

die Baudetails. Trotzdem bleibt als Tatsache bestehen, daß um 1260, als in Hradischt bei Münchengrätz am Langhaus gebaut wurde, die Klosterkirche Lilienfeld vor ihrer Fertigstellung stand, und daß Přemysl Ottokar II. als Förderer dieser letzten großen Zisterzienser-Klostergründung der Babenberger überliefert ist.

Als Resumée arbeitet J. Kuthan zwei Hauptrichtungen zisterziensischer Architektur in Böhmen und Mähren während des Mittelalters heraus: Einmal die westeuropäisch orientierte Richtung des konstruktiven Skelettbaues — hierzu zählt der Autor z. B. den Kapitelsaal von Ossegg, die Kreuzgänge von Welehrad und Tischnowitz und die Kirchen von Sedletz und Goldenkron (Presbyterium) —, andererseits die Richtung konservativen Mauerbaues, die enger der lokalen Tradition verhaftet blieb (Platz, Klosterkirchen von Ossegg, Welehrad, Saar/Žd'ár, Langhaus Hohenfurt /Vyšší Brod). Wenn nun im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts als eine der wesentlichsten Bauaufgaben die Errichtung der königlichen Burgen wie Klingenberg/Zvíkov, Písek und Bösig/Bezděz im Vordergrund stand und vor allem dort der westeuropäische Einfluß konstruktiven Architekturstils festzustellen ist, so erscheint damit wieder einmal die Behauptung in Frage gestellt, daß stets die Zisterzienser die Überbringer neuer Ideen gewesen seien: Wie auch für die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts unter den Babenbergern in Österreich beobachtet werden kann, spielte zur Zeit der Přemysliden das Engagement des Fürsten für eine Klosterstiftung eine wesentliche Rolle. Nicht unbedingt fanden die modernen westeuropäischen Stilformen in Böhmen Eingang durch fortschrittliche Zisterzienserbauleute, die etwa vom König ins Land gerufen worden waren und dann auch an profanen Bauaufgaben arbeiteten (eine solche Tätigkeit war übrigens nach Generalkapitel-Beschlüssen von 1157 und 1175 offiziell verboten); vielmehr scheinen da und dort manche für den Landesfürsten tätigen Laienbaumeister Akzente in die Ordensarchitektur gebracht zu haben. Obwohl dieses implizit entworfene Bild noch keine endgültige Klärung der vielfältigen Stilüberschneidungen darstellt und vor allem auch die Fragen der Steinbrüche, Werkplätze sowie der Präfabrikation noch unbehandelt geblieben sind, bringt Jiří Kuthans ausführliche Studie über die Zisterzienserarchitektur des Mittelalters in den böhmischen Ländern sehr viele neue Denkanstöße und durch das reichliche, exakt bearbeitete Material wertvolle Grundlagen für weitere Forschungen.

Mario Schwarz

URSULA KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600.* Gebr. Mann Verlag, Berlin 1982. 380 S. und 216 Taf. mit 543 Abb., DM 290,— (mit 2 Abbildungen).

Mit über 1000 (kleingedruckten) Fußnoten und 543 (vorzüglichen) Abbildungen stellt dieses Buch eine außerordentliche Arbeitsleistung dar, von der großzügigen verlegerischen Anstrengung — unterstützt von der Deutschen Forschungsgemein-

schaft — nicht zu sprechen. Die Untersuchung galt der ikonographischen Erforschung des Ignatiuskults von den ersten Porträts des Heiligen bis zu seiner Kanonisierung 1622 unter Gregor XV. Sie war als Tübinger Dissertation begonnen und in einer ersten Fassung 1977 von der Universität Bonn angenommen worden. Jedoch hatte die Verfasserin schon im Vorjahr eine ihrer zentralen Thesen im *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Rom) veröffentlicht („Zur Entstehungsgeschichte der *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris, Romae 1609 und 1622*“). In der nun vorliegenden Form besteht die Publikation aus zwei scharf getrennten Teilen, die sich in der Seitenzahl ungefähr die Waage halten. Im ersten Teil werden die Ausgangspunkte für die verschiedenen Porträttypen des Heiligen identifiziert und ihre Adaptionen und Variationen chronologisch erfaßt. Das Gleiche gilt auch für die diversen Zyklen, die Ignatius' Leben und Wundertaten gewidmet sind. Im zweiten Teil wird dieses Material katalogartig organisiert, wobei bestimmte Teile sich gelegentlich zu sehr ausführlichen kritischen Abhandlungen ausweiten. Daß dabei Wiederholungen auftraten, war wohl unvermeidlich, doch wäre eine straffere Organisation willkommen gewesen.

