

DE

---

KUNST  
HISTORISCHES  
MUSEUM  
WIEN

---



Rubens

---

*KRAFT DER VERWANDLUNG*

17. OKTOBER 2017 BIS 21. JÄNNER 2018

---

## EINFÜHRUNG

---

Dramatische Geschichten, intime Porträts, innige Frömmigkeit und gewaltige Landschaften – Peter Paul Rubens' Schaffenskraft kennt keine Grenzen. Unsere Ausstellung will dieser Erfindungsgabe nachspüren. Im Fokus steht daher Rubens' Arbeitsweise und sein kreativer Umgang mit Vorbildern. Zeit seines Lebens zeichnet er sie ab, fertigt Kopien und interpretiert sie nach seinen Vorstellungen um. Bestehende Quellen verändern sich unter seiner Hand und werden zu etwas ganz Neuem. Dieser dynamische Prozess soll als eigentliche Meisterleistung seines Schaffens in den Mittelpunkt gestellt werden.

Unersättlich ist sein Drang nach neuen Ideen. Er studiert seine Zeitgenossen, die großen Maler der Renaissance, aber auch die Errungenschaften der Antike. Als Vorlagen dienen ihm kleinformatige Druckgraphiken, farbenprächtige Ölgemälde oder monumentale Marmorskulpturen.

Rubens' Rückgriff auf verschiedenste Quellen hinterlässt Spuren, denen in jedem der hier gezeigten Gemälde nachgegangen werden kann. Die Ausstellung lädt dazu ein, die Werke bis zu ihren Ursprüngen zurückzuverfolgen und ihre Bildwerdung auf einzigartige Weise miterleben.

# 1

---

Peter Paul Rubens

## SELBSTPORTRÄT

um 1638

Kunsthistorisches

Museum, Gemäldegalerie

Peter Paul Rubens zeichnete sich zeit seines Lebens durch eine überbordende Kreativität und künstlerische Ausdruckskraft aus. Körperlich konnte aber auch der große Maler des Barock, dessen Schaffenskraft keine Grenzen kannte, dem Lauf der Zeit nicht entgehen. Dies wird in dem letzten von ihm geschaffenen Selbstbildnis deutlich. Die uneingeschränkte Stärke und Zuversicht seiner ersten Porträts ist einem ambivalenten Ausdruck gewichen, in dem sich bereits die Müdigkeit und Beschwerden des Alters spiegeln. Dennoch zeugt das Gemälde aber von dem Ansehen, das Rubens sich im Laufe seiner Karriere als Hofmaler und Diplomat erworben hatte. Er präsentiert sich als *grand seigneur*, als Nobelman, der durch die Attribute des höfischen Porträts, also Handschuh, Degen und Säule, als Angehöriger des Adels ausgezeichnet wird. Es handelt sich um ein Gemälde, geschaffen, um seinen Tod zu überdauern und ihn nach seinen Vorstellungen fortleben zu lassen: als Mann hohen Ranges mit tadellosem Charakter.

# 2

---

Barthel Beham

## SCHLACHTSZENE MIT 18 NACKTEN KRIEGERN UND DIE SCHLACHT DES TITUS GRACCHUS

1528

Frankfurt am Main,

Städel Museum

In seinem Bestreben, sich einen Fundus ausdrucksstarker Figuren anzulegen, kamen diese beiden Kupferstiche Rubens sehr gelegen: Barthel Beham bietet auf engstem Raum geradezu ein Bilderlexikon männlicher nackter Krieger in extremen Posen. Ein zusätzlicher Reiz liegt in dem winzigen Maßstab, in dem hier die großen Gefühle vorgetragen werden. Die frühe Beschäftigung mit solchen Kupferstichen hat Rubens später bewogen, seine eigenen Erfindungen ebenfalls druckgraphisch verbreiten zu lassen.

# 3

---

Peter Paul Rubens nach  
Barthel Beham

## KAMPF NACKTER MÄNNER

um 1598/1600

Washington, D.C.,

Hier können wir Rubens beim Komponieren regelrecht zusehen: Nachdem er die beiden Beham-Stiche ganz oder teilweise abgezeichnet hatte, schnitt er wichtige Partien aus diesen Zeichnungen heraus und setzte die Teilstücke auf einem Trägerblatt neu zusammen. Dann fügte er in einem weiteren Arbeitsschritt oben links eine Zweiergruppe hinzu. Diese aber hat er aus zwei Einzelfiguren Behams neu zusammengesetzt! Der junge Rubens bereitet mit derartigen Arbeiten seine späteren aufwendigen Kampfszenen vor.

## 4

---

Tobias Stimmer

### BIBLIA SACRA VETERIS ET NOVI TESTAMENTI, SECUNDUM EDITIONEM VULGATAM

1578, Privatsammlung

Tobias Stimmers Bibelillustrationen erfreuen seit 1576 in zahlreichen Ausgaben weite Verbreitung. Der junge Rubens hat sich mit diesem Bilderfundus intensiv beschäftigt. In seinem Studienblatt (Nr. 5) findet sich die Eva der hier aufgeschlagenen Seite oben rechts: Die komplizierte Haltung des leicht gedrehten Körpers mit zusammengedrückten Knien und ausgestreckten Armen ist ganz unverkennbar von Stimmers Holzschnitt übernommen. Neu aber und ganz und gar von Rubens ist das pulsierende Leben der Figur.

## 5

---

Peter Paul Rubens

### VIER STUDIEN NACKTER FRAUEN

um 1595

Paris, Musée du Louvre

Rubens selbst hat später erzählt, dass er in seiner Jugend nach Druckgraphiken altdeutscher Meister kopierte und so das Zeichnen übte. Ausdrücklich erwähnte er Tobias Stimmer. In diesem Blatt, das zu den frühesten gehört, die wir von Rubens überhaupt kennen, stellt er aus vier Eva-Darstellungen ein Repertoire nackter Frauenkörper in unterschiedlichen Haltungen zusammen: drei nach der von Stimmer illustrierten Bibel (Nr. 4), die stehende oben links jedoch nach einem Holzschnitt von Jost Amman (1580).

## 6

---

Peter Paul Rubens

### BLATT AUS DEM VERLORENEN SKIZZENBUCH MIT FIGURENSTUDIEN NACH HOLBEIN, DÜRER UND RAFFAEL (RECTO UND VERSO)

vor 1600/um 1603

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Rubens stellt hier Figuren aus verschiedenen Gemälden Raffaels zu einer neuen Szene zusammen. Die drei klagenden Gestalten oben links stammen allerdings aus dem *Totentanz* von Hans Holbein d.J. und die von Rubens eingeschriebenen Textstellen zitieren Gerichtsszenen aus einer Biographie Alexanders des Großen. Die (hier nicht gezeigte) Rückseite dieses Skizzenblatts kombiniert Notizen aus Dürers Proportionslehre mit Skizzen nach Raffaels *Salomons-Urteil* im Vatikan. Um dieses Thema kreist wohl auch die Vorderseite.

# 7

---

Florentinisch

## HERKULES FARNESE

2. Hälfte 16. Jh.  
Washington, D.C.,  
National Gallery of Art

Eine über drei Meter hohe Herkules-Statue aus Marmor wurde 1546 in den Caracalla-Thermen in Rom entdeckt und bald von Kardinal Alessandro Farnese erworben. Das gewaltige Bildwerk faszinierte die Künstler sofort, und es entstanden zahllose sog. Reduktionen, kleinere Wiederholungen aus verschiedenen Materialien: Marmor, Alabaster, Wachs, Gips, Terrakotta und vor allem Bronze wie die hier ausgestellte.

Aus Bronze war auch das verlorene griechische Original des Bildhauers Lysipp. Es zeigt Herkules als ruhenden Helden, auf seine Keule gestützt. Das über die Keule gehängte Fell des nemeischen Löwen und die den Hesperiden geraubten goldenen Äpfel, die er in seiner Rechten hält, geben Hinweise auf die Taten des Herkules.

Rubens hat die Marmorstatue in Rom intensiv studiert und mehrfach gezeichnet. In seiner Malerei hat er dieses Bild eines Mannes immer wieder verwendet und verwandelt, und zwar keineswegs nur für Darstellungen des Herkules, wie das hier links gezeigte Gemälde erkennen lässt.

# 8

---

Peter Paul Rubens

## HL. CHRISTOPHORUS

um 1612/13  
München, Bayerische  
Staatsgemäldesammlung,  
Alte Pinakothek

Vergeblich suchte der Riese Offerus nach dem stärksten Herrscher, um ihm zu dienen. Dem Rat eines Einsiedlers folgend, trägt er Reisende über einen mächtigen Fluss. Eines nachts bittet ein kleines Kind um seine Hilfe. Es wird aber dem Träger so schwer, dass er glaubt, die ganze Welt liege auf seinen Schultern. »Mehr als die Welt hast du getragen«, gibt sich Christus zu erkennen. Der Riese heißt von nun an Christophorus, Christusträger.

Christophorus war der Schutzpatron der Antwerpener Schützengilde, die bei Rubens einen über drei Meter hohen dreiflügeligen Altar bestellte. Auf der geschlossenen Außenseite war die Darstellung zu sehen, die Rubens mit diesem Modello vorbereitet hat.

Für die Figur des starken Heiligen zitiert er den starken Mann der Antike, Herkules. Doch er formt das Motiv um, zeigt es spiegelbildlich, dynamisiert es: Entschlossen schreitet Christophorus aus, blickt konzentriert auf das rettende Ufer. Ein sinnträchtiges Zitat sinnvoll verändert: die Kunst der Verwandlung!

## 9

---

Unbekannter Künstler,  
nach Annibale Carracci,  
von Rubens überarbeitet

### ZWEI NACKTE MÄNNER UND EIN MEDAILLON MIT LEDA UND DEM SCHWAN

ca. 1630  
London, Victoria and  
Albert Museum

Rubens hat diese Zeichnung nicht nur stark überarbeitet, sondern in der linken unteren Hälfte auch repariert. Der unbekannte Künstler dieses Blattes gibt einen Abschnitt des Hauptwerks von Annibale Carracci wieder, der Galleria Farnese in Rom. Carracci revitalisiert die Antike auf eine Art, die Rubens sehr angesprochen haben muss. Das hält ihn aber nicht davon ab, die Zeichnung stark zu verändern und im ovalen Relief statt der ursprünglichen Schindung des Marsyas eine Leda mit dem Schwan einzusetzen.

## 10

---

Unbekannter Künstler,  
nach Parmigianino,  
von Rubens bearbeitet

### DIE HEILUNG EI- NES GELÄHMTE DURCH PETRUS UND JOHANNES

um 1606/08  
Washington, D.C.,  
National Gallery of Art

Nicht weniger als vier Künstler sind mehr oder weniger direkt an diesem Blatt beteiligt: Rubens überarbeitet hier eine Zeichnung, in der ein uns heute Unbekannter eine Graphik Parmigianinos kopierte. Parmigianino seinerseits reproduzierte eine Komposition Raffaels aus dessen berühmter Tapissereien-Serie für die Sixtinische Kapelle. Rubens erwarb während seiner Jahre in Italien einen großen Fundus an Zeichnungen nach Hauptwerken italienischer Meister, auf den er in seiner Arbeit immer wieder zurückgriff.

## 11

---

Willem Danielsz. van  
Tetrode

### MUSKELMANN

um 1562/67  
Kunsthistorisches  
Museum, Kunstammer

Nicht nur Skulpturen der Antike, sondern auch plastische Werke des 16. Jahrhunderts dienten Rubens zur Erarbeitung seiner stark bewegten männlichen Aktfiguren. Einen Abguss dieses Muskelmanns hat er wahrscheinlich selbst besessen, denn nach keiner anderen Plastik haben sich mehr Zeichnungen von Rubens erhalten als nach dieser. Das Exemplar in seiner Sammlung konnte vermutlich mit verschiedenen Sets von Extremitäten ausgestattet werden, um eine größere Vielfalt ausdrucksstarker Positionen zu erzielen.

# 12

---

Paulus Pontius  
nach Peter Paul Rubens

## ÉCORCHÉ

vor 1640 (?)  
Dresden, Staatliche  
Kunstsammlungen,  
Kupferstich-Kabinett

Rubens ließ einige seiner Zeichnungen nach Tetrodes Muskelmann (Nr. 11) durch Paulus Pontius in Kupfer stechen und veröffentlichen. Er betrachtete die Skulptur also keinesfalls als ein schamhaft zu verbergendes Hilfsmittel, sondern maß diesen anatomischen Studien große Bedeutung bei. Informiert durch solche Stiche, war es den Zeitgenossen möglich, die Verwendung der Figur in zahlreichen Hauptwerken des Malers aufzuspüren und seine kreative Ökonomie ebenso zu bewundern wie seine Erfindungskraft.

# 13

---

Peter Paul Rubens

## ANATOMISCHE STUDIEN EINES UNTERARMS IN DREI POSITIONEN

um 1600/08  
New York, The  
Metropolitan Museum  
of Art

Rubens wusste seinem Exemplar von Tetrodes Muskelmann (Nr. 11) starke Effekte abzugewinnen. Indem er hier den linken Unterarm ein zweites Mal aus leicht veränderter Perspektive zeigt und den rechten dazwischen fast versteckt, entsteht ein höchst komplexes räumliches Gebilde. Es geht Rubens um mehr als nur die korrekte Erfassung anatomischer Sachverhalte: Er erkundet und zeigt, welches Bewegungsvermögen, welches Potential an Ausdruck und Leidenschaft in den Körpern steckt.

# 14

---

Johann Gregor van der  
Schardt

## LUNA

um 1570  
Kunsthistorisches  
Museum, Kunstammer

Die wie eine Maske gehaltene Mondscheibe verschmilzt auf originelle Weise mit dem Gesicht der ansonsten nackten Frau. Signalhorn und Speer verweisen auf die Mond- und Jagdgöttin Diana. Die feingliedrige elegante Körperbildung entspricht einem Schönheitsideal, dem auch die frühen Versionen des Parisurteils von Rubens noch nahestehen. Derartige Skulpturen von allen Seiten zu studieren und zu zeichnen, war ein Mittel, um die abwechslungsreichen Frauenakte in diesen Gemälden zu entwickeln.

# 15

---

Hans Rottenhammer

## DAS URTEIL DES PARIS

1597

Paris, Petit Palais,  
Musée des Beaux-Arts  
de la Ville de Paris

Paris ist hier in einer eigentümlich labilen Haltung dargestellt, während er Venus den Apfel überreicht. Sein Blick geht wie abwesend ins Leere – ahnt er, welche katastrophalen Konsequenzen seine Entscheidung haben wird?

