

BAROCK- BERICHTE 42/43





Abb. 1: Peter Paul Rubens, *Der Hl. Gregor mit den Märtyrern Maurus, Papianus, Domitilla, Nereus und Achilleus*, Öl auf Leinwand, Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0316

Heinz Widauer

Eine Ölskizze von Peter Paul Rubens im Salzburger Barockmuseum

In der reichen Sammlung von Ölskizzen des Salzburger Barockmuseums befindet sich u. a. eine auf Leinwand gemalte Darstellung mit dem hl. Gregor, der hl. Domitilla, den Märtyrern Papianus und Maurus sowie Nereus und Achilleus von Peter Paul Rubens. (Abb. 1) Die 44 x 66 cm große Ölskizze wurde von Kurt Rossacher 1965 aus einer heute unbekanntenen englischen Privatsammlung erworben; eine weiter zurückreichende Provenienz ist leider nicht dokumentiert. In der Salzburger Ölskizze wird heute allgemein eine Vorarbeit zu Rubens' zweiter Fassung der Altarausstattung für die Kirche Sta. Maria in Vallicella in Rom gesehen.¹ Alle genannten Heiligen des Salzburger Leinwandbildes stehen in unmittelbarer Beziehung zur Kirche: Der in einem ockerfarbenen Mantel gekleidete hl. Gregor ist Titularheiliger der Kirche; die erwähnten Märtyrer sind durch Reliquien in der Kirche

vertreten. Die Gebeine der hl. Domitilla und jene ihrer beiden Diener, Nereus und Achilleus, die mit ihr den Märtyrertod erlitten haben, waren 1597 durch Kardinal Cesare Baronio aus der Domitillakapelle am Forum Romanum in die Titelkirche des Kardinals SS. Nereo ed Achilleo überführt worden. Als Baronio die Nachfolge Filippo Neris als Ordensvorsteher der Oratorianer angetreten hatte, wurden die Reliquien nach Sta. Maria in Vallicella verbracht.

Die nach einem wundertätigen, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Gnadenbild und nach ihrem Standort in einem kleinen Tal benannte Kirche war 1575 von Papst Gregor XIII. dem Oratorianerorden übergeben worden. Dessen Ordensgründer, der hl. Filippo Neri, ließ die mittlerweile baufällig gewordene Kirche neu errichten, die seither auch unter dem Namen Chiesa Nuova als einer

der bedeutendsten Kirchenbauten Roms gilt. Mit dem Neubau der Kirche entstand auch die Idee, einen neuen Hochaltar zu errichten, auf dem auch das wundertätige Gnadenbild, ein Fresko aus dem 14. Jahrhundert, in noch unbestimmter Art und Weise berücksichtigt werden sollte.

Als „... sich die beste und herrlichste Gelegenheit in ganz Rom bot, drängte mich mein Ehrgeiz, sie selbst zu ergreifen. Es handelt sich um den Hochaltar der Oratorianer namens Sta. Maria in Vallicella – zweifellos heute die gefeiertste und meistbesuchte Kirche Roms, direkt im Stadtzentrum, die es im gemeinsamen Bemühen der besten Maler Italiens zu schmücken gilt“. schrieb Rubens enthusiastisch und ambitioniert am 2. Dezember 1606 an Annibale Chieppio, den Sekretär von Vincenzo Gonzaga, des Herzogs von Mantua, um eine

Abb. 2: Peter Paul Rubens, Hl. Gregor mit Papianus, Maurus und Flavia Domitilla
Ölskizze, Berlin, 1. Fassung



Verlängerung seines Aufenthalts in der Ewigen Stadt zu erbitten.² Seit dem Jahr 1600 stand Rubens im Dienst des Herzogs von Mantua, wo er alsbald dessen höchstes Vertrauen genoss. Gonzaga übertrug ihm nicht nur die Ausstattung des Altarraumes der Jesuitenkirche in Mantua und ernannte den noch jungen Künstler zu seinem Hofmaler, sondern er betraute ihn in dieser Eigenschaft auch mit Kustodenpflichten der herzoglichen Gemäldesammlung. 1603 reiste Rubens nach Madrid, um dem spanischen König Philipp III. eine Reihe von Geschenken, darunter Gemälde und Pferde, zu überbringen; 1606 hielt sich Rubens im Auftrag des Herzogs in Rom auf, um dort für die herzogliche Gemäldegalerie in Mantua Bilder zeitgenössischer Künstler zu erwerben. Nachdrücklich und mit Entschlossenheit hat Rubens in diesem Zusammenhang dem Herzog den Ankauf des von den Karmeliterpatres von Sta. Maria della Scala abgelehnten Altarbildes Marientod von Caravaggio ans Herz gelegt. Der Herzog erwarb allerdings nicht nur die groß angelegte Komposition Caravaggios, son-

