

ULRICH HEINEN
RUBENS ZWISCHEN PREDIGT UND KUNST

Ulrich Heinen

Rubens zwischen Predigt und Kunst

*Der Hochaltar für die
Walburgenkirche in Antwerpen*

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
Weimar 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Heinen, Ulrich:

Rubens zwischen Predigt und Kunst : der Hochaltar für die
Walburgenkirche in Antwerpen / Ulrich Heinen. – Weimar :
Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1996

Zugl. Köln, Univ., Diss., 1995

ISBN 3-929742-86-1

© VDG • Verlag und Datenbank für
Geisteswissenschaften • Weimar 1996

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des
Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein andere s
Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich bemüht, die erforderlichen Repro-
duktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir
etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Umschlagabbildung: Rubens, ‚Kreuzaufrichtung‘, Schauseite des
Hochaltars für die Walburgenkirche, Antwerpen, Kathedrale.

Satz: id, Weimar

Druck: advanced laser press, St. Ives

ISBN 3-929742-86-1

Inhalt

Vorwort	9
A. Einleitung	11
B. Bildverständnisse	15
1. Wirkungsweisen von Bildern	15
1.1. Zu Rezeptionsangeboten, Wirkungsintentionen und Werkverfahren	15
1.2. Bildargumentation	16
1.3. Affektbrücken	18
1.4. Kriterien künstlerischer Qualität	20
2. Bilder zwischen sichtbarer Predigt und Kunst	23
2.1. Das Bild als Kunstwerk	23
2.2. Katholische Reaktion	25
2.2.1. Der Streit um das nachtridentinische Sakralbild	25
2.2.2. Nachtridentinische Bildtheorie und Tradition	29
2.2.3. Das Sakralbild als ‚stumme Predigt‘	30
2.2.4. Keine Kunst ohne Predigt – Keine Predigt ohne Kunst	36
2.2.5. ‚ <i>Consenso universale</i> ‘	39
C. Der Hochaltar der Antwerpener Walburgenkirche	45
1. Die sichtbare Predigt	45
1.1. Der Aufbau der sichtbaren Predigt	45
1.1.1. <i>Exordium</i>	45
1.1.1.1. ‚ <i>Iudicem attentum parare</i> ‘	45
1.1.1.2. ‚ <i>Iudicem docilem parare</i> ‘	49
1.1.2. <i>Narratio</i> (Schauseite)	49
1.1.3. <i>Argumentatio</i> (Schauseite, Auszug und Predella)	56
1.1.3.1. Frauen am Wege	56
1.1.3.2. Gestörte Caritas	57
1.1.3.3. Opfer	57
1.1.3.4. Kreuzeswort	58
1.1.3.5. Akte der Buße	60
1.1.3.6. Zeugenschaft	63
1.1.3.7. Zusammenfassung	64
1.1.3.8. <i>Exempla</i> (Predella)	67
1.1.4. <i>Peroratio</i> (Alltagsseite und Mittelachse des Ensembles)	70
1.1.4.1. <i>Laudatio</i> (Alltagsseite)	70
1.1.4.2. <i>Memoria</i> (Mittelachse des Ensembles)	72
1.2. Die Adressierung der sichtbaren Predigt	74
1.2.1. Die inhaltliche Adressierung an Antikenkenner	74
1.2.2. Die Adressierung an alle Gläubigen	76

2. Das Kunstwerk	80
2.1. <i>Mostrare l'Arte</i>	80
2.1.1. <i>Varietà und Copia</i>	80
2.1.2. <i>Vivacità</i>	81
2.1.2.1. <i>Colore</i>	81
2.1.2.2. <i>Moti</i>	84
2.1.3. <i>Difficoltà</i>	85
2.1.4. <i>Proporzione</i>	86
2.1.5. <i>Composizione</i>	88
2.1.6. <i>Stile</i>	90
2.2. Die Adressierung des Kunstwerks	93
2.2.1. Ein Kunstkenner als Promotor	93
2.2.2. Künstlerkonkurrenzen	96
3. Rubens' Arbeit	100
3.1. <i>Inventio</i>	100
3.1.1. Das gedankliche Konzept und sein Autor	100
3.1.2. Imaginative Bilderfindung	101
3.1.3. Leitende Typen	105
3.1.3.1. Visuelle Topik	105
3.1.3.2. Ikonographische Muster	108
3.1.3.3. Figurenfindung	112
3.2. <i>Dispositio</i>	118
3.2.1. Von der Figur zur Figuration	118
3.2.2. Von der Figuration zur Konfiguration	121
3.2.3. Von der Konfiguration zur Komposition der Fläche	127
3.3. <i>Expressio</i>	130
3.3.1. <i>Elaboratio</i> der Figuren	130
3.3.1.1. Zeichnerische Hilfsmethoden	130
3.3.1.2. Figurenstudien	131
3.3.1.3. Kopfstudien	133
3.3.1.4. Modellfiguren	134
3.3.2. <i>Elaboratio</i> der Farbe	142
3.3.2.1. Vom Bildgrund zum Anlegen des Bildes	142
3.3.2.2. Inkarnat	144
3.3.2.3. Farbwahl	149
3.3.2.4. Farbauftrag	151
3.4. Rubens' Arbeit als Integration von Predigt und Kunst	154

Anhang	159
1. Die Mechanismen des frühneuzeitlichen Bild-Verstehens (nach C.P. Warncke)	159
1.1. Das Abbild als Zeichen	159
a) <i>Figura</i>	159
b) <i>Typus</i>	160
c) <i>Simile</i>	160
d) <i>Argumentum</i>	160
1.2. Das Abbild als Sinnbild	161
a) <i>Symbol</i>	161
b) <i>Allegorie</i>	162
c) <i>Emblem</i>	162
2. Exegese des ersten Kreuzeswortes Christi (Auszug aus Sebastian Barradas, ‚Commentaria in concordiam et historiam Evangelicam‘, 4 Bde., Lyon1591).	163
3. Exegese des ersten Kreuzeswortes Christi (Auszug aus Roberto Bellarmin, ‚De septem verbis a Christi in cruce prolatis libri duo‘, Köln 1618).	165
4. Exegese der Ermahnung an die ‚Frauen am Wege‘ (Auszug aus Sebastian Barradas, ‚Commentaria in concordiam et historiam Evangelicam‘, 4 Bde., Lyon 1591).	167
Anmerkungen	169
Anmerkungen zum Vorwort	169
Anmerkungen Abschnitt A (Einleitung)	169
Anmerkungen Abschnitt B (Bildverständnisse)	177
Anmerkungen Abschnitt C.1. (Die sichtbare Predigt)	232
Anmerkungen Abschnitt C.2. (Das Kunstwerk)	278
Anmerkungen Abschnitt C.3. (Rubens' Arbeit)	298
Anmerkungen Anhang	352
Literaturverzeichnis	355
1. Abkürzungsverzeichnis	355
2. Titelverzeichnis	355
Abbildungen	391
Abbildungsnachweis	413

Vorwort

Rubens war eine künstlerisch und gesellschaftlich bestimmende Persönlichkeit. Sein Erfolg als maßgebender Maler und Kunstunternehmer blieb zeitlebens ungebrochen. In der gesellschaftlichen Anerkennung erreichte er alles, was seine bürgerliche Herkunft zuließ. Die Vorstellung von einer in jeder Hinsicht erfolgreichen Künstlerpersönlichkeit prägt mit gutem Grund das populäre Rubensbild bis heute¹.

