

Schöner Terror? Rubens als Maler der Gegenreformation

Willibald Sauerländer
Der katholische Rubens.
 Heilige und Märtyrer. München,
 Verlag C.H.Beck 2011. 304 S.,
 109 meist farbige Abb.
 ISBN 978-3-406-62362-2. € 38,00

Willibald Sauerländer hat das Profil der deutschen Kunstgeschichte maßgeblich mitbestimmt. Schon deshalb fällt es nicht leicht, sein neuestes Buch angemessen zu rezensieren. Die Hauptschwierigkeit besteht aber wohl darin, einen Text zu würdigen, der zugleich wissenschaftlich und persönlich ist und der sich zudem ausdrücklich einem religiösen Thema widmet, also einem Sujet, das gemeinhin nicht mehr im Zentrum des öffentlichen wissenschaftlichen Diskurses steht. Man denke nur an das Gedicht „Peinlicher Vorfall“, in dem Bertolt Brecht berichtet, wie Alfred Döblin „die irreligiösen Gefühle seiner Zuhörer“ verletzte. Das tut Sauerländer nicht. Vorsichtshalber lautet dennoch der erste Satz seines Vorworts: „Der Titel dieses Buches muß befremden, ja, er mag irritieren.“ (10)

KONFESSIONELLE PRÄGUNGEN?

Der von ihm selbst angesprochenen Irritation wirkt der Autor entgegen, indem er Abstand zu seinem Thema wahrt. Schon in der Einleitung betont er seine Herkunft aus „einer Familie von reformierten Lehrern und Küstern, welcher alles Katholische verdächtig war“ (12). Die Familie habe sich schon in der Elterngeneration „ins Agnostische“ gewendet. Derartige Distanzierungen sind

umso hilfreicher, als gerade die wissenschaftliche Leserschaft dazu neigt, Themen und Autoren „kurzzuschließen“. Das dürfte nur wenigen so präsent sein wie Willibald Sauerländer, der mäßigend einwirkte, als Jörg Traeger 1998 massiv angegriffen wurde, weil er in seinem Buch *Renaissance und Religion* die Frage nach der konfessionellen Färbung von Kunstgeschichtsschreibung angeschnitten hatte. Traeger konzentrierte sich auf Raphaels *Sposalizio*, dessen religiösen Kontext er rekonstruieren wollte.

Kurt Flasch, der damalige Rezensent der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (23. April 1998, 38), nahm aber nicht so sehr an vielleicht fragwürdigen wissenschaftlichen Thesen Anstoß, sondern am „katholischen Standpunkt“, den er Traeger irriterweise zuschrieb. Flasch fuhr damals schwerste Geschütze auf und gab dadurch seine eigene persönliche Einstellung überdeutlich zu erkennen. Mit anderen Worten: Er stimmte Traeger indirekt zu. Sauerländer hat damals in einem Leserbrief (*F.A.Z.* vom 7. Mai 1998, 10) Traegers Buch „in eine andere hermeneutische Perspektive“ gerückt, indem er auf die Nazarener verwies, „die sich so andächtig Raphael und Religion in Eins geträumt hatten“.

Auch wenn Sauerländer 1998 einem zu Unrecht angegriffenen Kollegen hilfreich beistand, wollte und will er dessen Position nicht übernehmen. Während Traeger sich auf eine vorsichtige und zurückhaltende Weise mit seinen Themen und Protagonisten identifizierte, gibt Sauerländer an vielen Stellen zu verstehen, wie ihn Rubens' „Unvernünftigkeit“ befremde (z. B. 89f.) und wie sehr ihn überhaupt „kirchlicher Bildterror“ (116) abschrecke. Auf der anderen Seite steht die Bewunderung Sauerländers für einen Künstler, der es verstanden hat, selbst „schreckliche“ Themen „schön“ zu gestalten (237). Der Verfasser wird von

Rubens' „katholischen“ Bildwerken sowohl angezogen als auch abgestoßen – aus diesem Zwiespalt bezieht das Buch seine Spannung (z. B. 15). Immer wieder bekennt Sauerländer, wie sehr ihn die behandelten Bildwerke emotional berühren.