dern bestellte über Rubens auch bei Cristofano Roncalli ein Altarbild für die Privatkapelle der Herzogin.³ Während Rubens' Aufenthalt in Rom wurde der Auftrag für den neuen Hochaltar in Sta. Maria in Vallicella ausgeschrieben.

Der Zuschlag der Auftragserteilung der Oratorianer an Rubens dürfte nicht ohne maßgeblichen Einfluss von Monsignor Giacomo Serra (1570-1623), der bedeutende Geldmittel für den Bau und die Ausstattung der Kirche zur Verfügung gestellt und seine Unterstützung wohl mit einer Auftragserteilung des Hochaltarbildes an Rubens junktimiert hatte, geschehen sein.⁴ Dieser Auftrag für Sta. Maria della Vallicella sollte sich als der letzte große und vor allem der prestigeträchtigste Auftrag unter einer Reihe von Altarwerken erweisen, den der junge Rubens während seines achtjährigen Aufenthalts in Italien auszuführen hatte. Als er im Herbst 1606 an die vorbereitenden Arbeiten ging, sollte er jedoch nicht ahnen, welche unvorhersehbaren Probleme ihm dieser Auftrag bescheren sollte.

Unterschiedliche Vorstellungen der Auftraggeber und technische Probleme ließen nämlich Rubens insgesamt zweimal ansetzen, um zu einer alleseits befriedigenden Altarbildlösung zu gelangen. Bereits am 9. Juni 1607 war die erste Fassung des Altarbildes von Rubens fertig gestellt worden. Dieses Altarbild schien bereits alle Voraussetzungen, die in einem am 25. September 1606 unterzeichneten Vertrag zwischen den Patres und dem Künstler ausdrücklich festgehalten wurden, zu erfüllen. Abgesehen vom Honorar und dem Zeitrahmen, in dem das Hochaltarbild auszuführen war, legte der Vertrag auch fest, dass Rubens seinen Auftraggebern das Konzept anhand eines disegni oder sbozzos – einer Zeichnung oder einer Ölskizze – vorzulegen hatte. Bei Nichtgefallen konnte das Werk, trotz aller bereits geleisteter Vorbereitungen, zurückgewiesen werden. Eine Ölskizze, die sich heute in der Berliner Gemäldesammlung befindet (Abb. 2), nimmt mit Ausnahme einiger geringfügiger Details die Anordnung der Heiligen der ausgeführten ersten und sich heute im Musée de Peinture



Abb. 4: Gnadenbild der Madonna della Vallicella, Fresko, Rom, Sta. Maria in Vallicella



Abb. 5: Peter Paul Rubens, Die Madonna dell Vallicella, Detail, Öl auf Schiefer, Rom, Sta. Maria in Vallicella

et Sculpture von Grenoble befindlichen Fassung (Abb. 3) vorweg: Vor einem Triumphbogen steht der hl. Gregor etwas links von der Mitte, links von ihm erkennt man die beiden Märtyrer Papianus und Maurus; dieser Gruppe gegenüber befindet sich Flavia Domitilla, begleitet von ihren Dienern Nereus und Achilleus. Die obere Zone mit dem am Scheitel des Triumphbogens angebrachten Bildniss der Madonna mit dem Kind auf dem ausgeführten Bild in Grenoble ist auf der Ölskizze jedoch noch nicht berücksichtigt. Während also eine Lösung für die Darstellung der Heiligen recht bald gefunden wurde, scheint die Frage, wie ein bereits vorhandenes Bild – nämlich das Gnadenbild der Madonna della Valicella (Abb. 4) – in ein anderes Bild integriert werden sollte, komplexere Überlegungen gefordert zu haben. Man kann annehmen, dass die Auftraggeber – und hier vor allem der Prior der Oratorianer, Cesare Baronio – ein eigenes bildtheologisches Konzept bei der Planung des Hochaltarbildes mit eingebracht haben, das Rubens in Form des heute in Grenoble befindlichen Bildes berücksichtigt hat: Auf ihm hat

