

KUNST UND GEGENREFORMATION IN DEN SÜDLICHEN NIEDERLANDEN, 1560–1660

David Freedberg

I

Obgleich diese Ausstellung als einer der größten jemals gezeigten Überblicke über die flämische Malerei zwischen 1550 und 1650 gelten kann, ist *eine* Malgattung kaum vertreten. Dabei ist sie zumindest ebenso wichtig wie jede andere. Gemeint sind die großformatigen religiösen Gemälde, jene Bilder, die für Kirchen, Klöster und Kapellen geschaffen wurden, sei es für Hoch- oder Nebenaltäre, für Altäre von Gilden oder privaten Stiftungen. Warum fehlen solche Exponate? Drei Hauptgründe sind anzuführen: Erstens, weil sie zerstört sind, zweitens, weil sie paradoxerweise überhaupt nicht gemalt wurden, und drittens, weil sie für den Transport zu groß oder *in situ* fest verankert sind. Jede dieser Erklärungen entspricht einer anderen Phase im niederländischen Aufstand und in der Beziehung zwischen Kunst und Gegenreformation. Als solche haben sie eine Schlüsselwirkung für alle Kunstformen der Zeit – nicht nur für die Malerei. Im Jahre 1566 wurden viele bedeutende Werke der vorangegangenen Periode zerstört oder gingen verloren; in der Zeit zwischen 1566 und der Restauration von 1585 war das Malen von Altarbildern strengstens untersagt; und während zwischen 1585 und 1609 zahlreiche neue und verhältnismäßig große Altarwerke entstanden, leitete das Jahr 1609 einen gänzlich neuen Abschnitt in der Geschichte der flämischen Kunst ein.

Doch zunächst gilt der große Bildersturm vom August und September 1566 zu Recht als der eigentliche Beginn der niederländischen Revolte. Da ihre Umstände, Beweggründe, Organisation und Folgen bereits ausführlich erörtert worden sind, bedarf es keiner weiteren Behandlung des Themas.¹ Allerdings muß an dieser Stelle an die Verschandelung, Entfernung, Beseitigung und Zerstörung von Kunstwerken durch die ikonoklastische Bewegung erinnert werden. Der Bildersturm begann in Steenvoorde im »Westkwartier« Flanderns am 10. August 1566; er verwüstete Antwerpen in der Schreckensnacht vom 20. auf den 21. August und breitete sich anschließend wie ein Lauffeuer in den ganzen Niederlanden – im Norden wie im Süden – aus, bevor er schließlich Mitte Oktober desselben Jahres zum Erliegen kam. Tausende der verschiedensten Kunstwerke gingen verloren. Ende November entsandte Philipp II. den Herzog von Alba mit einem riesigen spanischen Heer in die Niederlande, um den dort einsetzenden Aufstand niederzuschlagen.

Die vernichteten Werke hatten sich natürlich meistens in Kirchen und Ordenshäusern befunden. Zu Zerstörungen kam es – dies sollte nicht vergessen werden – in den ganzen Niederlanden, nicht nur in den Südprowinzen.² Unser Wissen vom religiösen Schaffen des Pieter Aertsen ist beispielsweise hauptsächlich aufgrund des Verlustes von Altarbildern in den nördlichen Niederlanden so fragmentarisch. Glücklicherweise verschonte der Bildersturm die große Kirche St. Leonard in Zoutleeuw – die Heimstätte mehrerer bedeutender Altarbilder von Aertsen, Flo-

ris und einigen anderen. In Antwerpen selbst fielen der Bewegung ganze Altarwerke zum Opfer, manchmal nur ihre Flügel oder Einfassungen, wenn das Mittelpaneel in Sicherheit gebracht werden konnte. So überlebte z. B. die Mitteltafel des berühmten Altares von Frans Floris für die Antwerpener »Schermers«, obgleich er 1566 – wie eine im darauffolgenden Jahr angebrachte Inschrift bekundet – beschädigt worden war (Abb. 1); seine Flügel allerdings gingen verloren – entweder damals oder während der Neurahmung des Altarbildes zwischen 1640 und 1660.³ Ein Blick in Van Manders »Schilderboeck« reicht aus, um ein Gefühl für das Ausmaß der Zerstörungswut zu bekommen.

Die wesentliche Folge des Bildersturms von 1566 war also die Vernichtung einer großen Anzahl religiöser Bilder. Was daraufhin geschah, war beinahe ebenso schlimm. Es folgten 20 Jahre der Ungewißheit. Obgleich Alba anwies, die beschädigten und zerstörten Altäre zu reparieren, und trotz der gelegentlich eingehenden neuen Aufträge, gestaltete sich die Phase der Erneuerung langsam und schwierig. So bestellten z. B. die »Bontwerkers« bei Marten de Vos das bemerkenswerte, 1574 geschaffene Altarbild des *Hl. Thomas*⁴, und Michiel Coxie malte 1575 den *Hl. Sebastian* für die Gilde der Langbogenmänner, die sogenannte »Oude Handboog«⁵. Maler, die den einen oder anderen reformierten Glauben angenommen hatten, begannen in großer Zahl das Land zu verlassen⁶; die Kirchen, denen es gelang, weiterhin Gottesdienste abzuhalten, besaßen weder die finanziellen Mittel noch den Mut, neue Werke in Auftrag zu geben. Wegen der kriegsbedingten wirtschaftlichen Belastungen fehlte sowohl im öffentlich-kirchlichen als auch im privaten Raum Geld für Aufträge; zudem herrschte allgemein die Meinung, die Herstellung von Gemälden sei ohnehin nutzlos. Warum sollten sie auch befürwortet werden, wenn die Kunstwerke ständig Gefahr liefen, in die Hände von Bilderstürmern zu fallen oder von einer zügellosen Bürgerwehr zerstört zu werden wie während der schrecklichen Ereignisse vom November 1576, die als »Spanische Furie« in die Geschichte eingingen? Wie dem auch sei, die Jahre protestantischer Polemik und katholischen Zweifels hatten die Berechtigung und den Status der Malerei an sich in Frage gestellt. Konnten Bilder (und »mutatis mutandis« Skulpturen) jemals angemessene Mittler zwischen dem Menschen und Gott sein? Konnten sie die Unsichtbarkeit des Göttlichen überhaupt sichtbar machen? War nicht auf Kosten der wahren Ebenbilder Gottes, der Menschen – und vor allem der armen Menschen –, zuviel Geld in die Malerei investiert worden, wie Luther und viele andere der bedeutenden Reformer behaupteten? Konnte man sich mit großer Kunst aus dem Fegefeuer freikaufen? Und waren Bilder – und die Kunst im allgemeinen – nicht bloß eine sinnliche Ablenkung vom wahren Geist Gottes, der am besten in seinem Wort zum Ausdruck kam?

Gewiß kamen all diese Vorbehalte in unterschiedlichen Formen von protestantischer Seite, dennoch wirkten sie tiefgreifend und

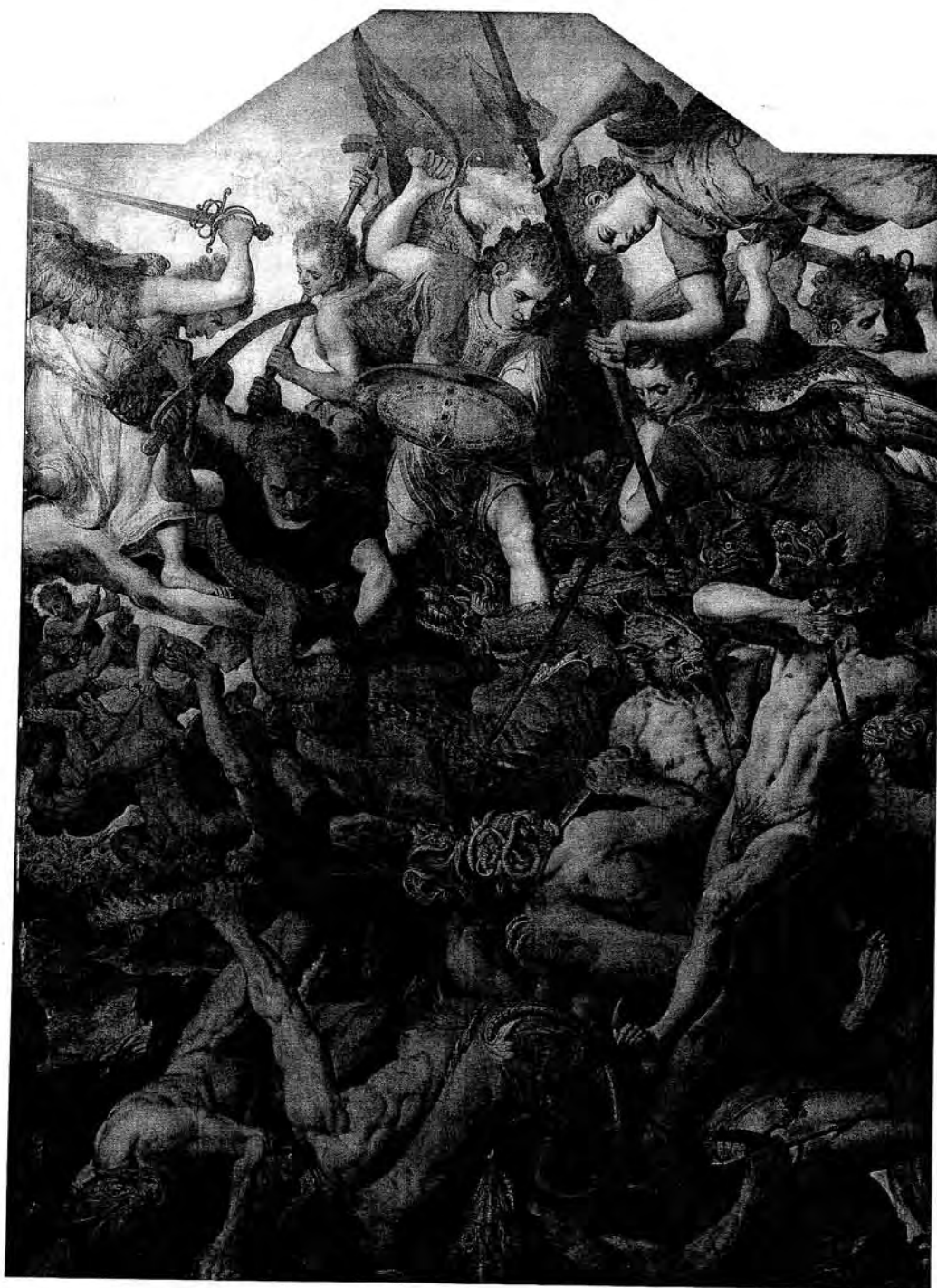


Abb. 1 Frans
Floris, *Der En-
gelsturz*, Antwer-
pen, Koninklijk
Museum voor
Schone Kunsten

weitreichend. Obgleich das Konzil zu Trient in seiner letzten Sitzung vom Dezember 1563 ein Dekret zur Bilderverehrung formuliert hatte, war es enttäuschend allgemein gehalten.⁷ Es beschäftigte sich weder ausreichend mit den protestantischen Bedenken noch mit den Einwänden gegen das Wesen und die Inhalte von Kirchenbildern oder der Kritik an ihrem Mißbrauch.⁸ Kurz, es herrschte nicht nur eine Glaubenskrise, sondern eine Krise des Glaubens an bildlichen Darstellungen. Folglich gab es für diese nun weniger Künstler und weniger Auftraggeber.

