



CISA - Cultural and Interdisciplinary Studies in Art
herausgegeben von Zita Ágota Pataki

Band III

*Eveliina Juntunen
Zita Ágota Pataki (Hrsg.)*

Rubens im Blick

Ausgewählte Werke unter Re-vision



ibidem

Eveliina Juntunen

Zita Ágota Pataki (Hrsg.)

Rubens im Blick

Ausgewählte Werke unter Re-vision

CISA - CULTURAL AND INTERDISCIPLINARY STUDIES IN ART

Herausgegeben von Zita Ágota Pataki

ISSN 1862-0116

- I *Julian Jachmann*
Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff
Vitruvrezeption im Kontext mathematischer Wissenschaften
ISBN 3-89821-584-9
- II *Claudia-Alexandra Schwaighofer*
Die Kunst der Nachahmung
Dürer, Carracci und Parmigianino in den Reproduktionsgraphiken der Nürnbergerin
Maria Katharina Prestel (1747–1794)
ISBN 3-89821-642-X
- III *Eveliina Juntunen und Zita Ágota Pataki (Hrsg.)*
Rubens im Blick
Ausgewählte Werke unter Re-vision
ISBN 978-389821-621-0
- IV *Volker Jaeckel*
Von Alterität, Anthropophagie und Missionierung
Der Einfluss der Jesuiten auf die kulturelle Identität Brasiliens
in der Kolonialzeit (1549-1711)
ISBN 978-389821-717-0

Eveliina Juntunen

Zita Ágota Pataki (Hrsg.)

RUBENS IM BLICK

Ausgewählte Werke unter Re-vision

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Coverbild: Paulus Pontius nach Peter Paul Rubens, Selbstportrait (1630), Kupferstich, 370 x 279 mm.

∞

ISBN-13: 978-3-8382-5621-4

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2007

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Abstracts	11
„Bellissimo et Difficilmo“ – Zur Ikonographie von Rubens’ <i>Engelsturx</i> in der Alten Pinakothek in München Eveliina Juntunen / Anna Pawlak	15
Isabellas Ruder oder die Imprese der Infantin Bedeutungsebenen eines Emblems im <i>Triumph der Eucharistie</i> Birgit U. Münch / Dorothee Linnemann	49
Torre della Parada – einige Anmerkungen Annegret Glang-Süberkrüb	69
Phantasic in Pelz – Bemerkungen zu Rubens’ <i>Het Pelsken</i> Diana Ecker / Zita Á. Pataki	109
Rubens’ <i>Venusfest</i> : Fest der Farben und des Lichts. Zu Rubens’ später Farbgestaltung und seiner Auseinandersetzung mit Tizian Irene Schütze	137
Abbildungsnachweis	159
Bibliographie	161
Die Autorinnen dieses Bandes	177

Vorwort

Die Fülle an neuen Studien zu Peter Paul Rubens, die – nicht nur – im Kontext des 2004 veranstalteten Ausstellungsreigens in vielen namhaften Museen in Europa entstanden sind, mögen einen weiteren Band mit Aufsätzen zum Werk des Flamen redundant wirken lassen. Tatsächlich stellen die in diesem Band versammelten Beiträge eine Auseinandersetzung mit den im ‚Rubensjahr‘ 2004 veröffentlichten Forschungsergebnissen dar. Sie widmen sich der ganzen thematischen Breite von Rubens’ Œuvre und stellen sowohl Detailbeobachtungen an Einzelwerken an, wie sie auch den größeren Kontext der Werke in Augenschein nehmen.

