

Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien

von Reinhold Baumstark

Es hat kein Mahler die allegorischen Subjecta so gelehrt und deutlich tractieret, als Rubens: und wie eine Allegorie eine Ahrt der Sprache ist, und folglich durch dem Gebrauch authorisieret, und von vielen verstanden werden muß, so hat er allein die Symbola, welche die Medaillen und andere Monumenta des Alterthums zum wenigsten unter denen Gelehrten bekannt gemacht haben, daselbst mit eingeführet.

Roger de Piles, *Historie und Leben der berühmtesten Europaeischen Mahler*. . . , Hamburg 1710, S. 477.

Am 1. August 1631 schrieb Rubens an den mächtigen und einflußreichen Premierminister Spaniens, den Herzog von Olivarez, »Ich habe niemals für den Krieg gewirkt, wie Eure Exzellenz bezeugen können, sondern habe immer und überall, soweit ich es vermochte, nach dem Frieden getrachtet«¹. Ein solches nachdrückliches Bekenntnis vermag auf eine für einen Künstler sicher nicht alltägliche Seite von Rubens Persönlichkeit aufmerksam zu machen, seine Stellung als Diplomat, die er glücklich mit seiner Karriere zum angesehensten Maler an den Höfen Europas zu verbinden wußte. Die Rolle, die Rubens auf der politischen Bühne seiner Zeit als erfolgreicher Unterhändler bei einem Friedensvertrag zwischen England und Spanien und als immer wieder bemühter Vermittler zwischen den beiden verfeindeten Niederlanden spielte, kann allerdings in der folgenden Untersuchung nur gestreift werden. Es sei hier vielmehr aufgezeigt, wieweit diese diplomatische Aktivität selbst Rubens elementares Betätigungsfeld, seine Malerei, durchdrang, ja sie zum eigentlichsten, die Zeit überdauernden Ausdruck seiner politischen Vorstellungen erhob. Zwar wird der Historiker immer wieder zu der ausgedehnten Korrespondenz des Diplomaten Rubens als einer nahezu unerschöpflichen Quelle greifen müssen, aber diese Quelle tritt weit hinter den Kriegs- und Friedensbildern des flämischen Meisters, Zeugnissen von ganz anderer Eindringlichkeit und Einzigartigkeit, zurück. Denn in ihnen hat Rubens über die Bedingtheit tagespolitischer Ereignisse hinaus das Leid des Krieges und das Glück des Friedens, das

Schicksal seines Vaterlandes und das des gesamten Europa mit einer wohl nur dem Künstler in ihm ganz verfügbaren Wahrheit vor Augen geführt.

Die Bedeutung dieser politischen Gemälde muß schon einer der eifrigsten Nachahmer der Rubensschen Kunst in der nachfolgenden Generation, der Neapolitaner Luca Giordano (1632–1705) erkannt haben, denn anders läßt sich kaum jenes ungewöhnliche, im Prado, Madrid, befindliche Bild Giordanos (Abb. 1) motivieren, das Rubens, den Frieden malend, zeigt². Die sich krümmende und in die Macht der Putten gegebene Kriegsfurie dient dem flämischen Meister als Sitz, ein von Erosen gebändigter Bär als Staffelei. Auf der von Rubens nahezu vollendeten Leinwand stellt sich dar, was vor den Augen des Betrachters nochmals im Vordergrund rechts angeordnet ist: die thronende weibliche Gestalt des Friedens, die mit weisender Gebärde den Kriegsgott Mars von sich und ihren musizierenden Gefährtinnen, sowie den mit einem Tiger, Olivenzweigen und der Friedenstaube spielenden Putten, fernhält. In der Luft schweben Minerva, die Schützerin des Friedens, der Wissenschaft und der Schönen Künste, und die sie begleitende Abundantia, die Spenderin fruchtbarer Fülle, auf den Künstler vor seiner Staffelei zu und erweisen sich als mythische Mäzene seines Werkes. Hinter ihm sitzt Venus, die Göttin der Schönheit, deren Einfluß die Darstellung des Friedens sicherlich nicht unwesentlich bestimmt haben wird, während unterhalb des Malers ein Vanitas-Stilleben und seifenblasende Putten daran mahnen, daß die

hier dem Betrachter auf verschiedenen Bildwirklichkeitsebenen vorgestellte Verflechtung der künstlerischen Betätigung mit dem idyllischen Zustand der Friedlichkeit nicht von endgültiger Dauer sein kann.

Als einzige Gestalt der vielfigurigen Darstellung blickt Rubens aus dem Bild mit jener nachdenklich, würdevollen Zurückhaltung, die zusammen mit der Wendung ins Dreiviertelprofil, dem schräg gesetzten, großen Hut und der bauschigen Kleidung seinem Selbstporträt in Windsor wohl durch die Vermittlung des Nachstichs von Raphael Custos (1590–1651)³ entnommen ist. Diesem getreuen Zitat entspricht eine ganze Fülle der den Frieden in Giordanos Bild charakterisierenden Motive, die sich im Werk des flämischen Meisters vorgebildet finden: so etwa das Spiel der Putten mit Tiger und Bär als Hinweis auf den Tierfrieden, die musizierenden Frauen als Abbild der Harmonie, die Minerva als Pacifera und die dem Frieden nahestehende Abundantia. Es sind dies Bildformeln, deren genauerer Deutung und deren Einordnung in die Darstellungstradition die nachfolgende Untersuchung gewidmet ist.

Giordano stellt Rubens als Schöpfer einer Allegorie dar, und wirklich ist es vor allem diese Ausdrucks-

form, in welcher der flämische Meister seine Kriegs- und Friedensbilder gestaltet hat. In dem kurzen, dieser Arbeit vorangesetzten Auszug aus *de Piles Vita* des Rubens wird die Allegorie allgemein mit einer Sprache verglichen. In dieser – greift man den passenden Vergleich auf und überblickt die Entwicklung der Allegorie vom 15. bis hin zum 18. Jahrhundert – sind sowohl die Niederungen einer Umgangssprache, wie die geschliffene Diktion gebildeter Redekunst gleichermaßen wirksam geworden. Es ist zudem eine Sprache, deren Formulierungen spätere Zeiten wunderbar, ja sogar überspannt anmuteten, und deren Wortschatz in Nichtbeachtung und Vergessenheit geriet. Wenn daher im Folgenden versucht wird, die einzelnen Bausteine der Rubensschen Allegorien auf ihre Aussagemöglichkeit und auf ihre bildliche, wie inhaltliche Überlieferung zu prüfen, so geschieht das, um an einem begrenzten Beispiel, den Kriegs- und Friedensallegorien des Meisters und seiner Werkstatt, den wahrhaft souveränen Gebrauch, den gerade Rubens von dieser »Sprache« gemacht hat, aufzuzeigen. Es soll allerdings nicht verschwiegen werden, daß eine solche ikonographische Methode nur das Fundament zu ermitteln weiß, das Vokabularium also, über dem erst sich die eigentliche künstlerische Leistung entfaltet.

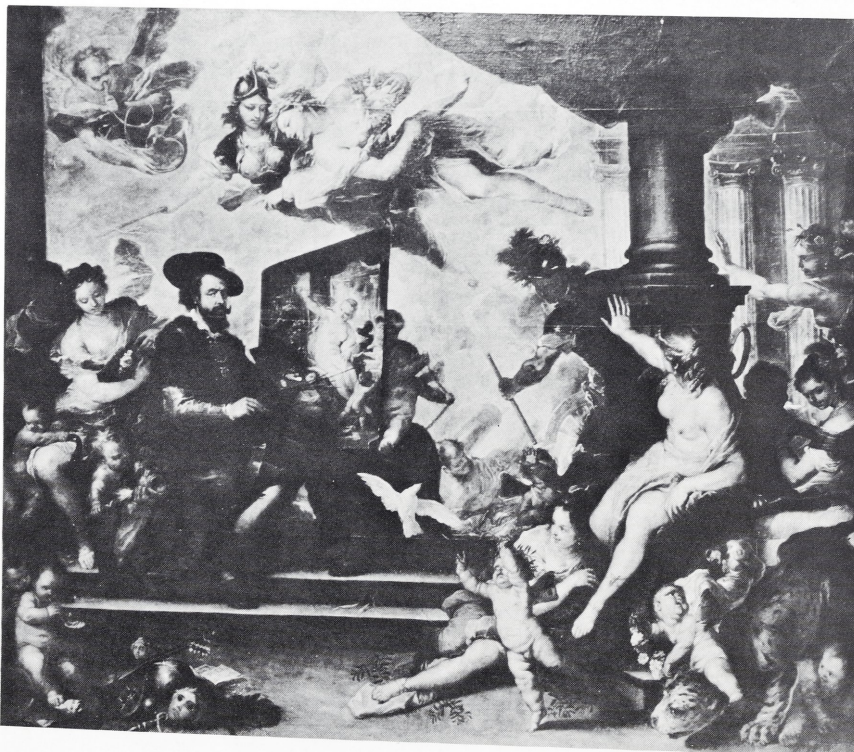


Abb. 1
Giordano: Allegorische
Huldigung auf Rubens.
Madrid, Prado

I

1. Die Friedensdarstellung der Medici-Galerie

Innerhalb des großangelegten, von P. P. Rubens zwischen 1622 und 1625 geschaffenen Zyklus, der der Verherrlichung Maria Medicis gewidmet ist, haben die vier letzten Gemälde⁴ das dunkelste Kapitel aus der Lebensgeschichte der französischen Königin zum Inhalt. Gemeint sind die 1617 beginnenden Spannungen zwischen Maria Medici und ihrem an die Regierung gelangten Sohn Ludwig XIII., die die Dimensionen eines Bürgerkrieges annahmen und erst 1622, im gleichen Jahr des Auftrages für die Galerie an Rubens, im Frieden von Angers nur notdürftig beigelegt wurden. Die Tendenz, mit der diese wenig rühmlichen Vorgänge innerhalb der Galerie geschildert werden, wirft ein bezeichnendes Licht auf Rubens Vorstellung von der »dissimulatio«, jenem für Politiker wie Künstler gleichermaßen nützlichen Mittel der Interpretation, von dem Rubens in seinem Brief vom 13. Mai 1625 an Peiresc im Zusammenhang mit der Medici-Galerie spricht⁵. Die Entscheidung, »welche Dinge offen dargelegt, welche verheimlicht werden müssen, und was im halben Licht gezeigt werden kann und zu wem und wann« (Francis Bacon, 1625)⁶, trifft Rubens zugunsten des Friedenswillen der Königin, bei Verschleierung des weit bedeutsameren, langanhaltenden Zerwürfnisses. Nur ein einziges Gemälde zeigt am Beispiel der Flucht aus Blois (17. Bild) das Leiden der Königin, die drei übrigen schildern den Weg von ersten Friedensverhandlungen (18. Bild) über den Abschluß des Friedens (19. Bild) bis zur endgültigen Wiedervereinigung von Mutter und Sohn (20. Bild)⁷. Mit diesem dreimalig vorgetragenen, sich in der Wirkung jeweils steigernenden Thema des Friedens schließt der gesamte Zyklus, wie mit einem auf dem Grundton der Versöhnlichkeit aufgebauten Dreiklang.

Innerhalb dieser Dreiergruppe kommt dem mittleren Gemälde (19. Bild)⁸ insofern eine besondere Bedeutung zu, als in ihm der Hinweis auf den Frieden nicht nur gedanklich deutbar bleibt, sondern durch den Gebrauch der Personifikation seine sinnlich faßbare Gestalt erhält. Nattier⁹ hat dann auch diese Darstellung in seinen Erklärungen, die dem prachtvollen, 1710 erschienenen Kupferstichwerk über die Medici-Galerie beigelegt sind, geradezu »La Conclusion de la paix« genannt¹⁰. Das Gemälde (Abb. 2) zeigt in der Tat die unter dem Zeichen der Pax stattfindende Besiegelung

des Friedens und die damit verbundene Überwindung finsterner Mächte. Die Königin, geleitet von Innocentia, der Personifikation der Unschuld, ist im Begriff, in den Tempel der Sicherheit einzutreten, wohin ihr der sie führende Merkur als ein Hegemon¹¹ den Weg gewiesen hat. Das vorgebrachte Motiv, den über das Böse triumphierenden, die Laster hinter sich lassenden Herrscher über Stufen hinauf in einen nur dem Guten geöffneten Tempel eintreten zu lassen, ist nicht ohne Vorbild. Vielmehr scheint die Rubenssche Konzeption beeinflusst durch ein Gemälde Rosso Fiorentinos (Abb. 3), welches dieser 1534–1536 für die Galerie François I^{er} in Fontainebleau schuf und das den verherrlichten König als Sieger über eine vielfältige Lasterschar dem »Ostium Iovis« zustrebend zeigt¹². Nicht nur ein gleichartiger Bildgedanke, auch Übereinstimmungen im Detail, wie etwa die über der Pforte angebrachte Inschrift, die den Tempel umschließende Säulenhalle oder die angezeigte Blindheit der Laster, weisen auf eine Beziehung zwischen den beiden Galeriegemälden hin¹³. Dennoch darf ein grundsätzlicher Unterschied in der Darstellung herrscherlicher Würde nicht übersehen werden. François I^{er}, als »ex utroque Caesar«¹⁴, als Herr über Krieg und Frieden, was Schwert und Buch in seinen Händen zeichenhaft andeuten, wird im gesteigerten Selbstbewußtsein eines Renaissance-Fürsten zum Überwinder des Bösen kraft seiner Souveränität, seiner »virtu dell'animo«, die Macchiavelli 1532 in seinem »Il Principe« als besondere herrscherliche Tugend preist¹⁵. Maria Medicis Sieg beruht dagegen nicht so sehr auf eigener Tüchtigkeit, als vielmehr auf dem Eingreifen überirdischer Mächte, was ihrer Persönlichkeit den Glanz eines gewissen Sendungsbewußtseins verleiht. Die Entscheidungskraft hat sich damit in eine höhere Sphäre verlagert, der Herrscherin stehen eine Innocentia, ein Mercurius Hegemon zu Gebote; den Lastern Furor, Invidia und Seductio¹⁶ stellt sich der personifizierte Friede selbst in den Weg. Unter einem solchen Blickwinkel verwundert es dann auch kaum, daß nicht der Königin der bedeutungsvollste Platz innerhalb der Darstellung eingeräumt wird, sondern allegorischen Figuren, denen die Aufgabe zugefallen ist, »selber einen Hauptteil der Aktion zu übernehmen, ganz besonders das Innerlich-Bewegende, die Antriebe der Aktion darzustellen« (J. Burckhardt)¹⁷.

Als eigentliche Hauptfigur des Bildes ist die Personifikation des Friedens anzusprechen, jene »mächtige Frau« (J. Burckhardt)¹⁸, die, nahezu in die Mitte des Vordergrundes gerückt, eine die Komposition beherrschende Stellung einnimmt. Wie



Abb. 2

Rubens: Friedensschluß, Medici-Zyklus. Paris, Louvre

ein Bollwerk scheidet sie die Gruppe um Maria Medici von den anstürmenden Lastern des Krieges, welche sie mit einer geradezu sphinxhaften Gelassenheit ihres Blickes zu bannen scheint. Mit einer Fackel in ihrer Linken setzt sie vor ihr gehäufte Waffen in Brand; und es ist sicherlich kein Zufall, daß diese Vernichtung der Werkzeuge des Krieges, die gedanklich eine Voraussetzung für die Einkehr Marias in den Tempel der Sicherheit darstellt, kompositionell deren Fundament bildet, ein Zusammenhang, der durch die symbolhaft deutende Geste der rechten Hand der Friedensgestalt noch bekräftigt wird.

In ihrer machtvollen Erscheinung, der nahezu üppigen Gewandbehandlung und der dennoch sparsam ausgewogenen Figuration von Stand und Bewegung scheint diese Gestalt Rubens besonders gefallen zu haben, denn sie läßt sich noch in vier weiteren Werken des Meisters nachweisen: auf dem rechten Innenflügel des Auferstehungsaltars (Antwerpen, Kathedrale; zwischen 1610 und 1612) als Hl. Martina¹⁹, als Ceres in dem Gemälde in Leningrad, Eremitage (zwischen 1612 und 1613)²⁰, als Hl. Barbara auf einem von Schelte a Bolswert ausgeführten Stich²¹ und als Hl. Katharina auf einem von L. Vostermann gestochenen Blatt²². Diese mehrmalige Verwendung, sowie die nicht zu übersehende stilistische Nähe zu römischen

Gewandstatuen haben seit Rooses²³ dazu geführt, ein antikes Vorbild vorauszusetzen, um so mehr, als die benachbarte Gestalt des Furor ganz offensichtlich auf den Borghesischen Fechter zurückgeht²⁴ und der St. Katharina-Stich von L. Vostermann überdies den Vermerk »ex marmore antiquo« trägt. In der Tat läßt sich der vergleichbare Typus einer Ceres-Statue nachweisen, der in mehr als elf untereinander teilweise recht unterschiedlichen Repliken überliefert ist, die sämtlich auf ein nicht mehr erhaltenes, allem Anschein nach früh-hellenistisches Original zurückgehen²⁵. Aus dieser Replikengruppe sind zwei Statuen als vermeintliche Vorbilder für die Rubenssche Frauengestalt genannt worden, ein Exemplar in der Villa Borghese, Rom²⁶, ein weiteres in den Vatikanischen Museen²⁷; doch ein genauer Vergleich erbringt eine solche Vielzahl von Unstimmigkeiten, daß beiden Figuren wohl kaum ein entscheidender Einfluß auf die Rubenssche Gestaltung zugebilligt werden kann. Statt dessen sei hier auf die Ceres-Statue in der Villa Poggio Imperiale, Florenz, (Abb. 4) verwiesen²⁸, die in allen wichtigen Zügen mit der Rubensschen Frauengestalt übereinstimmt. Ihre Wertschätzung im 16. und 17. Jahrhundert bezeugen eine Anzahl von Nachzeichnungen²⁹, ja für Rubens selbst muß eine solche Studie angenommen werden, da sich unter den Blättern im Kopenhagener Kupferstichkabinett, die als Schülernachzeichnung



Abb. 3
Boyvin nach Rosso:
Sieg über Ignorantia.

gen nach teilweise verlorenen Rubenszeichnungen anzusehen sind³⁰, eine Wiedergabe der in Dreiviertelansicht gedrehten Ceres-Statue der Villa Poggio Imperiale (Abb. 5) findet³¹.

Der Wandel von der vorgegebenen Ceres-Darstellung zur Gestalt der Pax im Medici-Zyklus ist durch einen einfachen Austausch der Attribute vollzogen. Die Linke, die in der antiken Statue Ähren und Blüten hält, umfaßt nun eine nach

Abb. 4

Antike Ceres-Statue.

Florenz, Villa Poggio Imperiale



Abb. 5

Nach Rubens: Studie einer antiken Ceres-Statue.

Kopenhagen, Kunstmuseet

unten gerichtete Fackel³², deren Flamme aufgehäufte Waffen zu zerstören beginnt. Über die Kennzeichnung als Attribut hinaus werden Fackel und Waffen zum Symbol, das als die ins Bild

gesetzte Idee der Bezwungsmöglichkeit der Schrecken des Krieges erscheint. Daß Rubens selbst dem Vorgang des Waffenverbrennens einen Symbolwert beimaß, wird an der auffallend häufigen Verwendung dieses Motivs in denjenigen seiner Werke, die politisches Geschehen interpretieren, deutlich.

So findet sich ein Putto, der mit einer Fackel aufgehäuhtes Kriegsgerät entzündet, in dem Gemälde der »Vereinigung von England und Schottland unter James I.«, das einen Teil der Deckendekoration für das Banqueting-House in Whitehall Palace, London, bildet³³. Diese 1634 fertiggestellte Gemäldefolge atmet den Geist des Medici-Zyklus; wie dieser dient sie der Verherrlichung herrscherlicher Größe, und ebenso läßt sich das Thema des Friedens über die Signifikanz des Motivs der Waffenverbrennung hinaus, als ein Grundelement der Darstellungsfolge bezeichnen, worauf im weiteren Verlauf dieser Arbeit mehrfach hingewiesen wird.

In christliche Allegorese verwandelt erscheint das Motiv in dem »Triumph der göttlichen Liebe«³⁴, einem Teppich aus der Folge von 15 Stücken, die die Infantin Isabella als Geschenk an den Konvent der »Descalzas Reales« (Königliche Barfüßerinnen) in Madrid in Auftrag gab und deren heute im Prado, Madrid, befindlichen modelli von Rubens zwischen 1627 und 1628 ausgeführt wurden. Im »Triumph der göttlichen Liebe« schreitet im Gefolge eines von Löwen gezogenen Triumphwagens ein Putto, der mit einer brennenden Fackel vor ihm am Boden sich windende Schlangen zu vernichten im Begriff ist.

Waren in den beiden vorhergehenden Beispielen als Akteure der Waffen- bzw. Schlangenvernichtung Putten dargestellt, so erscheint das Motiv, verbunden mit der Personifikation des Friedens als weiblicher Gestalt analog dem 19. Bild der Medici-Galerie, in zwei von Rubens entworfenen Buchtiteln. 1623 erschien in Antwerpen bei Plantin Moretus das Geschichtswerk »Annales Ducum seu Principum Brabantiae totiusque Belgii« des Franciscus Haraeus; der Stecher Cornelius I Galle war für die Herstellung der Platte des Titelblattes im April 1622 bezahlt worden; die Vorzeichnung von Rubens, die sich im British Museum, London, erhalten hat, dürfte demnach noch vor den Arbeiten am Medici-Zyklus anzusetzen sein³⁵. Dem Kompositionsschema der »Sacra Conversazione« folgend, wird die thronend erhobene Historia oberhalb des Titeltexes gezeigt,

dessen Seiten Mars und Pax rahmen, wobei die Personifikation des Friedens mit einer nach unten gerichteten Fackel einen Helm in Flammen setzt. Eine ähnliche pyramidale Komposition, nur entschieden reicher gestaltet, zeigt der Buchtitel zu der 1642 ebenfalls bei Plantin Moretus erschienenen »Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci« des Caspar Gevaerts³⁶. Die für die Arbeitsweise des Meisters höchst aufschlußreiche Ölskizze zu diesem Titel, die sich heute im Fitzwilliam-Museum, Cambridge, befindet³⁷, dürfte allerdings schon 1637 entstanden sein, da die Platte für den Buchtitel 1638 nachweisbar seit langem fertiggestellt war. Auch in diesem Titel findet sich auf der einen Seite Mars, der im Begriff ist, sein Schwert zu ziehen, und auf der anderen Pax, die Waffen verbrennt.

Wenn im Folgenden eine ikonographische Untersuchung des Motivs der Waffenvernichtung gegeben wird, so nicht deshalb, weil etwa das Motiv als solches einer Klärung bedürfte. Wenn auch immer wieder mit dem Verlöschen der Kriegsfackel verwechselt, so dürfte seine eigentliche Bedeutung doch mühelos erkennbar sein³⁸. Der Anreiz, das Zusammenspiel von künstlerischen wie außerkünstlerischen Vorstellungen, die das Motiv der Waffenvernichtung betreffen, aufzudecken, liegt vielmehr darin, am Beispiel eines von Rubens in seinen politischen Allegorien ausgesprochen bevorzugten Bildmotivs, dessen Nützlichkeit für den Meister selbst zu prüfen, indem der Vorstellungsbereich, dem es entstammt, sowie seine Aussagekraft abgegrenzt werden.

2. Das Motiv der Waffenverbrennung: die bildliche Überlieferung

Für alle ikonographischen Fragen, die Rubenssches Werke betreffen, bildet das bereits genannte Werk von Caspar Gevaerts »Pompa Introitus Ferdinandi« eine nahezu unerschöpfliche und einzigartige Quelle. Der Verfasser, ein zu seiner Zeit angesehener Humanist der Antwerpener Schule, gleichermaßen gebildet in archäologischen, philologischen wie historischen Fragen, war enger Freund des Malers und Erzieher seiner Söhne³⁹. Zusammen mit Rubens entwarf er das Programm der Einzugsdekoration für den Empfang des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen 1635, dessen Beschreibung im »Pompa Introitus Ferdinandi« niedergelegt ist. Die von Allegorien, Personifikationen, Symbolen und Allusionen nahezu überquellenden Festbögen er-

halten darin eine erstaunlich umfassende und sorgsame Deutung, in der selbst das geringste Detail berücksichtigt und in seinem Verhältnis zur Antike überprüft wird. Dieses, den Blickwinkel des Humanistenkreises um Rubens widerspiegelnde Kompendium wird man mit berechtigtem Interesse nach dem Motiv der waffenverbrennenden Pax befragen, das ja auf dem Titelblatt des Buches erscheint. Im Gegensatz zu seiner sonstigen Ausführlichkeit widmet Gevaerts der Pax allerdings nur eine kurze Notiz: »Pax steht dem Merkur zur Seite« schreibt er, »sie hält das Cornu Copiae und entzündet Waffen mit einer herangeführten Fackel, wie es genauso auf einer Münze des Kaiser Trajan wahrgenommen wird«⁴⁰.

Der Hinweis auf die antike Münze mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, eine genauere Prüfung zeigt aber, daß Gevaerts den Leser auf eine zu seiner Zeit außerordentlich gut bekannte, und darüber hinaus auf die heute noch älteste, nachweisbare Bildquelle aufmerksam macht, den Prototyp. In der Tat war der Typus der waffenverbrennenden Pax mit dem Cornu Copiae dem 17. Jahrhundert nicht nur von der Münze des Trajan⁴¹ vertraut, drei weitere Münzen der Kaiser Domitian⁴², Antoninus Pius⁴³ und Marc Aurel⁴⁴ weisen den gleichen Revers auf. Eine abweichende Darstellung findet sich ferner auf einer Münze des Vespasian⁴⁵, deren Revers Pax mit einem Olivenzweig und einer brennenden Fackel in den Händen vor einem Altar stehend zeigt, vor dem Waffen aufgehäuft sind.

Die Bedeutung, die humanistische Kreise des 16. und 17. Jahrhunderts der antiken Münzprägung beimäßen, ist nicht hoch genug zu bewerten⁴⁶. Als ein Schlüssel nicht nur zur Geschichte, sondern darüber hinaus zur Bilder-, wie auch Geisteswelt der Alten erhielten Münzen eine Wertschätzung, die in vielen Fällen dem Zitat nach einem antiken Autor gleichkam und die sie als eine höchst brauchbare Quelle der Anregung erscheinen ließen. So folgte Gevaerts einer ganz geläufigen Vorstellung, indem er das Zusammenspiel von antikem Zitat und antiker Münze als Grundlage für seine Deutung der an den Rubensschen Ehrenpforten angebrachten Motive benutzte. Eine erstaunliche Vielzahl von zeitgenössischen archäologisch-numismatischen Untersuchungen sorgte für weiteste Verbreitung und wissenschaftliche Erörterung der damals bekannten antiken Münzen⁴⁷. Werke mit Abbildungen des Revers der Waffenverbrennung, wie das des Guillaume Du Choul (Abb. 6)⁴⁸, Sebastiano Erizzo⁴⁹, Constantius Laudus⁵⁰, Antonio

Augustin⁵¹, Jacob de Bie⁵², sowie des Jean Tristan de Saint-Ament⁵³ waren dem Rubenskreis nachweislich bekannt, sei es, daß sie sich im Besitz des Künstlers selbst befanden, sei es, daß sie in der »Pompa Introitus Ferdinandi« zitiert oder in dem Verzeichnis von Gevaerts versteigerter Bibliothek aufgeführt werden⁵⁴. Zweifel an Rubens unmittelbarer Kenntnis des Prototyps für das Motiv der Waffenverbrennung dürften sich demnach schwerlich geltend machen lassen.

Blickt man auf die Darstellung der waffenverbrennenden Pax vor Rubens, so wird an der Übernahme des antiken Motivs nicht nur eine in manchen Stücken zu konstatierende stilistische Anlehnung an die Vorlage deutlich, sondern es wird auch klar, daß erst mit Aufkommen genauerer Kenntnis antiker Münzen seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts der Typus nachweisbar ist⁵⁵. Bezeichnenderweise sind es gerade Medaillen, jene späten Nachfahren antiker Münzkunst, bei denen das Pax-Bild zum ersten Mal wiederverwendet und zu einer geläufigen Reversdarstellung gestaltet wird. Wenn auch in einen anderen »Sprachgebrauch« und, wie noch zu zeigen sein wird, in eine andere Vorstellungswelt transponiert, ist der Kunstbereich, in welchem der Typus der waffenverbrennenden Pax erscheint, doch unverändert und weist unübersehbar auf den Prototyp der kaiserzeitlichen Münzen.

Abb. 6

Revers einer Münze des Domitian.

Aus: Du Choul, *Discours de la Religion des anciens Romains*, 1555



In dem kleinen Format der Medaillen und späterhin von Plaketten haben Künstler wie Pier Maria Sebaldi da Pescia (Abb. 7)⁵⁶, Benvenuto Cellini⁵⁷, Francesco da Prato⁵⁸, der Deutsche Lorenz Rosenbaum⁵⁹, sowie Valerio Belli⁶⁰ das Thema aufgegriffen und durch ihre vielfache Ausformung dessen Eintritt in die monumentale Kunst vorbereitet. Dort erscheint die waffenverbrennende



Abb. 7
Sebaldi da Pescia: Revers einer Medaille für Papst Leo X.

Pax – auch darin als Vorläufer von Rubens Verwendung in der Medici-Galerie – bevorzugt in den raumausschmückenden Freskenzyklen der Spätrenaissance. So zeigte die vor 1519 durch Perino del Vaga angelegte Dekoration des Palazzo Baldassini in Rom die Waffenverbrennung als Kaminstück⁶¹, während sich die gleiche Szene als Supraporte in der Sala dell'Udienza des Palazzo Vecchio in Florenz von Francesco Salviati zwischen 1544–1548 ausgeführt findet⁶². Ebenfalls Supraporten mit Friedensdarstellungen des nämlichen Typs hatte Taddeo Zuccari sowohl zwischen 1551–1553 im Palazzo Ducale in Pesaro⁶³, wie auch 1559 im Palazzo Farnese in Caprarola⁶⁴ in seine Freskierung einbezogen. Als wiederholt verwendetes Thema begegnet die Waffenverbrennung ebenso in den Deckengestaltungen der Zeit, so etwa in dem 1521 entstandenen Gemälde für die Villa Lante in

Rom⁶⁵, wie in der Deckendekoration der Sala di Cesare im Palazzo del Te, Mantua, die zwischen 1530–1536 nach Entwürfen Giulio Romanos gearbeitet worden war⁶⁶. Der gleichen Gattung wird man auch das auf 1557 datierte Ölgemälde des Paolo Veronese mit der Darstellung der sitzenden, Waffen mit ihrer Fackel entzündenden Pax in der Galleria Capitolina, Rom, zuzählen müssen⁶⁷; erst kürzlich ist es zusammen mit seinem Gegenstück, einem Bild der Spes, glaubhaft als Teil einer aufgelösten, nun nicht mehr vollständig rekonstruierbaren Deckengestaltung angesprochen worden⁶⁸.

Charakteristisch für die genannten, vielfältigen Verwendungen der waffenverbrennenden Pax im Bereich der Innendekoration ist ihr Eingefügtsein in eine zyklische Bilderfolge. Einer solchen Bestimmung dient allem Anschein ehemals auch das heute in der Dresdener Gemäldegalerie befindliche, schöne Pax-Gemälde des Battista Dossi von 1544, das eine gleichfalls in Dresden bewahrte »Iustitia« zum Pendant hat⁶⁹. Wahrscheinlich waren beide Tafelbilder mit einer »Occasio« des Girolamo da Capri, ebendort, und einer »Patientia« (Kopie nach Vasari, heute in der Galerie von Modena) zu einer Serie zusammengeschlossen, die ehemals die Sala della Pazienza des Palazzo dei Diamanti in Ferrara geschmückt haben muß⁷⁰.

Diese Verbindung einzelner, in sich eigenständiger Personifikationen zu einem übergreifenden Programm ist im Zusammenhang mit der waffenverbrennenden Pax auch von den Bildhauern der Spätrenaissance aufgegriffen worden. Der bekannteste Zyklus hat sich in den Nischen an der Logetta am Markusturm auf der Piazza San Marco, Venedig, erhalten, die Jacopo Sansovino um 1540 mit Bronzestatuen von Pax, Minerva, Apoll und Merkur zierte⁷¹. Ähnlich war vorher Nicolo Tribolo in seiner Festdekoration von 1536 anlässlich des Besuchs von Karl V. in Florenz verfahren⁷², wie sich auch Statuenserien mit dem Friedensbild von Leone Leoni⁷³ und Barthélemy Prieur⁷⁴ erhalten haben.

In Anbetracht der hier nachgewiesenen häufigen Bearbeitungen des Themas der Waffenverbrennung erscheint es einigermaßen bemerkenswert, daß dieses Friedenssymbol der beträchtlichen Vielfalt der Emblemwerke im behandelten Zeitraum nahezu unbekannt ist⁷⁵. Die Nichtbeachtung dieser an sich geläufigen Pax-Darstellung durch die Emblem-literatur läßt deutlich werden, in welch geringerem Maße Embleme sich auf der Antike entlehnte Bildquellen stützen⁷⁶, im Gegensatz zu der Gattung

der Ikonologien, die oft aus dem gleichen Blickwinkel wie die numismatischen Werke dem antiken Vorbild eine wesentliche Vermittlerrolle zubilligen. Immerhin taucht auch in der Emblemliteratur vereinzelt das Verbrennungsmotiv, wenngleich bei gänzlichem Bedeutungswandel, auf, und zwar als Zerstörung der Waffen Amors im Sinne eines Triumphs der Castitas über Voluptas⁷⁷. Andreas Alciatus und Matthias Holtzwarth behandeln das Sujet in ihren 1531 bzw. 1581 erschienenen Werken⁷⁸, wie es sich etwa auch auf einer um 1609 gearbeiteten Prunkvase des Paulus von Vianen im Wiener Kunsthistorischen Museum⁷⁹ und in einer Allegorie des dem Rubenskreis zugehörigen Theodor van Thulden angebracht findet⁸⁰. Ein noch weiteres inhaltliches Abrücken vom Urbild gibt sich in dem gestochenen Titel zu Buch II von Antonio Francesco Doni, *L'Accademia Peregrina ei Mondi sopra le Medaglie*, Venedig 1552, zu erkennen, der mit der Beischrift *QUEL CHE MI MOLESTAVA ACCENDO ET ARDO* eine sitzende Frauengestalt, wohl Veritas, zeigt, die mit einer Fackel eine am Boden liegende Maske samt Lumpen entzündet⁸¹. Es ist dies ein Vordringen in jene Austauschmöglichkeit des Inhalts, die Rubens Transposition des Verbrennungsmotivs in die christliche Allegorese der schon behandelten Teppichfolge von 1627 ermöglichte.

3. Das Motiv der Waffenverbrennung: die literarischen Quellen

Das Motiv der waffenverbrennenden Pax, dessen vielmale Verwendung während des 16. Jahrhunderts bis hin zu der Gestaltung des Themas durch Rubens im Vorhergehenden skizziert wurde, scheint eine unmißverständliche, kaum einer Deutung bedürftige Sprache zu sprechen. Die Prägnanz des Motivs läßt das Bild mühelos in einen Gedanken umsetzbar erscheinen, wie er sich etwa folgendermaßen formulieren läßt: der durch das Mittel der Personifikation veranschaulichte Friede vernichtet die Waffen des Krieges, dessen unmittelbare Wiederkehr durch die Verbrennung seiner Werkzeuge unmöglich gemacht wird, eine Aktion, die zum Zeichen wird für den Triumph des Friedens über die Schrecken des Krieges. In gleicher Weise deutet etwa auch Cesare Ripa das Motiv in seiner »Iconologia«, Padua 1630, einer Ausgabe, die die waffenverbrennende Pax als Grundtypus der Friedensdarstellung abbildet und beschreibt⁸². »Als Zeichen dafür, daß der Frieden den Krieg auslöscht,

steht das Bild, daß der Friede einen Waffenhaufen mit der Fackel entzündet...«, und etwas weiter, »Der Friede verbrennt mit der entzündeten Fackel einen Waffenhaufen, bändigt den Krieg, die Feindschaft und den Haß und hält sie in Schranken«⁸³.

Mit einer solchen Umschreibung des Motivs der Waffenverbrennung vor Augen ist es umso erstaunlicher festzustellen, daß dem Prototyp des Motivs, dem kaiserzeitlichen Münzrevers, eine ganz andersartige Vorstellung zu Grunde liegt. Nicht die Bezwingung des Krieges durch den Frieden, nicht der Abbau des Kriegswesens wird nach römischer Auffassung dargestellt, sondern die siegreiche Niederwerfung des Feindes durch das Imperium Romanum. Es sind feindliche Waffen, Beutestücke nach einer siegreichen Schlacht, die verbrannt werden als ein Opfer an die Götter des Krieges, Mars vor allem, aber auch Vulcanus und Jupiter Victor⁸⁴. Der rituelle Zusammenhang wird besonders deutlich an dem Revers der Münze des Vespasian mit ihrer Waffenverbrennung vor einem Altar, wie auch vor einer Säule, an der Schild und Lanze lehnen⁸⁵, und auf der sich eine Götterstatue befindet. Schilderungen dieser durch den Sieger noch auf dem Schlachtfeld ausgeführten Waffenweihe durch Verbrennung der dem Gegner abgenommenen Beute finden sich wiederholt in der römischen Literatur, so bei Livius⁸⁶, bei Vergil⁸⁷, wie auch bei Silius Italicus. Zwei Zeugnisse seien hier angeführt:

»Nach Beendigung der Festfeier und der Spiele aller Art und nachdem er die ehernen Schilde hatte auf die Schiffe bringen lassen, wurden alle übrigen Waffen auf einem großen Haufen zusammengebracht; er sprach ein Gebet an Mars, Minerva, die Mutter Lua und die übrigen Götter, denen die feindliche Waffenbeute zu weihen Recht und Sitte ist, und zündete selber, er der Feldherr, mit einer Fackel den Scheiterhaufen an, und jeder der umstehenden Hauptleute warf Feuerbrände hinein.«

Titus Livius, *Ab Urbe Condita*,
Buch XLV, Kap. 33,1–2⁸⁸.

»Dann, als ein Opfer an den kriegswütigen Mars, wurde ein riesiger Haufen von Waffen bis in die höchsten Höhen aufgerichtet. Hannibal erhob mit eigener Hand einen langen Fichtenzweig, dessen Laub entzündet war, und rief unter Gelübden zu Mars Gradivus: »Die erste Ausbeute der Schlacht und die glückverheißende Opfergabe des Krieges ver-

brennt Hannibal, Sieger über die Italische Nation; und dir, Urheber Mars, der du meinen Gelübden gegenüber nicht taub bist, bestimmt diese Schar überlebender Männer auserwählte Waffen.« Dann, nachdem die Fackel in den Haufen gestoßen war, verwüstete glühender Brand die lodernde Masse, und eine Flamme durchbrach die Rauchmasse, wuchs in unermeßliche Höhen und übergieß das Feld mit leuchtendem Feuerschein.»

Silius Italicus, *Punica*, Buch X, 547–557⁸⁹.

Bei einer solch eindeutigen Kennzeichnung der Waffenverbrennung als eines Topos für Sieg und Niederwerfung des Gegners könnte man geneigt sein, die auf dem Münzrevers gezeigte weibliche Gestalt als eine Darstellung der Victoria anzusprechen, wäre sie nicht in allen Fällen durch die Beischrift PAX als eine Personifikation des Friedens ausgewiesen⁹⁰. Der scheinbare Widerspruch, der zwischen Darstellung und Beischrift besteht, ist nur erklärlich, wenn man die eigentümliche, ganz der römischen Vorstellungswelt angepaßte Bedeutung des Begriffes »pax« näher ins Auge faßt. Im Gegensatz zur griechischen »eirene«, die den Zustand des Friedens und der Wohlfahrt als Gegenbild gegen die Schrecken des Krieges bezeichnet, ist das römische Wort pax zunächst Ausdruck für ein zwei Teilnehmer berücksichtigendes, wechselseitiges Rechtsverhältnis. Pax ist der vertraglich festgelegte Zustand, in welchem Ansprüche, die sich anfangs entgegenstanden, zum Ausgleich gebracht sind. Während eirene den Inhalt der Friedenszeit ausdrückt, ist pax die Voraussetzung für einen solchen. Pacem dare, ein fester Ausdruck der politischen Sprache, ist Ziel jeder kriegerischen Handlung. Das Imperium Romanum als der Sieger stellt das Rechtsverhältnis zu seinem ehemaligen Gegner her, indem es die Bedingungen für eine zu verwirklichende Rechtsordnung bestimmt: pacem dat. Es wird somit deutlich, daß pax die Frucht des Sieges darstellt; nicht umsonst ist pax stammverwandt mit pacare, der durch Kampf herbeigeführten Unterwerfung eines Volkes und seine Einführung in den römischen Machtbereich⁹¹.

Der Inhalt eines Zustandes, nachdem pax, nachdem ein Rechtsverhältnis mit dem Besiegten, geschlossen ist, wird im römischen Vorstellungsbereich mit tranquillitas und quies, vor allem aber mit securitas umschrieben. Es sei hier in Erinnerung gerufen, daß Rubens im 19. Bild des Medici-Zyklus Maria Medici unter dem Zei-

chen der waffenverbrennenden Pax den mit SECURITATI AUGUSTAE⁹² überschriebenen Tempel betreten läßt. Die Abfolge von pax im Sinne von victoria, die zur securitas führt, würde demnach vollständig römischer Denkungsart entsprechen; dennoch muß gefragt werden, ob Rubens und mit ihm humanistischen Kreisen im 16. und 17. Jahrhundert der spezifisch römische Vorstellungsbereich der pax vertraut war und ob mit der Übernahme des römischen Münzrevers auch eine Übernahme der römischen pax-Definition erfolgte. Nur vereinzelt wird in humanistischen Werken im Hinblick auf die dargestellte Waffenverbrennung von »spolia hostium« gesprochen⁹³. Ein Zitieren der römischen Texte zur Waffenweihe ist dagegen nicht nachweisbar, wie auch der rituelle Zusammenhang nirgends erwähnt wird. Es ist daher ungewiß, ob das Zusammenwirken von Waffenweihe, Waffenverbrennung und pax – diese als Ziel der Unterwerfung des Gegners verstanden – in ihrer typisch römischen Ausprägung vollauf bekannt war. Dagegen wird, und das mag nach all dem bisher Festgestellten in der Tat erstaunlich wirken, das offenkundig der römischen Münzenprägung entlehnte Motiv der waffenverbrennenden Pax immer wieder mit Zitaten aus dem Alten Testament erklärt⁹⁴.

Eine Überprüfung ergibt, daß den Schriften des Alten Testaments das Motiv der Waffenverbrennung bzw. Waffenvernichtung nicht nur nicht unbekannt war, sondern daß es ein beliebter, vor allem in den prophetischen Schriften immer wiederkehrender Topos zur Friedensvorstellung ist, der sich etwa bei Isaias 9,3–4; Osee 2,20; Psalm 46,9–10; 76,2–4 und Ezechiel 39,9–10 findet. Der Verdeutlichung seien hier zwei Beispiele zitiert⁹⁵:

»So kommt und schaut die Taten des Herrn:
Gewaltiges tat er auf Erden.

Er dämmt bis ans Ende der Erde den Krieg,
Zerbricht die Bogen, zerschlägt die Speere,
Verbrennt die Wagen im Feuer.«

Psalm 46,9–10

»Die Bewohner Israels werden hinausgehen
und mit den Waffen, den großen und kleinen
Schilden, den Bogen und Pfeilen, den Keulen
und Spießen Feuer anmachen und sie zum
Brande gebrauchen. Sieben Jahre lang werden
sie damit feuern. Sie brauchen kein Holz mehr
vom Felde zu holen oder in den Wäldern zu
fällen, sondern sie werden die Waffen ver-
feuern.«

Ezechiel 39,9–10

Eine besondere Variante zum Motiv der Waffenvernichtung im Alten Testament stellt der Topos des Waffenumschmiedens dar, der ursprünglich bei Joel 4,9–10 als ein Kriegssymbol erscheint, jedoch weiterhin als Kennzeichnung des Friedens benutzt wird, so bei Michäas 4,3, das eine wörtliche Wiederholung der folgenden Isaias-Stelle darstellt:

»Er richtet unter den Völkern, spricht vielen
Nationen Recht.
Zu Pflugscharen schmieden sie um ihre
Schwerter, ihre Lanzen zu Winzermessern.
Nicht mehr hebt Volk wider Volk das Schwert.
Man lernt nicht fürder den Krieg.«
Isaias 2,4

Die Vernichtung der Waffen, sowie deren Umschmieden zu friedlichem Gebrauch bezeichnet im alttestamentarischen Vorstellungsbereich einen Hinweis auf den noch kommenden ewigen Frieden, dessen Verheißung das besondere Anliegen der prophetischen Verkündigung ausmacht. Die Erwartung des Messias ist unauflösbar verknüpft mit der Erwartung des durch ihn aufgerichteten Friedensreiches; das Bundesverhältnis, das Jahwe mit seinem Volk geschlossen hat, bezieht dieses Reich als Ziel des Heilsplanes ein. In dieser durch die Propheten, vor allem Isaias und Ezechiel, immer wieder beschworenen Endzeit wird durch totale Vernichtung der Waffen und des gesamten Kriegsarsenals nicht nur der Krieg unmöglich gemacht, sondern aus der Welt und aus dem messianischen Friedensreich für immer verbannt⁹⁶.

Es ist die Sehnsucht nach der Verwirklichung eines solchen Ideals einer Friedenszeit, die wenngleich auch ohne die religiöse Ausrichtung als inhaltliches Fundament für den vielfältigen Gebrauch des Bildmotivs der waffenverbrennenden Pax gewertet werden muß, umso mehr als eine Verarbeitung der alttestamentarischen Friedensvorstellung und besonders Hinweise auf den Topos der Waffenvernichtung sich seit dem 16. Jahrhundert in nahezu jedem Traktat über den Frieden finden⁹⁷, wie etwa in den 1516 erschienenen »Querela Pacis« des Erasmus von Rotterdam⁹⁸, in dem »Kriegs-Büchlin des Friedens« des Sebastian Franck von 1539⁹⁹ oder in der 1558 von Pierre de Ronsard verfaßten »Exhortation pour la Paix«¹⁰⁰. Aber auch in der emblematischen, wie vor allem ikonologischen Literatur lassen sich Spuren der Kenntnis und der Verarbeitung des alttestamentarischen Motivs nachweisen, so in den vielbeachteten, 1579 erschienenen »Hieroglyphica« des

Johannes Pierus Valerianus¹⁰¹, wie in den Werken des Henricus Oracius¹⁰² und Johannes de Solorzano¹⁰³.

Bei einem solch weit gefächerten Verweis auf die Waffenvernichtung selbst in ikonologischen Werken¹⁰⁴ ist es kaum verwunderlich, auch in der bildenden Kunst unmißverständlich auf das Wissen um diesen Topos zum messianischen Friedensreich des Alten Testaments zu stoßen. Es ist hier vor allem auf die im Umkreis von Rubens in Gemeinschaftsarbeit des Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) und Hendrick van Balen (1575–1632) entstandene Friedensallegorie der Alten Pinakothek, München¹⁰⁵, zu verweisen, die eine Illustration zu Isaias 2,4 darstellt (Abb. 8). Der Prophet selbst nimmt die Mitte der Komposition ein, sich auf eine Tafel stützend mit der Inschrift IUDICABIT GENTES ET ARGUET POPULOS MULTOS; ET CONFLABUNT GLADIOS SUOS IN VOMERES ET LANCEAS SUAS IN FALCES. ISAIAS, II., weist er mit sprechender Gebärde auf einen zu seinen Füßen liegenden Waffenhaufen. Vor einer tonnengewölbten, weitverzweigten römischen Ruine findet im Hintergrund das Umschmieden der Waffen statt¹⁰⁶, während rechts neben dem Propheten im Vordergrund drei Frauengestalten, durch Beischrift und Attribut als FOELICITAS, PIETAS und ABUNDANTIA gekennzeichnet, die Frucht des Friedens verkörpern, der selbst in Gestalt eines kleinen Genius am Waffenhaufen erscheint und mit einem Ölweig in der Hand einen Helm über einem entfachten Feuer entzündet¹⁰⁷.

Die hier vorgestellte Friedensallegorie des Jan Brueghel d. Ä. und des Hendrick van Balen vermag auf die Frage nach dem Bedeutungssinn des Motivs der Waffenverbrennung eine durchaus einleuchtende Antwort zu geben. Es sind die vor den Augen des Betrachters entfalten Friedensprophetien des Alten Testaments, die die inhaltliche Quelle des hier behandelten Motivs bilden und die mit der aus einer anderen Quelle gespeisten formalen Überlieferung verknüpft werden. Diese Verschiedenartigkeit der Herkunft von Inhalt und Form, die eine klare Unterscheidung zwischen Bedeutungssinn und Bildvorstellung erlaubt, zeigt jedoch noch schlagender der oben schon besprochene Revers der Medaille des Pier Maria Sebalda Pescia für Papst Leo X. (Abb. 7), der den auf kaiserzeitlich-römische Münzen zurückgehenden Pax-Typus zusammen mit der dem 46. Psalm

entnommenen Beischrift: SCUTA COMBURET IGNI aufweist¹⁰⁸.

Ein solches Verschmelzen verschiedenartigster Vorstellungsbereiche mag sich für den heutigen Betrachter eigentümlich ausnehmen, in den Augen der Humanisten des 16. und 17. Jahrhunderts war es jedoch ein durchaus legitimes Unterfangen. Es sei hier nur an ein ganz ähnliches Zusammenfassen alttestamentarischen Gedankengutes und römischer Formsprache erinnert, und zwar an das zu seiner Zeit berühmte Werk des Hieronymus Prado und des Johannes Baptista Villalpando, *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani Commentariis*, Rom 1596–1604¹⁰⁹, in welchem auf der Grundlage vitruvianischer Formenlehre und alttestamentarischer textlicher Überlieferung der Tempel Salomos rekonstruiert wird. Daß diese durch humanistische Berechnungskünste ins Leben gerufene, kolossale Schauarchitektur als Prototyp klassischer Harmonie angesehen werden konnte, mag sie nicht zuletzt ihrer eigentümlichen Mittlerstellung zwischen Welten, die nahezu unvereinbar scheinen, verdankt haben.

4. Die aetas aurea-Vorstellung und ihre Verwendung im Medici-Zyklus

Zu den eigenartigsten Erscheinungen abendländischer Geistesgeschichte zählt sicherlich das Vorkommen alttestamentarischer Topoi in der Dichtung der augusteischen Klassik, insbesondere in den Werken Vergils. Weit entfernt davon in die Diskussion um jenes »rätselvollste Gebilde« (E. Norden, 1924)¹¹⁰, die 4. Ekloge Vergils, eintreten zu wollen, muß hier doch auf eine literarische Parallele hingewiesen werden, die, bisher nahezu unbeachtet¹¹¹, den Verfechtern der These von den in der Dichtung Vergils nachweisbaren orientalisch-jüdischen Einflüssen ein weiteres Argument bietet¹¹². In seiner *Georgica* I, 505–508 schreibt Vergil:

»Hier ist Recht ja und Unrecht verkehrt. Wie die Kriege auf Erden wachsen, so heben ihr Haupt in grausiger Zahl die Verbrechen. Niemand ehrt noch den Pflug. Fort muß der Bauer, die Fluren liegen verödet. Man glüht zum mordenden Schwert die Sichel, ...«¹¹³

Abb. 8
Brueghel u. Van Balen:
Friedensallegorie.
München, Alte Pinakothek



Die Vorstellung des Umschmiedens des Ackergerätes zu Werkzeugen des Krieges scheint beeinflusst von der bei Joel 4,9–10 gegebenen Schilderung und wird, diesmal zweifellos in Anlehnung an Vergil, wiederholt aufgegriffen bei Ovid, *Fastorum Libri* I, 697–700:

»Lange hielt der Krieg die Männer fest, das Schwert war nützlicher als der Pflug, der Pflugstier räumte seinen Platz dem Pferde, Hacken verschwanden, Karste verwandelten sich um in Spieße, und aus schwerem Spaten schuf man Helme«¹¹⁴.

In seiner Umkehrung zu einer friedlichen Aussage findet sich schließlich das Motiv des Schmiedens der Waffen zu Werkzeugen des Friedens bei Martialis, *Epigrammata* XIV, 34:

»Die Sichel.
Sicherer Friede des Herrn bog krumm zu
milden Gebrauch mich. Kriegern gehört ich
zuvor, jetzt den Bebauern des Feldes«¹¹⁵.

Dem Topos vom Umschmieden der Waffen bzw. des Ackergerätes liegt eine Antithese zugrunde, in der Schwert und Pflug gegenübergestellt sind. Eine solche Antithese, die die Tätigkeit des Landmannes, kontrastiert mit dem Beruf des Kriegers, als ein Symbol des Friedens herausstellt¹¹⁶, weist unübersehbar hin auf einen weiteren, der römischen Literatur geläufigen Vorstellungsbereich, den der *aetas aurea*¹¹⁷.

Die Sehnsucht nach einem paradiesischen Urzustand der Menschheit hat seit Hesiod ihren Niederschlag in dem Bild des Goldenen Zeitalters gefunden, das, der griechischen wie römischen Dichtung gleichermaßen vertraut, selbst in der Literatur des 16.–18. Jahrhunderts, sei es etwa in der Gattung der Utopie oder der Schäferdichtung, nicht an Wirkungskraft verloren hat. Weit in der Vorzeit zurückliegend, wurde das Goldene Zeitalter zum Ausgangspunkt für eine Abfolge verschiedener, sich immer unheilvoller entwickelnder Epochen, von denen jede über einen ganzen Katalog typischer, immer wieder übernommener Erscheinungen verfügte. Zu diesen Kennzeichen zählt unter anderen auch das Vorhandensein der die Kriege erst ermöglichenden Waffen, die zum unseligen Zustand teils des Ehernen, teils des noch andauernden Eisernen Zeitalters beitragen; so etwa bei Hesiod, *Werke und Tage*, 150–151; Aratos, *Phainomena*, 129–132, und in Anlehnung an diese griechischen Vorbilder Ovid, *Meta-*

morphosen I, 139–143. Die Umkehrung jedoch, das Motiv der Waffenlosigkeit als ausdrückliches Kennzeichen des Goldenen Zeitalters, findet sich allerdings nicht in den griechischen Zeitalterschilderungen, sondern erst im römischen Bereich bei Vergil, *Georgica* II, 539–540¹¹⁸ und bei Ovid, *Metamorphosen* I, 97–100¹¹⁹.

Lebte für Hesiod und die ihm folgende griechische Tradition das Goldene Zeitalter grundsätzlich nur in der sehnsuchtsvollen Erinnerung an die vergangene selige Urzeit fort, so ist in der römischen Literatur die Erinnerung gleichzeitig verknüpft mit der berechtigten Hoffnung auf die Wiederkehr des paradiesischen Zustandes in ferner, oder, wie Vergils 4. Ekloge darlegt, näherer Zukunft. Diese Erwartung einer noch kommenden *aetas aurea* ist wiederholt in Parallele zu der orientalisch-jüdischen Hoffnung auf das Friedensreich der Endzeit gesetzt worden, und in der Tat weisen beide Vorstellungen manches Gemeinsame auf. Zu den immer wieder benützten Versatzstücken zur Schilderung des zukünftigen Goldenen Zeitalters gehört, ebenso wie es die *aetas aurea* der Vergangenheit bei Vergil und Ovid kennzeichnete, das Fehlen, das Verrosten, oder zumindest doch das Nichtbenützen der Waffen. Dieser Gedanke findet sich in den Weissagungen der jüdischen Sibyllen, in deren Büchern schon eine Vielzahl typischer *aetas aurea*-Motive der römischen Literatur vorweggenommen sind, Buch III, 749–753:

»...dann sind wieder Städte und fette Fluren
voll Reichtum; kein Schwert gibt's jetzt mehr
auf Erden noch Kampfgetöse; es wird ferner-
hin nicht tief aufstöhnen erschüttert die Erde;
es herrscht nicht mehr Krieg dann auf
Erden...«¹²⁰.

Verbunden mit der Antithese von Schwert und Pflug und umgesetzt in eine Sprache, die dem altergebrachten Motiv neue Kraft des Ausdrucks verleiht, gibt Vergil, *Georgica* I, 493–497 eine nahezu visionäre Schilderung des Goldenen Zeitalters der Zukunft:

»Siehe, dereinst wird kommen der Tag, da in
 jenen Bezirken,
Mit gebogenem Pflug die Erd' aufrüttelnd
 der Landmann
Römische Speer auswählt, vom Roste scharftig
 zernaget,
Oder mit schwerem Karst hohlklingende
 Helme hervorschlägt,
Und die großen Gebeine anstaunt aus
 durchwühlten Gräbern«¹²¹.

Ein Auszug aus einem Gebet an Robigus, einer schädigenden Dämonen-Gottheit, dem Hervorbringer von Getreidekrankheiten wie auch von Rost, der Ovid, *Fastorum Libri IV*, 921–930 entnommen ist, sei hier angeschlossen:

»Schöne (uns), ich bitte (dich), und nimm die rauhen Hände von den Saaten, schade den bestellten Feldern nicht! Es ist genug, daß du die Macht besitzest zu schaden. Greif eher das harte Eisen und verdirb zuvor, was andere verderben kann. Nützlicher ist, du wirst Schwerter und schädliche Geschosse fressen; die brauchen wir nicht mehr, die Welt hat Ruhe. Die Hacke soll jetzt glänzen, der harte Karst und der gebogene Pflug, die Reichtümer des Landes – die Waffen soll der Schmutz verzehren! Wer Eisen aus der Scheide ziehen will, soll es durch langes Rasten festgerostet finden«¹²².

Das Motiv läßt sich weiterverfolgen etwa bei Tibull, *Elegien I*, 10, 49–50:

»Blank sind im Frieden Pflugschar und Karst,
doch des harten Soldaten
Taurige Waffen zerfrißt hinten im Dunkel
der Rost«¹²³.

oder bei Seneca, *Hercules Furor*, 929–931:

»... Ein tiefer Friede nähre die Völker,
Rechtschaffene Landarbeit bemächtigte sich
allen Eisens,
Und die Schwerter mögen verborgen bleiben.
...«¹²³

In der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts erscheinen die »Disserationes« des Maximus von Tyros, die zwei Abhandlungen enthalten, welche der Frage, ob Bauern nützlicher seien als Soldaten, gewidmet sind¹²⁵. Und schließlich findet der sich in der Schwert-Pflug-Antithese niederschlagende Friedensgedanke sogar Eingang in den staatspolitischen Bereich. Von Kaiser Probus wird jener erstaunliche Ausspruch überliefert, »bald werde man keine Soldaten mehr nötig haben« (*brevi milites non futuros*)¹²⁶, für einen Herrscher ein in der Tat aufsehenerregendes Wunschziel, das noch bei Erasmus von Rotterdam in seinen »Querela Pacis« Erwähnung findet¹²⁷.

Die im Vorhergehenden in der Vorstellungswelt der römischen *aetas aurea* nachgewiesene Idee des Fortfalls der Waffen¹²⁸ kann als weiteres Glied den Quellen für das Bildmotiv der Waffenverbrennung

zugezählt werden. Sie steht in Entsprechung zu der in den Endzeitprophetien des Alten Testaments enthaltenen Waffenvernichtung, verbindet sich dagegen weniger mit der spezifisch römischen Vorstellung von *pax* und der sie illustrierenden Verbrennung der *Spolien*. Wie die gleichartigen Zitate aus dem Alten Testament werden, wenn auch längst nicht so häufig, Zitate mit dem Motiv des Waffenfortfalls aus der römischen Literatur in den ikonologischen und numismatischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts herangezogen. Es ist vor allem Tibull, 10. *Elegie I*. Buch, 49–50, der immer wieder genannt wird, so bei Du Choul¹²⁹, Laudus¹³⁰, Valerianus¹³¹, Ripa¹³². In seinem Friedensartikel enthalten in *Politicorum sive Civilis Doctrinae Libri VI*, Lyon 1590, zitiert Justus Lipsius Seneca, *Hercules Furor*, 929–931¹³³, und Johannes de Solorzano bringt in seinem oben schon genannten Werk¹³⁴ außer dem Hinweis auf Tibull noch den auf Vergil, *Georgica I*, 505–508, sowie Ovid, *Fastorum Libri I*, 697–700¹³⁵.

Am Ende dieses Überblicks über Motiv und Quellen der Waffenverbrennung sei der Ausgangspunkt dieser Untersuchung, das 19. Gemälde aus Rubens *Medici-Galerie*, wieder in Erinnerung gerufen, und es muß dabei die Frage gestellt werden, in wieweit für dessen Interpretation die hier bearbeitete Motivgeschichte fruchtbar verwertet werden kann. Soviel scheint sicher zu sein: die das Bild bestimmende Hauptfigur, die waffenverbrennende *Pax*, ist formal-motivisch abhängig von römischen Vorbildern. Der ihr zu Grunde liegende Bedeutungssinn wird sich dagegen mehr der jüdischen Vorstellung einer endgültigen, den Krieg ausrottenden Friedenszeit nähern als dem römischen Gedanken von der Unterwerfung des Gegners, umsomehr – daran sei erinnert –, da das Gemälde der endgültigen Aussöhnung von Mutter und Sohn gewidmet ist. Läßt sich aber darüberhinaus die Darstellung mit einer Anspielung auf das Goldene Zeitalter römischer Prägung verbinden? Eine solche Allusion scheint auf den ersten Blick dem Gemälde eine zu große Last von außerkünstlerischer Vorstellung aufzubürden. Es muß andererseits jedoch darauf hingewiesen werden, daß seit dem Einsetzen der Renaissance das Goldene Zeitalter zu den beliebtesten Motiven des Herrscherlobs zählte, wie die Arbeiten von Armstrong¹³⁶, Gombrich¹³⁷, Vivanti¹³⁸ und Yates¹³⁹ darlegen. Der Traum von einem friedvollen, ja paradiesischen Urzustand, zu dessen baldiger Verwirklichung es eines, antiken Heroen vergleichbaren, Idealherrschers bedurfte, durchzieht die Gattung der politischen *Laudatio* des 16. und 17. Jahrhunderts, sei es im literarischen oder

bildnerischen Bereich. Vor allem sind es immer wieder die das Herrscherlob gleichsam materialisierenden Triumphdekorationen, die das Thema des Goldenen Zeitalters aufgreifen¹⁴⁰, und so kann die Möglichkeit einer Anspielung auf die *aetas aurea* in dem der Verherrlichung Maria Medicis gewidmeten Zyklus nicht ausgeschlossen werden. Es stellt sich nur die Frage, inwieweit das aus dem Studium der Quellen gewonnene Wissen von der Kombinationsmöglichkeit des Motivs des Waffenverbrennens mit der Idee des Goldenen Zeitalters für die Rubenssche Konzeption vorausgesetzt werden kann. Um diese Frage zu beantworten, müssen im Folgenden einige weitere Gemälde des Zyklus genauer betrachtet werden.

Das auf die »Besiegelung des Friedens« folgende, letzte großformatige Gemälde der Galerie¹⁴¹ ist in seiner Darstellung am weitesten vom realen Geschehen in Marias Leben entfernt. Die endgültige Versöhnung zwischen Mutter und Sohn ist als Ereignis vom Rang einer Apotheose geschildert. Ölweig und Caduceus, Symbole des Friedens, in der Rechten Marias und die Personifikation der Caritas, der mütterlichen Liebe, hinter ihr weisen nur zu augenfällig darauf hin, wer als der Urheber dieser Wiedervereinigung anzusehen ist. Und wie im vorhergehenden Bild das Vernichten der Waffen als das Ausschalten des Krieges geschildert wurde, so wird hier, parallel zu der Vereinigung von Mutter und Sohn gesehen, das Urbild des Bösen durch einen Genius, assistiert durch die Personifikation der Regierungsgewalt, gestürzt, um für immer den glücklich Vereinigten ferngehalten zu werden. Dieser Bildtypus ist mit der Aufnahme Mariens, der Mutter Jesu, in den Himmel, wie auch mit der Darstellung des apokalyptischen Weibes verglichen worden¹⁴². Wenn aber schon ein Vergleich mit der christlichen Ikonographie angestellt werden soll – und ein solcher Vergleich bietet sich geradezu an¹⁴³ –, so doch sicher auch der mit dem Kompositionsschema des Letzten Gerichts: in einer linken Bildbahn steigt das Gute zum Himmel empor, in einer rechten wird das Böse für immer gestürzt. Wie dem auch sei, falls im 19. Gemälde, der »Besiegelung des Friedens«, eine Allusion auf das Goldene Zeitalter durch das Motiv der Waffenverbrennung schon gegeben ist, so kann der folgende Ausblick in das illusionäre Wunschbild politischer Eintracht kaum besser die Vorstellungswelt der *aetas aurea* widerspiegeln.

Neben der auf drei Gemälden geschilderten Versöhnung mit ihrem Sohn enthält die Medici-Galerie

Darstellungen eines weiteren bedeutungsvollen Friedenswerkes Marias, das der »Spanischen Hochzeiten«¹⁴⁴. Kurz nach Übernahme der Regentschaft entwickelte Maria ein Heiratsprojekt, mit dem sie erhoffte, die beiden großen Monarchien Spanien und Frankreich zu verbrüdern. Ihr Sohn, der spätere Ludwig XIII., sollte Anna, die älteste Infantin, der spätere Philipp IV. von Spanien aber ihre Tochter Elisabeth heiraten. Für kurz tauchte die Idee einer friedlichen Allianz der katholischen Welt auf, die in Zusammenhang mit der gleichzeitig weit verbreiteten Vorstellung eines im christlichen Glauben vereinigten Europa als Grundelement eines allgemeinen Weltfriedens zu sehen ist¹⁴⁵. Die wechselseitige Heirat der beiden Geschwisterpaare kam zustande, die daraufhin erhoffte Annäherung der beiden Nationen jedoch scheiterte an der Politik des Kardinal Richelieu. Wenn sich auch das Heiratsprojekt zu einem Mißerfolg entwickeln sollte, so zählte es in Marias Augen doch zu den größten politischen Leistungen ihrer Regentschaft und sollte ursprünglich auf drei bis vier Gemälden im Medici-Zyklus geschildert werden. Zur Ausführung gelangten allerdings nur zwei Bilder¹⁴⁶, von denen das eine in nahezu doppelgroßem Rechteckformat gehalten ist¹⁴⁷. Es stellt die Übereinkunft der im Olymp versammelten Götter über die wechselseitige Hochzeit dar. In bittender Haltung mit dem Friedenszeichen des Caduceus in der Hand steht die personifizierte Europa vor Jupiter und Juno, während in einer weiteren Ebene Laster, die die Auswirkungen der Hochzeiten verhindern wollen, von Apollo und Minerva vertrieben werden. Mars, der den Furien zu Hilfe eilt, wird von Venus zurückgehalten. Zeuge dieses Geschehens sind Pax und Concordia, die, einander umschlungen haltend, von einer Wolkenbank auf die Vertreibung des Bösen schauen¹⁴⁸. Die bedeutungsvollste Aktion spielt sich allerdings unmittelbar vor Juno ab. Als Göttin der Ehe ist sie zusammen mit Cupido damit beschäftigt, zwei Paare von Tauben, stellvertretend für die Hochzeitspaare, mit Zaumzeug aus Gold an die Weltkugel anzuspinnen, deren zwei Hälften in der Münchener Skizze zu diesem Gemälde die Wappen von Spanien und Frankreich aufweisen¹⁴⁹.

Der Gedanke, daß die Welt als Folge der Doppelhochzeit ausgerechnet durch goldenes Zaumzeug gelenkt wird, findet sich erweitert in dem zweiten Gemälde das den »Spanischen Hochzeiten« gewidmet ist. Dargestellt sind der Austausch der Prinzessinnen¹⁵⁰ durch die Personifikationen von Spanien und Frankreich und über ihnen in der Luft ein Reigen von Putten um eine Gestalt, die wieder-

um durch die Beigabe des Caduceus als friedlich gekennzeichnet ist und aus einem Cornu Copiae einen Goldregen auf die Prinzessinnen unter ihr strömen läßt. Von bisherigen Bearbeitern des Medici-Zyklus wurde diese Gestalt meist als Abundantia gedeutet¹⁵¹; ein glücklicher Fund weiterer Dokumente zur Galerie erlaubt jedoch eine genaue Benennung. In der Bibliothèque Nationale, Paris, fand sich eine handschriftliche Beschreibung der ersten 16 Gemälde, die als Kopie eines von Rubens selbst verfertigten Programms anzusehen ist und in die Zeit der Vorarbeiten zum Zyklus, genauer zwischen August und September 1622, datiert werden kann¹⁵². Dieses für das ikonographische Verständnis der Rubensschen Gemälde in höchstem Maße nützliche Dokument gibt für die fragliche Figur des 14. Bildes folgende Beschreibung: »Hoch oben in der Luft wird man ein Ballett, einen Reigen von Putten, dargestellt sehen, es wird angeführt von der Felicitas eines Goldenen Zeitalters, aus deren Füllhorn Blumen und Früchte strömen, und unterhalb der Putten einen Goldregen, und am oberen Bildende einen Regenbogen«¹⁵³. Es ist damit der erste, leider aber auch bis jetzt einzige evidente Beweis für die Kombination der aetas aurea-Vorstellung mit den Friedensabsichten der Königin bei Rubens gegeben. Anzeichen für eine solche Allusion liefert allerdings noch ein weiteres Gemälde des Zyklus.

An der Eingangsseite der Medici-Galerie waren zu Beginn und Ende des Zyklus zwei schmale Gemälde angebracht, die als Prolog und Epilog für die in der Bilderfolge dargestellte Verherrlichung der Königin angesehen werden können. Das Eröffnungsbild¹⁵⁴ zeigt die drei Parzen, zu Füßen des Götterpaares Jupiter und Juno sitzend, bei ihrer Arbeit, dem Spinnen des Schicksalsfadens (Abb. 9). Ursprünglich war eine Darstellung dieser drei Schicksalsgöttinnen innerhalb des 8. Gemäldes geplant, das dem Aufbruch Heinrich IV. in den Krieg und der Regierungsübergabe an Maria gewidmet ist¹⁵⁵. Falls die Parzen als dunkle, unergründliche Mächte verstanden werden, läßt sich in der Tat kein passenderer Vorwurf für ihr Eingreifen innerhalb des Zyklus denken: zeigt doch die Darstellung den letzten Abschied zwischen König und Königin, wenige Tage vor dem tödlichen Attentat auf Heinrich, wodurch die Last der Regentschaft an Maria fiel. Es ist für das Verständnis der Parzen-Darstellung jedoch aufschlußreich, aus dem Brief des Peiresc an Rubens vom 26. Mai 1622¹⁵⁶ zu erfahren, daß die Verbindung der Schicksalsgöttinnen mit dem Thema des 8. Gemäldes dem französischen Hof nicht erwünscht war. Es sollte



Abb. 9
Rubens: Die drei Parzen, Medici-Zyklus.
 Paris, Louvre

nicht der Eindruck entstehen, als ob die unseligen Ereignisse eine besondere Schicksalsgunst für Maria beinhalteten, umso mehr als sich noch immer hartnäckig Gerüchte von einer Mitwisserschaft Marias an der Mordtat hielten. Die Parzendarstellung wurde von Rubens zurückgezogen und bildet nun das eigenständige Gemälde zu Beginn des Zyklus.