In Antwerpen verschärfte sich die allgemeine Situation durch den sogenannten »Stille Beeldestorm« von 1581. Damals erreichte der kurz zuvor gewählte calvinistische Stadtrat die friedliche Entfernung von Kirchenbildern, indem er die katholischen Gildenmitglieder und deren Dekane durch calvinistische ersetzte. Das Ergebnis war eine neue Art von Bildersturm, der diesmal in geordneten Bahnen und hinter verschlossenen Türen stattfand. Die Gilden hatten nun selbst die Werke von ihren Altären entfernt.⁹ Ihrer Meinung nach handelte es sich bei ihnen um Götzendienst. Außerdem benötigten sie das Geld aus dem Verkauf der Altardekorationen zur Unterstützung ihrer bedürftigen Mitglieder – insbesondere jener, die bei den letzten Unruhen verarmt waren.¹⁰ In vielen Fällen war also der Vorwurf der Idolatrie nur ein bequemer Vorwand für die Beseitigung. So gingen viele Werke verloren und erhöhten noch die Zahl der Verluste durch den großen Bildersturm von 1566 und die sporadischen Übergriffe in den dazwischenliegenden Jahren.

Doch gegen 1581 war bereits die Rückeroberung der Niederlande durch Alessandro Farnese, Herzog von Parma, in vollem Gange. Im August 1585 kapitulierte schließlich auch Antwerpen, und die südlichen Provinzen fielen erneut der spanischen Krone zu.¹¹ Farnese ordnete die Wiedereinführung katholischer Gottesdienste und als Kapitulationsbedingung die Restaurierung bzw. den Wiederaufbau beschädigter Kirchen an. Am 9. September desselben Jahres gaben daher die Bürgermeister des »Montag-Rates« die Anweisung, die geschändeten Altäre zu reparieren und zu erneuern. Infolgedessen nahmen die Aufträge (vor allem durch die Gilden) wieder stark zu, und eine Flut neuer Altarbilder entstand. Für die Gemälde, die für die Antwerpener Kathedrale bestimmt waren, brachten allein die Gilden große Mittel auf; darunter die Gilde der Lehrer und Seifensieder, deren Mitglieder als erste ein neues Altarbild in Auftrag gaben (Abb. 2), sowie die der Schmiede, Schuster, Barbieri und Ärzte (Abb. 3), der »Oude Handboog«¹², Kellermeister und Weinhändler, Bäcker, Müller und der »Oude Voetboog«, um nur einige zu nennen.¹³

Die Hauptnutznießer dieses Auftragsbooms waren die Brüder Ambrosius I und Hieronymus I sowie Frans Francken I und vor allem Marten de Vos, der als herausragende Figur die Nachfolge von Frans Floris antrat (vgl. Abb. 1–3). Bezeichnenderweise verlief De Vos' Karriere als Maler neuer Altarbilder parallel zu seiner außerordentlich produktiven und größtenteils noch unerforschten Laufbahn als Graphiker. Wenn ein Stecher in seinem Werk die Ikonographie der niederländischen Gegenreformation verkörperte, dann ist er es.

Doch kaum war De Vos gestorben (1604), setzte eine neue Phase in der Antwerpener Malerei ein – die bedeutendste in ihrer Geschichte. Sie wurde von zwei Ereignissen ganz unterschiedlicher Natur in Gang gesetzt: der Rückkehr von Rubens aus Italien Ende 1608 und der Unterzeichnung des Zwölfjährigen Waffenstillstands zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden, den sogenannten Vereinigten Provinzen, im Jahre 1609. Mit Blick auf die Erneuerung der Malerei in den südlichen Niederlanden ist eine glücklichere Kombination von Umständen kaum vorstellbar. Rubens hatte in Italien mit den großformatigen Gemälden für die Jesuitenkirche in Mantua und Santa Croce in Jerusalem in Rom sowie mit der soeben fertiggestellten Dekoration für den Hochaltar der sehr angesehenen Chiesa Nuova, ebenfalls in Rom (vgl. Kat.Nr. 44.3), mehr als nur sein Können gezeigt.¹⁴ Als Beispiel seines überragenden Talents brachte er aus Rom die erste – und beste – Version des Bildes mit, das er für den Hochaltar der Oratorianer gemalt hatte, und verbrachte es in die Abteikirche St. Michael. Es befand sich unweit des Grabes seiner geliebten Mutter.

Für einen vielversprechenden jungen Maler konnte die Lage nicht günstiger sein. Die politische Situation hatte sich stabilisiert und die lokale Wirtschaft erholt, obgleich sie nie wieder so stark sein sollte wie zu ihrer Blütezeit. Erzherzog Albrecht und Erzher-



Abb. 2 Frans Francken I, *Christus unter den Schriftgelehrten*, Antwerpen, Kathedrale

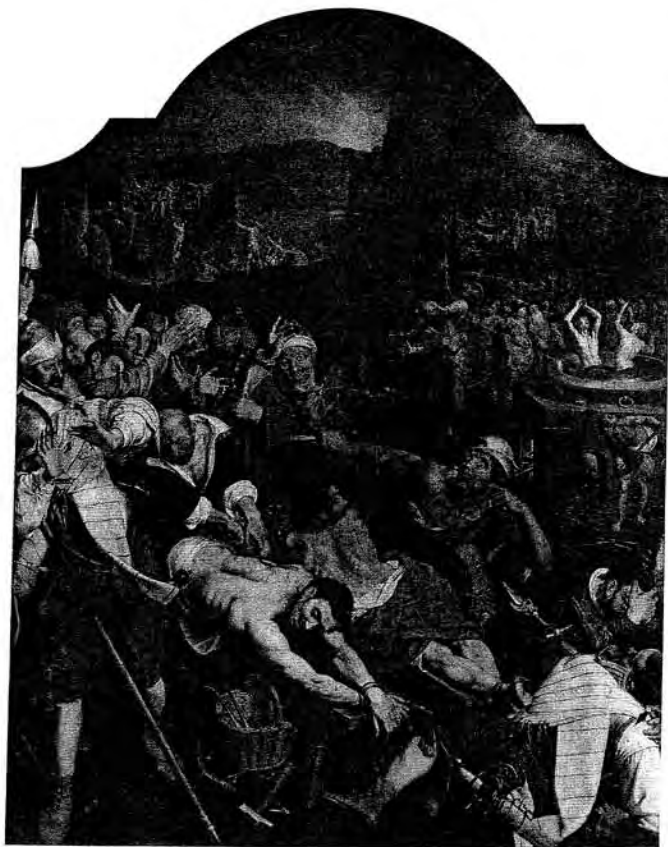


Abb. 3 Ambrosius Francken I, *Das Martyrium der Heiligen Crispin und Crispinian*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

zugin Isabella förderten und subventionierten ein riesiges Programm zum Bau und Wiederaufbau von Kirchen.¹⁵ Bald wurden sie nicht nur Mäzene von Rubens, sondern auch seine Vertrauten. Beinahe überall (zumindest muß es diesen Anschein gehabt haben) stellte man Geld bereit für die Restaurierung der alten Altarbilder und für die Bestellung neuer. Die soeben errichteten Kirchen und Klöster boten sogar noch weitere Betätigungsfelder. Es ist kaum möglich, alle diese Möglichkeiten, welche sich Rubens boten, auch nur zu nennen, setzten sich doch die Reparaturen, die Erneuerung, die Restaurierung und der Wiederaufbau selbst in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts fort.

Betrachten wir beispielsweise Antwerpen im ersten Jahrzehnt nach Rubens' Rückkehr aus Italien. Unmittelbar nach Unterzeichnung des Waffenstillstands begannen die Arbeiten an den noch unvollendeten Kirchen St. Paul und St. Jakob. 1611 nahm man die Kirche der Kapuziner, eines weiteren neuen Ordens in den Niederlanden, in Angriff¹⁶, während man 1615 den Grund-

stein für die großartigste Jesuitenkirche Nordeuropas legte. Im selben Jahr wurde die Augustinerkirche errichtet und 1616 mit der Klosterkirche der Annunziatinnen, einem ebenfalls neuen Orden, begonnen.¹⁷ Gerade aus Italien heimgekehrt, malte Rubens für die Dominikanerkirche St. Paul das komplexe Altarbild mit dem *Streit über die Wahrheit des Hl. Sakraments (Die Verherrlichung der Hl. Eucharistie)*¹⁸ sowie ein kleineres Gemälde mit der *Anbetung der Hirten*¹⁹. Innerhalb weniger Jahre schuf er außerdem eine eindrucksvolle *Geißelung Christi*²⁰ für einen dem Rosenkranzkult geweihten Zyklus von 18 Bildern (eine vom Dominikanerorden sehr befürwortete Glaubenseinrichtung), an denen auch der sehr junge Van Dyck und Jordaens mitgewirkt haben.²¹ Gegen Ende des Jahrzehnts war das riesige Gemälde *Der Hl. Dominikus und der Hl. Franz von Assisi schützen die Welt vor dem Zorn Christi*²² fertiggestellt, und Rubens nahm zusammen mit Jan Brueghel und anderen Verhandlungen auf, um zur Ausschmückung der Kirche Caravaggios herrliche *Rosenkranzmadonna* zu erwerben.

Schließlich sollte er für St. Jakob kurz vor seinem Tod das Altarbild für die eigene Grabkapelle malen.²³ Für die prächtige neue Jesuitenkirche begann er unmittelbar nach ihrer Fertigstellung mit den zwei großen Werken für den Hochaltar – die Glorifizierung der beiden Ordensgründer, die Hll. Ignatius von Loyola und Franz Xaver darstellend²⁴ – ebenso wie mit der großartigen Bilderfolge für die Wände der Seitenschiffe und Emporen²⁵. Kaum hatte Rubens diese Gemälde beendet, schuf er die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* für die Abtei St. Michael²⁶ und anschließend den Hochaltar in der Augustinerkirche, der einer der Höhepunkte seiner religiösen Malerei in den zwanziger Jahren sein sollte (Abb. 4).²⁷

Als wenn dies nicht genug wäre, müssen noch jene Arbeiten hinzugerechnet werden, die als Ersatz für die während des Bildersturms abhanden gekommenen Gemälde in Auftrag gegeben wurden, so etwa die großartige *Kreuzabnahme*, die Rubens von 1611 bis 1614 für den Altar der »Kolveniers« (Arkebusiere) in der Kathedrale von Antwerpen ausführte (Abb. 5)²⁸ und vor allem die *Himmelfahrt Mariä* für den Hochaltar der Kathedrale. Mit letzterem wurde Rubens – und nicht sein alter Lehrer und Mitbewerber Otto van Veen – zwischen 1609 und 1610 betraut. Van Veen gilt als bedeutendster Antwerpener Maler seiner Zeit, seine Kunst als stilistisches Bindeglied zwischen De Vos und Rubens. Wegen der vielen Wechselfälle vollendete letzterer das Gemälde allerdings erst 1626 (Abb. 6).²⁹ Die Vorgeschichte beider Werke ist bezeichnend. Der Auftrag für die *Himmelfahrt Mariä* sollte eine *Geburt Christi* von Frans Floris ersetzen, die selbst nur eine Zwischenlösung gewesen war. Floris' Werk gehörte ursprünglich der Gärtnergilde und sollte 1585 bei seiner Verlegung lediglich als vorübergehender Ersatz für die *Himmelfahrt Mariä*, das ehemalige Hochaltarbild, dienen. Dieses ebenfalls von Floris stammende Bild war im »Stille Beeldestorm« von 1581 entfernt worden und verloren gegangen.³⁰ Das »Kolveniers«-Gemälde hat eine ganz andere Geschichte, doch ist sie ebenso aufschlußreich. Den »Kolveniers« scheint die Beschaffung der finanziellen Mittel für die von Farnese 1585 angeordnete Erneuerung und Wieder-

herstellung beschädigter Altäre und Altarbilder einige Schwierigkeiten bereitet zu haben. Wir wissen von einem Ersuchen aus dem Jahre 1611, daß die Schützen wiederholt eindringlich gebeten worden sind, ein Altarbild zu bestellen, das sich mit den vielen anderen neuen Gemälden in der Kathedrale messen konnte.³¹ Dieses gelang ihnen vortrefflich. Das großformatige, anspruchsvolle Bild von Rubens scheint eine direkte Antwort auf die Herausforderung all jener Werke zu sein, die nach den Katastrophen von 1566 und 1581 in Auftrag gegeben wurden.