Im Zentrum des ersten Aufsatzes steht Rubens’ sogenannter *Engelsturz* in der Alten Pinakothek in München. Obwohl es eines der Auftragswerke ist, dessen Genese anhand von zahlreichen, schon vor Jahren vom damaligen Konservator Konrad Renger veröffentlichten Dokumenten nahezu lückenlos nachvollzogen werden kann, blieb die besondere Spezifik der Darstellung im Hinblick auf ihre Einbindung in die ikonographische Tradition sowie ihre besondere Bedeutung für die persönliche wie politische Situation des Auftraggebers bisher nur unzureichend beleuchtet. Dabei bietet die prominente Aufstellung des Altarblattes in der städtischen Pfarrkirche Hinweise darauf, mit welchem Selbstverständnis Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg seinen Ambitionen Ausdruck verlieh.

Ein prominentes Detail in einem der Hauptteppiche des Eucharistiezyklus nimmt der folgende Beitrag näher unter die Lupe. An exponierter Stelle, mittig unterhalb der Triumphwagengruppe und räumlich vor dem auf die Tapiserie gebrachten Bild firmiert ein aus verschiedenen Elementen zusammengesetztes Sinnbild. Den Autorinnen gelingt es aufzuzeigen, daß die Auftraggeberin, die Brüsseler Statthalterin Isabella Clara Eugenia, mit diesem Emblem auf das persönliche Signet des in den Diensten der spanischen Krone stehenden Kardinals Granvelle verweist. Sie fügt ihm ein Ruder hinzu und erweitert es damit zu einer persönlichen Imprese. Damit präsentiert sich die seit ihrer Witwenschaft in den einfachen Gewändern des Klarissenordens auftretende Statthalterin nichts desto trotz in

ihrer spanischen Heimat und am Ort, an den sich die verwitweten Frauen der Familie zurückzogen, selbstbewußt und öffentlichkeitswirksam nicht nur als fromme Stifterin der Tapisserien zur Eucharistie, sondern auch als Herrscherin über die ihr anvertrauten südlichen Niederlande.

Der dritte Beitrag wendet sich ebenfalls einem spanischen Auftrag aus Rubens' letztem Lebensabschnitt zu: den Gemälden für das Jagdschloß Torre de la Parada. Aufgrund seines Umfangs ließ Rubens den größten Teil der Bilder von seiner Werkstatt ausführen, weshalb dem Zyklus bislang nicht die verdiente Aufmerksamkeit in Form detaillierter Analysen sowohl von einzelnen Bildkonzepten als auch der den Werken in ihrer Gesamtheit unterliegenden Idee zugekommen ist. Die Autorin widerlegt zunächst die bisherige Forschungsmeinung, der Zyklus strebe allein nach einer dekorativ ausgerichteten Illustration von Ovids *Metamorphosen*. Vielmehr lassen sich zahlreiche Bezüge auf die beiden habsburgischen Herrscherhäuser im allgemeinen sowie auf den Auftraggeber Philipp IV. nachweisen, die belegen, daß der Maler in Absprache mit letzterem ein klares Programm umsetzte.

Rubens' erotisches Portrait seiner zweiten Frau Hélène Fourment ist der Gegenstand des vorletzten Beitrags. In einer ikonographischen Analyse weisen die Autorinnen zunächst die in der frühen Forschungsliteratur geäußerten Meinungen zurück, bei *Het Pelsken* handele es sich um eine szenische Momentaufnahme bzw. um ein *portrait historié*, das Hélène in der Rolle der Göttin Venus, bzw. der alttestamentarischen Bathseba oder Susanna zeige. Aber auch die neuen, genderbezogenen Deutungen werden relativiert und anhand von Details aufgezeigt, daß das formal eher repräsentative Bild ein intimes Dokument ehelicher Gemeinschaft ist, in dem Rubens mit geläufigen ikonographischen Traditionen spielt, jedoch jede Eindeutigkeit zu vermeiden weiß. Gerade diese Mehrdeutigkeit, die sich in der Ikonographie wie in der unspezifischen räumlichen Situation sowie der unklaren Bewegung Hélènes potenziert, macht den besonderen ästhetischen und intellektuellen Reiz des Bildes aus.