Der Ruhm der venezianischen Malerei zog den Münchner Hans Rottenhammer 1589 nach Venedig. 1594 ging er für ein Jahr nach Rom, um nach den Skulpturen der dortigen Antike Werke zu zeichnen. Zurück in Venedig, gründete er eine äußerst erfolgreiche Werkstatt, die sich auf kleinformatige Kupfertafeln spezialisierte. Die oft erotischen Themen, in meisterhaftem Kolorit fein ausgearbeitet, müssen den jungen Rubens, der Rottenhammer in Venedig kennenlernte, sehr beeindruckt haben. Wahrscheinlich wurde sogar die für Rubens ganz ungewöhnliche Verwendung einer Kupferplatte für das kleine Wiener Bild (Nr. 17) von Rottenhammer angeregt.

# 16

---

Marcantonio Raimondi  
nach Raffael

## DAS URTEIL DES PARIS

um 1511/20  
Frankfurt am Main,  
Städel Museum

Raffael entwarf seine außerordentlich einflussreiche Komposition des Parisurteils in Rom, um sie durch den Kupferstecher Raimondi im Medium der Druckgraphik verbreiten zu lassen. Das Werk, das auch auf dem Studium antiker Sarkophagreliefs basiert, löste bei den Zeitgenossen allergrößte Bewunderung aus. Der hier dargebotene Figurenfundus hat Künstler über Jahrhunderte (bis hin zu Edouard Manet) inspiriert. Natürlich kannten auch Rottenhammer, Otto van Veen und Rubens dieses Blatt. Das Sitzmotiv des Paris, die Rückenfigur der Minerva, die rechts lagernden Flussgötter und vieles andere wandern in die späteren Werke ein. Gerade Rubens aber übernimmt nicht sklavisch, sondern verwandelt sich das Gesehene schöpferisch an. Die epochale Wirkung dieses Blattes hängt natürlich auch mit der Bedeutung des Themas zusammen: Paris hatte sich für Venus entschieden, weil sie ihm die schönste aller Frauen, Helena, versprach. Ihre Entführung durch Paris war der Auslöser des Troianischen Krieges.



# 17

---

Peter Paul Rubens

## DAS URTEIL DES PARIS

um 1601  
Wien, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie

Diese Fassung des Parisurteils wird manchmal als Vorstudie zu dem Londoner Bild (Nr. 20) bezeichnet. Aber hier herrscht doch eine ganz andere Stimmung: Die zauberhafte Leichtigkeit, mit der Rubens das Thema entwickelt, steht offenbar unter dem Eindruck Tizians und Veroneses. Die leicht verdrehte Haltung der Minerva, der ein geflügelter Putto beim Entkleiden behilflich ist, weist zwar auf die entsprechende Figur in dem Bild aus dem Prado (Nr. 18), ist aber doch weit von deren Komik entfernt. In diesem poetischen kleinen Bild erzeugt Rubens eine ganz eigene Atmosphäre. Freilich kommt die skizzenhafte Ausführung und vielleicht sogar der mäßige Erhaltungszustand modernen Sehgewohnheiten entgegen.

Der Regenbogen als Attribut der Juno ist ein frühes Beispiel für das Interesse des Künstlers an diesem optischen Naturphänomen, das in seiner späten *Gewitterlandschaft* (Nr. 110, Saal XII) eine bedeutende Rolle spielt.

Die Figur des Paris geht wohl schon auf die Beschäftigung mit dem *Torso vom Belvedere* zurück.

# 18

---

Peter Paul Rubens

## DAS URTEIL DES PARIS

um 1606/08  
Madrid, Museo Nacional del Prado

Hier denkt Paris noch darüber nach, welche Göttin den Apfel erhalten soll. Die Entscheidung zeichnet sich bereits ab, denn sein Blick ruht fest auf dem Körper der verführerisch lächelnden Venus, die sich ihm in selbstbewusster Nacktheit präsentiert. Juno und Minerva dagegen sind noch hektisch damit beschäftigt sich zu entkleiden. Ihre Posen grenzen an Verrenkungen; die assistierenden Putten scheinen ihnen die Gewänder förmlich vom Leib zu reißen.

Der Humor, mit dem er das Geschehen inszeniert, zeugt von der künstlerischen Sicherheit, die der etwa 30jährige Rubens inzwischen erreicht hat. In den Figuren von Paris und Merkur ist der starke Eindruck, den die Werke der antiken Bildhauerei in Italien auf Rubens ausübten, unverkennbar. Schwerkraft und Beweglichkeit der Körper haben sich gegenüber der etwa zehn Jahre zuvor noch in Antwerpen entstandenen Version des Themas deutlich weiterentwickelt.

30 Jahre später hat Rubens das Parisurteil ein letztes Mal dargestellt; dieses Bild zeigen wir in Saal XII.

# 19

---

Otto van Veen

## AMAZONEN UND SKYTHEN

1597/99  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Otto van Veen, der Lehrer des Rubens in Antwerpen, stellt hier ein äußerst seltenes Thema dar: die Vereinigung der Amazonen mit den Skythen. Der antike Historiker Herodot berichtet, dass die Amazonen auf der Flucht vor den Griechen auf die jungen Krieger der Skythen trafen. Die Gruppen vereinigten sich und zeugten einen neuen Stamm, die Sauromaten. Van Veen zeigt, wie Amazonen ihre Waffen ablegen und sich völlig entkleiden. Im Hintergrund steht wohlgeordnet die skythische Kriegerschar in freudiger Erwartung; die ersten Paare schreiten nach rechts aus dem Bild.

Eine Analogie zum Parisurteil ist unübersehbar: Nackte Frauen präsentieren sich in unterschiedlichen Posen (und die sitzende Amazone links ähnelt merkwürdig manchen Figuren des Paris).

Der junge Rubens steht, wie der Blick auf sein Bild links zeigt, unter dem Eindruck des Frauenbildes seines Lehrers: schwarze Augen, kirschrote Münder und kleine Brüste. Der grundlegende Wandel dieses Frauenideals wird im Verlauf der Ausstellung sichtbar werden.

# 20

---

Peter Paul Rubens

## DAS URTEIL DESPARIS

vor 1600  
London,  
The National Gallery

Die Entscheidung ist gefallen: Paris überreicht Venus als der schönsten der drei Göttinnen den goldenen Apfel. Die seit Homer in der antiken Dichtung häufig erzählte Geschichte bot willkommenen Anlass, gleich drei weibliche Akte auf einmal zu zeigen. Rubens stellt Minerva als sich enttäuscht abwendende Rückenfigur dar, Juno mit empörtem Blick und einer herrischen Geste ihrer rechten Hand. Deren virtuose Verkürzung ist ein meisterhaftes Detail in diesem Bild des sehr jungen Rubens. Das Schönheitsideal steht noch stark unter dem Einfluss seines Lehrers Otto van Veen, wie der Blick auf dessen Amazonenbild lehrt. Rubens weiß sich aber auch anderer Quellen zu bedienen, etwa eines berühmten Kupferstichs nach Raffael (Nr. 16) und der Statuette eines Putto als Faustkämpfer (Nr. 21). Schon in Antwerpen waren ihm also Kunstwerke aus Italien bekannt. Das Parisurteil sollte sich zu einem Lieblingsthema von Rubens entwickeln; drei weitere Fassungen sind in dieser Ausstellung zu sehen.

# 21

---

Oberitalienisch

## PUTTO ALS FAUSTKÄMPFER

um 1500  
Kunsthistorisches  
Museum, Kunstkammer

Ein Freund von Rubens in Antwerpen, Nicolaas Rockox, besaß eine damals für antik angesehene Statuette eines »Kna-  
ben, der sich bereitet, mit einem Schlag-  
riemen eine Rauferei zu beginnen« –  
möglicherweise ein Exemplar der hier  
ausgestellten Plastik. In Boxhaltung trägt  
der nackte Putto mit helmartiger Kappe  
und Knieschützern die aus der Antike  
bekannten *caestus*, Schlagriemen aus Le-  
der und Metall, an Unterarmen und Hän-  
den. Dass Rubens diese Figur kannte, ist  
durch eine hier ausgestellte Zeichnung  
eindeutig belegt.

# 22

---

Kopie nach Peter Paul  
Rubens

## JOHNSON- MANUSKRIFT

Ende 17. Jh.  
London, Courtauld  
Gallery

Dieses Manuskript enthält über 250 Ko-  
pien von Rubenszeichnungen. Sie dien-  
ten offenbar jüngeren Künstlern als Stu-  
dienmaterial. Die originalen Zeichnun-  
gen befanden sich in einem Skizzenbuch  
des Meisters, das bis auf zwei Blätter lei-  
der verloren ist – es verbrannte 1720 im  
Louvre. Aber auch diese Kopien zeigen,  
wie Rubens nach der Antike und nach  
Alten Meistern zeichnete und die Bild-  
motive gelegentlich mit Zitaten aus der  
antiken Dichtung und eigenen Aufzeich-  
nungen verband.

Die aufgeschlagene Seite beweist, dass  
Rubens den *Putto als Faustkämpfer*  
(Nr. 21) kannte: Der Knabe tritt mit dem  
rechten Fuß auf dem Ballen auf, so dass  
die Ferse einen Schatten wirft, und bei  
genauer Betrachtung lässt sich erkennen,  
dass Rubens auch den Schienbeinschutz  
andeutet. Bei der Entwicklung des Cu-  
pido-Knaben im Parisurteil (London)  
machte er sich das Studium dieser Figur  
zunutze.

Eine der beiden erhaltenen Original-  
zeichnungen von Rubens ist übrigens in  
diesem Saal ausgestellt (Nr. 6 neben dem  
*Herkules Farnese*).

# 23

---

Peter Paul Rubens

## MODELLO FÜR DEN AUGUSTINER- ALTAR

um 1627/28  
Frankfurt am Main,  
Städel Museum

Das beinahe sechs Meter hohe Altar-  
gemälde für die Maria und allen Heiligen  
geweihte Augustinerkirche in Antwerpen  
war ein wichtiger Auftrag. Rubens hat  
das Werk in mehreren Ölskizzen, soge-  
nannten Modelli, vorbereitet.

Augustinus weist gebieterisch auf die  
Muttergottes, um deren Thron sich zahl-  
reiche Heilige versammelt haben. Von  
den Stufen blickt der hl. Georg aus dem  
Bild zu uns, während der neben ihm ste-  
hende hl. Sebastian zu Maria aufschaut.  
An dieser Stelle nimmt Rubens im nächs-  
ten Schritt eine auffallende Änderung  
vor.

## 24

---

Peter Paul Rubens

### MODELLO FÜR DEN AUGUSTINER- ALTAR

um 1627/28  
Berlin, Staatliche  
Museen zu Berlin,  
Gemäldegalerie

In diesem Entwurf ist der hl. Wilhelm von Aquitanien hinzugekommen, der die Stufen hinaufsteigt. Rubens hat den hl. Georg nach links versetzt; der hl. Sebastian wendet sich ihm wie im Gespräch zu. Dadurch ergibt sich eine Verbindung zu den vier weiblichen Heiligen links über den beiden. Im Frankfurter Bild (Nr. 23) waren es nur drei. Neu hinzugekommen ist auch der hl. Josef hinter Maria.

Diese Änderungen, die starken Farben und die klarere Raumstruktur entsprechen dem schließlich ausgeführten, 1628 enthüllten Altarbild.

## 25

---

### TORSO BELVEDERE (GIPSABGUSS)

Original: Apollonios  
von Athen,  
1. Jh. v. Chr.  
München, Museum für  
Abgüsse Klassischer  
Bildwerke

Der *Torso vom Belvedere* galt nicht erst in der Rubenszeit als eine der berühmtesten Statuen des Altertums. Wann und wo genau er entdeckt wurde, ist unbekannt, aber seit etwa 1430 ist er im Palazzo Colonna in Rom dokumentiert. Etwa hundert Jahre später gelangte er in den Vatikan und wurde dort im Statuenhof des Belvedere, im Freien also, aufgestellt. Dort hat Rubens ihn wohl bald nach seiner Ankunft in Rom (Sommer 1601) aus verschiedenen Perspektiven gezeichnet. Aber bereits seit etwa 1500 kennen wir zahllose Zeichnungen, Stiche und Statuetten, die zeigen, wie sehr der Torso die Künstler beeindruckte. Auch die Tatsache, dass er niemals restauriert oder gar ergänzt wurde, belegt dies.

Damals galt die Figur als Bild des ausruhenden Herkules, heute wird sie als sinnender Aias gedeutet, kurz bevor er sich in sein Schwert stürzen sollte. Das Heroische verbindet sich also mit dem Tragischen in dieser Gestalt, die in verschiedenen Graden der Verwandlung Eingang in die Bilderwelt des Rubens fand.

## 26

---

Peter Paul Rubens

### STUDIE DES TORSO BELVEDERE

um 1601/02  
Antwerpen, Rubenshuis

Zwei eigenhändige Zeichnungen, die Rubens in Rom vom *Torso Belvedere* (Nr. 25) schuf, sind heute noch erhalten; beide sind in dieser Ausstellung zu sehen. Drei weitere lassen sich aus Kopien seiner Schüler erschließen. Das zeigt, wie eingehend sich Rubens für die bedeutende Skulptur interessierte. In diesem meisterhaften Blatt dokumentiert er sogar sorgfältig die griechische Signatur des Bildhauers »Apollonios aus Athen, Sohn des Nestor«.

(Die fehlerhafte Zuschreibung an van Dyck ist eine spätere Zutat.)

# 27

---

Peter Paul Rubens

## STUDIE DES TORSO BELVEDERE (VERSO)

um 1601/02  
New York, Metropolitan  
Museum of Art

In dieser außerordentlich qualitätvollen Rötelzeichnung hält Rubens den *Torso vom Belvedere* (Nr. 25) schräg von hinten fest. Er griff wohl zum Rötel, weil sich damit die Modellierung der Körperoberfläche besonders nuanciert wiedergeben lässt.

Es ist sicher kein Zufall, dass er mit derselben Kreide einen der berühmten *Ignudi* (Nackten) aus Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zeichnete, denn in diesen Jünglingsgestalten hatte sich Michelangelo intensiv mit dem Torso auseinandergesetzt.