ZUGANG DURCH DIE RELIGIÖSE PFORTE

Mit drastischen Worten schildert Sauerländer besonders die emotionalen Wirkungen von Martyriumsdarstellungen. Sie stehen im Zentrum. Daher lautet der Untertitel des Buchs: *Heilige und Märtyrer* – offensichtlich sollen denkbar provokante Themen behandelt werden. Es ist ja ein seit langem wenig geschätztes, unklassisches Gebiet, auf das sich der Verfasser begibt, weshalb man hier auch Goethe begegnet, dessen Haltung zur „katholischen“ Kunst wesentlich zur Vorgeschichte des Sauerländerschen Buchs gehört. Goethe spricht von „[...] abscheulich dummen, mit keinen Scheltworten der Welt genug zu erniedrigenden Gegenständen [...] man ist immer auf der Anatomie, dem Rabensteine, dem Schindanger, immer Leiden des Helden, niemals Handlung [...]“. Das Dreiecksverhältnis zwischen Bildgegenstand, hochgeschätzter Kunst und eigener weltanschaulicher Position konnte schon Goethe nicht ausgleichen, aber er schiebt die fatalen Inhalte beiseite mit dem Satz: „Und so geht mir's denn wie Bileam [...] welcher segnete, da er zu fluchen gedachte [...]“. (*Italienische Reise*, WA I, Bd. 30, 164 u. 166)

Zieht man die Goethesche Selbstironie ab, gelangt man von einer solchen Aussage schnell zur Position Jacob Burckhardts, der sakralen Bildgegenständen keine Bedeutung mehr beimaß. Seine *Erinnerungen aus Rubens* waren daher bestens geeignet, diesen Maler dem protestantischen Bildungsbürgertum genießbar zu machen. Sauerländer teilt zwar Goethes und Burckhardts Abneigungen, aber er sucht dennoch einen Zugang zum „katholischen“ Rubens, und zwar – das macht die entscheidende Differenz aus – einen Zugang durch die ursprüngliche religiöse Pforte. Am Beginn steht aber erstmal ein „heidnisches Vorspiel“, denn im ersten Kapitel geht es um den „heidnischen Märtyrer“ Seneca. Im Zentrum steht der Münchner *Sterbende Seneca*, den Sauerländer gewisserma-

ßen als Vorzeichen nutzt, unter das er den „katholischen Rubens“ stellt. Während bei zeitgenössischen Bildertheologen wie Johannes Molanus die Virtus dazu dient, das Antike zu legitimieren, scheint es bei Sauerländer umgekehrt zu sein. Nicht darin, aber mit dem markanten Verweis auf den Neustoizismus übernimmt er eine These, wie sie besonders dezidiert von Ulrich Heinen vertreten wird, der zu den profiliertesten Rubensforschern der Gegenwart zählt. Tatsächlich merkt man, wie genau Sauerländer Heinens Aussagen rezipiert, gerade in Bezug auf den Neustoizismus, den Heinen in seinem Aufsatz „Fleisch und Blut – Rubens' Affektmalerei“ (in: Ulrich Heinen/Andreas Thielemann [Hg.], *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, 70–109) ebenfalls mit Bezug auf den Münchner *Seneca* ausführlich untersucht. Deshalb überrascht Sauerländers teils versteckte, teils offene Polemik gegen Heinen (z. B. 117 u. 168, aber auch 282, Anm. 25). Diese hat sich wohl am Begriff der „barocken Leidenschaften“ entzündet, die Heinen aber nicht im Sinne des „Zeitalters der Medien“ (117) benutzt, sondern im Sinne der frühneuzeitlichen Vorstellungen von den *affectiones* oder *affectus*, wie sie etwa der Jesuit Michael Pexenfelder (1613–85) in seinem *Apparatus eruditionis* schulmäßig dargeboten hat.