Rubens die Darstellung der Madonna della Vallicella als ein am Scheitel des Triumphbogens angebrachtes „Bild im Bild“ so repliziert, dass absichtsvoll ein mehrdeutiges Wechselspiel der Realitäten zwischen der Erscheinung (Vision) des Gnadenbildes und seiner Materialität entstand.⁵ Diese Ambivalenz mag der Grund für die nicht mit ungeteilter Zustimmung erfolgte Annahme des Altarbildes durch die Kongregation gewesen sein, wurde doch das Altarbild nach seiner Fertigstellung überraschenderweise nicht umgehend an seinem vorgesehenen Platz aufgestellt. Leider schweigen die Quellen über die Umstände der Verzögerung. Nur aus einem Brief von Rubens an Chieppio vom 9. Juni 1607 wissen wir, dass das Altarbild nur gemeinsam mit dem Gnadenbild am Hochaltar von Sta. Maria in Vallicella anzubringen war, was den Verdacht nährt, dass offenbar Unklarheit darüber herrschte, in welcher Form das Gnadenbild in den Hochaltar einbezogen werden sollte. Erst drei Jahre nach der feierlichen Inauguration der zweiten Fassung des Hochaltarbildes geben Aufzeichnungen der Oratorianer zu erkennen,

dass es zu diesem Zeitpunkt unter den Ordensbrüdern auch Diskussionen darüber gegeben hatte, ob das Gnadenbild nicht doch vom Hochaltar wieder an seinen ursprünglichen Anbringungsort in der ersten linken Seitenkapelle zurückgebracht werden sollte.⁶

Betrachtet man die erwähnte und heute in Grenoble befindliche Fassung, auf der Rubens eine Replik des Madonnenfreskos aus dem 14. Jahrhunderts gemalt hat, dann muss man sich fragen, in welcher Form das originale Gnadenbild in Rubens' erstes Altarkonzept eingebunden hätte werden sollen. Offenbar war die damit verbundene Unentschlossenheit mit ein Grund dafür, dass das heute in Grenoble befindliche Bild letztlich verworfen wurde. Mit entscheidend für diese Planänderung mag der Tod von Kardinal Baronio am 3. Juni 1607 gewesen sein, der auf das Konzept der ersten Fassung massiv Einfluss genommen hatte.⁷ Offenbar setzten sich nun jene Stimmen der Kongregation durch, die mit dem Spiel der Realitäten in der oberen Zone der ersten Fassung nicht recht einverstanden

Abb. 3: Peter Paul Rubens, *Der Hl. Gregor mit Märtyrern*, Öl auf Leinwand, Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture



den waren. Rubens schlug zunächst vor, das Bild von der Mitte an aufwärts neu zu malen und bemühte sich dann, ermuntert durch des Herzogs Ankäufe der Werke von Caravaggio und Cristofano Roncalli (genannt Il Pomarancio), die erste Fassung des Altarbildes Vincenzo Gonzaga für die Gemäldegalerie in Mantua zum Kauf anzubieten.

In einem Brief an den Sekretär des Herzogs erwähnt Rubens allerdings technische Pro-

bleme, die ihn veranlassten, eine zweite Fassung des Altarbildes zu malen. Offenbar stellte sich bei einer provisorischen Anbringung des ersten Altarbildes heraus, dass das durch die Fenster an den Lateralwänden des Chorraumes einfallende Licht auf dem frischen Firnis Lichtreflexe produzierte, die die Lesbarkeit des Bildes empfindlich störten. Die Hoffnung des Künstlers, die erste Fassung des Hochaltarbildes an den Herzog zu verkaufen, wurde nicht erfüllt; aufgrund der Feierlichkeiten anlässlich der bevorste-

henden Vermählung des Erbprinzen Francesco mit Margherita von Savoyen verfügte der Hof in Mantua offenbar über kein Geld für weitere Neuerwerbungen.⁸ Daraufhin entschloss sich Rubens, das Bild nach Antwerpen mitzunehmen, und stiftete es 1610 als Epitaphbild nahe dem Grab seiner 1608 verstorbenen Mutter in St. Michael. Von dort wurde es von den napoleonischen Truppen entfernt und befindet sich daher heute im Musée de Peinture et Sculpture in Grenoble.⁹



