

ULRICH HEINEN
RUBENS ZWISCHEN PREDIGT UND KUNST

Ulrich Heinen

Rubens zwischen Predigt und Kunst

*Der Hochaltar für die
Walburgenkirche in Antwerpen*

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
Weimar 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Heinen, Ulrich:

Rubens zwischen Predigt und Kunst : der Hochaltar für die
Walburgenkirche in Antwerpen / Ulrich Heinen. – Weimar :
Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1996

Zugl. Köln, Univ., Diss., 1995

ISBN 3-929742-86-1

© VDG • Verlag und Datenbank für
Geisteswissenschaften • Weimar 1996

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des
Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein andere s
Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich bemüht, die erforderlichen Repro-
duktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir
etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Umschlagabbildung: Rubens, ‚Kreuzaufrichtung‘, Schauseite des
Hochaltars für die Walburgenkirche, Antwerpen, Kathedrale.

Satz: id, Weimar

Druck: advanced laser press, St. Ives

ISBN 3-929742-86-1

Inhalt

VORWORT	9
A. EINLEITUNG	11
B. BILDVERSTÄNDNISSE	15
1. Wirkungsweisen von Bildern	15
1.1. Zu Rezeptionsangeboten, Wirkungsintentionen und Werkverfahren	15
1.2. Bildargumentation	16
1.3. Affektbrücken	18
1.4. Kriterien künstlerischer Qualität	20
2. Bilder zwischen sichtbarer Predigt und Kunst	23
2.1. Das Bild als Kunstwerk	23
2.2. Katholische Reaktion	25
2.2.1. Der Streit um das nachtridentinische Sakralbild	25
2.2.2. Nachtridentinische Bildtheorie und Tradition	29
2.2.3. Das Sakralbild als ‚stumme Predigt‘	30
2.2.4. Keine Kunst ohne Predigt – Keine Predigt ohne Kunst	36
2.2.5. ‚ <i>Consenso universale</i> ‘	39
C. DER HOCHALTAR DER ANTWERPENER WALBURGENKIRCHE	45
1. Die sichtbare Predigt	45
1.1. Der Aufbau der sichtbaren Predigt	45
1.1.1. <i>Exordium</i>	45
1.1.1.1. ‚ <i>Judicem attentum parare</i> ‘	45
1.1.1.2. ‚ <i>Judicem docilem parare</i> ‘	49
1.1.2. <i>Narratio</i> (Schauseite)	49
1.1.3. <i>Argumentatio</i> (Schauseite, Auszug und Predella)	56
1.1.3.1. Frauen am Wege	56
1.1.3.2. Gestörte Caritas	57
1.1.3.3. Opfer	57
1.1.3.4. Kreuzeswort	58
1.1.3.5. Akte der Buße	60
1.1.3.6. Zeugenschaft	63
1.1.3.7. Zusammenfassung	64
1.1.3.8. <i>Exempla</i> (Predella)	67
1.1.4. <i>Peroratio</i> (Alltagsseite und Mittelachse des Ensembles)	70
1.1.4.1. <i>Laudatio</i> (Alltagsseite)	70
1.1.4.2. <i>Memoria</i> (Mittelachse des Ensembles)	72
1.2. Die Adressierung der sichtbaren Predigt	74
1.2.1. Die inhaltliche Adressierung an Antikenkenner	74
1.2.2. Die Adressierung an alle Gläubigen	76