Man würde nach diesem stoischen Anfang erwarten, gleich mit den christlichen Märtyrern konfrontiert zu werden, jedoch behandelt Sauerländer erst noch andere Themenbereiche. Das zweite Kapitel hat er weiteren Werken gewidmet, die sich heute in der Münchner Alten Pinakothek befinden. Untersucht werden das Hochaltarblatt des Freisinger Doms mit der Darstellung des apokalyptischen Weibs und des kämpfenden Erzengels Michael sowie das Michaelsbild, das Rubens für Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg malte. Sauerländer setzt das Freisinger Bild mit dem Sieg der katholischen Partei am Weißen Berg in Beziehung und das Neuburger mit der Konversion des Neuburger Pfalzgrafen. Damit werden die politischen Verhältnisse skizziert, in denen Rubens agierte. Auch das dritte Kapitel behandelt nur am Rande einige hagiographische Aspekte. Im Mittel-

punkt stehen Überlegungen zum Kreuzabnahme-Retabel der Antwerpener Kathedrale sowie zum *Lanzenstich*. Da insgesamt nicht wenige Werke behandelt werden, wäre man für ein Register dankbar gewesen.

DER KATHOLISCHE STOIKER

Erst im vierten Kapitel wendet sich der Autor dann tatsächlich den Heiligen zu: „Neue Heilige und wiederbelebte Heiligenverehrung“ (81–117). Rubens wird hier als Maler im Dienst der Reformorden gezeigt. Natürlich werden die beiden Altarblätter für die Antwerpener Jesuiten untersucht. Hinzu kommen die Münchner Ölskizze für ein Altarblatt zu Ehren des hl. Franz von Paula sowie Darstellungen der hl. Theresia von Ávila. Daran schließt sich das kurze fünfte Kapitel an mit Bemerkungen zu einigen franziskanischen Altarblättern (129–140). Der Schwerpunkt des Buches liegt in den Kapiteln VI bis IX (141–273), in denen der Untertitel des Buchs *Heilige und Märtyrer* am deutlichsten eingelöst wird. Sauerländer nutzt die reiche Sekundärliteratur, um Rekontextualisierungen der jeweiligen Bilder vorzulegen. Vorge stellt werden u. a. das Altarblatt mit dem *Martyrium des hl. Livinus* (164–171), das Stephanus-Retabel (179–194), das Prager Altarblatt mit dem *Martyrium des Apostels Thomas* (206–217), die Kölner *Kreuzigung des hl. Petrus* (224–237) und – als Ziel punkt – der *Bethlehemitische Kindermord* (238–273). Das ist alles grundsätzlich überzeugend, auch wenn man zu manchen Einzelheiten anderer Meinung sein kann, etwa bei der Identifizierung historischer Figuren (z. B. 153).

Wie der Verfasser eingangs angekündigt hat, erscheint in den Altarbildern „der christliche Opfertod [als] das fundamentale Thema“. Gerade hier ist Rubens für Sauerländer anziehend und abstoßend zugleich, ja „unerträglich“ (15f.). Einerseits entschuldigt der Autor gewissermaßen den Katholizismus des Malers, der sich in der Verherrlichung der Märtyrer zeige, durch den Neustoizismus und mit dem Verweis auf die Auftraggeber; andererseits betont er, wie stark sich Rubens mit den von ihm gemalten Themen identifizierte. Diese Spannung wird nicht aufgelöst. Und sie bleibt ja

tatsächlich für denjenigen, der Rubens' Position nicht akzeptiert, ein Skandalon. Es ist ein großes Verdienst Sauerländers, diese Tatsache klar herausgearbeitet zu haben.