Ein weiteres prominentes Spätwerk des Malers in Wien – das *Venusfest* – nimmt die Autorin zum Anlaß, den vielfach beschworenen Kolorismus

Peter Paul Rubens auf seinen immer wieder konstatierten Bezug zu Tizians Œuvre hin zu überprüfen. Das Gemälde gilt seit Roger de Piles' Lob des Flamen als exceptionellen Koloristen als *exemplum* für Rubens' imitierende Nachahmung von Tizians koloristischen und die Leinwandfläche auflösenden Stil. Dagegen setzt die Autorin minutiöse Vergleiche von Farbauftrag und Farbenmischung im Bild des Flamen mit dem *Venusfest* des Venezianers um nahezulegen, daß Rubens' Anspruch nicht als *imitatio*, sondern als *aemulatio* gegenüber Tizians Darstellung und Duktus verstanden werden muß.

Womöglich fällt dem Leser auf, daß die Mehrzahl der Beiträge unter zwei Autorennamen firmieren. Diese Beiträge sind aus der engen Zusammenarbeit der jeweiligen Autorinnen hervorgegangen. Um diese Zusammenarbeit und den gleichwertigen Anteil der Verfasserinnen an den Studien in angemessener Form zu würdigen, sind diese – insofern nicht ausdrücklich anders gewünscht – in alphabetischer Reihenfolge genannt. Das vorliegende Konzept des Bandes und die in den Geisteswissenschaften im allgemeinen und in der Kunstgeschichte im besonderen bislang eher ungewöhnlichen Kooperationen erlauben, Expertenwissen und bisher unveröffentlichte Forschungen zu bündeln und ein aktuelles und facettenreiches Ergebnis vorzulegen. Inwiefern dies mit dem vorliegenden Band gelungen ist, mag der geneigte Leser selbst entscheiden.

Eveliina Juntunen und Zita Ágota Pataki

Jena und Leipzig, im August 2007

Abstracts

Rubens' Münchner *Engelsturz*

Peter Paul Rubens führte in seinem Brief gegenüber dem Auftraggeber des Münchner *Engelsturzes* Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg ausdrücklich an, daß das anvisierte Thema des Altarblattes für die Stadtpfarrkirche St. Peter äußerst anspruchsvoll sei. Diese Studie weist nach, daß der Maler sich mit seiner Formulierung nicht nur auf die stilistisch-kompositorischen Schwierigkeiten des Bildes bezog, sondern auch die komplexe Ikonographie des Motivs meinte. Das Gemälde präsentiert eine besondere Form des *Engelsturzes*, die fest in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts verankert ist und Elemente des ersten Falls von Luzifer mit dem Sturz des apokalyptischen Drachen aus dem 12. Kapitel der Offenbarung vereint. Anhand einiger niederländischer Hauptwerke von Hieronymus Bosch über Frans Floris und Pieter Bruegel d. Ä. wird die motivische Verschmelzung beider Stürze nachvollzogen und für Rubens' Fassung des Sujets fruchtbar gemacht. Das eschatologische Programm der Altartafel wird darüber hinaus vor den besonderen Hintergrund des zum Katholizismus übergetretenen Auftraggebers gestellt, der bemüht war, den katholischen Glauben in seinem Fürstentum zu restituieren. Die Wahl des Themas, der Bestimmungsort des Bildes und die Signifikanz der Hauptfigur des Hl. Michael, mit der sich Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg im Sinne des *defensor fidei* identifizierte, lassen den Münchner *Engelsturz* als herausragendes Zeugnis nachtridentinischer Bildrhetorik erscheinen, die in einen anspruchsvollen ästhetischen Rahmen mit kunsttheoretischen Implikationen eingebettet wurde.