2. Das Kunstwerk	80
2.1. <i>Mostrare l'Arte</i>	80
2.1.1. <i>Varietà und Copia</i>	80
2.1.2. <i>Vivacità</i>	81
2.1.2.1. <i>Colore</i>	81
2.1.2.2. <i>Moti</i>	84
2.1.3. <i>Difficoltà</i>	85
2.1.4. <i>Proporzione</i>	86
2.1.5. <i>Composizione</i>	88
2.1.6. <i>Stile</i>	90
2.2. Die Adressierung des Kunstwerks	93
2.2.1. Ein Kunstkenner als Promotor	93
2.2.2. Künstlerkonkurrenzen	96
3. Rubens' Arbeit	100
3.1. <i>Inventio</i>	100
3.1.1. Das gedankliche Konzept und sein Autor	100
3.1.2. Imaginative Bilderfindung	101
3.1.3. Leitende Typen	105
3.1.3.1. Visuelle Topik	105
3.1.3.2. Ikonographische Muster	108
3.1.3.3. Figurenfindung	112
3.2. <i>Dispositio</i>	118
3.2.1. Von der Figur zur Figuration	118
3.2.2. Von der Figuration zur Konfiguration	121
3.2.3. Von der Konfiguration zur Komposition der Fläche	127
3.3. <i>Expressio</i>	130
3.3.1. <i>Elaboratio</i> der Figuren	130
3.3.1.1. Zeichnerische Hilfsmethoden	130
3.3.1.2. Figurenstudien	131
3.3.1.3. Kopfstudien	133
3.3.1.4. Modellfiguren	134
3.3.2. <i>Elaboratio</i> der Farbe	142
3.3.2.1. Vom Bildgrund zum Anlegen des Bildes	142
3.3.2.2. Inkarnat	144
3.3.2.3. Farbwahl	149
3.3.2.4. Farbauftrag	151
3.4. Rubens' Arbeit als Integration von Predigt und Kunst	154

ANHANG	159
1. Die Mechanismen des frühneuzeitlichen Bild-Verstehens (nach C.P. Warncke)	159
1.1. Das Abbild als Zeichen	159
a) <i>Figura</i>	159
b) <i>Typus</i>	160
c) <i>Simile</i>	160
d) <i>Argumentum</i>	160
1.2. Das Abbild als Sinnbild	161
a) <i>Symbol</i>	161
b) <i>Allegorie</i>	162
c) <i>Emblem</i>	162
2. Exegese des ersten Kreuzeswortes Christi (Auszug aus Sebastian Barradas, ,Commentaria in concordiam et historiam Evangelicam', 4 Bde., Lyon1591).	163
3. Exegese des ersten Kreuzeswortes Christi (Auszug aus Roberto Bellarmin, ,De septem verbis a Christi in cruce prolatis libri duo', Köln 1618).	165
4. Exegese der Ermahnung an die ‚Frauen am Wege‘ (Auszug aus Sebastian Barradas, ‚Commentaria in concordiam et historiam Evangelicam', 4 Bde., Lyon 1591).	167
ANMERKUNGEN	169
Anmerkungen zum Vorwort	169
Anmerkungen Abschnitt A (Einleitung)	169
Anmerkungen Abschnitt B (Bildverständnisse)	177
Anmerkungen Abschnitt C.1. (Die sichtbare Predigt)	232
Anmerkungen Abschnitt C.2. (Das Kunstwerk)	278
Anmerkungen Abschnitt C.3. (Rubens' Arbeit)	298
Anmerkungen Anhang	352
LITERATURVERZEICHNIS	355
1. Abkürzungsverzeichnis	355
2. Titelverzeichnis	355
ABBILDUNGEN	391
ABBILDUNGSNACHWEIS	413

Vorwort

Rubens war eine künstlerisch und gesellschaftlich bestimmende Persönlichkeit. Sein Erfolg als maßgebender Maler und Kunstunternehmer blieb zeitlebens ungebrochen. In der gesellschaftlichen Anerkennung erreichte er alles, was seine bürgerliche Herkunft zuließ. Die Vorstellung von einer in jeder Hinsicht erfolgreichen Künstlerpersönlichkeit prägt mit gutem Grund das populäre Rubensbild bis heute¹.