Sauerländer sieht vor sich einen „Abgrund“ (274), durch den er von Rubens' Sakralkunst getrennt wird, namentlich von den Martyrienbildern. Sie seien „für die nicht mehr gläubigen Betrachter abstoßend gräßlich“ (166). Das gilt aber vielleicht nicht für jeden. Es genügt der Blick ins Schaufenster einer Videothek, um zu erahnen, wie moderne Formen der Gewaltdarstellung aussehen. Vermutlich wird den Gewaltopfern, die in den hier feilgebotenen Produktionen vorgeführt werden, keine solche Errettung zuteil wie den Märtyrern auf Rubens' Altarblättern. Und man darf vielleicht auf das triumphale Element verweisen, das dem Thema des christlichen Martyriums schon in der Antike zu eigen war. Es handelt sich freilich um einen himmlischen Triumph, der ohne irdische Rache auskommt. Vergleicht man Rubens' Martyrien – etwa die *Steinigung des Hl. Stephanus* – mit Hans Bohrds berüchtigtem *Letzten Mann*, wird der Unterschied sofort offenkundig. Bohrdt kennt keine himmlische Instanz, die den Triumph des gar nicht demütigen „Märtyrers“ bewirken könnte. Dieses Bild ist ein Aufruf zur Renaissance.

Ein solcher Rache-Impetus ist Rubens grundsätzlich fremd. Er verherrlicht ja sowieso keine Täter, sondern Opfer. Unter dieser Prämisse ließen sich die Martyriumbilder sogar als durchaus human deuten und weniger als kirchlicher Bildterror. Stellt man Rubens, wie es Sauerländer selbst andeutet (vgl. 276), vor eine entsprechende Folie, relativiert sich außerdem das „agitorische Pathos“ (108). Natürlich war Rubens mit Überzeugung katholisch, und es kann gar nicht genug betont werden, wie richtig es ist, ihn in eine konfessionelle Perspektive zu stellen, trotzdem sollte diese inhaltlich-theologische Perspektive nicht verabsolutiert werden – zumal der Maler Rubens von Theologen nur wenig Hilfestellung erhalten konnte.

BILDGEBUNGSMACHT DER KÜNSTLER

Rubens verfügte nicht nur über formale, sondern auch über inhaltliche „Bildgebungsmacht“. Vielleicht hätte dieser Aspekt noch stärker gewürdigt werden können. Daher lassen sich an manche von Sauerländers Deutungen durchaus Fragen stellen, etwa bezüglich des Verhältnisses von „Kunst und Kult“. Rubens' Altarbilder wurden wohl nicht erst dann zu „Kunstwerken“, als man sie von den Altären herunternahm und in Galerien verbrachte. Sie waren vielmehr immer schon Kunstwerke, und eigneten sich gerade als solche für den Schmuck von Altären. Altarbilder sollen zwar angemessene Inhalte zeigen, sind aber dennoch liturgisch nicht viel höher zu bewerten als die schmückenden Blumen, die man ebenfalls auf Altären findet. Den beinahe außerliturgischen Charakter der Altarbilder dokumentieren z. B. die 1577 erstmals veröffentlichten „Instructiones“, die im Auftrag des hl. Karl Borromäus geschrieben wurden (*Acta Ecclesiae Mediolanensis Ab Eius Initio Usque Ad Nostram Aetatem*, hg. v. Achille Ratti, Bd. 2, Mailand 1890, Sp. 1409–1588). Erwähnt wird sogar der Nagel für das Birett des Zelebranten, nicht hingegen das Retabel, da es für den liturgischen Praktiker keine Rolle spielt, wie es ja auch die von Sauerländer vorgenommenen exemplarischen Rekontextualisierungen illustrieren. Man merkt zwar in den Passagen, die auf Liturgie und Ritus bezogen sind, aus welchem großem Fundus der Autor schöpft, dennoch wäre die eine oder andere Quelle nochmals genauer zu untersuchen gewesen; ein leichtes Fremdeln mit liturgisch-theologischen Begriffen (z. B. 36: „Ceremoniale Romanum“) ist jedenfalls hin und wieder spürbar.

