

Als Leser verbleibt man als so, wie man die Lektüre des Buches begonnen hat: Man weiß letztlich so gut wie nichts; vieles kann nur als Vermutung geäußert werden und muss Vermutung bleiben. Allerdings bietet die Abhandlung – abgesehen vom Forschungsüberblick – sehr wertvolle Hinweise einmal zur Provenienz – Kreuz- und Hochaltar in Göttweig – sowie zur ikonografischen Deutung als Rosenkranzspende.

Gewisse Schwierigkeiten bereiten bei der Lektüre die bisweilen etwas konfus formulierten Sätze und die Gedankensprünge, und etwas irreführend sind zum Teil die Kapitelüberschriften, die zuweilen wenig mit dem Inhalt der jeweiligen Kapitel zu tun haben. Wünschenswert wäre zudem gewesen, hätte Lechner sich zumindest cursorisch mit dem verwandten Zwettler Altar auseinandergesetzt und eine Verbindung dazu herstellen oder eben widerlegen können; aber immerhin kommt dieses Retabel in zwei Detailaufnahmen im Bildteil vor.

Gewinn erbringt die Abhandlung also insgesamt durch fundierte Quellenarbeit und zahlreiche Vergleichsbeispiele. Vor allem aber macht das reiche Bildmaterial den Wert des Büchleins aus: Es umfasst Aufnahmen aus den verschiedensten Zeiten in jeweils verschiedenen Restaurierungszuständen von zahlreichen Details aus mehreren Blickwinkeln; die vielen Nahaufnahmen lassen die außerordentliche Qualität der Skulpturen und die große Meisterschaft ihrer Ausführung ermaßen und sind daher unabdingbar für die Beschäftigung mit dem Retabel, selbst wenn man die Möglichkeit hat, vor dem ohnehin entlegenen Original zu stehen, das immerhin als „Hauptkunstwerk der Kirche weit über die nähere Umgebung, ja über Österreich hinaus“ Bedeutung hat und „infolge seiner perfekten und gewagten Schnitztechnik europäischen Rang“ (5) besitzt.

DANIEL RIMSL

*Universität Regensburg (Wissenschaftlicher Mitarbeiter
am Lehrstuhl für Kunstgeschichte)*



Willibald Sauerländer, *Der katholische Rubens: Heilige und Märtyrer* (Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung), München: C.H.Beck, 2011. 304 Seiten mit 111 Abbildungen, davon 83 in Farbe, 38 €, ISBN 978-3-406-62362-2.

Sauerländers Behauptung, „die Kunstgeschichte habe sich Rubens als einen ihrer Großen angeeignet, indem sie sein Werk der Kirche entriß“ (S. 12–13), entbehrt nicht der Übertreibung, gehörte der Maler doch schon zu den Protagonisten von Emile Mâles klassischer Darstellung *L'Art religieux après le Concile de Trente* von 1932, wo bereits etliche der Bilder besprochen werden, die in dem hier anzuzeigenden Buch ebenfalls auftauchen. Dem *Maler der Triumphierenden Kirche* haben auch neuere Monogra-

phen wie Otto von Simson (1996) ihre Aufmerksamkeit geschenkt. Dennoch ist Sauerländer recht zu geben, wenn er beklagt, wie sehr der Diskurs von den „barocken Leidenschaften“ die neuere Rubens-Literatur beherrsche (S. 10). Diese „barocken Leidenschaften“ lassen sich durchaus als *pars pro toto* verstehen: Es ist der gesamte Komplex von künstlerischer Selbstreferentialität, *paragone*, Interpikturalität und des *ut theoria pictura*, wie Wolfgang Kemp diesen Ansatz ironisiert hat, der in den letzten zwei Jahrzehnten eine zunehmende Enthistorisierung der frühneuzeitlichen Maler bewirkte, um ihre Werke statt dessen einer kunsttheoretischen Eigenwelt, einem die Jahrhundert durchhüpfenden Sammelsurium von Zitaten aus Plinius, Philostrat, Alberti, Marino und vieler anderer, zuzuweisen. Diese Entbindung von Rubens' Œuvre aus dem konfessionellen Kontext zugunsten einer rein kunstgeschichtlichen Einordnung sieht Sauerländer mit Roger de Piles beginnen (S. 275), bei anderen Meistern des 17. Jahrhunderts scheint Bellori dagegen die verfehlte Weichenstellung begründet zu haben. Sauerländers Anliegen besteht somit darin, zu einer erneuten Historisierung von Rubens' Altarbildern zu gelangen – daher sein unterschwellig polemischer Titel, welcher anders als *Der katholische Cranach* (Andreas Tacke, 1992) nur eine Selbstverständlichkeit benennt, an die zu erinnern angesichts der jüngeren Forschungswege jedoch mehr als geboten scheint.