Die oben geschilderte Vorgeschichte zur Parzendarstellung ist insofern von Bedeutung, als sie zeigt, daß nicht nur die Vorstellung von einem verhängnisvollen, sondern auch von einem glückhaften Wirken mit den Schicksalsgöttinnen verbunden werden konnte; denn es ist gerade der letztere Vorstellungsbereich, der zu einer peinlichen Fehlinterpretation des 8. Bildes Anlaß gegeben hätte. Um eine glückliche Zukunft scheinen die drei Schwestern gleichfalls in dem Eröffnungsgemälde bemüht, denn es fehlen ihnen alle jene Attribute, die sie in den Darstellungen seit dem 16. Jahrhundert¹⁵⁷ als unheilvoll charakterisieren. So sind sie nicht in den sonst typischen drei Lebensaltern wiedergegeben, ein Hinweis auf Altern und Vergehen, sondern alle drei in gleicher jugendlicher Schönheit. Und was noch wichtiger erscheint: es fehlt das sonst immer mit den Parzen verbundene Motiv der an den Faden geführten Schere, Sinnbild des jederzeit möglichen Endes. Man wird daher das Verheißen einer glücklichen Zukunft für Maria Medici durch die Parzen unter der Obhut von Jupiter¹⁵⁸ und Juno als das Thema des gemalten Prologs zum Zyklus bezeichnen dürfen. In ähnlicher Weise deutet auch die oben herangezogene Beschreibung von 1622 die Darstellung. Der Text lautet: »Die drei Parzen spinnen anläßlich der Geburt der Prinzessin Maria einen Faden – Vorhersehung des Glücks, das Florenz und ganz Toskana wiederfahren wird«¹⁵⁹. Bemerkenswert ist, daß das Werk der Schicksalsgöttinnen ganz im Zusammenhang mit dem nächstfolgenden Gemälde, der Geburt Marias, gesehen wird. Eine solche Verbindung von Parzen, die einen glückhaften Faden spinnen, mit der Geburt eines zukünftigen Herrschers weist die 4. Ekloge Vergils, Vers 46–47, auf. Wenn auch der Vergleich dieser Dichtung der Antike mit einem barocken Gemälde auf den ersten Blick befremdend erscheinen mag, so muß doch darauf hingewiesen werden, daß gerade in Frankreich während des 16. Jahrhunderts verschiedene Nachdichtungen nach Vergils 4. Ekloge entstanden sind, die alle ausnahmslos der Geburt eines zukünftigen Herrschers huldigen¹⁶⁰. Darauf, daß das Werk der Parzen einem Herrscher dient, der wie der Knabe der 4. Ekloge in ein Goldenes

Zeitalter hineinwächst, verweist allerdings noch ein weiterer Umstand. In der Antike war es durchaus nicht gleichgültig, welcher Art der Faden war, den die Parzen spannen. Er konnte schwarz sein, falls das Wirken der Schicksalsgöttinnen verhängnisvoll war, während einem vom Glück begünstigten Menschen weiße Fäden gesponnen wurden¹⁶¹. In wenigen Fällen konnte der Faden jedoch eine goldene Farbe annehmen, womit dann der Beginn eines Goldenen Zeitalters bezeichnet wurde, und es ist genau ein solch goldener Faden, den die Parzen des Rubensschen Gemäldes durch ihre Hände gleiten lassen.

In seiner *Apocolocyntosis* 4, 3–13 beschreibt Seneca das Werk der Parzen anläßlich des Regierungsantritts des jungen Nero, ein Ereignis, das als Beginn eines Goldenen Zeitalters gefeiert wurde¹⁶²:

»Lachesis aber, die Haare geschmückt, umwunden die Flechten, Locken und Stirn umrankt vom Kranze pierischen Lorbeers, nimmt mit glückhaft führender Hand von schneeiger Wolle gleißende Fäden. Sie wechseln, gesponnen, im Nu ihre Farbe. Staunen erfüllt die göttlichen Schwestern ob solchen Gespinstes. Denn in köstlich Metall verwandelt sich ärmliche Wolle: Goldene Zeiten, sie steigen herab vom herrlichen Garne. Endlos spinnen sie fort: sie ziehen glückselige Fäden, füllen freudig die Hände, und süß ist ihnen die Arbeit. Ganz wie von selber eilet das Werk, und mühelos fließen weich die Fäden herab von emsig rollender Spindel«¹⁶³.

Im Hinblick auf die besondere Verehrung, die Rubens unter den antiken Autoren gerade Seneca entgegenbrachte, ist es durchaus möglich, die *Apocolocyntosis* 4, 3–13 als literarische Quelle des 1. Gemäldes der Medici-Galerie anzusehen¹⁶⁴. Wie dort spinnen die Parzen einen goldenen Faden für ein Goldenes Zeitalter, in dem sich die Herrschaft Maria Medicis entfalten wird¹⁶⁵. In diesem Sinn ist das Tun der Schicksalsgöttinnen nicht nur auf die Geburt der Herrscherin zu beziehen, sondern ist gleichermaßen Prolog für ihr späteres Friedenswerk, das im Licht der *aetas aurea* geschildert wird. Eine solche Allusion, die für die »Spanischen Hochzeiten« exakt belegt werden konnte, erscheint demnach für das Motiv der Waffenverbrennung im 19. Gemälde nicht mehr als eine »Last außerkünstlerischer Vorstellung«, sondern bildet ein anschauliches Mittel zur Kennzeichnung der Friedenszeit, umso mehr als

Rubens hier eine Tradition aufgreift, die der französischen Herrscherikonographie des frühen 17. Jahrhunderts durchaus geläufig war¹⁶⁶. Daß für Rubens selbst die Allusion auf das Goldene Zeitalter nicht nur ein ikonographischer Schlüssel war, sondern darüberhinaus seiner Hoffnung auf Frieden Ausdruck verleihen konnte, zeigt sich in einem Brief, den Rubens am 22. April 1627 an Pierre Dupuy schrieb: »Was meinen Teil anbelangt, so wünsche ich, daß die ganze Welt in Frieden lebte und daß wir statt eines eisernen ein goldenes Zeitalter hätten«¹⁶⁷.

5. Appendix: Der Tierfriede

Den beiden friesartigen Gemäldestreifen, die das Mittelfeld der Deckendekoration im Banqueting-House des Whitehall-Palace, London¹⁶⁸, rahmen, ist in der bisherigen Rubens-Forschung wenig Beachtung geschenkt worden. Auf schmalen, rechteckigen Feldern (Abb. 10) entfalten sich in die Welt von Putten versetzte Triumphzüge, und es ist gerade diese Schilderung eines spielerisch-heiteren Tuns, die die Kompositionen in bisherigen Interpretationen entweder als rein dekorativ oder als Sinnbild für Eintracht, Glück, Wohlstand, Überfluß und Frieden ganz allgemein gedeutet sein ließen¹⁶⁹. Nun ist Eintracht, Wohlstand und Frieden unter der Regierung von James I. verbunden mit dem Ruhm des Herrschers das zentrale Thema der

gesamten Deckendekoration. Begleitet von über Lastern triumphierenden Tugenden wird auf zwei Bildflächen James I. als Schützer des Friedens und als Stifter der Einigung zwischen England und Schottland dargestellt, wobei diese durch die Beifügung des Motivs der Waffenverbrennung ausdrücklich als Friedenstat gekennzeichnet ist. Die Mitte der Decke nimmt die Darstellung der Apotheose von James I. ein, und als einen besonderen Hinweis darauf, daß es gerade ein Friedensfürst ist, der unter die Unsterblichen versetzt wird, hält die Gestalt der Fama das Friedenszeichen des Caduceus direkt in der Mitte der Komposition über den in den Himmel erhobenen Herrscher. Im Detail, wie in der Bezugnahme der einzelnen Gemälde untereinander, zeigt die Deckendekoration einen durchaus konkreten Gebrauch der Bildersprache, und so muß gefragt werden, ob den Puttenfriesen über dekorativen Wert und Assoziation von Eintracht, Wohlstand und Frieden hinaus nicht doch eine fest bestimmbar Bedeutung zu Grunde gelegt werden muß.

Der Puttenzug¹⁷⁰ wird auf der einen Seite eröffnet durch sechs Putten, die sich damit abmühen, eine Fruchtgirlande durch die Luft zu schleppen. Diesem munteren Werk entspricht auf der anderen Seite der Transport eines reich gefüllten Cornu Copiae durch zwei Putten, zwei weitere tragen Ährenbündel, ein fünfter reitet auf einem Tiger. Die Ähren verweisen auf Ceres¹⁷¹, der Tiger ist das Begleittier des Bacchus¹⁷², beides ordnet sich mühelos unter den Begriff der Abundantia, der

Abb. 10

Rubens: Puttenfrieze. London, Whitehall, Banqueting House



überreichen Fülle. In beiden Friesen folgt dem Puttenvorspann jeweils ein Triumphwagen, der von einigen Putten gelenkt und von anderen mit Früchten gefüllt wird, während als Zugtiere völlig unterschiedliche Tierarten verwendet sind. So ziehen den einen Wagen gemeinsam ein Löwe und ein Bär, der zweite wird von einem Wolf und einem Widder bewegt. Alle vier Tiere sind gänzlich in die Gewalt der Putten gegeben: während Bär und Löwen gerade ein goldenes Joch aufgelegt wird, sind Wolf und Widder mit einem Band gezäumt, das ein kleiner Wagenlenker hält. Auf dem Widder reitet ein Putto mit einer brennenden Fackel, einem weiteren Attribut der Ceres¹⁷³, ein anderer Putto sitzt auf dem Löwen, der von diesem mit einem Stab angetrieben wird.

Das einträchtige Beisammensein verschiedener, teilweise recht bösartiger Tiergattungen und deren Verwendung zu friedlichem Dienst unter der Obhut von Putten könnte als gefällige Genre-Darstellung gelten, es muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß Rubens sich eines Motivs bedient, das eine lange Tradition aufweist. Der Tierfrieden¹⁷⁴, dessen Überlieferungsstränge sich in gleicher Weise wie die des Motivs der Waffenverbrennung zurückverfolgen lassen, findet sich sowohl in den Schriften des Alten Testaments¹⁷⁵ wie bei den Dichtern der Augusteischen Klassik¹⁷⁶ ausgebildet. Und ebenso wie die Waffenverbrennung verweist auch das bukolische Beieinander wilder, sich ehemals feindlich gegenüberstehender Tierarten auf ein Friedensreich der Endzeit jüdischer Prägung wie auf die noch kommende aetas aurea des römischen Vorstellungsbereichs. Ungleich dem Topos der Waffenverbrennung erscheint der Tierfriede, wenn auch vereinzelt, ebenso in der griechischen Literatur vorgebildet¹⁷⁷. Zwei Beispiele mögen hier für viele stehen:

»Dann wird der Wolf mit dem Lamm wohnen,
der Pardel beim Böcklein sich lagern.
Kalb, Löwe und Schaf werden beisammen
weilen. Ein kleiner Knabe vermag sie zu
meistern.
Kuh und Bärin werden beisammen weiden.
Ihre Jungen werden zusammen lagern. Und
der Löwe frißt Stroh wie das Rind.«

Isaias, 11,6–7¹⁷⁸

»Wölfe schmausen und Lämmer in Bergen,
gar innig gesellet,
Gräser, und Panther, mit Böcklein vereinigt,
gehn auf die Weide.«

»Und die Bären lagern mit schweifernden
Kälbern zusammen;
Der fleischhungrige Leu frißt gleich einem
Rind an der Krippe
Stroh, und es führen am Zaume ihn
kleinwinzige Knäblein.«
Oracula Sibyllina III, 788–792¹⁷⁹

Von den möglichen Verbindungen unter den Tieren ist die Eintracht zwischen Wolf und Schaf der augenfälligste Beweis für das Kommen eines Goldenen Zeitalters des Friedens und läßt sich deshalb am wirkungsvollsten im ikonographischen Sprachgebrauch verwenden. Beide Tiere bilden gemeinsam ein Gespann in Rubens Puttenfries und finden sich weitaus früher schon in der 1544 datierten Friedensdarstellung des Battista Dossi (Dresden, Gemäldegalerie)¹⁸⁰ zusammen mit der Waffenverbrennung als Kennzeichnung des Friedens. In der »Iconologia« des Cesare Ripa wird das einträchtige Beieinander von Löwe und Schaf als Attribut für den Frieden empfohlen. Die Ausgabe Padua 1630 zeigt das Bild eines Paxtypus¹⁸¹, in dem die weibliche Personifikation mit der Rechten eine Fackel an Waffen führt und mit einer der Beschreibung nach goldenen Kette in der Linken einen Löwen und ein Schaf aneinander bindet. Der Text verweist ausdrücklich auf die Erwähnung des Tierfriedens in Vergils Ekloge IV, 22¹⁸², wodurch die Verbindung zur römischen Vorstellung der zukünftigen aetas aurea hergestellt ist. Noch augenfälliger erscheint das Motiv des Tierfriedens im Zusammenhang gesehen mit einem zukünftigen friedlichen Zeitalter in einem um 1570 entstandenen Gemälde des Francesco Morandini, genannt il Poppi (1544–1597), das sich in der National Gallery of Scotland, Edinburgh, befindet¹⁸³. Die Darstellung ist den verschiedenen Aspekten der aetas aurea gewidmet, im Mittelgrund der detailreichen Komposition findet sich ein in einer Gartenlandschaft ruhender Löwe, auf dem ein kleiner Knabe reitet, ein Hase richtet sich an dem Kopf des Löwen auf, um mit ihm zu spielen¹⁸⁴.

Das Thema der Rubensschen Puttenfrieze scheint demnach genauer eingegrenzt zu sein. Unter Hinweis auf den Tierfrieden und die Gaben von Ceres, Bacchus und Abundantia wird die Allusion eines Goldenen Zeitalters gegeben. Es ist dies ein weiterer Baustein für das überschwengliche Herrscherlob, das Rubens an der Decke des Banqueting-House für James I. entfaltet und das neben der zweimaligen Schilderung des Herrschers als Friedensfürst in dessen Apotheose gipfelt.

Nicht ungleich dem Zusammenspiel verschiedenartiger Überlieferungen für den Topos der Waffenverbrennung muß, von dem Motiv des Tierfriedens einmal abgesehen, auch für den Puttenfries als solchen eine antike Münze als vorbildhaft angesehen werden. Auf dem Revers einer Münze des Caracalla¹⁸⁵ finden sich vier zu einem Reigen geordnete Putten, die mit einem Fruchtkorb, Ähren und anderen landwirtschaftlichen Erzeugnissen spielen. Sie sind als Verkörperung der vier Jahreszeiten gedacht, verweisen aber darüber hinaus auf eine ersehnte glückliche Zukunft, was sich in der Beischrift FELICIA TEMPORA widerspiegelt. Der Einfluß dieser den Humanisten des 16. und 17. Jahrhunderts bekannten Münze (Abb. 11)¹⁸⁶ auf die Rubensschen Puttenfriese ist nicht ohne weiteres ablesbar, wird



Abb. 11
Revers einer Münze des Caracalla.
Aus: Erizzo, *Discorso sopra le Medaglie de gli Antichi*, 1559

Abb. 12
Van Thulden nach Rubens: *Adventus Seren. Principis Gratulatio*.
Aus: Gevaerts, *Pompa Introitus Ferdinandi*, 1642 (Detail)



aber deutlich, wenn zwei weitere Puttenreigen, die sich in Rubens politischen Allegorien finden, herangezogen werden. Unter dem Mittelbild des Eröffnungsbogens der triumphalen Dekoration, die Rubens zum Einzug des Kardinal-Infanten Ferdinand 1635 in Antwerpen entworfen hat, ist ein schmales, friesartiges Feld ausgespart, das Putten im Spiel mit den gleichen Attributen der antiken Münze zeigt (Abb. 12)¹⁸⁷. Ebenso ist auch die Beischrift leicht verändert übernommen: der mittlere Putto hält einen Kranz über sich, dem SPERATA TEMPORUM FELICITAS eingeschrieben ist. Weshalb zu einer solchen Hoffnung Anlaß gegeben ist, zeigt das große Feld darüber, in welchem, von der bittenden Belgica empfangen, der berittene Kardinal-Infant im »Pacifictoris habitu«, der dem Kommentar zufolge von der Marc-Aurel Reiterstatue wie von antiken Münzen abgeleitet ist, seinen Einzug hält.

Der Puttenfries in seiner Zuordnung zu der Darstellung eines Friedensstifters findet sich ebenfalls auf dem von Rubens vor 1638 entworfenen Titelblatt für die dritte, allerdings erst 1666 bei Plantin-Moretus in Antwerpen erschienene Ausgabe von F. de Marselaers »Legatus«, einem Werk über Aufgaben und Pflichten des Gesandten¹⁸⁸. Das Blatt zeigt Minerva und Merkur, die sich vor dem Bildnis der Politica die Hände reichen und in der Verbindung von Weisheit und Beredsamkeit zum Sinnbild für das Werk der Gesandten werden, welche eingesetzt sind, »mehr um Freundschaften zu stiften und um Verträge zu schließen, als diese zu lösen«, wie Rubens selbst in seiner glücklicherweise erhaltenen Beschreibung des Titelblattes darlegt¹⁸⁹. Zwischen den Postamenten, auf denen

Abb. 13
Nach Rubens: Titelblatt zu Marselaer, *Legatus*, 1666. (Detail)



Minerva und Merkur stehen, ist ein Puttenfries eingespannt, der eng an den des »Pompa Introitus Ferdinandi« angelehnt ist und nahezu die gleichen Attribute als Spielzeug der Putten aufweist (Abb. 13). Nach dem Hinweis auf die Rolle des Gesandten als Friedensstifter erwähnt Rubens in seiner Beschreibung diesen Puttenfries: »Nahezu das gleiche bedeutet das Spiel jener ausgelassenen und jubelnden Kinder, mit denen das gesamte Altertum auf Marmorwerken und Münzen das Glück der Zeiten (temporum felicitatem) bezeichnete«¹⁹⁰.

Puttenspiel als Hinweis auf die tempora felicia¹⁹¹ und der Tierfrieden als Sinnbild der aetas aurea, beides miteinander verbunden und in Bezug gesetzt zur Verherrlichung eines Herrschers als Friedensfürst, bezeichnen die Vorstellungswelt, die sich hinter einer so anmutigen Darstellung wie die der Puttenfriese an der Decke des Banqueting-House auf tut.

II

1. Der »ex pace ubertas«-Gedanke

Das Banqueting-House des Whitehall-Palace in London bewahrt noch heute ein innerhalb des Oeuvre von P. P. Rubens einzigartiges Werk, insofern, als die für diesen Raum erstellte Deckenmalerei in bemerkenswerter Vollständigkeit und Erhaltung noch heute die von Rubens angestrebte dekorative Wirkung einer solchen Ausstattungskunst auf die umgebende Architektur erkennen läßt. Das 1634 vollendete Ensemble von neun Bildfeldern dient der Verherrlichung James I., die durch die Ausdrucksmittel der Allegorie Gestalt gewinnt. Das Eröffnungsgemälde des Zyklus¹⁹² – und nur auf dieses sei im Folgenden der Blick gerichtet – ist James I. in seiner Rolle als Herr über Krieg und Frieden gewidmet (Abb. 14). Eine solche Konzeption der Machtbefugnis des Souveräns läßt das Bild in die Tradition jenes »ex utroque Caesar«-Gedankens eingefügt sein, der sich seit der Renaissance in einer Reihe von Bildwerken niedergeschlagen hat¹⁹³. Allerdings zeichnet sich insofern eine Umformung dieser Vorstellung ab, als Krieg und Frieden nicht als gleichwertige, dem Herrscher verfügbare Mittel der Politik dargestellt werden, sondern daß dem Frieden eine eindeutige Vorrangstellung zugebilligt ist.

Der Herrscher ist in einer Prachtarchitektur thronend wiedergegeben, er wird von Genien bekränzt, während zu seinen Füßen der Krieg in Gestalt von Mars und Furor von Minerva gestürzt wird. Dieser Destruktion zur Linken des Herrschers entspricht zu seiner Rechten eine Figurengruppe, die die Wohltaten des Friedens versinnbildlicht und der seine Zuneigung, wie Schirmherrschaft gilt, was seine Gestik deutlich werden läßt. Dargestellt sind in gegenseitiger Umarmung – und diese Umarmung wird als wirkungsvoller Gegensatz zur gewaltsamen Verstoßung des Mars ausgekostet – die weiblichen Gestalten von Pax und Abundantia, die Personifikationen von Frieden und Überfluß; ein von Früchten überquellendes Cornu Copiae, das Abundantia in den Händen hält, ist als einziges Attribut beigelegt. In einer Zeichnung (Sammlung F. Lugt, Institut Néerlandais, Paris)¹⁹⁴ und in einer Skizze (Sammlung P. Klotz, New York)¹⁹⁵ hat Rubens diese Figurengruppe gesondert behandelt, und es genügt, diese Figuration mit einer weiteren Darstellung, die sich zu diesem Thema nachweisen läßt, einer auf 1627 datierten Zeichnung des Guido Reni¹⁹⁶, zu vergleichen, um zu sehen, wie bei Rubens die Wechselbeziehung und innige Verbundenheit zwischen Frieden und Überfluß besonders eindringlich gestaltet ist. – Frieden und Überfluß in Bezug zueinander zu setzen ist eine Vorstellung, die noch an einer anderen Stelle der Rubensschen Deckendekoration anklingt, und zwar in den das Mittelfeld rahmenden Puttenfriese, in denen das Treiben der Putten unter dem Zeichen von Bacchus, Ceres und Abundantia als Goldene-Zeitalter-Allusion geschildert wird¹⁹⁷. Die besondere Bewertung dieses Themas innerhalb des Zyklus läßt es daher sinnvoll erscheinen, die Aufmerksamkeit vorerst auf das Figuren paar von Pax und Abundantia zu richten, während das zweite Figuren paar von Minerva und Mars einer späteren Betrachtung vorbehalten sei.

Wenn auch die Guido-Reni-Zeichnung allem Anschein nach die einzige Darstellung ist, die ebenso wie bei Rubens Pax und Abundantia in Umarmung und zu einer Gruppe zusammengeschlossen wiedergibt¹⁹⁸, so ist der Gedanke, die beiden Personifikationen in Verbindung zu setzen durchaus verbreitet. Es sei hier nur an die Gestalt der Abundantia erinnert, die sich zusammen mit Felicitas und Pietas in einer oben besprochenen Friedensallegorie des Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen in der Alten Pinakothek, München¹⁹⁹, findet (Abb. 8) und der als Attribut ein mit Früchten gefülltes Cornu Copiae in die eine Hand und Ähren in die andere gegeben

sind. Eine Abundantia findet sich ebenfalls zusammen mit Iustitia im Gefolge der Pax auf dem von Schelte a Bolswert gestochenen Schaubogen »Theatrum Honoris«, der Gevaerts »Pompa Introitus Ferdinandi« in einigen Exemplaren beigelegt ist²⁰⁰. Pax mit der Friedenstaube in der Hand begleitet dabei den von Minerva geführten Kardinal-Infanten, während auf der gegenüberliegenden Seite des Schaubogens Mars mit seinem Gefolge dieser friedlichen Gruppe gegenübersteht.

Der besondere Status von Frieden und Überfluß zeigt sich noch augenfälliger daran, daß das Attribut der Abundantia, das Füllhorn, in gleicher Weise Pax beigegeben werden kann. In der Tat hat sich das Cornu Copiae seit der Renaissance neben dem Olivenzweig zum wichtigsten und am häufigsten benützten Attribut des Friedens herausgebildet, wohingegen Motive wie das der Waffenverbrennung oder das Caduceus-Zeichen weitaus seltener gebräuchlich waren. Die schon besprochene Rubenssche Gestalt der Pax auf dem Titelblatt



Abb. 14
 Rubens: Die glückliche
 Regierung Jakobs I.
 Wien, Akademie
 der bildenden Künste

zu C. Gevaerts 1642 erschienener »Pompa Introitus Ferdinandi«²⁰¹ hält beispielsweise das Füllhorn zusammen mit der an die Waffen geführten Fackel. In der von Rubens entworfenen Festdekoration für den Einzug des Kardinal-Infanten Ferdinand wird das Cornu Copiae als Friedensattribut noch zwei weitere Male verwendet: in den Händen des den Frieden symbolisierenden Genius im Gemälde am Schaubogen »Apotheosis D. Isabellae Clarae Eugeniae«²⁰² sowie neben der Personifikation der Pax liegend, die am »Templum Iani«, einem weiteren Schaubogen²⁰³, vergeblich versucht, die Tür, aus der der Kriegsfuror herausstürmt, zu schließen.

Es ist für die Gewissenhaftigkeit, mit der seit dem 16. Jahrhundert der ikonographische Sprachgebrauch aus antiker Überlieferung gespeist wird, bezeichnend, daß das Füllhorn als Kennzeichen des Friedens ebenso wie das Motiv der Waffenverbrennung seine bildliche Quelle auf Reversdarstellungen antiker Münzen gefunden hat. Dort taucht, mit den Münzen des Kaiser Augustus beginnend durch die gesamte römische Kaiserzeit hindurch, das Cornu Copiae als Friedensattribut ausgesprochen häufig auf, sei es gekreuzt mit einem weiteren Füllhorn, sei es mit einem Olivenzweig oder gar in den Händen von Pax²⁰⁴. Der Gedanke, der Friede spende Reichtum und Wohlstand, der sich im Bild des überquellenden Cornu Copiae verdeutlicht, gehört allerdings ursprünglich dem griechischen Bereich an, in dem sich eine Vorstellungswelt um eirene gebildet hat, der der römische pax-Gedanke nur vereinzelt folgt, meistens jedoch seine eigene, weitaus nüchternere Auffassung entgegensetzt²⁰⁵. Hesiod hat in »Werke und Tage«, 225–237, die griechische Friedensvorstellung anschaulich geschildert und als besondere Züge das pflanzen-gleiche Gedeihen von Polis und Volk, sowie die segensreiche Fülle an Feldertrag und Herdenbestand hervorgehoben. Seit der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. läßt sich diese Vorstellung auch in der bildenden Kunst nachweisen. Um 375–370 wurden auf der Agora in Athen die Eirene-Statue des Kephisodot d. Ä. aufgestellt; die Göttin hält bezeichnenderweise das Füllhorn und trägt auf ihrem Arm den Plutos-Knaben, den Gott des Reichtums, dem ihre Fürsorge gilt²⁰⁶. Diese enge Verbindung zwischen Frieden und Überfluß wird, gleichzeitig mit der Darstellung auf römischen Münzreversen, von den augusteischen Dichtern wieder aufgegriffen. Dabei wird das besondere Verhältnis zwischen Frieden und Ceres gewürdigt, so etwa bei Ovid, *Fastorum Libri*, I, 704: »Der Frieden nährt die Ceres, Ceres ist

ein Pflegekind des Friedens«²⁰⁷ und *Fastorum Libri*, IV, 407–408: »Ceres freut sich am Frieden, und ihr, Bauern, betet für den ewigen Frieden«²⁰⁸. Die Übertragung der für Abundantia gebräuchlichen Attribute auf die Friedenspersonifikation findet sich etwa bei Tibull, *Elegien*, I, 10, 67–68: »Aber komm zu uns, nährender Friede, halt in den Händen die Ähre und möge den glänzenden Gewand überquellen von Früchten«²⁰⁹, oder bei Seneca, der in *Medea*, 64–65, von der Friedensgöttin spricht, »die kriegerischen Nationen Bündnisse stiftet und in ihrem reichen Horn den Überfluß hält«²¹⁰. Es sind eben diese hier angeführten Zitate, die in den ikonographischen Handbüchern von Cartari²¹¹, Giraldi²¹² bis zu Ripa²¹³, Du Choul²¹⁴ und De Solorzano²¹⁵ zur Kennzeichnung des Friedens herangezogen werden und die theoretische Untermauerung für die Darstellung der Friedenspersonifikation abgeben. Gevaerts steht gänzlich in der Tradition dieser Reflexionen zum Pax-Bildnis, wenn er in seiner Deutung des Cornu Copiae neben der Pax an Rubens Schaubogen des Janustempels auf Senecas *Medea*-Zitat verweist²¹⁶. Den Typus einer solchen in den ikonographischen Handbüchern empfohlenen Friedensdarstellung vertritt etwa der auf 1549 datierte Stich des H. Aldegrever, der eine stehende Frauengestalt mit Cornu Copiae in der einen, Blumen und Früchten in der anderen Hand und mit der Beischrift PAX zeigt²¹⁷.

Die emblematische Literatur hat die besondere Verknüpfung von Pax und Abundantia in die Formel »ex pace ubertas« gegossen, ein Motto, das, soviel sich nachweisen läßt, zum ersten Mal von Alciatus 1531²¹⁸ verwendet und dann bei Junius²¹⁹, Holtzwardt²²⁰ und Reusner²²¹ wieder aufgegriffen wurde²²². Von den dem Motto gegenübergestellten Illustrationen sei hier nur auf die Eirene-Plutos-Gruppe in Hadrianus Junius »Emblemata« von 1565 hingewiesen. Das Vorbild des Kephisodot d. Ä., das durch die Bemerkungen bei Pausanias, I,8,2 und IX,16,2 für Renaissance-Künstler greifbar war, ist unübersehbar und wird auch in dem beigelegten Text deutlich:

»EX PACE RERUM OPULENTIA

Den goldenen Reichtum führt der Attische
Frieden an der Rechten,
die Linke hält das Horn voll üppiger Fülle.
Satter Wohlstand und lachende Fülle der Dinge
wächst,
wo nach dem Sieg über Mars goldener Friede
blüht«²²³.

In seinem Emblemwerk »Parvus Mundus« von 1579 hat Laurentius Haechtanus von der Eirene-Plutos-Gruppe wiederum Gebrauch gemacht und sie dem Motto PACIS FRUCTUS gegenübergestellt²²⁴. Der Niederländer D. P. Pers verwendet schließlich in seinem Emblembook »Bellerophon« von 1614 das Motto ABUNDANTIA SEQUITUR PACEM²²⁵.

Ex pace ubertas – abundantia sequitur pacem, damit ist der Vorstellungsbereich abgesteckt, in dem die Rubenssche Konzeption der Umarmung von Pax und Abundantia wurzelt. Der griechische eirene-Gedanke, auch wenn durch mehrere Stufen der Übermittlung – römische Schriftsteller, Symbolsprache römischer Münzprägung, ikonographische, archäologische, wie emblematische Handbücher des 16./17. Jahrhunderts – weitergereicht, bleibt immer noch spürbar. Man würde allerdings fehlgehen, in dem »ex pace ubertas«-Gedanken bei Rubens eine, wenn auch auf der Autorität der Antike basierende, ikonographische Formel zu sehen. Mit aller realistischen Einschätzung, die ein Bürger einer Handelsstadt wie Antwerpen den unseligen Ereignissen des 30-jährigen Krieges entgegenbringen konnte, hat Rubens das wirtschaftliche Wechselspiel, das Krieg und Frieden hervorrufen, gesehen und in seinen Briefen aufgezeigt. Am 28. Mai 1627 schreibt er an Dupuy:

»Hier nehmen die öffentlichen Angelegenheiten einen sehr langsamen Verlauf und wir befinden uns eher ohne Frieden als im Krieg, oder besser gesagt, wir haben die Nachteile des Krieges zu ertragen, ohne die Vorteile des Friedens zu genießen. Unsere Stadt zumindest liegt darnieder, wie ein von Schwindsucht befallener Leib, der sich nach und nach verzehrt. Jeder Tag sieht die Zahl der Einwohner kleiner werden, unsere unglückliche Stadt hat keine Mittel, sie durch ihre industrielle Geschicklichkeit oder ihren Handel aufrecht zu erhalten.«²²⁶

Und am 10. August 1628 an den gleichen Adressaten:

»Wir verharren hier in Untätigkeit und in einem Zustand, der zwischen Frieden und Krieg die Mitte hält, wobei wir immerhin die Unannehmlichkeiten und Gewalttätigkeiten, die der Krieg mit sich bringt, spüren, nicht aber die Wohltaten des Friedens. Unsere Stadt geht nach und nach zugrunde und lebt nur von ihren Ersparnissen, da ihr nicht der kleinste Handel zu ihrem Unterhalt bleibt.«²²⁷

Eine solche realistische Lesart des »ex pace ubertas«-Motto, die die wirtschaftliche Verknüpfung der »commodita della pace«²²⁸ gegen die »incommodita della guerra« setzt, bildet in Bezug auf die Antwerpener Situation das Thema eines der gelungensten Schaubögen, die Rubens für die Festdekoration in Antwerpen 1635 schuf (Abb. 15).

Das Mittelfeld dieser »Mercurius abiturienti« genannten Schauwand²²⁹ zeigt Merkur, den Gott des Handels, wie auch den der Friedensvermittler, im Begriff, Antwerpen zu verlassen, die Stadt, die durch den langwährenden Kriegszustand und vor allem durch die erzwungene Schließung der Schelde für den gesamten Seeverkehr am Rande des wirtschaftlichen Ruins stand, was durch einen untätig auf seinem umgestürzten Boot kauenden Schiffer, wie durch die gefesselte und schlafende Gestalt der Schelde angedeutet wird. Antverpia, die Personifikation der Stadt, die »den Blick auf den vorbeiziehenden Fürsten gerichtet hat, bittet diesen« – und diese Herstellung einer Verbindung zwischen gemaltem Schein und der Realität des Betrachters ist in der gesamten Dekoration einmalig – »unter seiner Führung möge Merkur verbleiben und die Stadt nicht im Stich lassen«²³⁰. Und wie zur Bekräftigung dieser flehentlichen Bitte werden in zwei Seitentafeln dem Kardinal-Infanten die Folgen des Fortgangs oder des Verbleibens von Merkur geschildert. Rechts sitzt Paupertas, die Armut, »in der Haltung einer gänzlich armseligen Frau mit zerrissenen Kleidern, einen Spinnrocken haltend. Neben ihr befindet sich ein hungriger Junge, der einen rohen Kohlkopf anbeißt. ... Ein arbeitsloser Bootsmann steht dabei, der ein Ruder hält und mit seiner Rechten« – sorgenvoll – »seinen Kopf kratzt«²³¹. Die linke Seite zeigt dagegen Opulentia, die Personifikation des Reichtums, »die auf Waren und Ballen sitzt. Ihr schüttet Abundantia aus einem übervollen Horn Schätze aller Art in den Schoß«²³². Daß dabei Opulentia und Abundantia als Garanten der herbeigesehnten Friedenszeit anzusehen sind, zeigt ein Epigramm, das über diesen Gestalten angebracht ist und ausdrücklich die durch den Kardinal-Infanten herbeizuführende und auf Reichtum und Überfluß ausgerichtete Ära als »Saecula Aurea« bezeichnet²³³. Es findet sich hier wiederum jene für die bildliche Darstellung dessen, was Frieden beinhaltet, so fruchtbare Allusion auf das Goldene Zeitalter, auf deren Vorkommen im Werk von Rubens schon mehrfach hingewiesen wurde. Daß jedoch die saecula aurea mit einem solchen Sinn für

Wirklichkeit als Stabilisator von Handel und Wohlstand gewertet werden können, dafür bietet ebenfalls der griechische eirene-Gedanke ein mögliches Vorbild. Man vergleiche nur den von Dikaiopolis mit Hilfe komödiengerechten, aber umsichtigen Ex- und Imports geschaffenen privaten Friedenszustand in Aristophanes' »Acharnern«.

Das Verfahren, die Folgen von Krieg und Frieden einander gegenüberzustellen, um aus dem daraus erwachsenden Kontrast zu einer Befürwortung des Friedens zu gelangen, was als Intention der Paupertas- und Opulentia-Gemälde am »Mercurius Abituriens«-Bogen angesehen werden muß, ist alt und weitverbreitet. Es sei hier eine Passage aus einer der wichtigsten Streitschriften für den Frieden, die das 16. und 17. Jahrhundert hervor- gebracht hat, den »Querela Pacis« des Erasmus von Rotterdam von 1516, eingefügt:

»Du verlangst leidenschaftlich den Krieg? Betrachte erst einmal, was der Friede ist und was der Krieg, was der Friede an Gutem und was der Krieg an Unheil bringt, und dann berechne, ob es von Nutzen ist, den Frieden mit dem Krieg zu vertauschen. Wenn etwas

bewundernswert ist, dann ein Land, in dem alles gedeiht, mit wohlgegründeten Städten, gut bestellten Feldern, mit sehr guten Gesetzen, mit angesehenen Wissenschaften, mit Anstand und geheiligtem Brauch; überlege: Das Glück muß ich zerstören, wenn ich Krieg führe! Und das Gegenstück: Wenn du einmal die Ruinen der Städte, zerstörte Dörfer, ausgebrannte Kirchen, verlassene Felder, dieses beklagenswerte Schauspiel, gesehen hast, dann bedenke, daß das die Frucht des Krieges ist«²³⁴.

Die Methode einer solchen didaktischen Gegenüberstellung ist von Rubens nochmals in einem weiteren Schaubogen der Festdekoration von 1635 angewandt worden, dem »Templum Iani« (Abb. 16)²³⁵. Die reich gestaltete Fassade dieses Janustempels bildet die Folie für ein Ensemble allegorischer Figuren, die in dem unteren Geschöß das Ringen zwischen Krieg und Frieden am Beispiel des dramatischen Öffnens und Schließens der Tempeltüren verdeutlichen. Es sind jedoch die Figuren des oberen Geschosses, die für die hier vorgetragene Fragestellung Bedeutung haben. Zu beiden Seiten einer Büste des Gottes Janus befinden sich Altäre deren Aufschriften FELICITAS TEM-



Abb. 15
Van Thulden nach Rubens:
Mercurius Abituriens.
Aus: Gevaerts, *Pompa
Introitus Ferdinandi*, 1642

PORUM²³⁶ und CALAMITAS PUBLICA der Doppelgesichtigkeit des Machtbereichs von Janus Ausdruck geben. Am Altar des Friedens lehnen Abundantia und Ubertas, die Personifikationen von Überfluß und Fruchtbarkeit, beide mit einem Cornu Copiae in der Hand, am Altar des Krieges Paupertas und Luctus, die Personifikationen von Armut und Trauer in Gesten von Schmerz und Verzweiflung. Beiden Gruppen steht je ein Trophäenständer zur Seite, der dem Frieden zugeordnete enthält Feldfrüchte und landwirtschaftliche Geräte, der dem Krieg gehörige Waffen und auf Spieße gesteckte Köpfe Gefallener²³⁷.

Es ist einerseits die Polarisierung von Krieg und Frieden, wobei deren Darstellung in Formen gegossen werden, die eindeutige Negativ-Positiv-

Werte annehmen, andererseits das Basieren der Friedensvorstellung auf dem »ex pace ubertas«-Gedanken, was es erlaubt, von den allegorischen Figuren im Obergeschoß des »Templum Iani« eine Brücke zu schlagen zu jener Darstellung von Krieg und Frieden an der Decke des Banqueting-House, von der die Untersuchung ihren Ausgang nahm. Es sei in Erinnerung gerufen, daß dort Krieg und Frieden als Hoheitsformeln für James I. verwendet waren, der – mit den Machtbefugnissen eines »ex utroque Caesar« ausgestattet – als Schützer von Frieden und Überfluß dargestellt ist. In gleicher Weise scheint auch am »Mercurius Abituriens« und »Templum Iani« das Thema des »ex utroque Caesar«-Gedankens angeschlagen zu sein, nur daß es nicht wie dort in den Dienst des Nachruhs gestellt ist, sondern seinen

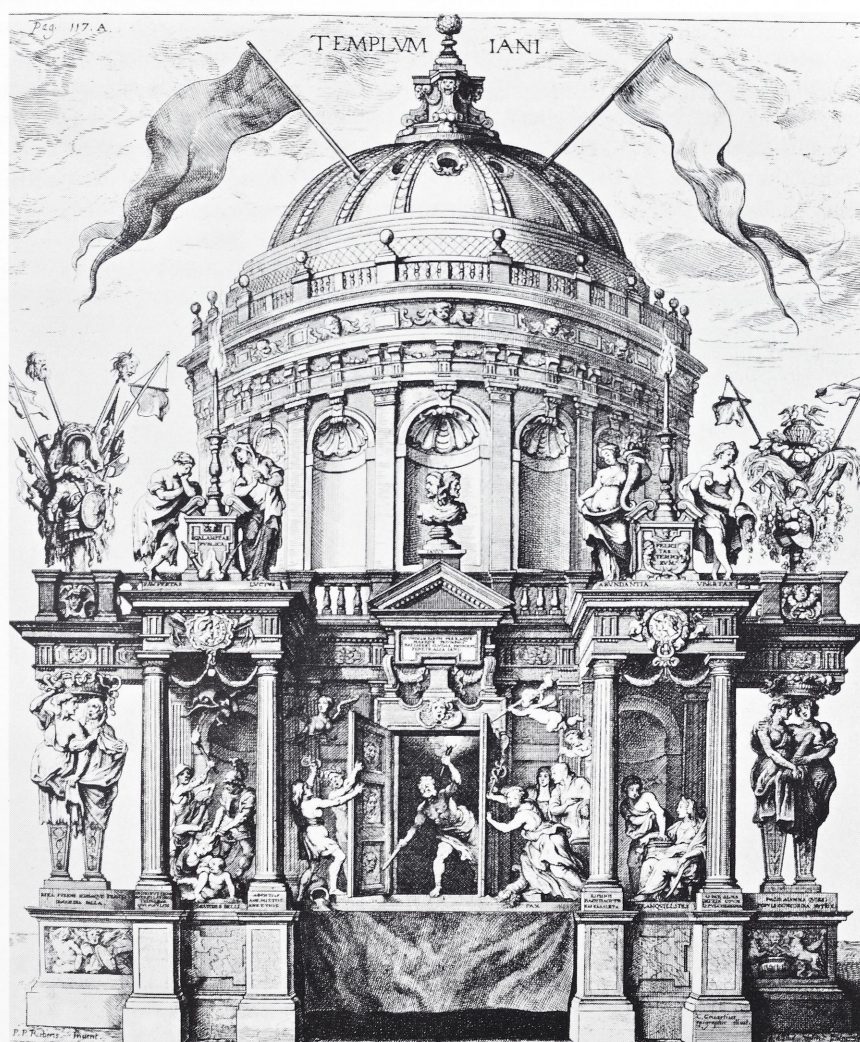


Abb. 16
Van Thulden nach Rubens:
Templum Iani.
Aus: Gevaerts, *Pompa
Introitus Ferdinandi*, 1642

Sinn in der konkreten und aktuellen Situation findet. Im Spiegel allegorischer Verschlüsselung wird dem vorbeiziehenden Kardinal-Infanten Ferdinand seine Würde als »ex utroque Caesar«, als Herrscher über Krieg und Frieden, vor Augen geführt, und es bleibt dabei nicht verwunderlich, daß Bitte und Mahnung der Bürgerschaft von Antwerpen nur auf den einen Pol dieser seiner Machtbefugnis zielt²³⁸.

2. Die Friedensallegorie der National Gallery in London

Die Geschichte des »ex pace ubertas«-Gedankens ist im Vorhergehenden aus dem Grunde so ausführlich behandelt worden, da der Vorstellungsbereich von der Relation zwischen Frieden und Überfluß den Hintergrund für Rubens Meisterwerk auf dem Gebiet der Friedensdarstellung abgibt; gemeint ist die großformatige Friedensallegorie, die heute in der National Gallery, London (Abb. 17), aufbewahrt wird²³⁹. »Künstlerische Schöpfung und diplomatische Zielsetzung«²⁴⁰ sind in diesem Werk in außerordentlicher Weise miteinander verbunden, und keines von Rubens Gemälden zeigt eindrücklicher, wie die Fähigkeiten des Meisters so verschiedenen Aufgaben, wie der Malerei und der Diplomatie, zuflossen.

Das Bild ist für Charles I. von England 1629/30 – allem Anschein nach ohne Auftrag – gemalt und diesem von Rubens zum Geschenk gemacht worden, wie es die früheste Notiz über das Gemälde, die sich in einem zwischen 1637–40 angelegten Katalog der Gemäldesammlung des englischen Königs findet, ausdrücklich vermerkt²⁴¹. Das Bild steht somit vor dem Hintergrund von Rubens diplomatischer Mission in London, – oder besser im Zusammenwirken mit dieser – die den Höhepunkt seiner politischen Laufbahn darstellte, und ihm den Rittersitel sowohl durch den englischen, wie den spanischen König eintrug²⁴².

Rubens war mit dem offiziellen Titel eines Sekretärs des Geheimen Rates der Niederlande im Juni 1629 in London eingetroffen, um im Auftrag von Philipp IV. von Spanien über die Möglichkeiten eines Friedensvertrages zwischen England und Spanien zu verhandeln. Die Beziehungen beider Länder hatten sich zunehmend verschlechtert, nachdem sich 1623 ein Heiratsprojekt zwischen

Charles, damaligem Prince of Wales, und der spanischen Infantin Maria zerschlagen hatte. James I. erklärte ein Jahr später Spanien den Krieg, und 1625 wurde ein gegen die Habsburger gerichtetes Bündnis zwischen den Nördlichen Niederlanden, Dänemark und England geschlossen. Die anfängliche Überheblichkeit der Engländer wich jedoch nach Niederlagen zu Land und zur See einer versöhnlicheren Haltung, und es war im Zuge einer sich anbahnenden Verständigungsbereitschaft, als Rubens zum ersten Mal als Unterhändler zwischen beiden Parteien eingesetzt wurde. Die politischen Fäden liefen in England in den Händen des Herzogs von Buckingham, dem Freund, Ratgeber und allmächtigen Minister von Charles I., zusammen. Er war mit Rubens seit 1625 bekannt, als beide Männer in Paris zusammengetroffen waren und Rubens das Porträt des Herzogs gemalt hatte. Diese Begegnung führte zum Verkauf der Rubensschen Antikensammlung an Buckingham, und es ist dieser sich bis 1627 herauszögernde Handel, der als Deckmantel für die ersten politischen Anknüpfungen benützt wurde. Buckingham bediente sich dabei des Balthasar Gerbier, der ebenso wie Rubens als Maler wie Gelegenheitsdiplomate arbeitete. Beide Maler trafen sich 1627 mehrmals zu Verhandlungen, deren treibende Faktoren einerseits der englische Hof darstellte, andererseits der Hof in Brüssel mit der Infantin Isabella und ihrem brillanten Feldherrn Ambrogio Spinola. Isabella war dabei weitaus mehr an einem Frieden zwischen Spanien und England, der für die Spanischen Niederlande nur von Nutzen sein konnte, interessiert, als der Hof in Madrid selbst; es gelang ihr und Spinola erst nach mühevollen Darlegungen, Philipp IV. von dem Wert eines spanisch-englischen Bündnisses zu überzeugen. 1628 wurde Rubens nach Madrid berufen, von wo er nach langem, künstlerisch wie diplomatisch fruchtbarem Aufenthalt auf seine Mission nach London geschickt wurde.

Die Verhandlungen am englischen Hof entwickelten sich allerdings alles andere als leicht, wovon die zahlreichen Berichte, die Rubens nach Madrid sandte, beredtes Zeugnis geben. Rubens, dessen Kompetenz auf ein Waffenstillstandsabkommen, sowie auf die Vorbereitungen eines Botschafteraustausches für einen eigentlichen Friedensvertrag eingeschränkt war, hatte gegen eine starke profranzösische Partei anzukämpfen, die ein französisch-englisches Bündnis anstrebte und ihm alle nur möglichen Hindernisse in den Weg legte. Der arrogante französische Botschafter, unterstützt von den Botschaftern Venedigs und der Nördlichen

Niederlande, konnte sogar anfängliche Erfolge verbuchen. Es ist Rubens unermüdlichem, geschicktem und einnehmendem Verhandeln zu verdanken, daß die meisten einen Botschafteraustausch betreffenden Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt werden konnten. Im Juli wurde der englische, im August der spanische Botschafter ernannt; es traten jedoch Verzögerungen ein, und Rubens Mission wurde erst im Januar des folgenden Jahres mit dem Eintreffen des Spaniers Don Carlos Coloma in London beendet. Er verließ die englische Hauptstadt zwei Monate später, im März 1630.

Ein großer Teil seines Erfolges beruhte auf Rubens besonderem Verhältnis zu Charles I. Dieser Fremden gegenüber sich eher zurückhaltende und seine Förmlichkeit, ja nahezu Schüchternheit nur im Kreise weniger Freunde ablegende Monarch empfing den Maler außerordentlich aufgeschlossen. Das mag auf die Ausstrahlungskraft von Rubens Persönlichkeit zurückzuführen sein, sicher aber auch auf seine Stellung als »Apelles saeculi sui«²⁴³. Charles I. hatte eine der größten Gemäldesammlungen seiner Zeit zusammengetragen und galt

nach Rubens eigenen Worten als »le prince plus amateur de la peinture qui soit au monde«²⁴⁴. 1625 hatte er Rubens um dessen Selbstporträt gebeten, was gleichermaßen für Interesse an der Kunst wie der Person des Malers zeugte und Rubens nicht wenig schmeichelte²⁴⁵. Neben den politischen Gesprächen in London 1629/30 fanden allem Anschein nach die ersten Überlegungen für das für Charles I. wie für Rubens so bedeutsame Projekt der Deckengestaltung des Banqueting-House statt, und es ist anzunehmen, daß die ersten Skizzen noch während Rubens Londoner Aufenthalt entstanden²⁴⁶. In die Zeit dieses politischen, wie künstlerischen Einverständnisses zwischen dem König und dem Maler fällt die Entstehung der Friedensallegorie in der National Gallery, dem einzigen Gemälde, das Rubens dem englischen König zum Geschenk machte²⁴⁷.

Galt die Art des Geschenkes einerseits dem Kunstmäzen, so zielt der Inhalt des Gemäldes andererseits eindeutig auf den Verhandlungspartner. Das Bild ist somit Teil von Rubens Londoner Mission, und es trägt wie diese die Züge der von Rubens

Abb. 17

Rubens: Friedensallegorie. London, National Gallery



so meisterhaft beherrschten Verflechtung von Politik und Kunst. Daß es darüber hinaus zum Spiegel für Rubens politisches Ziel, seiner Sehnsucht nach dem Frieden, wird, erweist es nicht nur als ein tiefsinniges Geschenk, sondern erhebt es weithinaus über eine diplomatische Geste in die Sphäre warmer Menschlichkeit. Sehnsucht nach Frieden –, daß diese nicht dem gerade ausgehandelten Bündnis, sondern einem allgemeinen, dauernden Frieden galt, hat Rubens nachdrücklich in einem Rechtfertigungsbericht nach Madrid vom 24. August 1629 formuliert: »... wohl verstehe ich die großen Konsequenzen dieses Friedens, welcher mir als Knoten in der Kette der ganzen Konföderationen von Europa erscheint, dessen bloße Vorstellung schon so große Wirkungen hervorruft ...«²⁴⁸. Mit Hilfe der Allegorie, einer damals allgemein verständlichen Sprache, ist diese »so große Wirkung« ins Bild umgesetzt und wird zu einem Elogium auf den Frieden.

Leicht aus der Mitte des Bildes gerückt sitzt eine Frau mit entblößtem Oberkörper, die ihre Brust drückt und einen Strahl Milch zu einem sich an ihren Knien aufrichtenden Kind verspritzt, das seine Augen zu ihr aufschlägt und mit geöffnetem Mund die Nahrung erwartet. Diese friedvolle Szene stellt den Mittelpunkt des ganzen vielfigurigen Bildgeschehens dar, und wie in einem Reigen ist ein Kreis von Figuren um Frau und Kind geschlagen. Der Kreis wird an der linken Bildseite durch eine ekstatische Tänzerin eröffnet, die in ihren hochoberhobenen Händen Kastagnetten und ein Tynpanon bedient und in der Üppigkeit ihrer halbentblößten Figur und der Überschwenglichkeit ihrer Musikausübung den Ton des Bildes anzustimmen scheint. Es folgt eine weitere weibliche, in prächtigem Rückenakt gegebene Gestalt, sie trägt sorglos unter dem Arm kostbare Gefäße und Geschmeide in einer goldenen Schale. Diese Schätze, sowie ihr erlesenes gold-grünes Gewand, das durch einen goldenen Gürtel nachlässig gehalten wird und den größten Teil des Rückens entblößt, wie auch die Perlenkette in ihrem kunstvoll gesteckten Haar lassen diese Gestalt zu einem glanzvollen, das Auge fesselnden Pendant zur maenadenhaften, Rhythmus zu Gehör bringenden Tänzerin werden. Der Kreis schließt sich nach vorn durch die Figur eines knieenden Satyrs, der ein von Früchten überquellendes Cornu Copiae vor sich hält; sein Kopf ist mit Weinlaub bekränzt, und unterhalb des Füllhorns liegt ein Tiger auf dem Rücken und versucht mit hochoberhobenen Pranken herunterfallende Weinreben zu erhaschen. Alle bisher erwähnten Figuren: die sitzende Frau,

die Tänzerin, die vom Rücken gesehene weibliche Gestalt und der Satyr wenden sich nach rechts einer Schar von Kindern zu, denen sie ihre Gaben verschwenderisch, in einer Art Kaleidoskop der Sinne – Schmecken, Hören, Sehen, Fühlen – darbieten. Die Kinder beschreiben die zweite Hälfte des Kreises, und so wie das kleinste sich rückhaltlos der dargebotenen Milch zuwendet, so ist das Interesse der übrigen den hingestreckten Früchten des Satyrs gewidmet. Zwei Mädchen in zeitgenössischer Tracht werden von einem nackten Genius dem Cornu Copiae zugeführt; das ältere ist in reinem Profil gegeben, und mit ungemein feinsinnig dargestellter Geste hebt sie den Saum ihres Gewandes und läßt an der Stellung ihrer Füße das Heranschreiten deutlich werden. Das jüngere Mädchen ist den Früchten schon näher, in der kleinen Faust eine einzelne Beere haltend blickt es mit großen dunklen Kinderaugen aus dem Bild auf den Betrachter. Ein vom Rücken gesehener Putto im Vordergrund, sowie ein älterer Genius im Hintergrund schließen den Kreis, der letztere trägt eine brennende Fackel und ist im Begriff dem älteren Mädchen einen Blütenkranz aufzusetzen. Daß dieser Zirkel als Sinnbild einer wenn auch traumhaften Friedenszeit aufzufassen ist, macht ein Putto verständlich, der mit dem Friedenszeichen des Caduceus in der einen und einem Lorbeerkranz in der anderen Hand von links oben her auf die Hauptfigur in der Mitte zufliegt, um ihr beide Insignien zu verleihen. Weit mehr aber noch wird der Sinn der Darstellung mit Hilfe von Kontrastwirkung deutlich: in einer Achse tangential zum Kreis des Friedens werden dessen Widersacher, Mars, der Gott des Krieges, Alekto, die Kriegsfurie, und eine Harpyie, Sinnbild des Unheils, von Minerva mit kraftvoller Geste vertrieben. Mit grimmigem Blick, in welchem sich eine Spur von Melancholie findet, schaut Mars über seine Schulter auf das friedvolle und geborgene Beieinander zurück, das ungestört von der dramatischen Aktion, ja diese sogar nicht bemerkend, einer anderen Welt als der seinen angehört.

Die Gegenüberstellung der Friedenswelt auf der einen und der Vertreibung von Mars durch Minerva auf der anderen Seite setzt die Allegorie der National Gallery in unverkennbare Parallele zum Eröffnungsgemälde des Deckenzyklus im Banqueting-House, das anfänglich besprochen wurde. Es sei in Erinnerung gerufen, daß die ersten Entwürfe für die Deckengemälde gleichzeitig mit der Friedensallegorie während Rubens' Londoner Aufenthalt entstanden, die eigentliche Ausführung erfolgte späterhin in der Antwerpener Werkstatt,

und 1635 konnten die fertigen Gemälde nach London verschifft werden. Ein solcher Zusammenhang beider Kompositionen hinsichtlich Auftraggebersituation und zeitlicher Stellung macht die ikonographische Übereinstimmung umso verständlicher. Die Friedensallegorie ist in der Tat die mehr episch orientierte Fassung des gleichen Bildgedankens, der im Deckengemälde der »ex utroque Caesar«-Allusion dient.

Hatte die Umarmung von Pax und Abundantia die Formel für eine ersehnte Friedenszeit mit aetas aurea-Zügen abgegeben, so gewährt die Friedensallegorie der National Gallery Einblick in die Sorglosigkeit und den paradiesischen Glückszustand eines solchen Goldenen Zeitalters des Friedens. Bacchus, hier vertreten durch die Maenade, den Satyr und vor allem sein Begleittier, den Tiger, ist ebenso Garant dieser arkadischen Welt wie Abundantia, deren Wahrzeichen, dem Füllhorn, ein so bedeutsamer Platz innerhalb der Komposition eingeräumt ist. Daß die Gaben einer solchen Traumwelt nicht nur Früchte, sondern auch Milch im Überfluß umfassen, ist ein alter Topos der Goldenen Zeitalter-Vorstellung²⁴⁹, und es kann als besonders glücklicher Zug der Bilderfindung gelten, daß Rubens den mehr abstrakten Begriff der »flumina lactis«²⁵⁰ in eine so menschliche Sphäre umgesetzt hat. Die Anwesenheit der Kinder und ihre Ernährung durch die Reichtümer des Goldenen Zeitalters mag auf Hesiods Ausspruch »Friede ernährt die Jugend im Lande« zurückzuführen sein, der in seine Aufzählung der Merkmale der aetas aurea, »Werke und Tage«, 228²⁵¹, eingefügt ist und durch Euripides in den »Bacchantinnen«, 420²⁵², in gleicher Weise wiederaufgegriffen wird. Die Kenntnis dieses Hesiod-Zitates im Humanistenkreis um Rubens wird durch C. Gevaerts belegt, der es in seiner Besprechung von Rubens »Templum Iani« heranzieht²⁵³, eine Beeinflussung auf das sonst schwerlich zu erklärende Motiv der Ernährung der Kinder dürfte daher naheliegen. Für drei der Kinder – die Mädchen in zeitgenössischer Tracht, sowie den Genius mit der Fackel – haben sich sorgsame Studienblätter in Weimar²⁵⁴, Leningrad²⁵⁵ und Wien²⁵⁶ erhalten, sie sind nach dem Leben ausgeführt, und zwar haben drei der Kinder Balthasar Gerbiers, der Rubens Gastgeber in London war, als Modell gestanden, wie sich an dem Porträt der Familie Gerbier in Windsor nachweisen läßt²⁵⁷.

Der kritische Punkt in der Deutung des Londoner Gemäldes liegt nicht so sehr in der Aufschlüsselung der Allegorie als solcher, da die Gegenüberstellung

der Friedenswelt mit der Vertreibung des Mars eine deutliche Sprache spricht, als vielmehr darin, wie die Hauptfigur des Bildes, die ihre Milch verspritzende, jugendliche Frau, zu benennen sei. Die Kataloge der National Gallery²⁵⁸, einschließlich der neuesten Bearbeitung durch G. Martin²⁵⁹, sehen in ihr die Personifikation des Friedens selbst, eine Identifizierung, die in der Rubensforschung, sei es etwa bei Rooses²⁶⁰ oder bei Evers²⁶¹, immer wieder zu finden ist. Der Vorschlag hat den Vorteil, die naheliegendste Antwort zu liefern, allerdings gilt es zu fragen, ob der Gestalt nicht mehr Eigenwert beigemessen ist, als nur das zu bedeuten, was schon ihr ganzer Kreis zum Ausdruck bringt. Anders gesagt: benötigt Rubens für eine großangelegte Allegorie des Friedens noch die Personifikation desselben, und hat er die Frauengestalt nicht mit Werten verbunden, die sie über die Darstellung des Friedens als solchen heraushebt? Verglichen mit den fast matronenhaften Gestalten dort, wo Rubens absichtlich Friedenspersonifikationen einsetzt, in dem 19. Gemälde des Medici-Zyklus, den Titelblättern zu F. Haraeus, *Annales ...* und C. Gevaerts, *Pompa Introitus ...*²⁶² etwa, scheint die Gestalt der Friedensallegorie auf einer anderen Lebendigkeitsstufe zu stehen und ein größeres Maß an Eigenleben zu entfalten. J. Müller-Hofstede dürfte diesen Wesensunterschied bemerkt haben, als er in seiner Deutung der Allegorie²⁶³ die Figur mit Ceres benannte, ein Vorschlag, der allerdings durch Martin²⁶⁴ zu Recht zurückgewiesen werden mußte, da der Dargestellten jegliche für Ceres typischen Attribute, wie etwa Ähren oder ein Ährenkranz, fehlen.

Verständlicherweise ist jeder Deutungsversuch daran gebunden, von dem einzigen, für die Gestalt charakteristischen Merkmal, dem Milchspritzen, auszugehen und es in die Interpretation mit einzubeziehen. So hatten Evers und nach ihm Martin die Identifizierung mit Pax damit begründet, daß sie in Anklang an die antike Eirene-Figur als Nährerin des Plutosknaben dargestellt sei. Eine solche Deutung muß allerdings mit aller Entschiedenheit zurückgewiesen werden. Alle bekannten Eirene-Plutos-Darstellungen des 16. Jahrhunderts, die schon genannten Illustrationen in Hadrianus Junius »Emblemata« von 1565 und in Laurentius Haechtanus »Parvus Mundus« von 1579²⁶⁵, sowie eine Giorgio Vasari zugeschriebene Zeichnung in den Uffizien²⁶⁶, weisen sämtlich einen Typus auf, der die Friedensgöttin den Plutosknaben an der Hand nehmend, und nicht wie die antiken, auf die Statue des Kephisodot d. Ä. zurück-

gehenden Stücke auf dem Arm tragend zeigt. Die Divergenz ergibt sich daraus, daß die antike Figur noch nicht bekannt war und nur durch die Erwähnungen bei Pausanias I,8,2 und IX, 16,2 mißverständlich rekonstruiert wurde. Die lateinischen Pausanias-Übersetzungen des 16. Jahrhunderts beschrieben das Verhältnis zwischen beiden Figuren mit »Pax Plutonem puerum ferrens«²⁶⁷ aber auch »Plutum in sinu habentem«²⁶⁸, sowie »Pluto teneatur«²⁶⁹ was von den ikonographischen Handbüchern ebenso weitergereicht wird. So spricht Gyraldus 1548 von »Plutum manu gestaret«²⁷⁰, Cartari 1556 von »che teneva in mano«²⁷¹, und Sandrart schreibt 1680 »Pausanias erzehlt / daß dessen Statua in Athen in Gestalt eines Weibs-Bildes / den Knaben Plutus / als einen Gott des Reichtums / (wie oben gesagt) in der Hand haltend / zu sehen gewesen;«²⁷². Unter dem Einfluß dieser Bezeichnungen konnte dann im 16. Jahrhundert das Kuriosum eines Bildtypus entstehen, der, wenn auch auf der Beschreibung eines Urbildes basierend, dennoch beträchtlich von diesem abwich²⁷³. Immerhin, welchem Strang der Überlieferung man auch folgt, nirgends ist von einer Nahrung des Plutosknaben durch Eirene die Rede, oder wird diese gar Thema einer bildlichen Darstellung. Da das Durchbrechen einer ikonographischen Tradition für Rubens nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, muß die Deutung beider Figuren als Eirene und Plutos äußerst fraglich bleiben. Es gilt somit die Aufmerksamkeit auf eine solche Gestalt zu richten, die in sich die Idee des Friedens verkörpert, und in deren Darstellungstradition das Motiv des Milchspritzens seinen festen Platz einnimmt.

Die antike Bilderwelt hielt für den humanistisch interessierten Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts eine Reihe von Darstellungen des Nährens an der Mutterbrust bereit, die vor allem im bacchischen Bereich zu finden waren. Ursprünglich als Ernährung des Bacchusknaben durch die Nymphen konzipiert²⁷⁴, konnte die Nahrungsszene auch allgemein als Merkmal bacchischer Lebensfülle dienen²⁷⁵. Auf dieser Tradition basierend hat Rubens in zwei seiner Bacchanale, heute in Leningrad²⁷⁶ und in München²⁷⁷, die Gestalt einer Paniskin, die ihre Kleinen säugt, in das Gefolge des weintrunkenen Gottes einbezogen. Die Gestalt in dem Münchener Bild ist am Boden gekauert und beugt sich über die kleinen Trinker in einer unvergeßlichen Pose, die gleichermaßen Erdverbundenheit und üppige Vitalität zum Ausdruck bringt²⁷⁸. Gegen den Hintergrund dieses bacchischen Attributes ist das Motiv zu sehen, mit dem seit der Renaissance die Personifikationen der



Abb. 18
Personifikation der Sostanza.
Aus: Ripa, *Iconologia*, 1611

Natura und Sostanza gleichermaßen ausgezeichnet wurden²⁷⁹. So führte etwa Cesare Ripa in seiner »Iconologia« von 1593 die Sostanza als eine Frauengestalt vor, die Kornähren und Weinreben in den Armen hält, mit beiden Händen ihre Brüste drückt und daraus Milchstrahlen spritzt (Abb. 18)²⁸⁰. Als besonderes Merkmal erweist sich dabei, daß ihre Milch keinem bestimmten, kindlichen Empfänger vorbehalten ist, sondern im Zeichen der Überfülle auf die Erde fließt und dort, als Symbol des Kreislaufes der Natur, fruchtbares Gedeihen hervorruft. Dieser Typus konnte auf Darstellungen der Göttin Ceres übertragen werden, wie etwa eine Zeichnung Holbeins d. Ä. in Basel²⁸¹ nahelegt, allerdings ist in solchen Fällen ihr persönliches Attribut, die Ährenkrone, unmißverständlich beigegeben. Es läßt sich schon jetzt festhalten, daß die Rubenssche Gestalt beiden Traditionen verpflichtet ist, indem sie das Motiv der Ernährung eines Kindes in einzigartiger Weise mit dem Gestus der Fruchtbarkeit, dem Milchspritzen, verknüpft.

Ein weiterer Bildtypus gehört in diesen Zusammenhang, und zwar die Darstellung der Tellus oder Terra Mater, die seit der Antike eine kon-

stante Form gefunden hat²⁸². Meist in fruchtbarer Umwelt wird eine Frau auf dem Boden sitzend und umgeben von einer Kinderschar gezeigt, allerdings ohne irgendwelche Milch- und Nahrungssymbolik. Der Typus ist insofern von Bedeutung, als er in vielen Fällen mit Natura-Darstellungen verbunden werden konnte, sodaß oft keine genaue Scheidung möglich ist. Ein solcher Natura-Typus, wie ihn etwa Sandrart in seiner »Iconologia Deorum« abbildet²⁸³, verzichtet auf das Motiv des Milchspritzens und gibt die Personifikation der Natur auf dem Boden sitzend wieder, sie ist begleitet von Kindern, von denen sie eines an ihre Brust führt. Der Schritt von einer solchen Darstellung zu einem weiteren Typ, dem der Caritas, ist nur mehr ein kleiner, ebenfalls sitzend ist diese Personifikation der mütterlichen Liebe von einer Kinderschar umgeben, von denen in vielen Fällen eines von ihr an der Brust genährt wird²⁸⁴.

Wenn auch keiner der hier vorgestellten Bildtypen der Hauptfigur der Friedensallegorie gänzlich entspricht und mit ihr identifiziert werden kann, so lassen sich doch einzelne Züge nachweisen, die Berührungspunkte zwischen diesen herstellen: die mütterliche Hinwendung zur Welt der Kinder erinnert an das Caritas-Bild bis hin zum Archetyp der Terra Mater, die Überfülle an Milch kann als Gestus von Sostanza und Natura gelesen werden, der Zusammenhalt zwischen bacchischer Umwelt und der Nahrungsszene dient als Merkmal eines gleichermaßen friedvollen wie idyllischen Status der Üppigkeit. Eine solche Vielschichtigkeit der Bezüge, die in der weiblichen Gestalt der Londoner Allegorie angelegt zu sein scheinen, erweist sich allerdings auf den ersten Blick als nahezu unvereinbar, und doch bietet die Mythologie immerhin eine Gestalt, die sich nicht nur in alle diese verschiedenartigen Bereiche einpaßt, sondern sogar als deren Verkörperung angesehen werden kann: die Göttin Venus. Daß in der Tat die weibliche Hauptfigur der Friedensallegorie als eine Darstellung der Venus anzusehen ist²⁸⁵, dafür ergibt sich im Oeuvre von Rubens selbst der Beweis. In der Dulwich College Gallery befindet sich das schöne, ohne alle Zweifel Mars und Venus darstellende Gemälde des Meisters²⁸⁶, in welchem beide Gestalten in ein Hochformat eingefügt sind (Abb. 19). Mars wird von der Seite gesehen, den Kopf ganz vergleichbar der Londoner Friedensallegorie zu Venus gewendet, allerdings mit weitaus friedlicherer Miene. Dementsprechend ist sein Schild unbenutzt am Boden abgesetzt. Venus selbst wird in ebenderselben Pose,

wie in der Friedensallegorie gezeigt²⁸⁷, sie drückt ebenfalls mit ihrer Rechten die Brust, um Milch zu einem diesmal durch Flügel ohne weiteres als Amor identifizierbaren Knaben zu spritzen, der allerdings in Abwandlung der Friedensallegorie in anderer Haltung auf ihre Knie klettert. Der Zusammenhang zwischen den beiden Gemälden in London und Dulwich ist ganz offensichtlich ein ungemein enger, wobei hier allerdings nicht mit Sicherheit entschieden werden soll, welches von beiden Stücken als das frühere und somit als das Vorbild für das andere angesehen werden kann. In der Fixierung auf nur drei Figuren zeigt das Dulwich-Gemälde immerhin einen engeren Zusammenschluß der Gestalten und eine größere Intimität, die der Beschaulichkeit einer Familienszene nahekommt; der Kontrast zwischen den beiden Hauptgestalten, der in der Friedensallegorie betont entgegentritt, ist gemildert, und so erscheint es mehr eine kammermusikalisch eingestimmte Variation eines vorgegebenen Themas zu sein, als

Abb. 19

Rubens: Mars und Venus.

London, Dulwich College Picture Gallery



die Basis für die Londoner Friedensallegorie. Wie dem auch sei, die Identität beider weiblichen Figuren steht außer Zweifel; der Gleichheit von Figuration und der Kennzeichnung durch das gemeinsame Attribut des Milchspritzens muß eine Übereinstimmung in der Benennung entsprechen.

Das Thema von Venus als einer nährenden Mutter steht im Werk von Rubens durchaus nicht ohne Parallele. Es ist in einem Gemälde »Venus säugt Liebesgötter« vorweggenommen, das gegen 1612 entstanden sein dürfte und sich heute allerdings nur noch durch eine Vorzeichnung im Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen²⁸⁸, sowie den Nachstich des Cornelius Galle²⁸⁹ nachweisen läßt (Abb. 20). Unverkennbar dem Vorbild der kauenden



Abb. 20
Galle nach Rubens: *Crescetis Amores*.

Venus des Doidalses nachgebildet, wird die Göttin kniend gezeigt, drei Putten drängen sich an sie heran, von denen einer an ihrer Brust Nahrung findet. Eine solche Szene, wenn auch nicht gerade häufig dargestellt, ist nicht ohne Tradition. Schon die Antike kannte das Bild der Aphrodite kourtophros, wie eine Gemme in Leningrad²⁹⁰ mit der Darstellung der sitzenden Göttin und dem trinkenden und sich an ihren Schoß lehrenden Amor-

knaben nahelegt. Das 16. Jahrhundert liefert weitere Beispiele, so findet sich eine nährend Venus in dem Kupferstich »Mars und Venus« des Giorgio Ghisi (1520–1582)²⁹¹ und in dem im Palazzo Pitti, Florenz, befindlichen Gemälde »Venus und Vulkan« des Jacopo Tintoretto²⁹². In dem »Mars und Venus«-Bild des Paolo Veronese im Metropolitan Museum of Art, New York²⁹³, preßt Venus aus ihrer Brust einige Milchtropfen, und das gleichnamige Gemälde des Luca Giordano im Museo Capodimonte, Neapel²⁹⁴, erweist sich schließlich insoweit als Variante der Rubensschen Dulwich-Komposition, als es ganz vergleichbar ebenfalls die von Mars begleitete, sitzende Venus zeigt, die den Amorknaben in ihren Armen mit einem Strahl Milch aus ihrer Brust ernährt.