Die Antwerpener ‚Kreuzaufrichtung‘ gehört als öffentliche katholische Sakralmalerei einem um 1600 besonders konfliktanfälligen Funktionsbereich an. Zwischen der Beanspruchung von Sakralbildern als sichtbarer Mittel der Glaubensunterweisung und der Entfaltung bildnerischer Mittel als Kunst war eine Kluft aufgebrochen. Eine nach dem Konzil von Trient entwickelte katholische Bild- und Kunsttheorie hatte diese divergierenden Erwartungen erkannt und formuliert: Als ‚geräuschlose Prediger‘ („taciti predicatori“) sollen Künstler mit medienspezifischen Mitteln der Glaubensunterweisung dienen, als ‚bloße Künstler‘ („puri artefici“) müssen sie ihre Arbeit zudem auf den Erwerb von Ruhm und Auskommen richten².

Mit dem Anspruch an ‚bloße Kunst‘ und dem Begriff der ‚stummen Predigt‘ sind die Pole angedeutet, zwischen denen die kunstgeschichtliche Untersuchung die nachtridentinische Sakralmalerei verstehen muß: Zwischen einer zeitgenössischen Beanspruchung als Mittel der Glaubensunterweisung und einer heutigen Beanspruchung, die in denselben Bildern, das frühneuzeitliche Verständnis des „puro artefice“ verabsolutierend, vor allem ‚reine Kunst‘ im Sinne einer autonomen Ästhetik sehen will.

In einer exemplarischen Werkuntersuchung wird in der vorliegenden Arbeit eine zentrale Wirkungsintention rekonstruiert, in der möglicherweise Rubens‘ Schlüssel zum Erfolg in diesem Konfliktfeld erkannt werden kann: Das

Streben nach der praktischen Herstellung einer allgemeinen Übereinstimmung („Consenso universale“) mit bildnerischen Mitteln. Was die katholische Bildtheorie rein hypothetisch als Lösungsmöglichkeit für den Konflikt formuliert hatte³, scheint Rubens in seiner bildnerischen Praxis zu versuchen: Seine öffentliche Sakralmalerei bemüht sich offensichtlich um Vermittlung zwischen den drohenden Brüchen. Indem Rubens in diesem Sinne seine Bilder an vielfältige Erwartungen in je besonderer Weise anzubinden und diese zur allgemeinen Zustimmung zu bündeln versteht, gelingt es ihm, seinen Handlungsradius als Künstler immer weiter auszudehnen.

Wieweit eine analoge Wirkungsintention auf ‚Consenso universale‘ hin auch seine nichtsakrale Bildproduktion sowie sein gesellschaftliches und politisches Handeln bestimmte und auch dort seinen Erfolg begründete, kann in der vorliegenden Arbeit nur an verschiedenen Stellen angedeutet werden.

Es ist, das sei vorweg betont, nicht Ziel dieser Arbeit, Rubens‘ bildnerisches Handeln oder seine Persönlichkeit zu bewerten. Die Rekonstruktion seiner bildnerischen Wirkungsintention soll aber Material bereitstellen für eine neue kritische Auseinandersetzung mit Nutzen und Nachteil der ästhetischen Herstellung von Konsens für gesellschaftliche Prozesse. Im Fall Rubens scheitert diese Auseinandersetzung bisher am Fehlen eines kohärenten Rubensbildes und wird durch an der Wirkungsintention der Bilder selbst nicht festzumachende Rubensbilder verstellt.

Unter meinen akademischen Lehrern gilt mein Dank in erster Linie Prof. Dr. Hans Ost. Zumal in seinem Seminar zu historischen Qualitätsmaßstäben in der Kunst („Maßstabsfragen“) hat er meinen Überlegungen einen entscheidenden

Anstoß gegeben. Jeweils zur rechten Zeit kamen für mich fachliche Hinweise, gelegentliche Kritik und aufbauender Rat in einer insgesamt vertrauensvoll eingeräumten Freiheit. Seine unermüdliche Begeisterung für jeden Umgang mit Kunst war ansteckend und öffnete mir den Blick immer wieder fruchtbar über den engen Kreis meiner momentanen Arbeit hinaus.

Das Fundament für meine Beschäftigung mit Rubens' Passionsdarstellungen wurde 1983 in einem Seminar zur flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts und einer Exkursion nach Belgien bei Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke gelegt. Die lebendige und offene Diskussion in seinen Lehrveranstaltungen und dann die Beschäftigung mit seiner 1987 veröffentlichten Studie zur medienhistorischen Analyse zog mich immer tiefer in das Fach Kunstgeschichte hinein.

Gespräche mit zahlreichen Kommilitonen haben mir wichtige Hinweise, Anregungen und Kritiken erbracht. Dr. phil. Roland Krischel, Dr. phil. Andreas Thielemann, Joachim Rees (M.A.), besonders aber Christoph Groos (M.A.) will ich dafür an dieser Stelle ausdrücklich danken. Für wichtige Hinweise und redaktionelle Hilfe danke ich Dr. med. Kai Uwe Birth, für die Beratung bei der Übersetzung einiger

Quellentexte meinem Kommilitonen Jürgen Bahrs und besonders meinem Vater, Erwin Heinen.

Ohne meine Frau Erika, die mich während der Jahre, in denen ich mich intensiv mit Kunst befasse, begleitet, unterstützt, entlastet, ermutigt und erträgt, hätte ich diese Arbeit wohl kaum zu Ende bringen können. Einen angemessenen Dank für ihre Hilfe kann es gar nicht geben.

Die vorliegende Arbeit wurde Ende 1994 abgeschlossen, später erschienene Literatur wurde nicht mehr berücksichtigt. Im Wintersemester 1995/96 wurde die Arbeit von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Referenten waren Prof. Dr. Hans Ost und Prof. Dr. Joachim Gaus. Das Rigorosum fand am 18.11.1995 statt.

Da die vorliegende Arbeit zugleich als „elektronisches Buch“ erscheint, verzichtet die Buchausgabe auf die Anfügung eines Registers. Insbesondere durch die enzyklopädisch angelegten Anmerkungen ist die Arbeit in der CD-Ausgabe über selbstgewählte Schlüsselbegriffe als Nachschlagewerk zur Rubensforschung, aber auch zum System der Bildwirkung, Kunstmittel und Gestaltungsstrategien in der frühneuzeitlichen Malerei nutzbar.

A. Einleitung

Peter Paul Rubens hat in seinem umfangreichen und vielgestaltigen künstlerischen Werk sowie durch seine Aktivitäten als Diplomat, Kunstsammler und Angehöriger eines Humanistenkreises der kunstgeschichtlichen Forschung eine Fülle kaum noch koordinierbarer Aufgaben gestellt.

Über keinen anderen Künstler vor der Moderne wurde in den vergangenen zwanzig Jahren mehr publiziert als über ihn, eine Publikationsflut, die auch nach ihrem Höhepunkt im ‚Rubensjahr‘ 1977 nur vorübergehend abebbte¹. Über dreißig dickleibige Bände wird allein der in der Tradition der zwischen 1886 und 1892 erschienenen fünfbandigen Oeuvrebearbeitung von Max Rooses stehende verdienstvolle Versuch fällen, die wissenschaftlichen Erkenntnisse zu Rubens im Corpus Rubenianum katalogartig zu bündeln. Katalogartige Zusammenstellungen, zahllose Einzeluntersuchungen und einige Studien zu fest umrissenen Problemstellungen bestimmen zur Zeit das Bild der Rubensforschung².