Die Rekontextualisierung der imposantesten Altarbilder, die Rubens in Flandern und vereinzelt auch auf deutschem Boden geschaffen hat (von den italienischen Werken ist nicht die Rede), steht im Mittelpunkt dieses üppig ausgestatteten Buches, welches so anschaulich und flüssig geschrieben ist, daß man es durchaus einem breiteren Leserkreis empfehlen darf. Rubens' Gemälde erscheinen vor dem Hintergrund des seit den 1580er Jahren rekatholisierten Flandern. Sie sind der Überwindung des Bildersturms geschuldet und stehen im Zusammenhang mit Kirchnerenerneuerungen und Reliquienrestititionen. Unterschiedliche, einander mithin widersprechende Interessensgruppen – private Stifter, Bischöfe, Domkapitel und theologische Berater – haben zu ihrer Genese beigetragen. Ungeachtet seiner Bewunderung für Rubens' Genialität betont der Verf. immer wieder, welche Momente der Bildfindung gerade *nicht* auf den Maler zurückgegangen sein können. Neben den Intentionen der Auftraggeber wird dann aber die Sicht des zeitgenössischen Publikums entfaltet. Welche biblischen, apokryphen und hagiographischen Stoffe mußte der Betrachter des 17. Jahrhunderts im Kopf haben, um Rubens' Bildinhalte zu verstehen? Sauerländers Methode, die entsprechenden Sujets zu veranschaulichen, ist letztlich eine klassische – nämlich die der Ekphrasis, deren Absicht darin besteht, das Gemalte in Narrationen zu übersetzen. Selbst einer der ureigensten Kunstgriffe ekphrastischer Herkunft wird hier reaktiviert, denn der Autor gibt den künstlerischen Gestalten sogar ihre Stimmen zurück – er weiß, was sie sprechen! Gediegene Kenntnisse der biblischen und legendären Überlieferungen wie auch der liturgischen Quellen, geduldige und überaus einfühlsame Bildbetrachtungen sowie die farbige Sprache liefern die Voraussetzungen dafür, daß das angestrebte Verfahren der Verlebendigung in der Regel vorzüglich gelingt. Wo es angemessen scheint, ist Sauerländer freilich auch imstande, tiefere theologische Sinnschichten zu erhellen. Als Leitmotiv gibt sich – nicht nur bei den

Passionsszenen – der eucharistische Gehalt der Altarblätter zu erkennen, Verweise auf das Fegefeuer treten andernorts – etwa in den Bildern des hl. Franziskus und der Teresa von Avila – hinzu.

Die Botschaften der Bilder erschließen sich für Sauerländer somit in erster Linie auf ikonographischem Wege; neuere Versuche, die Rezeptionsvorgaben des Meisters zu erhellen,¹ übernimmt er nicht. Dem die jüngere Literatur bestimmenden Standpunkt des Malers verweigert er sich überdies in seiner ausnehmend verhaltenen Berücksichtigung der zeitgenössischen Kunsttheorie, die er nur einmal – dort, wo es um die Vorbildlichkeit der Laokoon-Gruppe geht (S. 271–272) – bemüht. Das unterscheidet Sauerländer von anderen Abhandlungen zur gegenreformatorischen Kunst, die mit Zitaten aus Gilio, Molanus, Paleotti und Lomazzo nur so gespickt erscheinen. Es hätte den Leser interessiert, wie der Autor die durchaus umstrittene Wirkung dieser Schriften einschätzt; auf die für das Kunstschaffen einschlägigen Synodalbeschlüsse verweist er wiederholt. Weitgehend ausgeklammert bleiben dann auch die Fragen der Bildgenese. Inwiefern sich Rubens' Wiener Ignatius-Altar in seiner Darstellung der Besessenen mit Raffaels ‚Verklärung‘ auseinandersetzt, erfährt der Leser ebensowenig wie die Vorgeschichte jener Interzessionsszenen, bei denen Franziskus und Dominikus gemeinsam mit der Gottesmutter den zürnenden Christus besänftigen: Sie variieren das seit dem frühen 15. Jahrhundert verbreitete Bildschema der doppelten Fürsprache Mariens und Christi vor Gottvater. Auch der Bezug von Rubens' Antwerpener Sterbeszene des hl. Franziskus zu Domenichinos ‚Letzter Kommunion des hl. Hieronymus‘ wird lediglich gestreift, wie denn der gesamte Komplex des künstlerischen Wettstreits für Sauerländer kaum Gewicht erlangt. Das ist offenbar gewollt. Sofern jedoch der Nachweis antiker Statuenzitate zur Debatte steht, zeigt sich der Verf. stets bemüht, die Verwendung der älteren Werke aufzuzeigen, denn die Formrezeption – so seine gewagte These – kann auch Bedeutungsrezeption beinhalten: Mehr als andere Künstler habe Rubens gerade in seinen Martyriumsdarstellungen „die *exempla doloris* aus der Kunst des heidnischen Altertums eingeschmolzen und dadurch dem Sieg der christlichen Blutzügel über den leiblichen Tod eine sozusagen konvertierende Dimension hinzugefügt“ (S. 181). – „Stoisches und Christliches spielen ineinander“ liest man ähnlich über die ‚Kreuzigung des Andreas‘ in Madrid (S. 224). Ausgeblendet bleiben darüber hinaus alle kennerschaftlichen Fragen, Stilentwicklung und Zuschreibung. Der Autor geht denn auch nicht chronologisch vor, sondern er ordnet die Bildthemen nach einer ikonographischen Typologie, wie schon Emile Mâle sie angewandt hatte: Auf die Christusszenen folgen die einzelnen Heiligen. Für Rubens glaubt Sauerländer dann aber – und auch diese These wird zu diskutieren sein – unterschiedliche, den einzelnen Orden zuzuordnende Modi feststellen zu können: So etwa steht dem „agitatoren Pathos der Jesuiten“ (S. 108) die „unmittelbar rührende und zu Herzen gehende Sprache“ der Franziskaner gegenüber (S. 119).