Isabellas Ruder

Im Zentrum der Überlegungen steht der *Triumph der Eucharistie* – also die Entwürfe für jene Teppichfolge, die Rubens im Auftrag der Statthalterin der spanischen Niederlande Isabella Clara Eugenia ausführte und die als ein prägnantes Beispiel visueller gegenreformatorischer Propaganda zitiert werden können – so zermalmt auf dem Hauptteppich des Zyklus die mit

einer Tiara bekrönte Ecclesia auf dem Triumphwagen sitzend die Reformatoren. Dieser monumentale sechzehnteilige Zyklus zeigt auf eben diesem Hauptteppich ein bislang nicht genauer betrachtetes Emblem. Es handelt sich um einen Globus, um den sich eine Schlange windet, bekrönt von einem Lorbeerkranz und mit Ruder und Spaten versehen. Die Frage, in welchem Bezug die Auftraggeberin zu diesem Emblem steht, führt zunächst an den Brüsseler Hof des Kardinals und späteren Gesandten Karls V., Antoine Perrenot de Granvelle. Dieser hatte vormals eben diese Imprese in einer leicht veränderten Version benutzt. Es gilt zu untersuchen, in welcher Weise Isabella Emblemata für ihren eigenen religiösen und eben auch politischen Anspruch abwandelte, einsetzte und sich hierdurch ein eigenes, neues Signum ihrer Herrschaft schuf. Mit dieser Frage verknüpft ist die genauere Untersuchung desjenigen Ortes, für den die Tapisserien bestimmt waren: des in unmittelbarer Nähe des Escorial gelegenen Klosters der Descalzas Reales, der Königlichen Barfüßerinnen. Dieses war keineswegs nur ein Konvent, in den sich die weiblichen Mitglieder der Königsfamilie in Abwesenheit ihrer Männer zurückziehen konnten, sondern Schauplatz diverser religiöser wie profaner Zeremonien, in dem eine nicht zu unterschätzende Bildöffentlichkeit hergestellt werden konnte. Die Teppichfolge allein als Resultat von Isabellas tiefer Religiosität und ausgeprägter Eucharistieverehrung zu charakterisieren würde demnach den politischen Anspruch der Regentin untergraben.

Torre de la Parada

Rubens' umfangreicher Bilderzyklus, den er im Auftrag des spanischen Königs Philipp IV. für das königliche Jagdschloß Torre de la Parada konzipierte, ist bislang vor allem als monumentales Dekorationswerk verstanden worden. Für die mythologischen Darstellungen habe der Künstler Ovids *Metamorphosen* herangezogen, wobei er sich auf die Ausführung der kleinformatischen Ölskizzen und einiger weniger Gemälde beschränkt und die meisten seiner Werkstatt zur Umsetzung überlassen habe. Weil die eigentlichen Torre-Werke aus diesem Grund als Bilder zweiter Hand gelten, sind sie von der Forschung bislang nicht auf eine über eine reine

Ovid-Illustration hinausgehende Konzeption hin untersucht worden. Die Studie unternimmt den Versuch, sie für das repräsentative Umfeld des Königs zu kontextualisieren, indem sie die Hängung der Bilder in den Palasträumen rekonstruiert. Der Autorin gelingt es zu plausibilisieren, daß die mythologischen Gemälde von Auftraggeber und Maler zu einem politisch-allegorischen Programm zusammengestellt wurden. Im Zentrum des Zyklus steht die Darstellung Philipps IV. als ‚Rey Sol‘, um den die anderen planetaren Götter gruppiert sind. Anhand von zwei Beispielen – *Der Entstehung der Milchstraße* und der Gegenüberstellung der Bilder *Prometheus* und *Aeneas* – kann der Verweischarakter der mythologischen Figuren für das Königshaus nahegelegt werden, der die Torrebilder erstmals in ihrer Gesamtheit im Rahmen eines Programms mit einem politischen Impetus zu deuten versteht.