Ein kohärentes Bild von Rubens' Leben und Werk oder auch nur ein zentrierendes Problem herauszustellen, versuchen angesichts dieser Materialfülle selbst die wenigen neueren Gesamtdarstellungen kaum noch³. Zuletzt sind Martin Warnke⁴ und Reinhard Liess⁵ mit über positivistische Materialerarbeitung hinausgehenden, klar umrissenen Rubensbildern hervorgetreten. Ihre Werk und Persönlichkeit übergreifenden Entwürfe stellen sich in die Tradition einer von Jakob Burckhardt begründeten, über Hans Evers vermittelten Tradition speziell deutscher Rubensforschung⁶. Trotz besonders von seiten der internationalen Rubensforschung geäußelter Kritik an den Rubensbildern von Liess⁷ und Warnke⁸ wurde die jüngere Rubensforschung besonders durch Warnkes Arbeit nicht unerheblich beeinflusst⁹.

Sowohl Warnkes ‚Kommentare zu Rubens‘ als einem gegen die gesellschaftlichen Widerstände seiner Zeit wirkenden Künstler als auch Liess' Huldigung an ‚die Kunst des Rubens‘ als Werk eines Genies jenseits gesellschaftlicher Bindungen¹⁰ sind in einer spezifisch deutschen Autonomieästhetik des neunzehnten Jahrhunderts verwurzelt, die wohl in keinen historischen Zusammenhang mit Rubens zu bringen ist.

Bei Liess, der sich um „... die ganzheitliche Beurteilung der Kunst des Rubens ...“ bemühen will¹¹, liegt der Rückbezug zur Autonomieästhetik offen zutage: „Positives Erkennen und Deuten des Kunstwerks, seiner Ordnung und seiner Gestalt, sind nichts anderes als deren Wiederhervorbringung nun in den Erfahrungen des Geistes und des Auges des anschauenden, im Kunstwerk sich selbst wiedererkennenden Subjekts. ... Das Kunstwerk hat der Bezugspunkt und Prüfstein für die Wahrheit jeder allgemeinen Übereinstimmung zu sein. Damit ist die Wissenschaft von der Kunst in die Hände des schöpferischen Menschen gelegt. ... Es muß kein Delacroix oder Rubens sein, wer sich dessen bewußt ist, daß der Quell seiner Erkenntnis von Kunst und der, dem Kunst selbst entspringt, ein und derselbe ist, daß das Schöpferische mit seinen zwei Seiten des Schaffens und des Erkennens ein Ganzes ist, im Genie ungeschieden sich selbst regiert ... und erst aufhört sich zu erzeugen, wenn Leben und Schaffen, Denken und Erkennen überhaupt aufhören. In diesem Sinne darf sich der eigentliche Kunstwissenschaftler dem Künstler nahe fühlen, das heißt er muß das Bild seiner Wissenschaft nach dem Bilde der Kunst schaffen. Er weiß, daß wissenschaftlicher Konsens keine Angelegenheit der materiellen Tradierung oder der großen Zahl, sondern der wahren Einsicht (meist weniger, oft einzelner) ist, von Erkennenden, die sich ge-

genseitig beeinflussen und erneuern, so wie auch die Schaffenden, die Künstler, aneinander stark und neu werden.“¹²

Bei Warnke wird der Rückbezug zur Autonomieästhetik über die gängige, von Marx herkommende kunstsoziologische Annahme transportiert, daß Kunst als nichtentfremdete Arbeit im Widerspruch gegen die jeweilige Gesellschaft entstehe. Warnke teilt diese Auffassung, wenn er mit Blick auf Rubens etwa behauptet: „Dennoch steht der Wille zur Distinktion, die Behauptung des Besonderen, die Insistenz auf individuelle Entfaltung in der Kunst, zumal wenn sie im Rahmen einer politischen Aktion geschieht und aus ihr motiviert ist, auch als Forderung gegen die Eingrenzung, welche die staatliche Instanz dem Künstler auferlegte.“¹³ In diesem Sinne baut Warnke sein durchgängig ins Gewand linker Ideologiekritik gekleidetes Rubensbild¹⁴ ausgerechnet auf der bürgerlichen Genievorstellung und der ästhetisch-utopischen Kunstreligion des 19. Jahrhunderts auf¹⁵.

Liess und Warnke treten zwar als Antipoden auf, verformen aber doch Rubens' Leben und Werk in seinem historischen Kern in verwandter Weise: Für die Wirkung, die Rubens auf seine Zeitgenossen auszuüben verstand, für seinen künstlerischen und gesellschaftlichen Erfolg, ein in Rubens' Leben und Werk unübersehbares, wenn nicht gar dominantes Phänomen, bieten weder Warnkes noch Liess' Rubensbild Integrationsmöglichkeiten. Die Frage, wie Rubens' Werke historisch tatsächlich haben wirken können und wie weit Rubens' Arbeit diese Wirkung anstreben und steuern konnte, klammern beide aus, ja verneinen sie geradezu¹⁶.

Nach Warnke verbirgt Rubens in seinen Werken vor allem einen „vero senso“, womit die „Dissimulatio“ als „... Rückzugstaktik, in der die bürgerliche Intelligenz unter der Maske der Einstimmung an ihrer Wahrheit festhielt ...“, zu einer „Qualität des Werkes selbst“ geworden sei. Mit der Annahme eines solchen „ironischen Vehikels der Kritik“¹⁷ entzieht Warnke nicht nur sein Rubensbild jeder kunstgeschichtlichen Überprüfbarkeit an Rubens' Bildern¹⁸, sondern schließt sogar weitgehend aus, daß Zeitgenossen die von ihm für Rubens' bildnerisches und politisches Handeln angenommenen Intentionen hätten wahrnehmen können¹⁹. Seine Einsicht, Rubens habe sich um „... Publizität und Wirksamkeit seiner Kunst bemüht ...“²⁰, muß damit leer bleiben und ohne Bezug zu Rubens' bildnerischem Handeln²¹.

Reinhard Liess lehnt kunstgeschichtliche „Methoden, mit denen Rubens' Leistungen primär als Funktionen vorgege-

bener Außenstände ihrer Umwelt – hier gleichviel, welcher Art sie im einzelnen gemeint sein mögen – erklärt werden sollen ...“, grundsätzlich ab, da sie nur versuchten, „... jede individuell identische, sich vertikal aus der Zeit erhebende, schöpferische Erscheinung auf dem allgemeinsten Plateau der Zeit wieder in die Horizontale zu drücken, abzuflachen und mit den ‚gesellschaftlichen Bedingungen‘ ... zu synchronisieren oder gleichzusetzen ...“²².

Hinter Rubens' „Insistenz auf individuelle Entfaltung in der Kunst“ (Warnke)²³ und Rubens' „künstlerischen Hervorbringungen ... als Ganzheiten“ (Liess)²⁴ verschwindet so die in Rubens' künstlerischem und gesellschaftlichem Handeln so offensichtliche, auf das Bildpublikum seiner Zeit gerichtete Wirkungsintention und Wirkungsfähigkeit.