Rubens' religiöses Schaffen für öffentliche und private Auftraggeber in dem Jahrzehnt nach der Unterzeichnung des Waffenstillstands ist geradezu atemberaubend. Natürlich zeugt es von der beispiellosen Energie und dem Einfallsreichtum des Künstlers, doch ist es auch eine unmittelbare Folge von drei günstigen, miteinander verbundener Faktoren: Da ist erstens der Bilder-



Abb. 4 Peter Paul Rubens, *Madonna von Heiligen umgeben*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

sturm, der manchmal buchstäblich den Boden für neue Aufträge bereitete; zweitens das neu gewonnene Vertrauen in Politik und Wirtschaft, das dem Waffenstillstand folgte; und drittens die Wiederherstellung des religiösen und geistigen Lebens, verbunden mit der Erneuerung des katholischen Glaubens in Antwerpen und im gesamten katholischen Europa.³² Die von Rubens in Antwerpen und Brüssel gemalten Altarbilder sind zu zahlreich, um hier aufgelistet zu werden, zudem wurde er mit Aufträgen aus allen Landesteilen überhäuft. Aus Gent ging zum Beispiel die weiter unten behandelte Bestellung eines neuen Hochaltarbildes für die Kirche St. Bavo ein³³; aus Mecheln die eines Altarbildes für die Fischhändler in *Onze Lieve Vrouwe over de Dijle* (Abb. 7)³⁴ und des Hochaltarbildes für St. Johannes³⁵; und schließlich fast ununterbrochen weitere Aufträge aus Lille, Valenciennes, Brüssel und vielen anderen Städten.³⁶ Ohne Frage war Rubens wohl der gefragteste Maler; seine außergewöhnliche Produktion im zweiten Jahrzehnt ist jedoch kaum denkbar ohne die Chancen, die sich ihm nach den seiner Rückkehr vorausgegangen 43 Jahren boten. Und greifen wir einzelne Städte heraus, so ereignete sich in der Geschichte nur ein einziger Parallelfall, bei dem ein genialer Künstler infolge einer Katastrophe eine solche günstige Gelegenheit erhielt. Gemeint ist – allerdings zu einem späteren Zeitpunkt und in einem protestantischen Umfeld – der Wiederaufbau der Londoner Kirchen durch Christopher Wren nach der großen Feuerbrunst vom August 1666. Doch dies ist eine ganz andere Geschichte.

II

Die Auswirkungen des großen niederländischen Dramas auf die religiöse Malerei könnten kaum besser veranschaulicht werden als durch einen Vergleich zwischen den Kircheninterieurs von Pieter Saenredam einerseits und denen von Hendrik van Steenwyck d. Ä. oder Peeter Neefs andererseits (vgl. Kat. Nr. 55.1, 56.1). Saenredam beschreibt das strahlende und weißgetünchte Innere der großen Kirchen in den nördlichen Provinzen, die von ihren »götzenhaften Bildnissen« und fast jeder Art von Schmuck befreit sind; dagegen stellen Steenwyck und Neefs die häufig dämmrigen, unregelmäßig beleuchteten Räume von realen und fiktiven Kirchen dar, wie früher ausgestattet mit großen Triptychen und mit die Andacht in jeder Form anschaulich unterstützenden Werken. Die holländischen Kirchen zeugen von einem neuen, mehr weltlichen Interesse an den malerischen Möglichkeiten; sie sind lichtdurchflutet von einer beinahe überirdisch anmutenden Beleuchtung. Die flämischen Kirchen bekunden einen nostalgischen Hang – zumindest im Inneren älterer Kirchen. Obgleich diese Gemälde bis weit ins 17. Jahrhundert hinein entstanden, zeigen sie weiterhin Altar- und andere Andachtsbilder in nun sicherlich überholten Formaten und Ausführungen. Anstatt Kirchenräume so wiederzugeben, wie sie sind, behandeln die flämischen Maler sie so, wie sie früher einmal waren. Der holländische Maler bezieht in seine Kirchendarstellungen dabei nur zufällige Besucher mit ein, wenn er sie überhaupt malt. Die flämischen Bilder dagegen sind von Menschen bevölkert, die sich



Abb. 5 Peter Paul Rubens, Kreuzabnahme, Antwerpen, Kathedrale

auf ihre Gebete konzentrieren, Messen feiern oder gelegentlich, aber bezeichnenderweise, Gemälde bewundern. Keine andere Gegenüberstellung von Bildern könnte, was die Unterschiede in der Sehkultur des Nordens und des Südens angeht, aufschlußreicher sein als diese; das gleiche gilt für den unterschiedlichen Status religiöser Bilder. Im Norden entstanden, nachdrücklich angeregt durch einen Zustrom von Malern, deren Interesse an religiösen Werken stark nachgelassen hatte, überwiegend Bilder mit weltlicher Thematik; im Süden hingegen gab es nun vielleicht mehr Gelegenheiten als jemals zuvor, Altargemälde und jede Art von Andachtsbildern zu malen.

Eine ganze Gruppe von Gemälden David Teniers' d. J. veranschaulicht einmal mehr die damalige Haltung der Maler im Süden. In einem dieser Werke malt ein Affe ein Bild, während ihm ein anderer durch ein Vergrößerungsglas zuschaut (vgl. Kat. Nr. 78.4). Ein Gegenstück zeigt eine ähnliche Szene, allerdings mit einem Bildhauer.³⁷ Kunst ist natürlich eine Nachäffung der Natur; doch sind Affen nicht auch dumm, sinnlich und blind gegenüber allem Geistigen? Teniers schuf viele Werke mit Affen bei den vielfältigsten Tätigkeiten, doch kann es kaum Zufall sein,

daß auch das Malen dazuzählt. Außerdem arbeitet der malende Affe in einem Atelier, in dem ausschließlich profane Gemälde in der damals typischen Art der südlichen Niederlande zu sehen sind. Ebenso enthält das Atelier des bildhauernden Affen Fragmente klassischer Werke, und er selbst meißelt bezeichnenderweise an der Herme eines Satyrs. Auf keinem der beiden Gemälde ist ein religiöses Werk oder ein Andachtsbild sichtbar. Die Botschaft ist wohl hinreichend deutlich.

Diese Gemälde wiederum sollten neben einem anderen Bild von Teniers und Frans Francken betrachtet werden, auf dem ein typisches kleines Kabinett des 17. Jahrhunderts dargestellt ist. Hier sind die Kunstwerke zerstört; Affen- und Esel-Bilderstürmer trampeln auf ihnen herum, so als sollte der Zuschauer an die Dummheit jener erinnert werden, die die Kunst vernichtet haben. Jedoch mußte man daran nicht erinnert werden.

Selbst Karel van Mander – obgleich engagierter Protestant und Emigrant – prangerte 1604 in seinem »Schilderboeck« mit den schärfsten Worten die Aktionen der Bilderstürmer an. Allerdings war dies angesichts seiner Passion für die Malerei nicht verwunderlich.³⁸ Teniers malte wiederholt die Gemäldesamm-

lung von Leopold Wilhelm, und zwar sowohl die Galerie selbst als auch einzelne Kopien der dort ausgestellten Werke, gleichviel ob profaner, religiöser oder sonstiger Thematik. Diese Freude an Bildern einerseits und die Zweifel an ihnen andererseits verweisen auf die Zwiespältigkeit im Urteil über Natur und Gültigkeit bildnerischen und visuellen Ausdrucks während des gesamten Zeitraums, der in dieser Ausstellung abgedeckt wird. Teniers steht am Ende eindeutig auf Seiten der Malerei (die Galeriebilder lassen den Betrachter hier dennoch im Zweifel); doch seine Bilder mit den Affen als Künstler führen bewußt die andere Bedeutungsebene vor Augen. Wie überraschend es auch sein mag, daß die Nachklänge einer ablehnenden Haltung zu Bildern so lange zu spüren waren, sind sie dennoch eine geschichtliche Tatsache. Ich behaupte, daß *katholische* Einwände und Vorbehalte gegenüber der Kunst – gegenüber ihrer fundamentalen Sinnlichkeit zum Beispiel – ebensoviel Einfluß auf die Kunst jener Zeit ausübten wie die vielgerühmten Wege, mit denen sie zur geistigen und anagogischen Bildung beitrugen, sei es auf der Ebene der großen, theatralischen und dekorativen oder der kleinen, mehr intimen und gefühlsmäßigen Themen und Aufgaben.

III

Heute ist es viel schwieriger geworden, über den Einfluß der Gegenreformation auf die Kunst zu sprechen.³⁹ Denn erstens haben Historiker begonnen, die Tauglichkeit der Bezeichnung selbst anzuzweifeln.⁴⁰ Einige sprechen von der »katholischen Reform«⁴¹ oder nur von der »katholischen Erneuerung«; andere teilen die sogenannte Gegenreformation einfach in drei Phasen von Reaktion, Reform und Erneuerung auf. Zweitens, selbst wenn man den Oberbegriff »Gegenreformation« beibehält, wie genau kann man dann ihren Einfluß auf die Kunst fassen? Darf man wirklich behaupten, daß bestimmte Ereignisse – etwa der Bildersturm – oder einige Synodaldekrete zur Kunst wie die des Tridentinischen Konzils und der lokalen Provinzialsynoden – die Erscheinungsformen von Bildern bestimmten? Oder daß sogar so vage und schwer zu greifende Phänomene wie neue Verehrungsformen, intensivere geistliche Kulthandlungen oder ein neu erstarktes Vertrauen in die Kirche spezifische Auswirkungen auf Gemälde hatten? Die Beispiele solcher Fehluntersuchungen reichen von Werner Weisbachs »Der Barock als Kunst der Gegenreformation« (1921) bis zu den vielen Versuchen, einen besonderen jesuitischen Einfluß nachzuweisen oder zu widerlegen.⁴²

Das muß noch keine Aporie ergeben. Vieles kann durchaus mit Sicherheit über die Entwicklung religiöser Kunst für den Zeitraum gesagt werden, der hier behandelt wird. Zunächst wurden die alten religiösen Orden wiederbelebt und neu gegründet, anfänglich unter Farnese und später, im Verlauf der großen religiösen Erneuerung, von den Erzherzögen.⁴³ Nach 1585 kehrten allmählich die verbannten Geistlichen, Mönche, Kanoniker und Jesuiten in den Süden zurück und bauten ihre Ordenshäuser wieder auf. 1585 etwa unterstützte Farnese die Gründung des ersten Kapuzinerklosters in Antwerpen; weitere schlossen sich in



Abb. 6 Peter Paul Rubens, Himmelfahrt Mariä, Antwerpen, Kathedrale

den folgenden 20 Jahren an (Rubens malte z. B. Altarbilder für Köln und Lille)⁴⁴, so daß die Kapuziner gegen 1632 18 Häuser besaßen. Sechs der zehn während des Bildersturms zerstörten Klöster der Augustiner Mönche wurden rasch wieder aufgebaut, elf weitere kamen zwischen 1588 und 1622 hinzu. Allein von 1601 bis 1624 gründeten sie 13 neue Knabenschulen. Das erste niederländische Karmeliterkloster wurde nach der Reform von Theresa von Ávila 1607 in Brüssel errichtet; andere sollten bald folgen. So