Abb. 6: Peter Paul Rubens, Die Hll. Gregor, Maurus und Papianus, Öl auf Schiefer, Rom, Sta. Maria in Vallicella

Abb. 7, Seite 763, rechts: Peter Paul Rubens, Die Hll. Flavia Domitilla, Nereus und Achilles, Öl auf Schiefer, Rom, Sta. Maria in Vallicella

Nachdem weitere Zeit verstrichen war, reifte offenbar der Entschluss, das Gnadenbild doch körperlich am Altar präsent zu machen. Nun entschloss sich Rubens zu einer gänzlich neuen Konzeption, indem er die Darstellung der ersten Fassung auf drei Bildtafeln aufteilte. Die Szene mit der Anbetung des Gnadenbildes sollte allein auf den Hochaltar beschränkt werden (Abb. 5), während die Heiligen der Kirche auf zwei

getrennten Bildern an den beiden Seitenwänden des Chorraumes angebracht werden sollten (Abb. 6 und Abb. 7). Durch ein virtuosos Spiel mit den Blickkontakten der einzelnen Heiligen untereinander und zum Hochaltar hin erzielte Rubens nun einen den ganzen Chorraum miteinbeziehenden, theatralischen Effekt, der den emotionalen Gehalt des angeblich wunderwirkenden Gnadenbildes noch steigern sollte.

Alle drei Bilder wurden nun auf Schieferplatten gemalt, die das Licht besser absorbierten; die beiden an den Seitenwänden des Chorraumes angebrachten Tafeln wurden direkt unter dem jeweiligen Fenster installiert. Dadurch wurden die Reflexlichter des einströmenden Lichtes vermieden, und die beiden Seitenbilder erschienen gegenüber dem Hochaltarbild noch dunkler, als es die ohnehin schon gedämpfte Farbigkeit der Heiligenbilder vorsah.

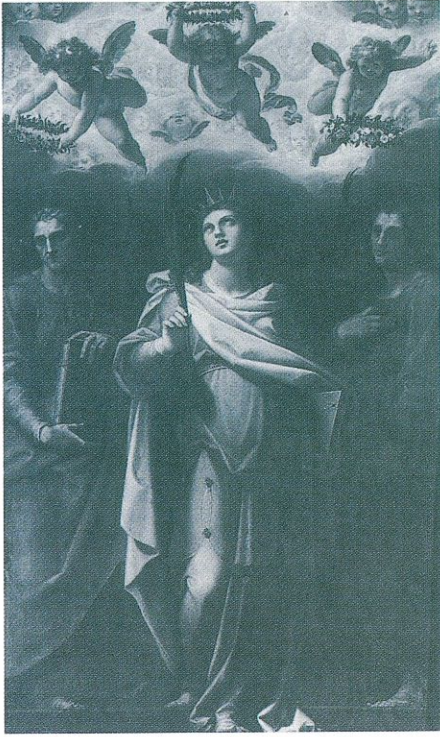


Abb. 8: Cristofano Roncalli (genannt Il Pomarancio), Die Hll. Domitilla, Nereus und Achilleus, Rom, SS. Nereo ed Achilleo



Der Umstand, dass für die beiden Lateralbilder nur eine vorbereitende Arbeit, nämlich die Ölskizze des Salzburger Barockmuseums, bekannt ist, lässt darauf schließen, dass sich Rubens und seine Auftraggeber über die Darstellung der Heiligen recht bald einig wurden. Offenbar genügte den Oratorianern die auf einer Leinwand zusammengefasste symmetrische Anordnung der beiden Gruppen von Heiligen, um sich ein

Bild davon zu machen, wie diese Komposition, auf zwei Bilder aufgeteilt, mit dem Hauptaltarbild in Beziehung treten sollte.