Eine bewußte Hinwendung der Rubensforschung zur Rekonstruktion von Rubens' Wirkungsmitteln und Wirkungsabsichten vor allem anhand seiner Bilder, aber auch anhand weiterer Zeugnisse seines künstlerischen und gesellschaftlichen Handelns, kann nicht nur einen Beitrag zur kunsthistorischen Korrektur der von Warnke und Liess entworfenen Vorstellung von Rubens' Leben und Werk leisten. Eventuell ergibt sich von hier aus sogar Anlaß zu einem neuen integrierenden Rubensbild, das neben den zahllosen Einzelstudien auch Warnkes Entdeckung des „kritischen Rubens“²⁵ und Liess' Einsichten zu Rubens' künstlerischer Anschauung als Teilmomente begreifen kann.

Tragfähige Ansätze zur Rekonstruktion von Rubens' bildnerischen Wirkungsintentionen in ihrem historischen Rahmen finden sich bisher angebunden an die ‚positivistische‘ Rubensforschung. Besonders Justus Müller Hofstede, von dem man sich eine Gesamtdarstellung zu Rubens wünschen würde, hat der Rubensforschung mit seinen Überlegungen zur Bedeutung der rhetorisch orientierten Kunsttheorie für Rubens' Herstellen von Bildern in diese Richtung neue Türen aufgestoßen²⁶. Auf diesem Weg ist vor allem Elizabeth McGrath in einigen Aufsätzen weitergegangen²⁷. An den Erkenntnissen solcher Arbeiten zu rhetorischen Wirkungskategorien bei Rubens kann die Rekonstruktion der in Rubens' Bildern historisch wahrnehmbaren Rezeptionsangebote und der von Rubens zu ihrem Aufbau eingesetzten Strategien in Einzelwerkanalysen anknüpfen.

Die wenigen von Rubens überlieferten Äußerungen zu Wirkungsintentionen von Bildern lassen sich schlüssig in

den Zusammenhang der Bild- und Kunsttheorie seiner Zeit einbetten. Im Einklang mit ihnen soll im folgenden Kapitel zunächst ein differenziertes Netz von Rezeptionsweisen sichtbar gemacht werden, mit denen Rubens rechnen mußte und wohl tatsächlich rechnete: Bilder sollten dem Betrachter Anlaß für Bild-Genuß, Bild-Erleben und Bild-Verstehen bieten.

Wie man dieses konfliktträchtige Netz von Bildverständnissen im Blick auf die interessengeleiteten Rezeptionserwartungen unterschiedlicher Rezipientengruppen um 1600 koordinieren wollte, läßt sich anhand einer auch Rubens geläufigen, damals im kirchlichen Bereich verbreiteten idealtypischen Adressatendifferenzierung klären. Im offen ausgebrochenen Konflikt um das öffentliche katholische Sakralbild war erkannt worden, daß die Rezeptionsweisen und die ihnen entsprechenden Rezeptionsangebote von Bildern sich jeweils anders strukturieren, je nachdem, ob Kunstkenner ein Bild als Kunstwerk ansehen, Ungebildete oder Gebildete in ihm eine sichtbare Predigt erkennen, oder ‚Spirituali‘ es als Meditationsanlaß betrachten.

Rubens war es offensichtlich bewußt, daß er in diesem schwelenden Konflikt mit seinen öffentlichen Sakralbildern Stellung nahm. Ob und wie er so divergierende mediale

Erwartungen in seinen Bildern berücksichtigen konnte, wird eine exemplarische Werkuntersuchung zur Antwerpener ‚Kreuzaufrichtung‘ im Kontext des Hochaltars der Walburgenkirche zu klären haben. Die dabei gewonnenen neuen Erkenntnisse zu inhaltlichen, emotionellen und künstlerisch-qualitativen Aspekten müssen dann mit dem von Rubens eingesetzten Werkverfahren konfrontiert werden.

Thesenhaft wird zuletzt versucht, auf dieser Grundlage einen für alle Rubenswerke charakteristischen Generalnenner zu formulieren, der vielleicht als ein zentrales Merkmal der Person Rubens anzusehen ist. Die Behauptung einer solchen durchgehenden zentralen Wirkungsintention schließt dabei durchaus ein, daß die spezielle Struktur der jeweils realisierten Wirkungsintentionen sich ebenso wie die zu ihrer Realisierung führenden Werkverfahren von Bild zu Bild unterscheiden können und sogar müssen. Aus einer Gegenüberstellung solcher an mehreren Bildern über Rubens' gesamtes Schaffen hinweg zu erarbeitenden Ergebnisse eine Generallinie der wirkungsintentionalen Entwicklung in Rubens' Werk zu erschließen, soll durch diese Arbeit angeregt werden, bleibt aber Aufgabe zukünftiger Untersuchungen.

B. Bildverständnisse

1. Wirkungsweisen von Bildern

1.1. Zu Rezeptionsangeboten, Wirkungsintentionen und Werkverfahren

Seit den grundlegenden Arbeiten von Rensselaer W. Lee und John R. Spencer ist viel über den Zusammenhang von Poetik, Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit nachgedacht worden¹. Unter anderem wurde deutlich, wie weitgehend sich in Renaissance und Barock die Beschreibung der Aufgaben von Bildern vor allem an den seit Cicero differenzierten Aufgabenkatalog der Rhetorik anlehnte (erfreuen, belehren und bewegen)². Die Bild- und Kunsttheorie beschrieb in dieser Epoche immer neue Wege, wie sich die aus einem anderen Medium übernommenen Ziele mit den spezifischen Mitteln des Mediums Bild realisieren ließen³. Sie erstellte Leitlinien für die in Bildern zu visualisierenden Wirkungsintentionen und prägte damit maßgeblich die Rezeptionsangebote der Bilder sowie die Fähigkeit der zeitgenössischen Betrachter, diese wahrzunehmen. Die Bilder sollten und konnten so Betrachtern offensichtlich belehrendes Verstehen, bewegendes Erleben und erfreulichen Genuß anbieten⁴.

Die kunstgeschichtliche Rekonstruktion von bildlichen Rezeptionsangeboten muß also in dieser Epoche mit sichtbaren Angeboten für Bild-Genuß, Bild-Verstehen und Bild-Erleben rechnen. Eine methodische Rekonstruktion von Rezeptionsangeboten und den in ihnen visualisierten Wirkungsintentionen für Bilder von Rubens kann sich von

solchen in der ganzen Epoche gängigen Bildverständnissen heuristisch leiten lassen⁵.

An Bildern können prinzipiell unendlich viele Rezeptionsangebote wahrgenommen werden, ein Phänomen, das man in der um Eindeutigkeit und historische Genauigkeit bemühten wissenschaftlichen Kunstgeschichte leicht vergessen kann. Nur Bezüge zu weiteren Quellen aus der jeweiligen historischen Umgebung der Bilder, aus denen sich gängige Rezeptionsgewohnheiten, Rezeptionserwartungen und tatsächliche Rezeptionen rekonstruieren lassen, können wahrscheinlich machen, welche Rezeptionsangebote der zeitgenössischen Wahrnehmung jeweils zugänglich waren.

Ob ein so als zeitgenössisch wahrnehmbar rekonstruiertes Rezeptionsangebot auch einer Wirkungsintention entspricht, ist damit noch nicht geklärt. Neuerdings hat Michael Baxandall eine eng mit einer Untersuchung des Werkprozesses verbundene Rekonstruktion von Intentionen methodisch durchdacht⁶. Intention meint bei Baxandall alles, was den Herstellungsvorgang und damit das hergestellte Werk selbst geprägt hat. Diese Intentionen müssen keinesfalls als Bewußtseinsinhalte des Herstellers beim Herstellen postuliert werden⁷. Ob und in welchem Maße Problemstellungen, für die das Werk eine Lösung darstellt, dem Hersteller beim Herstellen bewußt waren oder nicht, spielt dafür, daß sie Werkverfahren und Werk intentional bestimmten, prinzipiell keine Rolle⁸.

