

# Glauben und Beten

Alexandra Dern/Ursula Härting (Hrsg.)  
**Credo. Meisterwerke der Glaubens-  
 kunst.** Eine Publikation der Draiflessen  
 Collection, Mettingen 2010.  
 320 S., zahlr. Abb.  
 ISBN 978-3-942359-00-9

**D**as zu besprechende Buch begleitete eine opulent mit internationalen Leihgaben (u. a. El Greco, Rubens, van Dyck) bestückte Ausstellung, die eine Übersicht über das „mit Bildern Beten“ (Einleitung von Ursula Härting, 12) bot, genauer: über die bildgestützte Gebetspraxis von Vaterunser, Glaubensbekenntnis und Rosenkranz bzw. die Bedeutung dieser drei Gebete für die bildende Kunst in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Schwerpunkt der Publikation ist vor allem die nachtridentinische Bildpolitik, also die Phase nach Konfessionalisierung und Bilderstürmen sowie die Kunstproduktion für katholische Auftraggeber. Dieser Ansatz entspricht in idealer Weise der Zielsetzung der von der Familie Brenninkmeyer getragenen Stiftung Draiflessen (vgl. das Vorwort von Joseph Brenninkmeyer). Das wissenschaftliche Verdienst des Katalogs besteht darin, die versammelten Werke als künstlerische Ausweise bestimmter religiöser Überzeugungen und Praktiken zu präsentieren, deren theologische und kulturelle Dimensionen heute oft mühsam rekonstruiert werden müssen. Schon aus diesem Grund ist der Band zu begrüßen, denn er ergänzt die derzeit modischen Studien zur frühneuzeitlichen Visualisierung von Wissen um eine aktuelle Forschung zu zeitgleichen Bildformen des Glaubens und zum religionshistorischen Kontext.

## DAS CREDO DER APOSTEL

Während sich in der mit Unterschriften versehenen Druckgraphik ein thematischer Nexus der Darstellungen zu den drei genannten Gebeten meist leicht erkennen lässt, sind Fragen nach den genauen Konventionen und Verfahren der visuellen Repräsentation von Glaubensgrundsätzen in anderen Bildmedien schwerer zu beantworten. Außerdem ist die Funktion der meisten derartigen Werke vielfach unklar: Unterstützung der persönlichen Andacht? Anleitung zum Gebet? Liturgischer Gebrauch? Was das Glaubensbekenntnis (Credo) angeht, ist, so Härting, für die bildende Kunst des Zeitraums nach wie vor die im 4. Jh. n. Chr. aufgekommene Legende konstitutiv, dass jeder der zwölf Apostel einen Satz zum – danach benannten – Apostolischen Glaubensbekenntnis (auch „Symbolum Apostolorum“ genannt) beigetragen habe. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die Prominenz von Apostelserien in der Kunst der Zeit. Einer der wichtigsten komplett erhaltenen Apostelzyklen der Malerei des 17. Jh.s, die sogenannte Cumberland-Serie aus der Werkstatt von Rubens, stand folgerichtig im Zentrum der Ausstellung.

Im Aufsatzteil des Buches folgen nach Härtings Einleitung von Alexandra Dern verfasste „Beobachtungen zum religiösen Kunstschaffen im Zeitalter der katholischen Reform“, in denen die Autorin erläutert, dass sich die Künstler im Spannungsfeld zwischen den Anforderungen der bildtheologischen Traktatliteratur und konkreten ästhetischen Notwendigkeiten zu bewähren hatten: Dern erörtert das Thema anhand von Darstellungen der „Himmelfahrt Marias“ von Scipione Pulzone bis Rubens; ein passendes Sujet, denn in diesen Bildern sind meist auch die Apostel zugegen. Eine kurze Einführung von Markus Vincent in die Überlieferungs- und Auslegungsgeschichte des Apostolischen Glaubensbekenntnisses von Pseu-

do-Augustinus über die Debatten der Reformationszeit (Ist das Credo katechetischer Zweck oder dogmatischer Zeuge?) bis zu Gotthold Ephraim Lessing schließt sich an. Ein Aufsatz von José Juan Pérez Preciado widmet sich dem im Museo del Prado aufbewahrten sogenannten „Apostolado Lerma“ von Rubens (vor 1614) einschließlich den Vorbesitzern und den Bildquellen dieses fraglos bedeutendsten Apostelzyklus des flämischen Meisters. Ein anderer Beitrag von Leticia Ruiz Gómez untersucht die von El Greco gemalten Apostelfolgen, wobei Ruiz Gómez – im Gegensatz zu anderen Autoren des Bandes – ausschließt, dass Rubens auf seiner Spanienreise (1603-04) eine dieser Serien habe sehen können, vielmehr die „spirituelle und emotionale Parallellität dieser beiden Künstler“ hervorhebt (53).