# 28

---

Peter Paul Rubens

## STUDIE FÜR DEN AUGUSTINER- ALTAR (RECTO)

1627/28  
New York, Metropolitan  
Museum of Art

Reproduktion

Diese spontane erste Kompositionsskizze zum Antwerpener Augustineraltar notierte Rubens auf der Rückseite der Rötelzeichnung des Torso Belvedere (Nr. 27) und zwar gut ein Vierteljahrhundert später! Es gibt keinerlei inhaltlichen Zusammenhang – vielleicht hatte Rubens das Blatt gerade in der Hand, als ihm dieser Einfall kam.

Derartige allererste, für Außenstehende kaum lesbare Bildgedanken sind reines Arbeitsmaterial und daher außerordentlich selten erhalten. Man nannte sie damals *Kritzeleien* (*crabbellinge*).

# 29

---

Peter Paul Rubens

## DIE VIER PARADIESFLÜSSE

um 1615  
Wien, Kunsthistorisches  
Museum,  
Gemäldegalerie

Vier Flussgottheiten lagern, von ihren Quellnymphen begleitet, am schilfbestandenem Ufer. Eine Tigerin säugt ihre Jungen und wird durch ein herangeschwommenes Krokodil gestört.

Die beiden Tiere erlauben eine Identifikation der beiden im Vordergrund dargestellten Flüsse: links der Nil, rechts der Tigris. Die Quellnymphe des Nil ist eine Äthiopierin, da man in der Rubenszeit die Nilquelle nicht kannte, sie aber in Äthiopien vermutete. Im Hintergrund sind links der Euphrat, rechts der Ganges dargestellt. Nach alter Überlieferung wurden diese vier großen Ströme des Orients mit den vier Paradiesflüssen identifiziert.

In den monumentalen Körperbildern verbindet sich Aktstudium mit der Kenntnis antiker Skulptur, wie der Vergleich des Nil mit der Rückenansicht des Torsos vom Belvedere (Nr. 25) zeigt. Die Quellnymphe des Euphrat verrät das Studium der Frauendarstellungen Michelangelos. Verblüffend ist die vitale Gegenwart der beiden Tiere, von denen Rubens wohl niemals lebende Exemplare gesehen hat.

# 30

---

Tizian

## ECCE HOMO

1543  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Rubens hat Tizians *Ecce Homo* wahrscheinlich nicht während seiner Italienjahre (1600–1608) gesehen, denn damals hing das Werk in einem schwer zugänglichen Privatpalast in Venedig und war daher im 16. Jahrhundert auch gar nicht sehr bekannt. In den 1620er Jahren jedoch gelangte das Gemälde in die Sammlung des Herzogs von Buckingham, und dort konnte es Rubens bei seinem Aufenthalt in London 1629 studieren. Er kam aus Madrid, wo er sich in den königlichen Sammlungen intensiv mit Tizian beschäftigt hatte.

Rubens zeichnete vor dem Bild: Zwei bei dieser Gelegenheit entstandene Detailstudien sind heute noch erhalten, von denen eine hier ausgestellt wird (Nr. 32). Ob Rubens bekannt war, dass Tizian seinerzeit das Gemälde für einen Landsmann, den flämischen Kaufmann Jan van Haanen, geschaffen hatte, wissen wir nicht. Aber sicher war Rubens bewusst, dass Tizian sich mit der vielfigurigen Komposition an niederländischen Vorbildern (etwa Lukas van Leyden) orientiert hatte.

# 31

---

Unbekannt, nach Tizian,  
von Rubens überarbeitet

## ECCE HOMO

um 1600 oder  
1620er Jahre  
Paris, Musée du Louvre

Diese akkurate Nachzeichnung der Komposition Tizians stammt von einem uns heute unbekanntem Künstler, möglicherweise aus der Begleitung von Rubens. Wir wissen aber auch, dass Rubens Künstler beauftragte, für ihn in Venedig und anderswo in Italien Kopien anzufertigen. Rubens hat jedenfalls dieses eher dokumentarische Blatt mit dem spitzen Pinsel überarbeitet, und zwar in den Gesichtern sowohl der Menschen als auch der Tiere. Offensichtlich ging es ihm darum, die Intensität des Ausdrucks zu steigern.

# 32

---

Peter Paul Rubens  
nach Tizian

## ZUSCHAUER- GRUPPE AUS DEM ECCE HOMO

späte 1620er Jahre  
Washington, D.C.,  
National Gallery of Art

Rubens widmet sich in dieser Detailstudie der Mittelgruppe aus Tizians Komposition, der Menge also, die von Pilatus die Kreuzigung Christi fordert. Er nimmt bei der ansonsten sehr getreuen Zeichnung zwei auffallende Änderungen vor: Bei den beiden Männern rechts tauscht er die Gebärden aus, so dass nun der Bärtige erregt auf Christus weist. Und bei den beiden Männern links, deren Arme sich bei Tizian auf komplizierte Weise überkreuzen, klärt Rubens diese Gestik im Sinne eines nachdrücklichen Forderns.

# 33

---

Hendrick Goltzius

## DIE SCHLAFENDE DANAË WIRD AUF DEN BESUCH VON JUPITER VORBEREITET

1603  
Los Angeles, Los  
Angeles County  
Museum of Art

Hendrick Goltzius arbeitete als Maler und vor allem als virtuoser Zeichner und Kupferstecher in Haarlem. Durch das Medium der Druckgraphik fanden seine Kompositionen weite Verbreitung.

Seine Danaë zeigt einen anderen Moment der Erzählung als Tizian: Bei Goltzius schläft die Königstochter, und der Goldregen hat ihren Schoß noch nicht erreicht. Der erotische Gehalt ist aber keineswegs abgeschwächt. Ihre Dienerin berührt sie, um sie aufzuwecken, der Götterbote Merkur weist lachend auf den nahenden Adler. Zwei Putten öffnen den Bettvorhang, ein anderer präsentiert eine eindeutig geformte Geldbörse. Dieses drastische Motiv verweist in Kombination mit den am Boden verstreuten Reichtümern auf die Sphäre der käuflichen Liebe.

Mehrfach haben niederländische Dichter im 17. Jahrhundert vor der schädlichen Wirkung unzüchtiger Bilder gewarnt, ausdrücklich am Beispiel der Danaë und unter Verweis auf eine Komödie des römischen Dichters Terenz, in der beschrieben wird, wie der Anblick einer Darstellung der Danaë einen jungen Mann zur Unzucht verführte.

# 34

---

Tizian

## DANAË

um 1554  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Tizian ist für Rubens wohl seit Beginn seines Italienaufenthaltes der wichtigste aller Maler gewesen und geblieben. Gerade auch die weiblichen Aktfiguren des Venezianers boten Rubens wichtige Anregungen.

Tizians Komposition der Danaë war derart erfolgreich, dass er, zum Teil unter Beteiligung seiner Werkstatt, mindestens fünf variierende Fassungen dieses Themas schuf.

Danaë, Tochter des Königs von Argos, Akrisios, wurde von ihrem Vater in einem Turm eingeschlossen, denn ihm war geweissagt worden, er werde keinen Sohn haben und durch die Hand seines Enkels sterben. Jupiter aber wohnt dem Mädchen in Gestalt eines Goldregens bei – das ist der Augenblick, den Tizian darstellt: einen Geschlechtsakt ohne Anwesenheit des männlichen Partners und daher mit vollkommen ungestörtem Anblick des weiblichen Körpers.

Aus dieser Begegnung geht der Held Perseus hervor, der seinen Großvater viele Jahre später tatsächlich – versehentlich – tötet.

Rubens hat übrigens das Thema der Danaë nie aufgegriffen.

## 35

---

Francesco Colonna

### LA HYPNEROTOMACHIA DI POLIPHILLO

1545  
Wien, Österreichische  
Nationalbibliothek

Der 1499 in Venedig erstmals erschienene Roman *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco Colonna gilt aufgrund seiner vollendeten Antiqua-Lettertype und der 172 Holzschnitte, deren Urheber nicht bekannt ist, als eines der schönsten Bücher überhaupt.

Die gezeigte Illustration dürfte für Rubens bei der Konzeption der beiden hier gezeigten Gemälde eine Rolle gespielt haben: Unter einem Baum schläft ahnungslos eine halbnackte Nymphe, die von einem bocksbeinigen Satyr betrachtet wird.

## 36

---

Jacob Matham

### CIMON UND EFIGENIA

1599–1603  
Wien, Albertina

Jacob Matham, Stiefsohn und Schüler von Goltzius, war ein berühmter Zeichner und Kupferstecher in Haarlem. Seine Darstellung Cimon und Efigenia war Rubens wahrscheinlich bekannt, hat aber in seinem Gemälde des gleichen Themas (Nr. 40) keine Spuren hinterlassen. Eher könnte die zweifigurige Komposition für Rubens bei der Arbeit an seinem *Der Einsiedler und die schlafende Angelica* (Nr. 39) eine gewisse Rolle gespielt haben. In späteren Jahren hat Matham übrigens auch Gemälde von Rubens im Kupferstich reproduziert.

## 37

---

Agostino Carracci

### SATYR UND NYMPHE (AUS DER FOLGE DER »LASCIVIE«)

1590–1595  
Frankfurt am Main,  
Städel Museum

In den *Lascivie*, einer Serie explizit erotischer Kupferstiche Agostino Carraccis, gibt es die Darstellung eines bocksbeinigen Satyrs, der nicht nur, wie bei Rubens, die schlafende Nackte betrachtet, sondern mit dem Griff zwischen seine Beine zielstrebig den nächsten Schritt einzuleiten scheint. So wird auch an die Lust des Betrachters appelliert, dem sich die Schöne in ihrer Nacktheit zuwendet. Kein Wunder, dass diese Graphiken begehrte Sammlerstücke waren, obwohl ihr Besitz in Antwerpen unter Strafe stand.



# 38

---

Giovanni da Bologna  
(Bildhauer: Nymphe),  
Adriaen de Vries  
(Bildhauer: Satyr),  
Antonio Susini  
(Bronzegießer),

## SCHLAFENDE NYMPHE MIT SATYR

vor 1587  
Dresden, Staatliche  
Kunstsammlungen,  
Grünes Gewölbe

Das Thema des Satyrs, der eine schlafende Nackte betrachtet, ist auch im Medium der Kleinbronze realisiert worden. In diesem Bildwerk hat wahrscheinlich der Bronzegießer Susini den heranschleichenden Satyr von Adriaen de Vries einer Nymphe Giambolognas beigelegt, denn die Nymphe existiert in anderen Exemplaren auch als Einzelfigur.

Der kleine Maßstab der Gruppe lädt den Betrachter ein, dem Werk ähnlich nahe-zukommen wie der Satyr seinem Objekt der Begierde.

Rubens hat das Werk, jedenfalls die Nymphe, möglicherweise gekannt und sich von ihr zu der Haltung der Schlafenden links in *Cimon und Efigenia* anregen lassen: Die Art, wie bei beiden Frauen der linke Arm angewinkelt über dem Kopf liegt und auch die Positionierung der Beine ist jedenfalls sehr gut vergleichbar. Francesco I. de Medici, Großherzog der Toskana, schickte 1587 die äußerst qualitätsvolle Bronze-Gruppe mit zwei weiteren dem Kurfürsten Christian I. von Sachsen zum Regierungsantritt nach Dresden.

# 39

---

Peter Paul Rubens

## DER EINSIEDLER UND DIE SCHLAFENDE ANGELICA

1628/29  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Die relativ selten dargestellte Szene dieses kleinen Bildes hat Rubens dem seinerzeit hochgeschätzten Versroman *Orlando Furioso* von Ludovico Ariosto entnommen: Die vor dem rasenden Roland fliehende schöne Angelica findet Zuflucht bei einem alten Eremiten. Der betäubt sie mit einem Zaubertrank, sodass er die Schlafende nach Belieben nicht nur betrachten, sondern auch berühren kann. Die zauberischen Mächte stellt Rubens durch den Dämon rechts oben dar. Der Einsiedler als Voyeur im Bild tut dasselbe wie der Betrachter vor dem Bild. Und die Betrachter der Rubenszeit konnten natürlich den Fortgang der Geschichte: Ariost schildert ausführlich, wie die Gebrechen des Alters dem von seinen Trieben aufgepeitschten Einsiedler einen Strich durch die Rechnung machen und er einschläft, bevor es zum Äußersten kommt.

Die verführerische Aktfigur der Angelica hat Rubens aus der Darstellung einer schlafenden Nymphe in Tizians Gemälde *Die Andrier* (Prado) entwickelt.

# 40

---

Peter Paul Rubens,  
Frans Snyders  
(Stilleben mit Affen),  
Jan Wildens  
(Landschaft)

## CIMON UND EFIGENIA

um 1617  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Unter der Gesamtregie von Rubens haben zwei weitere Maler an diesem Meisterwerk mitgewirkt: Frans Snyders schuf das Stilleben mit Affen, Jan Wildens den Landschaftshintergrund.

Das nicht sehr häufig dargestellte Thema stammt aus dem *Decamerone* von Giovanni Boccaccio, einer hochberühmten Novellensammlung aus dem 14. Jahrhundert: Der tumbe Königssohn Cimon zieht das einfache Leben unter Ackerknechten jeder Bildung vor, bis er eines Tages unverhofft die mit zwei Gefährtinnen unter Bäumen schlafende Efigenia erblickt.

Von ihrer Schönheit elementar getroffen, beschließt er, sein Leben zu ändern, holt die Erziehung eines Prinzen eilig nach und erobert Efigenia nach vielen Abenteuern. Den guten Ausgang der Geschichte lässt Rubens auf unnachahmliche Weise im Blick der eben erwachenden Schönen anklingen.

Die läuternde Wirkung, die diese Begegnung auf Cimon ausübte, legitimiert gewissermaßen die nach den Moralkriterien der Rubenszeit durchaus bedenkliche Sinnlichkeit der Darstellung.

# 41

---

Antonio Augustín

ANTONII AVGVSTI-  
NI ANTIQVITATVM  
ROMANARVM  
HISPANARVMQVE  
IN NVMMIS  
VETERVM  
DIALOGI XI [...]

1617  
Privatbesitz

In Antwerpen, der Heimatstadt des Rubens, erschien 1617 dieses Buch über antike Münzen in Schrift und Bild. Für seine Darstellung des Tugendhelden und der ihn krönenden Siegesgöttin (Nr. 43) konnte sich Rubens von gleich mehreren der hier dargestellten Münzbilder anregen lassen. Er kombinierte Posen und Gesten miteinander, um sie in seinem Gemälde räumlich und farblich zu verlebendigen. Solche Übernahmen rückten sein Werk in die Nähe des bewunderten Vorbilds der Antike und demonstrierten seine humanistische Bildung.