Daß es schon lange vor der Heiligsprechung des Loyola Einzeldarstellungen wie biographische Bilderzyklen gab, war natürlich bekannt; es war auch verschiedentlich ausgesprochen worden, daß diese Darstellungen, gelegentlich durch ihre mehr oder weniger subtilen Hinweise auf seine thaumaturgische Funktion, die Heiligsprechung vorwegzunehmen schienen oder jedenfalls propagandistisch auf sie hinzuwirken versuchten. Das Verdienst der Autorin scheint mir darin zu bestehen, daß man einen faszinierenden Einblick gewinnt in die mannigfaltigen Schwierigkeiten, die aus dem Weg zu räumen, und die Widerstände selbst innerhalb der Kirche, die zu überwinden waren.

Da waren z. B. ordensinterne Probleme wie Interessenverschiedenheiten zwischen spanischen, flämischen und römischen Häusern des Ordens. Die Befürworter der Heiligsprechung hatten auch mit der unter der Kontrolle der Dominikaner stehenden Inquisition zu rechnen. Vor allem war eine Unterstützung von seiten der Kurie keineswegs sicher. Sowohl Sixtus V. wie Clemens VIII. waren unfreundlich gesinnt, und der letztere verweigerte ausdrücklich seine Genehmigung, den zur Heiligsprechung führenden Prozeß zu eröffnen. Trotz des Drängens der Jesuiten waren selbst unter Paul V. — der bald nach seiner Wahl diesen Prozeß zuließ — die Widerstände noch erheblich genug, um die Abwicklung des Prozesses zu verlängern. Die Autorin schreibt diesem Papst aber das besondere Verdienst zu, als eine Zwischenstufe auf dem Weg zur Kanonisation die — von den Jesuiten 1609 mit großen Feierlichkeiten begangene — Seligsprechung eingeführt zu haben.

Im Verlauf ihrer Studie dieses historischen Ablaufs gibt die Autorin ein gutes Bild von den Mitgliedern des Ordens, deren Aktivität besonders wichtig war. Daß unter den Biographen Pedro A. Ribadeneyra (1527—1611) obenan steht (seine *Vita Loiolae* wurde zuerst 1572 veröffentlicht), war zu erwarten; er war „für die gesamte lebendige Erinnerung an den Gründer der Jesuiten verantwortlich“ (S. 44). Es ist

wohl weniger bekannt, daß Ribadeneyras eigene Biographen an die Heiligsprechung des Autors der *Vita* selbst gedacht haben mögen.

Die zweite markante Figur, deren kluge, aber gleichzeitig kühne Politik einen großen Anteil an dem Erfolg der Kampagne hatte, war Claudio Aquaviva (1542—1615), seit 1581 General des Ordens. Dieser hochgeborene Italiener gab z. B. der Verehrung des Ordensstifters einen wichtigen Auftrieb, als er, in Umkehrung eines eigenen früheren Erlasses, 1599 den Schmuck von Ignatius' Grab zuließ. Im Hinblick auf das folgende Jahr — das „heilige“ Jahr 1600 — begann eine besonders intensive Aktion zugunsten der Heiligsprechung, die u. a. auch von Außenstehenden, wie dem einflußreichen Kardinal Cesare Baronio, seit 1593 Leiter der römischen Oratorianer, unterstützt wurde. Das größte Problem für die jesuitischen Befürworter einer Heiligsprechung bestand darin, daß sie sich gezwungen sahen, einen populären Ignatiuskult zu ermutigen, ohne dazu berechtigt zu sein. Sie fanden sich, wie die Autorin richtig sieht, „in der paradoxen Lage, daß sie wohl die rechtliche Bedenklichkeit eines Kults ohne päpstliche Erlaubnis fürchten mußten, zugleich aber davon ausgehen konnten, daß ein schon bestehender Kult den Papst von der Notwendigkeit der Kanonisation überzeugen mußte“ (S. 33). (Sie beschreibt die gleiche paradoxe Lage noch einmal später, S. 130, und erwähnt in diesem Zusammenhang, daß auch anderen Propagatoren [„den Oratorianern, den Oblaten des Heiligen Carlo, den Karmelitern, und selbst den Dominikanern] bewußt gewesen sein muß, daß sie streng genommen außerhalb der Legalität handelten.“) Nach 1634, als Urban VIII. dekretierte, daß Heiligsprechungen automatisch zu blockieren seien, wenn ein öffentlicher Kult ohne päpstliche Erlaubnis stattgefunden hätte, wäre eine Kanonisation, wie sie doch für Ignatius erreicht wurde, völlig unmöglich gewesen.