Rubens' *Het Pelsken*

Rubens' großformatiges Gemälde *Het Pelsken* gehört nicht nur zu einem der bekanntesten Bilder im Œuvre des Malers, sondern es diente darüber hinaus als Vorlage für zahlreiche Rezeptionen, die bis in das 20. Jahrhundert hinein beliebt blieben. Obwohl das Motiv auf einer bereits vorhandenen Bildtradition fußt und im festen ikonographischen Schema verankert ist, schuf der Meister ein Bild, das mehrere Generationen von Kunsthistorikern immer wieder zu neuen Deutungen herausforderte. Ließen diese zunächst neue Facetten der mythologischen Bedeutungsebenen aufscheinen, wurde erst in jüngster Zeit der Versuch unternommen, sich dem privaten Charakter des Bildes zu nähern und das Portrait der Hélène Fourment zum Gegenstand der Untersuchungen zu machen. Die vorliegende Arbeit versucht, die Bedeutungsebenen des Bildes stärker herauszuarbeiten und mit dem Privatcharakter zu verbinden. Weil es ein Anliegen der Autorinnen ist, das Bild nicht nur in seinem historischen Entstehungszeitraum zu verorten, sondern es zugleich mit den Augen des modernen Rezipienten zu betrachten, wird das Vexierspiel zwischen Betrachter und Bild, zwischen Maler und Modell unter diesen Gesichtspunkten näher in Augenschein genommen.

Rubens' *Venusfest*

Peter Paul Rubens' *Venusfest* im Kunsthistorischen Museum in Wien, gemalt Anfang der 1630er Jahre, ist ein Paradebeispiel für die späte Farbgestaltung des Niederländers, die mit ihrer flirrenden, expressiven Buntfarbigkeit große Auswirkungen auf nachfolgende Künstler-Generationen hatte. Rubens' Spätstil ist immer auf die intensive Auseinandersetzung mit Tizian zurückgeführt worden. Denn Rubens hatte in den Jahren 1628/29 und 1630 Reisen unternommen, auf denen er zentrale Werke Tizians der mittleren und späten Schaffensphase hatte sehen und teilweise auch kopieren können. Der Aufsatz relativiert jene These, daß die Farben des späten Rubens mit jenen des späten Tizian gleichzusetzen seien. Formalästhetische Analysen zeigen, daß Rubens nur bestimmte Aspekte der Farbgestaltung Tizians aufgriff (etwa unscharfe Übergänge zwischen verschiedenfarbigen Partien), andere aber bewußt ausklammerte (etwa die tonale Angleichung an einen Hauptton). Die Auseinandersetzung mit Tizian ist im Wiener *Venusfest* besonders komplex. Denn Rubens hatte zuerst eine Kopie von Tizians *Huldigung an Venus* (Madrid, Prado) aus den Jahren 1518/19 angefertigt. Das Motiv der Huldigung an Venus griff Rubens im Wiener *Venusfest* erneut auf und erweiterte es im Laufe des Schaffensprozesses zum farbenfrohen Frühlingsfest der Venus. Im *Venusfest* konnte sich Rubens mit dem großen venezianischen Koloristen Tizian auf dem Feld der Farbe messen und ihn, gemäß dem kunsttheoretischen Postulat der *aemulatio*, übertreffen.

„Bellissimo e difficillimo“ – Zur Ikonographie von Rubens’ *Engelsturz* in der Alten Pinakothek in München

von Eveliina Juntunen und Anna Pawlak

In seinem Brief vom 11. Oktober 1619 schrieb Peter Paul Rubens an Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg in Hinblick auf das Altarbild (Abb. 1) für die Stadtpfarrkirche St. Peter in seiner Residenzstadt an der Donau,¹ daß das für das bestellte Altargemälde anvisierte Sujet des Erzengels Michael gleichermaßen schön wie schwierig sei: „Per conto del soggetto di santo Michele, egli e bellissimo e difficillimo“.² Er erklärte weiter, daß sich unter seinen Schülern kein geeigneter fände, der in der Lage wäre dieses anspruchsvolle Thema auszuführen, selbst dann nicht, wenn er eine Zeichnung von ihm zur Vorlage hätte.³