Auf der Suche nach einer zutreffenden Benennung der weiblichen Hauptfigur in Rubens Londoner Friedensallegorie lieferte die Typengeschichte insofern einen wichtigen Fingerzeig, als das so signifikante Milchmotiv nicht mit Pax, wohl aber mit Venus verbunden werden kann. Falls Venus in der Tat dargestellt ist, – und dafür spricht unter anderem, daß einer der Genien im Bild, der von Martin zu recht als der Hochzeitsgott Hymenäus erkannt wurde²⁹⁵, eindeutig dem Venus-Gefolge angehört, – dann stellen sich allerdings unumgänglich folgende Fragen: Warum ist – einerseits – Venus so offensichtlich dem bacchischen Kreis eingefügt, wird durch ein Natura/Sostanza-Motiv ausgezeichnet und trägt die Züge der Terra Mater, und warum – andererseits – erscheint sie an so dominanter Stelle ausgerechnet in einer Friedensallegorie? Bevor eine Antwort hierauf versucht sei, muß allerdings das Blickfeld nochmals geweitet und ein weiteres Rubensgemälde in die Diskussion gebracht werden.

Zu den frühesten nachweisbaren Werken des Meisters zählt jenes um 1597/98 noch vor seinem Italienaufenthalt entstandene Gemälde im Stockholmer Nationalmuseum, das auf einer Kartusche am unteren Bildrand den Titel TYPUS INCONSULTE IUVENTUTIS, sowie das Monogramm von Rubens damaligen Lehrer Otto van Veen trägt (Abb. 21). Wie J. Müller-Hofstede darlegte, handelt es sich dabei um eine leicht abgewandelte, malerische Version einer um 1594/95 zu datierenden Komposition, die auf van Veen zurückzuführen ist und die dieser in einem von Petrus Perret gestochenen Stich veröffentlichte²⁹⁶. Wenn demnach Thema und Komposition des Bildes nur übernommen und einer Idee des Meisters nachgebildet sind, – van Veen verkaufte das Gemälde

schließlich auch unter seinem Namen, – so hat sich der junge Rubens den Vorwurf doch gänzlich zu eigen gemacht, wie die wenigen, aber bedeutungsvollen Änderungen zwischen dem Stich und dem Stockholmer Bild nahelegen. Ohne eine solche vollständige Vertrautheit mit dem darzustellenden Stoff bleibt außerdem die Parallele unerklärbar, die sich zwischen diesem Frühwerk und der 30 Jahre später in Angriff genommenen Londoner Friedensallegorie ergibt, denn daß zwischen beiden Stücken eine gewisse Verbindung besteht, ist in der Rubensliteratur mehrfach angedeutet worden²⁹⁷.

Die Darstellung kreist um einen Jüngling, der als »Sinnbild unbesonnener Jugend« auf weichem Kissen gelagert die Mitte der Komposition einnimmt. Venus ist in einem von Tauben gezogenen Wagen herangefahren und preßt mit ihrer Linken aus der entblößten Brust einen Strahl Milch, der auf den Mund des Jünglings zielt und ihn auch nicht verfehlen würde, da ein vergnügter Amor den Kopf dienstfertig in der rechten Stellung hält. Allerdings ist von der anderen Seite Minerva hinzugeeilt, mit abweisender Geste hält sie schützend ihre Rechte vor das Gesicht des Jünglings, sodaß die Milch an ihrem Handrücken abprallt, darüber hinaus hat sie seine rechte Hand schon ergriffen, um ihn zu sich emporzuziehen. Da im Vordergrund zwei Putten Palmzweige und Lorbeerkränze bereithalten, im Hintergrund der Doppeltempel von Honor und Virtus sichtbar ist und Saturn als

Personifikation der Zeit an Venus herantritt, um sie zurückzuhalten, kann der Ausgang dieses Kräftespiels nicht ungewiß bleiben.

In der Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Möglichkeiten der Lebensgestaltung, für die beide Göttinnen stellvertretend stehen, erweist sich das Gemälde als eine Version des alten »Herkules am Scheideweg«-Themas²⁹⁸, wobei allerdings dem Jüngling alle Entschlußkraft genommen und die Entscheidung über seinen Lebensweg in die Macht der Götter gegeben ist, was Anlaß zu dramatischer Aktion gibt. Was das Gemälde in diesem Zusammenhang bedeutsam erscheinen läßt, ist die Darstellung von Venus, deren Milchmotiv nun schon vertraut ist, und in deren Gefolge Bacchus selbst, begleitet von Silenus, sowie Ceres erscheinen. Die Gemeinschaft gerade dieser Götter mag auf das häufig illustrierte Motto »Sive Cerere et Baccho friget Venus«²⁹⁹ zurückgehen, dem Rubens um 1612 ein eigenes Gemälde, das sich heute in der Kasseler Gemäldegalerie befindet, gewidmet hat³⁰⁰. Venus, Bacchus und Ceres, die Garanten von Liebe, Frohsinn und Überfluß – mit ihrer Präsenz ist die Grundlage zu unbeschwerter Heiterkeit gelegt, ihr Reich ist das sonnige Arkadien. Vereint bieten sie eine Tripleallianz urwüchsiger Sinnlichkeit, sind sie getrennt, ist Arkadien ohne Sonne, und Venus friert, wie es Rubens in einem 1614 datierten Bild im Antwerpener Musée Royal des Beaux-Arts dargestellt hat³⁰¹.



Abb. 21
Rubens nach Van Veen:
Typus Inconsulte Iuventutis.
Stockholm, Nationalmuseum

Dieser Zuordnung der Venus zu bacchischen Gottheiten ist in der Stockholmer Allegorie der didaktische Hinweis auf ausschweifende Vitalität quasi mit erhobenem Zeigefinger hinzugefügt. Wenn auch das Londoner Gemälde auf diesen belehrenden Aspekt verzichtet und die Darstellung der Göttin geläutert gibt, so ist es doch ganz unverkennbar, daß beide Allegorien trotz dieser Differenzen auf den gleichen Typus zurückgreifen. Venus wird in beiden Gemälden als elementare Gottheit in einer Welt der Fruchtbarkeit und des Überflusses geschildert, die von naturhaften Begleitern, Bacchus selbst oder seinen Vertretern, Mänaden und Satyrn umgeben ist, und sie wird in beiden Fällen mit dem Natura-Attribut der Überfülle an Milch ausgezeichnet. Für eine solche Konzeption, die das herkömmliche Bild der »Liebesgöttin« nicht unwesentlich erweitert, bietet sich eine in hohem Maße gewichtige und prominente Quelle in dem Prooemium, das Lucretius dem I. Buch seiner »De Rerum Natura« vorangestellt hat. Diese berühmte Anrufung des Dichters³⁰² um schöpferische Eingebung für sein Werk ist an Venus gerichtet, die als Lenkerin der gesamten Natur (quae quoniam rerum naturam sola gubernas³⁰³) Schöpfungskraft an sich verkörpert. Von dem Gedanken der Liebe als der Erzeugerin jeglichen Lebewesens ausgehend, wird der Göttin Entstehung und Wachstum im pflanzlichen, tierischen und menschlichen Bereich untergeordnet, ja sie selbst wird zur lebenspendenden Kraft. Glücklich verbunden ist damit die Vorstellung von Venus als der Göttin des Frühlings – noch Ovid bringt die angebliche Ableitung des Monatsnamen aprilis von Aphrodite³⁰⁴ – denn die Heiterkeit und Fruchtbarkeit dieser Jahreszeit ist kennzeichnend für Lucretius Schilderung der Venus, die er »in ihrem innersten Wesen als generatrix«³⁰⁵ erfaßt hat.

Schon seit 1473 im Druck erschienen, verfehlte es »De Rerum Natura« nicht, Einfluß nicht nur auf Philosophen und Wissenschaftler, sondern auch auf Künstler der Renaissance auszuüben, wie es E. Panofsky für Piero di Cosimo nachgewiesen hat³⁰⁶. In seinen vielbenützten »Mythologiae sive Explicationis Fabularum Libri X«, Venedig 1551, führt Natale Conti die ersten dreizehn Zeilen des Prooemiums innerhalb seines Venus-Artikels auf³⁰⁷, um auf die besondere Deutungsmöglichkeit der antiken Göttin als Erzeugerin allen Daseins aufmerksam zu machen, der er einige Betrachtungen widmet. (Hanc Venerem . . . rerum omnium procreatricem dixerunt antiqui . . ., sowie . . . Venerem mundum procreasse et conservare . . .)³⁰⁸.

Ebenso scheint Rubens in seiner Londoner Friedensallegorie auf diesen Venus-Typus zurückgegriffen zu haben, wenngleich das Gemälde keinesfalls als Illustration des Lucretius-Prooemiums aufgefaßt werden kann. Vielmehr sind die dort vorgebrachten Merkmale der Venus in eine Bildsprache übertragen, die ihrerseits gänzlich auf der Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts beruht. Lucretius Gleichsetzung der Göttin mit einer Personifikation der Natur entspricht so dem Renaissancemotiv des Milchspritzens, das Rubens geschickt mit dem Bild der Venus lactans verschmolzen hat. Der Hinweis auf die lebenspendende, fruchtbare Umwelt in der antiken Vorlage ist von Rubens in die ihm vertraute, und in seinen Bacchanalien immer wieder beschworene, übermütige Geselligkeit sinnfroher Götter und ihres Gefolges umgesetzt worden. Lucretius Prooemium ist somit zwar nicht für die Ausgestaltung der Allegorie verantwortlich, wohl aber für den Begriff von Venus und ihrem Einflußbereich, den sich der Maler bilden mußte, bevor er ans Werk ging; es stellt sicherlich kein »Libretto« dar, wohl aber Quelle der Anregung für den, der eine Bilderfindung unter humanistischem Blickwinkel anging. Was aber besagt die Lukretische Venus innerhalb einer Friedensallegorie?

In seinen Erläuterungen zu Rubens »Porticus Caesaro-Austriaca« der Antwerpener Festdekoration von 1635, der die 12 olympischen Götter in Gemeinschaft mit den Vorfahren des zu ehrenden Kardinal-Infanten Ferdinand zeigt, verweist C. Gevaerts auf ein griechisches Gedicht des Orpheus, »Vatis antiquissimus«, das er, wie er angibt, in Natale Contis mythologischen Handbuch gefunden hat³⁰⁹. Das Gedicht, das sowohl bei N. Conti, wie bei C. Gevaerts im griechischen Original und lateinischer Übersetzung abgedruckt ist, stellt eine Aufzählung der 12 Olympier dar, denen die ihnen eigene physikalische oder begriffliche Deutung als Synonym beigegeben ist³¹⁰. So bedeutet Ares/Mars das Feuer und den Krieg, Aphrodite/Venus aber, die als lebenspendend bezeichnet wird, den Frieden (ignis Mars bellum, pax alma Venus)³¹¹. Die beiden anderen maßgeblichen und einflußreichen ikonographischen Nachschlagewerke des 16. Jahrhunderts, Lilio Gregorio Giraldis »De Deis Gentium . . .«, Basel 1548, und Vincenzo Cartaris »Le Imagini colla Spozizione degli Dei degli Antichi«, Venedig 1556, merken ebenfalls die enge Verbindung zwischen Venus und dem Frieden unter Hinweis auf eine Bemerkung in Aristophanes »Acharnern« (Vers 890) an³¹².

Eine solche Konzeption von Venus, der die Friedlichkeit als Wesenszug, der Friede selbst als Begleiter zugeordnet wird, steht in der Antike nicht vereinzelt, es sei hier nur an die Venus in Vergils Aeneis erinnert, die als Schützerin von pax klar abgesetzt gegen ihre streitsüchtige Widersacherin Juno dargestellt wird. Ihre Kampf- und Waffenhilfe für Aeneas dient nur der Verwirklichung ihres Friedensziels, der Errichtung eines mit den Zügen eines Goldenen Zeitalters ausgestatteten Reiches, wie denn auch die sie hauptsächlich charakterisierenden Adjektive laeta und aurea sind³¹³. Aber für ein präzise gefaßtes und eindrucksvolles Zeugnis dieser Gleichsetzung von Venus und dem Frieden muß nochmals auf Lucretius Prooemium verwiesen werden. Dort wird das Ruhen des Kriegsgottes Mars im Schoße seiner Geliebten Venus geschildert, an die folgende Anrufung gerichtet ist:

»Heiß indessen das wilde Gebrüll laut tosenden
Krieges
Aller Orten zu schweigen und ruhn zu Lande
und zu Wasser,
Da nur du es verstehst, die Welt mit dem
Segen des Friedens
Zu beglücken«³¹⁴.

Es folgt eine Beschreibung der beiden Liebenden, die mit einer weiteren Bitte an Venus schließt:

»Beuge dich liebend zu ihm und erbitte mit
süßesten Worten,
Hochbenedeite von ihm für die Römer den
lieblichen Frieden«³¹⁵.

Die Annahme, daß das Prooemium des Lucretius der Rubensschen Friedensallegorie als Quelle gedient hat, verdichtet sich damit nicht unwesentlich, nicht nur die Natura-Züge der Hauptgestalt, sondern auch deren Dominanz in einer den Frieden veranschaulichenden Darstellung kann mit dieser literarischen Vorlage sinnvoll erklärt werden. Wiederum muß jedoch festgehalten werden, daß nicht das Venus/Mars-Bild übernommen ist, wohl aber die Vorstellung von einer Venus pacifera, wobei die Zeile »da nur du es verstehst, die Welt mit dem Segen des Friedens zu beglücken« sogar als Thema der Allegorie vorangestellt sein könnte³¹⁶.

In ihrer mütterlichen Hinneigung zu den Kindern – um abschließend die Besonderheit der Rubensschen Erfindung zusammenzufassen – und in ihrer Verbundenheit mit der friedfertigen Heiterkeit des bacchischen Gefolges vereinigt die Venus der Londoner Allegorie in sich nicht nur gedanklich

deutbar, sondern gefühlsmäßig ganz und gar faßlich den »Segen des Friedens«. Dieser wird von Rubens als Fruchtbarkeit, Überfluß und Zufriedenheit dargestellt, womit in der Venusgestalt und ihrem Umkreis das alte Motto »ex pace ubertas« gleichermaßen definiert und verlebendigt ist. Bei der Erfindung seiner Allegorie bediente sich der Meister antiken Gedankengutes, wie es durch zeitgenössische ikonographische Handbücher nahegelegt wurde und einem gebildeten Künstler des 17. Jahrhunderts ohne weiteres zu Gebote stand. Daß bei aller Hinrichtung auf antike Vorstellungsmodelle und bei ausschließlicher Verwendung antiken Personals seine Allegorie zu keiner gelehrthistorisierenden Illustration wird, sondern zu einer ansprechenden Vision eines arkadischen Zustandes voll Wärme und Innigkeit, Friedlichkeit schlechthin zum Ausdruck bringend, ist in der Kunst und Imaginationskraft von Rubens begründet.

Es hat etwas Verlockendes an sich, nach einem mathematischen Beweiskgang mittels einer Probe das Ergebnis auf seine Richtigkeit zu prüfen. Nun ist eine ikonographische Untersuchung natürlich wenig vergleichbar mit dem rationalen mathematischen Verfahren, aber immerhin läßt sich in einigen Fällen das Kontrollsystem einer Probe, wenn vielleicht auch nicht mit gleicher Beweiskraft, auch auf die Ikonographie anwenden. Es war im Vorhergehenden versucht worden nachzuweisen, daß eine Reihe antiker Texte bei der Genese der Friedensvorstellung, die sich in Rubens Londoner Gemälde niedergeschlagen hat und für ihre Ausformung verantwortlich ist, einen nicht unerheblichen Einfluß ausgeübt haben. Das Ergebnis, so war festgestellt worden, ist eine Allegorie, deren Geist antikisch, deren Organismus flämisch-barock ist; das Bild des Friedens war von der Realität des 17. Jahrhunderts transponiert in die ideale Welt antiker Götter, die Hilfsmittel dieser Transposition waren die Venusgestalt des Lucretius und der von den Dichtern der augusteischen Klassik überlieferte Gedanke von der Verbindung zwischen Frieden und Überfluß. Ist diese Annahme richtig, so muß der angeblich in der Allegorie konstatierte »antike Geist« ebenso, oder vielmehr umsomehr, in der Antike selbst seine bildliche Form gefunden haben, zu einer Zeit, als den herangezogenen Texten eine weitaus dringlichere Gültigkeit und Aktualität zukam.

Ein solches Bildwerk existiert in der Tat, und zwar an nicht weniger prominenter Stelle, als der im Jahre 9 v. Chr. eingeweihten Ara Pacis Augustae, jenem beeindruckenden Denkmal der Sehnsucht

des Kaisers Augustus nach dem Frieden und seiner Bemühung um ihn. An der Rückfront, der Ostseite des Altares, ist ein Relief eingelassen, – glücklicherweise zählt es zu den am besten erhaltenen Stücken der Ara – über dessen Benennung die archäologische Forschung unterschiedlicher Meinung ist. Dargestellt ist eine sitzende jugendliche Frauengestalt in felsiger von Wasser umgebener Landschaft; ein Rind und ein Schaf zu ihren Füßen, Schilf und Ähren, Blüten und Mohn neben ihr und vor allem Früchte in ihrem Schoß und als Kranz in ihrem Haar kennzeichnen sie als verbunden mit segenspendendem Reichtum und elementarer Fruchtbarkeit. Sie wird begleitet von zwei kleinen Kindern, von denen das eine an ihre Brust drängt und das andere eine Frucht zu ihr empor hält. Die Deutung der Dargestellten reicht von Terra Mater bzw. Tellus³¹⁷ über Italia³¹⁸, die Personifikation Italiens, bis hin zu Venus³¹⁹, wobei allerdings alle Interpretationen dahingehend übereinstimmen, daß die Szene unabhängig von der Benennungsfrage in einem zweiten Bildsinn Inhalt und Frucht des Friedens verkörpert. Nicht als Personifikation von pax wurde somit die Frauengestalt von dem unbekannten augusteischen Künstler dargestellt, wohl aber als mythologische Schlüsselfigur in einer Friedensallegorie, »in der man den Frieden spürt, ohne daß er sichtbar vor uns tritt«³²⁰.

Auf den ersten Blick tut sich eine verblüffende Parallele zwischen dem antiken Relief und Rubens' Londoner Gemälde auf, denn nicht nur die Charakterisierung des Friedens stimmt überein, sondern auch die weibliche Hauptfigur im Brennpunkt der Allegorie läßt sich durchaus vergleichen, wie auch das Einfangen einer besinnlich-bukolischen Atmosphäre in beiden Werken eine Gemeinsamkeit schafft, die die Friedensdarstellungen über den Abstand von Raum und Zeit hinweg nahezu als Schwesterstücke erscheinen läßt. Die einfachste Erklärung für eine solche Parallele läge im Nachweis von Rubens' Kenntnis des antiken Reliefs, das 1568 in Rom bei Grabungen gefunden und daraufhin in die mediceische Sammlung in Florenz aufgenommen wurde³²¹. Ist eine Beeinflussung somit auf Grund dieses Funddatums theoretisch denkbar, so spricht doch dagegen, daß weder Nachzeichnungen nach dem Stück von Rubens oder dem Rubenskreis vorliegen, noch solche von den sonst unermüdlichen Antikenkopisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Das Relief scheint in der Tat in Humanistenkreisen wenig Aufmerksamkeit erregt zu haben; die sonst so auf Vollständigkeit bedachte archäologische Literatur des 17. Jahrhunderts verzeichnet es nirgends, und eine erste Beschreibung und Veröf-

fentlichung im Kupferstich findet sich erst in A. F. Goris »Inscriptionum Antiquarum Graecarum et Romanarum« von 1727, wo die Dargestellte als Tellus identifiziert wird, ohne daß allerdings der Zusammenhang mit Augustus Ara Pacis im geringsten bekannt wäre³²².

Die Möglichkeit einer Kenntnis des Reliefs ist für Rubens somit gering einzuschätzen, umso mehr muß daher hervorgehoben werden, daß beide Kunstwerke – allem Anschein nach unabhängig voneinander – unter dem Einfluß der gleichen literarischen Quellen entstanden sind. Moderne Untersuchungen zur Ara Pacis haben immer wieder auf Lucretius Prooemium als eines wesentlichen Schlüssels zum Verständnis der Reliefdarstellung verwiesen³²³, wie auch auf deren Abhängigkeit von jenen römischen Schriftstellern der augusteischen Zeit, die den eirene-Gedanken von der Verflochtenheit von Frieden und Überfluß wiederbelebt hatten³²⁴. Was allerdings für das Relief der Ara Pacis ein ohne weiteres verständliches Umsetzen zeitgenössischer Ideen und Vorstellungsmodelle in eine bildliche Form bedeutet, ist im Fall des Rubens-Gemäldes ein kompliziertes Rezeptionsverfahren. Mit dem Ideal der antiken Friedensvorstellung vor Augen und ausgerüstet mit der Kenntnis antiker Autoren hat Rubens seine Allegorie »all'antica« gestaltet; – »all'antica« – daß das bei ihm und in diesem Fall nicht nur die Verlegung des Bildgeschehens in die antike Götterwelt und die Verwendung antiker Quellen bedeutet, sondern sich bis in den Geist des Bildes, seine geradezu pagane Vitalität und Unbeschwertheit niederschlägt und selbst das Darstellungsverfahren trägt, das nicht das Aktuelle, sondern das Allgemeine sucht und das erst so zu einer gültigen Aussage über den Frieden findet³²⁵, darauf mag ein Vergleich mit der Ara Pacis Augustae aufmerksam zu machen.

3. Die Darstellung der Minerva als Pacifera

In der Besprechung des Eröffnungsbildes des Deckenzyklus im Banqueting-House und der Friedensallegorie in der National Gallery wurde bisher ein wesentlicher Bestandteil beider Darstellungen ausgeklammert, und zwar die Auseinandersetzung zwischen Minerva und Mars. In dramatischer Aktion hatte Rubens beide Götter im Deckengemälde (Abb. 14) als Gegensatz zur fried-

vollen Verbindung von Pax und Abundantia gegeben. Minerva, aus der Höhe kommend und noch im Fall begriffen, war auf Mars geprallt und hatte mittels ihres voll Energie geführten Gorgonschildes den die brennende Kriegsflagge haltenden Gott zum Wanken gebracht. Ihr mit ausholender Rechten bevorstehender Schlag muß diesen im nächsten Moment gänzlich niederwerfen und ihn so in den Abgrund stürzen, wohin schon vorher sein Gefährte, der Kriegsfluror, kopfüberfallend geschleudert war.

Diese die Möglichkeiten barocker Deckenmalerei voll ausnutzende Aktion in der Vertikalen bildet in die Horizontale verlegt den Hintergrund von Rubens' Londoner Friedensallegorie (Abb. 17). Unter dem Ansturm von Minerva schon rückwärts ausweichend war Mars dargestellt, als letzten Widerstand hält er der Göttin seinen mächtigen Schild entgegen, auf den sie jedoch mit kraftvoller Geste ihre rechte Faust stemmt. Auch hier bleibt der Ausgang des Kampfes nicht zweideutig, eine Furie beginnt schon die Flucht, Mars, kurz vor der gänzlichen Bezwingung durch Minerva, wird ihr folgen müssen.

Das Motiv des Zweikampfes zwischen Minerva und Mars muß Rubens als außerordentlich bildwirksam empfunden haben, denn er hat dieses Thema als eigenständigen Bildvorwurf behandelt, wovon mehrere Skizzen Zeugnis geben. So bewahrt das Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam eine mittelgroße, hochrechteckige Skizze des Meisters³²⁶, die die Rubens eigene, eilig hingeworfene Technik des zeichnerischen Skizzierens in Öl auf der besonders hierfür blaßbraun eingefärbten Holztafel aufweist (Abb. 22). Deutlich erkennbar sind die beiden Kontrahenten Minerva und Mars aus dem Londoner Gemälde übernommen und füllen nahezu die gesamte Bildfläche. Die Figuration des Kriegsgottes, sein Schritt nach rückwärts, sowie sein Blick über die Schulter sind die gleichen geblieben, nur sein Schild zur Linken fehlt. Statt dessen ist sein Arm nach unten geführt, wo seine Hand unter brutalem Zugriff sich in den Haaren einer am Boden sich aufrichtenden Frau verkrallt. Die Unglückliche hat in Todesangst die Arme emporgerissen, ihre Gesichtszüge spiegeln Verzweiflung und Schmerz. Minerva ist in der gleichen Pose wie in der Friedensallegorie herbeigeeilt, nur daß ihr Faustschlag nicht mehr den Schild, sondern die Schulter des Kriegsgottes trifft. Das Kräfteingen scheint noch unentschieden, der Partei von Mars ist eine Furie zugesellt, die aus der Luft ihren drohend erhobenen Arm gegen Minerva schwingt.



Abb. 22

Rubens: *Minerva und Mars*.

Rotterdam, Museum Boymans – van Beuningen

Die gleiche Bildidee der Rotterdamer Skizze wurde von Rubens nochmals und in erweiterter Form in einer Gouache (Abb. 23) – einer für ihn ungewöhnlichen Zeichentechnik – niedergelegt, die sich heute im Louvre befindet³²⁷. In der zarten Farbigkeit (verschiedener Brauntöne, vereinzelter Vorkommen von Blau und Rot), wie auch in der Flüchtigkeit der Ausführung erweist sich dieses Blatt als weitaus abhängiger von der Gattung der Ölskizzen des Meisters, als von dessen Zeichnungen; es ist dies eine eigentümliche Mischung der Rubensschen Arbeitskategorien, auf die schon J. S. Held verwiesen hat³²⁸. Von den beiden Kontrahenten ist Mars in nahezu der gleichen Pose wie in der Rotterdamer Skizze wiedergegeben, nur sein rechter Arm mit dem gezückten Schwert ist weiter vom Körper gelöst und erhält, da er so mehr ins Blickfeld gezogen wird, eine bedrohlichere Note. Die Gestalt der Minerva wurde dagegen allerdings mehr abgewandelt, ihr Körper ist so gedreht, daß sie nun nicht wie in dem vorhergehenden Stück von der Seite und über die Schulter hinweg

zu sehen ist, sondern sie stellt sich dem Betrachter nahezu frontal dar, wodurch ihre ausfallende Schrittstellung überhaupt erst verständlich ablesbar erscheint. Anstatt des rechten ist nun ihr linker Arm, der einen Schild hält, gegen die Schulter des Kriegsgottes gestemmt, wie dieser führt sie in der vom Körper nach hinten gestreckten Rechten als Waffe ein kurzes Schwert.

Den Sinn der Umstellung der Minerva-Figur macht ein Vergleich der Stücke aus Rotterdam und Paris ohne weiteres verständlich: war im ersteren das Kontrahentenpaar nahezu gleich, wenn auch spiegelbildlich vertauscht in schräger, halb rückwärts gewendeter Seitenansicht gegeben, so besteht nun ein Kontrapost, der die eine Figur sich im gleichen Maße von der Front, wie die andere von der Rückenansicht entfalten läßt. Dieses Spiel mit den verschiedenartigen Posen wird aufgegriffen und weitergeführt durch die dritte Hauptgestalt, die Rubens in die Pariser Zeichnung eingeführt hat, den mit kräftigem Stand hinter Minerva sichtbaren

Herkules, der mit über dem Kopf erhobener Keule dieser zu Hilfe eilt, um gemeinsam mit ihr gegen Mars anzutreten. Seine für den Kampf eingesetzte Kraft drückt sich im Muskelspiel seines mächtigen Körpers, vor allem in den Partien von Rücken, Schultern und Hals aus, denn so wie Mars ist auch Herkules hauptsächlich von hinten gesehen, sodaß die Anordnung der drei Hauptfiguren einen Wechsel von Rück-, Front- und wiederum Rückansicht ergibt.

In einer dreimalig vorgetragenen Diagonale bestimmen die Körper der drei Akteure die Komposition des Blattes; dieses Abweichen vom statischen Aufgerichtetsein der menschlichen Gestalt in eine dynamische Neigung verleiht dem mit Energie geführten Ansturm von Minerva und Herkules und der wütenden Abwehrstellung des Mars eine Eindringlichkeit, die das Kampfgeschehen zu einer Auseinandersetzung im Grundsätzlichen erhebt. Nicht nur der Person des Mars gilt der Angriff, sondern vor allem seiner Welt, den Schrek-

Abb. 23

Rubens: *Herkules und Minerva bekämpfen Mars*. Paris, Louvre



ken des Krieges, die mit beunruhigendem Realismus die Szene ergänzen. Das Motiv der von Mars an den Haaren vom Boden hochgerissenen Frau ist von der Rotterdamer Skizze übernommen und bildet das Zentrum des Kampfes. Daß dieser wilde Akt einer Mutter gilt, an deren Kleid sich ihr entsetzt aufschreiendes Kind klammert und deren zweites schon tot am Boden liegt, fügt dem Wesen des Kriegsgottes eine weitere Dimension der Grausamkeit hinzu. Unter seinen Füßen krümmen sich tote und sterbende Gestalten, man meint in den Händen einer Frau eine geborstene Laute, Sinnbild zerrütteter Harmonie, erkennen zu können. Im Hintergrund ist der Ausblick auf brennende Häuser gegeben, die Luft bevölkern Furien, sowie der Adler des Zeus, der als Bundesgenosse von Minerva mit Blitzbündeln in den Klauen gegen Mars anfliegt.

Ob nach der Pariser Gouache-Zeichnung ein Gemälde durch Rubens oder seine Werkstatt gefertigt wurde, läßt sich heute nicht mehr entscheiden, sicher hat der Meister jedoch mit einem solchen Gedanken gespielt. Es hat sich nämlich von der gleichen Komposition eine Ölskizze erhalten, – sie tauchte auf dem Londoner Kunstmarkt auf³²⁹ – die wenn auch bei Variation im Detail dem Pariser Blatt folgt und deren Technik des Ölskizzierens jene Werk-Kategorie darstellt, die bei Rubens unmittelbar den Vorbereitungsarbeiten für ein Gemälde dient. – Die zeitliche Stellung der Gouache ergibt sich aus dem im Vorhergehenden angestellten Vergleich zwischen der Rotterdamer und Pariser Fassung des gleichen Themas. Durch die Umstellung der Minerva-Figur im Pariser Blatt war eine gewisse Öffnung der Komposition und eine größtmögliche Klarheit der Anordnung erzielt, sodaß die Zeichnung als das spätere Stück angesetzt werden muß. Da die Gestalten von Minerva und Mars der Rotterdamer Skizze der Friedensallegorie in London entnommen sind, ergibt sich für jene ein Datum kurz nach 1630³³⁰; das Pariser Blatt und die von ihm abhängige Ölskizze wird nicht viel später entstanden sein. Alle drei Stücke stehen den zwischen 1630 und 1634 angelegten Skizzen für das Whitehall-Deckengemälde nahe, man braucht sie nur neben die Vorbereitungsskizze für den Marssturz der Decke, die sich heute in den *Musées Royaux des Beaux-Arts* in Brüssel befindet³³¹, zu stellen, um über die ikonographische Übereinstimmung hinaus die enge stilistische Verwandtschaft zu spüren³³².

Die Schützerrolle Minervas über den Frieden und ihr Abwehrkampf gegen Mars und dessen Welt

des Krieges ist kein Bildvorwurf, den Rubens genuin erfunden hat, vielmehr besteht eine gewisse Tradition, in die sich seine Erfindungen zwar eigenständig und von seiner Künstlerpersönlichkeit geprägt, aber doch als Variation über ein gegebenes Thema einfügen. Ein Glied einer solchen Bildtradition läßt sich heute in jenem Gemälde des Jacopo Tintoretto (Abb. 24) fassen, das 1577 ent-

Abb. 24

Tintoretto: Friedensallegorie.

Venedig, Palazzo Ducale, Sala del Anticollégio



standen ist und mit drei weiteren zu einem Zyklus für die Deckendekoration des *Salotto Dorato* im *Palazzo Ducale*, Venedig, zusammengeschlossen ist³³³. J. Müller-Hofstede machte in seiner Besprechung von Rubens' Londoner Friedensallegorie auf dieses Gemälde aufmerksam³³⁴, das er als Ausgangspunkt für die Gestaltung der Rubensschen Allegorie ansprechen möchte. Wenn auch der Vorschlag für eine solche Abhängigkeit kaum zu überzeugen vermag, – lassen sich doch die meisten Besonderheiten der Rubensschen Konzeption nicht mit dem Tintoretto-Vorwurf erklären – so steht das venezianische Gemälde doch fraglos in ikonographischem Zusammenhang mit dem hier behandelten Thema von Minerva als Schützerin des Friedens. Die Mitte der Komposition nimmt die Göttin ein, räumlich, wie vom Bildsinn her, Stellung zwischen Krieg und Frieden

beziehend. Mit ihrer Linken schiebt sie den noch jugendlichen, barhäuptigen Mars nach links aus dem Bildraum, während sie ihre Rechte schützend und freundschaftlich auf die Schulter von Pax zu ihrer Rechten legt. Diese ist als eine halbnackte, mit einem Lorbeerkranz bekrönte Frau gegeben, die als Bezwingerin des Krieges auf einem Waffenhaufen sitzt. Hinter ihr geht, fast die Funktion eines Nimbus einnehmend, die Sonne auf, während zu ihrer Seite Abundantia als ihre Begleiterin nur mit Kopf und Schulter sichtbar ist. Diese wird durch ein Fruchtegesteck über ihrem Haupt gekennzeichnet, sie hält mit ihrer Rechten Pax eine gläserne Schale entgegen³³⁵. In seinem Venedig-Führer von 1581 beschreibt Francesco Sansovino diese Gruppe als Sinnbild für die Weisheit, mit welcher der Staat Venedig den Krieg zu Gunsten von Wohlstand und Handel zurückdrängt³³⁶.

Wenig später entstand in Venedig ein ganz vergleichbarer Zyklus, den Paolo Veronese für die Sala dei banchetti des Fondaco de'Tedeschi, des Zentrums der deutschen Kaufleute in der Handelsstadt, malte und der der Verherrlichung der deutschen Nation dienen sollte. Teile des Zyklus kamen in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin³³⁷, wo sie im letzten Weltkrieg durch Brand vernichtet wurden. Eines dieser Stücke (Abb. 25) war dem Segen des Friedens gewidmet, Minerva auf dem

Abb. 25

Veronese: Minerva und Mars.

Ehem. Berlin, Kaiser Friedrich Museum



Schild des Mars sitzend beginnt zum Zeichen von dessen vollkommener Unterwerfung den Kriegsgott seines Lederkollers zu entkleiden, während zwei geschäftige Putten Olivenzweige – Sinnbilder des Friedens wie Attribute von Minerva – in seinen am Boden liegenden Brustpanzer und in andere abgelegte Rüstungsteile stecken. Mars selbst scheint ob dieser mehr friedfertigen als gewalttätigen Abrüstung eher resigniert als aufgebracht; als Hinweis auf seine gänzliche Kapitulation streckt er Minerva den Griff seines kurzen Dolches, dessen Klinge er mit der Linken umfaßt, entgegen. Der Sinn des Bildes wird durch diese Geste völlig einsichtig: der Kriegsgott hat seine Befehlsgewalt abgetreten, die deutsche Nation ist unter die Herrschaft der friedliebenden Minerva gebracht³³⁸.

Die beiden hier angeführten Allegorien von Tintoretto und Veronese können als Vorläufer der Minerva-Mars-Auseinandersetzung des Rubens angesehen werden³³⁹, wenngleich eine direkte Abhängigkeit der flämischen Fassung von den italienischen Beispielen sicherlich nicht besteht. Eine weit größere Nähe zur Rubensschen Konzeption bildet dagegen eine literarische Verwendung des Topos von Minerva als Streiterin für den Frieden, und zwar innerhalb eines Maskenspiels des Ben Jonson, das unter dem Titel »Das wiederhergestellte Goldene Zeitalter« 1615 am englischen Hof im Beisein von James I. zu dessen Huldigung aufgeführt wurde³⁴⁰. Auf der Bühne erscheint in ihrem Wagen vom Himmel herabkommend Minerva zu einer Zeit, als auf der Erde ein Eisernes Zeitalter herrscht. Die Personifikation dieses Zeitalters ruft alle nur denkbaren Laster einer kriegerischen Welt zusammen, um gegen die Göttin anzutreten. Es entbrennt ein Kampf, in dessen Verlauf sich Minerva der Laster zu entledigen weiß, sodaß nun von ihr ein Goldenes Zeitalter wieder eingesetzt werden kann. Astraea erscheint in den Wolken, ein Friedensreich hält Einzug, das den Menschen Glück, Frohsinn und Reichtum auf ewig beschert. Wenn man bedenkt, daß das Maskenspiel für den gleichen Herrscher geschrieben wurde, dem das Stürzen von Mars und dem Kriegsfuror durch Minerva als Hoheitsformel an Rubens Deckengemälde im Banqueting-House galt, so läßt sich kaum ein engerer ikonographischer Zusammenhang zwischen zwei Verwendungen ein- und desselben Topos, wenn auch in verschiedenen Medien, herstellen.

Der im Vorhergehenden nachgewiesene vielfältige Gebrauch der Auseinandersetzung zwischen Mi-

nerva und Mars³⁴¹ geht auf eine im höchsten Maße prominente Quelle zurück, die allen Bearbeitern von Tintoretto bis Rubens bekannt gewesen sein muß. Im fünften Buch der Ilias (V, 29–36) berichtet Homer, wie Pallas Athene auf dem Schlachtfeld an den ungebärdigen Ares herantritt, ihm das Morden verweist, den Kriegsgott daraufhin an die Hand nimmt und vom Schlachtfeld führt. Im gleichen Buch (V, 825–863) wird weiterhin geschildert, wie es zum offenen Konflikt zwischen beiden Göttern kommt. Pallas leistet dem Griechen Diomedes Waffenhilfe gegen Ares und fügt diesem im Zweikampf sowohl Verwundung wie Niederlage bei³⁴².

In einem 1771 entstandenen und heute im Louvre, Paris, befindlichen Gemälde hat Jaques Louis David diese Begebenheit zwischen den beiden Göttern als Vorwurf behandelt³⁴³. Aber ebenso eindeutig wie dieses David-Gemälde eine getreue Illustration des homerischen Mythos darstellt, sind die Rubenssche Minerva-Mars-Fassung und ihre Vorläufer im Hinblick auf die literarische Quelle alles andere als reproduzierend. Das Vorstellungsmodell, beide Götter als Kontrahenten antreten zu lassen, ist dort zwar dem Ilias-Passus entnommen, aber aus einer Auseinandersetzung zweier Personen, wenn auch im Rang von Göttern, ist eine Gegnerschaft im Grundsätzlichen, das Aufeinanderprallen zweier Welten geworden: Minerva und Mars verkörpern nun vorrangig die Prinzipien von Frieden und Krieg. Aus Mythologie – und in diesem Sinn ist das Davidsche Gemälde als rein mythologische Schilderung anzusehen – ist Allegorie geworden. Mit nur wenigen Bausteinen wurde dieser Wandlungsprozess durchgeführt, denn für Mars ist eine Art Personalunion mit der Personifikation des Krieges ohne weiteres verständlich. Für Minerva waren dagegen hauptsächlich zwei Elemente maßgebend, das Bildthema ihrer Lastervertreibung, sowie die »Minerva-Pacifera«-Vorstellung, was beides im Folgenden kurz umrissen sei.

Andrea Mantegna hatte in seinem berühmten, heute im Louvre aufbewahrten Gemälde, das für den Dekorationszyklus im Studiolo der Mantuaner Herzogin Isabella d'Este bestimmt war, einen Bildtypus geschaffen, dem in der Renaissance- und Nachrenaissancekunst eine reiche Nachfolge beschieden sein sollte³⁴⁴. Als Ausdruck einer »psychomachia« sind Tugenden angetreten, die Front gegen verschiedenartige Laster einnehmen, um diese zu bezwingen oder in die Flucht zu schlagen. Um der im Vorwurf liegenden Gefahr von zu

großer gedanklicher Abstraktion zu begegnen, wurden die Hauptakteure in bekannte mythologische Gestalten gekleidet. So personifiziert Minerva die Weisheit, die von Diana und Castitas begleitet mit Schild und Lanze energisch gegen Venus vorgeht, welche hier als Urmutter allen Lasters gezeigt wird. Diese ist umringt unter anderem von der Trägheit, dem Haß, dem Verdacht und dem Geiz.

Der Bildtypus der Lastervertreibung durch Minerva wurde nicht zuletzt von der Emblemliteratur weitergereicht, es sei nur auf das 1552 in Lyon erschienene Werk »Picta Poesis ut Pictura Poesis erit« des Aneau Barthélemy verwiesen, das unter dem Motto VIRTUS INVIDIAM EXCITAT das hier behandelte Thema aufgreift und in einer Abbildung vorstellt³⁴⁵. Um 1600 läßt sich der Topos im flämischen Bereich nachweisen, und zwar findet er sich in den von Otto van Veen, dem Lehrer des jungen Rubens, 1607 herausgegebenen »Emblemata Horatiana«³⁴⁶. Dort wird dem an Horaz angelehnten Motto A MUSIS TRANQUILLITAS eine Illustration gegenübergestellt, die die neun Musen zeigt, deren Verteidigung Apoll und Minerva übernommen haben. Unter dem drohend gespannten Bogen des Gottes und der kraftvoll geschwungenen Lanze der Göttin entfliehen die Personifikationen der Trauer und der Furcht, während unter dem abwehrend gehaltenen Gorgonenschild Minervas ein Dichter seine Zuflucht genommen hat.

Diese Komposition, die von van Veen durch eine im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Zeichnung (Abb. 26) vorbereitet wurde³⁴⁷, ist insofern von nicht geringer Bedeutung, da sie die Anregung für eine Rubenssche Gestaltung des gleichen Themas abgab. In dem dritten querrechteckigen Gemälde seines Medici-Zyklus, das den Götterrat über die »Spanischen Hochzeiten« darstellt³⁴⁸, hatte Rubens in die untere Bildzone sowohl Minerva wie Apoll gesetzt, welche im Begriff sind, die Widersacher von Marias Friedenspolitik, die Personifikationen von Zwietracht und Falschheit, sowie eine Furie zu verjagen³⁴⁹. Den teils in ohnmächtigem Widerstand, teils in ungezügelter Flucht gezeigten Lastern stehen die Gestalten der beiden Olympier in göttlicher Überlegenheit gegenüber; wohl sind deren Waffen, der Bogen Apolls, Lanze und Schild Minervas drohend bereitgehalten, aber es ist doch mehr das achtunggebende Auftreten – und in diesem Sinne hat Rubens die Figur des Apoll Belvedere mit besonderer Berechtigung und Wirksamkeit eingesetzt³⁵⁰ –, das die finsternen Mächte in die Flucht treibt.



Abb. 26

Van Veen: *A Musis Tranquillitas*.

Berlin, Staatliche Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz

In die Bildtradition dieser Lastervertreibung durch Minerva fügt sich als eine mehr eigenständige Spielart der Darstellungstyp der Auseinandersetzung zwischen Minerva und Mars ein, wie er etwa in den Allegorien des Tintoretto und Veronese, sowie in mehrfacher Ausführung bei Rubens vertreten war. Der aus der Ilias übernommene Vorwurf des Götterkampfes wird somit verschmolzen mit einer Allegorie des Sieges von Tugend über Laster, wobei die Zusammengehörigkeit beider Themen kaum besser als im Werk des Rubens aufzuzeigen ist³⁵¹. Eine Gegenüberstellung der Vertreibungsszene aus dem Medici-Zyklus und der rund zehn Jahre später entstandenen Pariser Gouache ergibt, daß eine Wendung von der Vielfalt in der Darstellung des Bösen zu einer Zentralisierung auf eine Gestalt erfolgte, daß der Kampf der Göttin nun nicht allgemein der Lasterhaftigkeit, sondern im Besonderen dem Kriegsübel gilt. Festgehalten wurde dagegen an der eindeutigen Polarisierung von Gut und Böse, wenngleich der Sieg des Guten in dem späteren Stück nicht mehr als so selbstverständlich erscheint. – Mit allem Nachdruck sei hier auf jene ineinanderverzahnte Vielschichtigkeit des Bedeutungssinnes hinge-

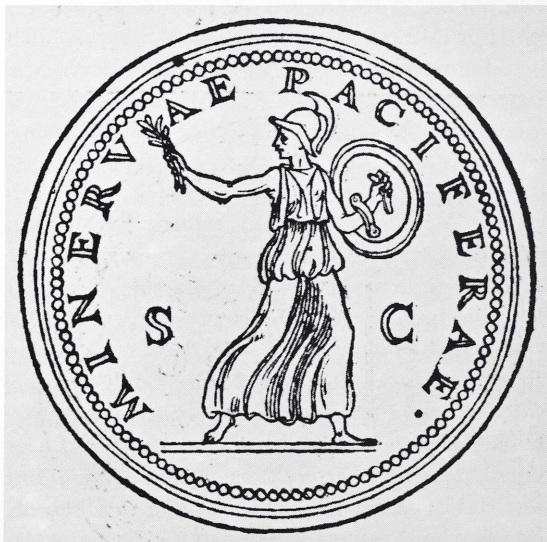
wiesen, die erst den Nährboden für eine gelungene Allegorie hergibt. So erhält das Thema, das durch die Ilias angeregt und legitimiert war, eine Ausweitung ins Allgemeingültige durch die Verflechtung mit dem den Zeitgenossen ohne weiteres vertrauten Topos der Lastervertreibung.

Der gleiche Vorgang wird noch an einem anderen Punkt der Minerva-Mars-Allegorie, und zwar an dem Verständnis der Göttin, deutlich. Sie ist nicht wie in den üblichen Lastervertreibungen als Sinnbild von Weisheit oder Tugend aufgefaßt, sondern als Schützerin des Friedens, mit dem sie sogar identifiziert werden kann. Eine solche Deutbarkeit ist in der ikonographischen Überlieferung des 16. Jahrhunderts fest verankert und wurde durch das neu erwachte Interesse an antiker Numismatik gestützt, das eine auf den Münzen des Commodus (Abb. 27)³⁵² und des Albinus³⁵³ nachgewiesene Reversdarstellung in die Diskussion um die antike Göttin brachte. Mit der Beischrift MINERVAE PACIFERAE war auf diesen Münzen das Bild der stehenden, gerüsteten Göttin gegeben, die in der hoherhobenen Rechten einen Olivenzweig hält. Dieser Typus wurde innerhalb der italienischen Medaillenkunst nachgeahmt; so schuf der zwischen 1560 und 1609 nachweisbare Gasparo Romanelli eine Medaille für den Florentiner Wissenschaftler Pietro Vettori, deren Revers die

Abb. 27

Revers einer Münze des Commodus.

Aus: Du Choul, *Discours de la Religion des anciens Romains*, 1555



gleiche Minerva-Darstellung allerdings mit veränderter Beischrift: INVENTRIX OLEAE ET ALTRIX INGENIOR(um) widergibt³⁵⁴.

Aus dieser Vorstellungstradition und Interpretationsmöglichkeit der antiken Göttin³⁵⁵ hat kein geringer als Tizian Nutzen gezogen, und zwar verwendete er das Bild einer Minerva Pacifera an hervorragender Stelle in einem Deckengemälde, das er zwischen 1565–68 für das Rathaus von Brescia gemalt hatte³⁵⁶. Die Darstellung zeigte die Personifikation der Stadt Brescia, zwischen den Göttern Minerva und Mars erhöht auf einem Hügel stehend, an dessen Fuß drei Nymphen lagerten. Brescia hatte dem Kriegsgott den Rücken zugekehrt und sich ganz zur Friedensseite gewandt; denn daß Minerva als Herrin des Friedens dargestellt sein sollte, wird in dem ausführlichen Programm, das Tizian für die Ausführung des Gemäldes zur Verfügung gestellt wurde und das sich glücklicherweise erhalten hat, nachdrücklich verzeichnet (La Minerva, intendo della pacifica, non della Pallade guerriera. . .)³⁵⁷. Zur Bekräftigung ihrer Wahl zwischen den beiden Göttern und deren Einflußbereichen hielt Brescia in ihrer ausgestreckten Rechten der Minerva eine Statuette als Siegeslohn entgegen.

Diese die Friedensliebe der Stadt Brescia versinnbildlichende Allegorie ging 1575 durch Brand zugrunde, sie bleibt heute allein faßbar durch das schon erwähnte Programm, sowie durch eine, die literarische Vorlage bis in jedes Detail getreu widerspiegelnde Nachzeichnung im British Museum, London, die P. P. Rubens zugesprochen wurde³⁵⁸. Das Blatt (Abb. 28), das nach Zeichnungsmaterial der Tizianwerkstatt für das Deckengemälde oder nach einer Kopie von diesem angefertigt sein muß – die Decke war zum Zeitpunkt von Rubens Italienaufenthalt vernichtet –, stellt insofern einen Schlüsselpunkt innerhalb der ikonographischen Reihe der Minerva Pacifera-Darstellungen dar, als mit ihm die Übernahme dieses Bildgedankens in den flämischen Kunstbereich nachgewiesen werden kann. Das gilt auch, falls die Zeichnung von van Dyck gearbeitet sein sollte, wie ein Teil der Forschung geltend machen will³⁵⁹; sie wäre dann während dessen Italienreise zwischen 1621–27 zu datieren, immerhin noch rechtzeitig genug, um Einfluß auf die später entstandenen Rubensschen Minerva-Mars-Darstellungen ausüben zu können³⁶⁰. Denn daß sich die Gestaltung des Tizian, sei sie nun durch eigene Nachzeichnung oder durch die Kopie seines besten Mitarbeiters überliefert, für Rubens als von rich-



Abb. 28
Rubens nach Tizian:
Allegorie
auf die Stadt Brescia.
London, British Museum

tunggebender Bedeutung erweisen konnte, wird schon durch die uneingeschränkte Verehrung nahegelegt, die dieser während seiner gesamten Schaffenszeit dem italienischen Meister entgegenbrachte.

Läßt sich, ausgehend von der Konzeption der Minerva als einer Göttin des Friedens, eine Beziehung zwischen den Rubensschen Minerva-Mars-Darstellungen und den Minerva Pacifera-Fassungen der italienischen Renaissance, als deren wichtigster Vertreter Tizians Deckengemälde für Brescia anzusehen ist, herstellen, so dürfen allerdings über eine solche gleichartige Deutungsmöglichkeit der Göttin hinaus tiefgreifende Unterschiede nicht übersehen werden. Bei den italienischen Beispielen überwiegt eine gewisse Handlungsarmut zu Gunsten des gedanklichen Konzeptes, die Göttin steht stellvertretend für ihren Bereich, als dessen Sinnbild sie der kundige Betrachter zu entschlüsseln vermag. Demgegenüber ist für Rubens die Friedenszugehörigkeit von Minerva weder eine Frage des Attributes, noch gelehrter Allusion, sondern drückt sich ganz in ihrem bedingungslosen Einsatz für ihre Sache aus. Ein Vorstellungsmodell wird somit in Szene gesetzt, ein Gedanke in Aktion umgemünzt, und es spricht für Rubens besondere Fähigkeit in der Bildung wirkungsvoller Allegorien, daß eine solche, die Friedensliebe der Minerva verdeutlichende Aktion sowohl mit dem Tugend/Laster-Typus, als auch mit dem Thema des Götterkampfes eine ebenso glückliche, wie virtuose Kombination eingehen kann.

Daß eine solche Kombination nur eine Möglichkeit der Verlebendigung der Minerva Pacifera-Idee darstellt und eine andere ebenso einfallsreich angelegte daneben im Oeuvre des Rubens besteht, belegt eine Werkgruppe des Meisters auf die im Folgenden kurz eingegangen sei.

In mehreren Exemplaren hat sich eine Komposition erhalten, die 1676 von Rubens Neffen als »L'occasion« bezeichnet wurde und heute den umständlicheren, aber genaueren Titel »Der siegreiche Held ergreift die günstige Gelegenheit, Frieden zu schließen« trägt³⁶¹. Erste Skizzierungen dieser Bildidee finden sich etwa auf einer Tafel in den Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein in Vaduz (Abb. 29)³⁶², sowie auf der Rückseite eines Frauenporträts in Windsor Castle³⁶³. Die endgültige Komposition gibt eine eigenhändige, in den Staatlichen Kunstsammlungen, Weimar, bewahrte Zeichnung (Abb. 30) wieder³⁶⁴, sowie

mehrere malerische Fassungen mit wechselnder Werkstattbeteiligung³⁶⁵, von denen die wichtigsten Stücke jenes heute im Museum des Siegerlandes, Siegen, befindliche Gemälde³⁶⁶, sowie die seit dem letzten Krieg verschollene Replik der Bildergalerie von Sanssouci sind³⁶⁷.

Stilistisch läßt sich die Komposition in die Jahre zwischen 1628–31 datieren, in den gleichen Zeitabschnitt also, in welchen auch die Entstehung der großen Friedensallegorie in London, sowie der mehrfachen Minerva-Mars-Fassungen fällt. Man hat in der Hauptgestalt eine Darstellung des verstorbenen Heinrich IV. erkennen wollen und somit das Werk in den Zusammenhang mit dem gleichzeitig durch Rubens in Angriff genommenen Parallelzyklus zur Medicifolge gesetzt, der die Taten des französischen Königs verherrlichen sollte³⁶⁸. Aber unbestreitbar sind die Anklänge an die Physiognomie des von Rubens hochgeschätzten Königs nur ganz allgemeiner Art und heben sich grundsätzlich von den porträthaften

Abb. 29

Rubens: Friedensallegorie.

Vaduz, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein





Abb. 30
 Rubens: Friedensallegorie.
 Weimar,
 Staatliche Kunstsammlungen

Zügen auf solchen Gemälden des Meisters, etwa innerhalb des Medici-Zyklus, ab, die nachweislich eine Darstellung des Königs enthalten³⁶⁹. Zudem läßt sich innerhalb des Heinrichzyklus, soweit wir das Skizzenmaterial hierfür, das sich erhalten hat, übersehen können, kein Platz für diese Komposition ausmachen³⁷⁰. Der Gedanke an einen Bezug auf Heinrich IV. muß daher als äußerst fraglich beiseite geschoben werden, und man wird gut daran tun, das Stück mehr in die Reihe der großen politischen Allegorien jener Jahre, als in den Zusammenhang mit den historischen Zyklen zu setzen.

Der Bildgedanke hat zwei voneinander absetzbare Stufen durchlaufen, von denen die erstere sich in der Liechtensteinschen Skizze widerspiegelt (Abb. 29). Die Mitte der Komposition nimmt dort die matronenhafte Gestalt von Pax ein, deren Attribut, ein Füllhorn, von einem Putto neben ihr gehalten wird. Von der einen Seite tritt der geflügelte, greisenhafte Gott der Zeit, Saturn, heran und führt ihr mit beiden Händen die halbnackte Gestalt der Occasio, der Personifikation der günstigen Gelegenheit, zu, in deren demütiger Haltung ihre Unterordnung unter die absolute Führung der Zeit zum Ausdruck kommt. Occasio ist an ihrer lang herabwallenden Stirnlocke kenntlich, die

faßbar ist für den, dem sie sich zukehrt, unerreichbar aber, falls sie sich abwendet³⁷¹. Diese Stirnlocke hat Pax ergriffen und ist bereit, sie einem geharnischten Helden zu übergeben, der von der gegenüberliegenden Seite mit ausgestreckten Armen herbeieilt. Hinter ihm wird Minerva sichtbar, sie hat ihre rechte Hand halb schützend, halb den Helden zur Friedensgöttin drängend, auf seine Schulter gelegt, während über dessen Haupt ein fliegender Putto einen Lorbeerkranz bereithält, um ihn als Sieger zu ehren. Der Sinn der Allegorie läßt sich etwa folgendermaßen formulieren: der siegreiche Feldherr nimmt unter dem Schutze Minervas die von der Zeit herbeigeführte Gelegenheit wahr, Frieden zu schließen.

Diese Rubenssche Komposition läßt sich in ihren Grundzügen auf eine Allegorie des Hans von Aachen (1552–1615) zurückführen, die Teil einer 14 Stücke umfassender Serie »Inventiones ungarischer Schlachten« ist, welche der Maler 1607 dem Kurfürsten von Sachsen präsentierte³⁷². Die Darstellung, die heute nur noch in einer Radierung des Th. Boissens vorliegt (Abb. 31), zeigt ebenfalls Pax in der Mitte über Waffen stehend, zu ihrer Rechten ist die geflügelte Fama gegeben, die der Friedensgöttin eine Siegespalme überreicht, während von der anderen Seite ein jugendlicher



Abb. 31

Boissens nach von Aachen: Friedensallegorie.

Feldherr hinzutritt, um des Friedens teilhaftig zu werden. Die Szene spielt auf einem Schlachtfeld, im Hintergrund ist noch Getümmel auszumachen, im Vordergrund entschließen sich Personifikationen verschiedenartiger Laster zur Flucht. Auf der Grundlage dieses Vorwurfs ist die Rubenssche Allegorie aufgebaut, eine ganze Reihe von nicht unbedeutenden Gemeinsamkeiten kompositioneller wie ikonographischer Art durchziehen beide Fassungen, wenngleich der Bildgedanke bei Rubens mit einem anderen Grad an Eindringlichkeit und einer Kunst der Verlebendigung gestaltet ist, die das frühere Stück nicht aufzuweisen vermag.

In der zweiten Stufe der Rubensschen Bilderfindung, wie sie am besten in der Zeichnung in Weimar entgegentritt (Abb. 30), ist im Gegensatz zum Vorwurf des Hans von Aachen und der Liechtensteinschen Skizze auf die Darstellung von Pax ganz verzichtet. Statt ihrer führt nun Minerva die Konfrontation zwischen Occasio und dem Feldherrn herbei, wobei jedoch deutlich wird, daß beide mit weit stärkerer innerer Beteiligung ihre Begegnung erfahren. Occasio, losgelöst aus der Bindung an Saturn, steht scheu und abwartend in der Haltung einer Venus pudica, ihr langes, lockiges Haar ist von Minerva ergriffen und an den Helden weitergereicht, der mit einer Mischung von Ehrfurcht und Liebe sein Gegenüber betrachtet. In dieser Dreiergruppe, dem frontal gesehenen Mittler, der liebevollen Zuwendung der einander Bestimmten und der symbolischen Überreichung des Unterpfandes der Verbindung genau im Zentrum des Geschehens,

werden Assoziationen wachgerufen, die an eine Profanierung des Spozalizio-Themas der italienischen Renaissance denken lassen. Dieser Konzentration des Geschehens auf die drei Hauptbeteiligten stehen die weiteren Figuren der Allegorie nur noch ergänzend und als von zweiter Ordnung gegenüber, der greise Saturn schwebt über der Gruppe, gottvaterhaft seine Zustimmung zu der Vereinigung gebend, während neben Occasio die sitzende Personifikation der »Glücklichen Regierung« mit ihren Attributen, Steuerruder und Cornu Copiae, erscheint.

Wäre nicht die Vorstufe dieser Bildidee durch die Liechtensteinsche Skizze sowie deren Herkunft von der Allegorie des Hans von Aachen bekannt, so würde eine Deutung der Weimarer Zeichnung auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen, denn es wäre nicht ohne weiteres auszumachen, welche günstige Gelgenheit zu ergreifen, der Rat der Götter dem Feldherrn nahelegt. So aber läßt die Bildtradition deutlich werden, daß Minerva den Platz der Friedensgöttin einnimmt, daß sie für diese steht. Ihr fällt nun nach der Herausnahme von Pax aus der Allegorie eine Doppelaufgabe zu, die gleichermaßen die Leitung des Helden hin zur Annahme der günstigen Gelgenheit umreißt, wie die Verkörperung dessen, auf das diese Gelegenheit zielt, den Frieden. Eine solche Aufgabe konnte Minerva nur dann zugesprochen werden, falls ihr nicht nur die Klugheit als persönlicher Bereich zugeordnet wird, sondern wenn sie allem voran in ihrem Wesen als eine Pacifera erfaßt wird.

Die Occasio-Allegorie des Weimarer Blattes weist sich als ein weiterer Pol jener Vorstellung von Minerva als einer den Frieden liebenden und fördernden Göttin aus, wie sie schon in dem Minerva/Mars-Zweikampf der Pariser Gouache bedekten Ausdruck gefunden hatte. Beide Allegorien, so unterschiedlich sie angelegt sein mögen, umreißen das gleiche Vorstellungsmodell, und es mag an beiden deutlich werden, mit welcher Imaginationsbreite Rubens einen humanistischen Gedanken in Bilder umzusetzen vermochte. Daß die Minerva Pacifera-Idee ihren Ursprung von trockenen Reversdarstellungen römischer Münzkunst nahm, vermag der Betrachter vor Rubens Bildern nicht mehr zu erkennen; aus einem Typus, der als Formel für den Frieden verwendet werden konnte, ist eine Göttergestalt voll Aktionsbereitschaft und sanfter Fürsorglichkeit geworden, die als treibende Kraft den Kampf gegen den Krieg und die Vermittlung für den Frieden bestimmt.

4. Zur Nachwirkung der Londoner Friedensallegorie

In der bisherigen Untersuchung der Londoner Friedensallegorie des P. P. Rubens war das Augenmerk hauptsächlich auf die bildlichen Quellen und die gedanklichen Modelle gerichtet, die fruchtbar auf das Erscheinungsbild der Allegorie und die Charakterisierung des Friedens als eines Zustandes segenspendenden Überflusses bei gleichzeitiger Verbannung des Krieges eingewirkt haben. Eine solche Bestimmung des Standortes des Kunstwerkes in dem Geflecht verschiedener Traditionen bleibt jedoch unvollständig, falls nicht ebenso wie seine Vorbilder die Bilder der Nachfolge untersucht werden; denn diese aus der glücklichen Verschmelzung vorgefundener Gedanken gewonnene Bildidee ist selber ihrerseits zur Quelle der Anregung, zum Modell für gleichartige Bilderfindungen geworden. Dieses Nachwirken, das die Londoner Friedensallegorie besonders im flämischen Kunstbereich unter den jüngeren Zeitgenossen des Rubens erfahren hat, sei im Folgenden kurz skizziert.

Wenig später nach Rubens Rückkehr aus London 1630 muß die Friedensallegorie, die in der Alten Pinakothek in München aufbewahrt wird (Abb. 32), als Werkstattgemälde entstanden sein³⁷³ und zwar unter Verwertung des Vorbereitungsmaterials für das Londoner Bild; denn daß das Münchener Stück

diesem gänzlich verpflichtet ist, erweist sich schon in einem ersten kurzen Vergleich. Hier wie dort ist die Gestalt der sitzenden nackten Venus Mittelpunkt des bewegten Geschehens, allerdings zeigt schon die Abänderung des Motivs der Milchspende hin zum einfachen Nähren an der Mutterbrust, daß das die Allegorie ausführende Werkstattmitglied³⁷⁴ die vom Meister mit dem Gestus des Milchspritzens eingeführte Verknüpfung eines Natura/Abundantia-Motivs mit der Friedensgestalt nicht mehr recht verstanden hat. Ebenso fehlt das im Londoner Gemälde an so markanter Stelle dargereichte Wahrzeichen der Abundantia, das Füllhorn, ferner erhält die Szene der Hinführung der Kinder zu den Früchten des Friedens, die noch für die Londoner Allegorie von zentraler Bedeutung war, mehr den Zug einer Nebenepisode. Sie findet sich nur noch auf eine Seite des Bildes eingeschränkt, während die andere nun ausschließlich der Vertreibung des Mars durch Minerva gewidmet ist. Beide Kämpfer sind mehr aus dem Figurenensemble gelöst, sie erscheinen eigenständiger und weit monumentaler als in dem Londoner Vorbild, was auf eine Abhängigkeit von der Pariser Gouache schließen läßt, mit der sich zudem die figurale Anordnung der beiden Kontrahenten weit mehr verbindet als mit den Gestalten der Londoner Allegorie. Insgesamt weist sich die Friedensallegorie der Alten Pinakothek als eine handwerklich gut gemalte, ikonographisch dagegen wenig einfallsreiche, ja bisweilen wenig



Abb. 32
Rubens-Werkstatt:
Friedensallegorie.
München, Alte Pinakothek



Abb. 33
Umkreis des Van Balen: Friedensallegorie.
 München, Privatbesitz

verständnisvolle Variante der Rubensschen Fassung in London aus; die dort vorgetragenen Ideen zur Darstellung des Friedens werden zwar aufgegriffen, jedoch nicht weiterentwickelt oder gar vertieft.

Ein weiterer Nachklang der Rubensschen Erfindung hat sich in einem Gemälde mit der Darstellung einer Friedensallegorie in Münchener Privatbesitz erhalten³⁷⁵, das dem Umkreis um Hendrick van Balen zuzusprechen ist, falls es nicht von diesem selbst gemalt ist (Abb. 33). Es müsste dann kurz vor seinem Tod 1632 entstanden sein und wäre identisch mit dem »Triomphe de la paix«, den ein Inventar aus dem Jahre 1638 im Besitz der Witwe van Balens als von dessen Hand erwähnt³⁷⁶. Das Bild schließt in zwei Szenen die Vertreibung des

Mars und eine die Wohltaten des Friedens versinnbildlichende Figurengruppe zusammen und läßt somit in seiner Anlage die inhaltliche Abhängigkeit von Rubens' Londoner Allegorie in großen Zügen deutlich werden. Im einzelnen treten dagegen durchaus Verschiebungen hervor; so ist die Friedensgruppe als ein Ensemble weiblicher Personifikationen gegeben, die von Pax angeführt werden und unter denen vor allem Iustitia hervorragt. Zu deren Füßen schüttet Abundantia – in der gleichen Stellung wie der Satyr in Rubens' Gemälde – ihr Füllhorn aus, dessen Schätze von Putten umspielt werden. Die Bevorzugung von Personifikationen gegenüber den bei Rubens verwendeten mythologischen Gestalten bewirkt für dieses Bild des Friedens eine weitaus leichtere Entschlüsselbarkeit, wobei allerdings akademische Nüchternheit die bei Rubens gegebene idyllische Vision einer friedfertigen Gemeinschaft ersetzt.

Neben diese beiden Varianten des Themas der Londoner Friedensallegorie stellen sich zwei weitere Kompositionen – es handelt sich in beiden Fällen um Zeichnungen –, die von den bedeutendsten Künstlern aus dem Umkreis um Rubens, Anton van Dyck und Jacob Jordaens, geschaffen sind und die eine weit freiere und damit originellere Schilderung eines Friedenszustandes aufweisen, wenngleich die Anregung durch die Rubenssche Allegorie noch immer spürbar bleibt³⁷⁷. Die im Louvre bewahrte Zeichnung van Dycks (Abb. 34), die frühere Forschung als eine Darstellung des



Abb. 34
Van Dyck: Friedensallegorie.
 Paris, Louvre

Triumphs der Liebe bezeichnete³⁷⁸, ist erst unlängst durch H. Vey zu Recht als eine Friedensallegorie erkannt worden³⁷⁹, als deren Programm er »Das Gedeihen des Landes nach der Überwindung des Krieges und der Gewalt« herausstellte³⁸⁰. Das Blatt zeigt eine die Komposition beherrschende sitzende Frau, die den Frieden verkörpert und, wenngleich bekleidet, in Analogie zur Rubensschen Allegorie als Venus benannt werden muß. In der erhobenen Rechten hält sie zwei abwärts gekehrte Pfeile, die in ihrer Verbindung als Sinnbild der Eintracht anzusprechen sind³⁸¹. Zu ihren Füßen kauern die gekrümmten und gefesselten Gestalten von Mars und Herkules: Krieg und Gewalt sind somit in die Macht der friedliebenden Göttin gegeben. Mit kindlicher Gewissenhaftigkeit ist ein Putto damit beschäftigt, die Fesseln der Gefangenen zu prüfen, ein anderer schleppt mit verspieltem Ernst die mächtigen Waffen des Kriegsgottes. So wie sich in diesem kindlichen Tun Überwindung und Entwaffnung der Gegner des Friedens ausdrückt, so wird auch die Schilderung der gewonnenen Friedenszeit auf der gegenüberliegenden Bildseite vor allem in die Welt der Kinder verlegt. Zwei am Boden aneinandergeschmiegte Putten halten sich mit ihren Armen umschlungen, um sich zu küssen, – eine einträchtige Verbundenheit nahezu wie im Emblem zum Ausdruck bringende Gruppe. Hinter ihnen erscheint Amor als Knabe mit Bogen und umgebundenem Köcher, neben ihnen ist der Boden mit einer Vielfalt von Früchten bedeckt. Dieses an den Geist von Rubens' Londoner Allegorie gemahnende Beieinander von Überfülle an Früchten und Kinderglück drückt sich weiterhin in der Gestalt eines gutmütig dreinblickenden Satyrs aus, der in seinen erhobenen Armen einen mit Früchten vollgehäuften Korb hält, aus welchem er im Begriff ist, Trauben an einen kleinen, zu ihm aufschauenden Jungen auszuteilen. Dieser ist bewußt von dem übrigen Puttenvolk durch das Fehlen von Flügeln abgesetzt und darüberhinaus mit einem Hemdchen bekleidet, dessen Zipfel er zum Aufnehmen der Früchte dem Satyr entgegenstreckt.

Das Hereinbringen eines ganz der Wirklichkeit zugehörigen Kindes in eine sonst rein aus mythologischen Wesen aufgebaute Allegorie und dessen Ernährung durch die Früchte des Friedens ist ohne das Rubenssche Vorbild in London kaum denkbar. Zudem verweisen Zeichenstil, Komposition und die Figurentypen auf eine Entstehung der Zeichnung nach 1630³⁸², eine Datierung, die ein solches Abhängigkeitsverhältnis noch zu erhärten vermag. Das Blatt muß als einzige ausführliche Allegorie,

die von van Dycks Hand überliefert ist, angesehen werden, und so läßt sich leicht eine Brücke zu der ausgereiften Lösung des älteren, von van Dyck verehrten und gerade in der Gattung der Allegorie überaus erfahrenen Rubens schlagen. Trotz dieser Bezüge ist das Blatt gänzlich dem van Dyckschen Kunstschaffen verpflichtet, da es der jüngere Meister verstanden hat, die Anregungen vollständig in seine eigene Sprache zu transponieren: sensible Verhaltenheit sowohl in der Anlage der einzelnen Figur, wie auch im Gesamt der Allegorie ersetzt, was bei Rubens mit gesammelter Aktivität gefüllt war.

Die Friedensallegorie des van Dyck bezeichnet einen über das Rubenssche Gemälde in London hinausführenden Zustand insofern, als der Präsenz des Kriegsgottes ihre Bedrohlichkeit genommen ist, denn Mars ist nun bezwungen, das Friedensreich kann ungestört erblühen. Hier nun setzt gleichfalls die Allegorie des Jacob Jordaens ein, die uns in einer heute in der Pierpont Morgan Library in New York befindlichen Zeichnung (Abb. 35) überliefert ist³⁸³. Der Sinn der Darstellung konnte bisher noch nicht zufriedenstellend entschlüsselt werden³⁸⁴; setzt man aber die Zeichnung in die Reihe der Friedensallegorien des Rubens und van Dyck, so wird deutlich, daß das um 1660 entstandene Blatt gänzlich deren Tradition entstammt und die dort vorgefundenen Anregungen zu einer allegorischen Darstellung einer Friedenszeit verarbeitet.

Hauptfigur der Allegorie ist Minerva, die nahezu in der Mitte der Komposition auf einer Anhöhe thronend und mit ihrem mächtigen Gorgonenschild zur Seite gegeben ist. Hinter ihr erscheint die in ihre Posaunen stoßende Fama und der die thronende Göttin mit einem Lorbeerkranz krönende Saturn, die beiden Garanten für Publizität und Fortdauer eines außergewöhnlichen Ereignisses. Und in der Tat handelt es sich um einen besonderen Triumph Minervas, den sie als eine Pacifera über den Krieg errungen hat. Dessen einer Exponent, der Furor, liegt gebrochen unter ihren Füßen, während dessen anderer, Mars, mit sorgenvoller Miene, den Kopf in die Hand stützend neben diesem am Boden kauert. Diesen Repräsentanten des Krieges sitzt Venus als eine Göttin des Friedens gegenüber, sorgsam umschützt von dem über sie gebeugten Herkules, dem Mitstreiter der Minerva Pacifera der Pariser Gouache des Rubens. Ein Putto spielt mit dessen Keule, ein zweiter eilt auf Venus zu, dem sie die Brust zu reichen im Begriff ist. Der Friedensseite ist ferner Merkur zugesellt,



Abb. 35
Jordaens: Friedensallegorie.
New York,
Pierpont Morgan Library

der mit seinem und des Friedens Attribut, dem Caduceus, in der Hand hinter Herkules auftaucht und mit freundlichem Lächeln auf den Betrachter blickt, ganz so, als sei er Mittler zwischen diesem und der Welt der Allegorie. Diesen den Triumph des Friedens über den Krieg verdeutlichenden mythologischen Figuren steht auf der linken Seite der Zeichnung eine Reihe von Gestalten gegenüber, die die Allegorie aus der Sphäre der Allgemeingültigkeit in den Bereich zeitgenössischen Bezugs versetzen. Eine große Anzahl von Frauen und Männern – ihrem derb-deftigen Gesichtsschnitt und der Kleidung nach sind sie als Landvolk anzusprechen – drängen der Gruppe der Götter zu und halten mit bittend emporgestreckten Armen der thronenden Minerva Körbe voll von Früchten, symbolische Herzen, ja selbst ihre Kinder entgegen. In der Inbrunst ihrer Gesten und Blicke wird das Streben nach einer Weihe ihres besten Gutes durch die Göttin des Friedens zum Sinnbild für ihr flehentliches Verlangen nach dem Frieden selbst. Vor dieser Gruppe der Bittenden schreitet ein Alter mit wallenden Haaren, auf die eine Mauerkrone aufgesetzt ist, in seiner der Göttin zugestreckten Rechten hält er einen Apfel. Er gibt sich als Sprecher der Männer und Frauen hinter ihm und dürfte als die Personifikation einer Stadt (Antwerpen?) zu entschlüsseln sein.