Die Antwerpener ‚Kreuzaufrichtung‘ gehört als öffentliche katholische Sakralmalerei einem um 1600 besonders konfliktanfälligen Funktionsbereich an. Zwischen der Beanspruchung von Sakraltbildern als sichtbarer Mittel der Glaubensunterweisung und der Entfaltung bildnerischer Mittel als Kunst war eine Kluft aufgebrochen. Eine nach dem Konzil von Trient entwickelte katholische Bild- und Kunsttheorie hatte diese divergierenden Erwartungen erkannt und formuliert: Als ‚geräuschlose Prediger‘ („*taciti predicatori*“) sollen Künstler mit medienspezifischen Mitteln der Glaubensunterweisung dienen, als ‚bloße Künstler‘ („*puri artefici*“) müssen sie ihre Arbeit zudem auf den Erwerb von Ruhm und Auskommen richten².

Mit dem Anspruch an ‚bloße Kunst‘ und dem Begriff der ‚stummen Predigt‘ sind die Pole angedeutet, zwischen denen die kunstgeschichtliche Untersuchung die nachtridentinische Sakralmalerei verstehen muß: Zwischen einer zeitgenössischen Beanspruchung als Mittel der Glaubensunterweisung und einer heutigen Beanspruchung, die in denselben Bildern, das frühneuzeitliche Verständnis des „*puro artefice*“ verabsolutierend, vor allem ‚reine Kunst‘ im Sinne einer autonomen Ästhetik sehen will.

In einer exemplarischen Werkuntersuchung wird in der vorliegenden Arbeit eine zentrale Wirkungsintention rekonstruiert, in der möglicherweise Rubens' Schlüssel zum Erfolg in diesem Konfliktfeld erkannt werden kann: Das

Streben nach der praktischen Herstellung einer allgemeinen Übereinstimmung („*Consenso universale*“) mit bildnerischen Mitteln. Was die katholische Bildtheorie rein hypothetisch als Lösungsmöglichkeit für den Konflikt formuliert hatte³, scheint Rubens in seiner bildnerischen Praxis zu versuchen: Seine öffentliche Sakralmalerei bemüht sich offensichtlich um Vermittlung zwischen den drohenden Brüchen. Indem Rubens in diesem Sinne seine Bilder an vielfältige Erwartungen in je besonderer Weise anzubinden und diese zur allgemeinen Zustimmung zu bündeln versteht, gelingt es ihm, seinen Handlungsradius als Künstler immer weiter auszudehnen.

Wieweit eine analoge Wirkungsintention auf ‚*Consenso universale*‘ hin auch seine nichtsakrale Bildproduktion sowie sein gesellschaftliches und politisches Handeln bestimmte und auch dort seinen Erfolg begründete, kann in der vorliegenden Arbeit nur an verschiedenen Stellen angedeutet werden.

Es ist, das sei vorweg betont, nicht Ziel dieser Arbeit, Rubens' bildnerisches Handeln oder seine Persönlichkeit zu bewerten. Die Rekonstruktion seiner bildnerischen Wirkungsintention soll aber Material bereitstellen für eine neue kritische Auseinandersetzung mit Nutzen und Nachteil der ästhetischen Herstellung von Konsens für gesellschaftliche Prozesse. Im Fall Rubens scheitert diese Auseinandersetzung bisher am Fehlen eines kohärenten Rubensbildes und wird durch an der Wirkungsintention der Bilder selbst nicht festzumachende Rubensbilder verstellt.

Unter meinen akademischen Lehrern gilt mein Dank in erster Linie Prof. Dr. Hans Ost. Zumal in seinem Seminar zu historischen Qualitätsmaßstäben in der Kunst („Maßstabsfragen“) hat er meinen Überlegungen einen entscheidenden

Anstoß gegeben. Jeweils zur rechten Zeit kamen für mich fachliche Hinweise, gelegentliche Kritik und aufbauender Rat in einer insgesamt vertrauensvoll eingeräumten Freiheit. Seine unermüdliche Begeisterung für jeden Umgang mit Kunst war ansteckend und öffnete mir den Blick immer wieder fruchtbar über den engen Kreis meiner momentanen Arbeit hinaus.