In der Forschung sind Rubens’ Ausführungen bislang ausschließlich für die stilistisch-kompositorischen Eigenheiten und Qualitäten des Bildes fruchtbar gemacht worden.⁴ Dabei wird grundsätzlich übersehen, daß der Maler die beiden genannten Adjektive explizit auf das Sujet bezog und erst im zweiten Satz auf die auch malerisch schwierige Umsetzung des Motivs zu sprechen kam. Autoren wie Hans Vlieghe und Konrad Renger haben in dieser (formalen) Hinsicht Rubens’ Komposition immer wieder in Verbindung mit dem *Engelsturz* von Frans Floris gebracht, der sich bis 1566 in der Antwerpener Liebfrauenkathedrale befand.⁵ Die Forschung hat nicht nur in der Gestaltung der Figuren Parallelen zwischen Rubens und Floris erkannt, sondern gleichfalls bei der ikonographischen Bestimmung des Bildthemas.

¹ *Engelsturz*, 1621/22, Öl auf Leinwand, 438 x 291,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek; das Bild gelangte entweder 1641 beim Neubau des Langhauses oder spätestens 1671 bei der Erhöhung des Langhauses von Neuburg nach Hemau in der Oberpfalz, von dort 1703 in die Düsseldorfer Galerie und 1836 in die neuerbaute Alte Pinakothek. Zur Provenienz vgl. Renger 1990, S. 59–66 sowie Renger / Denk 2002, S. 312–316.

² CDR, II, S. 227.

³ CDR, II, S. 227: „[...] e perciò mi dubito che difficilmente si trovara fra li mei discepoli alcun sufficiente di metterlo bene in opera ancorche col mio disegno“.

⁴ Vgl. Renger 1990, S. 46–66. Hans Vlieghe’s Eintrag im *Corpus Rubenianum* konzentriert sich auf den regen Briefaustausch, der anlässlich des Auftrags gewechselt wurde (Vlieghe 1973, II, Kat. Nr. 135, S. 126–129, Abb. 89).

⁵ Vlieghe 1973, II, Kat. Nr. 135, S. 126–129; Renger 1990, S. 51.

Konrad Renger betont in seiner umfassenden Darstellung von Rubens' Altargemälden für bayerische Auftraggeber die künstlerische Virtuosität der Komposition und der Ausführung des Münchner *Engelsturzes* und streicht die Eigenhändigkeit dieses Gemäldes als besonderes Charakteristikum heraus.⁶ Der Künstler habe den Figuren im Gemälde im Vergleich zu der früheren Fassung des *Themas*⁷ wesentlich mehr Raum gegeben, damit „die Verkürzungen und komplizierten Körperhaltungen voll zur Geltung kommen“ konnten.⁸ Auf diese Weise würden die Stürzenden, die „nur aus der Phantasie geschöpft, nicht am Modell erarbeitet werden konnte[n]“, als besondere geistige Leistung präsentiert.⁹ Das Bild stellt aber nicht nur in kompositioneller wie stilistischer Hinsicht ein herausragendes Werk des Flamen dar, sondern belegt auch in seiner inhaltlichen und ikonographischen Konzeption eine besondere Qualität, wie im Folgenden näher erläutert werden soll.

Renger verweist in seiner Studie darüber hinaus ausführlich auf die hervorgehobene Bedeutung, die der Hl. Michael in mehrfacher Hinsicht für den Konvertiten und damit zum katholischen Lager gehörenden Wolfgang Wilhelm gehabt haben dürfte: Zum einen galt der Erzengel als Anführer des himmlischen Heeres in der Verteidigung der katholischen Kirche gegen die protestantischen Ketzler, zum anderen fungierte der „Michael Archangelus Bavaricus“ als Schutzpatron Bayerns.¹⁰ Die für Rubens' Altar gewiß gleichfalls verbindliche Bedeutung des Erzengels für Bayern im späten 16. und 17. Jahrhundert hat die umfassende Darstellung Claudia Denks im Rahmen des Katalogs zur Münchner Ausstellung *Rom in Bayern* weiter untermauert, in der die Etablierung des Jesuitenordens in Bayern im Fokus stand.¹¹