Von der Friedensallegorie des Rubens her gesehen erscheint die Abänderung der Thematik in der Jordaensschen Zeichnung als eine durchaus folgerichtige Weiterentwicklung, als eine zweite Stufe, die die Verwirklichung dessen bedeutet, was bei

Rubens als Ideal geschildert war. Die Sehnsucht nach dem Frieden, der Wunsch nach einer Abwehr des Mars durch Minerva und dessen endgültigem Fernhalten von einer arkadisch-heiteren Welt ist bei Jordaens abgelöst durch eine ungetrübte Gewißheit des Sieges über Mars. Minerva hat ihren Kampf zu einem glücklichen Ende geführt, die triumphierende Göttin übernimmt nun den Platz der Venus als Hauptfigur der Allegorie, wenngleich die nährende Mutter an untergeordneter Stelle zur Charakterisierung des Friedens beibehalten wird. Die Kinder in zeitgenössischer Kleidung sind durch Landleute ersetzt, ein Austausch, der der volkstümlich-deftigen Art des Jordaensschen Stils ein reizvolleres Betätigungsfeld bot.

Dieser Stabilisierung des Friedensbildes bei Jordaens entspricht der allgemeine politische Hintergrund der Zeit: war Rubens Allegorie noch auf dem Höhepunkt des 30-jährigen Krieges und der bürgerkriegsähnlichen Verhältnisse zwischen den beiden Niederlanden entstanden, so bezeichnet der Entwurf des Jordaens einen Zeitpunkt nach den glücklich abgeschlossenen Friedensverhandlungen, die euphorisch als die Wende zu einer endgültigen Friedenszeit gefeiert worden waren. Rubens selbst ist es versagt gewesen, den Friedensabschluß noch zu erleben und dessen Wirkungen im Bilde festzuhalten; seine Allegorie ist als Wunschbild in der Not des Krieges konzipiert, ein Wunschbild von solcher Gültigkeit allerdings, das bis in die beruhigten Zeiten eines tatsächlichen Friedens nachwirken konnte.

III

1. Die Mars/Venus-Allegorie

Eine nach dem Entwurf von Rubens für den festlichen Einzug des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen 1635 ausgeführte Statue der Göttin Venus, die zusammen mit Standbildern von weiteren Olympiern am Porticus Caesaro-Austriaca errichtet war, trug auf ihrem Sockel die folgende, von Caspar Gevaerts abgefaßte Inschrift: *INSANOS MARTIS COHIBET CYTHEREA FURORES* (Die rasende Kampfmut des Mars zügelt Venus Cytherea)³⁸⁵. Die damit ausgesprochene Überlegenheit der Liebesgöttin über den Gott des Krieges

ist allerdings in der Statue selbst nicht zum Ausdruck gebracht, was einen feinen Bruch zwischen dem Bildwerk und seinem schriftlichen Zeugnis ergibt. Immerhin weist die Inschrift auf einen Wesenszug der Göttin, der in der nachantiken Überlieferung fest verankert ist und dessen sich Rubens schon in einem Gemälde bedient hatte, das in der Blütezeit seiner mythologischen Darstellungen um 1617 entstanden war. Dieses Gemälde (Abb. 36)³⁸⁶, das man auf den ersten Blick als Liebesbild des göttlichen Paares bezeichnen könnte, befand sich ehemals auf dem Schloß Königsberg in Ostpreußen und gilt seit 1945 als verschollen; seine Ausführung muß der Zusammenarbeit des Meisters mit seiner Werkstatt, wohl vor allem mit Paul de Vos zugeschrieben werden. Nach dieser Komposition ist

Abb. 36

Rubens: *Mars und Venus*. Ehem. Schloß Königsberg



von Rubens vor 1628 eine eigenhändige, kaum variierende Federskizze angefertigt worden, die im englischen Kunsthandel auftauchte und 1956 im Rubenshuis, Antwerpen, ausgestellt wurde³⁸⁷.

Will man der Besonderheit dieses Vorwurfes gerecht werden, der bei näherer Prüfung einen weit über die Darstellung einer Liebesepisode hinausgehenden Bildsinn aufweist, so ist ein Blick auf frühere Mars/Venus-Bilder und deren Interpretationsmöglichkeiten unerlässlich. Denn mit dem neu-erwachten Interesse an der Mythologie der Alten waren unterschiedliche Deutungen des von den antiken Schriftstellern überlieferten Liebesverhältnisses dieser beiden scheinbar so wenig zueinander passenden Götter möglich geworden³⁸⁸. Neben die Kenntnis von der lasterhaften und somit anstößigen Beziehung zwischen Mars und Venus, der Gattin des Vulkanus, die letzterer dem Gelächter der Olympier entdeckte³⁸⁹, trat die Vorstellung einer ehrbaren und rechtmäßigen Verbindung der beiden Liebenden, denen eine gemeinsame Tochter mit Namen Harmonia entstammte. In seiner Schrift »De Isidore et Osiride« hatte Plutarch bemerkt: »Es ist hinreichend bekannt, daß in den Sagen der Griechen die Harmonie aus der Gemeinschaft von Venus und Mars geboren wurde, von denen letzterer ungebärtig und streitsüchtig, die erstere sanft und anziehend ist«³⁹⁰. Mars, der Gott von Kampf und Haß, Venus, die Göttin der Liebe und Eintracht, kriegerischer Geist und liebenswürdige Haltung, Wildheit und Milde hatten sich demnach zu übergeordneter Einheit zusammengeschlossen; die Frucht dieser Synthese des Gegensätzlichen bildet die Harmonie, ein Vorgang, den die viel benutzte klassische Formel »harmonia est discordia concors« umschließt³⁹¹.

In dieser Liebesgemeinschaft zwischen Venus und Mars ist der Göttin eindeutig der Vorrang gegeben, denn so wie der rauhe Monat März (mars, der erste des römischen Kalenders) immer wieder durch Venus als Vertreterin des Frühlingsmonates April (aprilis) überwunden wird, so weiß auch letztlich nur die Liebe den Haß und Kampf zu bezwingen. Unter dem Einfluß astrologischer Betrachtungen ist dieser Gedanke nachhaltig bestätigt worden, denn nahezu jede astrologische Abhandlung der Renaissance verweist auf die Führerrolle des Planeten Venus über den Planeten Mars, ein Topos, der auch über reine astrologische Betrachtungen hinaus fruchtbar gewirkt hat. So schreibt Marsilio Ficino, das Haupt der »Platonischen Akademie« in Florenz, in seinem Kommentar zu Platons Gastmahl:

»Die übrigen Götter, d.h. die übrigen Planeten, übertrifft Mars an Tapferkeit, weil er die Menschen tapferer macht. Ihn bezähmt Venus. ... Venus aber besänftigt zuweilen seine Bosheit, und zwar wenn sie zu ihm in Konjunktion oder Opposition, im Gedritt- oder Sextilschein steht... tritt aber Venus zu ihm in Konjunktion, so mäßigt sie die üble Eigenschaft des Jähzorns, ... Mars aber bezwingt niemals die Venus.«³⁹²

Auf der Grundlage dieses astrologischen Verständnisses ist seit der Frührenaissance eine Reihe von Bildwerken entstanden, die die Überlegenheit der Venus über Mars zum Inhalt haben. Es sei auf das Fresko des Francesco Cossa im Palazzo Schifanoia, Ferrara, von 1470 verwiesen, das im Rahmen eines Monatszyklus dem April gewidmet ist und Venus auf ihrem Triumphwagen sitzend zeigt, zu deren Füßen in ehrfurchtsvoller Haltung und durch Ketten an die Stufen ihres Thrones geschmiedet Mars kniet³⁹³. Einen ganz vergleichbaren, wenn auch mit weit poesievolleren Mitteln angestrebten Sinn ergibt das vielbesprochene Mars/Venus-Gemälde des Sandro Botticelli der Londoner National Gallery, das zwischen 1485–1490 entstanden ist und das beide Götter sich gegenüberliegend zeigt³⁹⁴. Mars ist als schlafend, Venus als wachend gegeben, eine Unterscheidung, die an den Kern des Bildgedankens rührt. Denn so wie die zurückgesunkene Lage des einen und die aufgerichtete des anderen einen Gegensatz bilden, so wird auch Mars als der unfreiere, ja überwältigte, Venus als die überlegene und beherrschende geschildert. Dieses Kräfte-spiel im Verhältnis der beiden Liebenden zueinander greift in gleicher Weise Piero di Cosimo in einer heute in der Berliner Gemäldegalerie befindlichen Tafel auf³⁹⁵, die sich als eine wenig später entstandene Variante des Botticelli-Gemäldes erweist und wie dieses, wenngleich verspielter und nicht mit derselben lyrischen Grundhaltung, zum Ausdruck bringt, daß zwar Venus den Mars bezähmen, dieser aber niemals die Liebesgöttin bezwingen könne.

Der Gedanke, daß der Krieg der Kraft der Liebe unterworfen werden könne, hat in einem ausgesprochen wirkungsvollen Motiv bildliche Form angenommen, ein Motiv, auf das bei nahezu keiner Mars/Venus-Darstellung verzichtet worden ist: die gefährlichen, todbringenden Waffen des nun liebesblinden Kriegsgottes sind diesem genommen und dienen seiner Unterwerferin oder deren Gefolge gleichermaßen als vergnügliche Beute wie als begehrtetes Spielzeug. Venus mit den für sie unnützen



Abb. 37
Matham: Mars und Venus.

Stiefsohn und Schüler des Hendrick Goltzius gestochen, wobei eines der beiden Stücke (Abb. 37) auf seine eigene Invention zurückgeht⁴⁰³. Es zeigt die entkleidete Venus in einem prächtigen Baldachinbett liegend, umsorgt von Dienerinnen, von denen eine der Göttin den Liebesgürtel, das Zeichen ihrer erotischen Verführungskraft, umlegt. Mars ist zu diesem Liebeslager hinzugesetreten, wo er von Cupido und Erosen empfangen wurde, die ihn ebenfalls seiner Kleidung entledigen. Die von ihrem Herrn nicht mehr beachteten Waffen liegen am Boden, ein Putto steckt hinter dem Schild, ein anderer hat das Schwert des Gottes zum Steckenpferd erklärt und reitet es mit einer solchen Versenkung in sein neues Spielzeug, daß es selbst bei Venus ein Lächeln hervorruft, wenngleich ihr Sinn sicherlich schon auf Näherliegendes gerichtet ist. Kleine fliegende Liebesgötter haben nämlich mit den Endvorbereitungen für das Stelldichein begonnen, mit Blüten bestreuen sie das für Venus und Mars bestimmte Lager⁴⁰⁴. Diesem amourösen Bild sind die folgenden Erläuterungen hinzugefügt:

»Sobald Mars die Waffen abgelegt hat, verlangt er nach Venus.

Jenes fürwahr ist ein glückseliges Reich, das durch keine Wirrnis des Krieges heimgesucht wird und friedlich und ruhig der Muße genießt, die Seinen mit Fruchtbarkeit bereichert und die Bewohner glücklich macht.«⁴⁰⁵

Trotz der scheinbaren Unbeschwertheit der Darstellung ist demnach auf eine allegorische Auslegung nicht verzichtet worden. Venus, die es versteht, besänftigend auf Mars einzuwirken, der Kriegsgott, der sich seiner Mordinstrumente entledigt, beides dient als Motto für ein Reich, in welchem sich als dauernde Grundlage für Überfluß und Wohlstand, wie für Glück und Zufriedenheit seiner Bewohner allein der Friede erweist. Vergleichbar hatte auch Lukrez schon das Bild der Liebe zwischen den beiden Göttern genutzt, hatte er die einschmeichelnde Zärtlichkeit der Venus mit ihren Bitten und ihrem Eintreten für den Frieden verflochten⁴⁰⁶. Diese Verwendbarkeit des Liebesidylls als Schlüssel für den Glauben an die Überlegenheit von Liebe und Frieden über Gewalt und Krieg spricht auch aus dem zweiten, auf 1607 datierten Mars/Venus-Blatt, das Jacob Matham gestochen hat⁴⁰⁷. Die auf eine Vorlage des Utrechter Malers Paulus Moreelse (1571–1638) zurückgehende Komposition (Abb. 38) zeigt ebenfalls eine Vorbereitungs- und Entkleidungsszene unmittelbar vor dem prächtig ausgestatteten Bett der Venus. Auf das Puttenmotiv ist in diesem Fall verzichtet worden, umso mehr Bedeutung kommt daher dem beigegebenen lateinischen Text zu, der allein den

Abb. 38
Matham nach Moreelse: Mars und Venus.



allegorischen Sinn des Dargestellten erläutert und hier trotz seiner Ausführlichkeit vollständig wiedergegeben sei:

»Die gefiederte Schar der Eroten bezeugt die
Ankunft des Gottes,
mit ihren Flügelschlägen sagen sie Dank und
erfüllen die Luft mit Beifall.

Dem Vater Mars ziehen die mit Feuereifer tätigen Kinder
die Waffen ab, die von Vulkan gefertigt sind:

Das Schwert, den Schild, die rote Helmzier,
den Panzer
und die den wilden Titanen gut bekannte
Lanze,
und sie erwecken in dem durch den Krieg verrohten Körper das erloschene Feuer.

Der Waffenmächtige wird durch einschmeichelnde Liebe friedfertig,
und umfängt mit begieriger Umarmung die
mütterliche Venus.

Sei uns gnädig, segenspendende und überaus
schöne Göttin von Paphos.

Immer mögen Dich sanfte Liebesgötter be-
gleiten,
Du einzige Ruhe nach den Kriegen, Du heilige
Begierde.

Dem Herzen bist Du der süße Friede, der Welt
das allgemeine Licht.

Der Gott des Friedens ist die Liebe, die Liebenden verehren den Frieden,
Ceres ist die Näherin des Friedens, der Friede
ist den Musen hold.

Im Frieden erstarken die Gesetze. Gib Friede
und Eintracht der Welt.«⁴⁰⁸

Der Überblick über Geschichte und Interpretationsmöglichkeit des Mars/Venus-Bildes hat zeitlich nahezu wieder zum Ausgangspunkt der Betrachtung, zu Rubens Königsberger Gemälde von 1617 (Abb. 36) zurückgeführt. Mit dem gewonnenen Wissen um seine Bild- und Vorstellungstradition sei nun, was anfangs zurückgestellt werden mußte, die Aufmerksamkeit ganz auf die Konzeption des Rubens gerichtet⁴⁰⁹. Vorweg muß auf eine echt Rubenssche Eigenschaft verwiesen werden, die das Königsberger Bild von der Vielzahl der Mars/Venus-Darstellungen des 17. Jahrhunderts scheidet: sein mächtiger Wurf. Dem stattlichen Format (170×193 cm) sind die Figuren gedrängt, fast sprengend eingefügt, von Kleinteiligkeit und Figurenreichtum zeitgenössischer Kompositionen kann

nicht die Rede sein. Dementsprechend sind es nicht, wie etwa bei J. Matham, vor allem die Assistenzfiguren, deren Aktion die Unterwerfung des Mars deutlich werden läßt, sondern der Konflikt wird direkt faßbar in den beiden Hauptgestalten, wenngleich, wie noch darzulegen ist, auch Rubens nicht auf die wirkungsvolle Betriebsamkeit der Eroten verzichtet hat.

Venus hat sich zu Füßen eines Baumes in freier Landschaft niedergelassen, ihr nackter Körper wird durch wenige Tücher, die ihn dem Blick des Betrachters mehr erschließen, als verdecken, umhüllt. Im Überschwang seiner Gefühle ist der geharnischte Mars vor der Liebesgöttin auf ein Knie gesunken, aber seine Ergebung in deren Macht ist noch nicht vollständig. Noch ist das andere Bein machtvoll auf den Boden gestemmt, noch stützt sich die Rechte auf den Schaft seiner Lanze, ganz so, als könne er jederzeit wieder zum Kampfe zurückkehren. In diesen Zustand der Schweben zwischen entschlossener Tatkraft und selbstvergessener Unterwürfigkeit, zwischen kämpferischer Energie und liebender Hingabe hat Venus eingegriffen. Mit einem Ausdruck von Milde und Nachdenklichkeit auf ihren Zügen sucht sie sich des unentbehrlichsten Besitzes des Kriegsgottes, dessen Schwert, das ihm an einem Gurt um die Schulter gebunden ist, zu bemächtigen. Und ebenso wie es ihr gelingen wird, Mars unbemerkt dieses Kriegsinstrumentes, das trennend zwischen beiden steht, zu entledigen, so wird die Liebesgöttin zweifellos auch die letzten Schranken seines Widerstandes durch liebevolle Zärtlichkeit zu brechen wissen, umso mehr als sich eine vollständige Kapitulation schon auf seinem Gesicht abzuzeichnen beginnt. Mit verzücktem Ausdruck, die Augen nur auf Venus gerichtet, drängt Mars mit seinem Haupt der Geliebten zu; das sich hier äußernde Verlangen nach ihr wird seine Bindung an den Krieg zumindest vorerst lösen. Den nun nicht mehr ungewissen Ausgang des Kräftemessens hat Rubens in einem nicht zu übersehenden Hinweis auf ein sich schnäbelndes Taubenpaar, das unmittelbar neben den Göttern in den Zweigen des Baumes sein Liebesspiel treibt, vorausgedeutet.

Währenddessen haben die Liebesgötter mit der Entwaffnung des Mars begonnen⁴⁰⁹. Ein noch fliegender Putto hebt behutsam den Helm vom Haupt des Kriegsgottes, ein zweiter rollt den mit Blitzbündeln verzierten Schild beiseite, während der jüngste eine ihm gemäße Aufgabe übernommen hat; mit kindlichem Eifer nestelt er die Verschnürungen am Schuhwerk des Kriegsgottes auf, dessen Spuren

vorher schon abgeschnallt waren. Diese wird Mars vorerst nicht gebrauchen, denn ein Eröte sitzt auf seinem Rappen, einem Tier, das Rubens in dem Münchener Leukippidenraub des darauffolgenden Jahres nochmals verwendet hat⁴¹⁰. Den Gegensatz zwischen dem mächtigen Pferd und seinem kleinen Reiter hat Rubens sichtlich mit Vergnügen ausgenutzt, es ist ein Motiv, das er wenig später in seinem Perseus- und Andromeda-Gemälde in Berlin wiederaufgreift⁴¹¹.

Der Kriegsausrüstung des Mars, seinen Waffen, seinem Pferd, hat Venus als Kennzeichnung ihres Bereiches nur das Taubenpaar entgegenzusetzen, sowie eine verschwenderische Fülle von Früchten, die neben ihr auf dem Boden ausgebreitet sind. Liebe und Fruchtbarkeit, dies sind Grundpfeiler einer friedlichen, von Venus regierten Welt, wie sie Rubens gut zwölf Jahre später in seiner Friedensallegorie für den englischen König Charles I. nochmals, wenngleich mit eindringlicheren Mitteln, entwarf. Trotz dieses gemeinsamen Zuges bestehen zwischen beiden Allegorien nur wenige Verbindungen, und von einer gemeinsamen Friedensvorstellung, die beiden Gemälden zu Grunde liegt, kann nicht gesprochen werden. Die Königsberger Darstellung zeigt einen Mars, der sich als bezwingbar erweist, sobald die ihm eigenen Schwächen erkannt und genutzt werden. Noch gelingt es Venus mit liebender Geschicklichkeit, ja Taktik, den Kriegsgott in ihren Bereich zu ziehen, man möchte meinen, ebenso müsse auch der Krieg auf Grund einer wendigen Diplomatie vermeidbar sein. Zu einer solchen Integration des Mars ist in der Londoner Allegorie keine Möglichkeit mehr gegeben. Wohl zeigt sich das Reich der Venus noch befriedet und in scheinbar unvergänglicher Heiterkeit, aber Mars muß davon zurückgehalten werden, und zwar nicht durch kluges Taktieren, sondern allein durch die Gewalt des Stärkeren, der sich in Gestalt der Minerva Pacifera zum Schutze des Friedensreiches eingefunden hat. Dabei ist Mars bedrohlicher, gewalttätiger geworden, der einstige Liebhaber erscheint nun als ein von Furien getriebener, entfesselter Choleriker.

Man muß diesen Wandel des Kriegs- und Friedensbildes vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund und da vor allem vor den flämisch-niederländischen Verhältnissen sehen. Denn Rubens verstand es nicht nur, in seinen Gemälden den allgemeinen Stand der politischen Ereignisse einzufangen, seine beiden Allegorien in Königsberg und London erweisen sich vor allem als getreues Spiegelbild der jeweiligen zeitbedingten Haltung zum Frieden, die

von Zuversicht zu Besorgtheit, von ungeduldiger Erwartung zu sehnstüchtigem Hoffen reicht. Die Entstehung des Königsberger Gemäldes fällt in die Zeit des Waffenstillstandes, der den beiden verfeindeten niederländischen Landesteilen nach 40-jährigem Kampf einen Frieden schenkte, welcher von 1609 bis 1621 über zwölf Jahre hinweg eine Zeit der bedingten Ruhe und des Aufschwungs von Handel und Wirtschaft brachte. Der Krieg, der ganz Europa für drei Jahrzehnte erschüttern sollte, war noch nicht ausgebrochen, der Glaube an die Überwindbarkeit erneuter Kriegsgefahr nicht entmutigt. Dieser Situation des Jahres 1617 stehen die Ereignisse, die den Hintergrund für Rubens Londoner Allegorie abgeben, bedrückender gegenüber. Zwar hatte es der Künstler-Diplomat erreicht, den Abschluß eines spanisch-englischen Bündnisses einzuleiten, doch bezeichnete diese auf Entspannung gerichtete Diplomatie nur einen kleinen Teilbereich der politischen Landschaft Europas, das im Übrigen von unvermindert anhaltenden kriegesischen Auseinandersetzungen bestimmt wurde. War auch partiell der Bereich des Mars durch den von Klugheit und machtpolitischen Erwägungen diktierten Zusammengang zweier Länder zurückgedrängt worden, so ließ sich Frieden doch nur mehr als ein Wunschbild erfahren, das keinen Bezug zur Realität mit seiner Bedrohung durch Not und Gewalt aufwies.

Am Ende seiner Laufbahn und zu einem späteren Zeitpunkt des unseligen europäischen Konfliktes hat Rubens nochmals Krieg und Frieden zum Thema seiner künstlerischen Visionen erhoben. Und es bleibt nach der Kenntnis der politischen Ereignisse und der in der Königsberger und Londoner Allegorie angelegten Reflexion auf den jeweils vorhandenen Friedenswillen kaum verwunderlich, daß an die Stelle von Zuversicht und von Besorgtheit bittere Resignation getreten ist.

2. Exkurs: Poussins Mars und Venus-Gemälde in Boston

Im Folgenden sei ein Blick auf ein Gemälde von Rubens Zeitgenossen Nicolas Poussin geworfen, das ebenfalls das Mars/Venus-Idyll zum Thema hat und das, wie hier herausgestellt werden soll, als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit der Königsberger Allegorie anzusehen ist. Die Rubenssche Komposition war durch eine von A. van Hoorn verlegte Radierung eines Anonymus verbreitet



Abb. 39
Nach Rubens: Mars und Venus.

(Abb. 39)⁴¹² und somit Poussin zugänglich; sein Gemälde (Abb. 40), das heute im Museum of Fine Arts, Boston, bewahrt wird⁴¹³, dürfte kurz vor 1630 entstanden sein, womit sich eine Abhängigkeit auch von seiner zeitlichen Stellung her als denkbar erweist. Aber nicht auf Grund eines solchen Nachwirkens der Rubensschen Vorlage soll hier das

Bostoner Bild in die Betrachtung einbezogen werden, sondern weil die moderne Poussin-Literatur eine Deutung der Darstellung anbietet, die der im Vorhergehenden gegebenen der Königsberger Komposition direkt entgegengesetzt ist⁴¹⁴. Bei der offensichtlichen Verwandtschaft der beiden angeführten Gemälde dürfte sich eine unterschiedliche Sinnggebung von selbst ausschließen, eine gegenläufige Interpretation des einen stellt demnach die Deutung des anderen in Frage. Wenn hier also eine Interpretation der Poussinschen Komposition gewagt sei, so geschieht das ausdrücklich nicht, um in Probleme der Poussin-Forschung einzugreifen, sondern um die hier gegebene Traditionsabfolge des Mars/Venus-Themas, in die hinein das Rubenssche Gemälde gestellt worden war, abzusichern und zu erhärten.

Poussin hat das Götterpaar wie Rubens in freier Natur dargestellt, wenngleich es sich hier um eine klassische römische Landschaft handelt, die von einem Flußgott und Nymphen bewohnt wird. Und wie bei dem flämischen Meister wird auch hier Mars in dem Moment der Unschlüssigkeit zwischen Liebe und Kampfeslust gezeigt. Schon ist er unter dem Bann der Venus und entkleidet, schon bemächtigen sich Putten seiner Waffen, aber mit fragender Gebärde weist er, noch mit sich ringend, auf seine Kriegsinstrumente. Es ist dies ein letztes



Abb. 40
Poussin: Mars und Venus.
Boston,
Museum of Fine Arts

Aufflammen des Widerstandes gegen die Verführungskunst der Liebesgöttin, von dessen Nutzlosigkeit der Betrachter des Bildes wie bei dem flämischen Gegenstück überzeugt sein kann.

In einem 1942 erschienenen Aufsatz versucht Walter Friedländer diese Szene als die Illustration eines Abschieds des Mars von Venus und dessen Aufbruch in den Krieg, den Statius, ein römischer Dichter des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, in seinem Epos »Thebais« (Buch III, 260–317) geschildert hatte, zu deuten⁴¹⁵. Aber es läßt sich nicht bestreiten, daß Poussins Gemälde der antiken Beschreibung weder in großen Zügen, noch in irgendeinem Detail folgt, eine Tatsache, die Friedländer mit der Annahme zu umgehen sucht, Poussin habe Statius selbst nicht gelesen, sondern sein Gemälde auf die Bemerkung über diesen konzipiert, die er Vincenzo Cartaris mythologischem Handbuch in der Auflage von 1615 hätte entnehmen können. Aber bei näherem Zusehen erweist sich auch Cartari für die Ausgestaltung des Bostoner Bildes als gänzlich unzureichende Vorlage, und es bleibt die Frage offen, warum ein Maler, der genau nach Ovid arbeiten konnte, sich nicht direkt der literarischen Quelle für seine Darstellung zuwandte, vor allem da es sich bei Statius um einen im 17. Jahrhundert vielgelesenen, häufig verlegten und wiederholt übersetzten antiken Autor handelt. Man wird das Problem allerdings noch von einer anderen Seite angehen müssen; denn schmerzlicher Abschied und ein Aufbruch voll Tatendrang zurück in das kriegerische Element müßten von verliebtem Annähern und willensschwacher Aufgabe der Waffen, selbst wenn sich darin Unentschlossenheit mischt, so genau zu unterscheiden sein, daß dies aus dem Bilde selbst herausgelesen werden kann. Auf dieses sei daher im Folgenden der Blick nochmals gerichtet, wobei vor allem dem Tun des Assistenzpersonals genauere Beachtung geschenkt werden muß, da Poussin in ihm wie in einem Echo das Geschehen in und um die beiden Hauptpersonen Mars und Venus verdeutlicht hat.

Der Vordergrund des Bostoner Gemäldes hält für den Betrachter eine kleine Nebenszene bereit, die fast als ein Auftakt für den Sinn des Ganzen angesprochen werden kann. Ein mit Blüten bekränzter Liebesgott aus dem Gefolge der Venus hat seinen Köcher über die Schulter geworfen und entleert den Inhalt vor einem Stein, an dem ein Gefährte kniet und sich dem Schärfen der Pfeilspitzen hingibt. Ein weiterer Köcher mit noch zu schleifenden Pfeilen liegt dicht neben ihm. Dabei handelt es sich nicht um die Waffen des Kriegsgottes, die gegen

ihn gerichtet werden sollen, wie C. C. Cunningham, ein weiterer Bearbeiter des Bostoner Bildes, unter Berufung auf eine Mitteilung von E. Panofsky ausführt⁴¹⁶, denn eine Bewaffnung mit Pfeilen ist für Mars ungebräuchlich, wie auch die Köcher viel zu klein für ihn sind. Zweifellos gilt das Treiben der Eroten vielmehr ihrer eigenen Ausrüstung, die für einen neuen Einsatz vorbereitet wird. So eilt ein dritter Putto auf das Götterpaar zu, um gegen es einen frisch geschliffenen Liebespfeil zu wenden. Eine weitere Unrichtigkeit, die sich bei C. C. Cunningham findet, betrifft die brennenden Fackeln, die bei dem Schwert und der abgelegten Gewandung des Mars im Vordergrund liegen. Man wird sie keinesfalls als Hinweis auf die Zerstörungskraft des Krieges bestimmen können, sondern ganz im Einklang mit der Einflußnahme der Eroten müssen sie als deren Attribut, als Sinnbild der durch sie entfachten Liebe gedeutet werden, umsomehr als Poussin eine brennende Fackel auch in einem anderen mythologischen Liebesbild, dem Venus-und-Adonis-Gemälde in Northampton, ohne jegliche kriegerische Intention verwandte. So wie sich das Schlachtschwert bei dem Sinnbild der Liebesleidenschaft findet, so geraten auch die übrigen Waffen unter die Obhut der Eroten. Einer von ihnen hat den Helm vom Haupt des Kriegsgottes gehoben, zwei weitere schleppen den Schild hinweg, wobei dieser natürlich nicht als Spiegel für Venus erhalten soll, wie C. C. Cunningham schreibt, denn er würde das Bild der Liebesgöttin nur konkav verzerrt und unglücklich zwischen den Armhaltern gedrängt zurückwerfen. Vielmehr äußert sich auch hier der gleiche Grundgedanke, daß nun die Waffen des Krieges ausgedient haben und daß an ihre Stelle die weit lebenswürdigeren Waffen der Liebe getreten sind. Allein daher gesehen ergeben Ausdruck und Gestik des göttlichen Paares ihren glaubwürdigen Sinn: Poussin zeigt eine Venus, die den Geliebten auf ihre Seite, in den Bereich der Pfeile ihrer Eroten zu ziehen sucht, und einen Mars, der sich zwar mit einigem Widerwillen von seiner Kriegsausrüstung trennt, aber doch der Macht der Liebesgöttin und ihres Gefolges erliegen wird.

Eine solche Deutung, aus der sich eine vollkommene Übereinstimmung des Bostoner Bildes mit der Tradition der Mars/Venus-Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts ableiten läßt, wird nicht unwesentlich bekräftigt durch zwei Zeichnungen, die Poussin als Varianten der im Gemälde geschilderten Szene schuf. Das eine von Fabrizio Chiari 1635 nachgestochene und im Louvre bewahrte Blatt⁴¹⁷ schaltet sich um einen Moment früher in das Bildgeschehen ein (Abb. 41). Noch hat Mars den Arm in den



Abb. 41
Poussin: *Mars und Venus*.
Paris, Louvre

Schildgurten, den Helm auf dem Kopf, das Schwert in der Faust. Aber schon legt Venus ihre Hand beschwichtigend auf seine Rechte, um ihm das Schwert zu nehmen, und Putten machen sich an Schild und Helm zu schaffen, um beides beiseite zu schleppen, wie auch ein Erote schon die Sandalen löst. Amor mit seinen Attributen Pfeil und Bogen und mit verbundenen Augen steht mit weisend erhobenem rechten Arm daneben und erteilt das Kommando. Dieser ordergebende kleine Gott beweist schlagender als jedes andere Detail der Zeichnung, daß es sich bei der Aktion seiner Gefährten um eine Abrüstung aus Gründen der Liebe und nicht um eine Rüstung für den Krieg handelt. Nicht für den Aufbruch eines Geliebten seiner Herrin, nicht für deren Schmerz würde sich Amor zur Verfügung stellen, wohl aber für die Vorbereitung eines Liebesidylls. Daß dieses Idyll dabei als ein allegorischer Hinweis auf einen Zustand der Friedlichkeit anzusehen ist, hat Poussin mit einer fast unscheinbaren kleinen Begebenheit im Vordergrund links verdeutlicht. Dort hat einer der jüngsten Eroten sich den Wolf, das gefährliche Lieblingstier des Mars, zum Reiten ausgewählt und ist im Begriff ihn zu besteigen. Und wie sein Herr, so ist auch der Wolf friedfertig und sanft geworden, willig erträgt er den Reiter und wird so zum Inbegriff gegenseitiger Verträglichkeit und eines Friedens, der unter der Chiffre des Tierfriedens bildlichen Ausdruck gefunden hat⁴¹⁸.

Die andere Version des Mars/Venus-Themas hat Poussin auf einer Zeichnung behandelt, die sich



Abb. 42
Poussin: *Mars und Venus*.
Chantilly, Musée Condé

in Chantilly findet⁴¹⁹. Das Blatt (Abb. 42) zeigt den Triumph der Venus und ihrer Eroten sozusagen in einem Stadium nach dem Bostoner Bild. Nun ist der Kriegsgott gänzlich in den Bann seiner Geliebten geraten, seine Waffen beachtet er nicht mehr, sie können jetzt ganz dem Spiel der Putten dienen. Die nun vollkommen nackte Venus (in der Pariser Zeichnung und in dem Gemälde bedeckte noch ein Tuch ihren Schoß) liegt in anmutiger Pose vor Mars und schlingt ihre Arme um ihn. Ihre Verführungskunst hat sich stärker als seine Bindung an den Kampf erwiesen, der Krieg findet – zumindest vorerst – nicht statt. Mit diesem Hinweis auf den Ausgang der Begegnung von Mars und Venus, den Poussin in der Chantilly-Zeichnung nachdrücklich gegeben hat, dürfte nun allerdings jeglicher Zweifel an der Sinngebung des Bostoner Gemäldes beiseite geräumt sein. Dieses muß unbestreitbar als eine weitere bildliche Umsetzung der alten Devise gewertet werden, nach der zwar Venus den Mars bezähmen, dieser aber nicht die Liebesgöttin bezwingen kann.

Bei aller zeitlichen Zusammengehörigkeit der drei Stücke – sie werden von der Forschung zwischen 1628–1630 datiert – dürfte die Louvre-Zeichnung noch vor dem Bostoner Gemälde und erst recht vor dem Chantilly-Blatt anzusetzen sein; denn in ihr kommt die Auseinandersetzung Poussins mit der Rubensschen Vorlage (Abb. 39) am unmittelbarsten zum Ausdruck. Man vergleiche etwa die Position der Venus mit der in der Radierung seitenverkehrt gegebenen flämischen Version: Gemein-

samkeiten wie etwa die Beugung des Rückens, die Stellung der Beine, der vorgelegte, gewinkelte Arm zeigen sich deutlich. Leicht variiert findet sich bei dem jüngeren Meister etwa das Motiv der sich um das Schlachtschwert bemühenden Liebesgöttin, wohingegen der sandalenlösende Putto und der Helmträger nahezu wörtlich übernommen sind. In das Bostoner Gemälde wurden diese Zitate nicht mehr eingefügt, hier bleibt der Rubenssche Einfluß nur noch in der allgemeinen Anlage und der ikonographischen Abhängigkeitspürbar, wenn gleich sich die Venusgestalt noch immer als dem flämischen Modell verpflichtet zeigt⁴²⁰. Die Chantilly-Zeichnung weist schließlich die selbständigste und von allen Vorstufen am weitesten gelöste Version auf. Poussin ist in seiner Mars/Venus-Erzählung autonom geworden, in seiner letzten Komposition – und als solche sei hier das Chantilly-Blatt angesprochen – hat er ganz zu sich selbst gefunden. Akzeptiert man eine solche Abfolge der drei Fassungen gleichen Themas, so erweist es sich, daß Poussin den Vorwurf in einer fortlaufenden Entwicklung des Bildgeschehens angegriffen hat. Parallel zur Entstehungszeit reift so die erste Annäherung des göttlichen Paares bis hin zum bedingungslosen Triumph der Venus über Mars, der Liebe über den Krieg.

3. Ankunft und Abschied des Mars

In der Diskussion um Poussins Bostoner Gemälde war die Frage nach der Umkehrung des Mars/Venus-Idylls, nach dem Aufbruch statt des Verweilens, nach einem Mars, der sich trotz der Verstrickungen der Liebe als der mächtigere erweist, aufgeworfen worden. Für Poussins Bild mußte eine derartige Sinngebung abgelehnt werden, aber die Fragestellung als solche kann nicht ohne weiteres von der Hand gewiesen werden. Denn unbestreitbar ist nicht das Stelldichein das Element des Mars, sondern der Krieg, aus diesem muß er gelöst werden, zu diesem – so wenigstens lehrt die Erfahrung – wird er unweigerlich zurückkehren. Die Ereignisse also, die dem Liebesbund unmittelbar vorausgehen, wie auch die, die ihm folgen, müßten der Beachtung und der Verwendung in der bildenden Kunst wert sein. In der Tat läßt sich eine, wenn gleich auch kleine Gruppe von Darstellungen nachweisen, die sich die Ankunft des Kriegsgottes bei Venus, wie auch seinen Abschied aus ihrem Reich zum Vorwurf gewählt haben, eine Gruppe, die ausnahmslos auf den flämischen Kunstbereich

und da auch nur auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts eingeschränkt ist. Rubens selbst hat maßgeblich zur Ausformung dieses Bildtyps beigetragen, der dann von den Künstlern seines Umkreises aufgegriffen und variiert worden ist.

Bieten Ankunft und Abschied von der künstlerischen Gestaltung aus gesehen keinen grundlegenden Gegensatz, so ist doch die inhaltliche Bedeutung, sobald sie auf die Mars/Venus-Erzählung bezogen wird, von beträchtlichem Unterschied. Mit der Grundsätzlichkeit von Positiv- und Negativwerten stehen sich die erste Annäherung der Liebenden und das endgültige Auseinanderbrechen der Gemeinschaft, Entspannung und Auseinandersetzung gegenüber. Ein solches Zusammenfallen zweier ganz konträrer Inhalte mit einer nur wenig differenzierten Formgebung hat gelegentlich zu Schwierigkeiten und sogar zu Verwechslungen in der Deutung von Ankunfts- und Abschiedsszenen geführt. Es muß hier daher gerade im Hinblick auf den mehr friedfertigen oder kriegerischen Charakter der Aussage die Beurteilung solcher strittigen Fälle sorgsam abgewogen werden, wobei sich als eine maßgebliche Richtschnur vor allem die Bildtradition des Mars/Venus-Typs erweisen muß, dem ja die Ankunfts- und Abschiedsbilder als weiterführende Varianten verbunden sind.

Eine solche umstrittene Deutungslage ergibt sich angesichts einer kleinen, brillant hingeworfenen, aber nicht mehr zu gut erhaltenen Ölskizze auf Holz des Anton van Dyck (Abb. 43), die sich in der Christ Church Gallery in Oxford befindet⁴²¹. Sie ist in einem Katalog von 1916 als eine Entwaffnungsszene angesprochen worden⁴²², eine Deutung, gegen die sich H. Vey, der die Skizze statt dessen als Abschied des Mars von Venus interpretierte, mit Nachdruck wendet⁴²³. Ein Blick auf die Darstellung läßt den Schritt H. Vey's immerhin verständlich erscheinen, die Szene spielt auf einem Schlachtfeld, rechts ist eine schwere Kanone aufgefahen, ein Mörser und dazugehörige Munition vervollständigen das Arsenal des Kriegsgottes. Er selbst steht geharnischt in der Mitte der Komposition, den einen Fuß auf eine Kanonenkugel, die Rechte auf einen Stab gestützt. Die verführerisch entblößte Liebesgöttin ist zu ihm hingetreten und umschlingt ihn mit den Armen. Ihre Eroten sind wiederum als überaus geschäftig gezeigt; aber hier setzt die Frage nach dem Sinn ihres Tuns ein. Löst oder bindet der eine die Sandale des Mars? Spielen die anderen mit dem Schlachtroß, oder sind sie eifrige Zügelhalter, die das Pferd für Mars bereitstellen? Hebt der geflügelte Genius den Helm vom

Haupt des Kriegsgottes, oder stülpt er ihn auf, um dessen Träger zum Gefecht zu wappnen? Vey hat diese Fragen ganz im Sinne einer Aufrüstung, der letzten Vorbereitung für die Trennung des Mars von Venus, beantwortet, und fraglos kann in diesem Fall kaum etwas aus der Darstellung selbst herausgelesen werden, was seiner Deutung unmittelbar widersprechen könnte.

Aber ebenso fraglos ist, daß ein solcher Vorwurf nicht ohne jede Bindung an Darstellungstraditionen betrachtet werden kann. Und von der Mars/Venus-Überlieferung aus gesehen erscheint etwa die Gestik der Liebesgöttin in der gegebenen Situation, sowie das Tun ihrer Erogen durch und durch eindeutig und ganz den typenmäßigen, immer wieder weitergereichten und unverwechselbaren Bildformeln verpflichtet. Man wird daher einem Bedeutungswandel ins genaue Gegenteil kaum zustimmen können und eher in der Skizze in Oxford die erste Annäherung des göttlichen Paares, in dem sich schon das Gelingen der Überwältigung des Mars abzuzeichnen beginnt, sehen müssen, umso mehr als auch die unmittelbaren Quellen, die van Dyck für seine Komposition heranzog, ganz auf diesen Bildsinn abzielen.

Ebenso wie Poussins Bostoner Gemälde weist auch die Oxforder Tafel, die aus stilistischen Gründen wie jenes um 1630 entstanden sein muß⁴²⁴, auf eine

Auseinandersetzung mit Rubens Mars/Venus-Bild in Königsberg hin, nur daß die Chancen für eine gegenseitige Anregung der beiden befreundeten flämischen Künstler ungleich höher einzuschätzen sind. Es sei daran erinnert, daß eine Rubenssche Nachzeichnung nach diesem Gemälde gegen 1628 angelegt worden war, wobei nicht bekannt ist, warum sich der Meister zu einem so viel späteren Zeitpunkt der gleichen Komposition nochmals annahm⁴²⁵. Es deutet sich nun die bestechende Möglichkeit eines Zusammenhangs der Entstehung dieser Zeichnung mit van Dycks Skizze an, vor allem da in der betreffenden Periode nur das Jahr 1628 – van Dyck war eben erst aus Italien zurückgekehrt, Rubens selbst ab August des gleichen Jahres für längere Zeit auf diplomatischen Reisen – Gelegenheit zu einem persönlichen Gedankenaustausch zwischen den beiden Meistern bot⁴²⁶. Neben der Zeichnung wird van Dyck aber auch das fertig ausgeführte Gemälde gekannt haben, denn das Motiv des sandalenlösenden Putto kommt nur auf diesem und dann wieder ganz vergleichbar in der Oxforder Skizze vor. Dagegen konnte der jüngere Künstler etwa die Geste der auf den Stab gestützten Rechten des Mars, die übergreifende Bewegung der Venus, wie auch den hinter dem Kriegsgott sichtbaren, schwebenden Helmträger nach der Zeichnung studiert haben, um sie dann in seine eigene Komposition zu übernehmen. Über das im Königsberger Gemälde gezeigte Pferde-



Abb. 43
Van Dyck:
Mars und Venus.
Oxford,
Christ Church Gallery

motiv schweigt sich die Rubenssche Nachzeichnung aus, eine Lücke, die van Dyck jedoch nicht mit einem Rückgriff auf das eigentliche Vorbild, sondern auf ein anderes Gemälde des Rubens füllt, das ein vergleichbares, aber weit bildwirksameres Motiv anbietet. Im gegen 1622 entstandenen Berliner Perseus und Andromeda-Bild⁴²⁷ findet sich ebenfalls das von dem Helden momentan nicht mehr benötigte und den Erosen zum Spiel überlassene, von rückwärts gesehene Pferd, auf dem ein Putto rittlings sitzt und das ein anderer am Zügel führt. Die van Dycksche Gruppe erweist sich als eine gewissenhafte Kopie dieser Szene, was selbst bis zu der Stellung der Hufe, der Neigung des Pferdekopfes und dem Schritt- und Blickmotiv des kleinen Zügelhalters nachvollziehbar bleibt⁴²⁸. Angesichts gerade eines solch getreuen Zitates nach einem Vorwurf, der sich eindeutig als unbekümmertes Puttenspiel zu erkennen gibt, kann eine Deutung der Begebenheit als Heranführen des Schlachtrosses für den Kriegseinsatz mit weit gültigerer Berechtigung zurückgewiesen werden.

Trotz dieser nicht unerheblichen Entlehnungen gelingt es van Dyck, seiner Mars/Venus-Erzählung, wenngleich auch keinen anderen Sinn, so doch eine gewandelte, ja sogar zugespitztere Bildaussage abzuverlangen. Nicht nur ist das Werben der Liebesgöttin um Mars in seinen eigensten Bereich, auf das Schlachtfeld, verlegt, auch ihr Bemühen scheint gewagter, der Kriegsgott wirkt ihren Reizen weniger – oder vielleicht noch nicht – zugänglich. Dieser selbstbewußteren Haltung des Mars und dem bedachtsameren Vorgehen der Venus dient bei van Dyck das Standmotiv, die stärkste Abweichung von der Rubensschen Vorlage. Stehend vollzieht sich das erste, noch zögernde Anknüpfen der Beziehungen zwischen den ungleichen Göttern, wobei vorerst nur die Haltung der Liebesgöttin hingebungsvolle Zuneigung ausdrückt. Aber diese und die muntere Aktivität der Erosen werden sich der Standhaftigkeit des Mars als überlegen erweisen und seine Ungerührtheit zu beugen wissen, wie es die Königsberger Darstellung mit dem hingerissen auf die Knie gesunkenen Kriegsgott vorausgedeutet hat⁴²⁹. Es bleibt festzuhalten, daß die Abweichung zu einem unbestimmteren Status hin, daß die Bevorzugung von Zurückhaltung und Behutsamkeit als hauptsächliches Charakteristikum der beiden Protagonisten ganz dem mehr auf milde Affekte abgestimmten Stil van Dycks entspricht. In der fein durchkomponierten Eleganz der beiden Standfiguren zeigt sich ebenso seine persönliche Handschrift, wie in manchem Detail, etwa der Gelöstheit, mit welcher die Rechte des Mars auf

dem Stab ruht, eine Geste, die van Dycksche Noblesse zur Schau stellt.

Den Typus der ersten Begegnung zwischen Mars und Venus hat auch Jacob Jordaens in einem mittelgroßen Gemälde widergegeben, das 1963 auf dem Brüsseler Kunstmarkt auftauchte⁴³⁰. Weit entfernt von der subtilen Darstellungskunst des van Dyck wird handfest erzählt, wie Venus mit grüßend erhobener Hand an Mars herantritt, der, an seinen Schimmel gelehnt, keinen besonders kriegerischen Eindruck macht. Amor hat sich der Waffen des Kriegsgottes bemächtigt und probiert dessen Helm; in den Wolken erfreuen sich Olympier, auf der See Tritonen und Najaden der sich nun offenkundig anbahnenden friedlichen Herrschaft der Venus. Auch hier sprechen die ganze Stimmung der Szene, sowie der ikonographische Bezug zur Oxforder Tafel gegen einen Abschied, obwohl auch hier die einzelnen Gesten, etwa bei Amor als Herantragen der Waffen, bei Venus als ein Zeichen des Lebenswohls gedeutet werden könnten⁴³¹.

Aber es genügt, eine echte Abschiedsszene, wie sie sich auf einer kleinen, von Rubens wohl zwischen 1625–1628 angelegten Ölskizze in Privatbesitz (Abb. 44) bietet⁴³², dagegenzuhalten, um sich des tiefgreifenden Unterschiedes vor allem hinsichtlich der unheilvollen Konsequenz des Aufbruchs von Mars bewußt zu werden. Nichts ist mehr von den lebenswürdigen Puttenmotiven beibehalten worden; das Bild bestimmen nunmehr allein die beiden Hauptfiguren: Mars, der im Begriff ist, sich marschierenden Kolonnen von Kriegeren anzuschließen, und Venus, die ihrem noch einmal sich umblickenden Geliebten gefolgt ist, ihre Rechte beschwichtigend auf seine Schulter legt und mit traurig bittendem Blick versucht, den Kriegsgott zum Bleiben zu bewegen. Zwischen dem kaum Einhaltenwollenden und der zärtlich, aber vergeblich sich Bemühenden werden unüberbrückbare Gegensätze deutlich, die den Auszug des Mars nicht zu einem heroischen Unterfangen, sondern zu einer Szene resignierender Melancholie werden lassen. Von einstiger Eintracht bleibt nur noch wehmütige Erinnerung, und die sich letztlich doch als übermächtig erweisende Unvereinbarkeit von Krieg und Liebe führt zu konsequenter Entzweiung.

Es gilt zu fragen, ob sich Rubens in dieser Tafel die antike Schilderung eines Aufbruchs von Mars in den Krieg zum Vorbild nahm, die der römische Dichter Statius in seinem Epos »Thebais« aufzeichnete hatte. Dort (Buch III, 260ff.) war beschrieben worden, wie der Kriegsgott von Jupiter



Abb. 44
 Rubens: Mars und Venus.
 Privatbesitz

gesandt auf seinem Streitwagen ausfährt, um in die Schlacht um Theben einzugreifen. Ihm stellt sich Venus in den Weg und beschwört ihn bei ihrer Liebe und ihrer gemeinsamen Tochter um die Zügelung seiner Kampfesleidenschaft. Aber ihre Tränen und Bitten erweisen sich als wirkungslos, die Pflicht und seine kriegerische Natur reißen Mars von ihr hinweg in sein eigentliches Element. Offensichtlich folgte Rubens nicht bis in jedes Detail dieser Erzählung, so etwa fehlt das Motiv des Streitwagens, aber der von Statius geschilderte Konflikt zwischen den beiden Göttern ist bei ihm so getreulich eingefangen, daß an einer Kenntnis der antiken Vorlage kaum gezweifelt werden kann. Vor allem der flehentliche Apell der Venus: »Bereitest selbst du nun Kriege vor und vernichtest mit dem Schwert deine Enkel? Halten dich, Wuterfüller, weder die Entstehung von Harmonia, noch der festliche Ehebund, noch diese Tränen nicht um etwas zurück?«⁴³³ trifft genau den Charakter der kleinen Ölskizze und läßt sie als direkte Umkehrung der in der Königsberger Allegorie gezeigten Begebenheit erscheinen.

Diese Umdeutung des altvertrauten Mars/Venus-Idylls mit ihrer Wandlung zu einer pessimistischen Aussage über das Verhältnis der beiden Götter und der durch sie vertretenen Bereiche zueinander stellt einen durch und durch ungewöhnlichen und in der bildenden Kunst kaum behandelten Vorwurf dar; hier kann nur noch als ein weiteres Beispiel auf ein viel späteres und kaum bemerkenswertes Gemälde des Delfter Malers Willem Verschoor (gest. 1678) verwiesen werden⁴³⁴. Umso deutlicher hebt sich die persönliche Leistung des Rubens hervor, der, die Möglichkeiten der Bildtradition ausschöpfend, diese zu einer neuen, aktuelleren Zielsetzung zu führen verstand. Dabei erweist sich die hier besprochene Ölskizze als der unscheinbare Vorläufer, als das Aufblitzen einer Bildidee, die späterhin in einer, die Friedlosigkeit seiner Zeit anprangernden, erschütternden Vision Rubens letzte Aussage zu Krieg und Frieden und eine seiner letzten allegorischen Schöpfungen überhaupt prägen sollte. Gemeint ist das gewaltige Werk der Spätzeit im Palazzo Pitti, Florenz, dem die folgenden Betrachtungen gewidmet sind.

4. Die Allegorie der Galleria Palatina im Palazzo Pitti, Florenz

Am 12. März 1638 wandte sich Rubens mit einem Brief an seinen flämischen Malerkollegen Justus Sustermans, der seit 1620 als Hofmaler des Großherzogs der Toskana in Florenz weilte, um ihm mitzuteilen, daß ein Unterhändler ihm den restlichen Betrag von 142 Gulden, 14 Stüber für ein von Sustermans bei ihm bestelltes Gemälde überbracht habe, daß das Bild schon drei Wochen zuvor auf seine Reise über Lille nach Florenz geschickt worden sei, von der er hoffe, daß sie nicht durch kriegerische Ereignisse gestört werde. Über das Gemälde (Abb. 45)⁴³⁵ selbst äußert sich Rubens folgendermaßen:

»Was den Gegenstand meines Bildes angeht, so ist er sehr klar, so daß Sie mit dem wenigen, was ich Ihnen neulich schon mitteilte, sowie mit der Hilfe Ihres geübten Auges schon mehr begriffen haben werden als durch meine Erläuterungen. Dennoch will ich Ihrem Wunsche entsprechen und das Bild in wenigen Worten beschreiben. Die Hauptfigur ist Mars, welcher den geöffneten Tempel des Janus – der

nach römischer Sitte in Friedenszeiten geschlossen blieb – verlassen hat und mit dem Schilde und dem bluttriefenden Schwerte, den Völkern ein großes Unheil androhend, einherschreitet. Er kümmert sich wenig um Venus, seine Gebieterin, die, von ihren Amoretten und Liebesgöttern begleitet, sich abmüht, ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Auf der anderen Bildseite wird Mars vorwärtsgezogen von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand hält. Daneben Ungeheuer, welche Pest und Hunger, die untrennbaren Begleiter des Krieges, bedeuten. Auf dem Boden liegt rücklings hingestreckt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, welche die mit der Zwietracht unvereinbare Harmonie bezeichnet, ebenso auch eine Mutter mit ihrem Kind im Arm, welche anzeigt, daß die Fruchtbarkeit, die Zeugung und die elterliche Liebe durch den Krieg, der alles zerstört und vernichtet, verkehrt werden. Ferner sieht man einen Baumeister auf den Rücken gestürzt, mit seinen Instrumenten in der Hand, um auszudrücken, daß dasjenige, was in Friedenszeiten zu Nutzen und Zierde der Städte erbaut ist, durch die Gewalt der Waffen in Ruinen stürzt

und zugrunde geht. Ich glaube, wenn ich mich recht entsinne, daß Sie am Boden unter den Füßen des Mars noch ein Buch finden, sowie eine Zeichnung auf Papier, um anzudeuten, daß Mars die Wissenschaft und alles übrige Schöne mit Füßen tritt. Es muß auch noch ein Bündel von Pfeilen dasein, deren Band, das sie früher zusammenhielt, aufgelöst ist, während sie vereint als das Sinnbild der Eintracht angesehen werden, so wie auch der Schlangentab und der Olivenzweig als Symbole des Friedens, die danebenliegend von mir angebracht sind. Jene schmerzdunkle Frau aber, schwarzgekleidet und mit zerrissenem Schleier, und all ihrer Edelsteine und ihres Schmuckes beraubt, ist das unglückliche Europa, welches schon so viele Jahre lang Raub, Schmach und Elend erduldet, die für jedweden so tief spürbar sind, daß es nicht nötig ist, sie näher anzugeben. Ihr Symbol ist der Globus, der von einem kleinen Engel oder Genius getragen wird, mit dem Kreuz darüber, das die christliche Welt bedeutet.«⁴³⁶

Es ist dies die ausführlichste Äußerung über eines seiner Werke, die sich von Rubens Hand erhalten

Abb. 45

Rubens: *Die Schrecken des Krieges*. Florenz, Galleria Palatina



hat; mehr als ikonographische Bestandsaufnahme denn als Beschreibung gedacht, sollte sie Sustermans als Leitfaden zur inhaltlichen Orientierung dienen, wobei die Nüchternheit der Aufzählung im bewußten Gegensatz zu der Leidenschaftlichkeit steht, die gerade aus diesem Bilde spricht. Ein emphatischer Ton schwingt nur bei der Erwähnung der »unglücklichen Europa« mit, im Übrigen bleibt Rubens' Sprache distanziert, fast unbeteiligt, wie denn auch der Brief an Sustermans deutlich macht, daß Rubens eigentlichstes Kommunikationsmittel seine Malerei ist: von der dramatischen Kraft des Vorwurfs und der Eindringlichkeit der Ausführung wird sich Sustermans nicht an Hand des Briefes, sondern erst mit Erhalt der bemalten Leinwand eine wahre Vorstellung gebildet haben können.

Über den Anlaß des Auftrages und über die Bestimmung des Gemäldes ist nichts überliefert, und man wird angesichts der repräsentativen Darstellung und des fürstlichen Preises an Sustermans als dem eigentlichen Auftraggeber und Empfänger zweifeln müssen. Vielmehr wird dieser als Zwischenträger für seinen Dienstherrn, den Großherzog Ferdinando II., fungiert haben, in dessen Palazzo Pitti das Bild noch heute die Galleria Palatina schmückt⁴³⁷. Ohne weitere Dokumente zu diesem Kunstankauf müssen Überlegungen über etwaige Zusammenhänge zwischen dem Rubensgemälde und der 1638 schon angelegten Innendekoration des Palazzo Pitti reine Spekulation bleiben, denen hier nicht nachgegangen werden soll⁴³⁸.

Das Gemälde wird Anfang des Jahres 1638 fertiggestellt worden sein, es gehört somit in die Gruppe der »hochernsten und herrlichen Bilder der letzten fünf Lebensjahre« (J. Burckhardt)⁴³⁹, in denen der alternde Rubens wie in einem Vermächtnis die Grundsätze seiner Kunst zusammengefaßt hat. Und wirklich lassen sich Motive des Meisters aus seinen verschiedenen Schaffensperioden nachweisen, die in die Allegorie der Galleria Palatina eingeflossen und dort erst zur vollen künstlerischen Entfaltung gereift sind. Das gilt vor allem für die Kerngruppe seines Bildes, den mit gezücktem Schwert und erhobenem Schild ausschreitenden Mars, an den sich die ihn flehentlich zum Bleiben auffordernde Venus geklammert hat, eine Gruppe, die vielfache, im Rubens-Oeuvre vorkommende Bildformeln zusammenfaßt und wie ein Archetypus im nachhinein wirkt, wie ein dem Künstler stets gewärtiges Leitbild, das mehrfach durchbricht, um schließlich zu der ihm eigensten Ausformung vorzudringen.

So findet sich in dem dritten breitformatigen Gemälde der zwischen 1621–1625 ausgeführten Medici-Galerie, das dem Götterrat über die »Spanischen Hochzeiten« gewidmet ist⁴⁴⁰, nahezu die gleiche Marsfigur, wobei Gemeinsamkeiten, wie die Wendung nach rechts, die Drehung des Kopfes, die Haltung des Schildes, der herabhängende, schwertführende Arm, bei weitem die geringfügigeren Abweichungen überwiegen, wie etwa die veränderte Drehung der Brust, das andere Schrittmotiv und die etwas variierte Richtung des Schwerter. Mars ist in jenem Gemälde dargestellt, wie er sich den der Friedenspolitik Maria Medicis feindlich gegenüberstehenden Lastern anzuschließen sucht. Allerdings ist Venus von einer Wolkenbank herabgestiegen, um ihn mit sanftem Griff am Arm zurückzuhalten. Von der thematischen Konzeption gibt sich diese im Gesamtgefüge des Bildes mehr beiläufige Detailszene somit als ein Vorläufer der in der Pitti-Allegorie ins Große übertragenen und dort verselbständigten Mars/Venus-Gruppe zu erkennen, wenngleich die Venusgestalt formal noch nicht auf das spätere Gemälde weist. Die Liebesgöttin ist zudem nicht wie in diesem leidenschaftlich bewegt, sondern eher unbeteiligt und gelassen gegeben, wobei auch die Zuordnung der beiden Götter zueinander noch nichts von jener erregenden Dichte aufweist, die das spätere Bild auszeichnet.

Die Figur der Venus taucht dagegen im Rubenswerk schon in dem um 1612 entstandenen Gemälde »Krönung des Tugendhelden« (Abb. 46) der Münchener Alten Pinakothek auf⁴⁴¹. Und zwar sind dort in der Darstellung des nackten weiblichen Genius, der dem gerüsteten Tugendhelden den Lorbeer aufsetzt, nicht nur das Standmotiv, die Drehung des Oberkörpers, das Übergreifen des rechten Armes und die diagonale Führung der Gesamtgestalt vorweggenommen, sondern auch das für das Pitti-Bild so gewichtige Motiv des an den geharnischten Krieger geschmiegteten Frauenkörpers mit dem voll ausgekosteten Gegensatz von nackt und gerüstet, von weicher fraulicher Geschmeidigkeit und klirrender, metallischer Starrheit. Allerdings fehlt in diesem frühen Bild, was erst der Gruppe der Pitti-Allegorie Sinn und Leben verleiht: der Zwiespalt zwischen Ausschreiten und Zurückhalten, das Aufeinanderprallen zweier verschiedener Naturen in dem kurzen Moment des Zauderns vor der Wende zum endgültigen Auseinanderbrechen. Und mehr noch, es fehlt jener sich in den beiden so gegensätzlichen Figuren ausprägende, gewichtige Scheitelpunkt der Handlung, der, retardierend, den Nerv des gesamten Ge-



Abb. 46
 Rubens: Krönung des Tugendhelden.
 München, Alte Pinakothek

Abb. 47
 Rubens: Venus und Adonis.
 Düsseldorf, Kunstmuseum



schehens aufdeckt und ihm eine dauernde Form verleiht, ein Augenblick, wie er – um mit Lessing zu sprechen⁴⁴² – »nicht fruchtbar genug gewählt werden kann«.

Für die Wahl eines solchen »fruchtbaren Augenblickes« in der Schilderung der Entzweiung der beiden Götter hält die darstellende Kunst eine Bildformel bereit, die Rubens nicht nur bekannt war, sondern die erwiesenermaßen Einfluß auf die Gestaltung seiner Pitti-Allegorie genommen hat: das Venus- und Adonis-Thema. Unter dem Bilde des unternehmungsfreudigen Jägers Adonis und seiner ihn vergebens aufzuhalten suchenden Geliebten Venus haben Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts, vornehmlich in Italien – es sei hier nur auf Tizians berühmtes Beispiel verwiesen⁴⁴³ – die Verflechtung des Gegensätzlichen von Aufbruch und Zurückhalten in einer Figurengruppe zum Ausdruck gebracht. Für Rubens selbst ist wohl kurz nach seiner Rückkehr aus Italien zwischen 1610–1612 ein heute im Düsseldorfer Kunstmuseum befindliches Venus-und-Adonis-Gemälde (Abb. 47) nachweisbar⁴⁴⁴, das nicht nur die Keimzelle für den dramatischen Konflikt zwischen Venus und Mars der Florentiner Allegorie in sich trägt, sondern seine Bindung an dies mehr als 25 Jahre später gearbeitete Bild durch stärkste formale Bezüge nahelegt. Denn mehr noch als der Genius in der kurz darauf entstandenen »Krönung des Tugendhelden« erweist sich die Venusgestalt dieses frühen Bildes als eine Vorläuferin der Venus in der Pitti-Allegorie, die Jacob Burckhardt als »eines der schönsten Idealwesen des Rubens« bezeichnet hat⁴⁴⁵. Die ganze Zärtlichkeit der vergebens Liebenden, die ganze leidenschaftliche Kraft mit der der unnütze Widerstand vorgebracht wird, welche Rubens in diesem wundervollen nackten Frauenkörper zum Ausdruck gebracht hat, findet sich schon in der Düsseldorfer Venusgestalt angelegt. Zwar ist dort das Bemühen der Liebesgöttin zarter, empfindsamer – man beachte nur das rührende Motiv ihrer wie eine Kette um den Nacken des aufbrechenden Adonis geschlungenen Locken –, wie ja auch die Bedeutung des Abschieds noch nicht jenen verhängnisvoll-schrecklichen Akzent der späteren Kriegsallégorie trägt. Aber dennoch bleibt die Konfliktsituation vergleichbar und veranschaulicht eine gefühlsmäßige Verwandtschaft der Venusschilderung, die, weit mehr noch als die nicht unbeträchtliche formale Übereinstimmung, die ja auch der Genius der »Krönung des Tugendhelden« gleichermaßen aufzuweisen vermag, eine Brücke zwischen zwei Werken aus so verschiedenen Schaffensstufen des Meisters schließt und die Venusgestalt

der Pitti-Allegorie nicht nur zu einem schönen, sondern tief empfundenen »Idealwesen« erhebt.

Die Kenntnis dieses frühen Vorläufers vermag für die Allegorie der Galleria Palatina Licht auf eines ihrer bedeutungsvollsten Motive zu werfen, und zwar auf das einzige Anzeichen einer menschlichen Regung, das sich in dem von Furien getriebenen und sonst scheinbar gefühllosen Mars ausprägt: sein Blick zurück auf die sich an ihn schmiegende Venus. Mit Bedacht hat Rubens die Häupter der beiden Götter zueinander geführt und sogar einen in der Luft schwebenden Liebesgott mit der Aufgabe betraut, eine noch weitere Annäherung zu bewirken. Auch dieses Motiv des Abschiedsblickes findet sich ganz vergleichbar in der Venus/Adonis-Szene vorgebildet, wo es als natürliche Gebärde zwischen zwei Liebenden empfunden wird. Von hier aus gesehen wird es allerdings deutlich, daß auch Mars aus einem vorausgegangenen Liebesidyll ausbricht, von dessen Existenz der Betrachter nur noch durch dieses letzte Zeichen der Zuneigung erfährt. Im Hinblick auf das Gesamt der Darstellung folgt daraus, daß in der Pitti-Allegorie nicht etwa eine Episode während des Krieges geschildert wird, sondern daß der Ausbruch des Mars aus dem Reich der Venus zu einem Aufbruch in den Krieg wird, dessen sich vor den Augen des Betrachters vollziehende Entfesselung Venus verblichlich aufzuhalten sucht.

Für ein tiefergehendes Verständnis dieses eigentlichen, künstlerischen, wie thematischen Kerns des Florentiner Gemäldes, dem ausschreitenden Mars und der ihn zurückhaltenden Venus, wird man allerdings noch weiter ausholen und auch über das Oeuvre von Rubens hinaus nach Anregungen, ja Vorbildern suchen müssen, die zur Genese dieser außerordentlichen Figurengruppe beigetragen haben. Vor allem für das Verhältnis zwischen Mars und Venus, das sich als eine direkte Umwertung des altvertrauten und immer wieder dargestellten Liebesidylls zwischen den beiden Göttern zu erkennen gibt, müßten sich Quellen nachweisen lassen, aus denen Rubens eine solche Konzeption schöpfen konnte, die ja in ihrer pessimistischen Wendung der Mars/Venus-Erzählung in der bildenden Kunst allein bei ihm – zuerst in dem »Götterrat« der Medici-Galerie, dann in der oben besprochenen Ölskizze aus Privatbesitz und schließlich in der Allegorie der Galleria Palatina – aufgegriffen wurde. Daß Rubens die Legitimation für eine solche Umkehrung seinen stets gewärtigen und verehrten Leitbildern der Antike entnahm, ist nicht verwunderlich; und zwar bildet die eigent-

liche Wurzel, aus nur der heraus die Erfindung der beiden Hauptfiguren der Pitti-Allegorie zu verstehen ist, jene klassizistische, Mars und Venus darstellende Zweifigurengruppe aus antoninischer Zeit⁴⁴⁶, die in mehreren Exemplaren überliefert ist, von denen das heute im Louvre befindliche Stück Rubens bekannt gewesen sein muß. Denn er hat die nahezu lebensgroße Gruppe an ihrem früheren Aufbewahrungsort, der Borghese-Sammlung, schon bei seinem ersten Rombesuch zwischen 1602–03 studiert und eine sorgfältige, schöne Nachzeichnung (Abb. 48) nach ihr angefertigt, die heute in der Leningrader Eremitage bewahrt wird⁴⁴⁷. Das Blatt zeigt die Göttergestalten in ihrer etwas kühlstilisierten Unbelebtheit, den in ausponderiertem Kontrapost gegebenen nackten Mars, der frontal gesehen, nur mit dem Helm und einem um die Schulter gebundenen Schwert gerüstet ist und sein Haupt leicht zu der links an ihn herantretenden Venus neigt. Diese ist in faltenreiche Gewandung gekleidet, mit zarter Handbewegung

Abb. 48

Rubens: Studie nach antiker Mars-Venus-Gruppe.
Leningrad, Eremitage



berührt ihre Rechte das Schwertband, eine Geste, die verhaltenen Widerstand gegen einen sich freimachenden Mars zum Ausdruck bringen soll⁴⁴⁸. Unverkennbar ist die Zuwendung der beiden Götter zueinander in die Gestalten der Pitti-Allegorie übernommen, wie auch der übergelegte rechte Arm der Venus dort vergleichbar erscheint. Aber ebenso unverkennbar ist, daß Rubens die klassizistische Gruppe zu barocker Lebendigkeit umgestaltet hat, die gleichmütige Aufgerichtetheit ist der spannungsreicheren Diagonalführung der Figuren gewichen, aus dem Standmotiv des Mars ist ein energisches Schreiten, aus dem Herantreten der Venus ist ein leidenschaftliches Sich-Klammern an den Körper des scheidenden Geliebten geworden. Dieser dramatischen Lesart der Figurengruppe entspricht der bewußtere Einsatz eines schon in dem antiken Bildwerk vorgegebenen Stilmittels, des Gegensatzes von bekleideter und nackter menschlicher Gestalt. Rubens hat hier einen bezeichnenden Wechsel vorgenommen, um die Heißblütigkeit in dem nackten, die Gefühllosigkeit in dem gerüsteten Körper ausdrücken zu können.

Eine solche schöpferische Umwandlung eines in der Antike vorgegebenen Themas stellt sich im Rubensschen Werk nicht nur neben die andere Möglichkeit der Antikenauswertung, das getreue Zitat, wie es beispielsweise im Medici-Zyklus entgegnet, sondern übertrifft sie vom künstlerisch-ästhetischen Blickwinkel aus. Denn es ist gerade diese äußerst fruchtbare Synthese von ausgewogener klassischer Form und drängendem flämisch-barocken Geist, die neues Leben in dem Dargestellten entfacht, ja menschlichere, faßbarere Züge enthüllt und die Rubenssche Kunst auf jene Höhe der Beseeltheit und der Ausdrucksfähigkeit führt, die sie grundlegend von den gefällig-hausbackenen Erzeugnissen antiquarischen Interesses einiger zeitgenössischer und nachfolgender Künstler trennt. Rubens selbst hat dieses besondere und delikate Verhältnis zu den Leitbildern der Antike in seinem Aufsatz »Über die Nachahmung antiker Statuen« folgendermaßen umrissen:

»Es gibt Maler, für welche die Nachahmung der antiken Statuen sehr nützlich ist, und andere, denen sie gefährlich ist bis zur Vernichtung ihrer Kunst. Ich habe jedoch die Überzeugung, daß, um in der Malerei zum höchsten Grade der Vollendung zu gelangen, man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, sondern von ihrem Verständnis ganz und auf das innigste durchdrungen sein muß. Es ist aber nötig, daß man einen ein-

sichtsvollen Gebrauch von ihnen macht, der in keiner Weise den Stein merken läßt. Denn viele unerfahrene und sogar erfahrene Maler wissen nicht den Stoff von der Form, den Stein von der Figur zu unterscheiden, noch den Zwang, den der Marmor auferlegt, von dem Kunstwerke.«⁴⁴⁹

Im Fall der Mars/Venus-Gestalten kann hier der Weg von der Orientierung an der antiken Zweifigurengruppe bis hin zu ihrer Verwendung in der Pitti-Allegorie noch weiter verfolgt werden, wobei vor allem die gestaltenden Kräfte aufgezeigt sein sollen, die vermittelnd zur Überleitung vom »Zwang« (*necessitas*), der dem Marmor auferlegt, zur Freiheit, die einem Gemälde gestattet ist, von der Idealität antoninischen Klassizismus zu der dramatischen Erzählweise des Rubensschen Spätstiles beigetragen haben. Es sind dies Kunstwerke, die Rubens mit Sicherheit gekannt hat, und an denen er gerade den Punkt seiner Darstellung studiert haben konnte, der seine Gruppe der Pitti-Allegorie am deutlichsten von der antiken Statue scheidet, nämlich das Zusammenspiel der verschiedenen Bewegungsabläufe von Ausschreiten und Zurückhalten.