Ausgehend von diesem Verständnis des Intentionenbegriffs bei Baxandall soll unter Wirkungsintentionen im folgenden alles verstanden werden, was den Werkprozeß und damit die Erscheinung des Bildes hinsichtlich der in seiner historischen Umgebung wahrnehmbaren Rezeptionsangebote geprägt hat. Das umfaßt selbstverständlich sowohl

wieder die bei Baxandall zunächst ins Abseits gedrängte ‚auktoriale Intention‘⁹ als auch Intentionen, die, ohne dem Hersteller beim Herstellen bewußt gewesen zu sein, mit gleichsam schlafwandlerischer Zielgerichtetheit zu zeitgenössisch wirkungsfähigen Rezeptionsangeboten geführt haben. ‚Wirkungsintentionen‘ meinen also im folgenden strukturgleiche Spezialfälle der bei Baxandall untersuchten ‚Intentionen‘.

Um die zuvor aus einer gegenseitigen Erläuterung historisch benachbarter Quellen rekonstruierten Rezeptionsangebote als wirkungsintentional relevant wahrscheinlich zu machen, wird es demnach darauf ankommen, nachzuweisen, daß der jeweilige Werkprozeß intentional darauf hin organisiert war, der Realisierung entsprechender Wirkungsintentionen Raum zu geben. Den Rahmen zum Verstehen des jeweiligen Werkprozesses können dabei wiederum Begriffe bilden, nach denen in der zeitgenössischen Kunsttheorie analog zum Verfertigen einer Rede der Herstellungsprozeß von Bildern als in Phasen (‚Inventio‘, ‚Dispositio‘, ‚Expressio‘) gegliederter Vorgang verstanden wurde¹⁰.

Die vorliegende Arbeit wird klären, ob und wie in einem exemplarischen Fall Rubens‘ bildnerisches Handeln auf ein jeweiliges Verstehen, Erleben und Genießen gerichtet war, wie und wie weit solche Intentionen die wahrnehmbare Erscheinung eines Bildes geprägt haben.

Leitend ist also die Frage, ob und wie es Rubens gelang, erfreuende, belehrende und bewegende Bilder intentional zu schaffen. Dazu muß untersucht werden, durch welche bildnerischen Strategien Rubens im Werkprozeß Wirkungsintentionen überhaupt zur Geltung bringen konnte.

Die dafür erforderliche Rekonstruktion des intentionalen Werkverfahrens kann auf den Untersuchungen aufbauen, die vor allem Günter Aust, Justus Müller Hofstede und Julius S. Held zur Funktion von gezeichneten Skizzen und Ölskizzen in Rubens‘ Arbeitsorganisation unternommen haben¹¹. Auch Hubertus von Sonnenburg und Joyce Plesters weisen in ihren Arbeiten zu Rubens‘ Maltechnik auf wesentliche im Werkverfahren sichtbar werdende Wirkungsaspekte hin¹².

Bilder hinsichtlich ihrer intendierten oder tatsächlichen Rezeption zu untersuchen, hat sich die kunstgeschichtliche Rezeptionsästhetik zur Aufgabe gemacht¹³. Nach den oben ausgeführten Überlegungen ist es aber nötig, zwischen dem heutigen und dem zeitgenössischen Rezipienten, zwischen

einer Geschichte des Rezipierens von Bildern und der Rezeptionsgeschichte einzelner Werke sowie zwischen Rezipienten und im Prozeß der Produktion vorgesehenen (intendierten) Adressaten, auf die sich Wirkungsintentionen richten konnten, schärfer zu unterscheiden, als es in rezeptionsästhetischen Arbeiten häufig geschieht¹⁴.

Im Rahmen einer Rekonstruktion von Rubens‘ Wirkungsintentionen geht es rezeptionsästhetisch vor allem um die Rekonstruktion von Rezipienten- bzw. Rezeptionstypen, die sich in der zeitgenössischen Bild- und Kunsttheorie sowie in Zeugnissen tatsächlicher zeitgenössischer Rezeption erkennen lassen. Mit ihnen konnte Rubens rechnen, auf sie als Adressaten richtete er möglicherweise seine visuellen Rezeptionsangebote aus.

Kunstsoziologische Untersuchungen zu Rubens‘ Auftraggeberkreis können hier erste Anhaltspunkte geben¹⁵, reichen aber nicht aus, da der Kreis der Rezipienten, an die sich Maler und Auftraggeber mit Bildern richteten – zumal bei öffentlichen Werken – weiter gefaßt werden muß. Adressierungsforschung muß über Auftraggeberforschung hinausgehen¹⁶. Den Rahmen wird für Rubens‘ Umgebung eine Theorie der Adressatendifferenzierung geben können, die um 1600 in Kunsttraktaten geläufig war. Sie bezog sich auf die rhetorische Dreiteilung der Aufgaben von Bildern und schrieb dementsprechend verschiedenen Adressatentypen unterschiedliche Rezeptionsweisen zu¹⁷.

1.2. Bildargumentation

Die meisten an Bildern der frühen Neuzeit durchgeführten Untersuchungen von Rezeptionsangeboten beschäftigen sich mit der Ikonographie der Bilder, der Korrelierung von verbal formulierbaren Inhalten zu Bildformen. Dabei entsteht leicht der Eindruck, als seien visuelle Formen zumindest in inhaltlicher Hinsicht prinzipiell gegen verbale Inhalte austauschbar gewesen¹⁸. Das Medium Bild galt in der Frühen Neuzeit zwar tatsächlich wie das Medium Wort als inhaltlich verstehbar, und Belehren wurde oft als wichtiges Ziel von Bildern angegeben¹⁹. Es darf aber gerade bei der Rekonstruktion inhaltlicher Rezeptionsangebote nicht vernachlässigt werden, daß Inhalte in Bildern nur mit für das Medium Bild spezifischen Mitteln, die ihre eigene Geschichte haben, aufgebaut und vermittelt werden können, eine Erkenntnis, die der Bildtheorie der frühen Neuzeit zugrunde lag²⁰.

Bild und Wort wurden dabei als medial prinzipiell verschiedener Ausdruck von Sachverhalten, als analoge, nicht aber identische Medien der Mitteilung angesehen²¹. Es herrschte „... die Auffassung von sprechenden Bildern als gleichsam sichtbaren Worten ...“²². Eine regelgeleitete Umformung zwischen den Medien Wort und Bild (Medientransfer) galt insofern als möglich, ohne daß dabei eine Ersetzbarkeit oder gar Identität des Verstehens von Bildern und Worten angenommen worden wäre.

Carsten-Peter Warncke hat das System spezifisch bildlicher Mechanismen rekonstruiert, das in der frühen Neuzeit solches ‚Lesen‘ von Bildern als Umformung von bildlich geformten Inhalten in analoge verbale Formen leitete (Medientransfermechanismen)²³. Alle diese Transfermittel (‚Figura‘, ‚Typus‘, ‚Simile‘, ‚Argumentum‘, ‚Symbol‘, ‚Allegorie‘, ‚Emblem‘) haben besondere Bedeutung für die Historienmalerei der Epoche und lassen sich gerade in Rubens‘ Werk veranschaulichend nachweisen²⁴.