Alle diese Überlegungen sind in König-Nordhoffs Buch eingebaut in das zentrale Anliegen ihrer Arbeit: die bildlichen Darstellungen des heiligen Ignatius zu sammeln, kritisch zu sichten und die verschiedenen Kategorien und ikonographischen Typen festzulegen. Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich dabei um graphisches Material, dessen künstlerische Qualität bescheiden ist. Die ausführlichen und im Rahmen der Untersuchung sinnvollen Beobachtungen über Probleme der Priorität und gegenseitigen Beeinflussung dieser Stiche können im Rahmen dieser Besprechung weitgehend vernachlässigt werden. Die mehrfach zu bemerkende Neigung der Autorin, von dem erhaltenen Material auf verlorene Prototypen zu schließen, scheint mir nicht immer zu überzeugenden Resultaten zu führen, doch sehe ich für die kunsthistorische Betrachtung wenig Ertrag in einer Diskussion dieser Fragen. Es sei mir nur gestattet zu fragen, ob die Autorin die Ignatiusmedaille von 1556 (*Abb. 8 a*) nicht zu gering einschätzt, wenn sie sie nicht als einen Prototyp für das im 16. Jahrhundert so oft verwendete reine Profil mit in Betracht zieht; denn als Gedenkmedaille aus dem Todesjahr des Ordensgründers war dieses Porträt vermutlich in mehreren Häusern des Ordens zu finden, und künstlerisch steht es weit über anderen ähnlichen Aufnahmen, deren Abbildungen den Verdacht erwecken, es

handle sich um spätere Kopien. Könnte diese Medaille nicht etwa direkt auf die Totenmaske, Abb. 106, zurückgehen?

Für die Porträttradition ist jedenfalls das Jacopino del Conte zugeschriebene Bildnis, das im Zimmer des Generals des Ordens aufbewahrt wurde, von ausschlaggebender Bedeutung gewesen; der Heilige ist im Dreiviertel-Profil wiedergegeben und trägt eine schwarze, vierkantige Kappe. Auch wo er, wie später allgemein, ohne Kappe wiedergegeben wurde, klingt dieses Bild immer noch nach. Physiognomisch bleibt der Heilige festgelegt auf einen breiten Schädel mit hoher Stirn und nahezu kahlem Kopf, einer geschwungenen Nase und kurzem Bart auf Oberlippe und am Kinn. Ganzfigurige Wiedergaben erscheinen um 1600, fast immer mit Franz Xaver gepaart. (Es ist bedauerlich, daß man durch die Konzentration auf Ignatius sehr wenig über die parallele Kampagne für Franz Xaver hört.) Das früheste derartige Paar scheint in der Vatikanischen Pinakothek bewahrt zu sein (Abb. 170—171); sein Maler ist nicht bekannt. König-Nordhoff glaubt, daß ein von Rubens 1608 gemaltes Paar der beiden Jesuiten aus zwei in Sibiu (Hermannstadt) erhaltenen Kopien erschlossen werden kann, wenn sie nicht gar, was sie für möglich hält, diese Originale selbst sind. Die Bilder in Sibiu werden von Vlieghe für Kopien zweier anderer Bilder gehalten, deren eines — Ignatius — jetzt in der Sammlung Norton Simon ist; das andere, Franz Xaver, ist 1940 verbrannt. Die Autorin datiert sie, wie es auch Vlieghe tat, auf 1622, was bedeuten würde, daß Rubens sich selbst nach etwa 14 Jahren weitgehend kopierte. Ich kenne keinen Fall, wo er nach einer solchen Zeitspanne, selbst bei gleichem Vorwurf, nicht erhebliche Änderungen vornahm. (Für zwei andere sehr große vatikanische Bilder von Ignatius und Franz Xaver folgt König-Nordhoff der von Redig de Campos, Vaes und Muñoz ausgesprochenen Zuschreibung an Van Dyck, als Bilder von 1623. Sie sind mir unbekannt, doch sehe ich keine glaubwürdige Verbindung mit Van Dycks genuinen Oeuvre.)