Gleich seiner Beschäftigung mit der Zweifigurengruppe aus der Borghese-Sammlung datiert auch die Kenntnis jener Komposition, die nach einem Entwurf Giulio Romanos in die Freskogestaltung der Sala di Psiche des Palazzo del Te in Mantua eingefügt ist und deren Thema sowie deren Ausführung eine kaum zu übersehende Parallele zu Rubens später Florentiner Allegorie aufweist, noch in die Frühzeit des Meisters während seines Italienaufenthaltes. Als Hofmaler des Mantuaner Herzogs, Vincenzo Gonzaga, weilte Rubens mit Unterbrechungen zwischen 1600 und 1608 an dessen Hof und hat dort die Gelegenheit, die Kunst des Raphaelschülers Giulio eingehend zu studieren, nicht ungenützt gelassen, wie eine Gruppe von Zeichnungen im Louvre nahelegt, die M. Jaffé als Kopien des Rubens nach Kompositionen Giulios im Palazzo del Te veröffentlichte⁴⁵⁰. Das hier angeführte, um 1528 gearbeitete Fresko⁴⁵¹, für das E. H. Gombrich als literarische Quelle die 1499 erschienene »Hypnerotomachia Poliphili« des Francesco Colonna nachweisen konnte⁴⁵², zeigt den flüchtenden Adonis, der bei einem Bad mit seiner Geliebten Venus durch Mars überrascht wurde, und nun vor dem zornig ihn verfolgenden Kriegsgott zu entkommen sucht. Venus eilt Mars nach, den sie an seiner schwertführenden Rechten ergriffen hat, um das Unheil abzuwenden



Abb. 49

Giulio Romano: Mars und Venus.

Mantua, Palazzo del Te, Sala di Psiche (Detail)

(Abb. 49). Rubens wird sich dieser Gruppe, vornehmlich des Kontrahentenpaares Mars und Venus, erinnern haben, als er in das Stadium der Vorarbeiten für seine Pitti-Allegorie eintrat. Denn nicht nur konnte die auf einen kurzen, entscheidenden Moment zugespitzte Situation des Widerstreites zwischen den beiden Göttern in dem Fresko des Giulio Romano für Rubens als Modell dienen, auch der machtvoll ausschreitende und zu Venus zurückblickende Mars und die sich an ihn klammernde Liebesgöttin bewahren im Gegensatz zu der antiken Gruppe eine dynamischere Beweglichkeit, die auf den flämischen Meister beispielhaft wirken mußte⁴⁵³. Ebenso findet sich die Diagonalführung der Figuren schon bei Giulio angedeutet, wie etwa auch ein solches Motiv, wie der vorgeetzte, auf ein Tuch tretende Fuß des Mars, später bei Rubens ganz gleichartig – diesmal als Niedertrampeln eines geöffneten Buches gegeben – mit einbezogen wird.

Freilich wird man den Einfluß von Giulios Fresko nicht überbewerten dürfen, denn es vermag für Rubens nur die Funktion eines anschaulichen

Beispiels für die gegensätzlichen Bewegungsabläufe der beiden Hauptakteure zu erfüllen, und bleibt im übrigen in seiner gewissen Trivialität weit hinter dem erregenden Pathos der Pitti-Allegorie zurück. Ein ganz ähnlich gelagertes Beispiel hielt eine Komposition von Rubens ehemaligem Lehrer Otto van Veen bereit (Abb. 50), die in dessen 1607 in Antwerpen erschienener Emblemsammlung, den »Emblemata Horatiana«, als Kupferstich enthalten ist⁴⁵⁴. Das Blatt zeigt zwar nicht das Götterpaar Mars und Venus, sondern den Zugriff des Todes, welcher, den entwurzelten Lebensbaum schleppend, einen sich wehmütig umblickenden Mann davonführt, den seine trauernde Frau und seine entsetzten Kinder vergeblich aufzuhalten versuchen. Rubens wird sicherlich vor allem im Hinblick auf seine besondere Beziehung zu dem Verfasser dieses künstlerisch wohl bedeutsamste Emblemwerk des flämischen Raumes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gekannt haben, und so können sich gewisse Gemeinsamkeiten, wie vor allem der von einer unheilvollen Macht – bei Rubens wird dann eine Furie den Platz des Todes einnehmen – vorwärts gerissene und von seiner klagenden Geliebten zurückgehal-

Abb. 50

Van Veen: Morte Linquenda Omnia.

Aus: Emblemata Horatiana, 1607



tene Mann, kaum als zufällige Parallelerscheinung abtun lassen. Vielmehr wird Rubens die Kenntnis dieses Kupferstiches in seiner späten Allegorie verarbeitet haben, wobei der Zusammenhang sich am deutlichsten fast in einem beiläufigen Detail enthüllt, und zwar in den das Geschehen reflektierenden Putten. So erscheint das ganz links befindliche und aus dem Bild herausschauende Kind bei Rubens an nahezu gleicher Stelle, diesmal den Globus der Europa tragend; ebenso findet auch der schräg von hinten gesehene Knabe, der sich in die Kleidung des Mannes geklammert hat und von dessen Ausschreiten mitgerissen wird, in der Pitti-Allegorie, allerdings mehr zur Seite gedreht, wieder Verwendung.

In diesem Zusammenspiel vielfältiger Einflüsse, die das Bild von Rubens Mars/Venus-Gruppe bestimmten, – Einflüsse, die sich, wie oben aufgezeigt worden war, teils bei Rubens flämischen, italienischen und antiken Vorbildern, teils in seinem eigenen Werk und vor allem in dem Venus/Adonis-Thema boten – fehlt noch ein letztes Glied der Bildtradition, und zwar dasjenige, das die Überlieferung der Figur des Mars in der Pitti-Allegorie betrifft. Es ist dies eine Pose, die soldatische Unerbittlichkeit und kämpferischen Elan gleichermaßen zur Schau stellt und damit das Kriegerische schlechthin zum Ausdruck bringt. Bezeichnend für sie ist die Wendung des Körpers, die eine strenge Seitenansicht ergibt und erst so das unaufhaltbare Vorwärtstürmen im Bilde erlebbar macht. Bezeichnend ist auch die Schrittstellung, die ein beunruhigend perfektes Gleichmaß des Ausschreitens ahnen läßt, wie auch die kraftvolle Haltung des gezückten Schwertes, das in ausgewogener, horizontaler Lage wie abwartend mitgeführt wird, aber in seiner augenblicklichen Verfügbarkeit eine tödliche Bedrohung darstellt⁴⁵⁵.

Diese Kriegergestalt, in der sich einschüchternder Gleichmut und angriffslustiges Ungestüm ebenso wie in der Ausbildung des Mars/Venus-Konfliktes auf einen kurzen, fruchtbar gewählten Augenblick der Wende zuspitzen, hat Rubens schon in seinem Frühwerk verwendet. Und zwar findet sie sich fast unverändert als zentrale Figur auf einer kürzlich entdeckten Zeichnung in der A. de Pass-Sammlung des County Museum and Art Gallery of the Royal Institution of Cornwall in Truro (Abb. 51), die eine römische Schlachtenszene darstellt und noch in der italienischen Zeit ganz offensichtlich unter dem Einfluß des Werkes von Perino del Vaga entstanden ist⁴⁵⁶. In diesem Fall kann hier sogar der Weg nachgezeichnet werden, über den diese Bild-

formel in den Besitz des flämischen Meisters gelangte, denn es weisen verschiedene Umstände darauf hin, daß die Kriegergestalt zuerst und vor allem im Kreise der Schüler Raphaels – zu denen ja auch Perino als künstlerisches Leitbild für die Zeichnung der de Pass-Sammlung zu zählen ist – aufgegriffen und verbreitet wurde⁴⁵⁷. So enthält das 1517 fertiggestellte Fresko mit der Darstellung der Schlacht von Ostia in der Stanza dell' Incendio des Vatikan, das wohl hauptsächlich Giulio Romano zuzuschreiben ist, den in Seitenansicht gegebenen, ausschreitenden Krieger mit dem gezückten Schwert (Abb. 52), der nahezu in der Mitte der Komposition den Brennpunkt des Kampfgeschehens bezeichnet⁴⁵⁸. Rubens wird diese Darstellung kennengelernt haben, denn nicht nur ist sein Mars eine direkte Bruderfigur zu Giulios Krieger, auch Stellung und Lage des Erschlagenen, der in der Pitti-Allegorie zwischen den Beinen des Kriegsgottes sichtbar ist, finden sich bei Giulio vorgebildet. Für Rubens Auseinandersetzung mit der Kriegergestalt des Raphaelkreises – sie wurde nochmals in Dekorationszyklen sowohl des Giulio Romano, als auch des Perino del Vaga wiederholt⁴⁵⁹ – bietet sich jedoch noch ein weit eindeutigerer Beweis. Der Louvre bewahrt eine Zeichnung, die als Kopie eines unbekannten italienischen Künstlers nach einer Studie des Polidoro da Caravaggio für eine Fresko im Palazzo Bianco in Genua anzu-

Abb. 51

Rubens: *Antike Schlachtenszene*.

Truro, Art Gallery of the Royal Institution of Cornwall





Abb. 52
Giulio Romano: Schlacht von Ostia.
Rom, Vatikan, Stanza dell'Incendio (Detail)

sprechen ist und die Perseus mit dem Haupt der Medusa von seinen Feinden verfolgt zeigt, von denen der in vorderster Reihe marschierende in allen Stücken dem hier angeführten Kriegertypus nachgebildet ist⁴⁶⁰. Das Blatt nun muß im Besitz von Rubens gewesen sein, denn es weist unverkennbar Spuren seiner Hand auf, die deutlich durch Weißhöhungen und Verschärfungen der Konturen der Zeichnung ein wesentlich plastischeres und Rubens Stil weit entsprechenderes Gepräge verleihen.

Es sei hinzugefügt, daß Rubens in dieser seiner Anlehnung an die Vorbilder des Raphaelkreises, speziell die Kriegergestalt betreffend, durchaus nicht vereinzelt handelt. Auch für seinen Zeitgenossen Nicolas Poussin läßt sich gleiches nachweisen, und zwar zeigt dessen um 1625/26 entstandenes Gemälde »Josuas Sieg über die Amoriter« im Moskauer Puschkin-Museum⁴⁶¹ nicht nur ganz unmißverständlich die Angleichung an den Stil etwa Polidoros, sondern enthält im besonderen die hier behandelte Figur des ausschreitenden Kriegers an hervorragender Stelle innerhalb seiner Schlachtenkomposition⁴⁶².

Was den Fall der Bildrezeption für die Marsgestalt in der Pitti-Allegorie als wohl einzigartig im Rubensschen Werk heraushebt, ist neben der Möglichkeit einer nahezu lückenlosen Beweisaufnahme über Quellen und Überlieferungsgeschichte des Figurentyps, vor allem die Tatsache, daß anhand des Pitti-Mars nachgewiesen werden kann, daß Rubens nicht nur um die Wiederbelebung eines glücklichen, figuralen Wurfes, sondern auch um das Aufgreifen eines ganz bestimmten, festgelegten Bedeutungsinnes bemüht war. Denn die von links gesehene Figur des ausschreitenden Kriegers mit dem waagrecht gehaltenen, gezückten Schwert hatte, nachdem sie durch den Raphaelkreis so nachhaltig verbreitet worden war, Eingang in die ikonologische Literatur gefunden, und zwar steht sie in der vielbenutzten und vielverlegten »Iconologia« des Cesare Ripa von 1593 als sinnbildliche Verkörperung gleich für zwei Abstracta. Das eine ist das »jähzornige Feuer«, das in einem wütenden Menschen entfacht ist (COMPLESSIONI COLERICO PER IL FUOCO) (Abb. 53)⁴⁶³, das andere ist der »Streit« (CONTRASTO)⁴⁶⁴, beides Eigen-

Abb. 53
Personifikation des Jähzorn.
Aus: Ripa, Iconologia, 1611

COMPLESSIONI
COLERICO PER IL FVOCO.



schaften, für deren Verdeutlichung Ripa keine bessere Bildformel anbieten zu können glaubte. Seiner Anregung ist etwa der Maler und Kupferstecher Antonio Tempesta (1555–1630) gefolgt, der in seiner Stichserie mit Martyriumsdarstellungen, »Imagini di molte S. S. Virgini Rom. nel Martirio intagliate«, das »jähzornige Feuer« der tötenden Schergen auf zweien seiner Blätter mit dem Ripa entlehnten Figurentypus veranschaulicht⁴⁶⁵. Ähnlich muß auch Rubens seine Marsgestalt in die ikonographische Tradition eingefügt haben; der in der Bilderwelt kundige Betrachter seiner Zeit wird den Mars nicht nur als einen dem Krieg entgegentretenden, ja diesen erst entfesselnden mythologischen Heros gewertet haben, sondern auch und vor allem als den Inbegriff des Jähzorns und der Streitsucht, der somit auch in allegorischem Sinne zur treibenden Wurzel jeglicher kriegerischen Auseinandersetzung wird.

Dieser düstere Zug in der Konzeption des Mars, der erst den Kriegsgott zu einem gewalttätigen Choleriker stempelt, wird insbesondere nachprüfbar in einem bemerkenswerten und, so weit wir sehen, einzigartigen, nur in der Pitti-Allegorie verwendeten Motiv, dem bluttriefenden Schwert. Alle Vorbilder des Kriegertypus verzichteten trotz der Darstellung der gezückten Waffe auf diese realistische Verdeutlichung des Schreckens, und Rubens verstand es, die Wirkung dieser beunruhigenden Bildformel von fast emblematischem Charakter noch dadurch zu steigern, daß das Schwert innerhalb der Gesamtkomposition seines Gemäldes die zentrale Stelle einnimmt, und somit zum eigentlichen Mittelpunkt seiner allegorischen Schilderung wird. In seiner suggestiven Kraft der Veranschaulichung dessen, was Krieg sei⁴⁶⁶, kann dieses Rubenssche Motiv als bildliche Parallele ebenbürtig neben Andreas Gryphius Wendung »Das vom Blut fette Schwert« gestellt werden, die in dessen 1636 nahezu gleichzeitig mit der Pitti-Allegorie und aus vergleichbarem Antrieb entstandenen Sonett »Thränen des Vaterlandes« als Kennzeichnung des Krieges eingefügt ist⁴⁶⁷.

Dieses vom Blut fette Schwert, der ganze Jähzorn des Mars und die Vernichtungswelle des Krieges richten sich bei Rubens – und damit kommen wir zur abschließenden Betrachtung der Allegorie des Palazzo Pitti – gegen drei Gestalten, die in der rechten Bildhälfte unterhalb der Furie am Boden geduckt der Willkür des Mars wehrlos preisgegeben sind. Diese stehen stellvertretend für drei bestimmte Bereiche des Lebens, die in besonderem

Maße und zu allen Zeiten Opfer jeglicher Kriegshandlung geworden sind. Unter ihnen tritt vor allem jene mitleiderregende Mutter hervor, die mit entsetztem Ausdruck ihr schreiendes Kind an sich klammert, ohne ihm jedoch Schutz gewähren zu können. Sie zeigt an, – um mit Rubens eigenen Worten zu sprechen – »daß die Fruchtbarkeit, die Zeugung und die elterliche Liebe durch den Krieg, der alles zerstört und vernichtet, verkehrt werden«. Es sei daran erinnert, daß Rubens Mutter und Kind als Leidtragende der Ausschreitungen des Mars schon in seiner oben besprochenen Pariser Gouache mit der Darstellung des Entscheidungskampfes zwischen dem Kriegsgott und der für den Frieden streitenden Minerva hervorgehoben hatte. Aber aufschlußreicher noch ist ein Vergleich mit der Londoner Friedensallegorie von 1629/30, in der der flämische Meister das Wesen des Friedens unter dem Bilde mütterlicher Zuneigung und ungetrübten Kinderglückes verdeutlicht hatte. Dieser Idylle voll Wärme und Innigkeit nun steht die Schilderung der verzweifelter Mutter der Pitti-Allegorie schroff gegenüber, und es wird gerade an diesem Gegensatz deutlich, mit welcher Eindringlichkeit Rubens an einem einzigen Beispiel bis zur extremen Verkehrung von dessen Bedeutung es aufzuzeigen wußte, wie eng die beiden Pole Frieden und Krieg aufeinander bezogen sind.

Drückt sich in der Mutter mit ihrem Kind die rein persönliche Not der durch den Krieg Geschädigten aus, so bezeichnet der im Todeskampf erstarrte Körper eines Erschlagenen⁴⁶⁸ am Boden neben ihr, der durch Zirkel und Kapitell als Architekt ausgewiesen ist, ein mehr allgemeines Unglück. Denn mit ihm wird gleichsam auch sein Werk, wird im übertragenen Sinn Aufbau und Leistung einer Gemeinschaft zu Boden geworfen, sodaß, wie Rubens es selbst ausspricht, »dasjenige, was in Friedenszeiten zu Nutzen und Zierde der Städte erbaut ist, durch die Gewalt der Waffen in Ruinen stürzt und zugrunde geht«. Man wird allerdings nicht fehlgehen, in der Gestalt des Baumeisters die Situation des durch den Krieg in seinem Schaffen eingeeengten Künstlers überhaupt angedeutet zu sehen. Gerade Rubens hat es mehrfach erfahren müssen, was es heißt, als Künstler in einer Zeit kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen den Staaten Europas zu wirken. Das Schicksal des von ihm hoch eingeschätzten Auftrages für die Heinrichs-Galerie spricht dabei ebenso für sich, wie die vielfältigen und langwierigen Bemühungen des Meisters um ein auch in den Ländern der Feindseite gültiges Urheberrecht für die Druckerzeugnisse seiner Stecherwerkstatt.

Wenngleich Rubens auch nicht die Folgen einer totalen Kriegsführung gerade im Hinblick auf die übernommenen Werte der Kultur und Humanität übersehen konnte, Folgen, an die sein Gemälde erst Betrachter unseres Jahrhunderts hat gemahnen können, so hat er doch den unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen der Brutalität des Kampfes und der Feinsinnigkeit künstlerischer Betätigung und die stete Gefährdung der Kunst durch den Krieg in einem Motiv verdeutlicht, das nicht nur die Roheit seiner Zeit anprangert, sondern weit in die Zukunft weist. Unter dem vorgesetzten rechten Bein des Kriegsgottes am unteren Bildrand wird ein aufgeschlagenes Buch und eine daraus hervorschauende, zerknickte Zeichnung niedergetrampelt, und zwar als Hinweis darauf, »daß Mars die Wissenschaft und alles übrige Schöne mit Füßen tritt«. J. S. Held⁴⁶⁹ machte als erster darauf aufmerksam, daß diese Zeichnung eine deutlich erkennbare Darstellung der drei Grazien enthält und damit das »Schöne«, von dem Rubens spricht, auf zweifachem Wege auslegt; indem die Grazien als alt ehrwürdige Bildformel für Schönheit im allgemeinen Sinn Gegenstand einer Zeichnung, somit des ursprünglichsten Prozesses schöpferisch-künstlerischer Betätigung, werden, ergeben sich eine Steigerung des Bedeutungsgrades und eine solche Verflechtung von Form und Inhalt, die das Blatt als Sinnbild des Künstlerischen schlechthin herausstellt. Die Zerstörung gerade dieser Zeichnung durch Mars und den durch ihn personifizierten Krieg wird damit zu einem Akt blinder Ignoranz, der nur noch als barbarisch bezeichnet werden kann⁴⁷⁰.

Mit der unglücklichen Mutter und dem getöteten Baumeister waren Opfer des Krieges dargestellt, die auf persönliche wie gemeinschaftliche Not verweisen. Die dritte Gestalt, die in unmittelbarer Reichweite des ausschreitenden Mars am Boden kauert, verkörpert dagegen ein Verhängnis jenseits greifbarer Wirklichkeit. Sie ist Harmonia, die Personifikation des Ebenmaßes und ausgeglichenen Zusammenwirkens, die sich auf eine Laute, ihr eigenstes Attribut stützt. Dieses Instrument, das ehemals Proportion und Wohlklang erfahrbar zu machen verstand, ist nun zerborsten, seine Saiten hängen gerissen und unbenutzbar herab: im Zeichen des Streites und der bewaffneten Auseinandersetzung endet die ehemalige Harmonie in jähler Dissonanz. Eine solche Darstellung der Zerrüttung als Folgeerscheinung des Krieges hatte Rubens schon seiner Pariser Gouache eingefügt, wie er überhaupt mit der Lautensymbolik eine ikonographische Tradition berührt, die ihm nicht unbekannt gewesen sein kann. So hatte Andreas

Alciatus in seinem für alle weiteren Emblemwerke vorbildlichen Büchlein »Emblematum Libellum« von 1531 die intakte, spielbare Laute als politisches Sinnbild für ein Freundesbündnis eingeführt⁴⁷¹. Erste Anzeichen einer Übernahme dieses Emblems bietet Holbeins berühmtes, auf 1533 datiertes Londoner Gesandtenbild, wo sich schon die Umkehrung des Motivs, die Laute mit gerissenen Saiten, als ein Hinweis auf die bevorstehende Trennung der dargestellten Freunde findet⁴⁷². Als direktes Friedenssymbol wird das Lautenspiel im niederländischen Bereich dann etwa von Hendrick Avercamp (1585–1636) aufgegriffen, und zwar auf einer im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, befindlichen Zeichnung, die eine Allegorie auf die Expedition des Grafen Maurits nach Wesel am 15. August 1620 bietet⁴⁷³. Überhaupt ist das musische Tun, abgesehen vom Lautenspiel, vielfach als ein Schlüssel für den Frieden verstanden worden, man vergleiche etwa das Gemälde des Antwerpener Manieristen Maerten de Vos (1531–1603) in den Brüsseler Musées Royaux des Beaux-Arts, das den Parnaß mit den musizierenden Musen, angeführt von Apollo, darstellt, wobei sich an einem von einer stehenden Muse gespielten Virginal das Motto des gesamten Bildes, »Die Musen stehen an Stelle des Krieges« (MUSAE LOCO BELLI) direkt über der Signatur des Künstlers angebracht findet⁴⁷⁴.

Rubens Hinweis auf die zerrüttete Harmonie läßt sich allerdings über die Umkehrung einer solchen Erkenntnis (etwa: *bellum loco musarum*) hinaus noch in einem weiteren, noch unmittelbarer auf den Kern der Pitti-Allegorie abzielenden Sinn deuten. Es sei in Erinnerung gerufen, daß eine althergebrachte Überlieferung in der Vereinigung von Mars und Venus, der Verbindung des Gegensätzlichen von Wildheit und Milde, von kriegerischem Geist und liebenswürdiger Haltung, den Ursprung der Harmonie sah: »harmonia est discordia concors« war der Leitgedanke für Darstellungen des Liebesidylls dieser beiden so ungleichen Götter gewesen, eine Darstellungstradition, die Rubens mit seiner Königsberger Allegorie bewußt wiederaufgegriffen hatte. Seine Pitti-Allegorie zeigt dagegen ganz einzigartig und beispiellos das abrupte Ende dieses Liebesbundes; an Stelle von Einigkeit tritt bei Rubens Zwietracht, statt Harmonie herrscht Dissonanz⁴⁷⁵. Es ist dies wohl das schwerwiegendste Verbrechen, dessen sich Mars in der allegorischen Welt der Pitti-Allegorie schuldig macht, daß er den arkadischen Zustand der Friedlichkeit durchbricht, die gemeinsame Frucht mit der Liebesgöttin, die Harmonie, ver-

nichtet und so den Weg freimacht für eine Welle der Verzweiflung und Gewalttaten.

Den Abschluß der Rubensschen Beschreibung seines Florentiner Gemäldes in dem Brief an Sustermans bildet die Erwähnung einer am linken Bildrand sich wie ein Auftakt für die Allegorie auf-türmenden Gestalt: »Jene schmerzdunkle Frau aber, schwarzgekleidet und mit zerrissenem Schleier, und all ihrer Edelsteine und ihres Schmuckes beraubt, ist das unglückliche Europa, welches schon so viele Jahre lang Raub, Schmach und Elend erduldet, die für jedweden so tief spürbar sind, daß es nicht nötig ist, sie näher anzugeben«. Auffällig ist in Rubens Brief die späte Nennung dieser – kompositionell gesehen – Eröffnungsfigur, wobei sich als Grund dafür nicht nur ein besonderer Nachdruck, wie er auch im emphatischeren Ton seiner Sprache anklingt, anbietet, sondern auch der Umstand, daß Europa als eine das übrige Bild-geschehen reflektierende, ja geradezu erdulden-de Gestalt gegeben ist. Es ist dies eine besonders im Alterswerk greifbare Eigenart des flämischen Meisters, in seinen vielfigurigen, dramatischen Erzählungen Einzelfiguren hervorzuheben und in ihnen den ganzen Jammer des Dargestellten zu personalisieren⁴⁷⁶. So etwa bietet die Frauengestalt in Rubens kurz nach 1635 entstandenem Londoner »Raub der Sabinerinnen«⁴⁷⁷, die die Mitte der Komposition beherrscht, einen ergreifenden Höhepunkt der Klage und eine Verallgemeinerung des Schmerzes, die die Figur weit über ihre Leidensgenossinnen erhebt. Ebenso verkörpert auch die Mittelfigur des Münchener »Bethlehemitischen Kindermordes«⁴⁷⁸, einem Gemälde aus Rubens letzten Lebensjahren, die Tragödie des Massakers schon jenseits ihres rein persönlichen Schicksals. In dieser ebenfalls als »schmerzdunkel« zu bezeichnenden Klagegestalt findet die Europa der Pitti-Allegorie ihre bildliche Parallele, was vor allem in dem Motiv der hochgerissenen Arme als Ausdruck völliger Verzweiflung deutlich wird⁴⁷⁹. Allerdings hält die Bethlehemitische Mutter das blutbefleckte Hemdchen ihres Kindes in den erhobenen Händen, während der Gestus der Europa eine gänzlich autonome Gebärde darstellt und in den steil gereckten Armen und den merkwürdig verkrallten Fingern die Assoziation an den Typus des Gekreuzigten aufkommen läßt. Eine solche innere Verwandtschaft hatte schon E. Hubala kurz angedeutet⁴⁸⁰, und sie ist zudem im Hinblick darauf, was Rubens von Europas Attribut sagt, nicht von der Hand zu weisen. »Ihr Symbol ist der Globus, der von einem kleinen Engel oder Genius getragen wird, mit dem Kreuz darüber, das die christliche

Welt bedeutet«. Europa, gebildet nach der vollkommensten denkbaren Leidensformel, dem »exemplum doloris« der christlichen Welt, konnte damit von Rubens in ihrem Schmerz nicht ernst, nicht aufrüttelnd genug verkörpert werden.

Daß Rubens in seinem Florentiner Gemälde den Konflikt zwischen Mars und Venus und die Entfesselung der Schrecken des Krieges von europäischem Ausmaß sah, bleibt ein bemerkenswerter und ganz und gar außerordentlicher Zug seiner Allegorie. Europa als die eigentlich Leidtragende der zwischenstaatlichen Auseinandersetzungen – das setzt ein besonderes, geläutertes Verständnis der Geschichte jenseits enger nationaler Bindungen und Befangenheiten voraus. Und wirklich läßt sich an Hand der Rubensschen Korrespondenz nachweisen, daß ein solches Verständnis, ein solch fest geprägter Begriff von Europa für Rubens politisches Denken immer eine gewichtige Rolle gespielt hat. So schreibt er etwa am 6. Mai 1627 an Pierre Dupuy, es »fänden sich, wenn der spanische Hochmut der Vernunft zugänglich wäre, Mittel genug, um Europa, das ganz gefesselt scheint, durch eine friedliche Politik in bessere Bahnen zu lenken«⁴⁸¹, und am 20. Juli des darauffolgenden Jahres an dessen Bruder Jacques, »es steht fest, daß er (Marquis Spinola) die gute und löbliche Absicht hat, den König von Spanien und seine Minister, die in einer tiefen Lethargie befangen zu sein scheinen, dazu zu bringen, endlich ihre Augen zu öffnen und dem Unglück Europas ein Ende zu setzen«⁴⁸². Am 16. August 1635 schließlich schreibt Rubens an den mit ihm befreundeten französischen Archäologen Peiresc: »Ich hoffe, daß Seine Heiligkeit sowie der König von England, aber vor allem die Vorhersehung dazwischentreten werden, um einen Brand zu ersticken, der nicht mehr in seinen Anfängen ist und imstande sein könnte, sich über ganz Europa verheerend zu verbreiten«⁴⁸³.

Ein solches Denken in übergreifenden, politischen Dimensionen ist eingebettet in die zeitgenössische Situation, in der der überkommene Begriff der Christenheit, wie er sich auch bei Rubens noch wirksam findet⁴⁸⁴, seinerseits eine neue Bedeutung erhält und langsam durch den Begriff Europa ersetzt wird⁴⁸⁵. Daß allerdings das leidende Europa mit ebenso entmutigender Schwermut, wie leidenschaftlicher Anklage als Dulderin⁴⁸⁶ des großen Krieges, unter dessen Last auch Rubens zu leben hatte, so erschütternd vor Augen geführt wird, zeugt von einem besonderen Verantwortungsbewußtsein des Künstlers seiner Zeit gegenüber.

Und gerade im Hinblick auf eine solche Verwurzelung des Kunstwerkes im unseligen zeitgenössischen Geschehen erweist es sich als von wahrer und fein erspürter Beobachtung, was einer der größten Deuter der Rubensschen Kunst, Jacob Burckhardt,

über die Allegorie des Palazzo Pitti aussagte. Sie sei, so schreibt er, »das ewige und unvergeßliche Titelbild zum dreißigjährigen Krieg«, und er fügt hinzu, »von der Hand des allein im höchsten Sinn dazu Berufenen«⁴⁸⁷.

ANMERKUNGEN

Die vorliegenden ikonographischen Studien zu Rubens wurden im Winter 1971 von der Philosophischen Fakultät der Universität Münster in nur wenig abgeänderter Fassung als Dissertation angenommen. Durch ein großzügig gewährtes einjähriges Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes war es möglich, einen Großteil der Arbeit am Warburg-Institute, University of London, zu leisten. Den dortigen wissenschaftlichen Mitarbeitern, vor allem dem Direktor des Institutes, Professor Sir E. H. Gombrich, danke ich sowohl für hilfsbereite Unterstützung, wie für das wiederholt gezeigte Interesse am Fortgang dieser Studien. Besonderen Dank schulde ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. G. Kauffmann, der als Doktorvater diese Arbeit nachhaltig gefördert hat.

Häufig herangezogene Arbeiten werden nach einem am Schluß dieses Beitrags aufgeführten Abkürzungsverzeichnis zitiert.

¹ »Io non ho giamai trattato di guerra, come V. Ex. ne po far fede, ma procurato sempre, in quanto ho potuto, la pace da per tutto«, *Correspondance* V, S. 405.

² Vgl. O. Ferrari/G. Scavizzi, Luca Giordano, o.O. 1966, II, S. 37/38, III, Abb. 62, sowie H. Keller, Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Freiburg 1970, S. 207/208.

³ Voorhelm-Schneevoogt, S. 158, Nr. 18.

⁴ K. d. K., S. 259–262, sowie Thuillier/Foucart. Die für den östlichen Galerieflügel des Luxembourg-Palais, Paris, gearbeitete Gemäldefolge befindet sich heute im Musée du Louvre.

⁵ *Correspondance* III, S. 353f. – Zur Bedeutung des Begriffs »dissimulatio« und dessen Gebrauch in den Rubens-Briefen siehe M. Warnke, Kommentare zu Rubens, Berlin 1965, S. 53ff.

⁶ Francis Bacon, *Essays*, 1625, Kapitel VI »Of Simulation and Dissimulation«, »... for if a man have that penetration of judgment as he can discern what things are to be laid open, and what to be secreted, and what to be showed at half-lights, and to whom and when, which indeed are arts of state, and arts of life ...« – Rubens sind die Werke Bacons nicht unbekannt gewesen, siehe dazu *Correspondance* IV, S. 327.

⁷ Die Entstehungsgeschichte gerade der vier letzten Gemälde des Medici-Zyklus ist besonders verwickelt. Ursprünglich waren für die Entfremdung und Wiedervereinigung zwischen Mutter und Sohn fünf Bilder vorgesehen. Peiresc, der Ver-

mittler zwischen Hof und Maler, bezeichnet diese in seinem Brief vom 26. August 1622 an Rubens (*Correspondance* III, S. 24): »La sortita di pariggi doppo la morte del marescialle d'Ancre. La sortita di Bloys. Il trattato d'Angoulesma. L'arme prese la seconda volta avanti il Pont di Se. La reconciliatione intiera con il figlio doppo la Morte del Contestabile«. Diese der politischen Situation weit mehr entsprechende Bildeinteilung kann jedoch nur als erster Entwurf zu Beginn der Arbeiten angesehen werden, in deren weiterem Verlauf die Thematik grundlegend verändert wurde. Das erste Gemälde, die Flucht aus Paris, für das sich der modello in München, Alte Pinakothek (K.d.K., S. 264) erhalten hat, wurde erst nach seiner Vollendung aus politischen Gründen vom Hof abgelehnt und von Rubens durch die »Glückliche Regierung« (K.d.K., S. 257) ersetzt, »che non tocca la raggion di stato particular di questo regno« (Brief von Rubens an Peiresc vom 13. Mai 1625, *Correspondance* III, S. 353). Die verbleibenden weiteren vier Gemälde sind, verglichen mit dem schriftlichen Entwurf von 1622 in ihrem Ton weitgehend gemildert und auf die friedfertigen Absichten der Königin umgestellt worden. So behandelt das 19. Gemälde nicht wie vorgesehen die Kampfhandlung am Pont de Cé, sondern an deren Stelle ist in Weiterführung der Friedensverhandlungen des vorhergehenden Bildes die »Besiegelung des Friedens« eingeführt. In der »reconciliatione intiera con il figlio« des 20. Bildes entfällt schließlich der Hinweis auf den Connétable (Luynes), der als einer der Hauptschuldigen am Zustandekommen des Zerwürfnisses zwischen Mutter und Sohn galt. Ist die Zurückweisung der »Flucht aus Paris« eindeutig auf die strenge Handhabung der Staatsraison am Pariser Hof zurückzuführen, so liegt der Grund für die Umformung der letzten drei Gemälde zum Friedlichen in Rubens geschickter Handhabung der »dissimulatio«, verbunden mit »la dolce libertà di cangiare« (*Correspondance* III, S. 37).

⁸ K. d. K., S. 261. Der von dem ausgeführten Gemälde nur in geringfügigen Details abweichende modello befindet sich in der Münchener Alten Pinakothek. Abb. bei Thuillier/Foucart, Fig. 87.

⁹ La Galerie du Palais du Luxembourg peinte par Rubens, dessinée par les Srs. Nattier, Paris 1710.

¹⁰ Ebenso verwendet auch J. F. M. Michel, *Histoire de la Vie de P. P. Rubens*, Brüssel 1771, S. 137, diesen Titel, wie er auch heute noch u. a. in den Katalogen des Louvre erscheint: Musée du Louvre, *Catalogue des Peintres*, Bd. III, Hrsg. L. Demonts, 1922, S. 42. Allerdings hat sich diese Bezeich-

nung allgemein nicht durchsetzen können. K. Grossmann, *Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von P. P. Rubens*, Straßburg 1906, S. 85, nennt das Gemälde »Einkehr in die friedliche Sicherheit«, und O. v. Simson, *Richelieu and Rubens, the significance of Rubens in the Medici-Gallery*, *Review of Politics* 6, 1944, S. 434, bezeichnet es sogar als »Wiedererneuerte Feindseligkeiten«. Diese fast paradoxe Umkehrung beruht auf dem wenig überzeugenden Versuch, die bei Peiresc 1622 erwähnten Gemäldetitel (siehe dazu oben Anm. 7) mit den vorhandenen Darstellungen in Einklang zu bringen, ein Zusammenhang, der vom gleichen Verfasser in einer früheren Arbeit (Simson, S. 277, sowie S. 288) noch eindeutig abgelehnt wurde. Der inhaltlichen Aufwertung der Lastergruppe, sowie ihrer Deutung als »L'arme prese la seconda volta avanti il Pont di Se« kann hier ebenso wenig beigestimmt werden wie der Interpretation des Ungeheuers im 20. Bild als »Contestable« (Luynes); siehe dazu O. v. Simson, *La Galerie Médici de Rubens et les Dessins Politiques de Richelieu*, *L'Oeil* 125, 1965, S. 9.

¹¹ In humanistischer Auslegung konnten dem Gott Merkur die verschiedensten Bereiche zugeordnet werden. Eine der weniger geläufigen Typen ist der »Mercurius Hegemon«, der Wegweiser der Menschen, denen er mit ausgestrecktem Caduceus die rechte Richtung angibt. Andreas Alciatus stellt diesen Typus in seinem 1531 in Augsburg erschienenen *Emblemata Liber*, D 8 verso, unter dem Motto *QUA DIJ VOCANT EUNDEM* vor. Bild und beigelegte Erklärung weisen unmißverständlich auf das antike Vorbild, die Verehrung des Hermes-Merkur als Gott der Wanderer und die Sitte des Setzens von Hermeshermen an Wegkreuzungen. Dieser Tradition folgend, die der 1621 in Padua erschienene, umfangreiche Alciatus-Kommentar von Johannes Thuilus, S. 52–56, gewissenhaft nachweist, wird bei Alciatus die Führerrolle des Gottes auch auf die Lebenswege der Menschen ausgeweitet, denn »omnia in trivio sumus«. Anzeichen für ein solches Merkurverständnis lassen sich in Rubens Werk wiederholt nachweisen, es sei hier nur ein Beispiel aus dem Medici-Zyklus angeführt, in dessen drittem Gemälde der vom Himmel kommende Mercurius Hegemon mit ausgestrecktem Caduceus der jugendlichen Maria den Weg zur rechten Erziehung durch Kunst und Wissenschaft weist (K. d. K., S. 245). Einen Mercurius Hegemon, allerdings bei der Erziehung eines Knaben, zeigt La Perrière, *La Theatre des bons Engins*, Paris 1539, Emblem 2; eine weitere Darstellung dieses Merkur-Typus findet sich bei Nicolaus Reusner, *Emblemata*, Frankfurt 1581, Nr. 24. – Es sei noch darauf hingewiesen, daß der Mercurius Hegemon des Rubensschen Erziehungsbildes, für den sich eine Vorstudie im Victoria- and-Albert-Museum (Held, S. 136, Nr. 102, Taf. 112) findet, seine ikonographische wie stilistische Parallele, dabei jedoch in den christlichen Vorstellungsbereich gewandelt, in dem Engel der Kasseler Flucht nach Ägypten (K. d. K., S. 78) hat. Beide Gestalten dürften in ihrer Erfindung auf die vom Himmel stürzenden Boten Caravaggios zurückzuführen sein.

¹² Eine ikonographische Untersuchung zu diesem Gemälde findet sich bei D. und E. Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, London 1956, S. 39f., sowie bei Panofsky 1958, S. 119/120, Fig. 3.

¹³ Rubens hat sich im Zusammenhang mit den Vorarbeiten für die Medici-Galerie 1622, 1623 sowie 1625 in Paris aufgehalten; ein Besuch der Galerie Franz I. ist daher durchaus möglich, umso mehr als sich eine Nachzeichnung seiner Hand nach Karyatiden Primaticcios aus der *Chambre du Duchesse*

d'Etampes, Fontainebleau, im Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam findet. (Held, S. 161, Nr. 166, Taf. 172) Es kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, daß es sich bei diesem Blatt um eine Kopie nach einer Zeichnung Primaticcios handelt, wie es J. Q. van Regteren Altena, *Rubens as a draughtsman*, *Burlington Magazine* 76, 1940, S. 194 vertritt. Ebenso könnte die Kenntnis der Komposition Rosso Fiorentinos durch den Nachstich des René Boyvin (Abb. bei Panofsky 1958, Fig. 4) vermittelt worden sein, wofür der Umstand spricht, daß die Rubenssche Konzeption sich besser mit der seitenverkehrten Wiederholung verbindet.

Rubens hat sich auch späterhin mit der Kunst der Fontainebleau-Schule auseinandergesetzt, wie die erst um 1630 zu datierende Serie von Zeichnungen, die er nach zeichnerischen Kopien nach Primaticcios *Odysseus-Galerie* in Fontainebleau schuf (siehe J. Q. van Regteren Altena, *Rubens en de Galerie d'Ulysse*, *Bulletin van het Rijksmuseum* 1, 1953, S. 8–13; sowie Burchard/d'Hulst, S. 250f., Nr. 163), nahelegen. Etwaigen Folgerungen auf ikonographische und stilistische Abhängigkeiten von Rubens Medici-Zyklus zu Primaticcios *Odysseus-Galerie*, wie sie sich spekulativ bei F. Hamilton Hazlehurst, *Additional Sources for the Medici-Cycle*, *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 16, 1967, S. 111–136 finden, können hier allerdings keinesfalls zugestimmt werden.

¹⁴ Zum Vorstellungsbereich des »ex utroque Caesar« siehe E. H. Kantorowicz, *On Transformations of Apolline Ethics, Charites*, *Studien zur Altertumswissenschaft*, Festschrift E. Langlotz, Bonn 1957, S. 265–274.

¹⁵ Macchiavelli, *Il Principe*, 1532, Kap. 6, sowie Kap. 7.

¹⁶ Die Benennung des als Rückenakt gezeigten, ausschreitenden Mannes mit der Binde vor den Augen und mit einer Schlange in seiner ausgestreckten Linken als Furor, sowie der Gestalt rechts neben ihm, die Schlangen in den Händen, Haaren, wie auch aus dem Mund kriechend, aufweist, als Invidia, bereitet keine Schwierigkeit. Beide folgen kanonischen Typen, wie sie etwa in den beiden von Jacob Matham gestochenen Lasterfolgen nach H. Goltzius (Hollstein XI, Nr. 277–283, sowie Nr. 284–290) vorgestellt werden. Die dritte, hinter dem Furor sichtbare Gestalt mit Fackel in der Rechten und einer Maske über den Augen, läßt sich, ihren Attributen nach zu urteilen, jedoch nicht unter die geläufigen sieben »Kardinal-Laster« einordnen. Sie sei hier vielmehr als Personifikation der Verführung, als *Seductio*, gedeutet, womit das Motiv des sich Vergreifens an der Gewandung der Pax eine sinnvolle Erklärung erhält. Die seltener dargestellte *Seductio* findet sich mit gleichen Attributen in der auf 12 erweiterten Lasterfolge, die D. Volkhertsz Coornheert nach A. de Weerd gestochen hat (Hollstein IV, Nr. 177).

¹⁷ Burckhardt, S. 127. Das Zitat ist einer Äußerung über die Allegorie im Allgemeinen entnommen; Burckhardt fährt fort »...und auf diesem gewagten Pfade ist dann Rubens kühner und glücklicher vorgegangen als irgend ein Zeitgenosse«.

¹⁸ Burckhardt, S. 133.

¹⁹ Abb. bei Bouchery/Wijngaert, Taf. 18.

²⁰ K. d. K., S. 83.

²¹ Voorhelm-Schneevoogt, S. 113, Nr. 23.

- ²² Voorhelm-Schneevoogt, S. 114, Nr. 34.
- ²³ Rooses III, S. 249.
- ²⁴ Schon die von J. Matham nach H. Goltzius gestochene Furor-Darstellung (Hollstein XI, Nr. 284–290) hatte das Vorbild des Borghesischen Fechters benützt.
- ²⁵ Vgl. W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, Bd. I, Berlin 1903, S. 164.
- ²⁶ W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Bd. II, Ausg. Tübingen 1966, S. 731, Nr. 1976. Der Hinweis auf dieses Exemplar stammt von F. M. Haberditzl, Studien über Rubens. Rubens und die Antike, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Wien 30, 1911/12, S. 288.
- ²⁷ Amelung, op. cit. in Anm. 25. Diese Statue wurde von E. Kieser, Antikes im Werk des Rubens, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 10, 1933, S. 111, Anm. 8, als Vorbild herangezogen.
- ²⁸ H. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien, Leipzig 1874, S. 48, Nr. 92.
- ²⁹ So von Marten van Heemskerck auf einem Blatt aus der Sammlung J. Q. van Regteren Altena, Amsterdam, (Abb. bei Chr. Hülsen, Unbekannte Römische Zeichnungen von Marten van Heemskerck, Mededelingen van het Ned. Historisch Instituut te Rome VII, 1927, Taf. 16) wie auch das Skizzenbuchblatt eines unbekannten Zeichners des 16. Jahrh., Sotheby-Versteigerung, London, Juli 1965. – Es sei hier hinzugefügt, daß eine seitenverkehrte Wiederverwendung der Ceres-Statue der Villa Poggio Imperiale als Maria sich auf einem Verkündigungsholzschnitt des Giovanni Pietro Fontana in dem 1544 in Venedig erschienenen Officium Romanum des Hieronymus Scoto findet. (Abb. bei Essling, Les Livres à Figures Venetiens de la fin du XV^e Siecle et du Commencement du XVI^e, Teil 1, Bd. I, Florenz-Paris 1907, S. 474)
- ³⁰ Zum Verhältnis der Kopenhagener Schülerkopien zu Rubens Zeichnungen siehe G. Fubini und J. S. Held, Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture, Master Drawings 2, 1964, S. 123ff.
- ³¹ Kgl. Kobberstiksamlng, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, unter Rubensatelier Nr. III, 62. Dem Königlichen Kupferstichkabinett sei an dieser Stelle für die freundliche Überlassung einer Photographie der noch unveröffentlichten Zeichnung gedankt. – Die antike Ceres der Villa Poggio Imperiale ist ergänzt an Nase, Lippe, Kinn und Kleinigkeiten des Gewandes, sowie vor allem an der rechten Hand samt Unterarm. Rubens muß die Statue allerdings im nicht ergänzten Zustand, wie sie die Zeichner des 16. Jahrh. zeigen, gesehen haben; denn nur so erklären sich seine Variationen, die ausschließlich den Gestus der rechten Hand betreffen. Während sowohl die Hl. Barbara wie die Hl. Martina einen Palmzweig, die Hl. Katharina ein Schwert in der erhobenen Rechten halten, greift Ceres mit dieser Hand in den Schleier. Pax schließlich führt eine Handbewegung aus, die auch auf dem Kopenhagener Blatt erscheint und somit in Rubens Augen wohl als die der Statue am besten angemessene Ergänzung galt. Das an der antiken Figur und zwar an sämtlichen Repliken gezeigte Motiv des um den Kopf geschlungenen Himations fehlt in dem ausgeführten Gemälde der Medici-Galerie, ist aber von Rubens in allen anderen Darstellungen, einschließlich des Münchener modello zum Friedensschluß verwendet.
- ³² Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß schon in der Antike eine Kombination dieses Ceresstypus mit einer Fackel, die ja auch als Attribut der Ceres gedeutet werden kann, bekannt war. Siehe dazu J. Overbeck, Griechische Kunstmythologie, Bd. II, Leipzig 1873–1878, S. 465f. Allerdings wird Rubens diese Stücke, bei denen die Fackel in der Rechten und überdies nach oben gehalten wird, kaum kennengelernt haben können.
- ³³ Abb. der gesamten Deckendekoration bei Thuillier/Foucart, Fig. 32. Zur »Vereinigung von England und Schottland« hat sich eine Gruppe von Skizzen erhalten, von denen zwei, die die Waffenvernichtung zeigen, hier genannt seien. Die eine befindet sich in Leningrad, Eremitage (K.d.K., S. 334), die andere, einen kleineren Ausschnitt zeigend, in Minneapolis, Institute of Arts (K.d.K., S. 333). Siehe dazu Puyvelde, S. 86/87, Nr. 70 und Nr. 72, sowie den Katalog Drawings and Oil-Sketches by P.P. Rubens. From American Collections, Cambridge Mass. 1956, S. 36, Nr. 41.
- ³⁴ K.d.K., S. 296.
- ³⁵ Abb. des Titels samt der Vorzeichnung bei Bouchery/Wijn-gaert, Taf. 57–58. Für die Vorzeichnung siehe Held, S. 150, Nr. 146, Taf. 156.
- ³⁶ Abb. bei Evers, Abb. 122. Zur Datierung siehe dort S. 191.
- ³⁷ Abb. bei Held, Fig. 1.
- ³⁸ Ein solches Mißverständnis des Motivs zeigt sich nicht nur bei Burckhardt, S. 133, sondern auch in der neuesten Rubens-literatur, so etwa bei H. Gerson/E. H. Ter Kuile, Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800, Pelican History of Art, Harmondsworth 1960, S. 90. Palme in seinem Buch über das Banqueting House, das geradezu »Triumph des Friedens« betitelt ist, bezeichnet dennoch die Fackel in der Hand des die Waffen vernichtenden Putto als Hochzeitsfackel! (Palme, S. 233)
- Soweit mir bekannt ist, befassen sich zwei Studien mit der Darstellung der Friedenspersonifikation: O. Brendel, Die Friedensgöttin, Numen und Allegorie, Corolla Ludwig Curtius, Stuttgart 1937, S. 212–216, sowie W. J. Müller, Emblemik des Barock im Kieler Universitätssiegel, Nordel-bing 35, 1966, S. 65–78. Während der ersten Arbeit frucht-bare Anregungen entnommen werden konnten, enthält die zweite manches, was der Richtigstellung bedürfte.
- ³⁹ Zu Gevaerts vergleiche M. Hoc, Étude sur Jean-Caspard Gevaerts, Philologue et Poète 1593–1666, Brüssel 1922.
- ⁴⁰ »Pax illi adstat, Cornu Copiae tenens et face admota arma succendens, quem ad modum in Numis Traiani Aug. cernitur.« Gevaerts, S. VII.
- ⁴¹ Mattingly III, Nr. 400, Taf. 15, 17 und Nr. 892, Taf. 34, 3.
- ⁴² Mattingly II, Nr. 295, Taf. 70, 9 und Nr. 329, Taf. 72, 9.
- ⁴³ Mattingly IV, Nr. 1698, Taf. 41, 4 und Nr. 1752, Taf. 42, 12.
- ⁴⁴ Mattingly IV, Nr. 660, Taf. 66, 16; Nr. 743, Taf. 68, 13; Nr. 1549, Taf. 85, 12 und Nr. 1617, Taf. 87, 10.

⁴⁵ Mattingly II, Nr. 771, Taf. 34, 2 und Nr. 553, Taf. 21, 4.

⁴⁶ Eine relativ leichte Erwerbbarkeit ließen antike Münzen zu einem bevorzugten Objekt für die Sammeltätigkeit humanistischer Kreise im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts werden. Hubert Goltzius soll im Zusammenhang mit Vorarbeiten für seine numismatischen Werke auf Reisen zwischen 1558 und 1560 über tausend Münzkollektionen besucht haben, davon allein 119 in den südlichen Niederlanden, siehe dazu Hoc, op. cit. in Anm. 39, S. 113. Selbstverständlich besaß auch C. Gevaerts eine eigene, höchst umfangreiche Sammlung, die sich nach seinem Tod auf nahezu 2000 Stücke in Gold, Silber und Bronze belaufen haben soll, wie auch für P. P. Rubens eine solche Sammlung angenommen werden muß, die er in zwei Briefen an Peiresc erwähnt: »Io no ho giamai tralasciato nelli mei viaggi di observar et investigar le antichità pubbliche e private, e di ricovrar qualq. cosetta curiosa per danari, e mi riservai alcuni pezzi di gemme le più rare e medaglie esquisite fuori della vendita che feci al duca di Buckingham di maniera che mi ritrovo ancora una bella e curiosa raccolta in mano ma si deve di questi tratar col animo tranquillo«. (Brief vom 18. Dez. 1634, Correspondance VI, S. 83/84) »Non posso passar con silentio che in questo luoco si trovano molte Medaglie antiche, la maggior parte delli Antonini di bronzo et argento, et ancor ch'io non sono troppo superstitioso confesso che non mi parve mal augurio che gli rovescii delle due prime che si trovarono doppo il mio possesso, di Commodo e Marco suo padre, erano SPES et VICTORIA.« (Brief vom 4. Sept. 1636, Correspondance VI, S. 165) – Vergleiche zum gesamten Komplex auch R. Weiss, *The Study of Ancient Numismatics during the Renaissance (1513–1517)*, *Numismatic Chronicle*, Seventh Serie, VIII, 1968, S. 177–187.

⁴⁷ Wie die noch erhaltenen Rechnungen der durch Balthasar Moretus an Rubens gelieferten Bücher zeigen, waren numismatische Werke in der Bibliothek des Meisters vertreten. Siehe M. Rooses, P. P. Rubens en Balthasar Moretus IV, *Rubens-Bulletijn* II, Antwerpen 1883, S. 187–207. Ebenso finden sich unter den von Rubens mit einem Titelblatt verzierten Büchern bemerkenswert viele numismatische Werke, so das 1615 in Antwerpen erschienene *Nomismata Imperatorum Romanorum* des Jacob de Bie (Abb. bei Evers, Fig. 82), dessen zweite Auflage von 1617 ein neues, weit prächtigeres Titelblatt von Rubens aufweist. Eine Vorzeichnung dazu befindet sich im British Museum, London, vgl. A. M. Hind, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum London*, Bd. II, London 1923, S. 17, Nr. 37. Der gleiche Titel wurde wiederverwendet für Ludovicus Nonnius, *Commentarius in Nomismata Imp. Juli. Augusti et Tiberii* Huberto Goltzo Scalptore, Antwerpen 1620 (Abb. bei Bouchery/Wijngaert, Taf. 101–102). Weitere Buchtitel sind: Ludovicus Nonnius, *Commentarius in Huberti Goltzi Graeciam, Insulas et Asiam Minorem*, Antwerpen 1618, wie auch die Auflage 1644 (Abb. bei Bouchery/Wijngaert, Taf. 99); sowie Hubert Goltzius, *Icones Imperatorum Romanorum ex Priscis Numismatibus* . . . , Antwerpen 1645, mit der Vorzeichnung im Museum Plantin-Moretus, Antwerpen (Abb. bei Bouchery/Wijngaert, Taf. 103–104). – Darüberhinaus finden sich in den Rubens-Briefen Verweise auf antike Münzen (Correspondance III, S. 216; V, S. 11; VI, S. 155), wie auch Verweise auf numismatische Werke (Correspondance III, S. 409/410; III, S. 433; IV, S. 327; IV, S. 354; IV, S. 357).

⁴⁸ Guillaume Du Choul, *Discours de la Religion des anciens Romains*, Lyon 1555, zu seiner Zeit eines der beliebtesten und meist aufgelegten Bücher zur Antike, das Rubens nachweislich selbst erworben hat. Die Abbildungen der Münzen des Vespasian und des Domitian finden sich auf S. 13. Das Werk wurde in Lyon im 16. Jahrh. noch acht weitere Male verlegt, 1556, 1567, 1580 und 1581 in französisch, 1556, 1559 und 1569 in italienisch, sowie 1579 in spanisch. Weitere Auflagen: Wesel 1672, Amsterdam 1684 in niederländisch.

⁴⁹ Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le Medaglie de gli Antichi*, Venedig 1559. Abbildung und Beschreibung der Münze des Vespasian S. 249. Weitere Auflagen Padua 1558, Venedig 1582.

⁵⁰ Constantius Laudus, *In veterum Numismatum romanorum miscelanea Explicationes*, Lyon 1560. Abbildung und Beschreibung der Münze des Domitian S. 79. Weitere Auflagen Venedig 1568 und 1571.

⁵¹ Antonio Augustin, *Antiquitatum Romanorum in Numis Veterum Dialogi* XI, der »Bestseller« unter den numismatischen Werken, erschienen zuerst in Tarragona 1587 in spanisch und dann allein in Antwerpen dreimal in der lateinischen Übersetzung des Andreas Schott, wovon die Ausgabe von 1653 von Gevaerts selbst herausgegeben ist; auch dieses Buch hat Rubens nachweislich gekauft. Weitere Auflagen Rom 1592, Antwerpen 1617, 1653, 1654 jeweils in lateinisch, Madrid 1744 in spanisch, Luca 1774 in spanisch/lateinisch. Abbildung und Beschreibung der Münzen des Vespasian und Trajan findet sich in der (im Folgenden zitierten) Ausgabe von 1617 auf S. 18.

⁵² Jacob de Bie, *Nomismata Imperatorum romanorum*, Antwerpen 1615, ein Buch aus dem Antwerpener Humanistenkreis selbst, das ein von Rubens entworfenes Titelblatt aufweist und dessen dritter 1653–54 von Gevaerts herausgebrachten Auflage ein Kommentar von Rubens ältestem Sohn Albert beigelegt ist. Weitere Auflagen Antwerpen 1617, 1653–54, sowie Berlin 1700, 1705, Amsterdam 1738. Die Abbildung der Münze des Vespasian findet sich auf Taf. XXVI, 19; des Trajan auf Taf. XXXV, 21; des Antoninus Pius auf Taf. XLII, 11; des Marc Aurel auf Taf. XLVII, 13 der Ausgabe von 1615. Zu den Titelblättern von Rubens siehe oben Anm. 47.

⁵³ Jean Tristan de Saint-Ament, *Commentaires historiques contenant l'Histoire des Empereurs*, Paris 1635. Eine weitere (im Folgenden zitierte) Ausgabe Paris 1644, in der auf S. 194 die Münze des Antoninus Pius abgebildet und besprochen wird, sowie Paris 1657.

⁵⁴ Glücklicherweise hat sich ein Verzeichnis der verkauften Bücher erhalten und zwar in der Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel. Vgl. Hoc, op. cit. in Anm. 39, S. 75–83.

⁵⁵ Im Mittelalter scheint dagegen das Bild der waffenverbrennenden Pax noch nicht aufgegriffen worden zu sein, obwohl auch hier vereinzelt mit Rezeptionen nach antiken Münzen gerechnet werden muß, wie die Friedensdarstellung des Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Publico, Siena, nahelegt. (Zu einer guten Abbildung vergleiche E. Carli, *La Pittura Senese*, Mailand 1955, S. 107, Taf. 67/68). Das Bild der ruhenden Göttin ist ohne Zweifel dem Revers einer Münze des Nero mit der Beischrift SECURITAS AUGUSTI (Mattingly I, Nr. 212, Taf. 44,1) entlehnt, worauf schon C. Vermeule, *European Art and the Classical Past*, Cambridge

Mass. 1964, S. 31 verwiesen hat. Zu Ambrogio Lorenzetti vergleiche fernerhin N. Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXI, 1958, S. 179–207.

⁵⁶ Die 1515 datierte und für Papst Leo X. gearbeitete Medaille des Pier Maria Sebaldi (um 1455 – nach 1525) dient mit ihrer waffenverbrennenden Pax auf dem Revers der Erinnerung an die Unterhandlungen zwischen dem Papst und Franz I. in Bologna nach der Schlacht von Marignano. Vgl. G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, I, S. 226, Nr. 872; II, Taf. 201. – Eine weitere Medaille für Leo X. von einem unbekannten Künstler zeigt gleichfalls auf dem Revers das Motiv, sie dürfte kurz nach dem Tod des Papstes 1521 entstanden sein. Vgl. Hill, op. cit. I, S. 229, Nr. 886; II, Taf. 141.

⁵⁷ Die künstlerisch bedeutsame Reversdarstellung der Medaille, die Cellini (1500–1571) zwischen 1530 und 1533 für Papst Clemens VII. fertigte (G. Habich, *Die Medaillen der Italienischen Renaissance*, Stuttgart 1924, Taf. 77, 1) bietet eine kleine Friedensallegorie, die der Künstler in seiner Autobiographie sorgsam beschreibt. »Ich ging nach Hause, um die angefangene Münze mit dem Bild des Papstes Clemens fertig zu machen; dazu hatte ich eine Rückseite erfunden, worauf ein Friedensbild zu sehen war. Es war ein Weibchen, mit den feinsten Kleidern angetan, welche mit der Fackel in der Hand vor einem Haufen Kriegsrüstungen stand, die wie Trophäen verbunden waren; auch sah man Teile eines Tempels, in welchem die Wut gefesselt war; umher stand die Inschrift: CLAUDUNTUR BELLI PORTAE.« (Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben. Übersetzt von J. W. Goethe, Hrsg. E. Schaeffer, Frankfurt 1924, S. 138) – Cellini hat 1539 diese Konzeption wesentlich vergrößert für den Herzog von Ferrara wiederholt. Das Stück selbst ist noch nicht wiederentdeckt und kann nur durch die ausführliche Beschreibung in seiner Lebensgeschichte rekonstruiert werden. (Cellini, op. cit. S. 267/268) Ein weiteres Aufgreifen seiner Allegorie zeigt der Revers einer 1559 für Isabella von Spanien von Gianpaolo Poggini (1518–1582) gearbeitete Medaille (Habich, op. cit., Taf. 80, 5). Der gleiche Künstler verwertete die Darstellung unverändert im selben Jahr nochmals auf einer zum Gedenken an den Frieden von Cateau-Cambrésis für Philipp II. geschaffenen Medaille. (Siehe J. Schulman, *Pax in Nummis*, Collection Le Maistre, Amsterdam 1912, S. 5, Nr. 13, Abb. 13). In seinem Fall geht nicht nur die Gestalt der Pax auf römische Münzen zurück, sondern auch der im Hintergrund gezeigte Janustempel, der ein genaues Zitat nach einer Münze des Nero (Mattingly I, Nr. 112, Taf. 41,1 und Nr. 164, Taf. 42, 7) darstellt. Eine Abbildung der Münze des Nero findet sich etwa bei Du Choul, S. 19.

⁵⁸ 1534 sind drei von Francesco da Prato (1512–1562) für Alessandro da Medici ausgeführte Medaillen mit der Friedenspersonifikation auf dem Revers datiert. Vgl. Habich, op. cit. in Anm. 57, Taf. 82,3 u. 82,1 sowie Hill/Pollard, Nr. 317. Bei Habich wird der ausführende Künstler noch als Domenico di Polo bezeichnet, eine Zuschreibung, die sich bei Hill/Pollard richtiggestellt findet.

⁵⁹ Die Medaille des Lorenz Rosenbaum (nachweisbar 1535–1567) zeigt Pax vor einem Altar, auf welchem sie Waffen verbrennt. Das Stück wurde 1567 für August von Sachsen gearbeitet. Siehe G. Habich, *Die Deutschen Schaumünzen des 16. Jahrhunderts*, 1. Bd., II. Hälfte, München 1931, Nr. 1527, Taf. CLXIV,4.

⁶⁰ Von Valerio Belli (1468–1546) haben sich allein sechs verschiedene Plaketten mit der Darstellung der Waffenverbrennung erhalten, von denen allerdings keine genau datiert werden kann. Vergleiche J. Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel Kress Collection*, London 1965, S. 12, Nr. 23, Fig. 371; S. 12, Nr. 24, Fig. 364; E. F. Bange, *Die Italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, 2. Teil, Reliefs und Plaketten, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin-Leipzig 1922, S. 107, Nr. 788, Taf. 70; S. 107, Nr. 789, Taf. 70; sowie E. MacLagan, *Catalogue of Italian Plaquettes*, Victoria-and-Albert-Museum, Department of Architecture and Sculpture, London 1924, S. 65, Taf. XIII. – Eine weitere Plakette mit dem Bild der waffenverbrennenden Pax aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh., deren Meister unbekannt ist, findet sich bei Pope-Hennessy, op. cit., S. 110, Nr. 406, Fig. 411.

⁶¹ Die Darstellung hat sich nicht mehr erhalten, läßt sich jedoch durch Vasaris Erwähnung in seiner Vita des Perino rekonstruieren. »Sonovi similmente vari ornamenti contrafatti di varie pietre di marmi; e sopra il camino di pietre, bellissimo, una Pace, la quale abbrucia armi e trofei, che è molto viva.« Vasari V, S. 598/599. Die in den Uffizien bewahrte und bei R. U. Montini/R. Averini, *Palazzo Baldassini e l'Arte di Giovanni da Udine*, Rom 1957, Taf. X abgebildete Dekorationsstudie kann nicht als Vorzeichnung des Perino angesehen, sondern muß T. Zuccari und seinen Vorbereitungen für Pesaro zugewiesen werden. Siehe dazu weiter unten Anmerkung 63.

⁶² Abb. bei H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, S. 237, Abb. 80. Mit dem Fresko lassen sich zwei Zeichnungen verbinden: im Städel-Institut, Frankfurt, Nr. 522 unter dem Namen Vasari (vgl. Voss, op. cit., S. 240f.), sowie in den Uffizien, Nr. 599F, wobei hier nicht entschieden sei, ob es sich um Vor- oder Nachzeichnungen handelt. – Vgl. auch die Bemerkung Vasaris, »sopra la porta è una Pace di chiaroscuro, con certi prigionieri, la quale abbrugia l'armi.« (Vasari VII, S. 24). Vasari selbst hat wenig später im selben Palazzo Vecchio, und zwar in der 1555–1562 ausgestalteten Sala di Clemente VII., das gleiche Thema in eine Allegorie einbezogen, die den Papst von verschiedenen Tugendpersonifikationen getragen zeigt. (Abb. bei A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana IX, La Pittura del Cinquecento*, Bd. 6, Mailand 1933, S. 344, Fig. 196)

⁶³ Das Fresko selbst ist nicht mehr erhalten, aber wohlhergogene Gründe legen nahe, in einer bisher Perino del Vaga zugeschriebenen Zeichnung der Uffizien die Vorbereitungsstudie des Taddeo Zuccari zu sehen. Zur Diskussion der Forschungslage, sowie zu weiterer Literatur siehe J. A. Gere, *Taddeo Zuccaro, His Development studied in his Drawings*, London 1969, S. 141/142, Kat. Nr. 35, sowie S. 44/45, Taf. 27.

⁶⁴ Abb. bei Venturi, op. cit. in Anm. 62, IX,5, S. 859, Fig. 509. Innerhalb der Grotteskendekoration der Stanza dell'Appartamento dell'Inverno im gleichen Palazzo Farnese findet sich ebenfalls das Motiv der waffenverbrennenden Pax, siehe Gab. Fot. Naz. Rom, E 57841.

⁶⁵ Das Gemälde befindet sich heute im Palazzo Zuccari (Hertziana) und zeigt Pax zusammen mit Janus vor einem Altar stehend, auf welchem sie Waffen verbrennt; im Hintergrund erscheint die Front des Janus-Tempels. (Abb. bei I. P. Richter, *La Collezione Hertz e gli Affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. V, Privatdruck 1928, Taf. X,2) Die gesamte Deckendekoration ist dem Zeugnis Vasaris folgend (Vasari

V, S. 534) zeitweilig Giulio Romano zugesprochen worden, siehe Richter, op. cit., S. 12/13. Dagegen hat sich Voss, op. cit. in Anm. 62, S. 82 für eine Zuschreibung an Polidoro ausgesprochen, wie auch die Autorschaft Giulios bei Hartt, S. 64 entschieden abgelehnt wird. Eine Aufteilung der Arbeiten zwischen Polidoro und Giulio nimmt F. Baumgart, Beiträge zu Raphael und seiner Werkstatt, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 8, 1931, S. 54ff. vor. Vgl. auch R. Kultzen, Der Freskenzyklus in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in Rom, Ein Beitrag zum römischen Frühwerk des Polidoro da Caravaggio, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 21, 1961, S. 29/30. – Die Darstellung, die die Waffenverbrennung als ein antikes Opfer auffaßt, ist auf den obengenannten Revers der Münze Vespasians zurückzuführen. Sie ist vorgebildet in einem undatierten Stich des Nicoletto da Modena (nachweisbar zwischen 1500–1512, Abb. bei Hind, Early Italian Engraving, New York-London 1938–1948, Bd. VI, Taf. 646, 18) und findet ihre Nachfolge in der (Anm. 59) schon erwähnten Medaille des Lorenz Rosenbaum von 1567. Dem gleichen Vorstellungsbereich entstammt die Buchdruckermarken für den 1556–1575 in Lyon nachweisbaren Buchhändler Clément Baudin, die verbrennende Waffen auf einem Altar zeigt, der die Inschrift ARA CLEMENTIA trägt, siehe M.C.L. Silvestre, Marques Typographiques, Bd. I, Paris 1867, S. 207, Nr. 387, sowie leicht verändert S. 547, Nr. 947.

⁶⁶ Das Gemälde zeigt einen Jüngling, der eine brennende Fackel an einen am Boden liegenden Helm führt. Siehe Hartt, S. 151, sowie Abb. 324. Es handelt sich dabei um die Darstellung des friedenbringenden Augustus, der in einer seltsamen Kombination zugleich als historische Persönlichkeit, wie auch als Personifikation des Friedens erscheint, wie es sich auch auf einem Stich des Primaticcio findet, der ebenfalls die von einem Jüngling (Augustus?) ausgeführte Waffenverbrennung aufweist. (Der Stich wird bei Bartsch nicht aufgeführt. Ein Exemplar befindet sich im Metropolitan Museum, New York.)

⁶⁷ Mostra di Paolo Veronese, Venedig 1939, S. 61, Abb. 19.

⁶⁸ J. Schulz, Venetian Painted Ceilings of the Renaissance, Berkeley/Los Angeles 1968, S. 127, Kat. Nr. 63, Fig. 57.

⁶⁹ F. Gibbons, Dosso and Battista Dossi. Court Painters at Ferrara, Princeton 1968, S. 221, Kat. Nr. 90, Abb. 157.

⁷⁰ Auf die Zusammengehörigkeit dieser vier Gemälde hat R. Wittkower, Patience and Chance, Journal of the Warburg Institute I, 1937/38, S. 171–177 aufmerksam gemacht.

⁷¹ Abb. bei J. Pope Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, 2. Aufl., London 1970, Taf. 108, sowie S. 404f.; vgl. auch K. Herding in Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Hrsg. G. Kauffmann, Berlin 1970, S. 257, Nr. 200 (wo die Waffenverbrennung allerdings fehlerhaft als Verlöschen der Kriegsflagge bezeichnet wird.) – Es mag in diesem Zusammenhang aufschlußreich sein, die kurze Beschreibung, die der Sohn des Künstlers der Statue in seinem Venedig-Führer von 1581 widmet, zu zitieren: »L'ultima statua è la Pace: quella pace tanto amata da questa Rep. per la quale è cresciuta à tanta grandezza, e la quale la costituisce Metropoli di tutta Italia, per i negotii da terra e da mare: quella pace, dico, che'l Signor diede al Protettor di Venetia San Marco dicendoli, »Pax tibi Marce

Evangelista meus«. la quale, dalla giustitia, e dall'osservanza delle leggi, proviene in quella maniera che esce il contento da una ben concorde harmonia. così diceva egli«. Francesco Sansovino, Venetia Citta nobilissima et singolare, Venedig 1581, S. 111 verso. – Eine deutliche Anlehnung an Sansovino weist die um 1580 entstandene und heute im Bayerischen Nationalmuseum, München, befindliche Bronzestatue des Alessandro Vittoria auf. (Abb. bei H. R. Weihrauch, Die Bildwerke in Bronze, Kataloge des Bayer. Nationalmuseums, Bd. XIII, 5, München 1956, S. 103, Abb. 126). Weitere Statuetten gleichen Typs nur von minderer Qualität finden sich im Museo Capo di Monte, Neapel (Coll. de Civio, Nr. 564), sowie im Kunsthandel Berlin 1916 (Versteigerung der ehem. Samml. Beckerath, Lepke 1916. Abb. bei L. Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, S. 550, Abb. 603. Die Statuette war im Versteigerungskatalog A. Vittoria zugeschrieben, Planiscig möchte sie dagegen in die Nähe von Girolamo Campagna gesetzt wissen.), und London 1968 (Heim Gallery, Katalog Sommer 1968, Nr. 37).