# 42

---

Jacob De Bie

IMPERATORVM  
ROMANORVM  
NUMISMATA  
AUREA [...]

1615  
Privatbesitz

Rubens entwarf diese Versinnbildlichung der Münzkunde als Titelblatt dieses Buches über römische Kaisermünzen der Antike. Dafür verwendete er die im Buch abgebildeten Münzen als Muster. Füllhorn, Waage und die Pose der Figur sind Kombinationen verschiedener Münzbilder (Nr. 41). Er gleicht sich in seiner Darstellung der klassischen Strenge des antiken Stoffes an. Er zitiert das flächige Profil, gibt der Figur aber gleichzeitig Volumen und verräumlicht sie durch die Nische, vor der sie steht.

# 43

---

Peter Paul Rubens

## DER TUGEND- HELD VON DER SIEGESGÖTTIN GEKRÖNT

um 1615/16  
Dresden, Staatliche  
Kunstsammlungen,  
Gemäldegalerie Alte  
Meister

In Rubens' Nachlass befand sich eine solche Komposition, die hier in einer etwas späteren Werkstattversion vorliegt. Ein Tugendheld, vielleicht der Kriegsgott Mars, wird von der Siegesgöttin Victoria mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Der Sieg der Tugend über das Laster wird dadurch symbolisiert, dass er seinen Fuß auf den trunkenen Silen stellt, den Begleiter des Weingottes. Rechts beobachtet die Liebesgöttin Venus die Szene. Amor weint, denn Mars entsagt auch den Verlockungen der Liebe. Die schlangenköpfige Frau personifiziert das Laster des Neides.

Für die Pose der Liebesgöttin spiegelt Rubens die von Tizian entlehnte Venus im Spiegel (Nr. 51). Nunmehr wendet er sie in eine Rückenansicht und zeigt sie nahezu entblößt. Für die Figuren der Victoria und des Helden hält sich Rubens wiederum an antike Vorbilder. Er besaß in seiner Bibliothek Ausgaben von zwei hier ebenfalls ausgestellten Büchern zu Münzen der Antike (Nrn. 41, 42). Daraus entnahm er Anregungen, die er allerdings ins Monumentale steigerte.

# 44

---

Römisch

## KAUERENDE VENUS

1. Jh. n. Chr.  
Neapel, Museo  
Archeologico  
Nazionale di Napoli

Die *Kauernde Venus* ist die berühmteste Skulptur des griechischen Bildhauers Doisdalses von Bithynien. Sie entstand im dritten Jahrhundert v. Chr. im Nordwesten der heutigen Türkei. Diese Statue der Venus (Aphrodite) zeigt die Göttin der Liebe, Jugend und Fruchtbarkeit, wie sie vermutlich gerade badet. Sie ist eine römische Kopie des verlorenen griechischen Originals und schmückte, wie zahlreiche weitere antike Kopien dieser Art, Brunnen und Bäder der Römer. Die Anzahl der römischen Fassungen, die in Italien und Frankreich gefunden wurden, belegt, wie beliebt diese Variante der Venusdarstellung war. Eine Reihe von ähnlichen Fassungen der kauernden Venus in prominenten Sammlungen haben die Bildhauer ab der Renaissance beeinflusst und wurden immer wieder von Malern gezeichnet. Auch Rubens konnte diese Figur gesehen und gezeichnet haben. Für einige hier gezeigte Gemälde (Nrn. 45, 46, 47) war die antike Skulptur ebenfalls Vorbild, zeigt sie doch die malerisch reizvolle Pose einer hockenden nackten Frau.

# 45

---

Peter Paul Rubens

## VENUS FRIGIDA

1614

Antwerpen, Koninklijk  
Museum voor Schone  
Kunsten

Rubens übersetzt ein aus der Antike bekanntes Sprichwort in sinnlich nachvollziehbare Malerei: »ohne Ceres und Bacchus friert Venus«, soll heißen: Ohne Brot und Wein hat es auch die Liebe schwer. Niedergeschlagen und teilnahmslos kauert die Liebesgöttin Venus; auch der sonst so aktive Amor, der mit seinen Pfeilen die Liebe bringt, sucht Schutz vor der Kälte. Der heißblütige Satyr, Sinnbild des Lustvollen, bringt ein Füllhorn voll Getreide und Trauben, um damit die Freude am Leben und Lieben neu zu entfachen.

Für Rubens war der Inbegriff der Schönheit der weibliche Akt. Die Göttin Venus verkörpert diesen in idealer Weise. Antike Statuen der Liebesgöttin galten als wichtige Vorbilder für Posen und Emotionen. Für dieses Bild stand die benachbarte kauernde Venus des antiken Bildhauers Doidalses Patin (Nr. 44). Rubens vermittelt durch seine Malerei das Gefühl von Kälte und Wärme. Die wie lebendig erscheinende, bläulich schimmernde Haut steigert dieses Empfinden. Damit geht Rubens über die Möglichkeiten der antiken Skulptur hinaus.

# 46

---

Peter Paul Rubens

## VENUS UM ADONIS TRAUERND

um 1614

London, Dulwich  
Picture Gallery

Dies ist eine vorbereitende Ölskizze für das von Rubens ausgeführte Gemälde (Nr. 47). Es zeigt eine tragische Liebesgeschichte: Die Göttin Venus verliebte sich in einen Sterblichen, den unermüdlchen Jäger Adonis. Eines Tages ging Adonis trotz der Warnung der Venus auf Wildschweinjagd, auf der er tödlich verwundet wurde.

Die Figur der Venus wurde von der antiken Skulptur der kauernenden Göttin angeregt (Nr. 44). Wie auch in den Darstellungen der Beweinung Christi (Nr. 65) verwendete Rubens diese Pose als Ausdruck für Trauer über den Tod eines geliebten Menschen.

# 47

---

Peter Paul Rubens

## VENUS UM ADONIS TRAUERND

um 1614  
Jerusalem, Israel  
Museum

Venus betrauert Adonis. Sie ist über den Leichnam ihres Geliebten gebeugt und berührt zärtlich sein Haupt. Die Göttin trauert tränenreich, aber zurückhaltend. Das wirkliche Ausmaß ihres Schmerzes wird durch die sich windenden Grazien zum Ausdruck gebracht. Amor blickt gequält auf seine Mutter. Zornig reißt er sich den Köcher mit jenen Pfeilen vom Leib, die die Liebe der Venus entflammt hatten und so letztlich Schuld an dieser Tragödie tragen. Er bringt damit zum Ausdruck, dass die Liebe selbst gestorben sei.

Den Künstlern des Barock galten Werke der Antike als kraftvollste Träger der Emotionen. Rubens übernimmt das antike Vorbild der Kauernden Venus des Griechen Doidales (Nr. 44) für dieses wie auch für andere Gemälde. Eine einzige Grundform wird damit zur Trägerin einer ganzen Reihe von Gemütszuständen, darunter Verletzlichkeit, Verzweiflung und Hilflosigkeit. Mithilfe seiner Vorstellungskraft gestaltet Rubens das erkennbare Vorbild in seinen Gemälden um und verleiht dem Motiv neue Bedeutungen.

# 48

---

Virgil Solis

## PUB. OVIDII NASONIS METAMORPHO- SEON LIBRI XV

1587  
Privatbesitz

Virgil Solis war ein Zeichner und Kupferstecher der Renaissance. Er produzierte ungefähr zweitausend Druckgraphiken zu Themen aus der Bibel und der Mythologie, so auch die Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* (183 Holzschnitte). Für seine Darstellungen nahm Solis seinerseits Anleihen bei Bilderfindungen berühmter Zeitgenossen. Somit bildeten seine Publikationen einen riesigen Fundus an Figuren, Kompositionen und Gesten, die anderen Künstlern als Anregungen zur Verfügung standen. Die dramatische Geste der trauernden Venus könnte in verwandelter Form in Rubens' Figur des Amor wieder anklingen.

Die Positionierung der Jagdhunde, der treuen Begleiter des Adonis, war Vorbild für Rubens' eigene Version des Themas (Nrn. 46, 47). Bei Rubens zeigt einer der beiden Interesse am Wehklagen der Grazien. Der andere schnüffelt am Blut des Toten, wie um es gleich darauf aufzulecken. Darin und in der Wahl der graziilen Windhunde, geht Rubens über dieses Vorbild hinaus und steigert durch den hündischen Genuss des Blutes auch die Drastik des gewaltsamen Todes.

# 49

---

Tizian

## VENUS UND ADONIS

1555/60

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Die Göttin Venus versucht ihren Liebhaber Adonis von der gefährlichen Jagd abzuhalten. Sie klammert sich an ihn und fleht ihn an, nicht zu gehen, aber Adonis bricht bereits auf. Seine Hunde ziehen an ihren Leinen. Amor schläft im Hintergrund, seine Pfeile hängen im Baum. Dies symbolisiert den Widerstand des Adonis gegen das Verlangen der Venus und ihr Liebesversprechen. Die Geschichte endet tatsächlich tragisch, denn während der Jagd wird der sterbliche Adonis von einem Wildschwein getötet.

Tizians sichtbare Pinselstriche verleihen dem Gemälde Kraft und Schwung. Hier und da malte der Künstler sogar mit dem Finger, wie an den Armen des Adonis. Die Dynamik der Komposition entspringt auch der Drehung der Figur der Venus, die von einem antiken Relief angeregt wurde. Tizian war der erste Maler, der den Abschied von Adonis und Venus darstellte. Diese Leistung und die Sinnlichkeit der Malerei, die das Auge des Betrachters fesseln, wurden für Rubens' benachbartes Gemälde (Nr. 50) zum fruchtbaren Vorbild.

# 50

---

Peter Paul Rubens

## VENUS UND ADONIS

um 1630

New York, Metropolitan Museum of Art

Vor allem den Werken Tizians verdankte Rubens wichtige Anregungen. Sie dienten ihm als Vorbilder für seine Bilderfindungen. Rubens hatte die gleichnamige Komposition von Tizian (Nr. 49) auf einer Reise nach Madrid gesehen und kopiert. Diese Kopie existiert nicht mehr, dafür aber diese spätere Darstellung, in der die ursprüngliche Komposition gespiegelt ist. Die nackte Göttin ist frontal zu sehen. Amor schläft hier nicht, sondern versucht ebenfalls, Adonis vom Jagen abzuhalten. Rubens veränderte die beispielhafte Komposition Tizians, die aber als solche noch erkennbar sein sollte. Durch die Verarbeitung des Vorbilds entsteht etwas Neues, das gleichzeitig mit dem Vorbild wetteifert und es überbieten will. Rubens präzisiert den Moment; Gesichtszüge und Körpersprache drücken innere Leidenschaften intensiver aus. Auch die Schilderung der Natur steigert das dramatische Geschehen. Statt Tizians dichter Farbigkeit schimmern Rubens' Formen transparent und licht. Vibrierende Beweglichkeit zerrt an der festen Kontur.

Peter Paul Rubens nach  
Tizian

## VENUS UND CUPIDO

um 1628  
Madrid, Thyssen-  
Bornemisza Collection

Der venezianische Renaissancemaler Tizian war ein bedeutendes Vorbild für Rubens. Tizian schuf um das Jahr 1555 eine populäre Darstellung der Venus im Spiegel. Für die Pose der Venus hat Tizian eine bekannte antike Statue in Malerei übersetzt. Rubens hat während seines Aufenthaltes in Italien oder auch in Spanien ein solches Bild von Tizian gesehen und mit diesem Bild kopiert: Venus betrachtet sich im Spiegel, der von Amor gehalten wird; Köcher und Bogen liegen zu seinen Füßen. Die Göttin bedeckt sich mit dem weißen Gewand und darüber mit dem luxuriösen, mit Pelz gefütterten Samtmantel. Venus zeigt ihren Körper ebenso sehr, wie sie ihn verbirgt. Die schöne Frau, die sich im Spiegel betrachtet, war ein prominentes Thema der Liebesdichtung, in der der Schriftsteller den glücklichen Spiegel beneidet, der das herrliche Bild seiner Dame genießt. Rubens kopiert nicht nur, sondern erschafft mit Hilfe des bewunderten Vorbilds mit lebendiger Wärme und Weichheit des Fleisches eine sinnlich gegenwärtige Venus.

## TORSO GADDI (GIPSABGUSS)

Original: Hellenistisch,  
2. Jh. v. Chr.  
München, Museum für  
Abgüsse Klassischer  
Bildwerke

Dies ist ein Abguss von einem griechischen Statuenfragment aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Das Original befindet sich in den Uffizien in Florenz. Die Figur zeigte wohl einen Kentauren, einen Pferdemenchen, der sich vehement gegen seine Fesseln wehrt. Seit seiner Auffindung im Rom der Renaissance war dieser Torso, wie auch die *Laokoon-Gruppe* (Nr. 55), eine der bewundertsten Skulpturen der Antike. Die Künstler schätzten besonders die dynamische Beugung des Körpers und die ungewöhnlich feine Ausarbeitung der Körpermerkmale. Der kraftvollen Muskulatur, eingefroren im Moment einer ausgefallenen Bewegung, galt es nachzueifern. Rubens verarbeitete diese Anregung in seinen Darstellungen des auferstehenden bzw. triumphierenden Christus (Nrn. 53, 54). Da er das antike Vorbild in ein anderes Motiv einfließen ließ, konnte es Gegenstand des kennerschaftlichen Gesprächs unter den Betrachtern werden, denen die Anleihe bei einer allgemein bekannten Antike nicht verborgen blieb.

# 53

---

Peter Paul Rubens

## DER HL. AUGUSTINUS ZWISCHEN CHRISTUS UND DER MADONNA

um 1615

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

In den acht Jahren seines Italienaufenthaltes studierte Rubens die Werke italienischer Meister und die berühmten Statuen der Antike. In dieser Zeit sah er auch den *Torso Gaddi* (Nr. 52), dessen interessante Haltung und detaillierte Körpermodellierung den Künstler besonders reizten. Durch seine plastische Malerei verwandelte Rubens das antike Fragment in die kraftvolle Statur des triumphalen Auferstandenen.