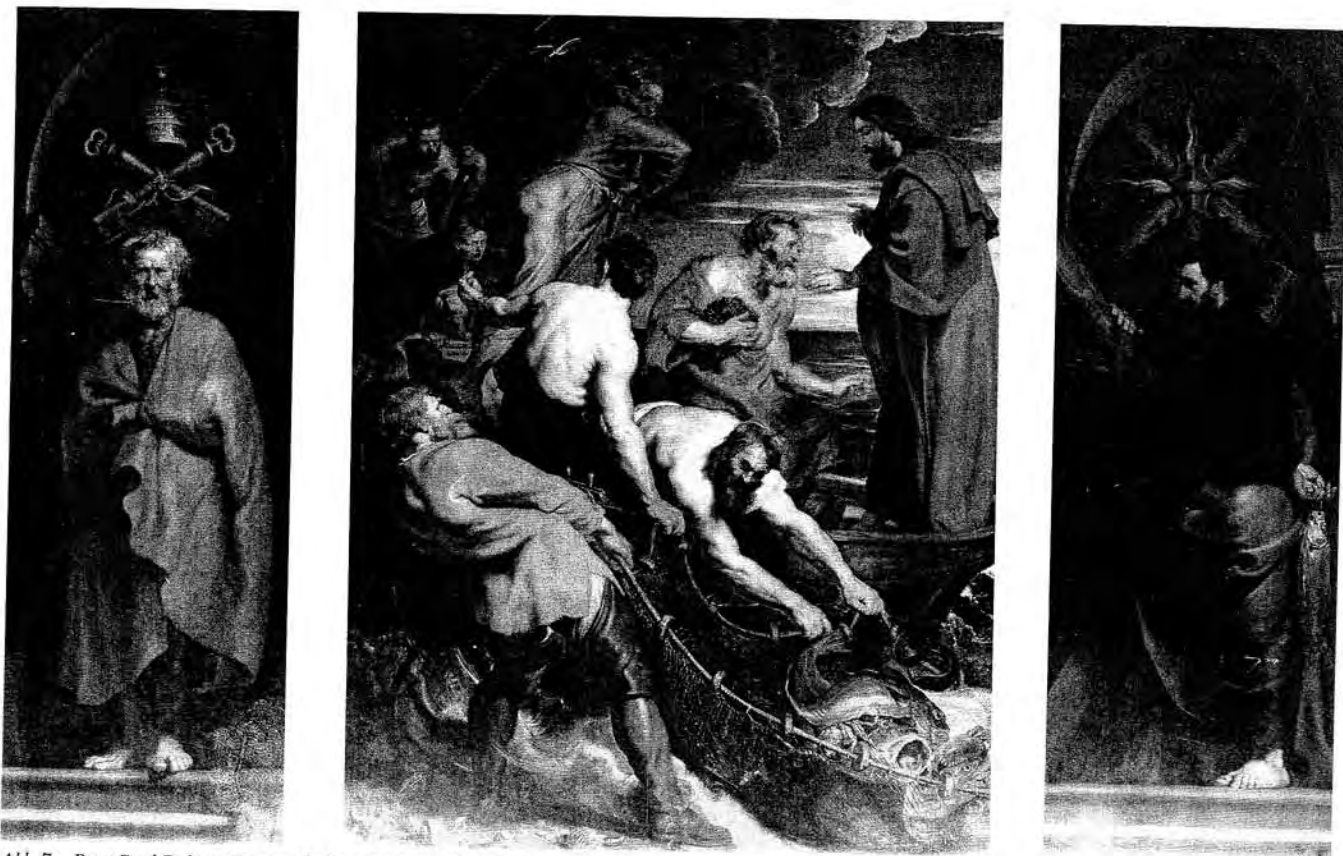


Abb. 7 Peter Paul Rubens, *Der wunderbare Fischzug*, Mecheln, Onze Lieve Vrouwe over de Dijle

malte Rubens das Hochaltarbild für die Unbeschuhten Karmeliter in Brüssel und Antwerpen.⁴⁵ In diesem Zeitraum breiteten sich die Jesuiten in ganz Europa aus und gewannen zunehmend mehr Anhänger.⁴⁶ Allen Künstlern, angefangen bei Malern von Hochaltären bis zu einfachen Herstellern volkstümlicher Drucke, boten sich damit beispiellose Chancen.

Überhaupt kann man die Wirkung der religiösen Reform im volkstümlichen Bereich am eindrucksvollsten nachweisen. Das gilt vor allem für die Druckgraphik. Während das Schwergewicht weiter auf älteren Andachtsmotiven wie dem Rosenkranz lag (dem Kult der Dominikaner *par excellence*), unterstützten viele der neuen Orden die Entstehung mancher, der Volksfrömmigkeit dienender Themen, etwa den »Süßen Namen Jesu«, das »Heilige Herz Jesu«, das »Heilige Kind« und die »Heilige Familie«. Gerade die Bezeichnungen der neuen Devotionalien geben einige Hinweise auf die Art der neuen Empfindsamkeit, die einen Großteil der Druckproduktion in der Periode nach 1609 bestimmte.⁴⁷ Nicht zufällig sollte Franz von Sales' Andachtsbuch »Introduction à la vie dévote«, das 1608 zum ersten Mal erschien,

einen solchen Aufschwung und große Beliebtheit in den Niederlanden erfahren. Viele der neuen und alten Typen von Andachtsbildern wurden mit dem gleichen Überschwang dargestellt wie es bereits im Werk der Wierix-Brüder der Fall war. Doch zur Mitte des Jahrhunderts nahmen auch die mystischen und ekstatischen Elemente gewöhnlicher Andachtsdrucke beträchtlich zu (man denke nur an die thesesianischen Karmeliter), ebenso der einfach unter dem Begriff »Volkspathos« zusammengefaßte Gefühlsausdruck⁴⁸, wie ihn die Kapuziner propagierten.⁴⁹ Während die Arbeiten des bedeutendsten Graphikers der letzten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, Marten de Vos, bereits wesentlich mehr Themen aus der Bibel und aus dem Leben der Heiligen enthalten, fehlen doch die Stüblichkeit und die neuen zahlreichen Kultformen und Heiligen der späteren Zeit.

Vieles von dem spiegelt sich, keineswegs überraschend, in der großen Bandbreite von Bildthemen wider, die mit der Wallfahrt zu tun hatten. Eines der herausragendsten Merkmale der neuen Formen von Religiosität im frühen 17. Jahrhundert ist der Marien- und Heiligenkult, als lieferte dieser den Beweis für die

Berechtigung des katholischen Bilderkults und der religiösen Kunst schlechthin.⁵⁰ Es ist kein Zufall, daß Justus Lipsius seine umfassenden Abhandlungen über die Ursprünge und Wunder der zwei großen niederländischen Marienheiligtümer in Hal und Scherpenheuvel gerade in den Jahren verfaßte⁵¹, als sich Rubens in Rom mit dem großen Altar der *Madonna della Vallicella* (vgl. Kat. Nr. 44.3) beschäftigte.⁵² Besonders von Scherpenheuvel bezogen außergewöhnlich viele ihre Anregungen: von den Herstellern einfachster Druckgraphik über Wenzel Coebergher, Hofmaler und Architekt der Erzherzöge, bis zu einem Maler wie Theodor van Loon.

Kein Orden machte mehr Gebrauch von den Möglichkeiten der Druckgraphik als der der Jesuiten. Sie taten das in voller Übereinstimmung mit den höchst anschaulichen Prinzipien, auf denen die »Geistlichen Exerzitien« des Hl. Ignatius beruhten. Während es bei diesen Übungen im wesentlichen darum ging, geistige Bilder so lebendig wie möglich im eigenen Inneren heraufzubeschwören, erkannten Ignatius' Nachfolger vor allem sehr schnell die Möglichkeiten für neue Devotionalien. Und da die Jesuiten eine möglichst umfassende Verbreitung und die Herzen tausender junger Menschen zu erreichen suchten, die ihrer pädagogischen Obhut anvertraut waren, war es nur natürlich, daß solche Bilder in gedruckter Form erschienen. Zu einem der ersten bedeutendsten Beispiele gehörten – obgleich eine überaus aufwendige und teure Produktion – die »*Evangelicae historiae imagines*«. Geschrieben hatte sie Ignatius' großer Freund, Jeronimo Nadal; die über 150 Stiche stammten von den Wierix-Brüdern nach Vorlagen des Marten de Vos, Bernardo Passeri, Livio Agresti und G. B. Fiammeri.⁵³ Es folgte danach eine ungewöhnliche Blütezeit für emblematische Andachtsbücher, in denen erbauliche, mahnende Texte und Bilder mit einer bis dahin in der Kunstgeschichte nicht vorhandenen Einheitlichkeit ein gemeinsames Ziel verfolgten. Zahlreiche Jesuiten widmeten sich diesen Andachtsbüchern, auch wurden sie immer wieder neu aufgelegt. Zu den beliebtesten Schriftstellern zählten Joannes David, Hermannus Hugo, Antonius Sucquet, Willem Hesius und Adrianus Poirters – um nur einige wenige der erfolgreichsten zu nennen⁵⁴; doch gab es auch viele andere, darunter jene, für die Rubens die Buchillustrationen und Titelseiten lieferte, etwa Carolus Scribani, Baltasar Cordier, Leonardus Lessius, Heribertus Rosweyde.⁵⁵ In Rubens' Todesjahr kam es anlässlich der Hundertjahrfeier des Ordens zum Höhepunkt aller jesuitischen Illustrationsbände; es war die »*Imago Primi Saeculi*«.⁵⁶ Natürlich gehörten den anderen Orden ebenfalls viele gute und produktive Autoren an, die illustrierte Andachtsbücher schufen, doch kein Orden brachte so viele hervor wie die Jesuiten. Es mag schwer sein, den Umfang abzugrenzen, in dem man von einer spezifischen Jesuitenkunst im 17. Jahrhundert, vor allem in Rom, sprechen kann. Und – abgesehen von der Schwierigkeit begrifflicher Klarheit – noch problematischer ist es, mit einem gewissen Grad an Genauigkeit die Beziehungen zwischen der Jesuitenkunst und dem Barockstil festzulegen, da sich diese Diskussion bisher größtenteils auf die Malerei und die Architektur bezog.⁵⁷ Bei Graphiken sieht die Situation jedoch wesentlich klarer aus.

Ohne die Gegenreformation im allgemeinen und die Jesuiten im besonderen hätten sich illustrierte Andachtsbücher längst nicht so schnell verbreitet wie in Rubens' ersten Lebensjahren.

Man muß allerdings wohl kaum betonen, daß die Folgen für Malerei und Graphik sehr unterschiedlich waren. Sie hatten unterschiedliche Funktionen und häufig, aber nicht immer, ein anderes Publikum. Gemälde sind gemeinhin teuer, Druckgraphik billig. Außerdem ist die Funktion von Altarbildern rituell gebunden, was bei der Graphik kaum der Fall ist. Doch wäre es falsch anzunehmen, Drucke und Bilder seien gänzlich verschieden. Man erhielt vor allem Kenntnis von den großen Altären und anderen Werken, selbst wenn die graphische Reproduktion für stilistische und ikonographische Änderung sorgte. Selbst selektive oder Teilreproduktionen waren überaus nützlich.⁵⁸ Tatsächlich ist einer der interessantesten Aspekte der Zeit etwa zwischen 1630 und 1650 die Übernahme einer Reihe von Merkmalen der »höheren« Kunst in die »niedere«, z. B. in Buchillustrationen, Gebetskarten, Wallfahrtsfahnen und in viele andere gedruckte Devotionalien. Bisher existiert leider keine grundlegende Studie über diese Transformation »hoher« in sogenannte »niedere Kunst«, was die kanonischen Topoi angeht, weder in kunstgeschichtlicher Sicht noch in bezug auf das Publikum.⁵⁹