⁷² Zur nicht mehr nachweisbaren Plastik vgl. Vasari VI, S. 68: »La quarta fu una statua di braccia cinque, in sul canto de Medici, figurata per la Pace; la quale aveva in una mano un ramo d'oliva, e nell'altra una face accesa che metteva fuoco in un monte d'arme poste in sul basamento, dov'ell'era collocata, con questo parole: FIAT PAX IN VIRTUTE TUA«.

⁷³ Und zwar am zwischen 1560–1564 erstellten Grabmal für Gian Giacomo Medici im Mailänder Dom, siehe L. Beltrami, Il Monumento funerario di G. Giacomo Medici nel Duomo di Milano, Rassegna d'Arte IV, 1, 1904, S. 3.

⁷⁴ Die Pax-Statue des B. Prieur befindet sich mit ihren Gegenständen, einer »Iustitia« und einer »Abundantia«, im Louvre. Die Figuren bildeten einen Teil des 1578 für Anne de Montmorency errichteten und nun abgebrochenen Grabmals. Vergleiche dazu Crips-Day, Le Monument Funéraire d'Anne de Montmorency, Gazette des Beaux-Arts 70, 1928, S. 62–74, Abb. 69; sowie Herding, op. cit. in Anm. 71, S. 277, Nr. 243a.

⁷⁵ Eine Ausnahme bildet das Emblem VI im Liber Primus der von Silvestre Petrasancta 1634 bei Plantin Moretus in Antwerpen herausgegebenen De Symbolis Heroicis Libri IX, das unter dem Motto POST MUNERA BELLI die Darstellung eines Helmes zeigt, in welchem ein Feuer entzündet ist. Diese Benützung des Pax-Motives muß Rubens genau bekannt gewesen sein, da das Titelblatt des Emblemwerkes auf seinen Entwurf zurückgeht (Bouchery/Wijngaert, Taf. 85). – Bei Johannes de Solorzano, Emblemata Regio Politica, Madrid 1653, Emblema XCIV, PACIS COMMODA findet sich zum ersten Mal das Bild der waffenverbrennenden Pax; allerdings kann das Werk nur bedingt der Gattung der Emblem-literatur zugeordnet werden, es reiht sich vielmehr dank seines ausgezeichneten, die antiken Quellen gründlich untersuchenden Pax-Artikels (S. 795–801) unter die ikonologisch-antiquarischen Werke ein.

⁷⁶ Wenngleich auch das mit Einschränkung gesagt werden muß, wie einige Rezeptionen bei A. Alcicius (vergleiche etwa oben Anm. 11) nahelegen.

⁷⁷ Diese Übernahme des Motivs der Waffenverbrennung in die Welt der Amoretten ist auch der Antike nicht unbekannt, wenngleich sich keine direkte Brücke zu den Beispielen der

Emblembücher schlagen läßt. Vergleiche Brendel, op. cit. in Anm. 38, S. 214, sowie Taf. 71,1, der auf die nur in einer Renaissance-Nachzeichnung (Berliner Staatsbibliothek Ms. lat. fol. 61, Fol. 338 verso) erhaltene antike Sarkophaglangseite aufmerksam machte, auf der Eros von Psychen gefesselt erscheint und seine Waffen verbrannt werden.

⁷⁸ Andreas Alciatus, *Emblematum Liber*, Augsburg 1531, S.D 6 verso, unter dem Motto ANTEROS AMOR VIR-TUTIS ALIUM CUPIDINEM SUPERANS; sowie Matthias Holtzwardt, *Emblematum Tyrocinia*, Straßburg 1581 unter dem Emblem XXIII, HONESTE AMANDUM.

⁷⁹ Siehe H. Modern, Paulus von Vianen, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerrh. Kaiserhauses Wien XV, 1894, S. 79, Fig. 11, wo die Szene eines Triumphes der Castitas mit einem zitierenswerten Beispiel völliger Fehlinterpretation bedacht wird: »Ganz im Vordergrund bläst ein Weib einen Scheiterhaufen an, in welchem ein Fasesbündel lodert (die königliche Gewalt unter der Herrschaft der Wahrheit)«.

⁸⁰ Abb. bei B. Knipping, *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, I, 1939, S. 32, Abb. 17. Vgl. dagegen die vom gleichen Künstler stammenden Fassungen der Waffenvernichtung innerhalb seiner politischen Allegorien, einer aus Anlaß des Westf. Friedens 1648 entstandenen Zeichnung im Victoria-and-Albert-Museum, London (H. Schneider, Theodoor van Thulden en Nord-Nederland I, Oud-Holland 45, 1928, S. 1ff., Abb. 1), sowie einem wohl gleichzeitigen Gemälde im Noordbrabants Museum, s-Hertogenbosch (Kat. Ausst. Theodoor van Thulden 1606–1669, s-Hertogenbosch 1970, S. 9, Nr. 9, Abb. 7).

⁸¹ Eine Wiederholung des Stiches bietet die Titelseite zum Libro Terzo von La Moral Filosofia, Venedig 1552, des gleichen Autors, siehe zu letzterem G. Bing, Nugea Circa Veritatem, Notes on Anton Francesco Doni, Journal of the Warburg Institute I, 1937/38, S. 310, Taf. 46, d.

⁸² Die erste Ausgabe der Iconologia, Rom 1593, weist dem Motiv der Waffenverbrennung innerhalb der zahlreichen Möglichkeiten zur Pax-Darstellung eine mehr untergeordnete Stellung zu, wie auch die Erläuterung zu diesem Motiv noch einigermaßen gesucht klingt: »Et la facella, che abbrucci il monte d'arme, significa l'amore universale, e scambievole fra i popoli, che abbruggia, e consuma tutte le reliquie degli odij, che sogliono rimanere doppo la morte degli huomini« (zitiert nach Ausgabe Rom 1603, S. 375). Ebenso werden zwar viele vorbildhafte antike Münzen angeführt, nicht aber solche mit der waffenverbrennenden Pax auf dem Revers. Die erste illustrierte Ausgabe, Rom 1603, liefert noch keine Abbildung zum Artikel »Pax«, wie auch die weiteren, von dem römischen Druck abhängigen Ausgaben Padua 1611, Siena 1613, Padua 1618, Parma 1620 und Padua 1625. Erst die Ausgabe Padua 1630 zeigt auf S. 548 einen Holzschnitt mit der Gestalt der waffenverbrennenden Pax, wie auch der Text erheblich erweitert ist und dem abgebildeten Motiv eine gewisse Vorrangstellung zubilligt. Ausdrücklich wird (S. 550) als Vorbild auf die Münzen des Vespasian und Trajan hingewiesen. Die Ausgabe Venedig 1669 bildet für den Pax-Artikel die ergiebigste Quelle, sie gibt sowohl den Text der Erstausgabe, wie den der Paduaner von 1630, sowie deren Holzschnitt.

⁸³ »Per segno che la pace estingue la guerra si figura ch'abbrugi il monte d'armi con la face, atto di ridurla in niente...«,

»La Pace con l'accesa face abbruggia il monte d'armi, raffrena, e toglie le guerre, le inimicitie, e l'ire.« Ripa, S. 550; ein weiteres Zitat ebendort: »la Pace resta con la face accesa d'ardente Amore con la quale abbruggia, e consumale armi della guerra«.

⁸⁴ Siehe dazu Mattingly II, S. XLVI. – O. Th. Schulz, Die Rechtstitel und Regierungsprogramme auf römischen Kaiser-münzen, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums XIII,4, Paderborn 1925, hat zu dem Motiv einen wenig überzeugenden Deutungsversuch beige-steuert: »Also so groß ist die Beute, daß man sie gar nicht mehr brauchen kann und sie verbrennen muß...« (S. 66), der durch K. Regling in seiner Rezension des Buches, Zeitschrift für Numismatik 35, 1925, S. 312 im hier genannten Sinn richtiggestellt wurde.

⁸⁵ Die an die Säule gelehnten Waffen bezeichnen eine zweite Möglichkeit antiker Waffenweihe, nämlich die der Votivgabe. So werden nach dem Sieg heimgebrachte Waffen in den Heiligtümern des Mars, vor allem im Tempel vor der Porta Capena, Rom, aufgehängt; siehe dazu J. W. Crous, Florentiner Waffenpfiler und Armilustrum, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Römische Abteilung, Bd. 48, 1933, S. 70.

⁸⁶ »Tarquinius instandum perterritis ratus, praeda captivisque Romam missis, spoliis hostium – id votum Volcano erat – ingenti cumulo accensis, pergit porro in agrum Sabinum exercitum inducere.« Livius, Buch I, Kap. XXXVII,5. – »armorum magna vis cum inter caesa hostium corpora tum in castris inventa est. ea Luae Matri dare se consul dicit finesque hostium usque ad oram maritimam est depopulatus.« Livius, Buch VIII, Kap. I,6. – »qui sese devovertit, Volcano arma sive cui alii divo vovere volet ius est.« Livius, Buch VIII, Kap. X, 13. – »Fabius dimissis ad quaerendum collegae corpus spolia hostium coniecta in acervum Iovi Victoria cremavit.« Livius, Buch X, Kap. XXIX, 18. – »signa militaria centum septuaginta quattuor, equi Numidici supra duo milia septingentos; elephanti sex capti, octo ferro flammaque absumpti. magna vis armorum capta; ea omnia imperator Volcano sacra incendit.« Livius, Buch XXX, Kap. VI,9.

⁸⁷ »o mihi praeteritos referat si Iupiter annos / qualis eram, cum primam aciem Praeneste sub ipsa / stravi scutorumque incendi victor acervos / et regem hac Erulum dextra sub Tartara misi...« Vergil, Aeneis, Buch VIII, 560–563. – »hic alii spolia occisis derepta Latinis / coniciunt igni, galeas ensesque decoros / frenaque ferventisque rotas; pars munera nota / ipsorum clipeos et non felicia tela.« Vergil, Aeneis, Buch XI, 193–196.

⁸⁸ »edito ludrico clupeisque aereis in naves impositis cetera omnis generis arma cumulata in ingentem acervum, precatus Martem, Minervam Luamque matrem et ceteros deos, quibus spolia hostium dicare ius fasque est, ipse imperator face subdita succendit; deinde circumstantes tribuni militum pro se quisque ignes coniecerunt.«

⁸⁹ »at tibi, bellipotens, sacrum, constructus acervo / ingenti mons armorum surgebat ad astra. / ipse, manu celsam pinum flammaque comantem / attolens, ducto Gradivum in vota ciebat: / »primitias pugnae et laeti libamina belli / Hannibal Ausonio cremat haec de nomine victor, / et tibi, Mars genitor, votorum haud surde meorum, / arma electa dicat spirantum turba virorum.« / tum, face coniecta, populatur fervidus ignis / flagrantem molem, et, rupta caligine, in auras / actus apex claro perfundit lumine campos.«

- ⁹⁰ Folgende Beischriften werden verwandt: PAX AUG. S. C. (Vespasian); PACI AUGUSTI (Domitian); PAX (Trajan); PAX AUG (Antoninus Pius); PAX ETERNA (Marc-Aurel), zur Literatur siehe oben die Anmerkungen 41–45.
- ⁹¹ Die hier gegebene Definition von »pax«, sowie deren Abgrenzung von »eirene« folgt eng der meisterhaften Studie von H. Fuchs, Augustin und der antike Friedensgedanke, Neue Philologische Untersuchungen, Heft 3, Berlin 1926, S. 39ff., S. 184ff., sowie S. 201, die, immer noch unüberholt, die gründlichste Untersuchung zum antiken Friedensgedanken darstellt.
- ⁹² Die Tempelinschrift geht ohne Zweifel auf Beischriften römischer Münzen zurück, ohne daß bei der Vielzahl der diese Bezeichnung aufweisenden Stücke ein genaues Vorbild auszumachen ist. Aufschlußreicher wäre allerdings festzustellen, ob die im Tempel sichtbare Kultstatue einer sitzenden Frau auf ein antikes Urbild zurückzuführen ist. Der Typus der sitzenden Frau ist an Hand von Münzen für die Darstellung der Securitas verbürgt, siehe etwa Augustin, op. cit. in Anm. 51, S. 22: »SECURITAS. Plerique in nummis femina sedenti sinistram capiti supponens, ac sedeti incumbens, dextra sceptrum tenet«, oder de Bie, op. cit. in Anm. 52, S. 58: »SECURITAS AUGUSTA vel AUGUSTI. Sedet dea Securitas quiescens, velut in utramque aurem dormiens (ut est in proverbio) et pulvinaris loco duobus copiae cornibus suffulta, nudum pectus praefert, ut metus omnis expers et periculi securus«. Über die Darstellung des allgemeinen Securitas-Typus hinaus war hier die exakte Nachahmung eines antiken Vorbildes nicht nachweisbar, die auch nicht allzu wahrscheinlich sein dürfte, da die Figur sehr flüchtig wiedergegeben ist.
- ⁹³ So bei de Bie, op. cit. in Anm. 52, S. 71: »Pacis typus, quae Cornu copiae ferens, face succensa arma et spolia hostium comburit«. (Über die Münze des Antoninus Pius). – Tristan, op. cit. in Anm. 53, S. 194: »La Paix brusle les despoilles des Barbares, y mettant le feu avec un flambeau et tient de la main gauche une corne d'abundance«. – Ripa, S. 550: »Per segno ... in niente (siehe Anm. 83), come che mandi in cenere le spoglie de nemici vinti in guerra: vedesi una simile Pace in medaglie di Vespasiano e di Traiano«.
- ⁹⁴ So Augustinus, op. cit. in Anm. 51, S. 17: »De Pace nunc agenda Concordiae gemina. Videas in nummis Pacem accensa face armorum cumulum inflammare, ut in Psal. XLV. v. 10 de Pace et Isaia II. v. 4.«, ein Vermerk, den die Ausgabe Rom 1592 noch nicht aufweist. – Tristan, op. cit. in Anm. 53, S. 194: »Au reste, cette coutume de brusler les despoilles des ennemies estant si ancienne, que nous voyons en estre fait mention en Psalmes de David: »Arcum conteret et confringet arma et scuta comburet igni« (ce dit il au 45. Psalme). Et en Ezechiel chapitre 39 ...«. – Ripa, S. 550, zitiert schließlich im Zusammenhang mit der Pax-Darstellung Isaia 2,4–5; Michäas 4,3; Joel 4,10–11.
- ⁹⁵ Die folgenden Zitate nach der Übersetzung des E. Henne, Paderborn 1936.
- ⁹⁶ Zur Friedensvorstellung des Alten Testamentes seien hier nur die beiden neuesten Arbeiten genannt, die ihrerseits die umfangreiche Literatur zu diesem Thema auffächern: H. Gross, Die Idee des ewigen und allgemeinen Weltfriedens im Alten Orient und im Alten Testament, Trierer Theologische Studien 7, Trier 1956; sowie J. J. Stamm/H. Bietenhard, Der Weltfrieden im Alten und Neuen Testament, Zürich 1959. Dem Motiv der Waffenvernichtung scheint allerdings noch keine eingehendere Untersuchung gewidmet zu sein. Siehe etwa H. Gross, op. cit., S. 62, 88, 115, 140.
- ⁹⁷ Dagegen enthalten die beiden wichtigsten mittelalterlichen Schriften über den Frieden, der Defensor Pacis des Marsilius von Padua von 1324 und das zwischen 1412–1414 entstandene Livre de la Paix der Christine de Pisan den Verweis auf die Waffenvernichtung noch nicht. Zu Marsilius siehe A. Gewirth, Marsilius of Padua. The Defender of Peace, New York 1951–1956, 2 Bde.; H. Segall, Der »Defensor Pacis« des Marsilius von Padua. Grundfragen der Interpretation, Wiesbaden 1959; sowie C. W. Previté-Orton, The Authors cited in the Defensor Pacis, Essays in History, Presented to R. L. Poole, Oxford 1927, S. 405–420. – Das Livre de la Paix ist herausgegeben durch C. C. Willard, Den Haag 1958.
- ⁹⁸ Erasmus von Rotterdam, Querela Pacis, Klagen des Friedens. Ausgewählte Schriften Bd. V, Hrsg. Welzig, Darmstadt 1968, S. 378/379 (zu Isaia 9,3ff.), S. 380/381 (zu Psalm 76,2–4). Siehe hierzu K. v. Raumer, Ewiger Friede. Friedensrufe und Friedenspläne seit der Renaissance, Orbis Academicus, Freiburg-München 1953; R. H. Bainton, The Querela Pacis of Erasmus, Classical and Christian Sources, Archiv für Reformationsgeschichte 42, 1951, S. 32–48; sowie M. Schwartz, Krieg und Frieden bei Erasmus von Rotterdam, Festgabe für W. Hausenstein, München 1952, S. 220–226.
- ⁹⁹ Franck verweist in seinem Werk auf den Psalm 46,9–10 und mehrfach auf den Topos des Waffenumschmiedens, (Abdruck eines Auszugs bei K. v. Raumer, op. cit. in Anm. 98, dort S. 256 (Psalm 46), S. 253 u. 256 (Isaia)) wozu er, wie er schreibt, besonders durch den Isaia-Kommentar des Johannes Oecolampadius, In Isaia Prophetam Hypomnematon hoc est Commentariorum Libri VI, Basel 1525 (dort S. 25 verso/S. 26 recto, sowie S. 81 verso) angeregt wurde. Dieser umfangreiche Kommentar von reformatorischer Seite, sowie sein katholisches Gegenstück Esaiiae Prophetia cum Catholica Expositione Ecclesiastica des Augustinus Marloratus von 1564 (dort S. 22 und S. 84) hat bei der Verbreitung des Motivs des Waffenumschmiedens im 16. und 17. Jahrh. einen bedeutenden Anteil gehabt.
- ¹⁰⁰ Die Exhortation pour la Paix entstammt den Épitres Morales, siehe dazu La Fleur des Poésies de P. de Ronsard, Hrsg. H. Longnon, Bd. IV, Paris 1923, S. 27:
 »Reforgez pour jamais le bout de votre estoc,
 Le bout de votre pique en la pointe d'un soc,
 Vos lances desormais en vouges soient trempées,
 Et en faux desormais courbez-moi vos épées;
 Et que le nom de Mars, ses crimes et ses faits
 Ne soient plus entendus, mais le beau nom de Paix!«
- ¹⁰¹ »Quemadmodum vero arcus intentus belli signum est, ita fractus sublatam belli ferociam ostendit ... Et in divinis literis scriptum est, Deum eorum conterere arcum et arma confringere, qui pietate posthabita spem omnem in ferocitate sua posuere.« J. P. Valerianus, Hieroglyphica, Lyon 1579, S. 310 unter dem Stichwort ARCUS ET SAGITTAE, FRACTA BELLII FEROCIA.
- ¹⁰² H. Oraeus, Viridarium Hieroglyphico Morale, Frankfurt 1619 zitiert (S. 105) Isaia 2,4 allerdings nicht in Zusammenhang mit Motto (NULLA SALUS BELLO), Emblem und Vers, sondern in einem angeschlossenen, ausführlichen Traktat über den Frieden.

¹⁰³ Solorzano, op. cit. in Anm. 75 führt in seiner ausgezeichneten Abhandlung über den Frieden, die dem Emblem XCIV, PACIS COMMODA, (S. 795–801) beigelegt ist, Psalm 46, 9–10, Isaías 2,4 und Michäas 4,3 an. »... laeve autem, accensam faciem, qua congestam diversum armorum pyram accendit, ut sic vetera quoque Traiani et aliorum Imperatorum Numismata devotem, quibus sub hoc actu et habitu Pacem pingere moris fuit. Quasi Davidicem illud legissent, »Arcum conteret, confringet arma, et scuta comburet igni« (S. 798)

¹⁰⁴ Zu Ripa vergleiche oben Anm. 93 und 94.

¹⁰⁵ Siehe dazu Alte Pinakothek, München, Katalog I, Deutsche und Niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock, München 1963, S. 25; J. Müller-Hofstede, Nordische Meister des Manierismus und Frühbarock in der Alten Pinakothek, Pantheon 20, 1962, S. 119 und vor allem I. Jost, Hendrick van Balen d. Ä., Versuch einer Chronologie der Werke aus den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Kabinettsbilder, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 14, 1963, S. 119/120, sowie Abb. 19.

¹⁰⁶ Die gleiche Szenerie: Waffenhaufen, Ruine mit dem großen, in den Hintergrund gezogenen Tonnenraum, sowie Schmiede, ja selbst das etwas befremdliche Motiv des aus dem Nichts heraushängenden, prächtigen flämischen Leuchters weist eine andere Komposition des gleichen Künstler-Teams auf, und zwar eine »Venus in der Schmiede des Vulkan«, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, und eine Allegorie auf das Element »Feuer«, Pinacotheca Ambrosiana, Mailand. Beide Gemälde sind im 17. Jahrh. ungezählte Male kopiert worden, in den letzten 60 Jahren tauchten mehr als 17 Varianten im Kunsthandel auf, eine dieser Kopien befindet sich heute im Brooklyn-Museum, siehe dazu R. Minick, The Elements: Air and Fire, Bulletin of the Brooklyn Museum XI, 1949, S. 10–18, wo jedoch nicht auf die vielen weiteren Varianten hingewiesen wird. Ein sehr gutes Stück befindet sich in der Galerie des Palazzo Doria, Rom, ein weiteres in der Dresdener Gemäldegalerie.

¹⁰⁷ In ihrem oben (Anm. 105) genannten Aufsatz hat Jost, S. 120 eine Datierung um 1609 und damit einen Zusammenhang der Szene mit dem Abschluß des zwölfjährigen Waffenstillstandes im gleichen Jahr vorgeschlagen. Sie wies eine weitere Darstellung des Waffenschmiedens, einen Stich des P. Baltens (Abb. bei M. G. De Boer/H. Hettema, Historische Atlas voor de Geschiedenis van het Nederlandsche Volk, Amsterdam 1919, S. 79, Fig. 228), nach, der mit Sicherheit als allegorische Verherrlichung des 1609 abgeschlossenen Abkommens zwischen den beiden Niederlanden anzusehen ist. Ihre These kann hier erhärtet werden durch den Hinweis auf eine dritte, aus gleichem Anlaß gearbeitete Friedensallegorie, in die das Waffenschmieden eingefügt ist. Es handelt sich um ein zum Zeitpunkt der diplomatischen Vorbereitungen 1607/8 entstandenes Flugblatt des Helias van den Bossche, das die beteiligten politischen Persönlichkeiten unter reicher allegorischer Verschlüsselung zeigt. (Hollstein III, S. 128, Nr. W 4) – Weitere Darstellungen des Umschmiedens der Waffen nach Isaías 2,4 finden sich in Pietro da Cortonas großem, Papst Urban VIII. verherrlichenden Deckenfresco von 1633–39 im Palazzo Barberini, Rom (vgl. G. Briganti, Pietro da Cortona o della Pittura Barocca, Florenz 1962, S. 196–203, Abb. 128), sowie in der 1641 datierten Friedensallegorie des Rotterdamer Malers Hendrick Maartensz Sorgh (1610–1670) im Musée des Beaux-Arts, Tours, (siehe B. Lossky, La Bénédiction de la Paix, chef-d'oeuvre retrouvé de Hendrick

Maartensz Sorgh, La Revue des Arts 6, 1956, S. 15–20, mit einer besseren Abb. im Ausst. Kat. Hollandse Schilderijen uit Franse Musea, Amsterdam 1971, S. 70, Nr. 22, Abb. 71). Vergleiche fernerhin auch den Porträtstich des W. Faithorne (1616–1691) von 1658 mit dem Bild Oliver Cromwells, der 1689 für ein Bildnis Williams III. wiederverwendet wurde und der die Figur des Dargestellten von verschiedenen Friedenssymbolen – darunter dem hier behandelten – umrahmt zeigt. (Abb. bei G. S. Layard, Catalogue Raisonné of Engraved Portraits from Altered Plates, London 1927, S. 29, Nr. 36, Taf. XII)

¹⁰⁸ Siehe oben Anm. 56, wo auch eine weitere Medaille für Leo X. aufgeführt ist, die ebenfalls auf dem Revers zusammen mit dem Bild der waffenverbrennenden Pax eine Umschrift zeigt, die diesmal den Psalm 72,7 entnommen ist: FIAT PAX IN VIRTUTE TUA. Das gleiche Psalm-Zitat war unterhalb der Pax-Statue des Tribolo angebracht, vgl. oben Anm. 72, und findet sich auch ebenso an der aus Anlaß des Westfälischen Friedens von 1648 vor dem Antwerpener Rathaus errichteten und von C. Gevaerts beschriebenen Ehrenpforte. Siehe C. Gevaerts, Inscriptions Theatri Pacis..., Antwerpen 1648, S. 1. – In diesem Zusammenhang sei, als Beispiel für das ikonographische Interesse an alttestamentarischen Texten, auf die ehemals Domenico Beccafumi, neuerdings der Antwerpener Schule (2. Hälfte 16. Jahrh.) zugeschriebene Iustitia-Allegorie im Musée de Lille verwiesen, eine mit Symbolen und Emblemen überreich verschlüsselte Darstellung, die durch Beischrift vielzähliger Zitate nach dem Alten Testament (Psalmen, Isaías, Sprüche) ihre Deutbarkeit erhält. Siehe dazu G. de Tervarent, Veritas and Iustitia Triumphant, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 7, 1944, S. 95–101, sowie G. de Tervarent, La Justice, Les Enigmes de l'Art III, L'Héritage Antique, Paris 1946, S. 42–49. Ein weiteres Friedensbild entstammt ebenfalls dem Gedankengut des Alten Testaments, und zwar die auf Psalm 85,11, »Da werden sich Gerechtigkeit und Friede küssen...« zurückgeführte Darstellung der Umarmung von Iustitia und Pax. Siehe dazu S. C. Chew, The Virtues Reconciled. An Iconographical Study, Toronto 1947, der einige mittelalterliche Beispiele zusammengestellt hat. Für Beispiele aus der Renaissance siehe Tervarent, Sp. 118, 176 u. 290. Im Umkreis von Rubens lassen sich einige Gemälde gleichen Themas nachweisen, die hier erstmalig zusammengestellt seien: Otto van Veen (1556–1629), Augsburg Gemäldegalerie (siehe F. M. Haberdlitzl, Die Lehrer des Rubens, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses Wien 27, 1907/1909, S. 193, Fig. 27); – Frans Franken d. J. (1581–1642), Osnabrück, Museum; – Theodor van Thulden (1606–1669), Gemälde in verschiedenen Versionen überliefert: bez. 1657, s-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum; bez. 1659; Privatbesitz von und zur Mühlen, Haus Ruhr/Westf.; bez. 1661, University of Wisconsin; – schließlich eine Statuengruppe auf der 1660 in Antwerpen errichteten Ehrenpforte, deren Programm von C. Gevaerts stammt, siehe dessen Beschreibung Hymenaeus Pacifer, Theatrum Pacis Hispano-Galliae..., Antwerpen 1660.

¹⁰⁹ Zu Bedeutung und Wirkung dieses Werkes siehe R. Wittkower, Federico Zuccari and John Wood of Bath, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VI, 1943, S. 221; dgl., Architectural Principles in the Age of Humanism, London 1949, S. 106ff.; sowie vor allem R. Taylor, Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus, in: Baroque Art, The Jesuit Contribution, Hrsg. R. Wittkower u. J. B. Jaffé, New York 1972, S. 66–80. Es sei angemerkt, daß Rubens dieses umfangreiche Werk selbst besessen hat, siehe Rooses, op. cit. in Anm. 47, S. 180 und S. 190.

- ¹¹⁰ E. Norden, Die Geburt des Kindes, Geschichte einer religiösen Idee, Studien der Bibliothek Warburg III, Leipzig-Berlin 1924, S. 2.
- ¹¹¹ Auf einen Zusammenhang zwischen Joel 4,9–10 und Vergil, Georg. I, 505–508 hat innerhalb des umfangreichen Schrifttums zum Problemkreis um die 4. Ekloge meines Wissens nur Th. Fletcher-Royds, Virgil and Isaiah. A Study of the Pollio, Oxford 1918, S. 52 hingewiesen, ein im übrigen gänzlich überholtes Werk.
- ¹¹² Es können hier nicht alle benutzten Studien zum Komplex der 4. Ekloge zitiert werden. Es sei auf die Arbeit von G. Radke, Vergils Cumaeum Carmen, Gymnasium 66, 1959, S. 217–246 verwiesen, die eine gute Literaturzusammenstellung bietet. Zusammen mit G. Jachmann, Die vierte Ekloge Vergils, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Heft 2, Köln 1953, S. 37–62 ist Radke in der neueren Literatur der entschiedenste Verfechter für eine Nichtbeeinflussung Vergils durch den orientalisch-jüdischen Bereich. Die Gegenposition wird eingenommen etwa durch F. Dornseiff, Verschmähtes zu Vergil, Horaz und Properz, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil. Hist. Klasse, Bd. 97, Heft 6, Berlin 1951; sowie dgl.; Die sibyllinischen Orakel in der Augusteischen Dichtung, in: Römische Literatur der Augusteischen Zeit, Berlin 1960, S. 43–51. Außerdem A. Kurfess, Vergil und die Sibyllinen, Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 3, 1951, S. 253–257. Der Aufsatz desselben Verfassers, Horaz und Vergil und die jüdische Sibylle, in: Pastor Bonus, Trier 1934, S. 414ff. war mir leider nicht zugänglich.
- ¹¹³ »quippe ubi fas versum atque nefas: tot bella per orbem, / tam multae scelerum facies, non ullus aratro / dignus honos, squalent abductis arva colonis, / et curvae rigidum falces conflantur in ensem.« Übers. J. Götze, Ansbach 1949. – Vgl. etwa auch Vergil, Aeneis IX, 607–610.
- ¹¹⁴ »bella diu tenuere viros, erat aptior ensis / vomere cedebat taurus arator equo. / sarcula cessabant versique in pilaligones, / factaque de rastri pondere cassis erat.« – Übers. F. Bömer, Heidelberg 1957.
- ¹¹⁵ »falx. / pax me certa ducis placidos curvavit in usus. / agricolae nunc sum, militis ante fui.« – Übers. A. Berg, Stuttgart 1865.
- ¹¹⁶ Siehe hierzu und zu dem Folgenden die ausgezeichnete Studie von W. Nestle, Der Friedensgedanke in der antiken Welt, Philologus, Supplementband XXXI, Heft 1, Leipzig 1938.
- ¹¹⁷ Es können hier nicht alle benutzten Werke zur Vorstellung des Goldenen Zeitalters aufgeführt werden. Es sei nur hingewiesen auf: A. Kurfess, aetas aurea, Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. I, Stuttgart 1950, Sp. 144–150, sowie H. J. Mähl, Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis, Probleme der Dichtung, Bd. 7, Heidelberg 1965, das in seinem ersten Teil, S. 11–252, die bisherige Kenntnis von »Herkunft und Geschichte der Idee des Goldenen Zeitalters seit dem Altertum« in nötiger Breite zusammenfaßt; siehe dort zu weiterer Literatur zur aetas aurea.
- ¹¹⁸ »necdum etiam audierant inflari classica, necdum / impositos duris crepitare incudibus ensis.«
- ¹¹⁹ »nondum praecipites cingebant oppida fossae; / non tuba directi, non aeris cornua flexi, / non galeae, non ensis erant: sine militis usu / mollia securae peragebant otia gentes.«
- ¹²⁰ Übers. A. Kurfess, Berlin 1951.
- ¹²¹ »scilicet et tempus venit, cum finibus illis / agricola incurvo terram molitus aratro / exesa inveniet scabra robigine pila / aut gravibus rastris galeas pulsabit inanis / grandiaque effossis mirabitur ossa sepulchris.« – Übers. H. Dütschke, Stuttgart o. J.
- ¹²² »parce, precor, scabrasque manus a messibus aufer, / neve noce cultis: posse nocere sat est. / nec teneras segetes, sed durum amplectere ferrum; / quodque potest alios perdere, perde prior. / utilius gladios et tela nocentia carpes. / nil opus est illis: otia mundus agit. / sarcula nunc durusque bidens et vomer aduncus, / ruris opes, niteant; inquinet arma situs; / conatusque aliquis vagina ducere ferrum, / astrictum longa sentiat esse mora.« – Übers. F. Bömer, Heidelberg 1957.
- ¹²³ »pace bidens vomerque vigent, at tristia duri / militis in tenebris occupat arma situs.« – Übers. Nestle, op. cit. in Anm. 116, S. 70.
- ¹²⁴ »...alta pax gentes alat; / ferrum omne teneat ruris innocui labor / ensesque lateant...«
- ¹²⁵ Zu Maximus von Tyros siehe Nestle, op. cit. in Anm. 116, S. 54, sowie G. Zampaglione, L'Idea della Pace nel Mondo Antico, Turin 1967, S. 243f. Die Dissertationes wurden im frühen 17. Jahrh. (Lyon 1607) durch Daniel Heinsius herausgegeben und übersetzt.
- ¹²⁶ Siehe Eutropius, Breviarium Historiae Romanae IX,11; sowie auch S. Aurelius Victor, Liber de Caesaribus, Kap. XXXVII,3, zwei Geschichtswerke aus der 2. Hälfte des 4. Jahrh. – Begreiflicherweise stieß eine solche Idee auf höchsten Widerstand vor allem von Seiten des Militärs, und es steckt etwas von jener Schwert-Pflug-Vorstellung darin, daß der Kaiser daraufhin ausgerechnet von Soldaten ermordet wurde, die er zu friedlichem Ackerdienst eingesetzt hatte. (Zu Probus siehe J. Burckhardt, Die Zeit Konstantins des Großen, 5. Aufl., Leipzig 1927, S. 33; Nestle, op. cit. in Anm. 116, S. 74; Zampaglione, op. cit. in Anm. 125, S. 196) Da diese pazifistische Äußerung in Zusammenhang mit der ersten aetas aurea gesetzt wurde, sei hier der in der Vita Probi des Vopiscus, Kap. XX, sowie XXIII enthaltene Kommentar wiedergegeben: »his addidit dictum eis grave, si umquam eveniat, salutare rei publicae, brevi milites necessarios non futuros. ...quid est aliud dicere: Romanus iam miles erit nullus? ubique regnabit, omnia possidebit secreta res publica. orbis terrarum non arma fabricabitur non annonam praebabit, boves habebuntur aratro, equus nascetur ad pacem, nulla erunt bella, nulla captivitas, ubique pax, ubique Romanae leges, ubique iudices nostri. aureum profecto saeculum promittebat. nulla futura erant castra, nusquam lituus audiendus, arma non erant fabricanda. populos iste militantium, qui nunc bellis civilibus rem publicam vexat, araret...«
- ¹²⁷ Wenngleich bei Verwechslung der Kaiserpersönlichkeit: »Denique qui hoc modis omnibus molitur, non ut maximam militum ac machinarum vim comparet, sed ut iis non sit opus. Quod pulcerrimum facinus, tot Imperatorum unus Diocletianus animo concepisce legitur.« Erasmus von Rotterdam, op. cit. in Anm. 98, S. 420.

- ¹²⁸ Die Zusammenstellung der Texte für die Idee des Fortfalls der Waffen kann selbstverständlich erweitert werden, so etwa durch T. Calpurnius Siculus, I. Ekloge, 42–48; Claudianus, *De Bello Gethico*, 463–468; Sidonius, *Epistolae* I. VI, 4.
- ¹²⁹ Du Choul, S. 145/146.
- ¹³⁰ Laudus, op. cit. in Anm. 50, S. 79/80.
- ¹³¹ Valerianus, op. cit. in Anm. 101, S. 405.
- ¹³² Ripa, S. 549.
- ¹³³ J. Lipsius, *Politicorum sive civilis doctrinae libri VI*, Lyon 1590, S. 264.
- ¹³⁴ Solorzano, op. cit. in Anm. 75, S. 799.
- ¹³⁵ Ein Niederschlag der Antithese von Schwert und Pflug in der bildenden Kunst weist das von Pierre van der Heyden (1530–1576) gearbeitete Titelblatt der *Biblia Regia* auf, die 1573 bei Chr. Plantin in Antwerpen erschien. (Abb. bei A. J. J. Delen, *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges*, II, *Le XVI^e siècle*, Paris 1934, Taf. XXXIX, 1) Das Titelblatt, eine Huldigung an Philipp II. von Spanien, wird beherrscht von der Personifikation der *Pietas Regia*, der auf seitlichen Postamenten Schwert und Szepter beigeordnet sind. Die Inschrift *AUT GLADIO – AUT VERBO* verweist auf den Bereich der *ex-utroque-Caesar-Vorstellung* (siehe dazu oben Anm. 14), die im vorliegenden Fall durch Zitate nach Könige IV, 22 bzw. 23 mit alttestamentarischem Gedankengut bereichert wird. Seitlich wird die Komposition gerahmt von Gehängen, deren linker Teil aus Waffen, deren rechter aus Ackergerät und musischen Instrumenten gebildet wird. – Siehe hierzu auch das Emblem Nr. 100, *TEMPORA MITIORA PACE*, in den *Emblemata sive Symbola* des Otto van Veen, Brüssel 1624, das eine mit einem Ölweig gekreuzte Sichel zeigt. Der beigelegte Text lautet: *per pacem tempus hominibus dulce et amabile reddi, docetur ramo oleageno et falce*.
- ¹³⁶ E. Armstrong, *Ronsard and the Age of Gold*, Cambridge 1968.
- ¹³⁷ E. H. Gombrich, *Renaissance and Golden Age*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIV, 1961, S. 306–309.
- ¹³⁸ C. Vivanti, *Henry IV, The Gallic Hercules*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXX, 1967, S. 176–197.
- ¹³⁹ F. A. Yates, *Queen Elizabeth as Astrea*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* X, 1947, S. 27–82.
- ¹⁴⁰ Vergleiche etwa C. Gevaerts, *Inscriptiones Theatri Pacis Hispano-Batavicae*..., Antwerpen 1648, eine Schrift, welche die aus Anlaß des Westfälischen Friedens in Antwerpen errichtete Dekoration beschreibt und die von Gevaerts verfaßten und an dem Schaubogen angebrachten Verse enthält. Ein besonders schönes und hier passendes Beispiel sei zitiert:
- »Aurea perpetua cum pace renascitur aetas.
Pulsa diu terris, coelo descendit ab alto
Alma Themis, Pietasque simul, Candorque, Fidesque.
Iam profugae redeunt Artes, calcatque Marti
Musae plectra levant, citharamque intendit Apollo:
Arva Ceres secunda colet. Neptunus et Hermes
Aliger, in totum pandunt commercia mundum.«
- (Gevaerts, op. cit., folio 4 recto) Zu weiteren Beispielen siehe etwa Armstrong, op. cit. in Anm. 136, S. 2ff., sowie Vivanti, op. cit. in Anm. 138.
- ¹⁴¹ K. d. K., S. 262.
- ¹⁴² Simson, S. 379–380; sowie O. v. Simson, *La Galerie Médici de Rubens et les Dessins Politiques de Richelieu*, *L'Oeil* 125, 1965, S. 9.
- ¹⁴³ Eine solche Vertauschbarkeit typischer Bildschemata ist für Rubens durchaus nicht ungewöhnlich. So hat für die Deckengemälde im *Banqueting-House*, Whitehall Palace, London, Palme, S. 234ff. und S. 241ff. ebenfalls Bildtypen der christlichen Ikonographie nachgewiesen.
- ¹⁴⁴ Zum geschichtlichen Hintergrund vgl. Simson, S. 253ff.
- ¹⁴⁵ Zum Gedanken des Weltfriedens zu Beginn des 17. Jahrh. siehe das Kapitel »Sully und Crucé« bei Raumer, op. cit. in Anm. 98, S. 61–88; sowie die Arbeiten von R. v. Albertini, *Das politische Denken in Frankreich zur Zeit Richelieus*, Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Heft 1, Marburg 1951, S. 159ff. und V. S. Gellhaus, *Französische Kreuzzugs-ideen und Weltfriedensbewegung im Zeitalter der Aufklärung*, Diss. München 1934.
- ¹⁴⁶ Zur Diskussion der Auswahl und Anordnung der Gemälde zu den »Spanischen Hochzeiten« siehe die Briefe von Peiresc an Rubens vom 22.4.1622, *Correspondance* II, S. 388/389; vom 6.5.1622, *Correspondance* II, S. 402 und vom 26.5.1622, *Correspondance* II, S. 415/416; sowie den Brief von Abbe de St. Ambroise an Peiresc vom 1.6.1622, *Correspondance* III, S. 9.
- ¹⁴⁷ K. d. K., S. 254.
- ¹⁴⁸ Der Hinweis auf den Frieden wird noch augenfälliger, wenn die Vorlage für die Rubenssche Komposition in Betracht gezogen wird. Evers, S. 304/305 hat darauf hingewiesen, daß Rubens in wesentlichen Zügen dem Gemälde eines Götterrates folgt, das sein Lehrer Otto van Veen für den Spanierbogen anläßlich des Einzuges des Erzherzogpaares in Antwerpen 1599 schuf. Da eine Beteiligung von Rubens an den Dekorationsarbeiten für die Ehrenförten nicht ausgeschlossen werden kann und die Komposition im Stich veröffentlicht wurde (J. Bocchius, *Historia Narratio Profectionis et Inaugurationis... Alberti et Isabellae*..., Antwerpen 1602, S. 201) liegt eine Beziehung zwischen den beiden »Götterversammlungen« nahe. Die Darstellung van Veen's war durch die Beischrift *BELLATUM SATIS EST* als Friedensallegorie ausgewiesen, in der durch *Hispania* der trauernden *Belgica* der Friede gesandt wird. Im Hinblick auf das Vorbild dieser Friedensallegorie läßt sich für den »Götterrat« des Medici-Zyklus der Friedensgedanke in seiner Verbindung mit den »Spanischen Hochzeiten« als zweiter Bildsinn erschließen.
- ¹⁴⁹ Zu der hier vorgetragenen Interpretation des »Götterrates« siehe weiter unten Anm. 152.
- ¹⁵⁰ K. d. K., S. 256.
- ¹⁵¹ So etwa Grossmann, op. cit. in Anm. 10, S. 72, während Simson, S. 356, ungenau von Putten und Genien spricht.
- ¹⁵² Siehe dazu Thuillier, S. 52–62. Das Schriftstück ist betitelt »Description des tableaux de la gallerie du palais de la Royné

Mère du Roy«. Leider schließt es die Beschreibung der letzten fünf Gemälde nicht mit ein, sodaß es für das hier behandelte 19. Bild nicht herangezogen werden kann. – Die oben gegebene Interpretation des »Götterrates«, eine Darstellung, die bisher sehr unterschiedlich gedeutet war, geht auf den Text der Beschreibung zurück: »15. Tableau. Consort des dieux pour les Mariages réciproques de la France et d'Espagne. Jupiter et Junon consultent pour mettre l'Europe en repos par l'alliance de France et d'Espagne. Junon comme déesse du mariage met le joug d'or sur deux paires de colombes blanches; il y a deux colombes tenues par Cupidon qui sont posée sur le globe du monde party en deux, où sont les armes de France et d'Espagne; avecq l'assistance de la Paix et de la Concorde, Apollo Minerve chassent la Discorde, la Furie et la Fraude qui veulent empescher l'effet des mariages; Mars veut secourir les Furies, qui est retenu par Venus.« Thuillier, S. 60/61.

¹⁵³ »En l'air il y aura un balet et danse d'amours représenté conduit par la Félicité d'un siècle d'or épanchant d'un cornet d'abondance des fleurs et fruicts, et au dessoubz des amours une pluye d'or; en hault du tableau un arc en ciel.« Thuillier, S. 61. – Die in der Beschreibung erwähnten Blumen und Früchte, sowie der Regenbogen finden sich auf der Skizze in der Münchener Alten Pinakothek, nicht aber auf dem ausgeführten Gemälde der Galerie.

¹⁵⁴ K. d. K., S. 243.

¹⁵⁵ K. d. K., S. 251.

¹⁵⁶ »Altra difficoltà non vi si è trovato, se non l'intervento delle Parche nel nuovo quadro ottavo, lequali vi starebbono benissimo senza certi rumori sinistri che si sparsero in que' tempi contra la Regina, ben che calomnie certissime; ma sara meglio di vietarne l'occasione et riempir il campo vuoto delle figure destinate alla guerra o tal altro soggetto che le parera piu convenevole.« *Correspondance II*, S. 415.

¹⁵⁷ Es sei hier nur auf zwei Parzendarstellungen und deren Deutung in ikonologischen Handbüchern hingewiesen, die sich allerdings mit den meisten übrigen Darstellungen gleichen Themas im 16./17. Jahrh. ikonographisch verbinden: Cartari, S. 300, sowie Natale Conti, *Mythologiae sive Explicationes Fabularum Libri X*, (Erstausgabe Venedig 1567) Padua 1616, S. 105.

¹⁵⁸ Zur Verbindung von Parzen und Jupiter siehe E. Panofsky, *The Iconography of Corregio's Camera di San Paolo*, *Studies of the Warburg Institute*, Vol. 26, London 1961, S. 79. – Parzen als Verkünder einer glücklichen Zukunft zeigt ein Holzschnitt in den *Annotationi al Libro delle Imagini del Cartari* des Lorenzo Pignoria, die der Cartari-Ausgabe, Padua 1615, beigelegt sind, S. 540. Die Darstellung zeigt die Parzen ohne ihre typischen Attribute, statt derer sie jeder ein Ruder und ein Cornu Copiae halten. Der Text führt diesen Typus auf eine Münze Kaiser Diocletians mit der Beischrift *FATIS VICTRICIBUS* zurück; zur Münze siehe H. Mattingly, *Roman Coins. From the earliest Times to the Fall of the Western Empire*, London 1928, Taf. LXIII, 15.

¹⁵⁹ »Trois Parques filent un fil des presages du bonheur, qui devait arriver a Florence et a toute la Toscane pour la naissance de la princesse Marye.« Thuillier, S. 55.

¹⁶⁰ Siehe dazu Armstrong, op. cit. in Anm. 136, S. 6f.

¹⁶¹ Pauly-Wissowa, *Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, 15. Bd., Stuttgart 1932, Sp. 2482–2484.

¹⁶² Siehe O. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis. Die Satire auf Tod, Himmel- und Höllenfahrt des Kaiser Claudius*, Berlin 1923, S. 42f.

¹⁶³ »at Lachesis redimita comas, ornata capillos, / pieria crimen lauro frontemque coronans, / candida de niveo subtemina vellere sumit / felici moderanda manu, quae ducta colorem / assumpsere novum. mirantur pensa sorores: / mutatur vilis pretioso lana metallo, / aurea formoso descendunt saecula filo. / nec modus est illis, felicia vellera ducunt / et gaudent implere manus, sunt dulcia pensa. / sponte sua festinat opus nulloque labore / mollia contorto descendunt stamina fuso.« – Übers. O. Weinreich, Berlin 1923.

¹⁶⁴ Darüberhinaus ist die krasse Divergenz in Parallele zu setzen, die sich zwischen überschwenglicher Laudatio und politischer Wirklichkeit sowohl bei Nero, wie bei Maria Medici auftut – ein Kennzeichen manchen Herrscherlobes.

¹⁶⁵ Eine Darstellung der Parzen, die an der Wiege eines Herrschers ihren Faden spinnen, findet sich schon auf einem, Lucas de Heere (1534–1584) zugeschriebenen Gemälde im Museum van de Bijloke, Gent. Das Bild, das die Geburt Karls V. verherrlicht, soll Teil einer Festdekoration von 1559 in Gent gewesen und nochmals für die Einzugsfeierlichkeiten für das Erzherzogspaar Albrecht und Isabella 1600 in Gent wiederverwendet worden sein. Siehe C. van de Velde u. H. Vlieghe, *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinaal-Infant*, Gent 1969, S. 36/37 und Abb. 5. Auf eine weitere Darstellung machte mich freundlicherweise Herr Dr. Allan Ellenius aufmerksam, und zwar auf den Gemäldezyklus des schwedischen Malers David Klöcker gen. Ehrenstrahl im Prunkschlafgemach auf Schloß Drottningholm, der Geburt und Schicksal Karls XI. unter allegorischem Schlüssel zeigt. Siehe A. Ellenius, *Karolinska Bildidéer, Acta Universitatis Upsalensis, Ars Suetica I*, Upsala 1966, S. 55ff., sowie Fig. 39. Da sich im Werk des Klöcker gen. Ehrenstrahl des häufigeren Anklänge an die Rubenssche Kunst nachweisen lassen, kann eine Beeinflussung durch das ikonographische Vorbild des Medici-Zyklus nicht ausgeschlossen werden.

¹⁶⁶ Dieser Form des Herrscherlobes, in der die Allusion auf ein Goldenes Zeitalter mit dem Motiv der Waffenvernichtung verknüpft wird, war Maria Medici schon bei ihrer Ankunft in Frankreich als künftige Königin dieses Landes begegnet. Bei ihrem ersten Treffen mit Heinrich IV. in Lyon wurden die beiden Herrscher in der Kathedrale durch den Klerus der Stadt wie folgt begrüßt: »Laetatur Gallia, exultat Italia, plaudat Christianus orbis universus quandoquidem saeva illa scelerati seculi fugere tempora, seque novo vereque auro surgenti saeculo pax optima... sociavit... ut vestusta oracula monuerunt, conflabunt gladios suos in vomeres et lanceas in falces.« (Giacomo Marchisetti, *Oratio Panegyrica de Pace ad Henricum IV...*, Lyon 1601). Zitiert nach Vivanti, op. cit. in Anm. 138, S. 191.

Daß eine solche Allusion auf das französische Herrscherpaar nicht als ungewöhnlich gelten konnte, beweist auch die Darstellung des feierlichen Te Deums in Notre Dame von Paris nach der Krönung Heinrichs IV. im Jahre 1594, die Bernardino Poccetti für den anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für den ermordeten König 1610 in Florenz erstellten Heinrichs-

Zyklus schuf. Das im Depot der Uffizien bewahrte Gemälde, für das sich eine Vorzeichnung im Louvre erhalten hat, zeigt neben der vielfigurigen, mehr im Hintergrund belassenen historischen Szene links vorn die mächtige Gestalt einer waffenverbrennenden Pax, die nach dem Vorbild Sansovinos entworfen sein dürfte. Siehe R. Bacou u. F. Viatte, Meisterzeichnungen des Louvre, Die Italienischen Zeichnungen, München 1968, Nr. 69; sowie E. Borsook, Art and Politics at the Medici Court IV, Funeral Decor for Henry IV of France, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz 14, 1969–70, S. 225 und Abb. 31–32.

¹⁶⁷ »Io per me vorrei che tutto il mondo stesse in pace, et potesimo vivere un secolo d'oro in vece di ferro« (Correspondance IV, S. 246). – Rubens hat sich noch ein weiteres Mal des Topos der Goldenen Zeit bedient, wie ein durch Gerbier überlieferter Bericht über »Discours tenus entre le Sr. Rubens et Gerbier sur un traité lequel se proposait entre eux des l'an 1625« zeigt: »...qu'il (Rubens) desplorait grandement l'Estat présent des affaires, souhaittant de reveoir ce Cicle d'or passé...« (Correspondance IV, S. 48).

¹⁶⁸ Zur Whitehall-Decke vgl. neben den in den folgenden Anmerkungen genannten Arbeiten: Rooses III, S. 280–291; L. Burchard, Die Vereinigung von England und Schottland, Das Unbekannte Meisterwerk, Hrsg. W. R. Valentiner, Berlin 1930; Simson, S. 383–385; Puyvelde, S. 37/38, 86/88; Palme; O. Millar, Rubens, The Whitehall Ceiling, Charlton Lecture on Art, London 1958.

¹⁶⁹ So etwa L. v. Puyvelde, Rubens' Glorification of James I at Whitehall, Message 12, 1942, S. 38–41; O. Millar, The Whitehall Ceiling, Burlington Magazine XCVIII, 1956, S. 258–267; wie auch London Country Council, Survey of London XIII, London 1930, S. 133. – Palme, S. 248 bringt dagegen im Zusammenhang mit einem neuen Datierungsansatz eine gänzlich andersartige Deutung der Puttenfriese. Seiner These zufolge soll der Hauptteil der Deckendekoration schon in den frühen zwanziger Jahren im Entwurf fertiggestellt worden sein, und zwar mit der nicht unbedeutenden Abweichung, daß das Mittelfeld statt der Apotheose James I. eine Szene aus der Amor-und-Psyche-Geschichte aufwies, eine Komposition, die sich in der Tat als Skizze für ein Deckengemälde in der Liechtensteinschen Gemäldegalerie findet. Erst während Rubens' Londoner Aufenthalt 1629/30 sei die Apotheose eingefügt, während die noch auf Amor und Psyche abgestimmten Puttenfriese beibehalten wurden. »To conclude: the two Bacchic triumphs in the Banqueting House ceiling, with their symbols of love, nuptials and fecundity, were conceived as amplifications of an allegory based on the story of the union of Cupid and Psyche. The Liechtenstein sketch was a model for the middle panel.« (Palme, S. 258). – Die These Palmes wird durch den Fund einer Skizze im Besitz von H. Brand, Glynde Palace, entkräftet, die als zu den ersten Ideenentwürfen des Meisters zur Whitehall-Decke gehörig angesehen werden muß. Siehe dazu Millar, op. cit. 1956 wie 1958, sowie den Katalog Oil Sketches and smaller Pictures by Sir P. P. Rubens, Agnew, London Febr.–März 1961, S. 24, Nr. 27, Abb. 27. Die Skizze, die 1629 datiert werden kann, zeigt bei noch unklaren Proportionsverhältnissen der gesamten Dekoration schon die Apotheose mit den ihr zugeordneten Puttenfriese, denen in diesem frühen Stadium des Entwurfs eine weitaus bedeutsamere Stellung im Gesamt der Dekoration als im später ausgeführten Werk zugebilligt ist. Ein Zusammenhang der Liechtensteinschen Amor-und-Psyche-Skizze mit den Entwürfen für die Whitehall-Decke muß demnach ausgeschlossen, und die Apotheose James I. mit

den sie begleitenden Puttenfriese muß als von Rubens schon von Beginn der Planung an konzipiert angesehen werden. Daß darüberhinaus das Thema des Puttenfrieses nicht auf Liebe, Vermählung und Fruchtbarkeit hinweist, sondern unter allegorischem Schlüssel einen politischen Begriff dem Herrscherlob dienstbar macht, ist das Anliegen der hier angestellten Untersuchung.

¹⁷⁰ Abb. bei Thuillier/Foucart, Fig. 32. Zu Skizzen und Kopien siehe Rooses III, S. 283; Millar, op. cit. in Anm. 169, S. 264, Anm. 21; sowie J. Mathey, Antonie Watteau, Peintures Réapparues, Paris 1959, S. 36/37, Abb. 83–85. Es sei hier darauf hingewiesen, daß Rooses Nr. 794 fehlerhaft als Spiel der Putten mit zwei Löwen, statt mit Löwen und Bär, beschreibt, ein Fehler, wie ihn auch der auf Taf. 241 beigefügte Stich aufweist. – Daß das Einfügen von Puttenfriese in das Gesamt einer Deckendekoration sein Vorbild in den Puttenfriese von Veroneses Decke in San Sebastiano, Venedig, gefunden haben kann, hat Millar, op. cit. in Anm. 168, S. 17 angedeutet.

¹⁷¹ Tervarent, Sp. 158.

¹⁷² Tervarent, Sp. 87.

¹⁷³ Tervarent, Sp. 182.

¹⁷⁴ Siehe dazu Norden op. cit. in Anm. 110, S. 52, Anm. 1; sowie Mähl op. cit. in Anm. 117, S. 77.

¹⁷⁵ Isaias 11, 6–7; Osee 2, 20; Ezechiel 34, 25–28; wie auch Oracula Sibyllina III, 788–792.

¹⁷⁶ Vergil, Georgica II, 150–155; Ekloge IV, 22; Ekloge VIII, 27–28; Horaz, Epoden 16, 33–36 und 53–56.

¹⁷⁷ Aristophanes, Der Friede, 1075–76; Theokrit, Herakliskos, 86–87. Die Lenkbarkeit des wildesten der Tiere, des Löwen, durch Eros führt Lukian in seinen Göttergesprächen (12, 2) an, »EROS: »habe keine Angst Mutter, ich bin ja schon sogar mit den Löwen vertraut, steige ihnen oft auf den Rücken, fasse sie bei der Mähne und lenke sie; sie wedeln dabei mit dem Schweif, nehmen meine Hand ins Maul und belecken sie, ohne sie zu beschädigen.« (Übers. K. Mras, Freising 1954). Dem Zeugnis des Plinius (Hist. Nat. XXXVI, 41) folgend hatte der Bildhauer Arkesilaos eine solche Szene als Marmorgruppe gestaltet. (»Arcesilaos quoque magnificat Varro, cuius se marmoream habuisse leaenam aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii cornu cogerent bibere, alii calciarent soccis, omnes ex uno lapide.«)

¹⁷⁸ Übers. E. Henne, Paderborn 1936.

¹⁷⁹ Übers. A. Kurfess, Berlin 1951.

¹⁸⁰ Siehe Gibbons op. cit. in Anm. 69, Taf. 127.

¹⁸¹ Ripa, S. 548.

¹⁸² Ripa, S. 550. Es sei hier der weniger ausführliche Kommentar der niederländischen, 1644 in Amsterdam erschienenen und durch D. P. Pers herausgegebenen Ausgabe zitiert: »Een Vrouwe, die in de rechter hand een ontsteekten Fackel om begh houd, waer onder eenen bergh van allerleye slag van wapenen leyt, enter sijden een Leeuw met een Lammeken, die

bey malhanderen leggen. – Vreede wort van veelen geseyt een vergelijchunge van goeden wille, die door de nytwendige teychenen wort te kennen gegeven, 't welck vertoont wort, door det 'de Leeuw en 't Schaepken by malhanderen staen, zignde nochtans verscheyden van natyre en zeeden. En soo wort het van Virgilius genomen, duwelche willende den Vreede voorseggen ten tijde van Pollio, seyde dat de Leeuw en 't Schaepken te saemen soudē wonen«. (S. 569).

- ¹⁸³ Vgl. dazu National Gallery of Scotland, Illustrations, Edinburgh 1965, Taf. 89B und die frühe Erwähnung bei Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florenz 1584, S. 642. Das Gemälde ist nach einer genau übereinstimmenden Zeichnung des G. Vasari im Louvre angelegt, siehe zu einer Abb. P. Barocchi, *Il Vasari pittore*, Florenz 1964, Taf. 92. Vgl. auch L. Berti, *Il Principe dello Studiolo*, Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Florenz 1967, S. 82.

- ¹⁸⁴ Eine weitere Darstellung des Tierfriedens bietet das Titelblatt zu der 1605 in Paris erschienenen *L'Histoire de la France...* Durant sept Années de Paix des Pierre Matthieu (Abb. bei Vivanti, op. cit. in Anm. 138, Fig. 22c), das neben anderen Friedenssinnbildern einen Wolf und ein Lamm gemeinsam aus einer Quelle trinkend zeigt. Vgl. auch die oben (Anm. 107) angeführte Allegorie des Hendrick Maertensz Sorgh von 1641, die sowohl das Beieinander von Wolf und Lamm, wie auch den einen Löwen zäumenden Knaben zur Kennzeichnung des Friedens benutzt.

Das bemerkenswerteste Beispiel für ein Wiederaufgreifen des alttestamentarischen Tierfrieden-Gedankens hat sich allerdings nicht in der bildenden Kunst, sondern der Dichtung erhalten, und zwar in Goethes »Novelle«. Dieses wundervolle kleine Stück Prosa erscheint nahezu aufgebaut über dem bei Isaías in Bezug auf die wilden Tiere gegebenen Leitgedanken: »Ein kleiner Knabe vermag sie zu meistern«, ein Gedanke, der den Kern der »Novelle« ausmacht und sie der Aufgabe zuführt, »zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezungen werde...« (Goethe an Eckermann, 18. Jan. 1827). Eine Beeinflussung durch den Tierfrieden-Gedanken des Alten Testaments erscheint dabei nicht allzu abwegig, denn Goethe hat nicht nur der Wärterfamilie morgenländisches Kolorit gegeben und in die Rede des Wärters und vor allem den Gesang des Knaben mehrfach direkte Zitate nach dem Alten Testament eingefügt, sondern es findet sich 1797, dem Jahr der ersten Pläne für den Stoff der »Novelle«, in seinen Briefen an Schiller (12., 15. und 19. April) der wiederholte Hinweis auf seine Lektüre dieser biblischen Schrift. Siehe dazu Einleitung und Anmerkungen B. von Wiesel in der Hamburger Ausgabe, Goethes Werke Bd. VI.

- ¹⁸⁵ Mattingly V, Taf. 40, Nr. 13.

- ¹⁸⁶ Vgl. etwa den Holzschnitt bei Erizzo, op. cit. in Anm. 49, S. 625, sowie dessen Kommentar: »... Questa medaglia fu battuta in Roma non per altra occasione, che per semplice gloria et adulatione di questo Principe, dimonstrandoci la felicità de' tempi del suo Imperio, per queste quattro figure...« (S. 626).

- ¹⁸⁷ Zur Skizze des Begrüßungsbogens ADVENTUS SERENISSIMI, PRINCIPIIS GRADULATIO, die sich in der Eremitage, Leningrad, befindet, siehe K.d.K., S. 361. Der Nachstich des Bogens ist bei Gevaerts enthalten, zur Beschreibung siehe dort S. 13. Zum Puttenfries vgl. neuerdings auch Martin, S. 39/40. Eine weitere Verwendung des gleichen

Puttenensembles bietet Theodor van Thuldens Zeichnung im Noordbrabants Museum, s-Hertogenbosch, die wohl als Entwurf für ein Titelblatt die politische Situation der nördlichen Niederlande in allegorischer Verschlüsselung kennzeichnet. Vgl. Schneider, op. cit. in Anm. 80, S. 8/9, Abb. 5.

- ¹⁸⁸ Abb. bei Bouchery/Wijngaert, Taf. 107. Zur Datierung der Rubensschen Zeichnung zum Buchtitel siehe den Brief des Verfassers F. de Marselaer an B. Moretus vom 6. März 1638, Correspondance VI, S. 198.

- ¹⁸⁹ »Caduceus quoq. Pacis symbolum est ideoq. ad concinandas magis amicitias et foedera percutienda quam dissolvenda instituti videntur«. Correspondance VI, S. 200.

- ¹⁹⁰ »Idem fere significat lusus ille puerulorum lascivientum et exsultantium quo omnis antiquitus in Marmoribus et numis temporum felicitatem designabat«. Correspondance VI, S. 200.

- ¹⁹¹ In seinem Aufsatz Rubens's Glynde Sketch and the Installation of the Whitehall Ceiling, Burlington Magazine CXII, 1970, S. 274–281, der erst nach der Niederschrift dieses Appendix erschien, hat J. S. Held (S. 279) das Puttenspiel in gleicher Weise unter Bezug auf die Pompa Introitus und das Titelblatt des Legatus als ein Sinnbild der Tempora Felicia gedeutet. Sein Ergebnis deckt sich somit mit dem hier gegebenen, wenngleich bei ihm der zweite Traditionsstrang, das Motiv des Tierfriedens und die Allusion auf ein Goldenes Zeitalter, keine Erwähnung findet.

- ¹⁹² Die hier abgebildete Skizze zu diesem Gemälde befindet sich in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, K.d.K., S. 335. Zur Position der einzelnen Gemälde im Gesamt des Deckenzyklus siehe Held, op. cit. in Anm. 191, S. 274ff. Vgl. auch die Interpretation bei Palme, S. 241.

- ¹⁹³ Siehe dazu Kantorowicz, op. cit. in Anm. 14, S. 265ff.

- ¹⁹⁴ Siehe J. Müller-Hofstede, Zeichnungen des späten Rubens, Pantheon 23, 1965, S. 165–168, Abb. 4.

- ¹⁹⁵ K.d.K., S. 336 rechts.

- ¹⁹⁶ Die Zeichnung ist nur durch einen Chiaroscuro-Holzschnitt des B. Coriolano von 1642 überliefert. Siehe Bartsch XII, S. 131, Nr. 10.

- ¹⁹⁷ Vergleiche dazu den vorhergehenden Appendix über den Tierfrieden.

- ¹⁹⁸ In diesen ikonographischen Zusammenhang gehört ebenfalls eine Zeichnung des Annibale Caracci, heute in Windsor befindlich. (R. Wittkower, The Drawings of the Caracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1952, S. 156, Kat. Nr. 426, Taf. 62.) Das Blatt zeigt Pax und Abundantia sitzend nebeneinander, Pax hält den Caduceus und umfaßt mit ihrer Linken den rechten Arm von Abundantia, der Ährengarben und Weinreben als Attribute in die Hände gegeben sind. Die Figuren werden von R. Wittkower allerdings als »Plenty and Felicity« bezeichnet, eine Deutung, der in Anbetracht der Vergleichsstücke von Reni und Rubens hier nicht zugestimmt werden kann. – Im späten 18. Jahrhundert lassen sich zwei weitere Darstellungen des gleichen Themas nachweisen: die Radierung »ABUNDANTIA PACIS FILIA« des G. C. Prenner, sowie

- das Gemälde der E. L. Vigée-Le Brun »La Paix ramenant l'Abondance« von 1783, heute im Louvre, Paris. (Abb. bei A. Blum, Madame Vigée-Le Brun, Paris 1919, Taf. gegenüber S. 66).
- ¹⁹⁹ Vgl. oben Anm. 105.
- ²⁰⁰ Das THEATRUM HONORIS, auf dem lebende Personen vor dem vorbeiziehenden Kardinal-Infanten agierten, gehört nicht zu der von Rubens für die Einzugsdekoration von 1635 entworfenen Gruppe von Schaubögen. Der Künstler selbst ist unbekannt. Immerhin ist der Nachstich einigen Ausgaben der *Pompa Introitus Ferdinandi* beigelegt, womit ein gewisser ikonographischer Zusammenhang mit den Rubensschen Bögen nahegelegt wird. Siehe dazu: P. Arents, *Pompa Introitus Ferdinandi*, Bijdrage tot de Bibliografie van en over Rubens, Antwerpen 1950, S. 105–108, sowie Martin, S. 177, Abb. 89.
- ²⁰¹ Vgl. Gevaerts und Held, Fig. 1.
- ²⁰² Gevaerts, S. 94 und Martin, S. 140, Abb. 66.
- ²⁰³ Gevaerts, S. 117 und Martin, S. 174, Abb. 86/87.
- ²⁰⁴ Siehe dazu L. Deubner, Eine Unbekannte Ara Pacis, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Römische Abteilung, Bd. 45, 1930, S. 38f. Selbstverständlich waren Künstlern des 16./17. Jahrh. die entsprechenden Reversdarstellungen vertraut, siehe etwa Ripa, S. 551–552, der römische Münzbilder zur Darstellung des Friedens empfiehlt. Zu einer Aufstellung derjenigen Münzen, die das Cornu Copiae als Friedenszeichen verwenden, siehe Jacob De Bie, *Nomismata Imperatorum Romanorum* mit Kommentar des Albert Rubens, herausgegeben von C. Gevaerts, Antwerpen, 1653–54, folgende Nummern: XV, 6; XV, 7; XXIV, 10; XXIX, 19; XXXV, 21; XLII, 11; XLVII, 13.
- ²⁰⁵ Siehe hierzu die Studie von Fuchs, op. cit. in Anm. 91, S. 169f., und ferner F. W. Hamdorf, Griechische Kultpersonifikationen der Vorhellenistischen Zeit, Mainz 1964, S. 53–55, sowie 110–111.
- ²⁰⁶ Zur Eirene des Kephisodot d. Ä. siehe G. Lippold im Handbuch der Archäologie, Bd. III, 1, München 1950, S. 224. Eine gute Replik befindet sich in München, Abb. bei K. Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. I, Berlin 1967, Abb. 98, sowie S. 189. Das Münchener Stück ist, was das Attribut des Füllhorns anbelangt, unrichtig ergänzt; man vergleiche dafür die Darstellung der Eirene am Relief des Proseniums im Dionysos-Theater, Athen, welche mit einem Cornu Copiae in der Linken, ihrerseits von der Statue des Kephisodot d. Ä. abhängig sein dürfte. Zu einer Abb. siehe D. Mustilli, »Eirene«, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, classica e orientale*, Bd. III, Rom 1960, S. 283, Abb. 341.
- ²⁰⁷ »pax Cererem nutrit, pacis alumna Ceres.« Übers. F. Bömer, Heidelberg 1957.
- ²⁰⁸ »pace Ceres laeta est et vos orate, coloni, / perpetuam pacem ...« Übers. F. Bömer, Heidelberg 1957.
- ²⁰⁹ »at nobis, Pax alma, veni spicamque teneto, perfluat et pomis candidus ante sinus.«
- ²¹⁰ »quae dat belligeris foedra gentibus et cornu retinet divite copiam.«
- ²¹¹ Cartari, Tibull-Zitat S. 316, Seneca-Zitat S. 317.
- ²¹² Lilius Gregorius Gyraldus, *De Dei Gentium*, Basel 1548. Hier benutzte Ausgabe: Basel 1555; Tibull-Zitat S. 31, Seneca-Zitat S. 32.
- ²¹³ Ripa, Ovid-Zitat (*Fastorum Libri I*) S. 549/550, Tibull-Zitat S. 549.
- ²¹⁴ Du Choul, Ovid-Zitat (*Fastorum Libri IV*) S. 145, Tibull-Zitat S. 145/146.
- ²¹⁵ Solorzano, op. cit. in Anm. 75, Tibull-Zitat S. 800, Seneca-Zitat ebda.
- ²¹⁶ »Ad valvas Templi Iani, iuxta Pacis pedes Cornu copiae iacet, proprium insigne et gestamen Pacis, cuius beneficio rerum omnium Ubertas et Abundantia Mortalibus obtingit. Tragicus in Medea de Pace: quae dat ...« Gevaerts, S. 137.
- ²¹⁷ Bartsch VIII, S. 396, S. 104.
- ²¹⁸ Andrea Alciati, *Emblemata Liber*, Augsburg 1531. Hier benutzte Ausgabe Paris 1542, S. 54, Emblem XIX.
- ²¹⁹ Hadrianus Junius, *Emblemata*, Antwerpen 1565, Emblem VI: EX PACE RERUM OPULENTIA.
- ²²⁰ Mathias Holtzwardt, *Emblemata Tyrocinia*..., Straßburg 1581, Emblem LXIII: EX BELLO PAX, EX PACE UBERTAS.
- ²²¹ Nicolaus Reusner, *Aureolum Emblemata*, o. O. 1591, EX BELLO PAX, EX PAX (sic) UBERTAS.
- ²²² Emblem und das leicht abgewandelte Motto IN PACE UBERTAS nach Alciatus finden sich auf der Buchdrucker-marke des Jean Ruelle, vgl. Silvestre, op. cit. in Anm. 65, S. 253, Nr. 463. Das Motto EX BELLO PAX, EX PACE UBERTAS ist schließlich auf einer Medaille für Heinrich IV. von Frankreich geprägt, siehe Vivanti, op. cit. in Anm. 138, S. 187, Taf. 18d.
- ²²³ »Aureolum dextra gestat Pax Attica Plutum.
Laeva tenet cornu plenum ubere copia.
Gliscit opum satias, et rerum copia laeta,
Pax ubi Marte triumphato viget aurea.«

Übers. nach A. Henkel/A. Schöne, *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. u. 17. Jahrh., Stuttgart 1967, Sp. 1561.
- ²²⁴ Laurentius Haechtmanus, *Mikrokosmos, Parvus Mundus*, Antwerpen 1579, Emblem XI: PACIS FRUCTUS.
- ²²⁵ Dirck Pieterszoon Pers, *Bellerophon*, Amsterdam 1614, Emblem IX.
- ²²⁶ »Qui le cose pubbliche vanno quietissime et ci troviamo più tosto senza pace che colla guerra, o per dir meglio habbiamo l'incommodita della guerra senza la commodita della pace; almeno questa città va languendo come un corpo ethico che si consume poco a poco. Ogni di vediamo mancar il numero degli habitanti, non havendo questo misero popolo alcun mezzo da sostentarsi colla industria degli suoi artefici o traffichi.« *Correspondance IV*, S. 265. – Übers. Zoff, S. 214.