Die Wandlungen innerhalb der Kanonisierungsbestrebungen der Jesuiten lassen sich besonders deutlich an den erzählenden Viten ablesen. Ursprünglich waren sie auf mehr oder weniger belegbare historische Ereignisse konzentriert (Thomas de Leu, 1590). Ein bis auf ein kleines Fragment verschollener Zyklus dieser Art, von Juan de Mesa für Ribadeneyra gemalt, ist in einer in Antwerpen 1610 erschienenen Serie von Kupferstichen erhalten. Jedoch fehlte diesen Viten gerade das, was für eine Heiligsprechung von allererster Bedeutung war: die für des Kandidaten „Heiligkeit“ bürgenden Wunder. Wie wichtig es war, daß solche Wunder den Gläubigen in Bildern vorgeführt werden konnten, geht aus der Aussage eines im Kanonisierungsprozeß vernommenen Zeugen (Raymondo Vila) hervor. Daß Ignatius durch den hl. Petrus geheilt wurde und Erscheinungen der Maria mit dem Kind erfahren habe, wisse er durch Bilder (S. 65)!

Was der historisch ausgerichteten Biographik des Ordensgründers fehlte, versuchten die Befürworter seiner Kanonisation — man fühlt sich an die letzten Worte Karl Moors erinnert — gegen Ende des Jahrhunderts zu ersetzen. Seine Vita wurde mit Vorgängen bereichert, die den traditionellen Heiligkeitsbegriffen entsprachen. Zwei große Stiche, einer — von Villamena — 1600 datiert, enthalten je 29 bzw. 15

wundertätige Szenen, die um ein oval gefaßtes Bildnis des kniend im Gebet wiedergegebenen Heiligen angeordnet sind. (Die Beziehung dieser Blätter zueinander ist kompliziert und noch nicht ganz geklärt.) Aufgrund dieser „Wunderviten“ wurde 1609 — im Jahr der Seligsprechung — in Antwerpen von der Wierixwerkstatt eine aus 12 Blättern bestehende Bilderserie herausgegeben. Von hier an, bis zum großen Kanonisationsakt von 1622, lag der Nachdruck offensichtlich auf der Verehrung des Heiligen als Thaumaturg. Dazu gehören auch die sicherlich bedeutendsten künstlerischen Werke der ganzen Ignatius- (und Franz Xaver-)Ikonographie — die großen Altargemälde des Rubens für die Antwerpener Jesuitenkirche mit allen ihren Vorarbeiten. Die Autorin verzichtete auf eine Diskussion dieser Bilder aus dem Grund, daß sie „Werke von lokal begrenzter Wirkung“ waren und keine „ikonographischen Impulse“ von ihnen ausgegangen seien. Gerade im Hinblick auf das reiche von ihr ausgebreitete Material wäre es vielleicht doch möglich gewesen, Rubens' Verhältnis zu der Bildtradition der Wunderdarstellungen zu untersuchen.

Diese kurzen Bemerkungen schöpfen gewiß nicht die hier gebotene Menge des graphischen und bibliographischen Materials aus; die guten Indices helfen, sich in ihm zurechtzufinden. In ihrem Vorwort dankt die Verfasserin für vielfach geleistete Hilfe, besonders von seiten mehrerer Ordenshäuser. Es spricht für die wissenschaftliche Integrität des modernen Jesuitismus, daß — wie König-Nordhoff hervorhebt — ihr als Protestantin (mit einer einzigen Ausnahme) die Sammlungen und Archive dieser Häuser zugänglich gemacht worden sind.

Es sei mir nun aber letztlich als Rezensent gestattet, aus König-Nordhoffs Buch eine spezielle Untersuchung herauszugreifen, die nicht nur ein Gebiet betrifft, in dem ich mich etwas besser auskenne als in der Geschichte des Jesuitenordens, sondern in dem die Autorin kritisch auf eine meiner früheren Arbeiten eingeht. Es handelt sich dabei keineswegs um ein marginales Gebiet. Ich gehe wohl kaum fehl, wenn ich annehme, daß es geradezu im Zentrum ihres Interesses stand. Es ist die, sicherlich ebenfalls im Zusammenhang mit der Seligsprechung des Heiligen, 1609 in Rom veröffentlichte Vita, die trotz ihres bescheidenen Formats (c. 18 × 14 cm) mit ihren 82 Kupfern (von denen allerdings eines erst der zweiten Ausgabe von 1622 beigegeben werden konnte) die ausführlichste Bilderserie von Ignatius' Leben darstellt. Diese Vita war schon 1976 von König-Nordhoff in der eingangs erwähnten Schrift analysiert worden. Nun widmet sie ihr außer mehreren ausführlichen Paragraphen im ersten Teil ihres Buches noch 44 Seiten des Katalogs. Dazu kommen nicht weniger als 89 Abbildungen einzelner Kompositionen der Vita, von den vielen gleichfalls abgebildeten Kopien zu schweigen.