Das Fundament für meine Beschäftigung mit Rubens' Passionsdarstellungen wurde 1983 in einem Seminar zur flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts und einer Exkursion nach Belgien bei Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke gelegt. Die lebendige und offene Diskussion in seinen Lehrveranstaltungen und dann die Beschäftigung mit seiner 1987 veröffentlichten Studie zur medienhistorischen Analyse zog mich immer tiefer in das Fach Kunstgeschichte hinein.

Gespräche mit zahlreichen Kommilitonen haben mir wichtige Hinweise, Anregungen und Kritiken erbracht. Dr. phil. Roland Krischel, Dr. phil. Andreas Thielemann, Joachim Rees (M.A.), besonders aber Christoph Groos (M.A.) will ich dafür an dieser Stelle ausdrücklich danken. Für wichtige Hinweise und redaktionelle Hilfe danke ich Dr. med. Kai Uwe Birth, für die Beratung bei der Übersetzung einiger

Quellentexte meinem Kommilitonen Jürgen Bahrs und besonders meinem Vater, Erwin Heinen.

Ohne meine Frau Erika, die mich während der Jahre, in denen ich mich intensiv mit Kunst befasste, begleitet, unterstützt, entlastet, ermutigt und erträgt, hätte ich diese Arbeit wohl kaum zu Ende bringen können. Einen angemessenen Dank für ihre Hilfe kann es gar nicht geben.

Die vorliegende Arbeit wurde Ende 1994 abgeschlossen, später erschienene Literatur wurde nicht mehr berücksichtigt. Im Wintersemester 1995/96 wurde die Arbeit von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Referenten waren Prof. Dr. Hans Ost und Prof. Dr. Joachim Gaus. Das Rigorosum fand am 18.11.1995 statt.

Da die vorliegende Arbeit zugleich als „elektronisches Buch“ erscheint, verzichtet die Buchausgabe auf die Anfügung eines Registers. Insbesondere durch die enzyklopädisch angelegten Anmerkungen ist die Arbeit in der CD-Ausgabe über selbstgewählte Schlüsselbegriffe als Nachschlagewerk zur Rubensforschung, aber auch zum System der Bildwirkung, Kunstmittel und Gestaltungsstrategien in der frühneuzeitlichen Malerei nutzbar.

A. Einleitung

Peter Paul Rubens hat in seinem umfangreichen und vielgestaltigen künstlerischen Werk sowie durch seine Aktivitäten als Diplomat, Kunstsammler und Angehöriger eines Humanistenkreises der kunstgeschichtlichen Forschung eine Fülle kaum noch koordinierbarer Aufgaben gestellt.

Über keinen anderen Künstler vor der Moderne wurde in den vergangenen zwanzig Jahren mehr publiziert als über ihn, eine Publikationsflut, die auch nach ihrem Höhepunkt im ‚Rubensjahr‘ 1977 nur vorübergehend abebbte¹. Über dreißig dickleibige Bände wird allein der in der Tradition der zwischen 1886 und 1892 erschienenen fünfbandigen Oeuvrebearbeitung von Max Rooses stehende verdienstvolle Versuch fällen, die wissenschaftlichen Erkenntnisse zu Rubens im Corpus Rubenianum katalogartig zu bündeln. Katalogartige Zusammenstellungen, zahllose Einzeluntersuchungen und einige Studien zu fest umrissenen Problemstellungen bestimmen zur Zeit das Bild der Rubensforschung².