Auf der Salzburger Ölskizze sind nur mehr in der Haltung und im Gestus des hl. Gregor noch starke Anklänge an des Künstlers erste Fassung des Altarbildes erkennbar. Auf dem Bild in Grenoble gerät der hl. Gregor angesichts der Vision des Gnaden-

bildes in Verzückung; sein Gewand bauscht sich auf und steht damit im Einklang mit seiner inneren Erregung, wohingegen die anderen Heiligen in statuarischer Unbewegtheit verharren. Etwas verhaltener, aber in Pose, Haltung und Bewegung nahezu ident, kehrt der hl. Gregor auf der Salzburger Ölskizze wieder, doch hat Rubens nun auch den anderen Heiligen mehr Raum eingeräumt. Während sie sich auf dem Bild



Abb. 10: Peter Paul Rubens, Marienbild, von Engeln umgeben; Schwarze Kreide, weiß gehöhlt, Moskau, Puschkin-Museum

in Grenoble auf engem Raum zusammendrängen und teilweise verdeckt sind, haben die Heiligenfiguren auf der Salzburger Ölskizze nun auch wichtige kompositionelle Aufgaben zu erfüllen, indem sie über das jeweils gegenüberliegende Bild hinaus den ganzen Chorraum in das Geschehen mit einbeziehen. Auf der Salzburger Ölskizze sind sie von den seitlichen Rändern entlang einer in den Bildraum sachte vorstoßenden Diagonale zu einer imaginären Bildmitte hin so gestaffelt, dass der Betrachter auf den der Ölskizze folgenden Gemälden an den Seitenwänden des Chors die Bewegung in Richtung Hochaltar aufnimmt und gleichzeitig durch Blickkontakte mit den Heiligen in Verbindung tritt. Die Begleiter des hl. Gregor, Papianus und Maurus, richten ihre Blicke auf Betrachter und Hauptaltar; die zur Gruppe der hl. Flavia Domitilla gehörenden Diener Nereus und Achilleus blicken auf die Märtyrerin, die ihrerseits den Betrachterblick auf den Hochaltar lenkt.

Rubens hat sich in der Wahl einer Dreiergruppe für seine Heiligendarstellungen zweifellos von Cristofano Roncallis Altargemälde für SS. Nereo ed Achilleo anregen las-

sen, wo die Figuren von Domitilla, Nereus und Achilleus in einer Bildebene aneinandergereiht dargestellt sind. (Abb. 8) Neu an Rubens' Lösung ist jedoch die Inszenierung eines Zusammenspiels von mehreren Bildern, durch das die Aufmerksamkeit der Gläubigen schrittweise auf den Hochaltar gelenkt wird, wo der Höhepunkt, nämlich die Erscheinung des Gnadenbildes, erlebt werden soll.

Die beiden Seitenbilder ordnen sich in Größe, Farbigkeit und Tonalität dem Hochaltarbild unter. Auf diesem erscheint ein Engelschor in Anbetung des Madonnenbildnisses, das, von einem Putenkranz getragen, über den Engeln schwebt. Das Madonnenbildnis wurde von Rubens auf einer Kupferplatte eingeschrittenes Fenster verschließt. Dieses wird an besonderen Feiertagen geöffnet, um das dahinter angebrachte wundertätige Gnadenbild aus dem 14. Jahrhundert zum Vorschein zu bringen. Mehrere Vorarbeiten zu diesem Hochaltarbild, eine Kompositionszeichnung in der Albertina (Abb. 9), eine Detailstudie im Puschkin-Museum in Moskau (Abb. 10), die sich

mit der Form der Rahmung des Fensterschnitts auseinandersetzt¹⁰, und eine Ölskizze in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (Abb. 11), weisen darauf hin, dass sich Rubens offenbar in enger Beratung mit den Auftraggebern mit der mittleren Bildtafel intensiver auseinander gesetzt hat als mit den beiden der Salzburger Skizze folgenden und einander gegenüberliegenden Bildern der Chorwände. Gegenüber den Seitenaltarbildern ist dem Hochaltarbild eine dem Konzept des Bildes entsprechende Feierlichkeit eigen. Bunte Farben mit Goldtönen bestimmen die in der unteren Zone des Hochaltarbildes knienden, betenden und zum Madonnenbildnis emporblickenden Engel. Sie bilden einen Halbkreis, der in der Bildfläche die Form eines Kelches annimmt, in den sich vor einem hell erleuchteten Himmelssegment das von Rubens vor schwarzem Hintergrund auf Kupferblech gemalte, von einem Puttenreigen getragene Madonnenbildnis senkt. Dahinter verbirgt sich, wie als Reliquie in einem Tabernakel oder als Hostie in einer Monstranz aufbewahrt, das „originale“ Gnadenbild. Auf diese Weise trug Rubens