- ²²⁷ »Qui stiamo in ocio et in un stato mezzano tra Pace e Guerra sentendo però tutte le incommodità di violenza in fuori della Guerra senza alcun beneficio de Pace. Questa città si perde à poco et suo jam succo vivit non avendo alcun resto di traffico per sostentarsi.« *Correspondance* IV, S. 452. – Übers. Zoff, S. 322.
- ²²⁸ Zu Rubens »commodità della pace« (*Correspondance* IV, S. 265) vergleiche etwa die Formulierung in der *Querela Pacis* des Erasmus von Rotterdam: »Huc (ad pacem) invitant omnia, primum ipse naturae sensus, atque ipsa, ut ita dicam, humanitas. . . . Ad haec tam multa pacis commoda, tot belli calamitas.« (op. cit. in Anm. 98, S. 446).
- ²²⁹ Martin, S. 178 ff., Abb. 93–95 (Skizze der Eremitage, Leningrad), Abb. 92 (Nachstich des Th. van Thulden). Zu Darstellungen mit ähnlich gelagerter Thematik innerhalb der Antwerpener Festdekorationen von 1549, 1594 und 1599 vgl. M. Varchawskaya, *Certain traits particuliers de la décoration d'Anvers par Rubens pour l'Entrée triomphale de l'Infant-Cardinal Ferdinand en 1635*, *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 16, 1967, S. 272 f.; S. 277 f. und S. 280, sowie Abb. 2, 6 und 10.
- ²³⁰ »ANTVERPIA, quae supplex, vultu ad transeuntem Principem converso, ipsum videtur precari, ut eius Auspiciis MERCURIUS in basi maneat, nec Urbem deserat.« Gevaerts, S. 147.
- ²³¹ »PAUPERTAS habitu Feminae pauperulae sedet, laceris vestibus, colum tenens. Adest illi puer famelicus caulem crudum praemordens. . . . Adstat NAUTA otiosus Ligonem tenens, dextra caput scabens.« Gevaerts, S. 148.
- ²³² »OPULENTIA, insidens bilanci et mercibus, cui ABUNDANTIA pleno cornu omnis generis opes in sinum effundit.« Gevaerts, S. 148.
- ²³³ Das Epigramm lautet:
»Aurea Securis Revocabit Saecula Belgis
Ferdinandus, Priscumque Decus: Ditesque Resumet
Mercibus Omnigenis Florens Antverpia Cultus;
Largaque Succedet Foecundo Copia Cornu«
Gevaerts, S. 148.
- ²³⁴ »Ad bellum gestis? primum inspicere, cuiusmodi res sit pax, cuiusmodi bellum, quid illa bonorum, quid hoc matorum secum vehat, atque ita rationem in eas, num expediat pacem bello permutare. Si res quaedam admirabilis est, regnum undique rebus optimis florens, bene conditis urbibus, bene cultis agris, optimis legibus, honestissimis disciplinis, sanctissimis moribus: cogita tecum, haec felicitas mihi perturbanda est, si bello. Contra, si quando conspexisti ruinas urbium, dirutos vicos, exusta fana, desolatos agros, et id spectaculum miserandum, ut est, visum est, cogita hunc esse belli fructum.« Erasmus von Rotterdam, op. cit. in Anm. 98, S. 432/433–434/435.
- ²³⁵ Martin, S. 162 ff., Abb. 83–86 (Skizze der Eremitage, Leningrad), Abb. 82 (Nachstich des Th. van Thulden).
- ²³⁶ Die Inschrift, wie die Darstellung zweier gekreuzter Füllhörner aus denen Kinderköpfe schauen, die sich ebenfalls auf dem »Friedens«-Altar findet, gehen auf antike Münzen zurück. Vgl. oben Anm. 186, wo ein verwandter Münzrevers angeführt wird.
- ²³⁷ Beide Trophäenstände gehören zu den Anfügungen, mit denen Rubens das ursprünglich reduzierte, in der Leningrader Skizze festgehaltene Dekorationsprogramm nach der Verlegung des festlichen Einzuges auf einen späteren Termin erweiterte. In einer Skizze der Sammlung Marquess de Bute (Rooses III, S. 316; Martin, S. 172; eine Abb. in: *Burlington Magazine* 91, 1949, S. 257, Abb. 24) sind die einzelnen Anfügungen zu bildmäßiger Wirkung zusammengestellt. Wenn auch nicht der Rubensschen Werkstatt zugehörig – woran hier im Gegensatz zu Rooses und Martin festgehalten werden muß –, ist das Stück als Kopie doch immerhin von Interesse, da es die Erweiterungen, die Rubens wohl auf einer gesonderten Tafel nachlieferte, zwar in neuer, pedantischer Ordnung greifbar werden läßt. Vgl. R. Baumstark, *Rez. zu Martin*, *Kunstchronik* 26, 1973, S. 177.
- ²³⁸ Bezeichnenderweise ist gerade das Mittelbild des MERCURIUS ABITURIENS-Bogens unter den Gemälden, die die Stadt Antwerpen dem Kardinal-Infanten im Anschluß an den feierlichen Einzug zum Geschenk machte. Siehe M. Hairs, *Théodore van Thulden (1606–1669)*, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 35, 1965, S. 15.
- Der hier vorgetragene Nachweis des »ex utroque Caesar«-Gedankens am MERCURIUS ABITURIENS und TEMPLUM IANI wird gestützt durch das Programm eines weiteren Bogens, und zwar ist es das Mittelfeld der APOTHEOSIS D. ISABELLAE CLARAE EUGENIAE. (Martin, S. 131 ff., Abb. 64 u. 66). Dort wird Philipp IV. dargestellt, der seinen Bruder, den Kardinal-Infanten Ferdinand, auf seine Mission in die südlichen Niederlande entsendet. Dem König stehen die Götter Jupiter und Minerva zur Seite, während dem Kardinal-Infanten zwei Genien vorausseilen, denen die Attribute von Krieg und Frieden beigegeben sind: der eine hält ein Medusenschild, der andere einen Caduceus und ein Cornu Copiae. Zu ihren Füßen befindet sich die bezeichnende (auf Vergil, *Aeneis* II, 61 zurückgehende) Inschrift: INUTRUMQUE PARATUS. »Deducunt Principem Genii alati duo: alter Scutum Palladis cum Gorgone, Belli signum. . . . praefert; alter Caduceum et Cornu copiae, Pacis signa.« Gevaerts, S. 97. – Es sei hier ohne weiter darauf einzugehen angemerkt, daß der gleiche Gedanke sowohl dem von Rubens entworfenen Titelblatt zu C. Gevaerts, *Pompa Introitus Ferdinandi*, wie dem ebenfalls von ihm entworfenen Titelblatt zu F. Tristan, *La Peinture. . . de. . . Isabella d'Espagne*, Antwerpen 1634 (Abb. bei Bouchery/Wijngaert, Taf. 86) zugrunde liegt.
- ²³⁹ K. d. K., S. 312. Das Bild hat eine ausführliche und detailreiche Besprechung durch Martin in dem neuen Katalog der National Gallery gefunden, auf die noch mehrfach zurückgegriffen wird. Siehe Martin 1970, S. 116–125, dort auch weitere Literatur.
- ²⁴⁰ Nach J. Müller-Hofstede, Rubens und Tizian: Das Bild Karls V., *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* XVIII, 1967, S. 59, der zu Recht einen Vergleich mit dem 1603 in Spanien entstandenen Reiterbildnis des Herzog Lerma anstellt. Inwieweit darin Kunst und Politik verflochten wurde, hat Warnke, op. cit. in Anm. 5, S. 11 ff. dargelegt.
- ²⁴¹ »In the Beare Gallorie. . . (no.) 13 Done by S^r Peet^r Paule Rubins. . . Item A Picture of an Emblim wherein the differences and ensueances betwene peace and warrs is Shewed which S^r Peeter Paule Rubins when he was here in England did

- paint and Was presented by him to ju M. Wij Conteys Some 9 ffigures», Abraham van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I., Hrsg. O. Millar, The Walpole Society XXXVII, 1958–1960, S. 4.
- ²⁴² Den besten und ausführlichsten Beitrag zu Rubens diplomatischer Betätigung bieten die 7 Kapiteleinführungen bei R. S. Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Mass. 1955. Daneben siehe den Aufsatz *L'Activité Diplomatique de Rubens* von F. Baudoin in dem von ihm herausgegebenen Katalog der Ausstellung »Rubens Diplomate«, Elewijt 1962, S. 23–39, sowie M. Jaffé, *Charles the First and Rubens*, *History Today* I, 1951, S. 61–73 und C. V. Wedgwood, *Rubens and Charles I*, *History Today* X, 1960, S. 809–820. Zu Rubens politischen Intentionen siehe die an einem Einzelfall, dem Besuch von Rubens beim holländischen Gesandten Joachimi am 5. März 1630, angestellten Untersuchungen bei Evers, S. 289–297.
- ²⁴³ Siehe die für Rubens Hochzeit am 6. Dezember 1630 von Gevaerts gedichteten Verse, *Correspondance* V, S. 344, sowie dessen Bericht vom Besuch des Kardinal-Infanten bei Rubens 1635, Gevaerts, S. 117: »Alexandrum Macedonum ad Apellis Officinam non rare ventitasse legimus. (Plinius lib. XXXV, cap. X) Illius exemplum imitatus Ser. mus Princeps Ferdinandus ad Pet. Paulli Rubenii, Equitis, aevi nostri Apellis, Domum... accessit.« Der Titel taucht im Hinblick auf Rubens in den Briefen des Verlegers Balthasar Moretus an seine Autoren immer wieder auf, siehe etwa *Correspondance* V, S. 302; 305; 364; 365; 394. Der Umkreis um die Verleihung des Apelles-Titels an zeitgenössische Maler ist sorgfältig von M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957, S. 3–40 untersucht worden. Siehe auch R. W. Kennedy, *Apelles Redivivus*, *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, S. 160 und S. 167/168.
- ²⁴⁴ Brief von Rubens an Valavez, 10. Januar 1625, *Correspondance* III, S. 320.
- ²⁴⁵ Siehe ebenfalls den gleichen Rubens-Brief vom 10. Januar 1625. Das Porträt befindet sich heute auf Schloß Windsor, K. d. K., S. IV.
- ²⁴⁶ Siehe Held, op. cit. in Anm. 191, S. 277ff.
- ²⁴⁷ Das zweite Gemälde, das Rubens in gleicher Zeit mit nicht weniger bedeutsamen politischen Untertönen malte, ist der St. Georg, der sich heute im Buckingham Palace, London, befindet, K. d. K., S. 311. Das Bild wurde allerdings von Rubens mit nach Antwerpen genommen und ist erst später über Edymion Porter an den König verkauft worden. Siehe P. Bjurström, *Rubens' »St. Georg and the Dragon«*, *The Art Quarterly* 18, 1955, S. 36/38.
- ²⁴⁸ »... ma ben considero de quanta conseguenza sia questa pace, che mi pare il nodo della catena de tutte la confederacioni d'Europa, la cui apprehensione sola causa hormai de grandi effetti...«, Rubens an den Herzog von Olivarez, 24. August 1629, *Correspondance* V, S. 177. Übersetzung Zoff, S. 373.
- ²⁴⁹ Siehe H. Usener, *Milch und Honig*, *Rheinisches Museum für Philologie*, N.F. LVII, 1902, S. 177–195, sowie K. Wyß, *Die Milch im Kultus der Griechen und Römer*, Gießen 1914, S. 39ff. Der Reichtum an Milch als typisches Merkmal eines Goldenen Zeitalters wird angeführt bei: Vergil, *Eklogen* IV, 21; Ovid, *Metamorphosen* I, 111; Tibull, *Elegien* I, 3, 46; Seneca, *Oedipus* 495; vergleiche auch Philostrat I, 14, 3 und I, 18, 1.
- ²⁵⁰ Ovid, *Metamorphosen* I, 111.
- ²⁵¹ »Pax iuvenum nutrix« in der Übersetzung des Nicolas de Valle von 1471.
- ²⁵² (Bacchus) »Amat vero divitiarum largitricem
Pacem, iuventum altricem deam.«
Übersetzung des D. Camillus, Basel 1541.
Ganz vergleichbar damit ist der Passus in den »Schutzflehen-
den« des Euripides (486f.), in welchem sich folgende Kenn-
zeichnung des Friedens findet: »Eirene... freut sich am Kin-
derglück und genießt den Reichtum.« Deutsche Übers. nach
Hamdorf, op. cit. in Anm. 205, S. 53.
- ²⁵³ Gevaerts, S. 138: »Non frustra ab Hesiodo »Pax Liberorum
Altrix« appellatur.«
- ²⁵⁴ Weimar, Staatliche Kunstsammlungen; Abb. bei G. Glück/
F. M. Haberditzl, *Die Handzeichnungen von Peter Paul Ru-
bens*, Berlin 1928, Taf. 179.
- ²⁵⁵ Leningrad, Eremitage; Held, S. 140, Nr. 112, Taf. 120.
- ²⁵⁶ Wien, Albertina; Glück/Haberditzl, op. cit. in Anm. 254,
Taf. 180.
- ²⁵⁷ Vgl. Martin 1970, S. 120 und Anm. 39–42. – Auf die einzel-
nen Entwicklungsstadien der Komposition, die sich an Hand
der Vorzeichnungen und unter Zuhilfenahme von Röntgen-
aufnahmen unterscheiden lassen, kann hier nicht eingegangen
werden. Es sei statt dessen auf die sorgsam Ausführungen
bei Martin verwiesen.
- ²⁵⁸ National Gallery, Catalogue, London 1901, S. 499; London
1921, S. 264; London 1958, S. 209.
- ²⁵⁹ Martin 1970, S. 120.
- ²⁶⁰ *Rooses* IV, S. 45, Nr. 825.
- ²⁶¹ H. G. Evers, P. P. Rubens, München 1942, S. 186.
- ²⁶² Siehe oben Anm. 35 und 36.
- ²⁶³ J. Müller-Hofstede, *Opmerkingen bij enige tekeningen van
Rubens in het Museum Boymans-van Beuningen*, *Bulletin
Museum Boymans-van Beuningen* XIII, 1962, S. 110.
- ²⁶⁴ Martin 1970, S. 120.
- ²⁶⁵ Siehe oben Anm. 219 und 224.
- ²⁶⁶ *Uffizien*, Florenz, Nr. 2810.
- ²⁶⁷ Übersetzung des A. Loescher, Basel 1550, S. 9; des R. Ama-
saеus, Basel 1557, S. 16, und Lyon 1558, S. 38; sowie des
G. Xylander, Frankfurt 1583, S. 6.
- ²⁶⁸ Siehe die oben angeführten Ausgaben Basel 1557, S. 660 und
Frankfurt 1583, S. 248.
- ²⁶⁹ Siehe die oben angeführte Ausgabe Basel 1550, S. 361.

²⁷⁰ Gyraldus, op. cit. in Anm. 212, S. 31.

²⁷¹ Cartari, S. 315/316.

²⁷² Joachim von Sandrart, *Iconologia Deorum oder Abbildung der Götter* . . . , Nürnberg 1680, S. 112.

²⁷³ Es ist darauf zu verweisen, daß sich die Eirene-Plutos-Gruppe des Guglielmo della Porta im Palazzo Farnese, Rom, von beiden Typen grundsätzlich unterscheidet und insofern einen Ausnahmefall darstellt, als sie nicht im Hinblick auf die Bemerkungen bei Pausanias konzipiert ist.

²⁷⁴ Vergleiche etwa Ovid, *Metamorphosen* III, 315. Der Typus der sitzenden Nymphe, die auf ihrem Schoß einen Knaben hält und ihm die Brust reicht, findet sich auf einem Sarkophag in der Walters Art Gallery, siehe E. Simon, *Dionysischer Sarkophag in Princeton*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Röm. Abt. Bd. 69, 1962, Taf. 46, 2; auf einem Fresko aus der Farnesina im Thermenmuseum, Rom, siehe A. Bruhl, *Liber Pater, Origine et Expansion du Culte Dionysiaque a Rome et dans le Monde Romain*, Paris 1953, Taf. VIII; sowie auf einem Mosaik in Djemila, siehe L. Leschi, *Djemila, Antique Cuicul*, Alger 1953, Taf. 35.

²⁷⁵ Ganz vergleichbar dem Typus der Nymphe mit dem Bacchusknaben findet sich eine ihr Kind säugende Mutter in pastoraler Umgebung auf einem Mosaik in Konstantinopel, siehe G. Brett, *The Mosaic of the Great Palace in Constantinople*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* V, 1942, Taf. 11 a–b. Abweichend von diesem Typus lassen sich zwei Reliefs mit der Darstellung einer liegenden Nymphe, die einen Knaben (Bacchus?) säugt, ausmachen, und zwar in Rom, Palazzo Cardelli, siehe F. Matz, *Die Dionysischen Sarkophage*, Berlin 1969, Teil III, Beilage 106, 1 und in Pisa, Campo Santo, siehe R. Turcan, *Les Sarcophages Romains a Représentations Dionysiaques*, Paris 1966, Taf. 22b. Selbstverständlich kann nicht von allen hier genannten Stücken vorausgesetzt werden, daß sie Renaissancekünstlern bekannt waren, immerhin verweisen sie jedoch auf feste ikonographische Modelle, die in der einen oder anderen Form, oder auch in heute nicht mehr bekannten Beispielen im 16./17. Jahrhundert greifbar waren. Sicherer Nachweis dagegen liefert uns der Bacchus und Ariadne-Sarkophag im Vatikan, siehe Bruhl, op. cit. in Anm. 274, Taf. XXI, dessen Kenntnis für Botticelli E. Tietze-Conrat, *Botticelli and the Antique*, *The Burlington Magazine* 47, 1925, S. 124f. prüfen konnte und der eine Kentaurenfrau ihr Kind säugend zeigt. Ganz vergleichbar ist die Säugeszene auf dem Sarkophag im Louvre, Paris, Bruhl, op. cit., Taf. XXII. Desgleichen haben sich von dem Lebenslauf-Sarkophag der Villa Panfili, Rom, F. Matz/F. v. Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, Leipzig 1881, Bd. II, S. 328, mit seiner sich an den oben angeführten Typus der sitzenden Nymphe anlehnenden Darstellung einer Mutter, die ihr Kind säugt, Renaissance-Zeichnungen erhalten. Siehe Chr. Hülsen, *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1933, S. 14, Nr. 55, Taf. XXX; sowie Jahn, *Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus*, Jahresberichte über die Verhandlungen der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig XX, 1868, S. 220, Nr. 222. – Der Vollständigkeit halber seien noch zwei weitere antike Säugeszenen angeführt, der Sarkophag des M. Cornelius Statius im Louvre, Paris, siehe K. Wernicke, *Lebenslauf eines Kindes in Sarkophag-Darstellungen*, *Archäologische Zeitung* XLIII, 1885, S. 210–222, Taf. 14, 2; sowie ein Relief im Vatikan, Amelung, op. cit. in Anm. 25, II, S. 731/732, Taf. 82, 8.

²⁷⁶ K. d. K., S. 82.

²⁷⁷ K. d. K., S. 177.

²⁷⁸ Die Pose dürfte nicht, wie Kieser, op. cit. in Anm. 27, S. 123/124, Anm. 31 bemerkte, auf Michelangelos *Kinderbacchanal* zurückzuführen sein, als vielmehr auf Piero di Cosimos *Bacchanal* »Entdeckung des Honigs« im Worcester Art Museum, Abb. bei Panofsky, Taf. XVII, wo sich ebenfalls im Vordergrund eine Paniskin findet, die in gleicher Stellung, wie auf dem Rubens-Gemälde, ihr Kleines nährt. Die nächsten antiken Vorstufen für beide Darstellungen bilden die oben, (Anm. 275) aufgeführten Reliefs im Palazzo Cardelli, Rom, und Campo Santo, Pisa.

²⁷⁹ Siehe dazu G. Bandmann, *Melancholie und Musik*, *Ikonographische Studien*, Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 12, Köln 1960, S. 104–119, der einen Überblick über die Darstellungstypen gibt und besonders auf das *Natura*-Bild eingeht, vergl. seine Tafeln 49–56. Die Quellen der Milchmetaphorik werden untersucht bei W. Deonna, *La Légende de Pero et de Micon et l'Allaitement symbolique*, *Latomus* XIII, 1954, S. 140–166 und S. 356–375. Eine umfassende (für die vorliegenden Studien allerdings nicht mehr herangezogene) Bearbeitung des gesamten Komplexes um die *Natura*-Darstellung und das Motiv der Milchspende gibt W. Kemp, *Natura*, *Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Diss. Tübingen 1973.

²⁸⁰ Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1593, hier benützte Ausgabe Padua 1611, S. 496, Abb. S. 495. Das gleiche Motiv wird verwandt bei der Darstellung der *Benignita*, S. 49; der *Natura*, S. 375; sowie der *Poesia*, S. 431.

²⁸¹ Abb. bei W. Stein, *Holbein*, Berlin 1929, Abb. 113, Vgl. auch die *Ceres*-Darstellung bei B. de Montfaucon, *Supplement au Livre de l'Antiqué*, Bd. I, Paris 1724, Taf. XXIX, 5, sowie den Artikel »Ceres« von L. D. Ettlinger im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 401.

²⁸² Siehe E. Strong, *Terra Mater or Italia*, *Journal of Roman Studies* XXVII, 1937, S. 114–126, die Beispiele aus der Antike, wie der Renaissance anführt.

²⁸³ Sandrart, op. cit. in Anm. 272, Taf. B, in einer kurzen Erklärung der Tafel wird die Figur »Natur, samt ihrer um sich spielenden Jugend« bezeichnet. Weitere Mischformen, die etwa *Natura*-Darstellungen mit dem für sie typischen Milchspritzen, wie auch mit Kindern zeigen, finden sich etwa bei Guillaume de la Perrière, *La Morosophie, contenant cent Emblemes Moraux*, Lyon 1553, *Emblem* 42; sowie Johann Jacob Boissard, *Emblematum Liber*, Frankfurt 1593, *Emblem* IX.

²⁸⁴ Siehe E. Wind, *Charity, The Case History of a Pattern*, *Journal of the Warburg Institute* I, 1937–38, S. 322–330, sowie M. von Thadden, *Die Ikonographie der Caritas in der Kunst des Mittelalters*, Diss. Bonn 1951, S. 144f. und vor allem S. 148–155. – Inwieweit der *Caritas*-Typus mit Darstellungen von *Ceres*, *Abundantia* und *Terra Mater* gekoppelt werden kann, zeigt ein Kupferstich des Christophoro Robetta, den Hind, op. cit. in Anm. 65, Bd. I, S. 205, Nr. 28 als eine Allegorie der *Abundantia* bezeichnet, was in diesem besonders verwickelten Fall nicht ganz zu überzeugen vermag.

- ²⁸⁵ Eine Deutung auf Venus findet sich schon bei Simson, S. 259, allerdings ohne jegliche Begründung und ohne Eingehen auf die ikonographischen Implikationen.
- ²⁸⁶ K.d.K., S. 330 links. – H. Shipp, Rubens' Modello for »Venus, Mars and Cupid«, Apollo 59, 1954, S. 94, macht auf ein Gemälde in der Privatsammlung Norbert Fischmann aufmerksam, das er als modello für das Bild in Dulwich erklärt. Daneben hat sich eine Anzahl von Kopien nach der Dulwich-Komposition erhalten, von denen sich eine in der Wiener Akademie der Bildenden Künste (Inv. Nr. 623) findet, andere tauchten auf folgenden Verkäufen auf: Helbig, München, 12. Oktober 1909; Pesaro, Mailand, 23.–26. März 1914; Hecht, Berlin, 13. September 1927 und Fievez, Brüssel, 29. Oktober 1928.
- ²⁸⁷ Eine nochmalige Verwendung der gleichen Gestalt durch Rubens findet sich seitenverkehrt in einem Gemälde, das Roxane durch Alexander gekrönt zeigt und sich in der J. Bars Collection, New York befand. Kopien hiervon waren ehemals in Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, (Abb. bei Evers, Fig. 290) sowie auf einem Verkauf bei Fievez, Brüssel, 16. Juni 1931. Die Gestalt scheint wiederaufgenommen in einer Caritas-Darstellung des Luca Giordano, die bei Wind, op. cit. in Anm. 284, Taf. 55d abgebildet ist.
- ²⁸⁸ Siehe J. Müller-Hofstede, Aspekte der Entwurfzeichnung bei Rubens, In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. III, Berlin 1967, S. 116f.
- ²⁸⁹ Rooses III, S. 186/187, Nr. 701, Taf. 216.
- ²⁹⁰ A. Furtwängler, Die Antiken Gemmen, Leipzig 1900, Bd. I, Taf. 13, 4. Eine ganz vergleichbare Darstellung findet sich als Vasenbild auf einem süditalienischen Aryballos, der im Artikel »Eros« von H. Speier in der Enciclopedia dell'Arte Antica, Bd. III, Rom 1960, S. 430, Abb. 524 abgebildet ist.
- ²⁹¹ Bartsch XV, S. 381, Nr. 13. Eine seitenvertauschte Version ist von E. Vico gestochen worden, vgl. Bartsch XV, S. 292, Nr. 21. Ein nach der Komposition gearbeitetes Marmorrelief wurde bei Christie's, 2. Juni 1964 verkauft, siehe Apollo 79, 1964, S. 352.
- ²⁹² Abb. bei L. Coletti, Tintoretto, Hamburg 1943, Taf. 40.
- ²⁹³ Abb. bei Wind, Fig. 56.
- ²⁹⁴ Abb. bei Ferrari/Scavizzi, op. cit. in Anm. 2, Fig. 131.
- ²⁹⁵ Martin 1970, S. 120, sowie Anm. 28 u. 29. – Hymenäus wird durch seine typischen Attribute, Fackel und Kranz von Rosen, ausgezeichnet. Er findet sich im Werk von Rubens mit gleichen Attributen nochmals am ARCUS PHILIPPI, der Festzugsdekoration von 1635 und wird von Gevaerts ausführlich beschrieben, siehe Gevaerts, S. 25ff. Daß Hymenäus nicht nur als äußerst eng mit den friedlichen Mächten verbunden, sondern sogar als Hymenaeus Pacifer angesehen werden kann, läßt sich an Hand von Seneca, Medea, 67–70 nachweisen und wird schließlich Thema einer Festdekoration in Antwerpen, die 1660 entstand und deren Sujet auf C. Gevaerts zurückzuführen ist. Siehe C. Gevaerts, Hymenaeus Pacifer: Sive Theatrum Pacis Hispano-Gallicae, A.S.P.Q. Antverpiensi, Ante Curiam Erectum..., Antwerpen 1661.
- ²⁹⁶ Siehe J. Müller-Hofstede, Zum Werke des Otto van Veen, 1590–1600, Bulletin Koeninklijke Musea voor Schone Kunsten 6, 1957, S. 157–160, und Abb. 18; sowie J. Müller-Hofstede, Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens, Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst XIII, 1962, S. 206–210, und Abb. 32, 33. Zu weiterer Literatur der in diesem Fall verwickelten Zuschreibungsfrage, sowie zu den zeitgenössischen Kopien siehe ebendort.
- ²⁹⁷ Ohne allerdings dabei die für die Benennung der Hauptfigur der Londoner Friedensallegorie unausweichlichen Konsequenzen, nämlich daß es sich in beiden Fällen um eine Venus-Darstellung handelt, zu ziehen. Siehe Evers, op. cit. in Anm. 261, S. 492, Anm. 163; sowie Müller-Hofstede, op. cit. 1957 in Anm. 296, S. 171, Anm. 47; op. cit. 1962 in Anm. 296, S. 209f.; op. cit. in Anm. 263, S. 110.
- ²⁹⁸ Siehe dazu E. Panofsky, Hercules am Scheidewege, Studien der Bibliothek Warburg XVIII, Berlin 1930, der S. 114, Anm. 1 die van Veensche Komposition als im Einflußbereich des Scheideweg-Themas aufführt. In einer weiteren Studie, E. Panofsky, Homage to Fracastro in a Germano-Flemish Composition of about 1590?, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 12, 1961, hat er sich S. 14–17 nochmals mit der Darstellung befaßt, sie dabei allerdings mit einem Bedeutungssinn verbunden, dem hier nicht beigestimmt werden kann. G. Swarzenski, Un Quadro di Luca Giordano in Francoforte sul Meno, Bollettino d'Arte del Ministro della Pubblica Istruzione II, 1922/23, S. 17–21, hatte darauf hingewiesen, daß die van Veensche Komposition als Vorbild für eine im Frankfurter Städel-Museum befindliche Allegorie des Luca Giordano gedient haben muß. Für letztere konnte Panofsky nachweisen, daß der Venus-Bereich die Syphilis-Gefahr verkörpert und der Einsatz von Minerva der Rettung des Jünglings von dieser Krankheit gilt. Der Schluß, daß eine solche Bedeutung auch schon dem van Veen/Rubens-Gemälde unterlegt war, wurde schon von Müller-Hofstede, op. cit. 1962 in Anm. 296, S. 215, Anm. 122 angezweifelt und ist offensichtlich unhaltbar. Zum einen bietet der Perret-Stich eine in ausführlichen, lateinischen Distichen gehaltene Erklärung, die mit keinem Wort auf den »morbus gallicus« eingeht, zum anderen läßt ein genauerer Blick auf die Herkunft und Verbreitung der Bildidee deutlich werden, daß der Venusbereich wohl als leichtlebiger Müßiggang, nicht aber als krankhaftes Laster konzipiert ist.

Die van Veensche Konzeption basiert allem Anschein nach auf Giulio Romanos »Auferziehung des jungen Herkules« in der Schapiro-Collection, London, (Abb. bei Hartt, Fig. 465), ein Gemälde, das weder von Swarzenski, noch von Panofsky oder Müller-Hofstede in die Diskussion gebracht wurde. Wichtige Züge sind darin vorgebildet: der jugendliche Herkules wird an der Brust seiner Mutter Alcmene genährt, während Satyrn und Putten Früchte als weitere Nahrung herbeitragen. Die Idylle findet jedoch ihr Ende, da Minerva das Kind ergriffen hat, um es – und damit wird der Abschluß von Herkules Kindheit bezeichnet – seinen zukünftigen Heldentaten zuzuführen. Eine solche Konfrontation verschiedener Prinzipien in der Entscheidung über die Zukunft eines Jünglings, wie sie bei Giulio Romano bukolisch, bei van Veen/Rubens turbulent geschildert wird, zeichnet auch das Deckengemälde von Pietro da Cortona im Sala di Venere des Palazzo Pitti, Florenz, aus, das ebenfalls noch nicht in diesen ikonographischen Zusammenhang gestellt worden ist (Abb. bei Briganti, op. cit. in Anm. 107, Taf. 197). Das Thema ist deutlich der van Veen-Darstellung entlehnt, Minerva entzieht

einen Jüngling den Armen von Venus und der Begleitung des Bacchus, die beide mit heiterem Gefolge die Erde bevölkern. Apotheosenhaft wird der Jüngling in den Himmel gehoben, wo ihn Herkules, sowie ein Putto mit einem Lorbeerkrantz erwarten. Schließlich sei auf die Rubenssche Fassung des Herkules am Scheideweg-Themas am ARCUS AD. D. MICHAELIS der Antwerpener Festdekoration von 1635 verwiesen, wo der Kardinal-Infant Ferdinand dargestellt ist, wie er von Minerva auf den Pfad der Tugend geleitet wird und einen letzten Blick auf die ihn zu sich bittenden Götter Venus und den Bacchus vertretenden Liber wirft. (siehe Gevaerts, S. 159)

Allen diesen Beispielen, einschließlich der van Veen/Rubens-Komposition in Stockholm ist der Zwiespalt zwischen der heiteren Welt des Nichtstuns und der Welt mühsamer Zielstrebigkeit, zwischen Venus und Bacchus auf der einen und Minerva auf der anderen Seite eigen. Das Hereinbringen des Syphilis-Gedankens bleibt auf das Bild Luca Giordanos beschränkt.

²⁹⁹ Vergleiche etwa den Stich des H. Goltzius, Abb. bei Hollstein VIII, S. 29.

³⁰⁰ K.d.K., S. 63.

³⁰¹ K.d.K., S. 70 links. – Eine weitere Fassung des gleichen Themas mit nicht weniger Charme befindet sich in der Wiener Akademie der Bildenden Künste. Siehe H. G. Evers, »Frierende Venus« von Rubens, *Pantheon* 29/30, 1942, S. 83–86, Abb. 1, sowie J. Müller-Hofstede, Vier Modelli von Rubens, *Pantheon* 25, 1967, S. 432 f. Zweifel an der Eigenhändigkeit äußert Held, S. 161.

³⁰² Lucretius Carus, *De Rerum Natura*, I, 1–43. – Vgl. zum Folgenden C. Bailey, *T. Lucreti Cari De Rerum Natura*, Oxford 1947, Bd. II, S. 585–604; R. Schilling, *La Religion Romaine de Venus, Depuis les Origines jusqu'au Temps d'Augustus*, Paris 1954, S. 346–358; sowie H. Pflaum, *Die Idee der Liebe – Leone Ebreo. Zwei Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie in der Renaissance*, Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, Bd. 7, Tübingen 1926, S. 16/17.

³⁰³ Lucretius Carus, *De Rerum Natura*, I, 21.

³⁰⁴ Ovid, *Fastorum Libri*, IV, 61 ff., vgl. auch Lucretius Carus, *De Rerum Natura*, V, 737–740.

³⁰⁵ E. Cassirer/E. Hoffmann, *Die Geschichte der Antiken Philosophie*, Berlin 1925, S. 223.

³⁰⁶ Panofsky, S. 33–67. Vgl. auch E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, zit. nach Ausg. London 1970, S. 177/178, sowie S. 178, Anm. 1. – Der Einfluß des Lucretius-Prooemiums auf eine Venusdarstellung wird diskutiert in der Kontroverse um ein Poussin Gemälde in Philadelphia, die von F. H. Sommer, M. Levey und Ch. Dempsey im *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIV, 1961, S. 323–327; XXVI, 1963, S. 359–360; XXVIII, 1965, S. 338–343; XXIX, 1966, S. 438–442 und XXXI, 1968, S. 440–444 ausgefochten wurde.

³⁰⁷ Ausgabe Padua 1637, S. 213. Die im Folgenden angeführten Zitate finden sich auf S. 212.

³⁰⁸ Eine regelrechte »Wiedergeburt« erlebte die Venus des Lucretius-Prooemiums schließlich im IV., nach 1590 entstandenen Buch von Edmund Spensers *The Faerie Queene*. (Siehe H. G. Lopspeich, *Classical Mythologie in the Poetry of Edmund Spenser*, Princeton Studies in English IX, Princeton 1932, S. 115/116.) Dort findet sich (X. Gesang, Strophe 44–47) ein Bittgebet an Venus, das sich in der Hauptsache als Lucretius-Übersetzung herausstellt, allerdings erweitert um ein Vergil-Zitat, sowie Elemente, die dem Venus-Artikel des Natale Conti entnommen zu sein scheinen. Conti hatte schon die Vergil-Stelle, ein Lob auf den Frühling, wenngleich auch ohne Verweis auf Venus, (*Georgica* II, 323–331) in Parallele zu seiner Venus-procreatrix-Interpretation gesetzt und dürfte somit einen nicht unwesentlichen Einfluß auf Spenser ausgeübt haben, was ein bezeichnendes Licht auf Geltung und Wirksamkeit der mythologischen Handbücher wirft.

³⁰⁹ Gevaerts, S. 86/87.

³¹⁰ Siehe dazu Pauly-Wissowa, *Realenzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894–1937, Bd. XVIII, 2, 1, Sp. 1411, Nr. 22.

³¹¹ Conti, op. cit. in Anm. 157, S. 76. Gevaerts setzt für »alma« bei leichter Abwandlung des Gedankens »blanda«.

³¹² Gyraldus, op. cit. in Anm. 212, S. 31: »Aristophanes in fabula Acharn. Pacem pulchram describit aspectu, sociam vero Veneris et Charitum«, sowie Cartari, S. 315.

³¹³ Vgl. dazu A. Wlosok, *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis*, Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften, N.F., 2. Reihe, Bd. 21, Heidelberg 1967 besonders S. 139 ff.

³¹⁴ »effice ut interea fera moenera militai / per maria ac terras omnis sopita quiescant; / nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, ...« Lucretius Carus, *De Rerum Natura*, I, 29–32. Übers. H. Diels, Berlin 1924.

³¹⁵ »circum fusa super, suavis ex ore loquellas / funde petens placidam Romanis, incluta, pacem« Lucretius Carus, *De Rerum Natura*, I, 39–40; Übers. H. Diels, Berlin 1924.

³¹⁶ Es sei hier auf ein weiteres Bild mit der Darstellung einer Venus pacifera verwiesen, das die Austauschbarkeit zwischen Venus und Pax anschaulich vor Augen führt und in gewisser Hinsicht als Parallele zur Rubensschen Venus gesehen werden kann, und zwar Battista Dossis auf 1540 datiertes Gemälde in der Robinson Collection, Beverly Hills, California. (Abb. bei Gibbons, op. cit. in Anm. 69, Fig. 146) Die Komposition geht auf eine Vorlage Raphaels zurück, die in einem von Marcantonio Raimondi gestochenen Blatt veröffentlicht war. (Bartsch XIV, S. 296, Nr. 393) Nach dem Zeugnis Vasaris (V, S. 413) stellte die Raphael-Komposition den Frieden und Amor dar, »una Pace, alla quale porge Amore un ramo d'ulivo«. Das Blatt zeigt eine stehende jugendliche Frau, die ihre entblößte Brust drückt und zu einem Amorknaben herunterblickt, der zu ihr mit einem Olivenzweig herbeigeilt ist und ihre Rechte ergreift. Von dem Marcanton-Stich lassen sich vier mehr oder weniger variierende Kopien (Bartsch XIV, S. 296/7, Nr. 393, A–D), sowie eine Wiederholung (Bartsch XIV, S. 297, Nr. 394, abgebildet bei R. v. Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen age et à la Renaissance*, Den Haag 1931, Bd. II, Fig. 194) nachweisen. Eine dieser Kopien (Nr. C) ändert den Sinn der Komposition

durch Hinzufügung einer Beischrift, die die Figuren als Minerva und Amor bezeichnet. R. Wittkower, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, *Journal of the Warburg Institute* II, 1938/39, S. 199–202 hat im Hinblick auf diese Kopie die ganze Stichgruppe, sowie das hiervon abhängige Dossi-Gemälde als eine »Minerva Pudica«-Darstellung gedeutet, was zum einen das Vasari-Zeugnis zu Gunsten einer Kopien-Inschrift übergeht, zum anderen aber die ikonographische Besonderheit des Motivs des Brustdrückens, das unvereinbar mit Minervadarstellungen ist, nicht genügend einschätzt. Panofsky hat dann auch in einer mündlichen Mitteilung an Gibbons (siehe diesen, op.cit., S. 218) seinen Zweifel an dieser Interpretation ausgedrückt, allerdings hält Gibbons dennoch an der von Wittkower vorgeschlagenen Benennung mit Minerva fest. Von dem Motiv des Brustdrückens ausgehend hat Tervarent, Sp. 17/18 die ganze Gruppe als »Venus und Amor Wiedervereint« bezeichnet, was wiederum der Marcanton-Gruppe nicht gerecht zu werden vermag. Immerhin erweist sich Tervarents Deutung im Hinblick auf das Dossi-Gemälde als richtig, da dieses einige, allerdings signifikante Änderungen von der Vorlage aufweist. Das Friedenszeichen des Ölzweiges ist verschwunden, dafür hält Amor einen Pfeil, wie auch ein gefüllter Köcher um seine Schultern gebunden ist. Die Gruppe ist nun eindeutig durch den Austausch der Attribute als Venus und Cupido gekennzeichnet, der Zusammenhang mit Pax wird nur noch über die Herstellung der Vorgeschichte der Komposition deutlich. Die Benennung des Dossi-Gemäldes als Venus/Amor- und nicht als Minerva/Amor-Darstellung wird erhärtet durch einen Brief des Masdoni an den Herzog von Ferrara vom 17. Febr. 1618, der eine »tela di Venere con l'Amoretto di mano del Dossio« als in der Este-Sammlung, Ferrara, befindlich erwähnt, die mit dem hier behandelten Gemälde identisch sein dürfte. (Siehe H. Mendelsohn, *Das Werk der Dossi*, München 1914, S. 144)

³¹⁷ Siehe dazu Strong, op.cit. in Anm. 282; A. Momigliano, *The Peace of the Ara Pacis*, *Journal of the Warburg Institute* V, 1942, S. 228–231; K. Hanell, *Das Opfer des Augustus an der Ara Pacis*, Eine archäologische und historische Untersuchung, *Opuscula Romana* II, 1960, S. 117ff.; S. Weinstock, *Pax and the »Ara Pacis«*, *The Journal of Roman Studies* 50, 1960, S. 44–58.

³¹⁸ H. Kähler, *Die Ara Pacis und die Augusteische Friedensidee*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 69, 1954, S. 67–100; H. P. L'Orange, *Ara Pacis Augustae*, *La Zona floreale*, *Acta ad archaeologicam et artium historiam pertinentia* I, 1962, S. 7–16; E. Simon in Helbig, op.cit. in Anm. 26, S. 673–695, nochmalig publiziert in E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, *Monumenta Artis Antiquae* I, Tübingen 1967.

³¹⁹ Unabhängig von einander wurde kürzlich an zwei Stellen eine Deutung auf Venus versucht, siehe A. Booth, *Venus on the Ara Pacis*, *Latomus*, *Revue d'Études Latines* XXV, 1966, S. 873–879, sowie G. K. Galinsky, *Venus in a Relief of the Ara Pacis Augustae*, *American Journal of Archaeology* 70, 1966, S. 223–243, nochmals und in erweiterter Form publiziert in G. K. Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome*, *Princeton-Monographs in Art and Archaeology* XL, Princeton 1969, S. 191–241. Der mit großer Gewissenhaftigkeit von Galinsky durchgeführte Beweisgang hat nicht wenig Überzeugendes an sich, dennoch soll an dieser Stelle für keine der immerhin recht gegenläufigen Forschungsmeinungen Stellung genommen werden. Es muß allerdings darauf verwiesen werden, daß – falls sich die Interpretation Galinskys als zutref-

fend herausstellen sollte – die Parallele der antiken Erfindung zur Rubensschen Friedensallegorie sich noch unvergleichlich enger darstellen würde.

³²⁰ Kähler, op.cit. in Anm. 318, S. 89.

³²¹ Vgl. dazu Simon, op.cit. 1966 in Anm. 318, S. 673.

³²² Antonius Franciscus Gori, *Inscriptionum Antiquarum Graecarum et Romanarum*, Florenz 1727, Bd. I, S. LXXVI–LXXVII, sowie Taf. XIV.

³²³ Siehe dazu Galinsky, op.cit. in Anm. 319, S. 233f.; L'Orange, op.cit. in Anm. 318, S. 14; Simon, op.cit. 1966 in Anm. 318, S. 692; Booth, op.cit. in Anm. 319, S. 876f.

³²⁴ Vergleiche dazu die oben in den Anm. 317–319 genannten Autoren, vor allem Momigliano; Hanell, op.cit., S. 117–120; Weinstock, op.cit., S. 44–52. – H. P. L'Orange (op.cit.) wird der Hinweis verdankt, daß nicht nur das Tellus-Relief Friedensvorstellungen der augusteischen Dichtung widerspiegelt, sondern daß selbst die Ranken der Ara Pacis als Hinweis auf Fülle und Reichtum der aetas aurea aufzufassen sind.

³²⁵ Das Prinzip der Allgemeingültigkeit und Losgelöstheit von zeitgebundener Aussage hat für die antike Allegorese im allgemeinen und für das Friedensrelief der Ara Pacis im besonderen R. Hinks, *Myth and Allegory in Ancient Art*, *Studies of the Warburg Institute* VI, London 1939 herausgestellt. Seine Charakterisierung der Allegorie des Reliefs kann nicht nur ohne weiteres auf das Rubenssche Werk übertragen werden, (was allein schon für dessen »Antiken-Nähe« spricht) sondern sie vermag darüberhinaus die Besonderheit des Londoner Gemäldes schlagartig zu beleuchten und sei deshalb hier, wenngleich aus dem Zusammenhang genommen, wiedergegeben: »...the symbol is political in intent, but the didactic motive is transformed into a graceful metaphor, whose exact implications may be disputed, but whose general sense is clear. This is allegory at its best: the historical occasion is completely transmuted into a symbol, which in its turn is readily intelligible without special initiation. Its advantage over plain historical narrative – or what one might call the prose of official art – lies in its wider range of association: its truths are both general and particular, or in the Aristotelian phrase – more »philosophic.« R. Hinks, op.cit., S. 83.

³²⁶ Vgl. *Kat. Rubens Diplamate*, Hrsg. F. Baudoin, *Eleweijt* 1962, S. 169, Nr. 151, Abb. 26.

³²⁷ Held, S. 124, Nr. 66, Taf. 74.

³²⁸ Siehe Held, S. 7.

³²⁹ Siehe P./D. Colnaghi, *Exhibition May 16 – June 15, 1963*, *Paintings by Old Masters*, Nr. 13, Taf. 1, aus der Sammlung Mathieu Ignace Van Brée S. C. Townroe. Vergleiche auch die kurze Erwähnung bei M. Jaffé, *Rubens as a draughtsman*, *The Burlington Magazine* 107, 1965, S. 381.

³³⁰ Umsomehr als die Figur des Herkules starke Anklänge an den weiblichen Rückenakt der Londoner Friedensallegorie aufweist.

³³¹ Vgl. Puyvelde, S. 87, Nr. 74, Abb. 74.

- ³³² Über die Datierungsfrage der Pariser Guache ist in der Rubens-Literatur bisher noch keine Einigung erzielt worden. Der hier durchgeführte Versuch einer Datierung kurz nach 1630 wird gestützt, wenngleich ohne eingehende Begründung durch Glück/Haberditzl, op.cit. in Anm. 254, S. 54, Nr. 182. Dagegen möchte Held, S. 124, Nr. 66 eine Datierung um die Mitte der dreißiger Jahre, sowie eine stilistische Verwandtschaft zu der Allegorie im Palazzo Pitti, Florenz, ansetzen, der die hier vorgetragene Kette der Zusammengehörigkeit der Rubensschen Minerva-Mars-Darstellungen widerspricht. Baudoin, op.cit. in Anm. 326, S. 170, Nr. 152, erkennt zwar die stilistische Nähe zu den Skizzen des Deckenzyklus an, gibt aber eine Datierung zwischen 1633 und 1635. Burchard/d'Hulst, S. 260–263, Nr. 169, sowie F. Lugt, Musée du Louvre, Inventaire General des Dessins des Ecoles du Nord, Ecole Flamande, Paris 1949, Nr. 1014, enthalten sich einer genaueren Datierung.
- ³³³ Vgl. H. Tietze, Tintoretto, London 1948, Abb. 225, sowie S. 363. Das Gemälde befindet sich heute in der Sala dell'Anticollégio des Palazzo Ducale.
- ³³⁴ Müller-Hofstede, op.cit. in Anm. 263, S. 110.
- ³³⁵ Der inhaltlichen Deutung des Gemäldes sind einige Bemerkungen bei J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, hier zit. nach Ausgabe New York 1961, S. 303ff. gewidmet, wo auf die Abhängigkeit zu Sansovinos Figurenzyklus an der Logetta, Venedig, hingewiesen wird.
- ³³⁶ Sansovino, op.cit. in Anm. 71, hier zit. nach Ausgabe Venedig 1663, S. 338: »Nel terzo, Marte vien cacciato da Minerva, mentre la Pace, e l'Abondanza insieme gioiscono. Minerva è qui intesa per la sapienza Publica, che sà tener le guerre lontane dallo Stato, da che ne nasce la felicità de sudditi, e cagiona l'amore verso il Prencipe.« – Vergleiche die nahezu gleiche Beschreibung bei Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte...*, Hrsg. D. van Hadeln, Berlin 1914–29, Bd. II, S. 43.
- ³³⁷ Siehe Königliche Museen zu Berlin, *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museum. Vollständiger beschreibender Katalog*, Bd. I, Berlin 1913, S. 188/189, Abb. 309.
- ³³⁸ Die 1648 angefertigte, kurze Deutung, die sich bei Ridolfi, op.cit. in Anm. 336, Bd. I, S. 343 findet, ist dagegen ausgesprochen falsch und beweist schlagartig, wie ikonographische Traditionen innerhalb kurzer Zeit in Vergessenheit geraten können. Sie lautet: »Nel terzo Pallade e Marte per la militare disciplina, esercitata da quella bellicosa nazione.«
- ³³⁹ Weitere Beispiele der gleichen Bildtradition liefert das Emblemwerk des Guillaume de La Perrière, *Le Theatre des bons engins auquel sont contenuz cent Emblemes moraulx*, Paris 1539, das in seinem Emblem Nr. 99 Minerva als Überwinderin von Bellona zeigt, sowie eine Zeichnung des Luca Giordano in den Uffizien, Florenz, (Nr. 6698) mit der Darstellung der Vernichtung der Kriegslaster durch Minerva.
- ³⁴⁰ »The Golden Age Restored« ist abgedruckt bei: Ben Jonson, *The Complete Masques*, Hrsg. St. Orgel, New Haven/London 1969, S. 224–232.
- ³⁴¹ Es sei darauf verwiesen, daß selbst René Descartes sich dieses Vorstellungsmodells bediente und zwar in seinem 1649 in Stockholm aus Anlaß des Abschlusses des 30-jährigen Krieges aufgeführten Balletts »Die Geburt des Friedens«, aus dem hier einige Zeilen zitiert seien: »Bien que la guerre vous outrage, / Et que Mars semble s'obstiner / A vous vouloir tous ruiner, / Peuples, ne perdez pas courage, / Pallas a pouvoir du destin / D'y mettre bientôt une fin«. Nach: René Descartes, *Die Geburt des Friedens*, In: Lancelot, *Der Bote aus Frankreich*, 1946, Heft 3, S. 70. Vgl. auch A. Beiger, »La naissance de la paix« ballet de cour de René Descartes, in: *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, S. 409–422. – Das Ballett findet sich nicht in der großen von Ch. Adam und P. Tannery herausgegebenen Descartes-Ausgabe, Paris 1897–1910, wird aber in einem Brief des Descartes an Brégy vom 18. 12. 1649 erwähnt, siehe Bd. V, Paris 1903, S. 457.
- ³⁴² In dem im 20. Gesang der Ilias geschilderten Eingreifen der Götter in das Kampfgeschehen stehen sich wiederum Pallas und Ares als Gegner gegenüber (XX, 67).
- ³⁴³ Eine Abb. bei R. Zeitler, *Klassizismus und Utopia, Figura*, Studies Edited by the Institute of Art History, University of Uppsala, Nr. 5, Stockholm 1954, Taf. 8, oben.
- ³⁴⁴ Das Gemälde ist abgebildet bei E. Tietze-Conrat, Mantegna, London 1955, Abb. 143. Eine ikonographische Besprechung findet sich bei Panofsky, op.cit. in Anm. 12, S. 43ff., vgl. ferner Seznec, op.cit. in Anm. 335, S. 109f. Dort auch die ältere Literatur.
- ³⁴⁵ Bartholomaeus Anulus, *Picta Poesis ut Pictura Poesis erit*, hier benützte Ausgabe Lyon 1563, S. 41.
- ³⁴⁶ Otto van Veen, *Q. Horati Flacci Emblemata*, Antwerpen 1607, S. 157.
- ³⁴⁷ Zu der Zeichnung vgl. Haberditzl, op.cit. in Anm. 108, S. 224, Fig. 50.
- ³⁴⁸ K.d.K., S. 254.
- ³⁴⁹ In dem auf Rubens zurückgeführten, kürzlich wiederentdeckten Programm heißt es über die hier angeführte Szene: »Apollo Minerve chassent la Discorde, la Furie et la Fraude qui veulent empescher l'effet des mariages...«, siehe Thuillier, S. 61.
- ³⁵⁰ Die Übernahme und Umsetzung der antiken Statue in dem Rubensschen Gemälde findet ihre Parallele in weiteren Antikenrezeptionen innerhalb des Medici-Zyklus. Siehe Haberditzl, op.cit. in Anm. 26, S. 281ff., und Kieser, op.cit. in Anm. 27, S. 129.
- ³⁵¹ Die ikonographische Zusammengehörigkeit wird fast noch deutlicher innerhalb von Rubens Whitehall-Deckenzyklus, in welchem das Eröffnungsbild den Sturz des Mars durch Minerva bringt, während in einem der vier Ovalfelder das Thema von der Lastervertreibung anklingt: Minerva, diesmal als Göttin der Wissenschaft, stößt Ignorantia, die Personifikation der Unwissenheit, in den Abgrund.
- ³⁵² Siehe Du Choul, S. 105. Der dort im Holzschnitt abgebildete Revers ist, wenngleich bei unterschiedlicher Beischrift, verwandt mit dem bei Mattingly IV, S. 831, Nr. 674, Taf. 109, 16 besprochenen Stück.
- ³⁵³ Siehe Octavius de Strada, *De Vitis Imperatorum et Caesarum Romanorum*, Frankfurt 1615, S. 82, Abb. 116, sowie Jacob

de Bie, *Nomismata Imperatorum Romanorum* . . . , Ausgabe Antwerpen 1653–54, Nr. LII, 23. Die Münze ist identisch mit H. Mattingly, *Roman Coins*, London 1928, Taf. XLI, 1.

- ³⁵⁴ Eine Abb. der Medaille findet sich bei Hill/Pollard, S. 67, Nr. 362. Der in der Beischrift enthaltene Hinweis auf die im Wettstreit mit Poseidon erfolgte Pflanzung des Ölbaumes durch Minerva ist immer wieder mit dem antiken Münzrevers verbunden worden, so etwa bei Du Choul, S. 105.

Der Ölbaum als Wahrzeichen des Friedens, Minerva als Schützerin des Ölbaumes und somit auch des Friedens – unter diesem Gesichtspunkt ist seit der Renaissance der Wettstreit zwischen Poseidon/Neptun und Pallas/Minerva vielfach zur Darstellung gelangt, es sei hier nur auf die Fassung des Rosso Fiorentino verwiesen, die höchstwahrscheinlich eine Schmalwand der Galerie Franz I. in Fontainebleau zierte und ganz sicherlich das Wettstreithema mit einer Allegorie über Krieg und Frieden verband. (Vgl. Panofsky 1958, S. 176, Anm. 112, sowie Fig. 55)

- ³⁵⁵ Eine »Minerva Pacifera« und – in dieser Zusammenstellung ein gewichtiger und unbedingt heranzuziehender Baustein für die ikonographische Genese von Rubens Pariser Gouache – ein Herkules schmückten als Statuen die Interkolumnien beiderseits der Ehrenpforte am Arcus Florentinorum innerhalb der Einzugsdekoration für den Erzherzog Ernst in Antwerpen 1594. Folgende Beischriften fanden Verwendung, für Minerva: »MINERVAE PACIFERAE. Hic vir, hic artificis restaurat dona Minervae, / Redde pares eius meritis, Antverpia, laudes.«; für Herkules: »INVICTAE VIRTUTIS HONOS. Viribus Alcidem superas, Erneste, potentem, / Funesti qui monstra domas immania belli.« Siehe dazu Joannes Bocchius, *Descriptio Publicae Gratulationis, Spectaculorum et Ludorum in Adventu Sereniss. Principis Ernesti*, Antwerpen 1595, S. 99, Abb. Taf. S. 101. – Als Göttin des Friedens wird Minerva etwa in Cartaris vielbenutztem Handbuch angesprochen, (Cartari, S. 346), wie auch Wittkower, op. cit. in Anm. 316, S. 194ff. auf einen Bildtypus (Minerva einen Helm und einen Olivenzweig haltend) verweist, den er als »Minerva Pacifera« bezeichnet, ohne allerdings auf die hier nachgewiesenen Zusammenhänge einzugehen.

- ³⁵⁶ Siehe E. Tietze-Conrat, *Un Soffitto di Tiziano a Brescia Conservato in un Disegno del Rubens, Arte Veneta, Rivista di Storia dell'Arte VIII*, 1954, S. 209/210. – Es sei hier zur Diskussion gestellt, daß die Tizian-Komposition allem Anschein nach auf einen Medaillenrevers des Antico (c. 1460–1528) zurückzuführen ist (Hill/Pollard, S. 18, Nr. 71), auf welchem die auf ihrem Ball stehende Fortuna zwischen den Figuren von Mars und Minerva gezeigt wird.

- ³⁵⁷ Tietze-Conrat, op.cit. in Anm. 356, S. 210. – Eine solche Unterscheidung der verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten von Minerva spiegelt eine um 1595 entstandene Zeichnung des Ludovico Caracci wieder, die in Windsor aufbewahrt wird. Vgl. Wittkower, op.cit. in Anm. 198, S. 103, Nr. 31, Taf. 4. Das Blatt zeigt das Wappen der venezianischen Familie Dalla Torre, das von zwei Minerva-Gestalten gerahmt wird. Die eine schwingt ein Schwert und trägt einen Schild, die andere hält einen Olivenzweig. Eine solche Trennung zwischen Krieg und Frieden läßt sich weiterhin bis in das Gehäuse beiderseits der Wappenkartusche verfolgen, das naheliegende Attribute der jeweiligen Minerva-Gestalt enthält.

- ³⁵⁸ Vgl. Hind, op.cit. in Anm. 47, S. 14, Nr. 25, sowie Tietze-Conrat, op.cit. in Anm. 356.

- ³⁵⁹ Eine Zuschreibung der Zeichnung an van Dyck findet sich bei H. Vey, *Die Zeichnungen Anton Van Dycks. Monographien des »Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en XVIIde Eeuw«*, Bd. I, Brüssel 1962, S. 224–225, Nr. 155, Abb. 196. Zu einer Ablehnung dieser auch durch Burchard unterstützten Zuweisung siehe J. S. Held, *Rez. zu Vey, op.cit.*, *Art Bulletin* 46, 1964, S. 566 und Müller-Hofstede, op.cit. in Anm. 240, S. 82, Anm. 10.

- ³⁶⁰ Eine weitere Minerva-Mars-Darstellung, die Rubens nachweislich gekannt hat, findet sich auf dem Revers der berühmten Schaumedaillen des Guillaume Dupré von 1603 (Hill/Pollard, S. 105, Nr. 556), auf welcher Heinrich IV. und Maria Medici in der Rolle beider Götter auftreten. Im Sinne staatspolitischer Harmonie reichen sie einander die Hände und zwar über den als Putto gegebenen Dauphin hinweg, der mit dem Helm des Kriegsgottes spielt und über dessen Schwert und Schild, sowie seinem eigenen Attribut, dem Delphin, steht. In dieser Aussage zeichnet sich unmittelbar das Friedenskonzept des französischen Königs ab: Mars hat die Waffen abgelegt und verbindet sich mit der Wissenschaft und Frieden verkörpernden Minerva. Dieser Medaillenrevers diente Rubens als Vorlage für das neunte Gemälde des Medicizyklus, das bei Fortfall der Minerva/Mars-Allegorie – Heinrich IV., Maria und der Dauphin wurden sozusagen aus ihrer mythologischen Rolle in die Realität zurückversetzt – die Komposition der Medaille ins Riesenhafte gesteigert gibt. – Mit dem Typ des Medaillenrevers läßt sich etwa das Emblem ARTE ET MARTE bei Crispyn de Passe, *Nucleus Emblematum*, Köln 1611, S. 34 verglichen.

- ³⁶¹ Eingehende Untersuchungen zu dieser Komposition bieten L. Burchards Bemerkungen im *Dorotheum-Versteigerungskatalog des Nachlasses Miethke*, 12.–19. Juni, Wien 1933, S. 8/9, dort auch der Hinweis auf die Erwähnung bei Philipp Rubens.

- ³⁶² K.d.K., S. 319 rechts. – Eine weitere Skizze befindet sich im Besitz des Herzogs von Arenberg. Vgl. auch J. Müller-Hofstede, *Neue Ölskizzen von Rubens, Städel-Jahrbuch N.F.II*, 1969, S. 227, der eine Entstehung der Liechtensteinschen Skizze erst im Anschluß an die Gemäldekomposition und zwar 1638 im Zusammenhang mit Rubens Entwürfen für den Triumphwagen von Caloo (K.d.K., S. 412) ins Auge faßt. Eine solche Spätdatierung bleibt aber nicht nur aus stilistischen Gründen fraglich, sondern auch angesichts des mehr experimentellen Charakters des Stückes in Vaduz, der sich kaum aus einer kompositionellen Wiederverwendung, sondern doch nur aus dem Anfangsstadium der Bildgenese erklären lassen dürfte.

- ³⁶³ K.d.K., S. 444.

- ³⁶⁴ Das Blatt befand sich auf der Ausstellung *Tekeningen van P. P. Rubens, Antwerpen, Rubenshuis 1956*. Siehe dazu den von L. Burchard/R. A. d'Hulst herausgegebenen Katalog S. 99/100, Nr. 118, Abb. L.

- ³⁶⁵ Eine etwas kleinere Kopie ist im Stockholmer Privatbesitz (G. Sjöborg), sie trägt die Aufschrift »P. P. R. 1629«, eine weitere, in der Literatur noch nicht genannte Kopie befindet sich in der Duke of Chandos Collection, Hereford, Hunting Lodge.

- ³⁶⁶ Als Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland.

- ³⁶⁷ Siehe E. Henschel-Simon, *Die Gemälde und Skulpturen in der Bildergalerie von Sanssouci*, Berlin 1930, S. 34/35, Nr. 113. Das Gemälde wurde während des Krieges nach Rheinsberg verlagert, über den weiteren Verbleib ist nichts bekannt.
- ³⁶⁸ Etwa Burchard/d'Hulst, op. cit. in Anm. 364, S. 99f. – Burchard, op. cit. in Anm. 361, S. 8, stellt zwar eine Porträtähnlichkeit in Frage, hält aber dennoch an der Zugehörigkeit zumindest der anfänglichen Skizzen zum Heinrich-Zyklus fest.
- ³⁶⁹ Die vorzüglichen und genauen Porträts Heinrichs IV. im Medici-Zyklus (K. d. K., S. 246, 249, 251) lassen sich sämtlich auf die oben (Anm. 360) besprochene Medaille des Guillaume Dupré zurückführen. Siehe C. Maumené, *Le visage royale d'Henry IV des médailles de Guillaume Dupré aux peintures de Rubens*, Demareteion, Paris, I, Nr. 1, 1935, S. 28–39. – L. Burchards Meinung, die in den Skizzen noch nicht erhaltenen Porträtszüge würden erst der endgültigen Großausführung eingefügt, (op. cit. in Anm. 361, S. 8) widerspricht die heute noch genau überprüfbare Rubenssche Arbeitspraxis. Denn gerade für den Heinrich-Zyklus haben sich Skizzen erhalten (etwa Puyvelde, Taf. 63–66), die bei aller Flüchtigkeit der Ausführung doch untrüglich die Züge des französischen Königs widergeben.
- ³⁷⁰ Siehe I. Jost, *Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P. P. Rubens*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 15, 1964, S. 189ff.
- ³⁷¹ Zum Occasio-Typus vgl. Tervarent, Sp. 265–267, sowie R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, *Journal of the Warburg Institute* I, 1937/38, wo S. 314/315 der Rubensschen Komposition einige Bemerkungen gewidmet sind. Eine weitere Occasio-Darstellung von Rubens findet sich auf einer Gouache in Marseille, Musée Grobert-Labadié, die ebenfalls um 1630 datiert wird. (Siehe M. Jaffé, *Unpublished Drawings by Rubens in French Museums*, *Gazette des Beaux-Arts* 66, 1965, S. 175–180, sowie Fig. 1). Die ikonographische Entschlüsselung des Vorwurfs geht auf E. Panofsky, *Good Government or Fortune? The Iconography of a Newly-Discovered Composition by Rubens*, *Gazette des Beaux-Arts* 68, 1966, S. 305–318 zurück, wo die Darstellung als »Opportunity Seized with the Aid of Virtue, Fortune and Time« identifiziert werden konnte. Panofskys Schluß, das Ergreifen der günstigen Gelegenheit sei als Hinweis auf Rubens glücklich abgeschlossene Londoner Mission zu werten, kann allerdings hier nicht zugestimmt werden. Einer solchen Annahme fehlt die wichtigste Voraussetzung, nämlich die in der Allegorie bewußt angelegte politische Anspielung, wie sie etwa die hier besprochene Gruppe von Darstellungen um die Weimarer Zeichnung und mehr noch die in London selbst entstandenen Allegorien (K. d. K., S. 311 u. S. 312) aufweisen.
- ³⁷² Zu einer Abbildung der Radierung siehe R. A. Peltzer, *Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* Wien 30, 1911/12, S. 125, Abb. 47, sowie S. 128 u. 166. Vgl. auch R. An der Heiden, *Die Porträtmalerei des Hans von Aachen*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* Wien 66, 1970, S. 196, Anm. 171.
- ³⁷³ K. d. K., S. 313. Siehe zudem den Katalog *Ältere Pinakothek* München 1936, S. 217. Das Gemälde weist an beiden Seiten Anstückungen aus dem Ende des 18. Jahrhunderts auf.
- ³⁷⁴ G. Glück, *Anmerkungen zu einer Zeichnung von Rubens*, In: *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Wien 1933, S. 184 ver-
- sucht eine Zuschreibung des Gemäldes an den Rubensschüler Jan Boeckhorst. Ohne intensiveres Studium der Rubensschen Werkstatt und deren einzelner Mitglieder läßt sich jedoch eine solche Attribution weder aufrecht erhalten, noch durch eine andere ersetzen.
- ³⁷⁵ Photo Nether. Art Inst. L. no. 40104.
- ³⁷⁶ Teile des Inventars sind abgedruckt bei Jost, op. cit. in Anm. 105, S. 114/115.
- ³⁷⁷ Als ein weiteres Werk der Nachfolge erweist sich die im englischen Privatbesitz (The Hon. John Freemantle, Swanbourne) befindliche und eine Friedensallegorie darstellende Skizze (siehe Rooses IV, S. 44), die wenn auch nicht Rubens selbst, so doch seiner Werkstatt zuzuschreiben ist. Ein Nachstich des Reinoldus Eynhoudts gibt zwar Rubens als Autor der Komposition an (Pet. Paul. Rubbens pinxit), diesem Verweis kann jedoch angesichts der minderen Qualität der Skizze nur wenig Bedeutung beigemessen werden. Die Darstellung hält sich in großen Zügen an das in der Londoner Allegorie aufgestellte und durch mehrere Versionen variierte Schema: eine sitzende, den Frieden versinnbildlichende Frau wird begleitet von Abundantia, die aus ihrem gefüllten Horn Früchte an eine Schar sich tummelnder Kinder verschenkt, sowie von Iustitia, die ein Likatorenbündel in den Händen hält. Ein Mädchen in zeitgenössischer Tracht nähert sich dem Frieden und wird von diesem liebevoll in die Arme geschlossen. Zur rechten Seite liegt der Kriegsfluror gefesselt vor einem Waffenhaufen, auf den ein geflügelter Genius mit brennender Fackel zueilt, um ihn zu entzünden, zur linken sitzt Merkur und spielt zum Zeichen der durch Frieden und Eintracht hergestellten Harmonie auf einer Laute. Dieses musische Tun ist als Gegenpol der Darstellungen zerborstener Lauten in den Händen Sterbender zu verstehen, wie sie sich bei Rubens (Pariser Gouache, sowie Allegorie im Palazzo Pitti) als Abbild der zerstörerischen Kräfte des Krieges finden. Das Lautenspiel als Friedenssymbol weist schon eine Krieg-Frieden-Allegorie des Hendrik Avercamp (1585–1636) auf, eine im Museum Boymans-van Beuningen befindliche Zeichnung, die auf die Expedition des Grafen Maurits nach Wesel am 15. August 1620 anspielt (Abb. bei W. Brent, *Die Niederländischen Zeichner des 17. Jahrh.*, Bd. I, München 1957, Nr. 13). Vergleiche dazu etwa auch das Emblemwerk *Pegma cum Narrationibus Philosophicis* des Petrus Costalius, Lyon 1555, S. 312, das unter dem Bild der Harfe spielen den David den Frieden verdeutlicht.
- Ebenfalls unter dem Einfluß der Londoner Allegorie entstand eine im Louvre, Paris, bewahrte Zeichnung des Theodor van Thulden, auf die hier jedoch nicht weiter eingegangen werden kann. Siehe Lugt op. cit. in Anm. 332, II, S. 56, Nr. 1239.
- ³⁷⁸ Siehe Lugt op. cit. in Anm. 332, I, S. 54, Nr. 593, Taf. LVII. Eine alte Kopie der Zeichnung befindet sich im British Museum, vgl. Hind, op. cit. in Anm. 47, S. 76, Nr. 94.
- ³⁷⁹ Vey, op. cit. in Anm. 359, S. 206–208, Nr. 139, Abb. 178. Eine Benennung als Friedensallegorie findet sich bereits schon vorweggenommen bei P. J. Mariette, *Description sommaire des dessins des grands maîtres de Cabinet de Feu M. Croszat*, Paris 1741, S. 98, Nr. 847, sowie bei J. Guiffrey, *Antoine van Dyck sa vie et son œuvre*, Paris 1881, S. 151.
- ³⁸⁰ Vey, op. cit. in Anm. 359, S. 207.

³⁸¹ Zu diesem Sinnbild vergleiche dessen Verwendung durch Rubens in seiner Allegorie im Palazzo Pitti, Florenz, wo sich ein geöffnetes Pfeilbündel als Zeichen des verletzten Friedens findet. Siehe dazu die von Rubens selbst verfaßte Beschreibung (Correspondance VI, S. 208). In einer in der Municipal Art Gallery, Wolverhampton, befindlichen Allegorie hat Abraham Janssens das Zuschneiden eines Pfeilbündels als Verweis auf den Abschluß des Friedens verwandt. (Abb. im Kat. »Le Siècle de Rubens«, Brüssel 1965, S. 106, Nr. 113.)

³⁸² Vey, op. cit. in Anm. 359, S. 208.

³⁸³ Siehe R.A. d'Hulst, *De Tekeningen van Jacob Jordaens. Bijdrage tot de Geschiedenis van de XVII^e Eeuwse Kunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Brüssel 1956, S. 395, Nr. 181, Abb. 189. Eine eigenhändige Variante der Zeichnung fand sich in Brüsseler Privatbesitz, siehe R.A. d'Hulst, *Further Drawings by Jacob Jordaens, Master Drawings I*, 1963, Nr. 3, S. 21/22, Taf. 11, sowie Fig. 3, die eine schwächliche, im Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen, befindliche Kopie nach dieser Variante zeigt. Vgl. fernerhin R.A. d'Hulst, *Kat. Ausst. Tekeningen van Jacob Jordaens, Antwerpen 1966*, S. 121/122, Nr. 119 und 120.

³⁸⁴ So steht der bisher einzige Bearbeiter der Zeichnung, R.A. d'Hulst, Fragen ihrer ikonographischen Einordnung mit gewisser Unsicherheit gegenüber. »In contrast to Rubens, Jordaens was not very strict in his use of attributes. The iconography of his scenes is accordingly often not clear. In this case it is not entirely certain that the triumph of Minerva is represented. Perhaps the woman should be supposed to share the triumph with the bearded man wearing a mural crown...« (op. cit. 1963 in Anm. 383, S. 27, Anm. 22). Aus der hier gegebenen Deutung der Jordaensschen Friedensallegorie mag dagegen ersichtlich werden, daß alles andere als Unklarheit oder Vieldeutigkeit deren Konzeption zugrunde gelegt ist.

³⁸⁵ Siehe Gevaerts, S. 91 und Martin, S. 105, Abb. 43 (Nachstich des Th. van Thulden).