Das bleibt nicht ohne Folgen für die Bewertung von Altarbildern. Diese waren nämlich zu keiner Zeit „vom Ritual gefesselt“ (276, ebenso 277). Wie hätten diese liturgisch-rituellen Fesseln auch aussehen sollen? Zwar sind die Bildinhalte gelegentlich auf das Kirchenjahr bezogen, aber eben nicht auf die Liturgie, zumal die Riten der Messe völlig unabhängig von der konkreten Ausstattung des Altars sind, und mit ganz wenigen Ausnahmen auch vom Kirchenjahr. Oder anders gesagt: Die Messe braucht kein Retabel, und der Ritus des Oster-

hochamts ist derselbe wie beim Weihnachtshochamt. Die katholischen Bildertheologen hatten also gute Gründe, sich nicht für bildkünstlerische Mittel zu interessieren. Diese überließen sie ausdrücklich den Künstlern. Beispielhaft sei Johannes Molanus zitiert: „Ich aber, will [...] über die Kunstfertigkeit weder handeln noch urteilen, ich habe nämlich keine Augen, die in der Kunst erfahren sind, um zu unterscheiden, welches Bild welchem anderen vorzuziehen wäre. [...] Daher bleibe ich, weil ich von meiner Unwissenheit weiß, hier stehen. Ich will mir nämlich nicht das bekannte Sprichwort vorhalten lassen: [Er spricht wie] der Blinde von den Farben [...]“ (übers. n. Molanus, *De Picturis Et Imaginibus Sacris...*, Löwen 1570, Cap. LV, fol. 105r). Molanus vertritt keineswegs eine Einzel- oder Minderheitsmeinung, sondern steht in einer langen Tradition. Man findet diese Haltung bereits im 13. Jh. bei Durandus, der es auch schon für selbstverständlich hielt, die inhaltliche Konzeption von Bildprogrammen den Malern zu überlassen. In seinem *Rationale* schrieb er: „Aber auch die verschiedenen Geschehnisse des Neuen und des Alten Bundes werden nach dem Willen der Maler gemalt, denn den Malern und Dichtern stand es immer schon frei, alles zu wagen, was sie wollen“ (Lib. I, Cap. III, Nr. 22; vgl. Horaz, *Ars poetica*, 9–10).

Molanus und die tatsächlich „gegenreformatorischen“ Theologen übten nicht nur hinsichtlich genuin künstlerischer Fragen größte Zurückhaltung, sondern auch beim Aufstellen von „Bildervorschriften“. Es ging ihnen darum, den bisherigen Bildgebrauch zu rechtfertigen und nicht etwa, ihn durch Aufspüren von Fehlern zu diskreditieren. Als Kardinal Gabriele Paleotti vorschlug, einen „Index für Bilder“ aufzustellen, handelte er sich eine Abfuhr ein, weil man an der Kurie sofort erkannte, welchen argumentatorischen Nutzen die Gegenseite aus einem solchen Werk hätte ziehen können (vgl. Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna 1984, bes. 111–113). Paleottis kurialer Widerpart, der spätere Kardinal Silvio Antoniano, will daher alle möglicherweise als Fehler einzuschätzenden Probleme wegdiskutieren.