⁶ Renger 1990, S. 54–55. Rubens betont bereits in seinem Brief an Wolfgang Wilhelm, daß er das Bild, wenn nicht komplett eigenhändig ausführen, dann doch sorgfältig und umfassend überarbeiten müsse, vgl. *CDR*, II, S. 227.

⁷ Vgl. Vlieghe 1973, II, S. 124–126, Kat. Nr. 134.

⁸ Renger 1990, S. 51.

⁹ Renger 1990, S. 52. Der Aspekt der kunstvollen Ausführung wird auf S. 29–31 dieses Beitrags explizit thematisiert.

¹⁰ Als solcher wird der Erzengel in einem 1597 aufgeführten Jesuitendrama bezeichnet und um den besonderen Schutz für Bayern gebeten. Zit. nach Renger 1990, S. 48; siehe auch Renger / Denk 2002, S. 312.

¹¹ AK München 1997, S. 413–434.

Im Folgenden soll das Gemälde im Hinblick auf seinen ikonographischen Gehalt näher betrachtet werden, um die von Rubens in seinem Brief implizierte inhaltliche Komplexität der Michaelsdarstellung aufzuzeigen. Dabei wird eine knappe Beschreibung zunächst einzelne Bildelemente den beiden Darstellungstraditionen des ersten und ‚zweiten‘ Engelsturzes zuordnen. Die Analyse soll aufzeigen, daß Rubens in dem Münchener Gemälde die Ikonographie des ersten Falls der Engel mit dem in der Apokalypse beschriebenen Sturz der siebenköpfigen Bestie und ihrer Anhänger verbindet. Damit folgte er einer bildlichen Tradition, die sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden herausbildete, wie im Anschluß dargelegt wird. Mit dieser Motivkompilation ging zugleich eine theologische Komplexität einher, der bislang zu wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde. Die Studie soll mit einem Blick auf das Selbstverständnis sowohl des Malers als auch des Auftraggebers im Rahmen ihrer gegenreformatorischen Bestrebungen abschließen und versuchen, dem prominenten Altarblatt eine modifizierte Deutungsebene zu eröffnen. Dabei werden erstmals die besondere persönliche Situation und politische Ambition des Auftraggebers näher beleuchtet. Seine Wahl nicht nur des Sujets, sondern auch des intendierten Aufstellungsortes in der Stadtpfarrkirche St. Peter können ein differenziertes Licht auf die auch politisch-repräsentative Funktion des Altarblattes werfen.

In der Korrespondenz zwischen Rubens und Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg wird das Gemälde (Abb. 1) wiederholt als ‚Heiliger Michael‘ bezeichnet, auf dessen prominente Figur hin das Altarbild inhaltlich und formal konzipiert wurde. In einer fast tänzerisch anmutenden Siegespose steht Michael mit seinem linken Bein auf dem Schwanz der stürzenden Bestie. Seine Rüstung *all'antica*, an der die Epauletten gleich dem roten Umhang im Wind flattern, unterstreicht die Eleganz und Leichtigkeit seiner Bewegung.¹² Sein konzentrierter Gesichtsausdruck, das zum Schlag erhobene Flammenschwert und der gegen die Fallenden gerichtete Rund-

¹² Die Rüstung des Erzengels entspricht der Ausstattung römischer Feldherren, wie sie etwa durch zahlreiche antike Statuen überliefert ist. Lediglich die dort auffällig gestalteten Brustpanzer hat Rubens in eine schlichte Version überführt. Vgl. dazu die Abb. bei Gergel 1994, S. 191–209.