1 So etwa ULRICH HEINEN: Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen; Weimar 1996.

Wenden wir uns dem wichtigsten Anliegen des Buches zu: Werden die narrativen Umsetzungen den Bildinhalten gerecht? In der Regel ist dies sicherlich der Fall, was den Rez. indes nicht davon abhalten sollte, die eine oder andere Akzentverschiebung vorzunehmen: Der berühmte Antwerpener ‚Coup de lance‘ weist ein Bilddetail auf, das aufgrund seiner grausigen Drastik nicht unerwähnt bleiben sollte und wohl eine Rubens’sche Erfindung darstellt. Der fürchterliche Schmerz, den die Schläge auf seine Schienbeine (nicht die Knie) ausgelöst haben, hat den Gesinas dazu geführt, seinen linken Fuß vom Kreuzesnagel loszureißen. Nur so sind das angewinkelte Bein und der aufgewölbte Brustkorb zu erklären. – Ob die deklamatorische Geste der Magdalena im selben Bild tatsächlich die einer „Klagenden und Orantin beim Anblick des kostbaren Blutes“ ist (S. 74) und nicht doch dem Lanzenstoß Einhalt zu gebieten sucht, wie es übrigens schon Bellori sah, sei dahingestellt.

Auch die Gestik des Kölner Franziskus (S. 122) läßt sich anders interpretieren, nicht als *imitatio* des Gekreuzigten, sondern als jenes typische Sich-Öffnen, wie es in Hunderten barocker Visionsdarstellungen verbunden mit dem „himmelnden Blick“ zur Anschauung kommt.

Ein wenig näher an die Kontroversen des 17. Jahrhunderts hätte sich das für die Augustiner in Prag entstandene ‚Thomas-Martyrium‘ heranführen lassen (S. 206–217). Tatsächlich erscheint die Barfüßigkeit des Apostels keinesfalls bedeutungslos. Seit der Gründung des Reformzweigs der Scalzi (1593) stritten unter den Augustinereremiten zwei Richtungen gegeneinander, eine Auseinandersetzung, die auch um Bekleidung und ikonographische Fragen kreiste.² Die Scalzi kleideten sich nach einer vermeintlich apostolischen Tradition unbeschuht oder in Sandalen, und so führten sie die Ordensheiligen in ihren Bildern vor Augen; die Konventualen, der traditionelle Zweig, traten dagegen in geschlossenen Schuhen auf. 1615 brachten sie die Darstellungen der Scalzi als nicht approbierte ikonographische Neuerungen beim römischen Kardinalvikar zur Anklage. Die Unbeschuhten ließen daraufhin aus ganz Italien beglaubigte Kopien von Bildern kommen, die ihnen recht zu geben schienen. 1637, gleichzeitig mit Rubens’ ‚Martyrium‘, wurden ihre Darstellungen von der Ritenkongregation erneut verboten. Auf dem Prager Gemälde tritt der hl. Thomas für ihre Sache ein. – Das Grab des Heiligen wird von der überwiegenden Mehrzahl zeitgenössischer Autoren dann auch keineswegs in Kalamina, sondern in Mailapur (Chennai) angenommen.³ Die mit dem Portikus versehene Rotunde auf Rubens’ Altarblatt sollte man deshalb wohl nicht als den Memorialbau des Heiligen deuten, sondern als heidnischen Tempel, der dem Idol auf der davor stehenden Säule zugeordnet ist. Die gegenreformatorische Ablehnung des Zentralbaus als einer paganen Archi-

2 PETER J. A. N. RIETBERGEN: Art, pouvoir et politique dans l’Ordre Augustinien au XVII siècle, in: *Annales. Economie – Sociétés – Civilisations*, 47, 1992, 65–68; offenbar unabhängig davon auch Maria Grazia Branchetti, Patrizia Tosini, *Vestire la Santità. La vertenza „Romana Imaginum“ intorno alla raffigurazione dei santi agostiniani*, Rom 2002.