Ulrich Heinen nimmt die Apostelserien von Rubens und eine von diesen inspirierte Kupferstichreihe des Nicolas Ryckemans (tätig ab 1616) zum Anlass für einen Vorschlag zur Rekonstruktion der ursprünglichen Hängung des Lerma-Zyklus. Da den Ryckemans-Drucken eine Darstellung Christi mit dem Kreuz – die letztlich ein über Cornelis Cort vermittelter Reflex von Michelangelos „Christus von Santa Maria sopra Minerva“ sei –, voransteht und mit dem Aussendebefehl aus Mt 28,18-20 unterschrieben ist, sieht Heinen die den einzelnen Aposteln zugeordneten Sätze als deren jeweilige Antwort auf diesen Befehl. In Analogie zu den gestochenen Apostelzyklen dürfe auch für Rubens' gemalte „Apostelkollegien“ gelten, dass in ihnen den zeitgenössischen Betrachtern das Glaubensbekenntnis als Synthese aus bildlicher Anschauung und sich quasi automatisch einstellender sprachlicher Assoziation präsent gehalten wurde (wenn die jeweils zugehörigen Worte nicht ohnehin in Rahmeninschriften zu lesen waren). Obwohl eine lineare Anbringung der gemalten Zyklen, wie sie Härting postuliert, nicht auszuschließen sei, sieht Heinen Rubens' Christusbild (Original verloren, Werkstattfassung in Ottawa) als Zentrum der Lerma-Bilder auf drei Wänden, die im Sinne neo-stoischer Didaktik den Realraum in den „imaginären Aussendungs- und Bekenntnisraum des biblischen Geschehens“ verwandelt hätten (56).

Gerade weil keinerlei Informationen darüber verfügbar sind, wo genau und in welcher Hängung die „Apostelkollegien“ von Rubens zuerst präsentiert wurden, ist Heiners These, das Ensemble aus Christus und den Aposteln habe den Betrachter psychagogisch ‚in die Zange‘ genommen, bedenkenswert; die Zwölf-Apostel-Serien (plus Christus) der Rubenswerkstatt wären solchermaßen Korrelate der im späteren 16. und 17. Jh. so beliebten Zwölf-Kaiser-Serien im Sinne von Tugendspiegeln für die sich inmitten dieser Bilder Aufhaltenden (vgl. dazu Eckhard Leuschner: Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture, in: *Studia Rudolphina* 6, 2006, 5-25). Eine solche Deutung der Apostel als „Zeugen und Übermittler der Offenbarung“ wird, wie Léon Lock im anschließenden Beitrag zu Apostelstatuen der Rubenszeit betont, durch die nach dem Tridentinum in den südlichen Niederlanden verstärkt betriebene Anbringung entsprechender Zyklen auf Konsolen an den Langhauspfeilern der Hauptkirchen, also liturgisch im Bereich der Laien, unterstrichen.

### VATERUNSER UND ROSENKRANZ

Auch die beiden anderen in der Ausstellung thematisierten Gebete, Vaterunser und Rosenkranz, sind durch je einen einführenden Aufsatz erschlossen: Christian Hecht widmet sich dem Vaterunser, das Christus höchst selbst gemäß Lukas und Matthäus die Apostel gelehrt habe, womit es – bzw. dessen sieben Bitten – gegenüber den anderen beiden Grundgebeten hervorsteche. Hecht konzentriert sich auf solche „Illustrationen“ des Vaterunser, die direkt bei der Textgestalt ansetzen, d.h. diese diagrammatisch veranschaulichen und die sieben Bitten mit anderen Septenaren wie den Seligpreisungen in Beziehung setzen. Erst seit dem 15. Jh. seien den einzelnen Sätzen des Vaterunser in graphischen Zyklen bestimmte narrative Bildthemen zugeordnet worden, wobei seit der Reformation, etwa in der Holzschnittserie nach Hans Holbein d. J., auch die Tatsache bedeutsam gewesen sei, dass dieses Gebet als Ausdruck einer alle konfessionellen Spannungen übergreifenden christlichen Gemeinschaft angesehen wurde.

