsvollen horizontalen Akzent zu den vertikalen Faltenbahnen bildet. Dabei zeigt vor allem die Figur des Petrus Parallelen zu einer schon zwei Jahre zuvor in einem Relief erprobten Gewanddrapierung, die der Bildhauer in virtuoser Form an dem 1690 von Brüll signierten Epitaph des Domherrn Friedrich Raban von der Lippe (†1686) vollführte (Abb. 2). In der dort dargestellten „Erweckung des Lazarus“ hält Jesus – in seiten-