Abb. 9: Peter Paul Rubens, Marienbild, von Engeln verehrt, Feder und Pinsel in Braun; Wien, Albertina



der unter Filippo Neri und dem Oratorianerorden zu gesteigerter Aufmerksamkeit gelangten Feier der Eucharistie symbolisch Rechnung. Vergleicht man die Salzburger Ölskizze mit jener der Wiener Akademie, sprechen allein der sorgfältigere Malauftrag, aber auch die stärkere Berücksichtigung von Details auf letzterer dafür, dass es sich hier um ein *modello*, also um ein für die Auftraggeber gedachtes und von ihnen zu approbierendes, die endgültige Arbeit vorwegnehmendes Vorlagewerk,

handelt. Die Salzburger Ölskizze ist hingegen vielmehr ein *bozzetto*, eine Arbeitsskizze, auf der mit raschem Duktus die Figuren festgehalten sowie die nötigen Farbangaben und die angestrebte gedämpfte Tonalität der beiden Seitenaltarbilder antizipiert wurden. Trotz der im Vergleich zum Wiener *modello* skizzenhafteren Ausführung mag die Salzburger Ölskizze ebenfalls den Oratorianern vorgelegt worden sein. Das Hauptaugenmerk der Kirchenväter war zweifellos auf eine überzeugende Lösung des Hauptaltars

gerichtet. Mit der auf der Salzburger Ölskizze vorgeschlagenen Lösung für die Darstellung der Heiligen an den Seitenwänden scheint man sich ohne weitere vorbereitende Schritte sofort zufrieden gegeben zu haben; jedenfalls sind keine weiteren Arbeiten, etwa zwei von einander getrennte *modelli*, bekannt. Nicht ganz auszuschließen ist, dass die Salzburger Ölskizze durch spätere Überarbeitungen und vielleicht auch durch Restaurierungen in manchen Bereichen beeinträchtigt wurde.



Abb. 11: Peter Paul Rubens, *Das Gnadenbild der Madonna della Vallicella von Engeln verehrt*; Öl auf Leinwand, Wien. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

Anmerkungen:

- (1) Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, 2 Bde., Princeton 1980, Bd. 1, N° 398 und *AK Peter Paul Rubens*, Albertina, Wien 2004, Nr. 20.
 (2) Siehe den Überblick über den Auftrag bei Held 1980 (zitiert Anm. 1), S. 537-540 und Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford 1977, S. 85-99.
 (3) *AK Peter Paul Rubens 1577-1640*, Wallraf-Richartz-Museum, 2 Bde., Köln 1977, Bd. 1, S. 95-99.
 (4) Held 1980 (zitiert Anm. 1), S. 537.
 (5) Siehe Ilse von zur Mühlen, *Nachdridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge Bd. XLI, München 1990, S. 29.

- (6) Siehe Martin Warnke, *Italienische Bildta-bernakel bis zum Frühbarock*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. XIX, München 1968, S. 77.
 (7) Jaffé 1977 (zitiert Anm. 2), S. 90.
 (8) *AK Peter Paul Rubens* (zitiert Anm. 3), S. 98.
 (9) *AK Peter Paul Rubens 1577-1640. Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages*. Kunsthistorisches Museum, Wien 1977, Nr. 4, S. 54.
 (10) Siehe die detaillierte Beschreibung der Zeichnungen in der Albertina und im Puschkin-Museum von Anne Marie Logan in: *AK Peter Paul Rubens*, Albertina, Wien 2004, Nr. 17-19 und in: *AK Peter Paul Rubens. The Drawings*, The Metropolitan Museum, New York 2004/2005, Nr. 18.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Heinz Widauer
 Albertina Museum
 Albertinaplatz 1
 1010 Wien
 e-mail: h.widauer@albertina.at