Ich selbst hatte in einer etwas längeren Notiz (1972) und einem kurzen Nachtrag (1974) auf die Problematik des Werkes hingewiesen und nach der Auffindung zweier mit ihm verbundenen Zeichnungen den Versuch gemacht, die Rolle, die Rubens bei seiner Entstehung gespielt haben mag, genauer zu definieren.

Es ist König-Nordhoffs Verdienst, auf die Bedeutung des einzigen historischen Dokuments hingewiesen zu haben, das sich auf die Publikation von 1609 bezieht. In seinen MEMORABILIA aus dem Jahr 1634 berichtet der polnische Jesuit P. Ni-

kolaus Lancicius, daß er, zusammen mit P. Filippo Rinaldi, die 1609 in Rom erschienene *Vita Ignatii* betreut habe. (Der Text lautet: *Ideo, cum approbatione A. R. P. N. Claudii Aquavivae, Generalis edita fuit, me et R. P. Philippo Rinaldi, Rectore collegii Germanici, procurante, Romae anno 16(0)9, impressa in imaginibus, vita S. P. Ignatii*). Da Rinaldi erst 1605 Rector des Germanicum wurde, Lancicius aber 1606 Rom für immer verließ, ergibt sich für ihre Zusammenarbeit nur die Zeit von 1605—06. Rubens, dessen Name durch eine ins 18. Jahrhundert zurückreichende Tradition mit der *Vita Ignatii* verbunden ist, kam erst gegen Ende 1605 nach Rom, blieb dort aber ohne größere Unterbrechungen bis zu seiner Rückkehr nach Antwerpen 1608. Über die Person des Stechers ist nichts bekannt, doch hält König-Nordhoff es wohl aus stilistischen Gründen, und weil ein Italienaufenthalt für ihn erwiesen ist, für sicher, daß diese Arbeit von Jean Baptiste Barbé (1578—1649) geleistet wurde. Daß die Jahre 1605—06 entscheidend für die Vorbereitung der Publikation waren, kann nun wohl als gesichert angenommen werden. Daß die Arbeit aber schon 1606 abgeschlossen war, wie König-Nordhoff annimmt (sie spricht durchweg von der „*Vita von 1605—1606*“), steht keinesfalls fest, besonders angesichts der außerordentlich großen Anzahl der Stiche. Das Wort *procurante* in Lancicius' Text muß nicht unbedingt so aufgefaßt werden, daß nach seiner Abreise 1606 nichts Wesentliches mehr an der Publikation vorgenommen wurde. Aquavivas Approbation bezieht sich natürlich nur auf die Veröffentlichung von 1609 und besagt nichts für die vorhergehende Arbeit und ihre Datierung. Allerdings muß die von mir 1974 als möglich angenommene Entstehung der Stiche in Antwerpen (und Cornelis Galle's Beteiligung) aufgegeben werden, und ich habe dies schon in einem kurzen Nachtrag zu der Beschreibung der *Vita Ignatii* in einem Ausstellungskatalog von 1977 — kurz nach Erhalt von König-Nordhoffs Studie von 1976 — zum Ausdruck gebracht.

Im Zentrum des Problems steht ohne Zweifel die Frage nach Rubens' Anteil an den Entwürfen für die *Vita* von 1609 und auch nach der künstlerischen, im Gegensatz zur rein technischen Beteiligung des Stechers, den man wenigstens versuchsweise mit Barbé identifizieren kann. Daß Rubens überhaupt mit der *Vita Ignatii* in Verbindung gebracht wird, verdankt man Mariette. Jedoch stellt König-Nordhoff mit völligem Recht fest, daß diese auf Mariette zurückgehende Tradition „nie ernst genommen worden“ ist, und daß Rubens' Beteiligung an der römischen *Vita* von 1609 „eigentlich immer bestritten wurde“. Sie bezieht sich dabei hauptsächlich auf die Inventarisierungen der Rubensgraphik, für die Van den Wijngaerts Urteil über die *Vita*-Stiche bezeichnend ist: Es ist „... duidelijk dat zij met den Meester niets te maken hebben“. (Wijngaert war, glaube ich, der erste, der sich fragte, ob die Stiche nach Barbés eigenen Entwürfen gestochen sein könnten.)