Die Darstellung illustriert eine Passage aus den Monologen des hl. Augustinus, eines der vier lateinischen Kirchenväter. Darin drückt er seine Liebe zu Christus und Maria aus, dem Ursprung aller seiner Lehren. Das Übermaß göttlicher Liebe wird durch das Nähren durch das Blut des Erlösers und die Milch der Muttergottes symbolisiert und von Rubens anhand einer visionären Begegnung vorgeführt. Augustinus kniet auf Büchern, die sein umfangreiches Werk als Verfasser zahlreicher theologischer Schriften und seiner Ordensregeln verdeutlichen. Mitra und Krummstab sind die Attribute seines Bischofsamts.

# 54

---

Peter Paul Rubens

## DER AUFERSTANDENE UND TRIUMPHIERENDE CHRISTUS

um 1615

Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

In Italien studierte Rubens die Werke der Antike. Besonders die großformatigen Skulpturen galten ihm und seinen Zeitgenossen als ideale Darstellungen des menschlichen Körpers. Die äußere Bewegung der Figuren wurde als perfekte Entsprechung seelischen Ausdrucks bewundert.

Wie auch im Auferstandenen Christus aus Madrid (Nr. 53) hat Rubens hier das Vorbild des *Torso Gaddi* (Nr. 52) in Malerei umgesetzt. Selbstbewusst begibt er sich in einen Wettstreit mit der Antike. Dank seiner mitreißenden Kunst setzt er der steinern-glatten Oberfläche der Skulptur lebensvolle Sinnlichkeit entgegen, ein Erkennungsmerkmal seiner Malerei.

Christus erhebt sich vom steinernen Totenbett. Die Auferstehung ist soeben vollzogen. Engel assistieren dem Erlöser, indem sie die Dornenkrone halten und das Leichentuch entfernen. Das Getreide deutet auf die Eucharistie voraus. Durch das strahlende Licht ähnelt der Heiland dem Gott Apollo; auch darin besteht eine Anverwandlung der Antike.



# 55

---

## LAOKOONGRUPPE (GIPSABGUSS)

Original: 40–20 v. Chr.  
München, Museum für  
Abgüsse Klassischer  
Bildwerke

Dies ist ein Abguss von einer der berühmtesten Skulpturen der Antike. Das verlorene Bronzeoriginal der Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos stammte aus der Zeit um 200 v. Chr. Es ist nur in einer einzigen römischen Marmorkopie aus der Zeit um Christi Geburt erhalten.

Der Priester Laokoon warnte die Troianer vor dem Untergang der Stadt, sollten sie das troianische Pferd als Geschenk der Griechen akzeptieren. Die den Griechen hilfreiche Athene ließ Laokoon und seine beiden Söhne daraufhin von zwei Schlangen töten. Die unübertroffene Darstellung des Todeskampfes war seit der aufsehenerregenden Auffindung der Marmorgruppe 1506 in Rom für Jahrhunderte eines der bedeutendsten Vorbilder für die Schilderung von Schmerz und Verzweiflung. Auch Rubens studierte und zeichnete das gefeierte Bildwerk (Nrn. 56, 57). In vielen Darstellungen, in denen dramatische Leideserfahrungen vorgeführt werden, zitierte er die ausgreifenden Körperhaltungen und den schmerzverzerrten Gesichtsausdruck (Nrn. 58, 59).

# 56

---

Peter Paul Rubens

## STUDIE ZUR LAOKOONGRUPPE

um 1601/02  
Köln, Wallraf-Richartz-  
Museum & Fondation  
Corboud

Leidenschaft, expressive Schilderung angespannter Muskeln, das Wesen des Schmerzes sowie Todesangst sind die bewunderten Aspekte der antiken *Laokoongruppe*, die sie zu einem der meistverwendeten Vorbilder neuzeitlicher Künstler werden ließ. Rubens studierte sie und zeichnete Details, so auch auf dem benachbarten Blatt (Nr. 57). Sowohl für seinen Samson (Nr. 58) als auch für zwei Figuren seines Ignatiusaltares (Nrn. 59, 60) verwendete Rubens die ausgreifende Gestik und pathosgeladene Mimik des antiken Idols.

# 57

---

Peter Paul Rubens

## TORSO DES LAOKOON IN DREIVIERTEL- ANSICHT

um 1601/02  
Dresden, Staatliche  
Kunstsammlungen,  
Kupferstich-Kabinett

Rubens hat die *Laokoongruppe* im Vatikan in verschiedenen Ansichten gezeichnet. Ein Vergleich mit dem Gipsabguss (Nr. 55) zeigt, dass der damals noch fehlende Arm des Laokoon durch einen fast durchgedrückten, diagonal nach oben ausfahrenden Arm ergänzt worden war, wie er auch auf den Zeichnungen von Rubens zu erkennen ist. Rubens wählte hier diesen Blickpunkt, um in der Gestalt des sich aufbäumenden Vaters die Verkürzungen von Körper und Kopf sowie das beeindruckende Spiel der Muskeln zu erkunden.

---

 Peter Paul Rubens

 DIE BLENDUNG  
 SIMSONS

 1609/10  
 Madrid, Museo Thyssen-  
 Bornemisza

In dieser Ölskizze entwarf Rubens eine kraftvolle Komposition für die Darstellung einer alttestamentarischen Erzählung. Das Buch der Richter berichtet vom übermenschlich starken Simson, der nur durch die List seiner geliebten und doch verräterischen Delila besiegt werden konnte. Die Soldaten der Philister, eines Volks, dem auch Delila angehörte, übermannen den biblischen Helden. Zuvor hatte Delila dem Simson das Haar abgeschnitten, was zum Verlust seiner Kraft führte. An der Spitze der Komposition und damit im Brennpunkt der dargestellten Kräfte werden ihm mit einem Dolch die Augen ausgestochen. Die Haltung der nackten Körper der beiden zentralen Gestalten verraten den Einfluss der berühmten *Laokoongruppe* als Urtyp des Leidens und pathosgeladener Bewegung (Nr. 55). Dabei variierte Rubens die offenkundigen Anregungen, gruppierte und komponierte um. Durch seinen künstlerischen Willen erschuf er mithilfe des berühmten Vorbilds schließlich etwas Neues.

---

 Peter Paul Rubens

 WUNDER DES  
 HL. IGNATIUS  
 VON LOYOLA

 um 1617/18  
 Kunsthistorisches  
 Museum, Gemäldegalerie

Ignatius von Loyola war der Gründer des Jesuitenordens. Er steht an der Spitze einer geordneten Reihe von Jesuitenpatres. Mit ruhiger Konzentration, den beseelten Blick empor gerichtet, wendet er sich dem Volk zu. Zu Füßen des Altars winden sich in wilder Ekstase die »Besessenen«. Durch die Vermittlung des Gottesmannes erfahren sie göttliche Befreiung von irdischen Qualen. Die schmerzgekrümmten Gestalten sind eine Anverwandlung des *Laokoon* (Nr. 55). Vor allem der rücklings auf dem Boden Liegende ist nach dem antiken Vorbild spektakulär in Szene gesetzt. Die markante Neukonzeption der Figuren macht deutlich, dass Rubens hier nicht an bloßer Nachahmung, sondern an Verbesserung und Überbietung der ohnehin bekannten Vorbilder interessiert war. Bereits einige Jahre vor der Heiligsprechung des Ignatius schuf Rubens dieses großformatige Altarbild für die neugebaute Ordenskirche in Antwerpen. Abwechselnd konnte dieses Gemälde mit dem gegenüber ausgestellten Franz Xaver (Nr. 77) sowie weiteren Bildern im selben Hochaltar ausgestellt werden.

# 60

---

Peter Paul Rubens

## MODELLO FÜR DIE WUNDER DES HL. IGNATIUS VON LOYOLA

um 1615/16  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Diese Ölskizze diente zur Vorbereitung des großen Altargemäldes (Nr. 59). Bei genauerer Betrachtung fallen Unterschiede zum später ausgeführten Altarbild auf. So verzichtet Rubens auf das in der Skizze noch vorhandene tote Kind samt trauernder Mutter in der unteren Bildmitte oder auch auf den Stab des jungen Mannes an der Chorschranke darüber. Dadurch erfährt vor allem die Figur des vom *Laokoon* angeregten »Besessenen« eine Klärung und Monumentalisierung, die der Komposition zugutekommt.

# 61

---

Peter Paul Rubens

## BEWEINUNG CHRISTI

1614/15  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Maria und Johannes betrauern den Tod Jesu. In der Abgeschlossenheit der Grabeshöhle versieht Maria einen letzten Dienst an ihrem toten Sohn. Sorgfältig zieht sie einzelne Dornen aus seiner verletzten Haut. Diese liebevolle Tat lenkt den Blick auf die noch halb geöffneten Augen des Leichnams. Auch der gleichfalls offene Mund führt den Tod ungeschönt vor Augen. Blut dringt aus der Nase, der Seitenwunde und den Wundmalen der Hände: ein letzter Rest Lebensgeist verlässt die sterbliche Hülle. Tränen benetzen die Wangen der Lebenden. Zwei Tränen der Maria fallen auf den Arm Jesu. Auch im kleinsten Detail, in der plastischen Schilderung der soeben vergossenen Tropfen, zeigt sich Rubens' große Meisterschaft.

Ein Vergleich zwischen *Venus und Adonis* (Nr. 63), dieser Beweinung und der *Grablegung* (Nr. 62) zeigt die interessante Verwandlung von einem mythologischen in ein christliches Thema und umgekehrt. Rubens gestaltet auch in diesem Fall erkennbare Vorbilder in seinen Gemälden um und verleiht ihnen neue Bedeutungen.

# 62

---

Peter Paul Rubens

## GRABLEGUNG

um 1612

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Mit der Skizze *Venus und Adonis* (Nr. 63) entwickelte Rubens eine grundsätzliche Darstellung von Beweinungs- und Grablegungsdarstellungen. Der gekrümmte Leichnam Christi entspricht diesem Entwurf. Rubens' künstlerischer Begriff von Trauer war derart ausgeprägt, dass er direkt in andere Bildzusammenhänge überführbar wurde. Damit waren seine Bildideen von vornherein mobil angelegt. Somit geschieht künstlerische Schöpfung durch Verwandlung. Andererseits übernimmt Rubens auch eine Figur eines Toten aus einer Komposition von Tobias Stimmer (Nr. 64), deren gespreizte und gestreckte Glieder die Haltung Christi vorwegnehmen. Doch im Gegensatz zur kruden Schilderung Stimmers inszeniert Rubens den leblosen Leib, gestützt durch Maria und Johannes, monumental und erhaben. Die Handlung ist fast zum Stillstand gekommen. Christi Körper wird trotz der drastischen Wunden als perfekt idealisierter Akt vorgezeigt. Durch das Getreide, Sinnbild der Eucharistie, wird dem Tod die christliche Hoffnung auf Auferstehung entgegengesetzt.

# 63

---

Peter Paul Rubens

## VENUS UM ADONIS TRAUERND

um 1608/12

Washington, D.C.,  
National Gallery of  
Art, Ailsa Mellon Bruce  
Fund

Venus betrauert den toten Adonis. Darüber skizziert Rubens weitere zwei Köpfe. Mit der Inschrift »Sie nimmt die Seele des Sterbenden mit ihrem Mund auf« erinnert sich Rubens an lateinische literarische Vorbilder. Diese rasch entstandene Skizze zeigt den Wandel einer Bildidee von einem mythologischen Liebestod zu einem christlichen Thema. Im Vergleich zur Beweinung (Nr. 61) und der Grablegung Christi (Nr. 62) wird die Ähnlichkeit anschaulich. Adonis und Christus wurden aufgrund ihres göttlichen Ursprungs und ihrer Auferstehung lange Zeit miteinander assoziiert.

# 64

---

Peter Paul Rubens nach  
Tobias Stimmer

## FÜNF MÄNNLICHE FIGURENSTUDIEN

1597/98  
Rotterdam, Museum  
Boijmans van  
Beuningen

Das Kopieren von Werken älterer Künstler gehörte zur Ausbildung eines Malers und gab auch nach der Ausbildungsphase der eigenen Erfindungskraft neue Impulse. Tobias Stimmer war ein Schweizer Maler und Zeichner, der 1576 in Basel sein Buch *Neue künstliche Figuren biblischer Historien* veröffentlichte. Aus den Holzschnitten kopierte Rubens einzelne Figuren oder Motive und verteilte sie über sein Blatt. Dabei spielte der ursprüngliche Handlungsrahmen der Figuren keine Rolle mehr. Stimmers Toter – hier in der Nachzeichnung des Rubens – wurde Anregung für eine Reihe von Rubens' Beweinungsdarstellungen. Nur das Kernmotiv des schroff dem Betrachter entgegen gelagerten Körpers ist übertragen, während Beine oder Kopf abgewandelt sind (Nr. 65).

# 65

---

Peter Paul Rubens

## BEWEINUNG CHRISTI

1614  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Dieses kleine, sehr fein gemalte Bild dient der privaten Andacht, die es den Gläubigen ermöglichen soll, sich in Nahsicht in die Leiden Christi zu versenken. Im Zentrum der Komposition liegt der starre Leichnam Christi. Durch die ungewöhnliche Position des Körpers und die betonte Beleuchtung verschärft Rubens die Drastik des Todes. Eine Anregung zu diesem leblosen Körper erhielt er durch die Figuren, die er bei Tobias Stimmer gesehen und kopiert hat (Nr. 64). Die Figuren, die Jesus umgeben, zeigen verschiedene Stufen der Trauer. Johannes stützt mit stillem Schmerz Maria. Sie beugt sich mit aschfahlem Gesicht und tränenleerem Blick über ihren toten Sohn und schließt ihm behutsam die Augen. Maria Magdalena, links im grauschimmernden Gewand, rauft sich die offenen langen Haare. Der schon starre leichenfahle Arm des Toten in ihrem Schoß steht in wirkungsvollem Kontrast zu ihrer rosigen Haut. Die drei klagenden Frauen rechts zeigen unterschiedliche Schmerzensgesten.

# 66

Peter Paul Rubens

## HIMMELFAHRT MARIENS

1612/16

Wien, Albertina

Bei der einzigen von Rubens bekannten Vorzeichnung zu einer Himmelfahrt Mariens ist im Bereich der Putten zu erkennen, dass der Künstler während der Zeichnung Korrekturen, sog. *Pentimenti*, vorgenommen hat, um zu einer befriedigenden Lösung zu kommen. Die Komposition scheint eine Weiterentwicklung der Ölskizze aus der Eremitage (Nr. 68) zu sein, um letztlich das große Altarbild (Nr. 69) vorzubereiten. Für die Darstellung der Putten konnte sich Rubens an seiner Skizze nach Pordenone (Nr. 70) orientieren.