Ein kohärentes Bild von Rubens' Leben und Werk oder auch nur ein zentrierendes Problem herauszustellen, versuchen angesichts dieser Materialfülle selbst die wenigen neueren Gesamtdarstellungen kaum noch³. Zuletzt sind Martin Warnke⁴ und Reinhard Liess⁵ mit über positivistische Materialerarbeitung hinausgehenden, klar umrissenen Rubensbildern hervorgetreten. Ihre Werk und Persönlichkeit übergreifenden Entwürfe stellen sich in die Tradition einer von Jakob Burckhardt begründeten, über Hans Evers vermittelten Tradition speziell deutscher Rubensforschung⁶. Trotz besonders von seiten der internationalen Rubensforschung geäußelter Kritik an den Rubensbildern von Liess⁷ und Warnke⁸ wurde die jüngere Rubensforschung besonders durch Warnkes Arbeit nicht unerheblich beeinflusst⁹.

Sowohl Warnkes ‚Kommentare zu Rubens‘ als einem gegen die gesellschaftlichen Widerstände seiner Zeit wirkenden Künstler als auch Liess' Huldigung an ‚die Kunst des Rubens‘ als Werk eines Genies jenseits gesellschaftlicher Bindungen¹⁰ sind in einer spezifisch deutschen Autonomieästhetik des neunzehnten Jahrhunderts verwurzelt, die wohl in keinen historischen Zusammenhang mit Rubens zu bringen ist.

Bei Liess, der sich um „... die ganzheitliche Beurteilung der Kunst des Rubens ...“ bemühen will¹¹, liegt der Rückbezug zur Autonomieästhetik offen zutage: „Positives Erkennen und Deuten des Kunstwerks, seiner Ordnung und seiner Gestalt, sind nichts anderes als deren Wiederhervorbringung nun in den Erfahrungen des Geistes und des Auges des anschauenden, im Kunstwerk sich selbst wiedererkennenden Subjekts. ... Das Kunstwerk hat der Bezugspunkt und Prüfstein für die Wahrheit jeder allgemeinen Übereinstimmung zu sein. Damit ist die Wissenschaft von der Kunst in die Hände des schöpferischen Menschen gelegt. ... Es muß kein Delacroix oder Rubens sein, wer sich dessen bewußt ist, daß der Quell seiner Erkenntnis von Kunst und der, dem Kunst selbst entspringt, ein und derselbe ist, daß das Schöpferische mit seinen zwei Seiten des Schaffens und des Erkennens ein Ganzes ist, im Genie ungeschieden sich selbst regiert ... und erst aufhört sich zu erzeugen, wenn Leben und Schaffen, Denken und Erkennen überhaupt aufhören. In diesem Sinne darf sich der eigentliche Kunstwissenschaftler dem Künstler nahe fühlen, das heißt er muß das Bild seiner Wissenschaft nach dem Bilde der Kunst schaffen. Er weiß, daß wissenschaftlicher Konsens keine Angelegenheit der materiellen Tradierung oder der großen Zahl, sondern der wahren Einsicht (meist weniger, oft einzelner) ist, von Erkennenden, die sich ge-

gegenseitig beeinflussen und erneuern, so wie auch die Schaffenden, die Künstler, aneinander stark und neu werden.“¹²

Bei Warnke wird der Rückbezug zur Autonomieästhetik über die gängige, von Marx herkommende kunstsoziologische Annahme transportiert, daß Kunst als nichtentfremdete Arbeit im Widerspruch gegen die jeweilige Gesellschaft entstehe. Warnke teilt diese Auffassung, wenn er mit Blick auf Rubens etwa behauptet: „Dennoch steht der Wille zur Distinktion, die Behauptung des Besonderen, die Insistenz auf individuelle Entfaltung in der Kunst, zumal wenn sie im Rahmen einer politischen Aktion geschieht und aus ihr motiviert ist, auch als Forderung gegen die Eingrenzung, welche die staatliche Instanz dem Künstler auferlegte.“¹³ In diesem Sinne baut Warnke sein durchgängig ins Gewand linker Ideologiekritik gekleidetes Rubensbild¹⁴ ausgerechnet auf der bürgerlichen Genievorstellung und der ästhetisch-utopischen Kunstreligion des 19. Jahrhunderts auf¹⁵.