Eine Bestätigung der Zuverlässigkeit von Mariettes Urteil kam mit der Entdeckung einer Zeichnung im Louvre, deren Zuschreibung an Rubens ich zuerst durch Vergleiche mit anderen frühen Zeichnungen unterstützte, bevor ich auf ihre Verbindung mit der *Vita Ignatii* hinwies. Die zweite von mir kurz danach identifizierte Zeichnung in Edinburgh kam aus Mariettes eigener Sammlung und war schon

von ihm als Rubens' Werk angesprochen worden. Aufgrund dieser zwei von mir veröffentlichten und Rubens zugeschriebenen Zeichnungen (zu einer Serie von 82 Stichen!) zieht König-Nordhoff den Schluß (S. 303), ich folge der Devise: „Wo eine Zeichnung bekannt ist (keine der zwei war allerdings „bekannt“), da kann es sich nur um ein Rubens-Werk handeln.“ Unter Hinweis auf die früheren Bestimmungen dieser zwei Blätter („anonym, in der Art H. Swanevelts“ und „Diepenbeek“) hält sie Rubens' Autorschaft für die Zeichnungen „möglich, aber nicht zwingend“ (S. 301). Sie seien außerdem zu unpräzise, als daß ein Stecher nach ihnen habe arbeiten können. So seien denn Zweifel an der Zuschreibung der Blätter an Rubens berechtigt, doch sei es „letztlich unwichtig, ob die zwei Zeichnungen Entwürfe oder nach diesen gemachte Kopien seien“ — als ob das Problem nicht sei, wer die Komposition erfunden habe, sondern nur, ob es sich um Originale oder Kopien handle. Die Autorin scheint sich dabei nicht bewußt zu sein, daß die ganze Konstruktion von Rubens' Anteil an der *Vita Ignatii* in sich zusammenfällt, wenn die Zeichnungen nicht überzeugend auf ihn zurückgeführt werden können; ohne sie werden der erwähnten Skepsis der gesamten Graphik-Literatur wieder alle Tore geöffnet!

Trotz ihrer ambivalenten Haltung gegenüber der Zuschreibung der beiden Zeichnungen rechnet König-Nordhoff dennoch mit Rubens als einem der Entwerfer, wobei sie ihn mehrfach nur „anonym“ als den „besseren Entwerfer“ einführt. Sie bemüht sich aber nicht, diese Annahme durch Vergleiche mit gesicherten Frühwerken von Rubens zu unterstützen, und kommt dabei zu sehr widersprüchlichen Feststellungen. Barbé war für sie „der hauptverantwortliche Künstler“, der „den oder die (!) besseren Entwerfer *nur für einzelne Szenen* herangezogen hat“ (S. 304). Dies steht im Widerspruch zu ihrer Behauptung, daß die Hand „des (!) besseren Entwerfers“ „gleichmäßig über das Buch verteilt ist“ — womit sie meine Vermutung, daß Rubens erst nachträglich in die Produktion des Buches eingeschaltet wurde, zu entkräften sucht. (Von den 17 Stichen, die sie diesem „besseren Entwerfer“ gibt, gehören übrigens fünf der ersten, zwölf aber der zweiten Hälfte an, was kaum als „gleichmäßige“ Verteilung gewertet werden kann.) Und während sie im ersten Teil des Buches (S. 118) noch schrieb, daß Rubens „wenig Einfluß auf die Gesamtgestaltung des Zyklus“ hatte, „da er nur mit einigen Entwürfen aushelfen sollte“, faßt sie gegen Ende ihre Behandlung dieser Frage folgendermaßen zusammen (S. 306): „... ich habe mich bemüht zu zeigen, daß der mit Rubens identifizierte Entwerfer und der Stecher Barbé *über die ganze Zeit hinweg zusammengearbeitet haben*.“ Das Resultat ist, daß man am Ende einfach nicht weiß, wie König-Nordhoff sich die Entstehung des Buches vorstellt. Unter jeder ihrer Abbildungen dieser Stiche steht „Rubens/Barbé“ und ihre Zusammenfassung spricht von einer engen Zusammenarbeit von Anfang an. Das könnte doch wohl nur bedeuten, daß Rubens mehr oder weniger für das ganze Unternehmen verantwortlich war, denn eine „Zusammenarbeit“ mit einem Stecher kann nicht anders verstanden werden. Oder soll man vermuten, daß der Künstler, der gerade 1605 die drei großen Gemälde im Chor von S. Trinità in Mantua fertiggestellt hatte, sich von einem obskuren Stecher „für