Auch der umgekehrte Versuch ist noch nicht unternommen worden, so daß die nicht minder wichtige Erforschung der Einflüsse »niederer« und volkstümlicher Kunst und religiöser Graphik auf die sogenannte »hohe Kunst« noch aussteht. Betrachtet man daraufhin die Zeit nach 1609, so treten gewisse allgemeine Erscheinungen sehr deutlich zutage. Eine von ihnen ist etwa die fortschreitende Sentimentalisierung von Altarwerken, nicht nur nach, sondern bereits vor Rubens' Tod.⁶⁰ Welche stilimmanenten Aspekte auch die Entwicklung von Altarbildern geprägt haben mögen, der Einfluß von volkstümlichen Drucken und Buchillustrationen ist unzweifelbar. Die Kunstöffentlichkeit war unwiderrufflich an eine süßlich mahnende bzw. deutlich emotional geprägte Bildersprache gewöhnt worden, die in Form von Alltagsgraphik verbreitet wurde. Sie hatte sich auch einer komplexen Ikonographie genähert, die durch ausführliche Beschriftungen und Begleittexte erläutert wurde. Auch wartete sie nun mit zahlreichen Heiligen auf, die gewöhnlich nicht zum Themenrepertoire gehört hatten. Wie wir sehen werden, wurde z. B. damals die Präsenz von Heiligen auf Altarbildern – zumindest in der Mitteltafel – ausdrücklich mißbilligt. Doch im Laufe der Zeit, als auch die Ikonographie von Bildern komplexer wurde, begannen mehr Heilige als je zuvor die Altäre zu bevölkern.⁶¹

Rubens' Hochaltar von 1626 für die Antwerpener Augustiner zeigt zum ersten Mal eine Verstärkung dieses Trends.⁶² Anfang der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts scheinen die neuen und kurz zuvor gegründeten Bruderschaften keine Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Altarbildern gehabt zu haben, auf denen ihre Schutzheiligen vorherrschten. So malte Rubens den Hl. Ildefons (Abb. 8)⁶³, und von Van Dyck stammen zwei außergewöhnlich schöne Altarbilder aus den Jahren 1629 und 1630 für die jesuitische Bruderschaft von der Heiligen Jungfrau (Abb. 9), der



Abb. 8 Peter Paul Rubens, Ildefonso-Altar, Wien, Kunsthistorisches Museum

er selbst angehörte.⁶⁴ Ab etwa der Jahrhundertmitte könnte man von einer wahren hagiographischen Welle sprechen. Kein Wunder, daß die Bollandisten aktiv geworden waren. Sie mußten das Kanonische vom Nichtkanonischen trennen, das Erlaubte vom Populären – und die beiden Begriffspaare deckten sich keineswegs immer. Nicht zufällig erschienen die ersten drei Bände der »Acta Sanctorum« gerade drei Jahre nach Rubens' Tod. So mögen wir skeptisch bleiben gegenüber den Versuchen, den allgemeineren Einfluß der Gegenreformation auf die Kunst zu definieren. Allerdings liefern die ausgezeichneten ikonographischen Abhandlungen von Emile Mâle und J. B. Knipping trotz ihrer Weitschweifigkeit eine Fülle von Informationen über den Unterschied zwischen der katholischen religiösen Kunst vor und nach der Gegenreformation – zumindest aus ikonographischer Sicht. Knipping erläutert sehr ausführlich die Kompliziertheit neuer und alter Inhalte von Andachtsbildern, während Mâle bemüht ist, solche Details in ein allgemeineres ikonographisches Schema zu setzen. Und obgleich sich Mâle mit der gesamten europäischen Malerei beschäftigt, gibt es auch in den Niederlanden einige spezifische ikonographische Merkmale, die nach dem

Tridentinischen Konzil in jeder der bedeutenderen Phasen der gesamten Periode auftauchen.

In der Zeit zwischen 1585 und 1609 beispielsweise herrschte eine Vorliebe für große Altarbilder, auf denen mit lebhaften und schaurigen Einzelheiten das Martyrium von Heiligen dargestellt war (z. B. Abb. 3).⁶⁵ Es besteht kaum Zweifel, daß dieser Geschmack an Martyrien – wenn man überhaupt von einem solchen sprechen kann – nicht nur mit den damals aufkommenden großen Märtyrererzählungen der Gegenreformation in Zusammenhang gebracht werden muß (die bemerkenswerteste von ihnen ist jene von Baronius, 1588 von Plantin veröffentlicht). Er ist auch mit den anschaulichen Berichten von zeitgenössischen katholischen Märtyrern, etwa Richard Verstegans 1587 in Antwerpen herausgegebenem »Theatrum Crudelitatum hereticorum nostri temporis«, verknüpft. Doch wenn es eine Gruppe gab, die viel Aufhebens um zeitgenössische Martyrien machte, dann waren es die Jesuiten. Ihnen ging es nicht nur um die Verfolgungen der Protestanten, sondern natürlich auch um die mehr exotischen Peiniger, etwa 1583 die Inder in Goa und 1597 die Japaner in Nagasaki. Die in Antwerpen bevorzugte Marty-

riendarstellung muß mit der Arbeit von jesuitischen Malern in Rom verglichen werden, vor allem mit dem außergewöhnlichen Zyklus in Santo Stefano Rotondo, aber auch mit der zwanghaften Fetischisierung von detaillierten Martyrien und Folterungen selbst, die ihren Gipfel in Büchern wie Antonio Gallonios »Trattato degli instrumenti martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da gentili contro christiani« erreichten, das erstmals 1591 in Rom erschien.⁶⁶

Zweifellos muß sich Rubens an die grausame Anziehungskraft jener Werke erinnern haben, als er einige der dramatischen und manchmal schrecklichen Altarbilder der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts schuf. Am herausragendsten ist natürlich das gewaltige Altarwerk mit dem *Martyrium des Hl. Livinus* (Abb. 10) für die Jesuitenkirche St. Livinus in Gent⁶⁷, doch den leidenschaftlichen, erschütternden und gefühlvollen Charakter des Bildes findet man auch bei mehr herkömmlichen Themen wie der grandiosen *Kreuztragung Christi* (Abb. 11) für die restaurierte Benediktinerabtei in Afflighem (beide Werke befinden sich heute in Brüssel).⁶⁸ Es ist vielleicht erwähnenswert, daß der damalige Propst in Afflighem – er hatte gerade eine weitreichende Reform der Abtei eingeleitet – kein anderer war als Benedictus van Haeften. Paradoxe Weise war Van Haeften zufällig auch der Autor eines der süßlichsten emblematischen Andachtsbücher, der »Schola Cordis«, dessen Erstausgabe 1629 in Antwerpen erschien.⁶⁹ Sechs Jahre später jedoch veröffentlichte er die »Regia Via Crucis« mit einer Titelseite nach einer Rubenszeichnung.⁷⁰ Damals hatte Rubens sehr wahrscheinlich mit dem Bild für den neuen Hochaltar der Abtei begonnen. So diametral entgegengesetzt waren also die Vorlieben wie auch die Darstellungsmedien auf der Höhe der katholischen Erneuerung in den Niederlanden.

An dieser Stelle liegt jedoch ein Problem. Hatte nicht die Synode von Antwerpen 1610 erklärt, daß auf den Mittelpaneele von Altarwerken nur Szenen aus dem Leben Christi und aus dem Neuen Testament erscheinen sollten?⁷¹ Bekanntlich war Rubens aus diesem Grund gezwungen, den Schutzheiligen der Antwerpener »Kolveniers«, den Hl. Christophorus, auf der Rückseite seines berühmten Hochaltarbildes auszuführen. Vielleicht aber war der Hl. Christophorus schon damals ein verdächtiger und apokrypher Heiliger⁷²; und es ist deutlich, daß zahlreiche Werke aus dem zweiten Jahrzehnt auf Christus-, Marien- und eschatologische Themen ausgerichtet waren. In vielen der kleineren Altarbilder, die häufig das inzwischen nahezu anachronistische Triptychonformat hatten, wird die eucharistische Dimension von Christi Leid stark hervorgehoben.⁷³ Daher scheinen in jener Periode Szenen mit Darstellungen aus der Kindheit Christi, aus der Passion oder der Auferstehung⁷⁴, Szenen vom jüngsten Gericht und von der Himmelfahrt Mariä vorzuherrschen. Doch daneben gibt es Werke wie das *Martyrium des Hl. Stephan* für die Benediktinerabtei Saint Amand bei Valenciennes⁷⁵, die *Letzte Kommunion des Hl. Franziskus* für die Franziskanerkirche in Antwerpen⁷⁶ sowie manche andere, die anscheinend gegen die Prinzipien verstießen. Am bemerkenswertesten von allen sind natürlich die beiden Hochaltäre für die Jesuitenkirche mit der Glorifika-

tion des Gründers und des ersten großen Missionars des Ordens. Sie entstanden mindestens vier Jahre vor der Kanonisierung der Heiligen. Man kann sich kaum ein deutlicheres Zeichen für die Selbstsicherheit des Jesuitenordens oder einen offensichtlicheren Verstoß gegen die ikonographischen Grundprinzipien, wie sie vom Konzil von Trient und den darauffolgenden lokalen Synoden aufgestellt worden sind, vorstellen – ganz zu schweigen von den vielen Abhandlungen nach dem Bildersturm von 1566, die alle in dem Versuch geschrieben wurden, die katholische Kunst von den Mißbräuchen zu befreien, die die Protestanten in ihr entdeckt hatten.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, daß keine dieser offiziellen und theologischen Empfehlungen eine große Wirkung gezeigt hat. Das Tridentinische Konzil und die Synode von Mecheln mögen auf einer kirchlichen Kontrolle bestanden haben, auf Billigung aller neuen Altäre und dem Vermeiden all dessen, was möglicherweise als unzüchtig hätte aufgefaßt werden können.⁷⁷ Doch in der Praxis wurden diese Grundsätze anscheinend größtenteils ignoriert. Johannes Molanus konnte sich in Schimpfreden gegen die Darstellung des nackten Jesuskindes ergehen⁷⁸,



Abb. 9 Anton van Dyck, *Die mystische Verlobung des Seligen Hermann Joseph*, Wien, Kunsthistorisches Museum

trotzdem folgte die Malerei nach wie vor ihren eigenen Gesetzen. Aber es wäre zu leicht, wollte man auf diesem Wege zu einer Schlußfolgerung gelangen.

Man muß nur das Ausmaß des theoretischen Interesses an religiöser Malerei erkennen, das durch das Konzil von Trient und den Bildersturm von 1566 geweckt wurde. Dieses Interesse richtete sich nicht einfach auf den Einsatz und den Mißbrauch der Malerei, sondern auf tiefere und vielschichtiger Fragen wie etwa die Berechtigung, den Nutzen, die Wirkung und die eigentliche Domäne der religiösen Kunst. Die Folge war eine gründliche Neubewertung von Rechtmäßigkeit und Zweck kirchlicher Kunst, aber auch der Art und Weise, wie der Maler ihre Macht durch Verzicht auf ihre gefährlichen Verlockungen und Lügen im Dienste des Glaubens noch zügeln konnte. Die nun anerkannte Kunst wurde ausführlicher denn je diskutiert. Nachdem die Malerei umfassend und tiefgreifend dafür kritisiert worden war, Männer und Frauen in Versuchung geführt zu haben, wurde sie zu einem geläuterten Instrument der Ermahnung und Erbauung.

IV

Doch kehren wir zu den Einzelheiten und Konsequenzen des Tridentinischen Konzils zurück. Immerhin wurden die ersten bedeutenden und umfangreichen Kunsttraktate der Gegenreformation erst nach der letzten Sitzung des Trienter Konzils und nach Verabschiedung des Dekrets zur Bilderverehrung in den Tagen vor Weihnachten 1563 veröffentlicht. Ihre Verfasser reichten von Molanus bis zu Paleotti und Federico Borromeo.⁷⁹ Oberflächlich betrachtet mag ihre wiederholte scharfe Kritik an der Ikonographie fruchtlos gewesen sein. Doch wenn wir ins Detail gehen, bemerken wir, daß sich die Werke dieser Autoren – und der Geist, der sie erfüllte – in vielen Bereichen beträchtlich auf die Malerei auswirkten. So mißbilligte Molanus offensichtlich apokryphe Themen wie die Sieben Schmerzen Mariä, doch war er trotzdem bereit, sie aufgrund ihrer volkstümlichen Anziehungskraft zu tolerieren. Sie waren alltäglich, traditionell und nützlich. Solche Themen, die weit davon entfernt waren, schädlich zu sein, dienten dem einfachen Volk zur Erbauung und zur Stärkung seines Glaubens.⁸⁰ Daran wiederum war natürlich allen Schriftstellern gelegen, jenen, die sich für, und jenen, die sich gegen Bilder aussprachen. Doch Themen wie die Sieben Freuden und Sieben Schmerzen Mariä starben im Laufe der Zeit aus. Es entsteht der Eindruck, daß Autoren wie Molanus kaum mehr waren als die Stimme des Predigers in der Wüste und daß theologische Kritik an der Malerei wenig Wirkung erzielte.