Moritz Jäger betont in seinem Aufsatz zum Rosenkranzgebet, wie sehr dieses während der Glaubensspaltung, speziell bei den Dominikanern, „zur Insignie der katholischen Seite“ geworden sei (86). Als Beispiel für die Wirksamkeit dieses Gebets in der bildenden Kunst der Niederlande nennt er den Zyklus der „15 Rosenkranzgeheimnisse“ in der Antwerpener Sint-Pauluskerk, an dem nicht weniger als zwölf Meister, darunter Rubens und van Dyck, beteiligt waren. Als weiteres Beispiel, womöglich als Modell für diese auch auf Künstlerseite bekenntnishafte Kooperation wäre auf den aus einer Gruppenarbeit hervorgegangenen Bildrahmen des Rosenkranzaltars in San Domenico, Bologna, zu verweisen, an dem u. a. Guido Reni, Domenichino und Ludovico Carracci mitarbeiteten.

Nach einer Erörterung von Stefanie Thomas zur Maltechnik der Cumberland-Serie, in welcher betont wird, dass die in den Bildern erkennbaren kompositorischen Veränderungen „einen schöpferischen Aspekt“ darstellten, der sie „über den Status einer reinen Kopie oder Werkstattwiederholung hinaushebt“ (94), folgt der eigentliche Katalog, der mit Werken des Spätmittelalters einsetzt, die das Vaterunser visualisieren. Gemälde und Drucke mit Rosenkranzthematik sowie einige Rosenkränze des Barock, dazu Rubens' Berliner „Maria mit Kind“, leiten über zur Folge der Aposteldarstellungen, wobei überraschenderweise Johann Joachim Kändlers Porzellanfiguren „Petrus“ und „Matthäus“ den Anfang machen. Wie der Eintrag erläutert, folgen sie den entsprechenden Skulpturen im Apostelzyklus im Langhaus der Lateransbasilika, die Le Gros, Rusconi und andere schufen; Piranesi bekannte Innenansicht der Kirche verdeutlicht diesen römischen Traditionsbezug. Mit van Dycks „Christus als Weltenherrscher“ und „Maria mit fürbittend erhobenen Händen“ aus Sanssouci, deren ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem Apostelzyklus des Rubensschülers erwogen wird, und einer Folge wohl fränkischer Lindenholzsulpturen von Christus und den Aposteln aus der Zeit um 1500 (Ko-

lumba, Köln), wird der Übergang zu Serien von „Urhebern des Credo“ markiert.

Nach der Cumberland-Serie aus der Rubens-Werkstatt (Härting erläutert in ihrem Katalogeintrag u. a. die Erhaltung, den vermutlichen Anteil von Rubens und dessen Verständnis von „original“) folgen die Ryckemans-Drucke und demselben Künstler zugeschriebene, heute in der Albertina aufbewahrte Zeichnungen nach Rubens' Palavicini-Serie. Auf einige Beispiele für zeitgenössische Porträts und Studienköpfe, die im Rubenskreis zur Gestaltung der einzelnen Apostel herangezogen worden sein könnten, folgt die mit Credo-Zitaten unterschriebene Kupferstichserie des Hendrick Goltzius sowie Einzelbeispiele aus Apostelzyklen von El Greco, Rubens („Andreas“ aus der Lerma-Serie) und van Dyck („Johannes“ aus der Böhlerschen Serie und „Paulus“ aus der Dresdener Serie).

Ein kurzer Abschnitt illustriert Maßnahmen zur mnemotechnischen Unterstützung beim Präsenthalten der Credoartikel, etwa die graphische „Merkhand“ (Wolgemut) und einen mit den Anfangsbuchstaben der Credoverse und winzigen Bildern besetzten Rosenkranz. Einzelne Kunstwerke werden im Anschluss als stellvertretend für bestimmte Teile des Glaubensbekenntnisses präsentiert, etwa ein „Jüngstes Gericht“ von Frans Francken für die „Auferstehung der Toten“. Die letzten Nummern des Katalogs enthalten Darstellungen aus den Viten der Apostel vom „Abendmahl“ (Dürer) bis hin zu den „Apostelmartyrien“ Lucas Cranachs und Objekte mit Bezug auf die Apostel- bzw. Zwölf-Boten-Bruderschaften des 17. Jh.s.