Liess und Warnke treten zwar als Antipoden auf, verformen aber doch Rubens' Leben und Werk in seinem historischen Kern in verwandter Weise: Für die Wirkung, die Rubens auf seine Zeitgenossen auszuüben verstand, für seinen künstlerischen und gesellschaftlichen Erfolg, ein in Rubens' Leben und Werk unübersehbares, wenn nicht gar dominantes Phänomen, bieten weder Warnkes noch Liess' Rubensbild Integrationsmöglichkeiten. Die Frage, wie Rubens' Werke historisch tatsächlich haben wirken können und wie weit Rubens' Arbeit diese Wirkung anstreben und steuern konnte, klammern beide aus, ja verneinen sie geradezu¹⁶.

Nach Warnke verbirgt Rubens in seinen Werken vor allem einen „vero senso“, womit die „Dissimulatio“ als „... Rückzugstaktik, in der die bürgerliche Intelligenz unter der Maske der Einstimmung an ihrer Wahrheit festhielt ...“, zu einer „Qualität des Werkes selbst“ geworden sei. Mit der Annahme eines solchen „ironischen Vehikels der Kritik“¹⁷ entzieht Warnke nicht nur sein Rubensbild jeder kunstgeschichtlichen Überprüfbarkeit an Rubens' Bildern¹⁸, sondern schließt sogar weitgehend aus, daß Zeitgenossen die von ihm für Rubens' bildnerisches und politisches Handeln angenommenen Intentionen hätten wahrnehmen können¹⁹. Seine Einsicht, Rubens habe sich um „... Publizität und Wirksamkeit seiner Kunst bemüht ...“²⁰, muß damit leer bleiben und ohne Bezug zu Rubens' bildnerischem Handeln²¹.

Reinhard Liess lehnt kunstgeschichtliche „Methoden, mit denen Rubens' Leistungen primär als Funktionen vorgege-

bener Außenstände ihrer Umwelt – hier gleichviel, welcher Art sie im einzelnen gemeint sein mögen – erklärt werden sollen ...“, grundsätzlich ab, da sie nur versuchten, „... jede individuell identische, sich vertikal aus der Zeit erhebende, schöpferische Erscheinung auf dem allgemeinsten Plateau der Zeit wieder in die Horizontale zu drücken, abzuflachen und mit den ‚gesellschaftlichen Bedingungen‘ ... zu synchronisieren oder gleichzusetzen ...“²².

Hinter Rubens' „Insistenz auf individuelle Entfaltung in der Kunst“ (Warnke)²³ und Rubens' „künstlerischen Hervorbringungen ... als Ganzheiten“ (Liess)²⁴ verschwindet so die in Rubens' künstlerischem und gesellschaftlichem Handeln so offensichtliche, auf das Bildpublikum seiner Zeit gerichtete Wirkungsintention und Wirkungsfähigkeit.

Eine bewußte Hinwendung der Rubensforschung zur Rekonstruktion von Rubens' Wirkungsmitteln und Wirkungsabsichten vor allem anhand seiner Bilder, aber auch anhand weiterer Zeugnisse seines künstlerischen und gesellschaftlichen Handelns, kann nicht nur einen Beitrag zur kunsthistorischen Korrektur der von Warnke und Liess entworfenen Vorstellung von Rubens' Leben und Werk leisten. Eventuell ergibt sich von hier aus sogar Anlaß zu einem neuen integrierenden Rubensbild, das neben den zahllosen Einzelstudien auch Warnkes Entdeckung des „kritischen Rubens“²⁵ und Liess' Einsichten zu Rubens' künstlerischer Anschauung als Teilmomente begreifen kann.