# 67

Peter Paul Rubens

## AKTSTUDIE EINES MANNES IN VORGEBEUGTER HALTUNG

um 1613

Wien, Albertina

Diese Studie bereitet den Apostel im linken unteren Vordergrund von Rubens' *Himmelfahrt Mariens* vor (Nr. 69). Dieselbe Figur erscheint auch praktisch unverändert in dem etwas früher entstandenen *Modello* (Nr. 68). Neben dem Mann hat Rubens den rechten Arm nochmals gezeichnet, um die Hand, die die schwere Last ergreift, auszuarbeiten. Diese hat er schließlich auf den Gemälden nicht verwendet, denn sie enden am linken Bildrand ziemlich identisch vor dem Handgelenk, so wie bei dieser Zeichnung der Halbfigur.

# 68

Peter Paul Rubens

## HIMMELFAHRT UND KRÖNUNG MARIENS

um 1609/11

St. Petersburg,  
Staatliche Eremitage

Leihgabe ermöglicht  
durch die Unterstützung  
von

Rund ein Dutzend großformatiger Gemälde und Ölskizzen Rubens' sind dem Thema der Himmelfahrt Mariens gewidmet. Allein sieben Altarbilder von seiner Hand unterstreichen die Bedeutung dieses Themas für die katholische Kirche seiner Zeit. Diese Ölskizze dürfte am 22. April 1611 den Domherren der Antwerpener Kathedrale als Bewerbung für den Auftrag des Hochaltars vorgelegt worden sein. Obwohl Rubens den Auftrag erhielt, wurde diese Komposition nie ausgeführt. Rubens verwendete diesen *Modello* aber einige Zeit später für die abgeänderte Fassung für die Jesuiten (Nr. 69). Vor allem der untere Bereich mit den Frauen und Aposteln wurde nur unwesentlich verändert. Dagegen verzichtete Rubens oben auf die Darstellung der Krönung Mariens durch Christus und die musizierenden Engel. Ungefähr zehn Jahre vor dieser Ölskizze fertigte Rubens in Italien seine Skizze nach Pordenone an (Nr. 70). Für diese wie auch die weiteren Darstellungen der Himmelfahrt war das Vorbild der lebhaften, emporstrebenden Putten bedeutend.



# 69

---

Peter Paul Rubens

## HIMMELFAHRT MARIENS

1611–1614/1621  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Rubens hat dieses Bild vermutlich bereits 1611 für die Kathedrale von Antwerpen gemalt, wo es allerdings nie aufgehängt wurde. Stattdessen hat er es einige Jahre danach für die Jesuitenkirche verwendet und dafür verändert. Für den unteren Teil der Darstellung wiederholte der Maler die Figurengruppe von der Ölskizze (Nr. 68). Damit war Rubens der erste Maler, der bei einer Himmelfahrt Mariens das außerbiblische Motiv der Frauen am leeren Grab darstellte. Statt des Leichnams finden diese duftende Rosen vor. Rubens hat erst in der endgültigen, heute sichtbaren Fassung die untere Zone in zwei Gruppen geteilt. Auch in der Ölskizze füllen die Figuren noch die gesamte Breite. Dann hat er sowohl die Zypressen im Hintergrund als auch den mittleren Apostel übermalt. Der vor ca. 60 Jahren bei einer Reinigung wieder freigelegte Fuß gehört zu jener ursprünglichen Figur. Während seines Italienaufenthaltes fertigte Rubens eine Skizze nach Pordenone an (Nr. 70).

# 70

---

Peter Paul Rubens nach  
Giovanni Antonio  
Pordenone

## GOTTVATER MIT ENGELN

um 1600/03  
London, Courtauld  
Gallery

Erst ab seinem Italienaufenthalt (1600–1608) setzte Rubens in seinen Skizzen auch Farbe ein. Eines der kraftvollsten und frühesten Beispiele ist dieses große Blatt, das er wohl kurz nach seiner Ankunft in Italien nach einem Fresko von Antonio Pordenone im Dom von Treviso schuf. Über einer anfänglichen Zeichnung aus schwarzer Kreide für die Umrisse und roter Kreide für die Hautpartien liegt die mit Pinsel aufgetragene Wasserfarbe, die Rubens nur für diese eine Skizze verwendete.

# 71

---

Peter Paul Rubens und  
Frans Snyders (Früchte  
und Schnepfe)

## CHRISTUSKIND MIT DEM JOHANNES- KNABEN UND ZWEI ENGELN

1615/20  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Jesus lagert auf einem roten Mantel als Zeichen seiner Hoheit und seiner zukünftigen Passion. Darauf und auf die göttliche Liebe deuten auch der Wein und die Äpfel hin. Das Obst und der Vogel wurden vom Spezialisten Frans Snyders gemalt. Jesu zärtliche Berührung gilt Johannes dem Täufer, zu dem das Lamm und das Fell gehören. Zwei Putten vervollständigen die Kindergruppe. Der Johannesknabe entspricht in seiner Haltung, nur ins ruhig Lagernde verändert, einem Putto aus der *Himmelfahrt* (Nr. 69). Eine Verwandlung der besonderen Art wird erkennbar, wenn man sowohl Jesus als auch den linken Putto mit der Zeichnung des Mannes vergleicht (Nr. 67), der die gebückte Haltung des Apostels im linken Vordergrund der *Himmelfahrt Mariens* (Nr. 69) vorbereitet. Der linke Arm Jesu entspricht der Armstudie der Zeichnung, doch ist er, wie auch der Putto, vom männlich Kraftvollen ins kindlich Idyllische verwandelt. Rubens konnte also mustergültige Posen in anderen Zusammenhängen bestmöglich wieder verwenden.

# 72

---

Peter Paul Rubens

## BLINDER MIT AUSGESTRECKTEN ARMEN

um 1617/18  
Wien, Albertina

Rubens zeichnete seine Detailstudien nach lebenden Modellen, die nach seinen Anweisungen bestimmte Posen einnahmen. Diese Zeichnungen benötigte er, um die richtige Haltung der wichtigsten Figuren seiner Gemälde exakt zu bestimmen. Gesichtsausdruck, Muskulatur und Gewandfalten ließen sich dabei genau beobachten und aufzeichnen. Ist dieser Mann auf dem davor entstandenen *Modello* (Nr. 78) noch mit einem Stock ausgestattet, so wird auch durch die veränderte Armhaltung der Eindruck von Blindheit noch verstärkt.

# 73

---

Peter Paul Rubens

## VERSCHIEDENE STUDIEN ZU FIGUREN FÜR DAS »WUNDER DES HL. FRANZ XAVER«

um 1617/18  
London, Victoria and  
Albert Museum

Diese Figurenstudie zeigt den im Bildvordergrund befindlichen und von Franz Xaver zum Leben erweckten jungen Mann. Wie die Figurenskizze des Blinden (Nr. 72) wurde auch diese Figur gegenüber der Ölskizze (Nr. 78) noch abgeändert und dann so ins Hochaltarbild aufgenommen. Die Beinstudien wurden vermutlich aus einem anderen Zusammenhang herausgeschnitten und dann auf dieses Blatt aufgeklebt. Sie lassen sich zwar mit den Beinen der Notleidenden in der rechten unteren Ecke des Gemäldes vereinbaren, wurden aber auf dem Altarbild nicht mehr genau in dieser Form wiedergegeben.



# 74

---

Peter Paul Rubens

## MANN IN KOREANISCHEM KOSTÜM

1617

Los Angeles, The J. Paul  
Getty Museum

Diese Darstellung eines koreanischen Ratsbeamten ersetzte den Mann mit Turban auf dem Modello (Nr. 78) und bildete die Grundlage für die Figur in der Mitte des Altargemäldes (Nr. 77). Eine andere Deutung sieht in der Figur den chinesischen Händler Yppong, der sich 1601 in das Freundschaftsalbum des Holländers Nicolaas de Vrise eintrug. Dazu ließ er eine kleine Porträtzeichnung von sich anfertigen. Rubens könnte dieses kleine Bild zum Vorbild für seine eigene Zeichnung genommen haben, für die er die originale Pose mithilfe eines Modells nachstellte.

# 75

---

Johann Theodor de  
Bry und Johann Israel  
De Bry

## INDIA ORIENTALIS

1599–1601

Wien, Österreichische  
Nationalbibliothek

Im Hintergrund des Altargemäldes (Nr. 77) stürzt durch himmlische Gewalt eine Götzenstatue vom Altar eines mächtigen Tempels. Rubens erhielt die Anregung zu dieser Gestalt von einer Ausgabe dieses Buches, das er sich 1613 kaufte. Es enthält eine Reisebeschreibung Ostasiens. Menschen opfern der gehörnten Statue des Narasimha, eines der Avatare des Hindu-Gottes Vishnu. Dessen Bauch besteht aus dem Kopf eines von ihm besiegten Dämons. Derartige Gestalten waren in Europa traditionell mit dem Teufel assoziiert.

# 76

---

Tintoretto

## DIE WERKSTATT DES VULKAN

1576/77

Venedig, Fondazione  
Musei Civici,  
Palazzo Ducale, Sala  
dell'Anticollegio

Vulkan ist der Gott des Feuers und der Handwerker. Er ist der geschickte Schmied der Götter und fertigte ihnen wie auch einigen Menschen Waffen und Rüstungen. Es waren glänzende Werke von höchster Kunstfertigkeit, wie sie zu Füßen der Schmiede zu sehen sind. Diese sind die Kyklopen, die Knechte des Gottes. Sie alle leben in den Tiefen eines Vulkans. Ein solcher feuerspeiender Berg mit einer Ruine ist im Hintergrund dargestellt. Der Reichtum der Erde, die auch die Rohstoffe für die Werke des Gottes hergibt, und die zivilisatorische wie zerstörerische Macht des Feuers sind damit auch Themen des Gemäldes.

Venedig war eine der ersten Städte, in der sich Rubens in Italien aufhielt. An Tintoretts Gemälde studierte er die Darstellung ungestümer körperlicher Aktion, von Bewegung und Kraftanstrengung. Rubens übertrug das Vorbild in einen völlig anderen Zusammenhang. Die ausgefallene Pose des rücklings dargestellten Schmiedes inspirierte ihn zur Figur eines Bedürftigen unten rechts in seinem Altargemälde (Nr. 77).

# 77

---

Peter Paul Rubens

## DIE WUNDER DES HL. FRANZ XAVER

1617/18

Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Der hl. Franz Xaver war ein jesuitischer Missionar in Asien. Durch seine Vermittlung sollen Kranke genesen und Tote erweckt worden sein. Im Bild sprengt die himmlische Macht, die Versinnbildlichung des Glaubens, eine Götzenstatue. Auffallend sind hier die über Vorstudien (Nrn. 72, 73, 74) entwickelten Figuren im Vordergrund. Darunter sind solche, die Rubens aus der italienischen Kunst ableitete, z.B. von Tintoretto (Nr. 76). Um einigen Figuren ein orientalisches Aussehen zu verleihen, übertrug er Kostümierungen aus diversen Quellen (Nr. 75). Verbunden mit dem Mann im gelben Gewand und hohen Hut im Bildmittelgrund hat sich die eindrucksvolle Studie eines Mannes in asiatischer Tracht erhalten (Nr. 74). Rubens führt uns gewollt sprunghaft von einer Figurengruppe zur nächsten und durchmisst damit die ganze Szene. Die Komposition wird von der Architektur im Hintergrund abgeschlossen. Der kunstvoll arrangierte Raum wirkt komprimiert und weiträumig zugleich und erfüllt den Anspruch an Lesbarkeit. Die Bildentstehung hat Rubens über eine Ölskizze geplant (Nr. 78).

# 78

---

Peter Paul Rubens

## MODELLO FÜR »DIE WUNDER DES HL. FRANZ XAVER«

1616/17

Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Mit dieser Ölskizze bereitete Rubens das großformatige Altarbild für die Antwerpener Jesuitenkirche vor. Sie diente auch zur Begutachtung durch die jesuitischen Auftraggeber. Im nächsten Schritt definierte er einzelne Figuren durch Detailstudien, denn im Vergleich zur Vorstudie des Blinden (Nr. 72) fällt auf, dass die Zeichnung mehr dem fertigen Bild als dem Modello gleicht. Die Handhaltung unterscheidet sich, und die Figur scheint auf dem Modello noch einen Stab zu halten. Auch die Zeichnung des Wiedererweckten (Nr. 73) ist dem ausgeführten Altarbild ähnlicher, ebenso wie der Asiate in der Bildmitte, der hier einen Turban trägt (Nr. 74).

# 79

---

Peter Paul Rubens

## NIEDERLAGE SANHERIBS

um 1617

Wien, Albertina

Als der assyrische König Sanherib Jerusalem belagerte, schien die Stadt ihrem Untergang geweiht. Nur durch die Erscheinung eines Engels konnte das Heer besiegt werden. Typisch für Rubens' Schlachtendarstellungen ist die besondere Verflechtung von Mensch und Tier, die auf das Vorbild von Leonardos *Anghiari-Schlacht* zurückgeht. Die Zeichnung ähnelt in ihrem Aufbau jener der letzten Schlacht des Konsuls Decius Mus. Auch hier wird der Protagonist auf einem sich aufbäumenden Pferd im Zentrum des Geschehens dargestellt, während aufgeschreckte Soldaten um ihr Leben kämpfen oder bereits fliehen.

# 80

---

Peter Paul Rubens

## DER TOD DES DECIVS MUS

1616/17

Madrid, Museo  
Nacional del Prado

Der Historiker Titus Livius berichtet in seiner *Römischen Geschichte* von der Opferbereitschaft des Konsuls Publius Decius Mus. Einer Traumvision folgend weihte dieser sich dem Tode, um seinem Heer im Kampf gegen die Latiner den Sieg zu sichern. Rubens wählte diese historische Überlieferung als Thema eines Gemäldezyklus, der sich heute in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein befindet.

Die Darstellung des heroischen Todes des Decius Mus bot Rubens die Gelegenheit zu einer dramatischen Schlachtendarstellung. In der vorbereitenden Ölskizze aus dem Museo del Prado treten uns Mensch und Tier in enger Verflechtung gegenüber. Wie in einem heillosen Wirrwarr verknüpft Rubens Reiter und Pferde miteinander. Es geht hierbei aber weniger um die heroische Gewalt des Kampfes als um einen tieferen Sinn: Der Konsul steht im Mittelpunkt des Geschehens. Von einem Lanzenhieb getroffen, fällt er von seinem sich hoch aufbäumenden Pferd. Sein Blick führt zu einem Siegesgenius am Himmel und erinnert an christliche Märtyrerdarstellungen. Die Opferbereitschaft des Konsuls erhält so im gegenreformatorischen Sinne eine religiöse Umdeutung.