Geht es um die Rekonstruktion von für Rubens‘ Zeitgenossen verstehbaren Rezeptionsangeboten, ist es sicher fruchtbar, die Aufmerksamkeit auf die in Renaissance und Barock besonders verbreiteten und elaborierten bildspezifischen Mechanismen der Umformung zwischen den Medien Bild und Wort zu richten. Deshalb sollte über das bloße Bestimmen von ikonographisch identifizierbaren ‚Bildthemen‘ hinaus besonders untersucht werden, ob und wie jeweils die spezifisch bildlichen Mittel der Anordnung selbst (Figurenkonstellation und ‚deiktische Einrichtung‘, Hell-dunkelverteilung, illusionistische Raumdisposition im Bild, Anordnung von Bildern zueinander etc.) dazu dienen, Bildargumentationen zu entfalten, diese auf den Betrachter hin auszurichten²⁵ und ihn so zur sukzessiven verstehenden Umformung der simultan gegebenen bildlichen Argumentation in eine analoge verbale Argumentation zu leiten²⁶.

Die komplexeste Form sichtbaren Allegorisierens, das ‚Emblem‘²⁷, nutzt alle anderen in der frühen Neuzeit geläufigen bildlichen Medientransfermechanismen mit. Seine Eigenart erhält es erst aus der Einbeziehung des individuellen Betrachters in den Argumentationsvorgang selbst. Durch den Emblemator wird zwar mit der Beifügung verbaler oder gelegentlich innerbildlicher Auslegungshinweise „... die res gedeutet, aber die Schlußfolgerung, und damit die eigentliche Aussage, bleibt dem Adressaten überlassen. Mit seiner Eigenleistung, die an der inhaltlichen Synthese der Einzelteile ansetzt ...“, ist er am Emblem beteiligt ...“²⁸. „Diese Offenheit, die das Letzte ungesagt läßt, ist für das Em-

blem ebenso wesentlich wie die Doppelform von Darstellung und Ausdeutung ...“²⁹. Im ‚Emblem‘ wurde der Betrachter also aufgefordert, den Bezugsrahmen der Auslegung eines Bildes gemäß seiner eigenen, individuellen Situation zu definieren.

Das ‚Emblem‘ bildete in der frühen Neuzeit eine „Synthese aller Allegorese-Methoden“. Als solche kam ihm „... eine Schlüsselrolle für das gesamte frühneuzeitliche allegorisierende Denken und Artikulieren zu ...“³⁰. Das eng mit dem ‚Emblem‘ verbundene allegorisierende Denken durchdrang als universelles Auslegungsprinzip die inhaltliche Bedeutung von Historienmalerei ebenso wie andere Bereiche des Mitteilens. Schließlich „... konnte jede abbildliche Darstellung Allegorie sein, so wie jeder Bildgegenstand Symbol.“³¹ Potentiell kann für jedes frühneuzeitliche Bild gelten: „Gestaltung und Aussehen des Bildes konstituieren nur einen Teil seiner Bedeutung, das andere realisiert der Betrachter. Wie in keiner anderen Epoche war in der Frühen Neuzeit der Betrachter Teil des Bildes – was es tatsächlich bedeutet, schafft er.“³². Bilder konnten also regelrecht als spielerischer Anlaß für auslegendes inhaltliches Verstehen angesehen werden. ‚Offene Ikonographie‘ und Mehrdeutigkeit sind demnach Prinzipien, nach denen Bilder in der Frühen Neuzeit tatsächlich verstanden wurden³³.

Mit der Gattung ‚Emblem‘ war Rubens seit seiner Lehrzeit vertraut und blieb zeitlebens an ihr interessiert³⁴. So stellt etwa eine mit Schrift kombinierte frühe Zeichnung, die Rubens wohl noch vor 1600 dem ‚Album Amicorum‘ des Antwerpener Hauptmanns, Kaufmanns und Kunstsammlers Philips van Valckenisse beigab, bezeichnenderweise ein äußerst scharfsinniges ‚Emblem‘ in seiner klassischen, gattungstypischen Form dar³⁵. Elizabeth McGrath hat gezeigt, wie Rubens auf der Grundlage seiner umfangreichen literarischen Bildung durch unterschiedliche Textzeilen für dasselbe ikonographische Bildsujet im emblematischen Sinn unterschiedliche situationsbezogene Auslegungen nahelegte³⁶.

Rubens selbst hat sich besonders durch seine Entwürfe für Titelpuffer, die er nach einer Auskunft seines Verlegers, Balthasar Moretus, in sonntäglicher Muße zu entwerfen pflegte³⁷, ständig in allegorischem Denken und dessen bildnerischer Realisierung geübt³⁸. In seinen Briefen hat Rubens verschiedentlich allegorisierende Rezeptionsweisen, die aus Bildern verstehend Erkenntnis gewinnen wollen, für seine Bilder ausdrücklich hervorgehoben³⁹. In den von

Rubens und Jan Brueghel d.Ä. gemeinsam konzipierten und gemalten Darstellungen der ‚Allegorie des Gesichts‘ und der ‚Allegorie des Gesichts und des Geruchs‘ hat er das Ziel der verstehenden bildlichen Einsicht, wie Müller Hofstede gezeigt hat, sogar in einer bildlichen Argumentation selbst zum Thema gemacht⁴⁰. Zahlreiche Einzelfälle belegen Rubens‘ virtuosen Umgang mit ‚offener Ikonographie‘⁴¹.

Auf die Fähigkeit, komplexe inhaltliche Rezeptionsangebote in seinen Bildern zu konstituieren, bezog sich wohl der mit Rubens befreundete Maler Balthazar Gerbier, als er Peter Paul Rubens ein von ihm selbst erdachtes komplexes „Emblema“ zuschreibt⁴². Daß Rubens bei der Herstellung allegorisierender Bilder tatsächlich verstehbare, inhaltlich rezipierbare Werke gelungen seien, merkt schon Roger de Piles an, wenn er betont, Rubens „... habe nur solche Allegorien eingeführt, die aus der alten Kunst bekannt waren ...“, anstatt unzugänglicher Verrätselungen⁴³. Für Rubens‘ Bilder muß deshalb jeweils besonders untersucht werden, ob und wie visuelle Argumentation und emblematisches oder allegorisierendes Denken als Rezeptionsangebote intendiert sind und seine Bildproduktion auf die bildliche Realisierung solch komplexer inhaltlicher Wirkungsintentionen eingerichtet war⁴⁴.

Das Aufbauen inhaltlicher Rezeptionsangebote im Bild regelten im einzelnen Leitvorstellungen, die für das Medium Wort in Rhetorik und Poetik formuliert vorlagen. So folgt etwa die Auswahl von Bildgegenständen zu Bildthemen sowie die Koordinierung von Bildgegenständen untereinander (‚historisches Decorum‘), zu ihrer Umgebung und funktionellen Einbindung (‚ethisches Decorum‘) und sogar der Einsatz von Stilen im thematischen Rahmen (‚Modusstil‘) dem allgegenwärtigen Prinzip der Angemessenheit (‚Decorum‘)⁴⁵. Die Ausrichtung des Bild-Verstehens an der Rhetorik konnte so weit gehen, daß einzelne Bilder oder ganze Bildprogramme Lesefolgen analog zum Aufbau einer Rede anbieten (im Regelfall: ‚Exordium‘, ‚Narratio‘, ‚Argumentatio‘, ‚Peroratio‘)⁴⁶ oder sogar gemäß verschiedenen Zwecken rhetorisch strukturiert sind (z.B. analog zu einer im ‚Genus laudativum‘ gehaltenen Lobrede)⁴⁷.