### WAS UNERWÄHNT BLIEB

Mit diesem Band liegt erstmalig in deutscher Sprache eine verständliche Aufarbeitung der frühnezeitlichen Visualisierung und Bilderwelt(en) der drei genannten Gebete vor (vgl. allerdings das nicht zitierte Buch von Ryszard Knapieński und Aneta Kramiszewska, *CREDO IN DEUM w teologii i sztuce Kościołów chrześcijańskich*, Lublin 2009). Nicht zuletzt die qualitativ hochwertigen Farbillustrationen vermitteln etwas von der Bedeutung,

die vom ausgehenden 15. bis ins frühe 18. Jh. der künstlerischen Auseinandersetzung mit Credo, Vaterunser und Rosenkranz zugemessen wurde. Sie verdeutlichen auch, wie sehr vor allem im Zeitalter der katholischen Reform Texte und bildende Kunst aufeinander bezogen waren oder als Mittel der Kommunikation korrelierten – obwohl Künstler, Auftraggeber und „Nutzer“ sich sehr wohl über die je eigenen Mittel und Wirkkräfte von Sprache und Rhetorik auf der einen und Bildmedien auf der anderen Seite im Klaren waren. Da die Kuratorinnen die Bilder von Rubens ins Zentrum der Ausstellung stellten, dominiert der niederländisch-flämische Kunstkreis. Insofern mag man es verschmerzen, dass die graphischen Apostelserien von Albrecht Dürer und Marcantonio Raimondi bzw. Marco Dente nach Vorlagen Raffaels nur am Rande erwähnt werden.

Da der Schwerpunkt im Bereich der katholischen Kunst nach der Konfessionalisierung liegt, ist allerdings nicht nachvollziehbar, dass Hinweise auf italienische Apostelserien des späteren Cinquecento und der Zeit um 1600 fehlen, also Beispiele dieser Bild„gattung“ aus dem Umkreis der Päpste, die Rubens während seiner Italienzeit hätte sehen können, und dass damit auch deren eventueller Einfluss auf Stil und Konzept(e) der betreffenden Werke des Flamen unerörtert bleibt. Weder findet sich der Apostelzyklus in der Sala del Papagallo des Vatikans, der von Papst Gregor XIII. als Ergänzung und Vervollständigung einer Wanddekoration von Raffael bei Giovanni und Cherubino Alberti in Auftrag gegeben worden war (vgl. Tristan Weddigen, *Raffaels Papageienzimmer*, Berlin/Emsdetten 2006), noch gibt es Hinweise auf die – stark porträthafter – Apostel Federico Zuccari in der Kapelle des Palazzo Farnese von Caprarola (Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, Bd. 2, Mailand/Rom 1999, 19f.), auf die freskierten Apostelfolgen in Santa Prassede und der Kirche der Abbazia delle Tre Fontane oder auf die beiden radierten Apostelserien Antonio Tempesta, denen inschriftlich sogar die entsprechenden Credo-Teile zugeordnet sind (Leuschner, *The Illustrated Bartsch Commentary* 35.1, New York 2004, 180-202). Bei allen Verdiensten des Buches

zeigt sich hier, dass die europäischen Dimensionen von Rubens' Kunst noch immer nicht hinlänglich ausgemessen worden sind.

**E**s ist ein andauerndes Projekt, die Kunst der Frühen Neuzeit, speziell des 17. Jh.s, aus den ihr eigenen künstlerischen Bestrebungen und kulturellen Zusammenhängen nachvollziehbar zu machen und nicht – was durch die Genese des akademischen Faches Kunstgeschichte in den Jahren um 1800 bis heute fast zwangsläufig ist – aus den bemerkenswert „erfolgreichen“ Abgrenzungsbemühungen der Goethezeit und dem daraus erwachsenen Unverständnis der nachgeborenen Generationen für die Besonderheiten einer künstlerisch so ungemein vitalen Epoche (vgl. Goethes 1789 im *Teutschen Merkur* publizierte Besprechung „Über Christus und die Zwölf Apostel nach Raphael von Mark-Anton gestochen, und von Herrn Prof. Langer in Düsseldorf kopiert“). Dafür bedarf es der Konfrontation mit dem einzelnen Werk als Index und Ausdruck künstlerischer Vermittlung zwischen Ideen und Konzepten, Institutionen, Konfessionen, Dynastien, Staaten und Individuen, und es bedarf herausragender kunsthistorischer Kompetenzen, nicht zuletzt in den Bereichen Ikonographie und Stil. Die Publikation zur Ausstellung in Mettingen liefert wichtige Anregungen dafür, wie solche Projektarbeit in Zukunft aussehen könnte.

---

**PROF. DR. ECKHARD LEUSCHNER**  
Professur für Kunstgeschichte und Kunst-  
theorie, Universität Erfurt, Fachgebiet Kunst,  
Am Hügel 1, 99096 Erfurt,  
eckhard.leuschner@uni-erfurt.de