# 81

---

Michiel Coxcie

## DER TOD ABELS

nach 1539  
Madrid, Museo  
Nacional del Prado

Der heute fast in Vergessenheit geratene Michiel Coxcie war einer der führenden Maler des späten 16. Jahrhunderts. Als Hofmaler in Brüssel galt er als Rubens' Vorreiter in den südlichen Niederlanden. Seine Darstellung des biblischen Brudermordes war für Rubens wohl Inspiration und Herausforderung zugleich. Während Kain für den Mord an seinem Bruder von Gott verstoßen wird, dominiert im Vordergrund der auf dem Rücken liegende, leblose Körper Abels. Mit dem Kopf an den unteren Rand der Leinwand gedrängt, scheint er beinahe aus dem Bild zu fallen. Die ungewöhnliche Körperhaltung ergibt sich aus der zugrundeliegenden Formvorlage. Coxcie dreht hier Michelangelos Christus des *Jüngsten Gerichtes* um 180 Grad und macht so aus der Stand- eine Liegefigur. Rubens erkannte die sich daraus ergebenden perspektivischen Schwierigkeiten und entwickelte die Haltung des männlichen Aktes weiter. Die daraus entstandene Figur taucht in der Folge immer wieder in seinen Gemälden auf. Sie wird zum gefesselten Prometheus (Nr. 85), zu dem aus seinem Wagen stürzenden Hippolytus (Nr. 84) oder dem biblischen Feldherrn Holofernes (Nr. 82), der von Judith mit seinem eigenen Schwert erschlagen wird.

# 82

---

Peter Paul Rubens

## JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES

1609/10  
Frankfurt am Main,  
Städel Museum

Diese Vorstudie zu einem heute verschollenen Gemälde stellt den Höhepunkt einer dramatischen Geschichte dar. Die jüdische Heldin Judith verführt und ermordet den Feldherren Holofernes, um ihr Volk von der feindlichen Unterdrückung zu befreien. Durch die Körperhaltung des Opfers steigert Rubens die gewaltsame Dramatik des Geschehens. Der prekär nach unten geneigte Oberkörper nimmt seinen Ursprung in Michiel Coxcies Darstellung des ermordeten Abel (Nr. 81) und findet sich später in abgewandelter Form in Gemälden wie dem Tod des Hippolytus (Nr. 84) oder dem gefesselten Prometheus (Nr. 85) wieder.

# 83

---

Michiel Coxcie, von  
Peter Paul Rubens über-  
arbeitet

## ABEL ERSCHLAGEN VON KAIN

um 1609  
Cambridge, Fitzwilliam  
Museum

Rubens besaß insgesamt fünf Zeichnungen von oder nach Michiel Coxcie, die er zum Teil nach seinen Vorstellungen retuschierte. So betonte er mit wenigen treffenden Pinselstrichen einzelne Muskelpartien des auf dem Rücken liegenden Abel, den Michiel Coxcie für seine Umsetzung des biblischen Brudermordes zeichnete. Die besondere Haltung des männlichen Aktes diente Rubens als Ausgangspunkt für weitere Liegefiguren. So können sowohl die Darstellungen der mythologischen Helden Prometheus (Nr. 85) oder Hippolytus (Nr. 84) als auch der biblische Feldherr Holofernes (Nr. 82) auf dieses Vorbild zurückgeführt werden.

# 84

---

Peter Paul Rubens

## DER TOD DES HIPPOLYTUS

1611–1613  
Cambridge, Fitzwilliam  
Museum

Da Theseus seinen eigenen Sohn Hippolytus für den Tod seiner Gattin Phaidra verantwortlich machte, bat er Poseidon um Rache, der ein Seeungeheuer auf diesen hetzte. Rubens stellt die unzählbare Kraft der sich in panischer Angst aufbauenden Pferde hier in den Mittelpunkt des Geschehens. Sie schleifen Hippolytus' Wagen hinter sich her und bringen ihn schließlich zu Fall. Der muskulöse, in starker Torsion wiedergegebene Oberkörper des männlichen Aktes steht in enger Verbindung zu Rubens' Darstellung des Prometheus (Nr. 85), die er nur kurz zuvor anfertigte. Für die Konzeption dieser besonderen Liegefigur greift er auf Michiel Coxcies liegenden Abel (Nr. 82) zurück, gestaltet das Motiv des Sturzes aber überzeugender. Er bezieht sich hierbei vor allem auf Michelangelos Zeichnung des Tityos. Diesem Vorbild folgend, ist der Kopf erhoben und der Körper auf der Seite liegend dargestellt. Trotz der starken Ähnlichkeit darf die ursprüngliche Quelle aber nicht außer Acht gelassen werden. Der nach oben ausgestreckte Arm sowie die abgewinkelten Beine des athletischen Aktes verweisen auf den antiken *Laokoon* (Nr. 55), der somit den Ausgangspunkt der Entwicklung darstellt.

Peter Paul Rubens,  
Frans Snyders (Adler)

## PROMETHEUS

1611/12–1618  
Philadelphia, Museum  
of Art

Prometheus, Überbringer des Feuers und Wohltäter der Menschen, wird für seine Tat von Jupiter schwer bestraft: An einen Felsen gebunden, erleidet er grauenhafte Schmerzen, da ein Adler Tag für Tag seine Leber verspeist. Eindrucksvoll zeigt Rubens die Qual des Titanen, auf den sich der gigantische, von Frans Snyders gemalte Vogel mit unverhohlener Gewalt stürzt. Der männliche Akt ist beispielhaft für Rubens' Methode der Aneignung bestehender Vorbilder. Die Grundlage bildet Michiel Coxciets etwas steife Darstellung des ermordeten Abel (Nr. 81), die er überzeugender zu gestalten sucht. Hierfür verbindet er die Liegefigur mit den künstlerischen Errungenschaften der italienischen Renaissance: Die besondere Haltung sowie die Ausarbeitung der Muskulatur geht auf Michelangelos Zeichnung des Tityos zurück, während die asymmetrische Komposition auf Tizians Umsetzung desselben Themas beruht. All diesen formalen Errungenschaften liegt der antike *Laokoon* (Nr. 55) als Modell für die Erforschung von Schmerz und Leid zu Grunde. Rubens verschmilzt hier also das nordische Vorbild mit dem heroischen Akt Michelangelos, dem Kolorit und der Atmosphäre Tizians und dem Figurenideal der antiken Skulptur zu einer ganz eigenen Kreation.

Mailand

## MEDUSENSCHILD

um 1535 oder 1541  
Kunsthistorisches  
Museum, Hofjagd-  
und Rüstkammer

Der reich verzierte Medusenschild schützt seinen Besitzer nicht nur vor feindlichen Angriffen, sondern verleiht ihm sogar Unbesiegbarkeit! Mit weit aufgerissenen Augen starrt Medusa auf ihr Gegenüber, das sich daraufhin gemäß der Überlieferung Ovids in Stein verwandeln soll. Das Ungeheuer mit seinem tödlichen Blick wurde von Perseus mit Hilfe des spiegelnden Schildes der Pallas Athene bezwungen. Auf diesem prangt seitdem das Medusenhaupt und machte laut Homer schon den Heerführer Agamemnon unbesiegbar. Kaiser Karl V., der den Schild von seinem Bruder Ferdinand I. in Erinnerung an seinen Afrikafeldzug erhalten hatte, reihte sich in diese Tradition ein und konnte nun den unheilabwehrenden Blick der Medusa gegen seine Feinde richten. Auch in der Malerei wird ihr Haupt meist auf einem Rundschild dargestellt. Bereits Leonardo und Caravaggio entschieden sich für die Bildform des Tondos, um das schlangenumgebene Antlitz in seiner ursprünglichen Funktion zu zeigen. Rubens hingegen geht nun einen ganz neuen Weg (Nr. 89). Ohne den Fokus von dem schauigen Haupt zu lösen, gibt er dessen frontale Darstellung auf und bettet es stattdessen in einen erzählerischen Kontext ein.

Padua

KRIECHENDE  
NATTER1. Hälfte 16. Jh.  
Kunsthistorisches  
Museum, Kunstkammer

Die vor allem in Oberitalien sehr beliebten Naturabgüsse beruhen auf einem einfachen Verfahren. Die Tiere wurden mit Ton bestrichen, gebrannt und ihre verkohlten Überreste ausgeschwemmt. Die so entstandene Form konnte schließlich mit Bronze ausgegossen werden. Die begehrten Sammelobjekte ermöglichten ein eingehendes Studium der Tiere und erfreuten sich auch bei Malern großer Beliebtheit. So könnte auch Rubens für das schlangenbekrönte Haupt der Medusa (Nr. 89) auf eine derartige Vorlage zurückgegriffen haben. Die sich windende Schlange findet vorne rechts ihre male- rische Umsetzung.

Joachim Camerarius

SYMBOLORUM ET  
EMBLEMATUM EX  
AQUATILIBUS ET  
REPTILIBUS  
DESUMPTORUM  
CENTURIA  
QUARTA1654  
Wien, Österreichische  
Nationalbibliothek

Das Emblem mit dem aussagekräftigen Titel »Venus Improba« zeigt zwei eng umschlungene Vipern beim Geschlechtsakt. Wie Plinius in seiner *Naturalis Historia* beschreibt, legt das Männchen dabei seinen Kopf in den des Weibchens, das seinen Partner nach der Paarung auffrisst. Dieses Verhalten wird in der Unterschrift des Emblems auf den Menschen übertragen. Die »berechnende Frau« umgarnt den Mann und lockt ihn so in eine tödliche Falle. Rubens' Aufmerksamkeit erregte aber wohl in erster Linie die besondere Haltung der ineinander verwobenen Schlangen, die er später in das *Haupt der Medusa* (Nr. 89) einflocht.

Peter Paul Rubens,  
Frans Synders

## HAUPT DER MEDUSA

1617/18  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Wie Ovid in seinen *Metamorphosen* berichtet, verführte Neptun die schöne Medusa im Tempel der Minerva. Zur Strafe verwandelte die Göttin Medusas prächtiges Haar in Schlangen und verlieh ihrem Blick eine versteinemde Wirkung. Nur Perseus schaffte es schließlich, sich ihr mit einem spiegelnden Schild zu nähern und sie zu töten.

Rubens' Zeitgenossen sahen in der Medusa aber mehr als nur ein entsetzliches Ungeheuer. Sie wurde einerseits als Zeichen des Sieges der stoischen Vernunft über die Feinde der Tugend verstanden, andererseits aber auch als Möglichkeit angesehen, sich durch den schaurigen Realismus selbst in der Kontrolle der Leidenschaften und stoischer Ruhe zu üben. Für die Umsetzung der Schlangen ist wohl der Spezialist Frans Snyder verantwortlich, doch sind auch hier die Impulse von Rubens ausgegangen. Während das Verhalten der beiden ineinander verschlungenen Tiere rechts wohl aus der zeitgenössischen Emblemik übernommen ist (Nr. 88), basiert ihre zoologisch genaue Wiedergabe auf Rubens' intensivem Naturstudium. Für einige Exemplare, wie die sich rechts vorne windende Schlange, griff Rubens wohl auch auf die vor allem in Oberitalien sehr beliebten Naturabgüsse zurück (Nr. 87).

Peter Paul Rubens

## ILDEFONSO- ALTAR

1630–1632  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Isabella Clara Eugenia, Statthalterin der Niederlande, stiftete dieses Triptychon der Ildefonso-Bruderschaft in Brüssel. Der Namensgeber der Bruderschaft, ein spanischer Benediktinermönch und späterer Erzbischof von Toledo, war vor allem für seine Marienverehrung bekannt. Das Altarbild zeigt eine Begebenheit aus dem Leben des Heiligen: Während eines Gebetes in der Kirche erschien ihm die Madonna in überirdischem Glanz und nahm auf seinem Bischofssitz Platz. Sie überreichte ihm ein von ihr selbst gefertigtes Messgewand, das dieser demutsvoll entgegennahm. Rubens verbindet hier auf eindrückliche Weise erhabenes Heiliges mit emotional Menschlichem. Die Seitentafeln zeigen Erzherzog Albrecht und seine Gemahlin begleitet von ihren Schutzpatronen, dem hl. Albrecht von Löwen und der hl. Elisabeth von Ungarn. Sie sind, den jesuitischen Darstellungskonventionen getreu, nicht in die zentrale Altartafel integriert, sondern deutlich von der Darstellung des Heiligenwunders abgetrennt. Dennoch versucht Rubens aber durch eine farbliche und kompositorische Angleichung der drei Tafeln, die Figuren in das zentrale Geschehen einzubinden.



# 91

Peter Paul Rubens

## DIE VISION DES HL. ILDEFONSO

1630/31

St. Petersburg,  
Staatliche Eremitage

Leihgabe ermöglicht  
durch die Unterstützung  
von



Der erste Entwurf für den Ildefonso-Altar zeigt das später auf drei Tafeln wiedergegebene spirituelle Geschehen noch ungetrennt in einem einheitlichen Kirchenraum. Er macht somit Rubens' Intention deutlich, die Stifter stärker in das Heiligenwunder einzubinden. Der hl. Ildefonso empfängt gerade das von Maria gefertigte, prunkvolle Messgewand, während die Stifter des Altares, Erzherzog Albrecht und seine Gemahlin, begleitet von ihren Namenspatronen Zeugen des Geschehens werden. Dennoch war aber wohl bereits zu diesem Zeitpunkt die spätere Dreiteilung des Gemäldes geplant. Die großen dominierenden Säulen, um die sich die grünen Draperien legen, sowie die Gebetpulte, an denen die Stifter knien, deuten die kompositorische Trennung von himmlischer und weltlicher Sphäre bereits an. Im Vergleich zur späteren Ausführung zeigen sich zudem einige Veränderungen im Figurenrepertoire. So sind die weiblichen Heiligen im Zentrum anders angeordnet, und im Bereich der rechten Säule sind noch die Begleiter des hl. Ildefonso zu erkennen, die von der Marienerscheinung aufgeschreckt aus der Kirche fliehen.