Aber wieder einmal sind die Dinge nicht ganz so wie sie scheinen. Nicht im Kanon enthaltene Themen wurden in der Malerei seltener, und wegen der Ansprüche eines meist mit Drucken versorgten Publikums schenkte die Malerei ikonographisch gut fundierten Inhalten in der Tat mehr Aufmerksamkeit. Molanus, der erfahrene Herausgeber der Märtyrergeschichten von Augustinus Usuardus⁸¹, brachte sein ganzes kritisches Geschick in die alten Erzählungen ein. Er trennte die biblischen und kanonischen

Schriften von den apokryphen, den volkstümlichen nicht-kanonischen und den von ihm sogenannten »wahrscheinlichen«. Schließlich verringerte sich die Zahl der apokryphen Texte. Das Bedürfnis, genaue und fundierte biblische wie hagiographische Themen zu ermitteln, äußerten nicht nur Molanus und andere Autoren der Gegenreformation, sondern auch die bedeutenden hagiographischen Altertumsforscher von Baronius bis zu den Bollandisten. Dieses Bedürfnis spiegelte sich auch in der Malerei wider. Drei Jahre nachdem Molanus die Erstausgabe seines berühmten Werkes über Malerei erstmals veröffentlicht hatte – es wurde später als »De Historia Sanctorum Imaginum et Picturarum«⁸² bekannt –, erschien »Indiculus Sanctorum Belgii«⁸³ und 1596 die größere Ausgabe »Natales Sanctorum Belgii«.⁸⁶ Vielleicht war sowohl die Anzahl der Heiligen in den Bildern generell als auch die der eher volkstümlichen Heiligen angestiegen. Die Quellen wurden erforscht, begründet – und schließlich durch ihr Auftauchen in der Kunst bestätigt.

Doch die Mühen, die Anliegen eines breiteren Publikums auszu-

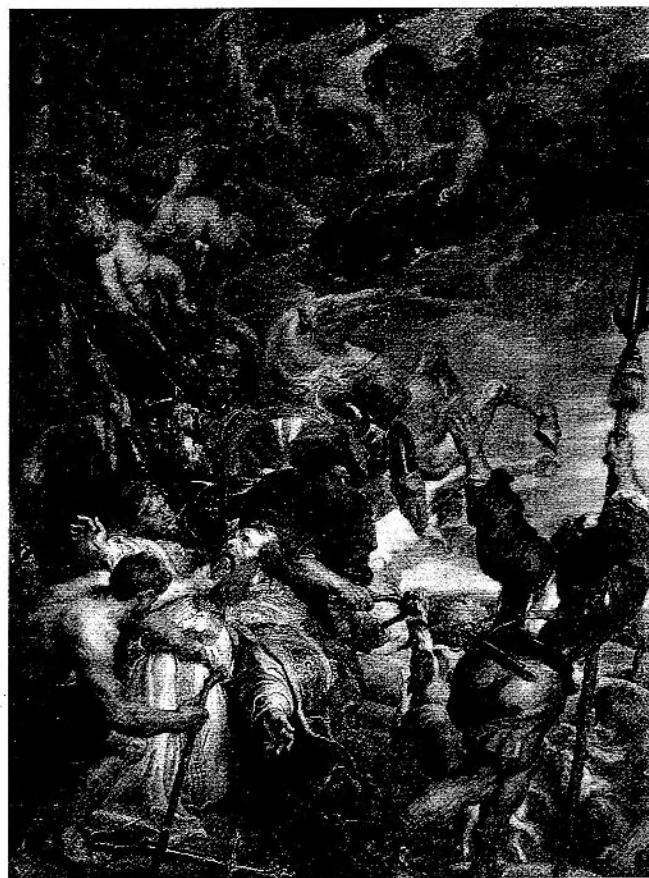


Abb. 10 Peter Paul Rubens, *Das Martyrium des Hl. Livinus*, Brüssel, *Musées royaux des Beaux-Arts*

machen, hatten auch andere Konsequenzen. Als Folge der unablässigen Angriffe auf Gemälde und Skulpturen und ihre Fähigkeit, als angemessene Mittler zwischen den Menschen einerseits und Christus und den Heiligen andererseits zu fungieren, sprach die Kirche erneut vielen der alten Bilder eine Berechtigung zu. Auch die Aufwertung des Wortes gegenüber dem Bild durch zahlreiche protestantische Autoren hatte dazu beigetragen. Mit besonderem Nachdruck griff die Kirche vor allem die alte Vorstellung auf, wonach Bilder die Bücher der Ungebildeten seien. Die Gemälde wurden zunehmend größer, und man versuchte, sie mit vielfältigen stilistischen Mitteln noch lesbarer und zugänglicher zu machen. Wenn auch die Definition der stilistischen Mittel schwierig sein mag, scheint es doch möglich, einige sie begleitende strukturelle Tendenzen herausheben.

So steht beispielsweise der Umstand, daß bereits ab 1570 – wie Molanus schrieb – die alten, von den Ikonoklasten beschädigten oder zerstörten skulptierten Altäre durch neue gemalte Altäre ersetzt werden sollten, in vollkommenem Einklang mit der Neubewertung der Funktion und Rechtmäßigkeit von Kunst.⁸⁵ Diese Entwicklung setzte sich nach der Restauration von 1585 sogar noch stärker fort und erhielt mit Rubens' Erscheinen den größten Impuls.⁸⁶ Ab 1609 nahmen auch Altarbilder ständig an Größe zu. Ihre Figuren ließen sich selbst aus der Entfernung besser erkennen – als seien sie gerade für die weitläufigen Kirchen bestimmt, die damals gebaut wurden, um die von den Förderern der geistigen Erneuerung vorausgesagten Menschenmassen aufzunehmen. Auch die Ausdrucksweisen, ob mit liebevoller Anmutung oder schmerzhaft leidend, wurden verständlicher und die Gesten klarer.

Doch da die Beweise für die Gründe des Stilwandels immer unzuverlässig bleiben, müssen unsere Behauptungen über die Beziehungen zwischen stilistischen Veränderungen und der posttridentinischen Haltung unter dem üblichen Vorbehalt gesehen werden. Dies gilt auch für die Meinung von Mâle und Knipping. Das Problem liegt nicht in den Details, sondern in der Art und Weise, wie wir gewöhnlich über die Ursprünge von Bildern sprechen. Kunstgeschichtliche Erklärungen können nur dann einheitlich sein, wenn sie drei Komponenten enthalten: Erstens müssen sie den Einfluß historischer, wirtschaftlicher und anderer in diesem Zusammenhang stehender Faktoren berücksichtigen; zweitens müssen sie den inneren Motor stilistischer Entwicklungen und die Tatsache einbeziehen, daß Künstler nicht in einem künstlerischen Vakuum arbeiten; und schließlich müssen sie die Möglichkeit eines großen, einzelnen Neuerers ins Auge fassen.

All diese Aspekte fließen zusammen, wenn wir das Ausmaß und Format von Altarbildern betrachten. Die größeren Dimensionen der Gemälde ab etwa 1609 lag zum Beispiel nicht nur an den nun geräumigen Kirchen und dem gleichzeitig steigenden Anspruch an die bessere Lesbarkeit von Altarbildern. Bereits vor Rubens' Rückkehr nach Antwerpen bevorzugte man in den Niederlanden wie auch in Italien selbst großformatige Altarbilder. Doch Rubens' Heimkehr war von großer Bedeutung, denn durch das Erscheinen eines so begnadeten Künstlers in der lokalen Szene

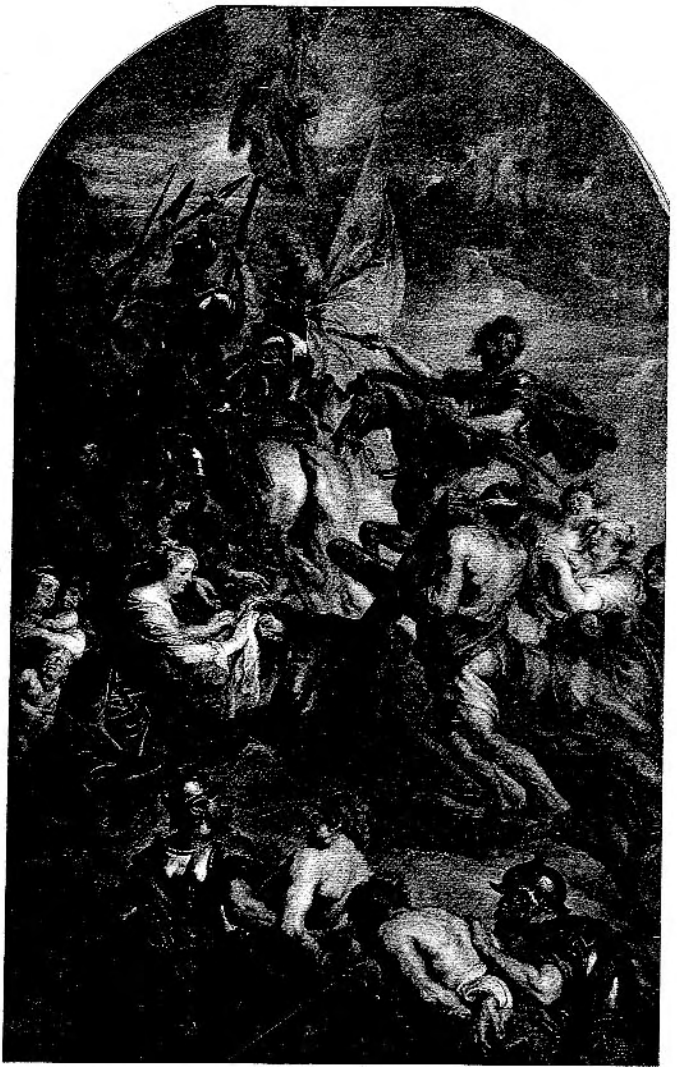


Abb. 11 Peter Paul Rubens, Kreuztragung, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts

und die Gründung einer Werkstatt wurde zweifellos die Produktion großformatiger Altarbilder erleichtert.