Daß sich Rubens um die ursprünglich rhetorische Forderung nach Erfüllung des ‚historischen Decorums‘ bemühte, merkt bereits Roger de Piles an, wenn er die antiquarische Treue von Bekleidungsdetails des Konstantin-Zyklus lobt⁴⁸. Müller Hofstede hat in Rubens‘ Ausbildung und Werk des-

sen generelle Vertrautheit mit rhetorischen Kategorien der Kunstliteratur nachgewiesen⁴⁹. Darüber hinaus ist festzustellen, daß Rubens in einigen Briefen nicht nur die auf inhaltliches Rezipieren gerichteten Erwartungen der rhetorisch ausgerichteten Kunsttheorie bereits für die Bildplanung ausdrücklich anerkennt⁵⁰, sondern sich gelegentlich sogar als profunder Kenner der antiken Rhetorik selbst zeigt, deren Stil Kategorien er auch in der Literaturbewertung präzise einzusetzen weiß⁵¹. Eine ausdrückliche Akzentuierung rhetorischer Aspekte bei der Rekonstruktion inhaltlicher Rezeptionsangebote in Bildern von Rubens liegt also nahe.

1.3. Affektbrücken

Gegenüber den reichen und zeitweilig geradezu modisch gewordenen Untersuchungen zur Bedeutung rhetorischer Wirkungsintentionen für inhaltliche Rezeptionsangebote in Bildern steht die Rekonstruktion eines Systems spezifisch bildlicher Mittel, das in Renaissance und Barock den Aufbau emotioneller Wirkungen in Bildern strukturierte, noch am Anfang⁵². Es zeichnet sich jedoch zur Zeit ab, daß auch die auf „psychagogische Wirkungen“⁵³ gerichteten „Affektbrücken“⁵⁴ im wesentlichen analog zu in Rhetorik und Poetik überlieferten verbalen (aber auch gestischen und phonetischen) Emotionalisierungsmitteln angewandt, erlebt und theoretisch durchdacht wurden⁵⁵. So wurden etwa, wie jüngst Norbert Michels gezeigt hat, in der Kunsttheorie seit Leon Battista Alberti die Mittel der Affektübertragung wie in der Rhetorik in ‚ethische‘ und ‚pathetische‘ unterteilt. ‚Ethische‘ Mittel, die sanfte Affekte hervorrufen, wurden zur Vermittlung von Glaubwürdigkeit empfohlen, ‚pathetische‘, die heftige Affekte auslösen, zur Beeinflussung vonhaltungen und Handlungen der Betrachter⁵⁶.

In Anlehnung an Einsichten der antiken Rhetorik geht auch die frühneuzeitliche Bildtheorie davon aus, daß emotionelle Wirkungen auf der lebendigen Imagination von Vorstellungsbildern beruhen, daß also Affekte durch innere Bilder ausgelöst werden⁵⁷. Unterschiedliche Medien können ein wirkungsvolles, deutliches ‚Vor-Augen-Stellen‘ (‚Enargeia‘) solcher Vorstellungsbilder bewirken⁵⁸. Doch bereits die antike Rhetorik war sich dessen bewußt, daß gerade in dieser Hinsicht das Medium Bild prinzipiell effizienter sein kann als das Medium Wort⁵⁹.

Gleich ob das innere Vorstellungsbild durch ein materiell gegebenes Bild oder durch eine anschauliche Rede aus-

gelöst werden soll, das jeweilige Medium muß bestimmte Qualitäten aufweisen, durch welche die Imagination (Einbildungskraft) der jeweiligen Rezipienten zur Produktion emotional wirksamer, lebendiger Vorstellungsbilder ange-regt werden kann. Die bildnerischen Mittel zur gezielten Herstellung imaginationsanregender Qualitäten in Bildern werden in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie ausgiebig er-örtert. Orientiert an entsprechenden Kategorien der Rhetorik gelten dabei besonders die Mittel als effizient, die ein Für-Wahr-Nehmen des bildlich Repräsentierten, insbesonde-re der dargestellten äußeren und inneren Bewegung der im Bild gezeigten Figuren, unterstützen sowie die Betrachter zu einer imaginativen Ergänzung des materiell gegebenen Bildes provozieren. So sollen eine naturillusionistische, ‚lebensnahe‘ Darstellung und eine ins Extrem getriebene ‚lebendige‘ Bewegtheit dem Bild die Qualität der ‚Vivacità‘ (Lebendigkeit) verleihen⁶⁰. Aber auch die illusionistische Darstellung eines unabgeschlossenen Bewegungsablaufs sowie das Undeutlichlassen etwa von Gesichtszügen werden als effiziente Anregungen für eine produktive Aktivierung affektwirksamer, lebendiger Imagination erkannt⁶¹.

Besonders Bilder Tizians werden in der Kunsttheorie bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wegen ihrer vorbildlichen Realisierung imaginativer und damit emotionell effizienter ‚Vivacità‘ geschätzt⁶². Selbst die Imagination, die im Bild dargestellten Figuren würden sich akustisch vernehmbar äußern und zum Betrachter sogar sprechen, wird Werken Tizians zugeschrieben⁶³.

Als psychagogische visuelle Mittel galten in Renaissance und Barock insbesondere als bewegt dargestellte Figuren, deren mimische oder gestische Bewegung als Ausdruck innerer Bewegtheit erlebt wird und so den Betrachter zu emotionaler Nachahmung oder Antwort herausfordert⁶⁴. Leitend für das Verstehen dieses Phänomens waren speziell in der Theorie des ‚Contrapposto‘ Quintilians Ausführungen zur Gestik des Redners und zu bestimmten Zierfiguren der Rede⁶⁵. Daran anschließend war man sich der emotionalen Wirkung als bewegt gezeigter Draperien, Haare, Tiere, Pflanzen oder Landschaftselemente bewußt⁶⁶. Auch die Bedeutung der psychagogischen Wirkung von Farben wurde noch vor 1600 in der Kunsttheorie erkannt⁶⁷.

Die ‚Modi‘, die in der Erscheinungsweise eines Bildes von der Figurenwahl bis zur Pinselührung beinahe alle wahrnehmbaren Bildelemente betreffen können, stehen

ebenfalls ursprünglich mit dem systematischen Erzeugen von Stimmungen und Gefühlen in Verbindung, sind also bei der Rekonstruktion von Wirkungsintentionen nicht nur hinsichtlich ihrer Zuordnung zu Bildinhalten zu berücksichtigen⁶⁸.

Rubens war sich seiner besonderen Fähigkeit zur wirksamen Darstellung von Affekten wohl bewußt⁶⁹. Zeitgenossen heben immer wieder die nicht zuletzt auf einer lebendigen und lebensnahen Darstellung beruhende horrible Wirkung einiger Rubensbilder ausdrücklich hervor⁷⁰. Rubens selbst hat in einem Brief an Pierre Dupuy gefordert, daß bereits die literarische Vorlage eines bildwürdigen Themas starke Affekte sichtbar machen müsse. Einen Themenvorschlag, der solche Affektstärke nicht zeigt, lehnt er ab⁷¹.