3 LIAM MATTHEW BROCKEY, *DOUBTING THOMAS: the Apostle and the Portuguese Empire in Early Modern Asia*. In: *Sacred History. Uses of the Christian Past in the Renaissance World*, hg. von Katharine van Liere, Simon Ditchfield, Howard Louthan; Oxford 2012, 231–249.

tekturform vermag diese Alternative zu stützen.⁴ In Mailapur hatte man überdies eines der von Thomas errichteten Kreuze entdeckt; davon weiß schon der autoritativste Kirchenschriftsteller jener Zeit, Cesare Baronio in seinen *Annales ecclesiastici* (Bd. I, 1588, S. 460), zu berichten. Rubens' antiquarische Kenntnisse sind im übrigen gegen Sauerländer (S. 153) nicht zu hoch einzuschätzen.

Der Spezialist für die hagiographische Ikonographie des 17. Jahrhunderts wird, von solchen Beanstandungen im Detail einmal abgesehen, noch einige grundsätzliche Fragen an das vorgelegte Material haben; dazu gehört die nach den *verae effigies*. Seit dem späten 16. Jahrhundert begannen katholische Ikonographen wie Alonso Chacon und Federico Borromeo vermeintlich authentische Bildnisse der älteren Heiligen zu kopieren und zu sammeln, um damit auch einer ikonographischen Reform Vorschub zu leisten, sollten die zeitgenössischen Künstler sich dieser Sammlungen doch für ihre eigenen Werke bedienen.⁵ Wie stand Rubens zu solchen Bemühungen? In anderen Worten: Worauf beruhen die von ihm gemalten Physiognomien? Zu diskutieren bleibt des weiteren das Problem der literarischen Vorlagen, die der Maler verwendete. Sauerländer spricht gern von *den Quellen* oder *den Legenden* und bemüht wiederholt die *Legenda aurea*. Gerade letztere war durch die Protestanten unter Beschuß geraten, mit der Folge, daß auch katholischerseits die Notwendigkeit einer authentischen Hagiographie verstärkt thematisiert wurde. Das neue *Martyrologium romanum* (1584), die Arbeit der Oratorianer und das spätere Bemühen der Bollandisten bezeichnen nur wenige Etappen dieses historisch-philologischen Prozesses.⁶ Inwiefern wirkte er sich auf Rubens' Bildfindungen aus? Hielten er und seine Auftraggeber sich weiterhin an die volkstümlichen Überlieferungen, oder lagen seinen Gemälden die neuen revidierten Heiligenviten zugrunde? Hier wären vertiefende Untersuchungen nötig.

Solcher Überlegungen ungeachtet bleibt kein Zweifel, daß Sauerländers Buch einen überaus positiven Eindruck hinterläßt. Mag der methodische Zugriff mit seiner Konzentration auf *patronage* und Ikonographie manch einem der jüngeren Kollegen, wenn er denn der *ut theoria pictura*-Fraktion angehört, vielleicht nicht weit genug gehen, ihm sogar altmodisch erscheinen – auf den Rez. wirkt die kompromißlos historische Ausrichtung der vorliegenden Monographie überaus erfrischend, ja geradezu als Befreiungsschlag. An keiner Stelle kommt dem Leser der Gedanke, daß hier über das Ziel hinausgeschossen und lediglich kunstwissenschaftlichen Kopfgeburten nachgejagt wird. Von welchem Buch zur Malerei der frühen Neuzeit hat man das in den letzten Jahren sagen können?

INGO HERKLOTZ
Universität Marburg

4 INGO HERKLOTZ: *Basilica e edificio a pianta centrale: continuità ed esclusione nella storiografia architettonica all'epoca del Baronio*, in: Baronio e le sue fonti, hg. von Luigi Gulia, Sora 2009, 549–578.

5 Zuletzt INGO HERKLOTZ, ALFONSO CHACÓN e le gallerie dei ritratti nell'età della Controriforma. In: *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*. Hg. von Patrizia Tosini; Rom 2009, 111–142; sowie die noch unpubl. Diss. von CLAUDIA GERKEN: *Entstehung und Funktion von Heiligenbildern im nachtridentinischen Italien (1588–1622)*; Humboldt Universität (Phil. Fak. III), 2011.

6 Zuletzt JAN MARCO SAWILLA: *Antiquarianismus, Hagiographie und Historie im 17. Jahrhundert*. Zum Werk der Bollandisten. Ein wissenschaftshistorischer Versuch; Tübingen 2009.