Doch welcher Zusammenhang besteht zu anderen wirtschaftlichen Faktoren? Nach der Unterzeichnung des spanisch-niederländischen Waffenstillstands im Jahr 1609 erfuhr die Wirtschaft Antwerpens einen plötzlichen (wenn auch zugegebenermaßen kurzfristigen) Aufschwung. Nun ging noch mehr Kapital der Gilden in die Hände von Privatpersonen über. Viele von ihnen hatten zu der Erneuerung des Katholizismus geistig beigetragen, was sich jedoch auch auf der materiellen Ebene ausdrückte. Dabei

liefen sie nicht Gefahr, den alten protestantischen Vorwurf entgegen zu müssen, daß es besser sei, die Armen – also die wahren Abbilder Gottes – zu kleiden als die Kirchen zu schmücken. Nun war sogar beides möglich. Wie Frans Baudouin unterstrich, zählten nach dem spanisch-niederländischen Waffenstillstand eher die Privatpersonen als die Gilden zu den wichtigsten Auftraggebern neuer – großer und kleiner – Werke.⁸⁷

Es wäre gewagt, an dieser Stelle eine direkte Wechselbeziehung zwischen privatem Reichtum und dem Format von Kunstwerken aufstellen zu wollen. Gibt es doch in der Kunst nach 1609 einige andere Besonderheiten, die mit der veränderten Wirtschaftslage in Zusammenhang zu bringen sind. Welchen Anteil hatte beispielsweise die neue Gruppe der wohlhabenden Stifter an der Aufrechterhaltung des traditionellen Altarbildes? Sollte man Rubens' Rückkehr zum Triptychon-Format in vielen seiner Altarbilder des zweiten Jahrzehnt aus diesem Blickwinkel betrachten? Besonders aufschlußreich ist die Skizze in Form eines Triptychons von 1612 für den Hochaltar von St. Bavo in Gent.⁸⁸ Carolus Maes, Bischof von Gent in den Jahren 1610–1612, hatte sie in Auftrag gegeben. Allerdings wurde sie nie ausgeführt, da Maes' Nachfolger, Hendrick van der Burch, überhaupt kein Gemälde über dem Hauptaltar wünschte. Statt dessen bestellte er eine Skulptur des Hl. Bavo in einer Marmornische. Als ihm 1622 Antoine Triest im Amt folgte, erhielt schließlich Rubens seinen Auftrag zurück – doch diesmal malte er das einteilige Altarpaneel, welches heute noch in der Kirche hängt, wenn auch in einer Seitenkapelle.⁸⁹ Die Erzherzogin hegte die frühere Nostalgie für ältere Andachtsbildertypen sogar noch länger, und dies scheint sich – aus welchen weiteren funktionalen Gründen auch immer – sogar noch Anfang der dreißiger Jahre in dem großartigen und leuchtenden *Ildefonso-Triptychon* gezeigt zu haben (Abb. 8). Inhaltlich wie stilistisch ist dieses Werk außerhalb des Kontexts von Gegenreformation und katholischer Erneuerung völlig undenkbar.

V

Allerdings gibt es noch kompliziertere Probleme und Widersprüche. Zunächst scheinen die Kunsttraktate der Gegenreformation – Molanus und Paleotti sind die bedeutendsten Autoren im Norden und Süden – nicht mehr als eine überwältigende Reihe von Verwarnungen, Restriktionen und Verboten aufzubieten. Sie erwecken den Eindruck, wenig mehr zu sein als eine Liste dessen, was gemalt werden durfte sowie eine Neuformulierung des tridentinischen Drängens nach kirchlicher Kontrolle und Überwachung der bildenden Künste. Doch daraus zu schließen, daß solche Abhandlungen gänzlich negative Auswirkungen hatten, wäre zu oberflächlich. Und dies gilt, wie wir gesehen haben, nicht nur für die religiöse Malerei, sondern auch für alle anderen Bildgattungen, insbesondere jene große Vielfalt der Landschafts-, Genre- und Stillebenmalerei, die wir gewöhnlich mit dem Goldenen Zeitalter der holländischen Malerei assoziieren, die jedoch auch in den südlichen Niederlanden eine nie zuvor gekannte Blütezeit erlebte. Es ist sogar paradoxerweise möglich,

daß die Kunsttraktate der Gegenreformation die Entwicklung all dieser Gattungen vorantrieben und belebten. Bei Landschaften, Genreszenen und Stilleben sowie beim Malen nach der Natur durfte meistens mehr oder weniger das dargestellt werden, woran der Künstler Gefallen fand. Er war nicht an die zahlreichen Einschränkungen gebunden, die die rein religiöse Malerei betrafen. Anscheinend konnte man alles malen, was in der Natur zu sehen war, als ob die Empfehlung der Calvinisten, nur die Dinge wiederzugeben, die das Auge wahrnimmt, »quorum sunt capaces oculi«, in den südlichen Niederlanden noch ernsthafter aufgefaßt wurde als im Norden. Ist so Pieter Aertsens und Joachim Beuckelaers Hinwendung zu Marktszenen und Gemüsestillleben bereits in den genau beobachteten Werken der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu verstehen (vgl. Kat. Nr. 12.1, 12.2 und 13.1)? Ganz zu schweigen von den sorgfältigen Stilleben von Osias Beert, Jacob van Es und Clara Peeters (vgl. Kat. Nr. 94.2, 96.1 und 98.1) fast ein Jahrhundert später?

Besonders bei Aertsen, aber auch bei Beuckelaer ist es durchaus möglich, daß ihre religiös thematisierten Bilder gerade wegen ihres naturalistischen Inhalts, der eingefügten Stilleben, weniger strittig erschienen. Alles in allem bot wohl in den schwierigen Jahren vor und nach 1566 jede Art von religiöser Malerei Anlaß zu Argwohn und Mißverständnissen. Indem die Künstler Markt- und Gemüsedarstellungen in ihre Gemälde einbezogen, leugneten sie die Bildgattungen und bewahrten sie vielleicht so vor der Zerstörung.⁹⁰ Andererseits konnten diese Werke, wie Jan Emmens glänzend gezeigt hat, als Warnung vor der reinen Fleischeslust, die sie verkörperten, gedeutet werden – sei es in Form eingeflochtener lüsterner Szenen oder im Übermaß vorhandenen Fleisches und anderer Nahrungsmittel.⁹¹ Religiöse Bilder waren solange gestattet, wie sie auf die Gefahren sinnlicher und leiblicher Sünden hinwiesen – genau jene Sünden, für die man lange Zeit die Gemälde selbst verantwortlich gemacht hatte. Schließlich können die Bilder von Aertsen und Beuckelaer auch in vollkommener Übereinstimmung mit dem Geist der gegenreformatoren Traktate gesehen werden.

Es steht fest, daß die mehr oder weniger genaue Malerei nach der Natur sehr viel mehr zu einem Programm für die Kunstliteratur der Gegenreformation wurde, als auf den ersten Blick erscheint. Im Grunde äußern die meisten dieser Schriftsteller ihre Sorgen über die unmoralischen Vorstellungen von Künstler wie Betrachter. Der Künstler sollte sich nicht frei erfundenen Themen hingeben. Er sollte bei dem bleiben, was er sehen konnte, und sich nach den anerkannten und ernsthaften Autoren richten. Freie, individualistische Stilausschweifungen sollten vermieden werden. Kurz, man mußte den Dingen, so wie sie waren, treu bleiben (so komplex uns auch heute ein solches Kriterium erscheinen mag). Kein Wunder, daß Jan Brueghel der bevorzugte Maler von Kardinal Federico Borromeo, dem späteren Erzbischof von Mailand, wurde. Borromeo veröffentlichte 1624 nicht nur »De Pictura Sacra«, sondern schrieb 1625 auch »Musaeum«, jenen großartigen Lobgesang auf das Sammeln von Kabinetbildern! Ebenso ist es nicht verwunderlich, daß gerade Bischof Gabriele Paleotti einer der engsten Befürworter und Freunde von Ulisse

Aldrovandi war, jenem bedeutenden, erkenntnistheoretischen, vielseitigen Naturalisten und Arzt aus Bologna, dessen Tausende naturkundliche Zeichnungen immer noch nicht vollständig dokumentiert und erforscht sind. Aldrovandi wiederum schrieb für Paleotti eine Folge von »Avvertimenti« über die Malerei (darunter mehrere Seiten über die Darstellung von Mißbildungen)⁹², während Paleottis eigener »Discorso intorno alle imagini sacre e profane« 1582 unvollendet in Bologna herausgegeben wurde. In diesem Werk, ebenso wie in Federico Borromeos »De Pictura Sacra« und »Musaeum« von 1624 und 1625, ist der gleiche Glaube an die »verissimilitude« herauskristallisiert. Giuseppe Olmi bezeichnet ihn sehr richtig als »il perno della trattativa controriformistica«.⁹³ Dieser Glaube wurde erstmals veranschaulicht im Werk Pieter Aertsens und Joachim Beuckelaers in Antwerpen sowie von Bartolommeo Passerotti und Vincenzo Campi einige Jahre später in Bologna (und schließlich natürlich von den Carracci). Wenn also zwangsläufig die bedeutendsten religiösen Werke aus der Periode zwischen 1550 und 1650 fehlen, so wurde die Entwicklung der anderen Malgattungen paradoxerweise durch die Gegenreformation geradezu begünstigt. An den Bildern David Teniers', die die Gemäldegalerie Erzherzog Leopold Wilhelms zeigen, wird deutlich, welcher Wandel in der Wertschätzung von Bildern stattgefunden hatte. Die Kunst war nun auch Gegenstand einer zunehmenden Sammelleidenschaft geworden. Die in erster Linie zwischen der weltlichen und göttlichen Sphäre vermittelnde Funktion war zum Teil dem Anspruch auf künstlerische Qualität und exakte Naturwiedergabe gewichen. Jedoch hat man sich auch in Altarbildern niemals gänzlich von der sinnlichen Welt gelöst, so wie wirklichkeitsgetreue Darstellungen stets einen Hinweis auf die religiöse Komponente enthielten. Deshalb konnte der Wert eines Bildes nie allein darin liegen, wie es die dingliche Welt zeigte. Das ist die eindeutige Lehre, die aus der katholischen Antwort auf die Reformation zu ziehen ist.

Anmerkungen

- 1 Freedberg 1986 und Freedberg 1988 enthalten Zusammenfassungen von Ereignissen und Gegebenheiten sowie eine Bibliographie.
- 2 Ein Überblick über größere zerstörte oder beschädigte Werke in den nördlichen Niederlanden findet sich in Freedberg 1986.
- 3 Zur Aufschrift siehe Génard 1856, S. 177. Zur Geschichte des Altarwerkes siehe Van de Velde 1975a, Bd. II, S. 201–213.
- 4 Vervaeet 1976, S. 212f.; Zweite 1980, Nr. 56, S. 285f.
- 5 Vervaeet 1976, S. 215f.
- 6 Briels 1978a und Briels 1987 geben den ausführlichsten Bericht über die Auswanderung von Malern aus den südlichen in die nördlichen Provinzen und anderswo.
- 7 Zum Wortlaut der Dekrete siehe *Conciliorum Oecumenicorum Decreta 1662*, S. 750–752, ebenso Freedberg 1988, S. 261f.
- 8 Zur protestantischen Kritik und katholischen Antwort wie im Dekret formuliert – sowie zum Problem seines Wirkungsgrades – siehe Freedberg 1971; Freedberg 1976b; Freedberg 1982 und Freedberg 1988, vor allem S. 134–166.
- 9 Prims 1940a, S. 183–189; Freedberg 1976a, S. 128.
- 10 Siehe Prims 1939, S. 183–189, und Prims 1940b, S. 357–363.