Offensichtlich schon während seiner Lehrzeit hat Rubens mit Vorliebe affektstarke und stark bewegte Figuren nach verschiedenen Bildvorlagen, zunächst vor allem nach altdeutscher Grafik, kopiert und systematisch gesammelt⁷². Zudem äußert sich Rubens in einem nur noch fragmentarisch überlieferten Notizbuch wohl auch kunsttheoretisch zum Problem der bildlichen Darstellung von Affekten⁷³. Auch Rubens‘ besondere Vorliebe für Tizian belegt sein ausgeprägtes Interesse an imaginativ und damit emotionell wirksamer ‚Vivacità‘⁷⁴. Seine variierende Kopie nach Caravaggios ‚Grablegung‘ macht ebenfalls deutlich, wie sehr er sich um Bewegungsdarstellungen bemüht hat, die ‚Ethos‘ und ‚Pathos‘ vereinen und starke Gefühle vermitteln, ohne die Glaubwürdigkeit durch zu extreme Bewegungen zu gefährden. In dieser Kopie gelingt ihm eine solche emotionale Variation, indem er Caravaggios ‚pathetische‘ Gestik bei einigen Bildfiguren zugunsten eines ebenfalls starken ‚Pathos‘ mildert, das weniger über ausgreifende Körperbewegungen als über Nuancierungen der Mimik vermittelt wird⁷⁵.

Daß Rubens sich so sehr um leidenschaftliche Wirkungen seiner Bilder bemüht hat, läßt sich insbesondere mit der in Rubens‘ Umkreis lebendigen neustoischen Theorie der Leidenschaften und der in ihr gründenden Dramentheorie und -praxis in Verbindung bringen⁷⁶. Bis in Details hinein zeigen sich hier Entsprechungen⁷⁷. Eine Rekonstruktion emotionaler Rezeptionsangebote und ihres Verhältnisses zu inhaltlichen ist also gerade hinsichtlich der Wirkungsintentionen von Rubens‘ Bildern naheliegend⁷⁸. Daß Rubens sich sogar gelegentlich mit der literaturtheoretischen Bedeutung des Contrapposto-Prinzips eingehend vertraut zeigt, bestätigt den methodischen Ansatz, auch bei der Un-

tersuchung der Affektwirkung von Rubens' Bildern rhetorischen Kategorien zu folgen⁷⁹.

1.4. Kriterien künstlerischer Qualität

In der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit wird immer wieder hervorgehoben, daß Künstler sich darum bemühen sollen, daß ihre Bilder gefallen⁸⁰. Historisch angemessene Untersuchungen zu visuellen Rezeptionsangeboten, die als Kunst-Genuß wahrgenommen werden konnten, also zu dem, was oft als ‚künstlerische Qualität‘ bezeichnet wird⁸¹, sind aber für die Malerei von Renaissance und Barock eher selten⁸². In einer Studie zu Leonardos ‚Hieronymus‘ hat Hans Ost einen Weg aufgezeigt, wie sich eine bildnerische Problemstellung und das daraus hervorgegangene künstlerisch-qualitative Rezeptionsangebot auf historischem Fundament rekonstruieren lassen⁸³. Leonardos Wirkungsintention wird dabei aufgedeckt als ein Wechselspiel von künstlerischen Aufgaben, die sich Leonardo ausgehend von verbalen Vorformulierungen offensichtlich selbst stellte, und individuellen handwerklichen Fertigkeiten, die in der Bildqualität dokumentiert sind. Die Relevanz dieser Wirkungsintentionen läßt sich jeweils überprüfen durch den von Ost geführten Nachweis, daß sie in Leonardos weiterer künstlerischer Entwicklung offensichtlich fortwirken.

Die Untersuchung der Zusammenhänge von intentional hergestellten künstlerischen Qualitäten der Bilder mit zeitgenössisch gängigen Qualitätsmaßstäben in manchen Studien Michael Baxandalls und Ernst H. Gombrichs weist einer Rekonstruktion von zeitgenössisch wahrnehmbaren ästhetischen Rezeptionsangeboten methodisch verwandte Wege⁸⁴.

Seit der Antike war vor allem das im Bild realisierte bildnerische Handeln, die Kunst, Grundlage der Beurteilung künstlerischer Qualität. So greifen etwa Übernahmen antiker Qualitätsbestimmungen in Kunsttraktaten der Frühen Neuzeit besonders auf die an der jeweiligen künstlerischen Ausföhrung interessierte ‚Naturgeschichte‘ des Plinius zurück⁸⁵.

Offensichtlich war auch dieser Blick auf das Qualität hervorbringende künstlerische Handwerk seit der Antike weitgehend nach dem in der Rhetorik verankerten, universalen Prinzip der Topik organisiert. Etwa in Form antiker Künstlerlegenden⁸⁶ leiteten literarisch überlieferte Topoi die

Wahrnehmung ästhetischer Rezeptionsangebote von Bildern und damit den Kunst-Genuß⁸⁷.

Daß topisch geprägte Rezeptionserwartungen auf die Kunstproduktion selbst zurückwirken mußten, läßt sich anhand der aus der Antike abgeleiteten Qualitätstopoi erläutern: Die Mediendifferenz zwischen Bild und Wort schließt eine eindeutige Beschreibung des Aussehens eines Bildes prinzipiell aus. Antike Bildzeugnisse, an denen die antiken Qualitätstopoi hätten sichtbar demonstriert werden können, fehlten aber weitgehend⁸⁸, so daß eine Annäherung an ein Verstehen dieser Topoi im Medium Bild niemals abschließend möglich war. Für die Kunstproduktion stellten die verbal tradierten, nicht eindeutig visualisierbaren Qualitätstopoi immer wieder eine Herausforderung zum Schaffen neuartiger qualitativ ansprechender Bilder dar und bildeten damit einen innovativen Faktor der künstlerischen Entwicklung⁸⁹.

Ähnlich leiteten und verknüpften weiterhin abstrahierende Qualitätsprinzipien Aufbau und Rezeption künstlerischer Rezeptionsangebote. Zur Gewinnung ganzer Kunst-Qualifizierungssysteme übertrug die Kunstliteratur Prinzipien der Rhetorik wie ‚Imitazione‘, ‚Varietà‘, ‚Vivacità‘, ‚Contrapposto‘ etc. aus der Gültigkeit für das Medium Wort auf analoge, aber medienspezifische Qualitäten bildnerischer Vermittlung⁹⁰. Diese literarisch tradierten Qualitätsprinzipien bildeten in enger Verknüpfung mit im bildnerischen Handwerk wurzelnden Begriffen wie ‚Disegno‘, ‚Colore‘, ‚Rilievo‘, ‚Difficultà‘⁹¹, ergänzt und abgesichert durch neue wissenschaftlich abgeleitete Verfahren wie Perspektive und Proportionslehre, komplexe Kunst-Qualifizierungssysteme, die jeweils Wahrnehmung, Beurteilung und Genuß künstlerischer Qualitäten strukturierten⁹². Mit der künstlerischen Entwicklung veränderten sich diese in einem Verhältnis wechselseitiger Anpassung fortlaufend. Über ihre Zweckfunktion hinaus, bildnerische Strategien zu umschreiben und zu fordern, die inhaltliche und emotionelle Rezeptionsangebote angenehm und erfreulich zugänglich machen sollten, boten diese Systeme die wesentliche terminologische Grundlage zur sich zunehmend verselbständigenden Beurteilung künstlerischer Qualität.

Die Rekonstruktion der ‚künstlerischen‘ Rezeptionsangebote in Rubens' Bildern kann sich an diese zeitgenössischen Qualitätstopoi und -prinzipien halten. Rubens, selber literarisch⁹³ und kunsttheoretisch gebildet⁹⁴, hat verschiedentlich selbst die Erwartung formuliert, daß seine Bilder als Kunst-