BILDTHEMEN UND AUFTRAGGEBERWILLE

Das „gegenreformatorische“ Verständnis nimmt im katholischen Bildgebrauch keine Probleme wahr, schon gar keine ikonographischen. Das ist auch der Fall bei der „Ohnmacht Mariens“, einem Thema, das Sauerländer eigens hervorhebt (65–67). Dieses Bildformular wird allerdings tatsächlich mehrfach von Theologen kritisiert (vgl. 66–67), wohl aufgrund einer vorreformatorischen Erwähnung durch Thomas Cajetan de Vio (*Opuscula Omnia*, Tom. II, Tract. XIII, Ed. Lyon 1587, 180f.). Molanus hält trotzdem an diesem Bildthema fest und verweist auf die Schriften der hl. Birgitta von Schweden (*De Picturis Et Imaginibus Sacris...*, Cap. LXXVII, fol. 140r–140v). Erst der Molanus-Herausgeber Cuyckius hat 1594 diese Stelle durch ein Zitat von Matthäus Galenus verschärft. Aber auch Cuyckius, dessen Molanus-Ausgabe Sauerländer zitiert (185, Anm. 18), findet keinen dogmatischen Fehler, weshalb die „Ohnmacht Mariens“ weiterhin keine bildtheoretische oder bildertheologische Schwierigkeit darstellte. Dementsprechend blieb das Thema immer beliebt. Offensichtlich entschieden über solche Details die Künstler selbst. Sauerländer schiebt allerdings das Inhaltliche gerne den Auftraggebern zu. Dabei wurde Rubens von diesen besonders wegen seiner Fähigkeit geschätzt, Bildprogramme eigenständig auszuarbeiten. Es war eine seiner größten Stärken, die Bildmittel genauestens auf die Bildthemen abzustimmen. Das gelang ihm nicht zuletzt deshalb, weil er auch Bestimmungsmacht über das Thematische besaß. Sauerländer, der ja selbst die konfessionellen Inhalte als maßgeblich berücksichtigt, ist in dieser Beziehung vielleicht noch nicht konsequent genug.

Obwohl es dem persönlichen Charakter des Buches nicht ganz gerecht wird, soll schließlich einem speziellen Punkt mit etwas größerem Nachdruck widersprochen werden – nämlich Sauerländers Meinung, die flandrische Graphik des 16. und 17. Jh.s gehöre zum „Schutt der Geschichte“ (277). Gemeint sind offensichtlich vor allem die Werke der Familien Wierix und Sadeler. Die aktuelle internationale Forschung betont im Gegensatz zu Sauerländer den hochinnovativen Charakter, den

die Druckgraphik dank dieser und vieler anderer Künstler erreichte. Und auch Rubens legte größten Wert auf die adäquate Umsetzung seiner Gemälde in diesem neuen Medium. Es sei zu diesem wichtigen Forschungsgebiet exemplarisch verwiesen auf die Arbeiten von Ralph Dekoninck, Christine Göttler, Birgit Ulrike Münch und Anne-Katrin Sors. Soweit die Kritik. Andererseits ist es jedoch der frische und persönliche, manchmal eben auch etwas rücksichtslose Ton, der Sauerländers Buch zu einer angenehmen, ja oft vergnüglichen Lektüre macht, zumal der Autor ohne Imponierkabeln auskommt und sich damit wohltuend vom immer nur kurzfristig aktuellen Jargon absetzt.

Das Fazit ist trotz einzelner Anmerkungen eindeutig positiv. Willibald Sauerländer hat nicht nur irgendeinen blinden Fleck der Kunstgeschichtsschreibung hell ausgeleuchtet, sondern er fragt von einer – ganz ernsthaft sei's gesagt – hohen Warte aus nach grundsätzlichen Problemen, die andere lieber beschweigen. Wie soll man sich verhalten, wenn ein hochgeschätzter Künstler für Überzeugungen eintritt, die heute noch Wirkmacht haben, die man aber selbst nicht teilt? Hier auf eine einfache oder eindeutige Antwort zu geben, ist Sauerländers Art glücklicherweise nicht.

PROF. DR. CHRISTIAN HECHT
 Institut für Kunstgeschichte der Friedrich-
 Alexander Universität Erlangen-Nürnberg,
 Schlossgarten 1 – Orangerie, 91054 Erlangen,
 christian.hecht@web.de