- 11 Zur Bedeutung des Jahres 1585 für die Geschichte der flämischen Kunst siehe den ausgezeichneten Artikel von Baudouin 1985a, ebenso wie die Beobachtungen in Baudouin 1989a, vor allem S. 333.
- 12 Das Schicksal des Altarwerkes der »Oude Handboog«-Gilde ist interessant und für jene Jahre bezeichnend. Da der Altar der Dekane 1566 stark beschädigt wurde, bestellten sie bereits 1575 bei Michiel Coxie einen neuen. Die Mitteltafel, ein *Martyrium des Hl. Sebastian*, befindet sich in Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, (Vervaeet 1976, S. 214–216); die Flügel jedoch gingen während des friedlichen Bildersturms von 1581 verloren. Um diese zu ersetzen, gab die Gilde bei Ambrosius Francken neue Flügel in Auftrag, etwa kurz nach der Restaurierung von 1585 und möglicherweise in den ersten Jahren des folgenden Jahrhunderts. Auch diese Flügel sind im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, zu sehen. Siehe Freedberg 1976a, S. 128–131 sowie Abb. 6 und 7.
- 13 Prims 1940a, Prims 1939 und Prims 1940b geben die Originalzusammenfassungen des Archivmaterials wieder; siehe jedoch auch Freedberg 1976a und Vervaeet 1976 mit weiteren Beurteilungen und Informationen.
- 14 Jaffé 1959, S. 1–39; Müller Holstede 1966a, S. 1–78; Herzner 1979, S. 117–132; Jaffé 1977, S. 85–121.
- 15 Pasture 1925 ist immer noch die wichtigste, ausgezeichnete Quelle über die Restaurierung und Erneuerung sakraler Kunst unter den Erzherzögen.
- 16 Zu den Kapuzinern in den Niederlanden siehe Axters 1960, S. 44–58.
- 17 Siehe Baudouin 1977a, S. 65 mit einem guten Überblick über diese neuen Bauten, ebenso wie mit einem kurzen Abriss über die Folgen des spanisch-niederländischen Waffenstillstands. Zum neu gegründeten Orden der Verkündigungsschwester siehe Axters 1960, S. 59–68.
- 18 Vlieghe 1972, Nr. 56.
- 19 Illustration u. a. in Baudouin 1977a, S. 69, Tafel 14.
- 20 Oldenbourg 1921, S. 87.
- 21 Van Dyck, *Kreuztragung* (Glück 1931, S. 11); J. Jordaens, *Kreuzigung* (D'Hulst 1982, S. 78, Tafel 45).
- 22 Vlieghe 1972, Nr. 88.
- 23 Oldenbourg 1921, S. 426.
- 24 Oldenbourg 1921, S. 204f.; Vlieghe 1972, Nr. 115 bzw. 104.
- 25 Martin 1968 gibt einen umfassenden Überblick und analysiert die Gemälde.
- 26 Oldenbourg 1921, S. 277.
- 27 Oldenbourg 1921, S. 305.
- 28 Rooses 1886–1892, Bd. II, Nr. 307–310, S. 105–123; Van den Nicuwenhuijzen 1962, S. 40–44. Martin 1969 gibt eine gute Auswahl von Quellen und kritischen Stellungnahmen.
- 29 Freedberg 1978b; Van de Velde 1975b; Freedberg 1984, S. 174f. und S. 191–193.
- 30 Van de Velde 1961, S. 59–73; Van de Velde 1975a, S. 280–282.
- 31 Baudouin 1977a, S. 368, Anmerkung 24.
- 32 Einen der besten Überblicke über die Beziehungen zwischen der Gegenreformation und Rubens' religiösem Werk im Jahrzehnt nach seiner Rückkehr aus Italien liefert Glen 1977, dessen wegbereitete Arbeit zu diesem Thema von Wissenschaftlern (einschließlich dem Verf.) häufig vernachlässigt wurde.
- 33 Siehe Vlieghe 1972, Nr. 71 und 72 (Oldenbourg 1921, S. 275) und S. 105–109 zur komplexen Geschichte der Auftragsvergabe und der letztendlichen Bildausführung.
- 34 Oldenbourg 1921, S. 172.
- 35 Oldenbourg 1921, S. 164.
- 36 An dieser Stelle berücksichtige ich zum Beispiel nicht die zahlreichen Aufträge für Bayern, insbesondere die umfangreiche und beeindruckende Bilderfolge, die Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm für die Kirchen in Neuburg bestellte. Hierzu siehe die ausgezeichnete Untersuchung (mit wertvollen Bemerkungen zu den Elementen der Gegenreformation in ihrer Ikonographie) von Konrad Renger in: *Ausst. Kat. München 1990/91a*.
- 37 Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1806.
- 38 Zu Beispielen zu Van Manders Terminologie siehe Freedberg 1988, S. 121–133 und 181f.
- 39 Zu den klassischen Beispielen aus den zwanziger Jahren siehe Weisbach 1921 und Pevsner 1925.
- 40 Vgl. die ausgezeichneten Arbeiten von Hubert Jedin und Paolo Prodi, z. B. Jedin 1935; Jedin 1963 und Prodi 1962.

- 41 Die herausragendste Arbeit zu diesem Thema ist natürlich die von Prodi 1962; siehe jedoch auch beispielsweise Parker 1968.
- 42 Neben Weisbach 1921 siehe auch Zeri 1957 und Wittkower/Jaffé 1972 mit einem guten Überblick.
- 43 Pasture 1925.
- 44 *Der Hl. Franziskus empfängt die Wundmale* (Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Oldenbourg 1921, S. 94; Vlieghe 1972, Nr. 90); *Kreuzabnahme* (Lille, Musée des Beaux-Arts, Oldenbourg 1921, S. 89).
- 45 *Himmelfahrt Mariä* (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts, Oldenbourg 1921, S. 120) und die *Verzückung der Hl. Theresa von Avila* (1940 zerstört; Vlieghe 1972, Nr. 150–152) für Brüssel und die *Hl. Theresa bittet für Bernardino de Mendoza* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; Oldenbourg 1921, S. 339; Vlieghe 1972, Nr. 155) für Antwerpen. Vielleicht sollte hier darauf geachtet werden, daß *Die Verherrlichung der Eucharistie* (deren Skizze im Metropolitan Museum of Art in New York erhalten ist, Freedberg 1984, Nr. 177–177a) nicht für die Unbeschuhten Karmeliter in Antwerpen, sondern für die dortigen Beschuhten Karmeliter gemalt wurde.
- 46 Siehe Poncelet 1927/28, Pasture 1925, S. 308–312, und Axters 1960, S. 22–43 und passim.
- 47 Zu diesem oder anderen Aspekten der Produktion volkstümlicher Drucke im Rubenszeitalter siehe Freedberg 1983. Über die Verwendung von Andachtsmotiven bei Kindesdarstellungen siehe ebenfalls Freedberg 1981.
- 48 Axters 1960, S. 53.
- 49 Siehe auch Baudouin 1989a, S. 344f. und S. 354–357 mit weiteren ausgezeichneten Kommentaren zu dieser Tendenz.
- 50 Vgl. die Kommentare in Warnke 1968 und Freedberg 1981 über die Beziehungen zwischen den Kultbildern der Hl. Jungfrau Maria und der Haltung des Tridentinischen Konzils zur Bilderverehrung.
- 51 J. Lipsius, *Diva Virgo Hallensis. Beneficia eius et miracula fide atque ordine descripta*, Antwerpen 1604; J. Lipsius, *Diva Sichemensis sive Aspricollis. Nova eius beneficia et admiranda*, Antwerpen 1605.
- 52 Müller Hofstede 1966a, Warnke 1968, Herzner 1979 und Freedberg 1981 erörtern die Aufgabe Rubens', das Gnadenbild der *Madonna della Vallicella* in sein Hochaltarbild für die Oratorianer einzubeziehen. Die Autoren behandeln das Thema vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Einstellung zu römischen oder anderen Kultbildern der Jungfrau Maria.
- 53 Zu Nadals Werk und zu seiner Beziehung zu Ignatius' Prinzipien der Vergegenwärtigung und Nachahmung siehe Buser 1976 und Freedberg 1978b mit weiteren sachdienlichen bibliographischen Angaben in den Fußnoten; zu den Abbildungen in Nadals Werk siehe jetzt auch Wadell 1985.
- 54 Das wichtigste Nachschlagewerk zu diesen Autoren bleibt Praz 1964.
- 55 Siehe Judson/Van de Velde 1978 (zu Rubens' Werk) und De Backer/Sommervogel 1869–1876 mit weiteren bibliographischen Hinweisen.
- 56 *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Antwerpen, Plantin-Moretus, *Anno Societatis Saeculari*, 1640.
- 57 Vgl. unter vielen möglichen Beispielen Vanuxem 1958 und Wittkower/Jaffé 1972, die einen guten Überblick über die Bibliographie ebenso wie eine Vielfalt denkbarer Problemsätze liefern.
- 58 Zu Beispielen siehe Freedberg 1983 und die zahlreichen Abbildungen in Knipping 1939/40.
- 59 Freedberg 1978b und Freedberg 1983.
- 60 Vgl. Baudouin 1989a, S. 354.
- 61 Gut erörtert von Baudouin 1989a, S. 350f. und 356f.
- 62 Oldenbourg 1921, S. 305.
- 63 Oldenbourg 1921, S. 325; Vlieghe 1972, Nr. 117.
- 64 *Maria mit Kind und Heiligen* und *Die mystische Verlobung des seligen Hermann Joseph* (Wien, Kunsthistorisches Museum; Glück 1931, S. 241 und 243).
- 65 Freedberg 1976a.
- 66 Siehe Freedberg 1976a mit vollständigen bibliographischen Einzelheiten ebenso wie Buser 1976.
- 67 Oldenbourg 1921, S. 417; Vlieghe 1972, Nr. 127.
- 68 Oldenbourg 1921, S. 419.
- 69 Praz 1964, S. 361f.
- 70 Judson/Van de Velde 1978, Nr. 71.
- 71 Wie vom Dritten Provinzialkonzil (26. Juni – 20. Juli 1607) und von der Antwerpener Diözesansynode (11. Mai 1610) verordnet; De Ram 1828, S. 142f.
- 72 Rooses 1886–92, Bd. II, S. 113 liefert die Hauptinformationen.
- 73 Wie zum Beispiel in dem Triptychon, das für das Grab von Jan Michielsen in der Antwerpener Kathedrale gemalt wurde, der sogenannte *Christus à la Paille*; vgl. Eisler 1967.
- 74 Zu diesen Werken – häufig gemalte Epitaphe – und ihren charakteristischen stilistischen Merkmalen siehe Freedberg 1978c und Freedberg 1984.
- 75 Oldenbourg 1921, S. 158; Vlieghe 1972, Nr. 146.
- 76 Oldenbourg 1921, S. 190; Vlieghe 1972, Nr. 102.
- 77 Zum Dekret des Tridentinischen Konzils siehe *Conciliorum Oecumenicorum Decreta 1662*, S. 750–752; zu den beiden wichtigen Dekreten der Synode von Mecheln im Jahre 1570 und 1607 siehe De Ram 1828, S. 107 und 387, ebenso wie Geudens 1891, S. 73, Anm. I. Freedberg 1988, S. 229, und Freedberg 1976b gibt einige Beispiele für die verhältnismäßig milden Beschränkungen und Interventionen, die daraus folgten.
- 78 Freedberg 1971.
- 79 J. Molanus, *De Picturis et Imaginibus Sacris*, Leuven 1570; *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, Leuven 1590, 1594 und einige spätere Auflagen; C. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in 5 libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Bologna 1582 (nur die beiden ersten der fünf geplanten Bücher wurden veröffentlicht; lateinische Ausgabe, Ingolstadt 1594); F. Borromeo, *De Pictura Sacra libri duo, accedit eiusdem Musaeum*, Mailand 1625. Zu der Fülle der niederländischen Werke, die Bilder befürworteten und auf das Konzil von Trient und den Bildersturm von 1566 folgten, siehe Freedberg 1988, S. 67–94.
- 80 Molanus 1771, S. 89f., 93, 319–330. Zu weiteren Beispielen dieses Vorgehens – und dieser Form der Toleranz – siehe Freedberg 1982, S. 136 und Anm.
- 81 Siehe Freedberg 1971 zu einigen spärlichen – an anderer Stelle noch nicht genannten – bibliographischen Hinweisen zu Molanus' Leben und Werk.
- 82 Die Ausgabe von 1570 hatte den Titel *De Picturis et Imaginibus Sacris, Liber unus, Tractatus de vitandis circa eas abusibus ac de earundem significationibus*.
- 83 J. Molanus, *Indiculus Sanctorum Belgii*, Leuven 1573; Antwerpen 1583.
- 84 *Natales Sanctorum Belgii*, Leuven 1596; Douai 1616.
- 85 Molanus 1771, S. 203; Baudouin 1989a, S. 334.
- 86 Siehe den nützlichen Kommentar zu diesem Thema in Baudouin 1989a, S. 339–341.
- 87 Baudouin 1984a, S. 15f.
- 88 Vlieghe 1972, Nr. 71.
- 89 Vlieghe 1972, Nr. 72. Zu der langwierigen Geschichte dieses Auftrags siehe Martin 1970, S. 130–133, und Vlieghe 1972, S. 105–109.
- 90 Zu weiteren Ausführungen über diese Möglichkeit siehe Freedberg 1982.
- 91 Emmens 1973, S. 93–101.
- 92 Barocchi 1960–62, Bd. II, S. 511–517; Olmi 1977, S. 177–180.
- 93 Olmi 1977, S. 168.