³⁸⁶ Zu einer Abb. vgl. Evers, Abb. 292. Vgl. auch J.G. van Gelder, *Rubens in Holland in de Zeventiende Eeuw*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 3, 1950/51, S. 115f. Die von Evers, S. 270/272 vertretene Datierung des Gemäldes zwischen 1609 und 1611 kann hier nicht nachvollzogen werden.

³⁸⁷ Burchard/d'Hulst, op. cit. in Anm. 364, S. 98/99, Nr. 117. – Die Mars/Venus-Skizze, die sich auf der Rückseite eines Blattes mit der Darstellung der Versöhnung der Römer mit den Sabinern findet, wirft einige vorerst noch unlösbare Fragen auf. Die Annahme ihrer Entstehung kurz vor 1628 leitet sich davon ab, daß eine nach ihr gearbeitete Kopie des Rubensateliers im Kopenhagener Kupferstichkabinet dieses Datum als Vermerk bringt. Warum entschloß sich aber Rubens zu einem so viel späteren Zeitpunkt, das Mars/Venus-Thema in nahezu gleicher Ausformung noch einmal wieder aufzugreifen? Nach welcher Vorlage entstand die Zeichnung? Für die Annahme einer (nicht vorhandenen) Grisaille als Zwischenglied, wie es die Verfasser des Kataloges empfehlen, besteht wenig Anlaß. Sollte dann aber die Zeichnung wirklich nach dem Gemälde gearbeitet sein? Daß letzteres um 1617 anzusetzen ist, wie Burchard/d'Hulst vorschlagen, entspricht der stilistischen Entfaltung des Meisters in seiner nachitalienischen Zeit weit mehr als die Frühdatering von

Evers. Ihrer Datierung sei hier gefolgt. – Den bei Evers und bei Burchard/d'Hulst aufgeführten Kopien nach dem Gemälde sei hier eine seitenverkehrte Version in Miniaturformat hinzugefügt, die sich auf der Deckelinnenseite eines Schränkchens aus der 1. Hälfte des 17. Jahrh. findet, das im Rijksmuseum, Amsterdam, aufbewahrt wird und weitere Kopien nach Rubens auf Türen und Schubläden aufweist. Siehe *Catalogus van Meubelen en Betimmeringen*, Amsterdam 1952, S. 179, Nr. 136, Abb. 61.

³⁸⁸ Die Geschichte der in der Frührenaissance mit der Mars/Venus-Überlieferung verbundenen Vorstellung ist in zwei Untersuchungen sorgfältig aufgezeichnet worden, und zwar bei Panofsky, S. 163/164, sowie bei Wind, S. 85–96. Beide Verfasser haben ihre Ergebnisse nochmals im straffen Resumé aufgegriffen, siehe E. Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York 1969, S. 127, sowie E. Wind, *The Eloquence of Symbols*, *Burlington Magazine* XCII, 1950, S. 350. Auf Grund dieser guten Forschungslage können die nun folgenden Bemerkungen zur Mars/Venus-Tradition auf wenige Schwerpunkte eingeschränkt werden. Zu einer ausführlicheren Diskussion der angeschnittenen Fragen sei nachdrücklich auf die genannte Arbeiten verwiesen.

³⁸⁹ Siehe Homer, *Odyse VIII*, 266–366, sowie Ovid, *Metamorphosen IV*, 171f.

³⁹⁰ Plutarch, *Moralia*, 370D, vgl. Wind, S. 86f.

³⁹¹ Vgl. ebenfalls Wind, S. 86f.

³⁹² »Dijs alijs, id est, planetis alijs, Mars fortitudine praestat, quia fortiores homines efficit. Venus hunc domat... Venus saepe coniunctione sua, vel oppositione, vel receptione, aut aspectu sextili, aut trino, Martis, ut ita dicamus, compescit malignitatem... si proxime Venus accesserit... virium iracundiae reprimat: Mars autem Venerem numquam domat.« Marsilio Ficino, *Opera omnia*, Bd. II, Ausgabe Basel 1576, S. 1339. Die deutsche Übersetzung ist Marsilius Ficinus, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, Übers. von K.P. Hasse, Leipzig 1914, S. 122 entnommen. Das Ficino-Zitat findet sich angeführt bei Panofsky, S. 164, Anm. 125, sowie bei E.H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies, A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII, 1945, S. 46. Vgl. auch die ganz ähnlich gelagerte, bei Wind, S. 88/89 abgedruckte Passage des Pico della Mirandola.

³⁹³ Ein Ausschnitt aus dem Fresko mit der hier besprochenen Mars/Venus-Szene findet sich bei Wind, Fig. 77.

³⁹⁴ Abb. bei Wind, Fig. 74. Die Literatur zu diesem Gemälde ist einigermaßen umfangreich; außer Gombrich, op. cit. in Anm. 392 sei hier nur noch die Arbeit von A.B. Ferruolo, *Botticelli's Mythologies*, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanza Per La Giostra: Their Circle of Love*, *The Art Bulletin* XXXVII, 1955, S. 24/25, sowie der von M. Davies herausgegebene Katalog der National Gallery, *The Earlier Italian Schools*, London 1961, S. 99–101, der die ältere Literatur aufführt, angemerkt.

³⁹⁵ Abb. bei Wind, Fig. 75. – Das bei Botticelli und Piero di Cosimo angeschlagene Thema wird vorweggenommen in dem plastischen Schmuck eines Spiegelrahmens im Victoria-and-Albert-Museum, London, der um 1460–1465 entstanden sein dürfte und im Stil des Antonio Pollaiuolo gehalten ist. Siehe

J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, Bd. I, S. 153/154, Nr. 129; Bd. III, Fig. 151.

³⁹⁶ Abb. bei Wind, Fig. 73. Die Zeichnung wird ebenfalls durch Wittkower, op. cit. in Anm. 355, S. 202, Taf. 38c besprochen, wenngleich dort eine Deutung der Dargestellten auf Minerva erfolgt.

³⁹⁷ Vergleiche etwa den Denar des Augustus mit seinem Venus Victrix-Revers (Abb. bei Wittkower, op. cit. in Anm. 355, Taf. 38b). Eine aus der Borghese-Sammlung stammende und heute im Louvre befindliche Figurengruppe von Venus und Amor, die sich der Waffen des Mars bemächtigt haben, gibt ebenso den Typus der Venus armata wieder, der in der *Anthologia Graeca* mehrfach angesprochen ist. Siehe *Anthologia Graeca* XVI, 171, 177, sowie 214, *The Loeb Classical Library*, Bd. V, S. 259, 261, sowie S. 287. Zu dem Venus Victrix-Typus vergleiche fernerhin E. Wind, *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969, S. 21, Anm. 11.

³⁹⁸ »Over my altars hath he hung his lance, / His batter'd shield, his uncontrolled crest, / And for my sake hath learn'd to sport and dance, / To toy, to wanton, dally, smile and jest; / Scorning his churlish drum and ensign red, / Making my arms his field, his tent my bed. // Thus he that overrul'd I overswayed, / Leading him prisoner in a red rose chain: / Strong-temper'd steel his stronger strength obeyed, / Yet was he servile to my coy disdain.« W. Shakespeare, *Venus and Adonis*, 103–112. Übers. nach F. Freiligrath, München 1919.

³⁹⁹ Das Motiv findet sich in der Antike vorgebildet, vergleiche etwa A. Rumpf in dem Artikel Eros (Eroten) II (in der Kunst) des *Reallexikon für Antike und Christentum* Bd. VI, 1966, Sp. 322. Eine besonders schöne, wenngleich Renaissance-künstlern natürlich nicht bekannte Ausformung bildet das pompejanische Wandgemälde der Casa di Marte e Venere im Museo Nazionale, Neapel. Das sitzende göttliche Paar wird von zwei Eroten begleitet gezeigt, von denen der eine auf dem Boden hockt und sich den Helm des Mars überstülpt, während der andere sich das Schwert umgürtet. Eine Abbildung gibt die Taf. I bei L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Köln 1929 wieder. Eine literarische Verwendung des Topos bietet schließlich das Gedicht *De Concubito Martis et Veneris* des Resposianus, eines Schriftstellers des dritten nachchristlichen Jahrhunderts. (Siehe *Minor Latin Poets*, *The Loeb Classical Library*, London 1934, S. 524–539) Lang ausgebreitet wird darin das Verfallen des Mars in die Macht der Venus geschildert, sowie die eifrige Inbesitznahme der Waffen des Kriegsgottes durch Amor, der die Kriegsinstrumente schließlich mit Blumen schmückt. Siehe auch F. Wickhoff, *Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis*, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXVII, 1906, S. 206, der – freilich wenig überzeugend – die Abhängigkeit von Botticellis Londoner Allegorie von diesem Gedicht festzustellen glaubt.

⁴⁰⁰ Es konnte durch Gombrich, op. cit. in Anm. 392, S. 48f. nachgewiesen werden, daß Botticelli in dieser Schilderung des kindlichen Tuns sich eng an die literarische Vorlage anlehnte, die Lukian in seiner Beschreibung des Gemäldes von Aetion mit der Darstellung der Hochzeit von Alexander und Roxane bot. Gombrich folgerte zu recht, daß Botticelli das Bild im Hinblick auf eine Hochzeit (der Vespucci?) schuf. In der Tradition solcher Hochzeitsbilder, in denen das Lukiani-

sche Erosmotiv die Macht der Liebe verdeutlicht, steht schließlich auch das 4. Gemälde von Rubens *Medici-Zyklus* (K.d.K., S. 246), das das neuaufgefundene, auf Rubens zurückzuführende Programm der Bibliothèque Nationale als »tableau du mariage du Roy avecq la Princesse Marie« bezeichnet (Thuillier, S. 56). Das Gemälde zeigt den von Francia geleiteten König Heinrich, der das ihm von Hymenäus und Cupido überbrachte Bildnis seiner Braut erblickt, während auf einer Wolkenbank über ihm das göttliche Ehepaar Jupiter und Juno thronen und die aufkeimende Liebe durch ihre Gegenwart gutheißt. Zu Füßen des Königs spielen zwei Putten mit dessen Helm und Schild, Waffenstücke, die er zum Zeichen, daß nun Liebe die Sorge um den Krieg verdrängt, abgelegt und der Obhut der kleinen Liebediener überlassen hat. – Ein Ansatz zu einer solchen Interpretation bietet schon J. S. Held in seinem Aufsatz: *Le Roi À La Ciasse*, *The Art Bulletin* XL, 1958, S. 148; allerdings kann nun nach dem Auffinden des Rubensschen Programmes in der Bibliothèque Nationale das Puttenmotiv noch weiter differenziert werden. Nicht nur als Hinweis auf das persönliche Geschick Heinrichs, sondern auch auf das ganz Frankreichs, dem ein langwährender Friede verheißen wird, gilt das Spiel der Putten mit den Waffen des Königs: »Au bas du tableau deux amours l'un emporte l'armet de teste du Roy et l'autre un bouclier pour monstrier que le Mariage du Roy établira une longue paix en France.« (Thuillier, S. 56) Der Kreis der Verwendungsmöglichkeiten des Motivs als Hochzeits- wie als Friedenssymbol schließt sich somit wieder.

⁴⁰¹ Die heute im Louvre befindliche Zeichnung ist 1530 in Venedig für Pietro Aretino gearbeitet. Eine Abbildung findet sich bei Panofsky 1958, S. 143, Fig. 36. Vgl. auch J. Adhémar, Aretino: *Artistic Adviser to Francis I*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVII, 1954, S. 311–318. Das in Frankreich durch Caraglio gestochene Blatt wird bei Bartsch XV, S. 87, Nr. 51 aufgeführt.

⁴⁰² Das Mars/Venus-Gemälde des Augsburger Historienmalers Johann Rottenhammer (1564–1625) befindet sich in der Barockgalerie des Schaezler-Palais, Augsburg, als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Von Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562–1638) haben sich insgesamt allein vier Fassungen des Mars/Venus-Themas erhalten, von denen eine im Rijksmuseum, Amsterdam, eine andere, auf 1614 datierte auf Schloß Dessau (Photo Netherl. Art Inst. L. no. 14524) bewahrt wird. Eine weitere Variante von 1623 findet sich im Landesmuseum, Hannover, (Photo Netherl. Art Inst. L. no. 14527), eine vierte schließlich tauchte 1935 im Berliner Kunsthandel auf (Photo Netherl. Art Inst. L. no. 14528). Die Komposition des Simon Vouet (1590–1649) hält ein Kupferstich des Michel Dorigny von 1638 fest, der bei W. R. Crelly, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven 1962, Fig. 186, abgebildet wird. Das Gemälde des Venezianers Carlo Saraceni (1585–1620) im Museum of Arts, Sao Paulo, gibt eine Abbildung in *Arte Veneta* XXI, 1967, S. 219, Fig. 281 wieder.

⁴⁰³ Hollstein XI, S. 228, Nr. 213.

⁴⁰⁴ Mathams Entwurf lehnt sich offensichtlich stark an die im Stich des Caraglio verbreitete Komposition des Rosso Fiorentino (vgl. oben Anm. 401) an. So ist die Figur des Mars nahezu genau übernommen, wie sich auch das Motiv des das Schwert des Mars steckenpferdartig reitenden Putto schon bei Rosso vorgebildet findet. Der sich hinter dem Schild versteckende Eros wird in der italienischen Vorlage von hinten gezeigt, bei Matham erscheint er um 180° gedreht. Unnötig zu sagen,

daß der niederländische Künstler die Ausdrucksstärke, wie die Geschmeidigkeit der Komposition seines Vorbildes bei weitem nicht erreicht. Man vergleiche nur etwa die Brillanz, mit der Rosso eine Szene, wie etwa das Schließen des Liebesgürtels, durchspielt, wie er Dienerin und Herrin vom Rücken zeigt, um dann die nestelnden Hände schlaglichtartig beleuchtet hervorzuheben, mit dem groben, packerartigen Zugschnüren bei Matham.

⁴⁰⁵ »Mars positis armis Venerem petit. Illa profecto / Felix est regio, que nullo turbine belli / Vexatur, placidaque fruens tranquilla quiete / Fertilitate suos ditatq beatq colonos.« Der Verfasser ist der niederländische Humanist Cornelius van Schoon (1540–1611), »Schonaeus«, der seit 1575 die Lateinschule von Haarlem leitete. Als »Terentius Christianus« veröffentlichte er eine Reihe religiöser Kommödien, die mehrfach verlegt wurden. Sein Tod 1611 liefert einen terminus ante quem für die Entstehung des Kupferstiches.

⁴⁰⁶ Zur Venusvorstellung, die Lukrez in seinem Prooemium zu *De Rerum Natura* entwickelte, vergleiche den vorhergehenden Teil dieser Arbeit, in welchem Lukrezens Einfluß auf nachantike Friedensallegorien, vor allem auf die des Rubens in der Londoner National Gallery, geprüft wurde. Den dort angeführten Beispielen für das Nachleben des Lukrezischen Mars/Venus-Bildes sei hier ein besonders bemerkenswerter Rückgriff des 18. Jahrhunderts hinzugefügt. Auf dem Höhepunkt des Siebenjährigen Krieges, unmittelbar nach dem verhängnisvollen Sieg von Zorndorf äußerte sich Friedrich der Große im August 1758 dem Schweizer de Catt gegenüber: »Um mich ein wenig von meinen düsteren Gedanken abzulenken, lese ich meinen Freund Lukrez, und ich spreche wie er: ›Mächtige Venus, die du den grausamen Gott des Krieges in deinen Armen hältst, der, von deinen Reizen begeistert, sein furchtbares Haupt auf deinen Busen neigt, o rühre gnädig sein Herz, daß die Schrecken des Krieges endlich der Milde des Friedens weichen, den das preußische Volk ersehnt nach soviel Nöten; daß sein fahrender Ritter nach seinem Potsdam heimkehren und hier in den Armen der Philosophie einer Ruhe genießen kann, die er entbehrt seit ach, so langer Zeit;‹ Das ist meine neue Gebetsformel.« Zitiert nach: Friedrich der Große, Gespräche mit Catt, Übers. und Hrsg. von W. Schübler, Leipzig 1940, S. 246.

⁴⁰⁷ Hollstein XI, S. 227, Nr. 205.

⁴⁰⁸ »Aligerum pennata cohors grantantibus alis / Adventum testata Dei, plausu athera complet. / Gradivoq Patri studiis ardentibus acti / Arma pharetrati demunt vulcania fratres: // Ensemq, clypeumq, et rubra cornua crista, / Loricam, notamq feris Titanibus hastam: / Et tacitum inspirant, vitiatis ossibus, ignem. / Matris Acidalia blando mitescit amore // Armipotens, veneremq avidis amplexibus ambit. / Alma fave Regina Paphi, formosa Dione / Quam Charis, et teneri semper comitantur Amores, / Unica bellorum requies, et sacra voluptas, // Grataq pax animo et fax publica mundo, / (Pacis Amor Deus est, pacem venerantur amantes / Pacis alumna Ceres, Pax est gratissima Musis, / Pace vigent leges) Da Pacem et foedera terrors.« Als Autor zeichnet T. Schievelius, über den nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden konnte. Seine Verse fallen im Vergleich mit denen des Schonaeus merklich ab, sein »pacis alumna Ceres« ist ein Zitat nach Ovid, *Fastorum Libri*, 704, sein »unica bellorum requies et sacra voluptas, grataq pax animo« folgt Statius, *Thebaidos* III, 295/296.

⁴⁰⁹ Es sei hier angefügt, daß das Mars/Venus-Thema von Rubens noch zwei weitere Male aufgegriffen wurde. Dem Gemälde der Dulwich College Gallery (vgl. oben Anm. 286) kann mit Sicherheit der gleiche allegorische Sinn des Königsberger Bildes zugesprochen werden. Denn mit Bedacht hat Rubens in die Darstellung die Figur eines kleinen Liebesgottes eingefügt, der den Verbindungsriemen von Brust- und Rückenpanzer auf der Schulter des Kriegsgottes löst und somit zur Entwaffnung des Mars beiträgt. Die andere Version des Mars/Venus-Themas bewahrt eine Skizze der Berliner Gemädegalerie (K.d.K., S. 330 rechts), für die ein nach ihr gefertigtes Gemälde noch nicht nachgewiesen werden konnte. Mars ist in voller Rüstung zu Venus, die anmutig an einem Pfeiler lehnt, hinzutreten und umfängt sie mit liebevoller Armbewegung. Der Charme und die Unbeschwertheit dieser kleinen Begebenheit läßt eher auf die Darstellung einer reinen Liebesepisode schließen, als daß ein zweiter, allegorischer Bildsinn angenommen werden müßte.

^{409a} Für die Darstellung der Entwaffnung des Mars durch Erosen hatte die Einzugsdekoration für das Erzherzogspaar Albert und Isabella 1599 in Antwerpen ein besonders signifikantes und Rubens mit Sicherheit (vgl. oben Anm. 148) bekanntes Beispiel bereitgehalten. Die wiederholt in Antwerpen bei Einzugsfeierlichkeiten (1549 für Philipp, Sohn Karls V., vgl. Cornelius Graphaeus, *Spectaculorum in Susceptione Philippi*... Apparatus, Antwerpen 1550, S.L. 3 recto ff.; 1594 für Erzherzog Ernst, vgl. Bocchius, op.cit. in Anm. 355, S. 108) gezeigte, kolossale Statue eines Giganten war zu einem Mars umgestaltet, auf dessen Leib kletternde Putten die Entwaffnung vollzogen, während weitere schon unterhalb des Statuensockels auf dem Straßenniveau Schild und Speer davontragen. Die gesamte, in der Mitte des Antwerpener Marktplatzes errichtete Gruppe zeigt ein Stich bei Bocchius, op.cit. in Anm. 148, S. 274/275; dort (S. 273) auch die bezeichnende Beischrift: *Has belli exuvias thalamo sacrare iugali / Fert animus, nostrisque, ferum depellere Martem / Finibus; his vestros taedis veneramus amores.*

⁴¹⁰ K.d.K., S. 131.

⁴¹¹ K.d.K., S. 225.

⁴¹² Voorhelm-Schneevoogt, S. 52, Nr. 15. Eine Abb. bei Evers, Abb. 293.

⁴¹³ A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin, A Critical Catalogue*, London 1966, S. 130 Nr. 183.

⁴¹⁴ Eine solche Deutung des Gemäldes als Abschied und Aufbruch des Mars findet sich bei W. Friedländer, *Iconographical studies of Poussin's works in American public collections*. I. *The Northampton Venus and Adonis and the Boston Venus and Mars*, *Gazette des Beaux-Arts* 84, 1942, S. 22ff.; W. Friedländer/A. Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin, III, Studies of the Warburg Institute* V, 3, London 1953, S. 30; K. Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, S. 611, Anm. 18, der im übrigen das Gemälde für eine Nachahmung nach dem auf 1635 datierten Stich des F. Chiari hält.

⁴¹⁵ Friedländer, op.cit. in Anm. 414, S. 22–26. Eine gedrängte Zusammenfassung dieser These gibt W. Friedländer, *Nicolas Poussin*, London 1966, S. 118.

⁴¹⁶ C. C. Cunningham, *Poussin's Mars and Venus*, *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston* XXXVIII, 1940, S. 55–58. Der Hinweis Cunninghams auf die Mars/Venus-Schilderung

im Prooemium des Lucretius erscheint durchaus gerechtfertigt, wenngleich seine Interpretation des Bostoner Gemäldes manche Mißverständnisse enthält, die teilweise bei Friedländer, op.cit. in Anm. 414, Anm. 17 und 19, berichtigt werden, ohne daß Friedländer jedoch die sich für seine Deutung daraus ergebenden Widersprüche berücksichtigt.

⁴¹⁷ Friedländer/Blunt, op.cit. in Anm. 414, S. 30, Nr. 206, Taf. 159. Ebenda S. 30, Nr. A 50, Taf. 178 wird eine früher Poussin zugeschriebene, genaue Kopie in Windsor behandelt.

⁴¹⁸ Zum Tierfrieden als eines Sinnbildes einer ewigen aetas aurea vergleiche den Appendix zu Teil I dieser Arbeit. Das Motiv des kleinen Reiters auf dem Wolf, eine der Vorstellungswelt des Tierfriedens ganz vertraute Szene, findet sich nochmals auf einer Mars/Venus-Darstellung aus dem Umkreis von Poussin. Und zwar handelt es sich um das früher Poussin selbst, nun dem »Hovingham Master« zugeschriebene Gemälde im Louvre, das das Götterpaar im Freien lagernd zeigt und das sich mit dem nun schon bekannten Puttenspiel als ganz dem Kreis der hier besprochenen Mars/Venus-Bilder verpflichtet erweist. Siehe A. Blunt, Poussin Studies XII: The Hovingham Master, Burlington Magazine CIII, 1961, S. 457, Abb. 19.

⁴¹⁹ Friedländer/Blunt, op.cit. in Anm. 414, S. 30, Nr. 207, Taf. 159.

⁴²⁰ Das hier aufgestellte Abhängigkeitsverhältnis des Poussinschen Mars/Venus-Vorwurfs von demjenigen des Rubens steht in bewußtem Gegensatz zu dem Vorschlag Friedländers, der eine antike Mars/Venus-Gruppe, die seitenverkehrt in einem Holzschnitt der Paduaner Ausgabe von 1615 von Vincenzo Cartaris *Le Imagini degli Dei degli Antichi*, S. 556, beigelegt war, als Vorbild für die Komposition des Poussin angibt. Wenn auch kaum bezweifelt werden kann, daß Poussin diese bemerkenswerte Gruppe, die sich zu seiner Zeit in römischem Borghese-Besitz befand, gekannt hat, so ist doch ein direkter Zusammenhang zwischen dem Cartari-Holzschnitt und dem Bostoner Gemälde nicht im geringsten einsichtig, da es sich um vollkommen verschiedene Bildtypen handelt. Die antike Gruppe wird weiter unten im Zusammenhang mit Rubens Pitti-Allegorie behandelt werden; es kann daher hier auf eine eingehende Beschreibung und auf die Diskussion der nachantiken Tradition verzichtet werden. Aus der nicht unerheblichen Reihe von Darstellungen, die sich mit der antiken Mars/Venus-Gruppe auseinandersetzen, ist Poussins Bostoner Gemälde jedenfalls zu streichen.

⁴²¹ Siehe J. Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*, London 1967, S. 126/127, Nr. 248, Taf. 169.

⁴²² T. Borenius, *Pictures by Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford* 1916, Nr. 325, wo die Darstellung zutreffend als »Love Disarming the Conqueror« bezeichnet wird.

⁴²³ H. Vey, Anton van Dycks Ölskizzen, *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 5, 1956, S. 197; R. A. d'Hulst/H. Vey, *Kat. Ausst. Antoon van Dyck, Tekeningen en Oliverfetschen*, Rubenshuis, Antwerpen – Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 1960, S. 163/164, Nr. 130, Taf. 78. Die Interpretation Vey's ist schon von Byam Shaw, op. cit. in Anm. 421 angezweifelt worden.

⁴²⁴ Siehe d'Hulst/Vey, op. cit. in Anm. 423, S. 163.

⁴²⁵ Siehe weiter oben Anm. 387.

⁴²⁶ Das genaue Datum von van Dycks Rückkehr nach fast acht-jähriger Abwesenheit ist nicht bekannt; seit März 1628 ist er jedenfalls in Antwerpen urkundlich nachgewiesen. Im Mai des gleichen Jahres berichtet der Earl of Carlisle dem Herzog von Buckingham von einem Besuch bei van Dyck, bei welchem er auch Rubens vorfand. (Siehe *Correspondance* IV, S. 218) Der persönliche Umgang zwischen den beiden Malern brach dann wegen des Spanien- und Englandsaufenthalts von Rubens bis April 1630 ab, konnte dann aber erneut bis zur Abreise van Dycks nach England, Anfang 1632, aufgenommen werden. Auf Grund der Datierung der Rubensschen Zeichnung (siehe oben Anm. 387) empfiehlt sich die frühere der beiden Möglichkeiten für die Kontaktaufnahme in Bezug auf das Mars/Venus-Thema.

⁴²⁷ K. d. K., S. 225.

⁴²⁸ Natürlich sind bei van Dyck die Flügel – es handelt sich im Rubensschen Bild ja um Pegasus – fortgelassen. Eine weitere Änderung betrifft den kleinen Reiter, der bei ihm nach rechts zum Hauptgeschehen hingewendet erscheint, wobei Rubens Nebenszene des Heraufhelfens eines anderen Eros auf das Pferd entsprechend wegfällt.

⁴²⁹ Die hier gegebene Interpretation der van Dyckschen Skizze wird bestätigt durch eine Zeichnung, die sich im Berliner Kupferstichkabinett findet. (Zu einer Abbildung siehe T. W. Muchall-Viebrook, *Flemish Drawings of the Seventeenth Century*, New York 1926, S. 34, Nr. 39, Taf. 39, der das Blatt allerdings van Dyck selbst zuweist und als »Roger and Angelica« nach Ariost bezeichnet.) Wenngleich die Zeichnung einige Merkmale von van Dycks Stil bewahrt, so ist sie doch für eine Zuschreibung an ihn von zu minderer Qualität und muß daher eher als eine Kopie nach einem van Dyckschen Vorwurf gelten. Die dargestellte Szene erweist sich als eine der Oxforder Tafel ziemlich nahestehende Version; das Götterpaar erscheint seitenvertauscht, aber auch schon mehr einander zugewandt. Pferd und Eros nehmen andere Positionen innerhalb der Darstellung ein, wobei es diesmal allerdings unbestreitbar deutlich wird, daß es sich um ein Wegführen des nun nicht mehr benötigten Streitrosses handelt. d'Hulst/Vey op. cit. in Anm. 423, haben dann auch daraus gefolgert, daß die Zeichnung als eine Studie nach einer zweiten, nun verlorenen Ölskizze van Dycks gefertigt wurde, die als Pendant zur Oxforder Tafel die Rückkehr des Mars aus dem Kriege zeigte. Eine solche Annahme wird sich jedoch kaum aufrecht halten lassen, sobald man die beiden fraglichen Kompositionen einander gegenüberstellt. Denn beide erweisen sich als viel zu gleichartig für eine Polarisierung als Gegenstücke, geschweige denn für die Gegensätzlichkeit der beiden angesprochenen Themenkreise. Man wird statt dessen vielmehr gut daran tun, die Berliner Zeichnung als einen weiteren Beleg für van Dycks Auseinandersetzung mit dem Thema der Mars/Venus-Annäherung zu werten.

Ein zusätzliches Beweisstück für die hier vertretene Deutung hält ein auf 1778 datierter Kupferstich des J. J. Avril (Voorhelm-Schneevooft, S. 121, Nr. 14) bereit, dessen Komposition als eine weitere Variante der van Dyckschen Szene angesehen werden muß, da die erste Begegnung zwischen Venus und Mars und dessen Abrüstung ganz vergleichbar aufgegriffen wurde. Den Sinn der Darstellung erläutert die Unterschrift »MARS AU RETOUR DE LA GUERRE«, sowie ein Vierzeiler, der hier wiedergegeben sei:

»Dans les bras caressans de la belle Déesse,
Le Dieu Mars languissait brûlant et désarmé,
Et, le front rayonnant de plus douce ivresse,
Il goûtoit à longs traits le bonheur d'être aimé.«

Als Autor der nicht mehr nachweisbaren Vorlage für den Stich wird P. P. Rubens genannt, eine Zuschreibung allerdings, die sich selbst bei Berücksichtigung der Übertragung in den Stecherstil des 18. Jahrhunderts kaum rechtfertigen läßt. Es wird sich vielmehr um einen Meister aus der stattlichen Gruppe der Rubensnachfolger handeln, der sich ikonographisch an die van Dycksche Skizze in Oxford hielt, im übrigen aber dem Rubensschen Stil verpflichtet ist. So etwa sind seine Mars- und Venusfiguren ohne das Vorbild von Rubens Münchener »Krönung des Tugendhelden« (K.d.K., S. 56) undenkbar. Die Hintergrundarchitektur mit den eingestellten Kanonen und herumliegenden Waffen erinnert deutlich an Leitbilder des Jan Brueghel d. Ä.

⁴³⁰ Auktion im Palais des Beaux-Arts, Brüssel 26.2.–1.3.1963. Eine Abbildung findet sich in: Die Weltkunst XXXIII, 1963, Nr. 3, S. 20.

⁴³¹ Ein Verfechter einer solchen Deutung und Kritiker der hier durchgeführten Interpretation könnte auf eine Komposition des Thomas Willeboirts, genannt Bosschaert, verweisen, ein heute im Amsterdamse Rijksmuseum befindliches Gemälde, das dieser »Enkelschüler von Rubens« (nach R. Oldenbourg, Die Flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts. Handbücher der Königl. Museen zu Berlin, Berlin 1918, S. 136) gegen 1644 gemalt hat und von dem sich eine vergrößerte Replik in der Potsdamer Bildergalerie befand. (Zum Amsterdamer Stück vergleiche R. Wisniewsky, Studien zum »portrait historié« in den Niederlanden, Diss. München 1967, S. 49, Abb. 3; zur Replik siehe Henschel-Simon, op. cit. in Anm. 367, S. 45, Nr. 159). Das Bild stellt den Statthalter der Niederlande, Friedrich Heinrich von Oranien, der den Antwerpener Maler 1641 nach Holland in seinen Dienst berufen hatte, in mythologischer Kostümierung dar, und zwar in einer Rolle, die die gesamte bisherige Literatur zu diesem Gemälde ausnahmslos als Bewaffnung des Mars angesprochen hat. Denn zu deutlich gibt sich die neben dem Feldherrn sitzende und diesem den Harnisch in Ordnung bringende, üppige Frauengestalt als Venus zu erkennen. Zu unverkennbar auch ist in diesem Fall das Herantragen einzelner Rüstungsstücke durch Putten, wie denn auch die eifrig betriebene Schmiede im Hintergrund der Herstellung der Waffen und somit der Ausrüstung dient. Scheinbar folgerichtig wurde daraus der Schluß abgeleitet, der Statthalter personifiziere dementsprechend Mars im Moment seines Aufbruchs zum Kampfe, eine Sinngabe, die ganz offensichtlich unsere im Vorhergehenden gegebene Deutung der van Dyckschen und Jordaenschen Kompositionen in Frage stellt. Allerdings muß hier eine solche Interpretation des Amsterdamer Gemäldes mit aller Entschiedenheit zurückgewiesen werden, denn wie sein großes Vorbild Rubens steht auch Willeboirts noch ganz in humanistischer Tradition, in der eine mythologische Szene ohne eine antike Quelle kaum denkbar, eine gegen die antike Überlieferung gerichtete Darstellung sogar auszuschließen ist. Nun ist die Bewaffnung des Kriegsgottes durch die Göttin der Liebe den antiken Mars/Venus-Erzählungen und den darauf basierenden Nachfolgern der Renaissance nicht nur nicht geläufig, sie widerspricht sogar deren Geist. Man wird also nach einer anderen Sinngabe suchen müssen, und es sei hier vorgeschlagen, das Bild als eine Rüstung des Aeneas durch Venus zu deuten, umso mehr als sich für dies Geschehnis eine im höchsten Maße prominente Quelle im 8. Buch von Vergils Aeneis findet. Dort wird berichtet, wie Venus bei Vulkan für ihren Sohn und Schützling Aeneas Waffen herstellen läßt, die sie diesem für seine Verteidigung und die der Seinen überreicht. Erst die Annahme dieser Vorlage vermag im Gemälde des Willeboirts ein solches Detail wie

etwa die Schmiede im Hintergrund sinnvoll zu erklären, wie auch die Schilderung des Feldherrn erst mit der Aeneas-Typologie einen auszeichnenden Akzent erhält. Nicht als ein blutrünstiger Gott des Krieges will sich der erfolgreiche Statthalter gesehen wissen, sondern als gerechter, von den Göttern geliebter Vertreter seines Volkes, der siegreich seine Feinde schlägt, um den Frieden zu gewinnen. Daß eine solche Form des Herrscherlobes Friedrich Heinrich besonders vertraut war, bezeugt ein 1646 von ihm an Willeboirts bezahltes Gemälde der Potsdamer Galerie, das unter dem Schlüssel von Aeneas und Dido der Verlobung seiner Tochter Luise Henriette mit dem Großen Kurfürsten gewidmet ist. (Siehe dazu J. G. van Gelder, De opdrachten van de Oranje aan Thomas Willeboirts en Gonzales Coques, Oud-Holland 64, 1949, S. 42/43, Abb. 3)

⁴³² Die Skizze wurde auf den Ausstellungen 1953 in Rotterdam und 1962 in Elewijt gezeigt. Siehe die Kataloge Oliver Verschuren van Rubens, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 1953, S. 83f., Nr. 71, sowie Rubens Diplomate, Elewijt 1962, S. 169, Nr. 150, Taf. 27. Ob die Tafel als eine Studie zum Heinrich-Zyklus gewertet werden kann, mußte Jost, op. cit. in Anm. 370, S. 190, Anm. 41 offenlassen, wie auch kaum zwingende Gründe für einen solchen Zusammenhang aufgeführt werden können.

⁴³³ »...bella / ipse paras ferroque tuos abolere nepotes? / nec genus Harmoniae nec te conubia caelo / festa nec hae quicquam lacrimae, furibunde, morantur?« Statius, Thebaidos III, 269–272.

⁴³⁴ Das Gemälde wurde 1936 bei Jean Schmit in Paris verkauft. Zur Abbildung vergleiche Photo Netherl. Art Inst. L. no. 7086.

⁴³⁵ K.d.K., S. 428.

⁴³⁶ »In quanto al soggetto della pittura, egli è chiarissimo, di maniera che con quel poco che ne scrissi à V.S. da principio, il rimanente si dichiarerà all' occhio giudizioso di V.S. meglio forse che per mia relazione. Contuttociò, per ubbidire à V.S. le esplicherò con poche parole. La principal figura è Marte, che lasciando il tempio di Jano aperto (il quale in tempo di pace, secondo gli costumi romani, stava serrato) va collo scudo e la spada insanguinata minacciando ai popoli qualche gran ruina, curandosi poco di Venere sua dama, che si sforza con carezze ed abbracciamenti a ritenerlo, accompagnata dalli suoi Amori e Cupidini. Dall' altra banda Marte vien tirato dalla furia Aletto, con una face in mano. Mostrì acconto, che significano la Peste e la Fame, compagni inseparabili della Guerra. Nel suolo giace rivolta una donna con un liuto rotto, che denota l'armonia, laquale è incompatibile colla discordia della guerra; siccome ancora una madre col bambino in braccio, dimostrando che la fecondità, generazione e carità vengono traversate dalla guerra, che corrompe e distrugge ogni cosa. Ci è di più un architetto sottosopra colli suoi strumenti in mano, per dire, che ciò che in tempo di pace vien fabbricato per la comodità e ornamento delle città, si manda in ruina e gettasi per terra per la violenza dell' armi. Credo, sebben mi ricordo, che V.S. troverà ancora nel suolo, di sotto i piedi di Marte, un libro, e qualche disegno in carta, per inferire che egli calca le belle lettere ed altre galanterie. Vi deve esser di più un mazzo di frezzo o saette col laccio, che le stringeva insieme, sciolto; che era, stando unite, l'emblema della Concordia, siccome ancora il caduceo e l'ulivo, simbolo della pace, che finì giacerli a canto. Quella matrone lugubre, vestita di negro e col velo stracciato, e spogliata delle sue gioie e d'ogni sorte

d'ornamenti, è l'infelice Europa, la quale già per tanti anni soffre le rapine, gli oltraggi e le miserie, che sono tanto nocive ad ognuno, che non occorre specificarle. La sua marca è quel globo, sostenuto da un angetto o genio, con la croce in cima, che denota l'orbe cristiano.« – *Correspondance* VI, S. 208. Die Übersetzung ist Warnke, op. cit. in Anm. 5, S. 63 entnommen.

- ⁴³⁷ Von der Kenntnis seines Atelierbetriebes wird man einen modello für die Komposition erwarten, der dem Besteller eines Gemäldes zur Begutachtung zugesandt wurde, und wirklich legt eine Stelle in seinem Brief an Sustermans die Existenz eines solchen modellos, den Sustermans in den Händen gehabt haben muß, nahe. («...sowie mit der Hilfe Ihres geübten Auges schon mehr begriffen haben werden...», eine Äußerung zu einer Zeit, als das ausgeführte Gemälde sich noch auf seiner Reise nach Florenz befand.) Der modello ist heute allerdings nicht mehr nachweisbar; das kleine Bild der Londoner National Gallery wird man angesichts seiner schlechten Qualität und angesichts der Tatsache, daß es nicht wie üblich mit Öl auf Holz, sondern auf Papier gemalt ist, nicht als solchen ansprechen dürfen. (Diese nicht allgemein vertretene Auffassung wird geteilt von Martin 1970, S. 230–233). Vielmehr reiht es sich unter die vielzählige Gruppe von Kopien nach der Pitti-Komposition ein, in der sich noch eine weitere, skizzenmäßig auf Papier ausgeführte, in der Sammlung Chévrier-Marcille, Paris, findet. Kopien nach dem Gemälde bewahrte ehemals u.a. das Stadtschloß Potsdam, das Museo Municipal de San Sebastiano und die Beheyt Sammlung, Belgien; weitere wurden in den nachfolgenden Verkäufen aufgeführt: Richthofen, Berlin 24. Okt. 1912; Ooms – van Eersel, Antwerpen 15.–20. Mai 1922; Christie's London 3. Nov. 1950; Christie's, London 16. Mai 1952; Sotheby, London 1. Mai 1963. Eine kleine Nachzeichnung findet sich im Louvre, eine weitere, von Fragonard ausgeführte im British Museum. Von M. J. Schmidt (Kremserschmidt) hat sich eine auf 1792 datierte freiere Replik im Grazer Johanneum erhalten. Siehe K. Woisetschläger, Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Johanneum in Graz, Wien 1961, S. 164, Abb. S. 165.

In Antwerpen werden sich zum Zeitpunkt der Abfassung des Briefes keine das Gemälde betreffende Unterlagen mehr befunden haben, denn anders lassen sich einige kleine Unstimmigkeiten in der Rubensschen Beschreibung kaum erklären, so etwa fehlt in dem Gemälde der Olivenzweig, von dem Rubens spricht, wie andererseits die Schlacht im Hintergrund, das Kapitell neben dem Baumeister und das Notenbuch in der Hand der Harmonie, die im Bild dargestellt sind, nicht im Rubensschen Text aufgeführt werden.

Ob sich die beiden nur sehr flüchtig skizzierten Figuren auf dem verso einer von Müller-Hofstede, op. cit. in Anm. 263, S. 116f. veröffentlichten Studie zur Madrider Kreuzigung des Hl. Andreas von 1638 im Museum Boymans-van Beuningen wirklich mit Vorstudien zur Allegorie des Palazzo Pitti verbinden lassen, wie H. Vlieghe, *Saints I, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Brüssel 1972, S. 90 nahelegt, dürfte schwer zu entscheiden sein.

- ⁴³⁸ Dementsprechende Überlegungen bietet E. Hubala, Peter Paul Rubens: »Der Krieg«, *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, Köln 1970, S. 277ff.

- ⁴³⁹ Burckhardt, S. 16.

- ⁴⁴⁰ K.d.K., S. 254.

- ⁴⁴¹ K.d.K., S. 56. – Der Hinweis auf den Zusammenhang zwischen der Venusgestalt der Pitti-Allegorie und dem Genius der »Krönung des Tugendhelden«, wie auch der weiter unten besprochenen Venus aus dem Düsseldorfer »Venus und Adonis«-Bild findet sich schon bei Hubala, op. cit. in Anm. 438, S. 284ff., wenngleich den dort angeknüpften Folgerungen hier nicht beigestimmt werden kann. – Held, S. 150, Nr. 145, machte darauf aufmerksam, daß die Figur des Münchener Genius in einer Vorzeichnung des Meisters für die plastische Ausführung einer Engelsgestalt an der Fassade der Antwerpener Jesuitenkirche wieder aufgegriffen wurde.

- ⁴⁴² G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, III. Kapitel. – Burckhardt, S. 81 hat diese Besonderheit der Rubensschen Kunst nachdrücklich gekennzeichnet, als er allgemein davon sprach, »...alle seine Gestalten leben irgendwie im Moment mit und der Moment in ihnen«.

- ⁴⁴³ Von Titians Komposition (Prado, Madrid) hat Rubens eine Kopie angelegt, die er besonders geschätzt haben muß, da sie bis zu seinem Tod in seinem Besitz verblieb. (Siehe J. Denucé, *The Antwerp Art Galleries*, Antwerpen 1932, S. 58, Nr. 45) Rubens Verehrung dieses Titian-Bildes spiegelt nicht nur das weiter unten besprochene Gemälde in Düsseldorf, sondern vor allem das um 1635 entstandene Venus-und-Adonis-Bild im New Yorker Metropolitan Museum of Art wieder. (Siehe J. A. Goris/J. S. Held, *Rubens in America*, New York 1947, S. 38, Nr. 77.)

- ⁴⁴⁴ K.d.K., S. 29. Zu dem Düsseldorfer Gemälde vergleiche die Studie von H. von Einem, Rubens' »Abschied des Adonis« in Düsseldorf, *Wallraff-Richartz Jahrbuch XXIX*, 1967, S. 141–156.

- ⁴⁴⁵ Burckhardt, S. 49.

- ⁴⁴⁶ Eine gute Abbildung, sowie eine Zusammenstellung der die Figurengruppe betreffenden Literatur bietet P. Zanker, *Forum Augustum, Das Bildprogramm, Monumenta Artis Antiquae Bd. II*, Tübingen 1969, Taf. 52, sowie S. 19ff. Vgl. auch Helbig, op. cit. in Anm. 26, III, S. 30/31, der die im Thermenmuseum befindliche Replik ausführlich behandelt. Bei der Zweifigurengruppe handelt es sich um eine Zusammensetzung zweier älterer Statuentypen, so geht der Mars auf den sogenannten Ares Borghese (2. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.), die Venus auf die Aphrodite von Capua im Neapler Nationalmuseum (2. Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr.) zurück. Ob die Gruppe das Kaiserpaar Marc Aurel und Faustina minor darstellt, wie vielfach angenommen wird, kann nicht als gesichert gelten. – Wohl aus dem Quattrocento stammt das im antiken Stil nachgebildete, säulensarkophagartige Relief des Palazzo Mattei in Rom, das in der Mittelnische die hier behandelte Mars/Venus-Gruppe zeigt. Zu einer Abbildung siehe C. Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs III,2*, Berlin 1904, S. 235f., Nr. 192, Taf. LXI.

- ⁴⁴⁷ Siehe M. Dobroklonsky, *Drawings of the Flemish School of the 17th and 18th Centuries in the Hermitage*, Moskau 1955, S. 132, Nr. 642. – Zweifel an einer Autorschaft von Rubens äußerte V. H. Miesel, Rubens' study drawings after ancient sculpture, *Gazette des Beaux-Arts* 61, 1963, S. 319. Dagegen hat sich für eine Eigenhändigkeit Burchard/d'Hulst, S. 29/30, Nr. 13 und Held, op. cit. in Anm. 30, S. 138, sowie Anm. 36

ausgesprochen. Vgl. auch Kieser, op. cit. in Anm. 27, S. 114, der einen Zusammenhang im Formalen zwischen der antiken Gruppe und dem Düsseldorfer Venus-und-Adonis-Bild andeutet.

⁴⁴⁸ Das Kompositionsschema der Mars/Venus-Gruppe war dem 17. Jahrhundert nicht nur durch das Stück der Borghese-Sammlung bekannt, sondern auch durch den häufig abgebildeten Revers einer Münze des Marc Aurel (Mattingly IV, S. 543, Nr. 999, Taf. 74,11), der die beiden Figuren in gleicher Anordnung zeigt. Dieser Münzrevers war von Gevaerts, S. 91 aufgeführt und mit einer Abbildung vorgestellt worden. Weitere, Rubens bekannte Werke zur antiken Münzkunst, wie etwa de Bie, op. cit. in Anm. 52, Nr. XXXI,4 und Tristan, op. cit. in Anm. 53, S. 655–657 behandeln die Münze und bilden sie ab, wobei im letztgenannten Werk ein ausführlicher Artikel zu Mars und Venus angeführt ist.

Nach diesem Münzrevers findet sich in den, dem ikonologischen Handbuch des Cartari in seiner Ausgabe Padua 1615 angebundenen Annotationi di Lorenzo Pignoria al Libro delle Imagini del Cartari auf S. 556 ein Holzschnitt mit der stark vergrößerten Wiedergabe der Figurengruppe, allerdings im Gegensatz. Dieses im Gesamt der Überlieferung des Mars/Venus-Schema für Rubens relativ belanglose Glied hat S. L. Alpers in ihrem Aufsatz *Manner and Meaning in some Rubens Mythologies*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXX, 1967, S. 294, als Vorbild für die Pitti-Allegorie geltend gemacht, ohne allerdings auf die Leningrader Zeichnung, das Stück der Borghese-Sammlung oder den Münzrevers hinzuweisen, womit ihr auch eine Erklärung dafür fehlt, warum das vermeintliche Vorbild seitenvertauscht zu der von ihm abhängig geglaubten Pitti-Allegorie steht. Außer dem Cartari-Holzschnitt denkt Alpers an eine Beeinflussung durch Statius, Thebaidos III, 295 ff., eine literarische Vorlage, die allenfalls noch für die Mars/Venus-Skizze von Rubens aus Privatbesitz herangezogen werden kann, für die Pitti-Allegorie hier dagegen ebenso wie das Cartari-Blatt abgelehnt werden muß, da sich nahezu keine Verbindung zwischen der Erzählung bei Statius und der allegorischen Schilderung der »Schrecken des Krieges« bei Rubens aufzeigen läßt. Die Ausführungen bei Alpers zur Genese der Pitti-Allegorie können hier umso mehr in Frage gestellt werden, als ein näheres Zusehen erweist, daß ihre Kenntnis der beiden Pfeiler ihrer Argumentation, das Cartari-Blatt und der Statius-Text, der oben (Anm. 414) angeführten Arbeit Friedländers über Poussins Mars/Venus-Gemälde in Boston ohne Zusätze oder Abstriche entlehnt ist. Das Übertragen gewonnener ikonographischer Erkenntnisse von einem Gemälde auf ein anderes, das wenig, ja nahezu nichts mit dem ersten gemeinsam hat, muß allein schon fragwürdig bleiben, umso mehr allerdings, als sich – wie oben im Exkurs über das Bostoner Gemälde ausführlich dargelegt wurde – diese »gewonnenen ikonographischen Erkenntnisse« bei einer Nachprüfung als nicht stichhaltig erweisen, eine Nachprüfung, die Alpers hätte anstellen müssen, bevor sie das vorgefundene Material für die Pitti-Allegorie auswertete.

Wenn überhaupt eine antike literarische Quelle mit der Rubensschen Bilderfindung in Verbindung gebracht werden kann, so ist es Claudians Gedicht (*Carmina*, XLVIII) auf den Magneten, dessen eingeschlossene gegensätzliche Kräfte mit dem Götterpaar Mars und Venus verglichen werden. Claudian XLVIII, 22–39 erscheint dabei nahezu als Beschreibung der antiken Zweifigurengruppe, während im Folgenden (44–50) Bemerkungen angeschlossen sind, die eine gleiche Situation, wie die in der Pitti-Allegorie geschilderte, wenn-

gleich nicht mit deren pessimistischem Ausgang, wiedergeben. Claudian XLVIII, 44–50 sei hier daher angeführt: »sic Venus horrificum belli comprescere regem / et vultum mollire solet, cum sanguine praecipit / aestuat et strictis mucronibus asperat iras. / sola feris occurrit equis solvitque tumorem / pectoris et blando praecordia temperat igni. / pax animo tranquilla datur, pugnasque calentes / deserit et rutilas declinat in oscula cristas.«

⁴⁴⁹ »Aliis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis. Concludo tamen, ad summam eius perfectionem esse necessariam earum intelligentiam, imo imbibitionem: sed iudiciose applicandum earum usum et omnino citra Saxum. Nam plures imperiti, et etiam periti non distinguunt materiam a forma, saxum a figura, nec necessitatem marmoris ab artificio.« – Übers. nach F. Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike, Jena 1882, S. 37.

Die Kenntnis des Rubensschen Aufsatzes, dessen Anfangsabschnitt oben wiedergegeben ist, wird R. de Piles verdankt, der ihn unter dem Titel *Ex Rubenio. De Imitatione Statuarum* in seinem *Cours de Peinture par Principes*, Amsterdam und Leipzig 1766, S. 127–134, sowohl im lateinischen Originaltext, wie in französischer Übersetzung abgedruckt hat.

⁴⁵⁰ Siehe M. Jaffé, Rubens and Giulio Romano at Mantua, *The Art Bulletin* XL, 1958, S. 325–329.

⁴⁵¹ Eine Abb. des Freskos bei Hartt, Fig. 260.

⁴⁵² Siehe E. H. Gombrich, *Hypnerotomachiana*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIV, 1951, S. 125.

⁴⁵³ Eine die Figuren von Mars und Venus variierende Vorzeichnung des Giulio Romano bewahrt die Eremitage in Leningrad. Die im Hinblick auf das ausgeführte Fresko nicht uninteressante Studie (Maße: 18 × 17 cm) ist nicht bei Hartt angeführt. Es sei hier zur Diskussion gestellt, ob nicht Giulio Romano in etwa Anregungen für seine Gruppe von jener Medaille bezog, die für Luca de' Zuhari in der Art des Antico (ca. 1460–1528) gearbeitet ist und auf ihrem Revers den ausbreitenden und sich umblickenden Mars zeigt, dem die sich an ihn klammernde Venus folgt. (Vgl. Hill/Pollard, S. 19, Nr. 74) – Die Rubenssche Gruppe hat ihrerseits ganz offensichtlich auf ein Gemälde des spanischen Malers Herrera Barnuevo (1619–1671) weitergewirkt, das Teil eines Altaropferaltars in dem Madrider Kloster Descalzas Reales ist und die alttestamentarische Szene »Abigail, den David zurückhaltend« zeigt. Siehe zu einer Abb. H. E. Werthey/A. S. Werthey, Herrera Barnuevo and his chapel in the Descalzas Reales, *The Art Bulletin* XCVIII, 1966, Abb. 24, sowie S. 20/21.

⁴⁵⁴ O. van Veen, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, Antwerpen 1612, S. 197. – Jost, op. cit. in Anm. 370, S. 213/214 hat kurz eine mögliche Beziehung zwischen der Pitti-Allegorie und einer anderen Darstellung der Emblemata Horatiana angesprochen. Das Blatt (Nr. 191) stellt den über seine Gegner hinwegelenden Gott der Zeit und im Hintergrund die drei Grazien dar, wobei der Zusammenhang mit Rubens späterer Kriegsallégorie offensichtlich kein sehr enger ist und es hier bezweifelt werden muß, ob von einem »Urbild« oder gar einer »teilweisen Erklärung« für die Pitti-Allegorie in der Tat gesprochen werden kann.

⁴⁵⁵ Eine nicht unähnliche Pose weist die zu Rubens Zeit allenthalben bewunderte Statue des »Borghesischen Fechters« auf, die sich im Oeuvre des flämischen Meisters mehrfach

zitiert findet, so etwa ganz links im vielfigurigen »Raub der Sabinerinnen« der Londoner National Gallery (K.d.K., S. 379). Allerdings müssen gerade im Hinblick auf die ganz unverwechselbare Ausfallstellung des Fechters beide Figurentypen klar von einander geschieden werden; denn es handelt sich bei dem Rubensschen Mars nicht wie bei der antiken Plastik um einen kämpfenden, sondern um einen schreitenden, sich dem Kampf erst stellenden Krieger. Man wird daher dem »Borghesischen Fechter« bei der Genese des Pitti-Mars kaum eine wesentliche Vermittlerrolle zubilligen können.

⁴⁵⁶ Siehe C. Eisler, A New Rubens Cartoon, Burlington Magazine CVI, 1964, S. 357/358. Eine völlige Eigenhändigkeit wird durch J. Müller-Hofstede, A New Rubens Cartoon?, Burlington Magazine CVI, 1964, S. 575, bezweifelt, von M. Jaffé dagegen jedoch glaubhaft nachgewiesen. Auf dessen Beweisführung für Rubens Autorschaft stützt sich die hier vorgetragene Zuschreibung. Siehe M. Jaffé, A New Rubens Cartoon?, Burlington Magazine CVII, 1965, S. 209.

⁴⁵⁷ Dem Raphaelkreis mag die Kenntnis dieses Kriegertypus wiederum durch das antike Sarkophagrelief mit der Mars- und Rhea Silvia-Darstellung vermittelt sein, das sich heute im Palazzo Mattei, Rom, befindet und ehemals in S. Giovanni in Laterano aufbewahrt gewesen sein muß. (Vgl. Robert, op. cit. in Anm. 446, S. 228 ff., Nr. 188, Taf. 60.) Zahlreiche Renaissance-Zeichnungen geben dieses Relief, dessen Mitte die Figur des Mars ganz in der hier besprochenen Ansicht einnimmt, wieder, wie sich auch ein Nachstich der Marc-Anton Schule (Bartsch XV, S. 53, Nr. 10) erhalten hat. Zu dem hier vorgestellten Kriegertypus vergleiche fernerhin den Stich des Nicoletto da Modena (Hind, op. cit. in Anm. 65, Bd. VI, Taf. 682, Nr. 82) mit der Inschrift MARTE, wie auch den Stich des Meisters des Jahres 1515 (Hind, op. cit. Bd. VIII, Taf. 870, Nr. 17).

⁴⁵⁸ Detailabbildung bei Hartt, Fig. 15.

⁴⁵⁹ Eine solche Wiederverwendung findet sich bei Giulio in einem Tondo für eine Deckendekoration im Mantuaner Palazzo del Te (Alinari, P. Z. N. 18742) und bei Perino in einem Deckengemälde des Genueser Palazzo Doria. (Siehe zu diesem Fresko und seiner Vorzeichnung im British Museum, London, B. Davidson, Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa, The Art Bulletin XLI, 1959, S. 315 ff., Abb. 12 und 13)

⁴⁶⁰ Vgl. Lugt, op. cit. in Anm. 332, Bd. II, S. 27, Nr. 1074, Taf. 45.

⁴⁶¹ Blunt op. cit. in Anm. 413, S. 24, Nr. 30. Vergleiche auch A. Blunt, Nicolas Poussin, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958, National Gallery of Art Washington, Bollingen Series XXXV, 7, New York 1967, Bd. I, S. 65/66.

⁴⁶² Daß es sich dabei nicht um ein Wiederaufgreifen der Statue des »Borghesischen Fechters« handelt, wie es S. Emmerling, Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nikolas Poussin, Würzburg 1939, S. 27 nahelegt, dürfte sich fraglos aus dem oben Gesagten ergeben.

⁴⁶³ C. Ripa, Iconologia, hier benutzte Ausgabe Padua 1611, S. 84. Als Attribut ist dem Krieger ein Löwe und ein Schild mit der Darstellung einer Flamme beigegeben.

⁴⁶⁴ Ebda., S. 101/102. Den Contrasto verdeutlichen neben der Kriegergestalt das sich feindlich gegenüberstehende Paar von Katze und Hund.

⁴⁶⁵ Die Kupferstichserie erschien in Rom ohne Jahresangabe. (Bartsch XVII, S. 738, Nr. 390–462) Die gleiche Tradition greift wesentlich später Sebastiano Ricci in seinem gegen 1695 gearbeiteten Gemälde »Tod des Archimedes« im Palazzo Vidman-Foscari, Venedig, auf. (Siehe zu dem Gemälde und seinen Vorzeichnungen A. Blunt/E. Croft-Murray, Venetian Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1957, S. 58, Nr. 328 und 329, sowie Fig. 34 und 35.) Die Gestalt des Mörders gleicht der von Ripa angebotenen Bildformel, wenngleich auf der anderen Seite ein Einfluß von Rubens Pitti-Allegorie nicht ganz ausgeschlossen werden kann, da der Soldat bei Ricci mit seinem vorgesetzten rechten Fuß ganz vergleichbar der Pose des Pitti-Mars die Blätter des Archimedes zertritt. – Auf zwei Parallelen zu der Bildformel des Ripa sei hier abschließend verwiesen, und zwar auf Darstellungen der Personifikation der Ira, des Zornes, die ein Stich des Georg Penc (Bartsch VIII, S. 352, Nr. 103) und des Jacob Matham nach H. Goltzius (Bartsch III, S. 199, Nr. 274) als weibliche Gestalt, aber in gleicher Seitenansicht, dem typischen Schreitmotiv und der unverwechselbaren Schwerthaltung wiedergeben.

⁴⁶⁶ Nicht von ungefähr erscheint im fernen Hintergrund des Gemäldes eine Schlachtendarstellung genau unterhalb des bluttriefenden Schwertes, wodurch der emblemartige Charakter dieses Kriegssinnbildes für das Gesamt der Allegorie nicht unbeträchtlich unterstrichen wird.

⁴⁶⁷ Andreas Gryphius, Dichtungen, Hrsg. K. O. Conrady, Hamburg 1968, S. 23.

⁴⁶⁸ Die Erfindung erinnert an die Gestalt eines getöteten Israeliten in Rubens Londoner Gemälde »Die Eherne Schlange« (K.d.K., S. 315) von 1635, die ihrerseits eine Abhängigkeit von einem Vorbild Michelangelos nahelegt. Siehe dazu Martin 1970, S. 232, sowie S. 134 und S. 136, Anm. 16.

⁴⁶⁹ Held, S. 15, sowie Fig. 5. Vgl. damit die Formulierung, die Gevaerts bei seiner Besprechung des *TEMPLUM IANI* findet: »Adiacent et Penicilli, itemque Circinus, Regula, aliaque Artium fabrilium instrumenta: quod PAX exstruat et restauret, quae BELLUM et Barbaries diruit.« (Gevaerts, S. 138)

⁴⁷⁰ Es kann hier hinzugefügt werden, daß die Wahl des Darstellungsgegenstandes für die Zeichnung ihre besondere Bedeutung noch dadurch erhält, daß die drei Grazien traditionsgemäß als Sinnbild unverbrüchlicher Freundschaft, ja des allgemeinen Friedens überhaupt gewertet werden konnten. Unter dem Bilde der Schönheit tritt Mars somit auch den Inbegriff friedlicher Eintracht und Freundschaft nieder, was auch hinsichtlich seiner Ausbruchssituation aus dem Liebesbund mit Venus von Bedeutung ist. Sozusagen die entgegengesetzte Position nimmt ein Gemälde des Jacopo Tintoretto in dem Art Institute, Chicago, ein, das Mars und Venus in einträchtiger Liebe und im Hintergrund die aus diesem freudigen Anlaß tanzenden Grazien zeigt. Als Sinnbild des Friedens interpretierte Panofsky, op. cit. in Anm. 158, S. 57 eine Grazien-Darstellung des Corregio, wobei er sich unter anderem auf das Zeugnis von Cesare Ripa stützte. Siehe dazu C. Ripa, Iconologia, hier benutzte Ausgabe Padua 1611, S. 17/18.

⁴⁷¹ Hier benutzte Ausgabe Paris 1542, dort S. 20/21 unter dem Motto: FOEDERA/Bundsgenossen. Der dort angeführte deutsche Text sei hier wiedergegeben: »So du Fürst yetz zu

diser zeyt / Machst neue bundnuß, schenck ich dier / Ein lauten, merck was die bedeyt, / Vnd nim sy gnediglich von mier. / Ein laute halt mit grosser zier, / Soll nicht wo nur ein saytt abschnolt: / Ein steter bund schreckt alle thier, / Gilt nicht, wo nur ein bundßgnoß folt.« Als von Alciatus abhängig erweist sich das Emblem XII mit einer Lautendarstellung und darauf bezogener politischen Auslegung in Henricus Oracus, *Viridarium Hieroglyphico Morale*, Frankfurt 1619, S. 24/25. Vgl. dazu auch J. Hollander, *The Untuning of the Sky, Ideas of Music in English Poetry 1500–1700*, Princeton 1961, S. 47–50.

⁴⁷² Siehe M. Levey, *National Gallery Catalogues, The German School*, London 1959, S. 47–54, wo sich die umfangreiche Literatur zu diesem Gemälde zusammengetragen findet.

⁴⁷³ Eine Abb. bei Brent, op. cit. in Anm. 377, Nr. 13. Das Lautenspiel als Kennzeichnung des Friedens weist ferner eine im Stadium einer Skizze gehaltene Friedensallegorie aus der Rubensnachfolge auf, die sich in englischem Privatbesitz (The Hon. John Freemantle, Swanbourne) erhalten hat. Siehe dazu weiter oben, Anm. 377.

⁴⁷⁴ Vergleiche damit auch das »Musae Pacis Filiae sunt et Transquillitatis Alumnae«, das Caspar Gevaerts am Schluß seiner »Praefatio ad Lectorem« in der *Pompa Introitus Ferdinandi* anführt. Zum Gemälde des Maerten de Vos siehe A. P. de Mirimonde, *Les Concerts des Muses chez les Maitres du Nord*, *Gazette des Beaux-Arts* 63, 1964, S. 144/5 und Fig. 14.

⁴⁷⁵ Sinnfällig findet sich diese Disharmonie durch Rubens in dem aufgelösten Pfeilbündel, das bei Venus am Boden liegt, zum Ausdruck gebracht: »Es muß auch noch ein Bündel von Pfeilen dasein, deren Band, das sie früher zusammenhielt, aufgelöst ist, während sie vereint als das Sinnbild der Eintracht angesehen werden«. Ganz vergleichbaren Gebrauch von dieser Bildformel machte Abraham Janssens in seiner in der *Municipal Art Gallery*, Wolverhampton, befindlichen Allegorie, in welcher das Zuschneiden eines Pfeilbündels als Schlüssel für das Zustandekommen des Friedens gewertet ist. Zu diesem Gemälde vergl. Kat. »Le Siècle de Rubens«, Brüssel 1965, S. 106, Nr. 113. Ebenso verwendet Theodor van Thulden dieses Motiv in seiner 1646 datierten, im Ratssaal von s-Hertogenbosch bewahrten Friedensallegorie. Vgl. Hairs, op. cit. in Anm. 238, S. 21, Abb. 15.

⁴⁷⁶ In wie weit diese Rubenssche Trauergestalten im Hinblick auf die Figur der Poenitentia konzipiert sind, welche in Lucians berühmter Beschreibung der »Verleumdung des Apelles« erwähnt wird, die, seit 1494 im Druck erschienen, immer wieder die Künstler der Renaissance zur Neuschöpfung angeregt hat, mußte Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein. Es mag hier genügen, auf die offensichtliche Parallele des Bildtyps zu verweisen.

⁴⁷⁷ K.d.K., S. 379.

⁴⁷⁸ K.d.K., S. 378. Hier wäre auch die trauernde Belgica anzuschließen, die zwar als knieende Gestalt, aber doch mit emporgeworfenen Armen auf dem Mittelfeld der APOTHEOSIS D. ISABELLAE CLARAE EUGENIAE in Rubens Antwortener Festdekoration von 1635 erscheint. Vgl. Gevaerts, S. 97: »... quae sublati ad caelum manibus...« Siehe auch Martin, S. 140, Abb. 66 (Nachstich des Th. van Thulden).

⁴⁷⁹ Es deutet manches darauf hin, daß Rubens in seiner Europa nicht nur den Typus der »Bethlehemitischen Mutter« verarbeitet hat, sondern auch eine klagende Frauengestalt, die sich auf dem Revers einer Medaille für Ludwig XII. findet (Anonymus, Italien, vor 1530). Der Revers bietet eine Kriegs-allegorie, in der der auf einem Pferd dahersprengende Kriegsgott eine Furie (?) antreibt, die wiederum mit erhobenem Dolch eine weibliche Gestalt verfolgt. Diese ist mit hocherhobenen Armen und in der gleichen, nach vorn fallenden Körperhaltung, die später Rubens Europa, wenngleich seitenvertauscht, auszeichnen wird, gegeben und personifiziert allgemein die Opfer des Krieges. Neben ihr sitzt mit verhülltem Haupt und mit dem Gestus der Trauer Italia, die Personifikation Italiens. Zu der Medaille vgl. Hill/Pollard, S. 57, Nr. 306.

⁴⁸⁰ Hubala op. cit. in Anm. 438, S. 283.

⁴⁸¹ »Delle cose publiche non sappiamo altro che un torpore e stracchezza da tutte le bande, et secondo che posso comprendere da certi indici se il fasto spagniolo si potesse accomodare alla ragione ben si troverebbero espedienti per ridurre l'Europa che pare tutta concatenata insieme in miglior temperamento.« *Correspondance IV*, S. 252. Übers. Zoff, S. 206.

⁴⁸² »Certo è ch'egli andò con buona e virtuosa intentione di operar sì col Re di Spagna et gli suoi ministri che paiono indormentati di un profondo lethargo che aprissero pur una volta gli occhi e ponessero fina alle miserie d'Europa.« *Correspondance IV*, S. 446. Übers. Zoff, S. 318.

⁴⁸³ »Spero che S. Santità et il Re d'Inghilterra e sopra tutto il sig^{te} Iddio si intrometterà per spegnere un incendio bastante a spargersi per tutta l'Europa (e che non viene estinto nel principio), per divastarla.« *Correspondance VI*, S. 127. Übers. Zoff, S. 451. – Zu Rubens Verwendung des Begriffs »Europa« vergleiche weiterhin seinen Brief an Spinola vom 11.2.1628 (*Correspondance IV*, S. 169), seinen Brief an Olivarez vom 30.6.1629 (*Correspondance V*, S. 81), sowie seinen Brief ebenfalls an Olivarez vom 24.8.1629 (*Correspondance V*, S. 177).

⁴⁸⁴ Siehe dazu Rubens Brief an Gerbier vom 21.4.1627 (*Correspondance IV*, S. 69), wie auch den Brief an Olivarez vom 1.8.1631 (*Correspondance V*, S. 410).

⁴⁸⁵ Vgl. dazu W. Fritzemeyer, *Christenheit und Europa. Zur Geschichte des Europäischen Gemeinschaftsgefühls von Dante bis Leibnitz*, München/Berlin 1931, vor allem S. 91–117 und Albertini, op. cit. in Anm. 145, S. 159ff.

⁴⁸⁶ Als literarische Parallele sei hier Ronsards »la pauvre Europe« genannt, das in dessen 1553 erschienenem Gedicht »Les Isles Fortunées« Erwähnung findet. Ronsard klagt darin bitter über das Eiserne Zeitalter, das nicht nur auf seinem Heimatland Frankreich, sondern vor allem auf ganz Europa lastet, und träumt von einem Aufbruch zu den Inseln einer ewigen Goldenen Zeit. Siehe Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, Hrsg. P. Laumonier, Paris 1924–67, Bd. V, S. 175–191, sowie Armstrong, op. cit. in Anm. 136, S. 14/15.

⁴⁸⁷ Burckhardt, S. 130.

Abkürzungsverzeichnis

Bartsch

A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Neuausgabe, Leipzig 1854–1876

Bouchery|Wijngaert

H. Bouchery u. F. van den Wijngaert, P. P. Rubens en het Plantijnsche Huis, Antwerpen 1941

Burchard|d'Hulst

L. Burchard u. R. A. d'Hulst, *Rubens Drawings, Monographs of the »National Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en XVIIde Eeuw«*, Brüssel 1963

Burckhardt

J. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Hrsg. H. Kauffmann, Stuttgart 1938

Cartari

V. Cartari, *Le Imagine de i Dei de gli Antichi*, Venedig 1556. Hier benutzte Ausgabe: Venedig 1580

Correspondence

C. Ruelens u. M. Rooses, *Correspondance de Rubens et Documents Epistolaires*, Antwerpen 1887–1909

Du Choul

G. Du Choul, *Discours de la Religion des anciens Romains*, Lyon 1555. Hier benutzte Ausgabe: Lyon 1581

Evers

H. G. Evers, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, Brüssel 1943

Gevaerts

C. Gevaertius, *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci...*, Antwerpen 1642

Hartt

F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958

Held

J. S. Held, *Rubens. Selected Drawings*, London 1959

Hill|Pollard

G. F. Hill u. G. Pollard, *Renaissance Medals of the Samuel Kress Collection*, London 1967

Hollstein

F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam 1955 Bd. Iff.

K.d.K.

R. Oldenbourg, P. P. Rubens, *Des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst* Bd. V, 4. Aufl., Stuttgart-Berlin 1921

Martin

J. R. Martin, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI*, Brüssel 1972

Martin 1970

G. Martin, *The Flemish School circa 1600–circa 1900*, National Gallery Catalogues, London 1970

Mattingly

H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, London 1923 Bd. Iff.

Palme

P. Palme, *Triumph of Peace, A Study of the Whitehall-Banqueting House*, Stockholm 1956

Panofsky

E. Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939. Hier benutzte Ausgabe: New York 1967

Panofsky 1958

D. u. E. Panofsky, *Iconography of the Galerie Francois I^{er} at Fontainebleau*, *Gazette des Beaux-Arts* 52, 1958, S. 113–190

Puyvelde

L. van Puyvelde, *Les Esquisses de Rubens*, Basel 1940. Hier benutzte Ausgabe: Basel 1948

Ripa

C. Ripa, *Iconologia*, Rom 1593. Hier benutzte Ausgabe: Padua 1630

Rooses

M. Rooses, *L'Oeuvre de P. P. Rubens*, Antwerpen 1886–1892

Simson

O. von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens*, Straßburg 1936

Tervarent

G. de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art profane 1450–1600*, Genf 1958

Thuillier

J. Thuillier, *La »Galerie de Médicis« de Rubens et sa genèse: un document inédit*, *Revue de l'Art* 1969, 4, S. 52–62

Thuillier|Foucart

J. Thuillier u. J. Foucart, *Le Storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo*, Mailand 1967

Vasari

G. Vasari, *Le Vite de piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, Hrsg. G. Milanesi, Florenz 1879–1885

Voorhelm-Schneevogt

C. G. Voorhelm Schneevogt, *Catalogue des Estampes gravées après P. P. Rubens*, Harlem 1873

Wind

E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958. Hier benutzte Ausgabe: Harmondsworth 1967

Zoff

O. Zoff, *Die Briefe des P. P. Rubens*, Wien 1918