einzelne Szenen" einer kleinen Publikation „heranziehen" ließ, um etwas „auszuhelfen"? Damit fiel natürlich die „Zusammenarbeit" unter den Tisch.

Bei allem Respekt vor der außerordentlich fleißigen Arbeit kann ich mich nicht diesem etwas konfuse Szenario anschließen. Daß Rubens *nicht* von Anfang an an dem Projekt beteiligt war, steht für mich fest; es hätte sicherlich anders ausgesehen! Mit König-Nordhoff nehme ich an, daß römische Jesuiten um 1605 die Idee einer ausführlichen Bildervita konzipierten und einem anwesenden flämischen Künstler den Auftrag gaben, unter ihrer Leitung die entsprechenden Szenen zu entwerfen und von einem geschulten Stecher ausführen zu lassen. Als Rubens gegen Ende 1605 nach Rom kam, wußten die römischen Jesuiten gewiß von den großen Gemälden, die er kurz vorher für die Jesuitenkirchen in Mantua und Genua gemalt hatte. Es ist nicht wahrscheinlich, daß sie ihn sofort einluden, an dem schon begonnenen, jedoch sehr bescheidenen Stichwerk mitzuarbeiten; sie warteten wohl eher auf eine Gelegenheit, ihn um diesen Freundschaftsdienst zu bitten. Dies war — und ich sehe keinen Anlaß, meine früher ausgesprochene Meinung zu ändern —, als das Unternehmen schon weit vorgeschritten war — vielleicht 1606 oder 1607. Wie auch später öfters machte er Korrekturen an Probedrucken (jetzt in der Bibliothèque Nationale in Paris), die in jeder Hinsicht charakteristische Verbesserungen bedeuten. Dennoch mag er es als unter seiner Würde betrachtet haben, seinen Namen mit einer Arbeit zu verbinden, die zum größeren Teil von einem trockenen Zeichner entworfen worden war. Leider trug er damit zu bedauerlichen Kontroversen zwischen modernen Kunsthistorikern bei.

#### Fußnote

Es liegt offensichtlich in der Absicht der Autorin, das künstlerische Renommé von Barbé erheblich über das ihm allgemein zugestandene Niveau zu heben. Ohne daß andere Zeichnungen oder verwandte Stiche bekannt wären, schreibt sie ihm vier bisher als Van Diepenbeeck eingestufte Blätter in Berlin zu (Abb. 425—428). Schwerlich akzeptabel ist ihr Argument, daß, wenn Barbé das Wort *sculpsit* verwandte, er nur die Stecherleistung in Anspruch genommen habe, doch wenn er „umfassender" *fecit* schrieb, er sich auch als den Entwerfer der Komposition bekannte. Nun gibt es eine Serie von 19 Stichen (Christus, Maria, Joseph, die vier Evangelisten und die zwölf Apostel), von denen jeder voll signiert ist: „Io. Bapt. Barbé f.[fecit] et excud." Auch das Titelblatt ist so signiert, enthält aber auch die ausführliche Information, daß alle Blätter von Theodor van Loon vorgezeichnet waren (Abb. 8 b). Es scheint also nach wie vor unmöglich, Barbé als selbständigen Zeichner zu fassen, und es bleibt somit eine reine Spekulation, wenn man ihn als den führenden Meister und gar als den leitenden Entwerfer der römischen *Vita Ignatii* von 1609 betrachten will. Da ich von vornherein nur mit einer beschränkten Teilnahme von Rubens an der *Vita Ignatii* gerechnet habe — ihr genaues Ausmaß wird wohl nie festgelegt werden können —, halte ich die Frage nach dem anderen beteiligten Entwerfer noch für unbeantwortet.

Julius S. Held