Tragfähige Ansätze zur Rekonstruktion von Rubens' bildnerischen Wirkungsintentionen in ihrem historischen Rahmen finden sich bisher angebunden an die ‚positivistische‘ Rubensforschung. Besonders Justus Müller Hofstede, von dem man sich eine Gesamtdarstellung zu Rubens wünschen würde, hat der Rubensforschung mit seinen Überlegungen zur Bedeutung der rhetorisch orientierten Kunsttheorie für Rubens' Herstellen von Bildern in diese Richtung neue Türen aufgestoßen²⁶. Auf diesem Weg ist vor allem Elizabeth McGrath in einigen Aufsätzen weitergegangen²⁷. An den Erkenntnissen solcher Arbeiten zu rhetorischen Wirkungskategorien bei Rubens kann die Rekonstruktion der in Rubens' Bildern historisch wahrnehmbaren Rezeptionsangebote und der von Rubens zu ihrem Aufbau eingesetzten Strategien in Einzelwerkanalysen anknüpfen.

Die wenigen von Rubens überlieferten Äußerungen zu Wirkungsintentionen von Bildern lassen sich schlüssig in

den Zusammenhang der Bild- und Kunsttheorie seiner Zeit einbetten. Im Einklang mit ihnen soll im folgenden Kapitel zunächst ein differenziertes Netz von Rezeptionsweisen sichtbar gemacht werden, mit denen Rubens rechnen mußte und wohl tatsächlich rechnete: Bilder sollten dem Betrachter Anlaß für Bild-Genuß, Bild-Erleben und Bild-Verstehen bieten.

Wie man dieses konflikträchtige Netz von Bildverständnissen im Blick auf die interessengeleiteten Rezeptionserwartungen unterschiedlicher Rezipientengruppen um 1600 koordinieren wollte, läßt sich anhand einer auch Rubens geläufigen, damals im kirchlichen Bereich verbreiteten idealtypischen Adressatendifferenzierung klären. Im offen ausgebrochenen Konflikt um das öffentliche katholische Sakralbild war erkannt worden, daß die Rezeptionsweisen und die ihnen entsprechenden Rezeptionsangebote von Bildern sich jeweils anders strukturieren, je nachdem, ob Kunstkenner ein Bild als Kunstwerk ansehen, Ungebildete oder Gebildete in ihm eine sichtbare Predigt erkennen, oder ‚Spirituali‘ es als Meditationsanlaß betrachten.

Rubens war es offensichtlich bewußt, daß er in diesem schwelenden Konflikt mit seinen öffentlichen Sakralbildern Stellung nahm. Ob und wie er so divergierende mediale

Erwartungen in seinen Bildern berücksichtigen konnte, wird eine exemplarische Werkuntersuchung zur Antwerpener ‚Kreuzaufrichtung‘ im Kontext des Hochaltars der Walburgenkirche zu klären haben. Die dabei gewonnenen neuen Erkenntnisse zu inhaltlichen, emotionellen und künstlerisch-qualitativen Aspekten müssen dann mit dem von Rubens eingesetzten Werkverfahren konfrontiert werden.

Thesenhaft wird zuletzt versucht, auf dieser Grundlage einen für alle Rubenswerke charakteristischen Generalnenner zu formulieren, der vielleicht als ein zentrales Merkmal der Person Rubens anzusehen ist. Die Behauptung einer solchen durchgehenden zentralen Wirkungsintention schließt dabei durchaus ein, daß die spezielle Struktur der jeweils realisierten Wirkungsintentionen sich ebenso wie die zu ihrer Realisierung führenden Werkverfahren von Bild zu Bild unterscheiden können und sogar müssen. Aus einer Gegenüberstellung solcher an mehreren Bildern über Rubens' gesamtes Schaffen hinweg zu erarbeitenden Ergebnisse eine Generallinie der wirkungsintentionalen Entwicklung in Rubens' Werk zu erschließen, soll durch diese Arbeit angeregt werden, bleibt aber Aufgabe zukünftiger Untersuchungen.