# 92

Peter Paul Rubens

## DIE HEILIGE FAMILIE UNTER DEM APFELBAUM (AUSSENSEITEN DES ILDEFONSO- ALTARS)

1630/1632

Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Das heute zu einer einzigen Tafel vereinigte Gemälde bildete ursprünglich die Flügelaußenseiten des Ildefonso-Altars (Nr. 90). Ungewöhnlich ist hierbei, dass die beiden Tafeln nicht durch einen Rahmen voneinander getrennt werden, sondern in geschlossenem Zustand zu einem einheitlichen Gemälde verschmelzen. Der Stamm des Apfelbaumes gibt annähernd die Mittelachse der Komposition und damit die Nahtstelle an. Er teilt das Geschehen in zwei Hälften: Maria, Josef und der Jesusknabe sind auf der rechten Seitentafel dargestellt, Johannes mit seinen Eltern Zacharias und Elisabeth auf der linken. Die Figuren sind so übereinander gestaffelt, dass sie vollständig innerhalb der Flügel verbleiben. Im Gegensatz zur festlichen Stimmung der Altarinnenseite, wirkt die Szene hier idyllisch und friedlich. An symbolischen Elementen fehlt es nicht: Der Apfelbaum als Baum der Erkenntnis wird gleichsam zum Vorausverweis auf den Kreuzestamm. Er weist Maria als zweite Eva aus, die zusammen mit ihrem Sohn die Erbsünde besiegt. Da die Ildefonso-Kapelle ursprünglich der Maria geweiht war, entschloss Rubens sich wohl dazu, das Marienthema auch an der Außenseite des Altares aufzugreifen.

# 93

---

Peter Paul Rubens

## MARIENBILD VON ENGELN VEREHRT (ENTWURF FÜR DEN HOCHALTAR IN S. MARIA IN VALLICELLA)

1608

Wien, Albertina

Gegen Ende seines Italienaufenthaltes erhielt Rubens den wohl begehrtesten Auftrag in ganz Rom: die Ausstattung des Hochaltars der Chiesa Nuova. In dieser klar strukturierten Entwurfsskizze wird die in zwei Ebenen unterteilte Bildlösung bereits vorweggenommen. Vor allem der kniende Engel rechts unten beschäftigte Rubens auch noch nach der Vollendung des Altares. Seine charakteristische Armhaltung, das wehende Gewand sowie der nach oben gerichtete Blick verweisen auf den Erzengel Gabriel der *Verkündigung* (Nr. 94), die Rubens kurz nach seiner Rückkehr aus Italien fertigte.

# 94

---

Peter Paul Rubens

## VERKÜNDIGUNG

um 1609

Kunsthistorisches

Museum, Gemäldegalerie

Mit wehendem Gewand dringt der Engel Gabriel in das enge Schlafgemach Marias ein. Von ihrem Gebet aufgeschreckt, weicht sie zurück. Gemäß der gegenreformatorischen Lehre betont Rubens den spirituellen Charakter der Szene. Das Geschehen wird vom Lichtschein der Heiliggeisttaube beleuchtet, und Putti steigen vom Himmel herab. Nur das Gebetpult sowie das im Hintergrund angedeutete Bett verweisen auf den privaten Rahmen des Geschehens. Ansonsten legt Rubens das Hauptaugenmerk auf die beiden Protagonisten und deren Beziehung zueinander. Für die Figur Gabriels greift er auf einen Engel aus seinem Altarbildentwurf der römischen Chiesa Nuova zurück (Nr. 93). Die Haltung und die intime Gestik verweisen aber auf das Vorbild Federico Baroccis, dessen Verkündigung eine ähnliche Figurenanordnung aufweist (Nr. 97). Beide Male kniet Maria links in erhöhter Position an ihrem Gebetpult. Der von rechts kommende Engel blickt sanft zu ihr empor und weist mit der Rechten auf sie. Wie in Baroccis Vorbild scheinen sich ihre Hände beinahe zu berühren. Obwohl Gabriel und Maria mit leidenschaftlicher physischer Bewegung auf das spirituelle Geschehen reagieren, entsteht ein Eindruck von Intimität und Vertrautheit.

# 95

---

Schelte Adamsz. Bolswert

## VERKÜNDIGUNG

nach 1620  
Wien, Albertina

Rubens begann wohl bereits um 1610 mit der Vervielfältigung seiner Werke in Form von Kupferstichen. Sollte durch die Druckgraphiken der Ruhm des Meisters weiter verbreitet werden, können die Stiche heute als wichtige Quellen Auskunft über den früheren Zustand der Gemälde geben. So weist Schelte Bolswerts Kopie der Verkündigung darauf hin, dass das Gemälde wohl an allen vier Seiten beschnitten worden ist. Der Stich wirkt luftiger, das Geschehen weniger gedrängt. Auch die von Putten bevölkerte himmlische Sphäre nimmt hier noch mehr Raum ein.

# 96

---

Peter Paul Rubens

## VERKÜNDIGUNG

1627  
Wien, Albertina

Rubens fertigte diese Zeichnung als Vorlage für einen Stich, der 1627 in einer Ausgabe des *Breviarum Romanum* erschienen ist. Im Gegensatz zur Wiener *Verkündigung* (Nr. 94) hat sich die Anordnung der Figuren hier deutlich verändert. Der noch im Flug dargestellte Engel wird von wehenden Draperien umhüllt. Seine ausgreifende Gestik steht in starkem Kontrast zur in sich ruhenden Madonna, die ehrfürchtig ihr Haupt senkt. Sie scheint ihren ersten Schrecken hier bereits überwunden zu haben. Ihr Zurückweichen verwandelt sich in ergebene Hingabe.

# 97

---

Federico Barocci

## VERKÜNDIGUNG

1582–1584  
Rom, Vatikan,  
Pinacoteca Vaticana

Auf dem Höhepunkt seiner Karriere schuf Federico Barocci ein Werk, das zum Zeugnis seiner künstlerischen Fertigkeiten werden sollte. Die *Verkündigung*, die er für seinen wichtigsten Auftraggeber Francesco Maria II della Rovere fertigte, zeugt von seinem innovativen Umgang mit Farbe, Raum und Licht. Rubens nahm das Werk wohl als Ausgangspunkt für die 30 Jahre später entstandene Wiener *Verkündigung* (Nr. 94), die eine ähnliche Anordnung der Figuren aufweist. Er übernimmt die intime Gestik und besondere Verbundenheit der Protagonisten und lädt sie mit barockem Pathos auf. Er lässt die Szene von einer Lichtflut überströmen und betont so die leidenschaftliche Bewegung des göttlichen Boten. Gabriels golddurchwirkte Locken sowie die changierende, leuchtende Farbigkeit seines Gewandes stehen im Kontrast zum bescheidenen Blau-Weiß der Madonna. Die farbliche Differenzierung der Figuren geht wiederum auf Barocci zurück. Während die in einen dunklen blauen Mantel gehüllte Madonna nur durch das von oben einfallende Licht in hellem Glanz erstrahlt, scheint der Engel mit seiner golden durchwirkten Robe von einem inneren Leuchten beseelt zu sein.

Peter Paul Rubens nach  
Caravaggio

## GRABLEGUNG

1612–1614  
Ottawa, National  
Gallery of Canada

Gegen Ende seines ersten Italienaufenthaltes erhielt Rubens einen wichtigen Auftrag: die Ausstattung des Hochaltars der Chiesa Nuova in Rom. Bereits fünf Jahre zuvor hatte Caravaggio für eine der Seitenkapellen der Kirche eine *Grablegung* angefertigt, die nun Rubens' Aufmerksamkeit erregte. Ausgehend von einer Skizze fertigte er zurück in Antwerpen diese überarbeitete Version des Gemäldes. Zwar bleibt er hierbei relativ nah am Vorbild, doch nimmt er einige maßgebliche Veränderungen vor: Johannes, der den Oberkörper Christi in einer intimen Geste umfängt, steigt bereits von der Steinplatte nach unten in Richtung des geöffneten Grabes. Josef von Arimathäa neigt sich unter dem Gewicht des Leichnams weit nach vorne und blickt der Bewegungsrichtung folgend in die Tiefe. Zudem sortiert Rubens die Figurengruppe im Hintergrund neu. Er verzichtet auf die ausgreifende Gestik der Maria ganz rechts und bindet Jesu Mutter dafür stärker in die Gruppe ein. Das Geschehen wirkt so insgesamt ruhiger und geschlossener. Caravaggios theatrale Abschiedsszene, die vor allem die Trauer der Marien in den Mittelpunkt stellte, verwandelt sich so unter Rubens' Händen in eine wirkliche Grablegung.

Peter Paul Rubens

## GRABLEGUNG

1615/16  
London,  
The Courtauld Gallery

Rubens entwickelt hier die *Grablegung* Caravaggios noch einmal weiter. Der Ort sowie der Großteil der Protagonisten bleiben bestehen. Die Farbgebung entspricht noch der des Vorbildes. Doch gewinnt das Geschehen nun an Dynamik. Rubens bricht mit dem ursprünglichen Raumkonzept und verstärkt die Bewegung in Richtung des nun deutlich erkennbaren Grabes. Vorsichtig versuchen Nikodemus, Johannes und Josef von Arimathäa den Leichnam Jesu Christi zu dem noch geschlossenen Grab hinabgleiten zu lassen. Während Nikodemus sein rechtes Bein auf das Grab stellt, um den Oberkörper besser stützen zu können, versucht Josef von Arimathäa den Leichnam von oben zu stabilisieren. Er hält zwei Enden des Grabtuches mit seinen Händen, ein drittes mit dem Mund, um zu verhindern, dass ihm der schwere Körper entgleitet. Besorgt blicken die auf der Grabplatte stehenden Marien auf die Szene herab. Mit dem Kopf nach unten liegt der Tote in einem prekären Winkel auf dem weißen Grabtuch. Sein leichenblasser, lang gestreckter Körper dominiert die Szene und macht die körperlichen Qualen der Passion auf eindrucksvolle Weise erfahrbar.

# 100

---

Peter Paul Rubens

## DIE ENTDECKUNG DER SCHWANGERSCHAFT DER CALLISTO

1601/02

Berlin, Staatliche  
Museen zu Berlin,  
Kupferstichkabinett

Die Nymphe Callisto wurde von Jupiter verführt und verstieß damit gegen das Keuschheitsgebot der Göttin Diana. Rubens zeigt hier den Moment, in dem ihre Schwangerschaft entdeckt wurde. Ähnlich den Grablegungsszenen befasst er sich hier mit dem Einrahmen eines kraftlosen Körpers durch eine Reihe von Assistenzfiguren. Er experimentiert mit dem Straffen der Draperie, die einen sinnlichen Kontrast zum entkräfteten Körper bildet. Das Blatt ist ein Beispiel für Rubens' freien Umgang mit formalen Lösungen, die unabhängig vom Sujet immer wieder eingesetzt werden können.

# 101

---

Hendrick Goltzius

## GRABLEGUNG

1596

Frankfurt am Main,  
Städel Museum

Zwei Jahre lang arbeitete Hendrick Goltzius an dem zwölfteiligen Passionszyklus, zu dem auch diese Darstellung der Grablegung gehört. Bereits kurz nach der Veröffentlichung kopierte Rubens, der zu dieser Zeit noch als Lehrling in Otto van Veens Werkstatt tätig war, vier der zwölf Stiche. Goltzius' Serie mit ihrer besonderen Vielfalt an zum Teil grotesken Gesten, Gesichtsausdrücken und Drapeuriemotiven stellte für den jungen Rubens nicht nur exzellentes Übungsmaterial dar, sondern bot ihm zudem die Möglichkeit, sein Figurenrepertoire zu erweitern.

# 102

---

Peter Paul Rubens  
nach Goltzius

## GRABLEGUNG

1597/98

Paris, Musée du Louvre

Rubens fertigte diese Zeichnung nach einem Stich von Hendrick Goltzius bereits kurz nachdem das Blatt 1597 erschienen war. Er beschränkt sich hierbei auf einen kleinen Ausschnitt der ursprünglichen Darstellung. Während der Leichnam Christi nur schematisch angedeutet wird, widmet er sich vor allem der Rückenfigur, die gerade die Beine des Leichnams in das Grab hinabsenkt. Sein Interesse weckte wohl nicht nur das Tragemotiv, sondern auch das aus dem frühen 16. Jahrhundert stammende Gewand. Detailliert gibt er die Kopfbedeckung, Tasche sowie die Stiefel der Figur wieder.

# 103

---

Hellenistisch

## TORSO EINES KENTAUREN

2.–1. Jh. v. Chr.  
Kunsthistorisches  
Museum,  
Antikensammlung

Halb Mensch – halb Pferd versinnbildlichen die Kentauren das Ungezügeltere, Triebhafte und Barbarische. Sie gelten als Gegenpol zur menschlichen Ordnung, getrieben von Lusternheit und ihrer kriegerischen Natur. Doch wie jedes Wesen sind auch sie wehrlos gegen die Macht und Willkür der Liebe. Eine Skulpturengruppe aus römischer Zeit zeigt einen alten sowie einen jüngeren Kentauren, die von ihren Reitern, zwei Erosen, gezähmt werden. Thematisiert werden die Auswirkungen der Liebe auf Jung und Alt. Während der ältere Kentaure unter seinem Reiter Qualen leidet und von ihm in Fesseln gelegt wird, genießt der jüngere offensichtlich die Neckereien des Erosknaben. Bei dem Torso hier handelt es sich um eine Replik des jüngeren Kentauren. Trotz des stark fragmentarischen Charakters ist das Zusammenspiel von Knochenbau und Muskulatur bemerkenswert. Die eindrucksvolle und detaillierte Gestaltung des leicht nach hinten gebeugten Oberkörpers erregte wohl auch Rubens' Interesse, der den älteren Kentauren im Palazzo Borghese nicht nur zeichnete (Nr. 104), sondern ihn schließlich zur Christusfigur der Ecce Homo-Darstellung in St. Petersburg werden ließ (Nr. 105).

# 104

---

Peter Paul Rubens

## KENTAUR VON CUPIDO GEZÄHMT

um 1601/02  
Köln, Wallraf-Richartz-  
Museum & Fondation  
Corboud

Die Marmorstatue des alten, von einem Erosen gezähmten Kentauren wurde im 17. Jahrhundert in Rom aufgefunden und danach im Palazzo Borghese aufgestellt, wo Rubens mehrere Zeichnungen von ihr anfertigte. Die Hände am Rücken gefesselt, wird das Mischwesen von dem Erosknaben am Ohr gepackt und nach hinten gezogen. Rubens betont vor allem den sich dramatisch aufbäumenden Oberkörper sowie den leidenden Gesichtsausdruck und bereitet damit bereits die spätere Adaption zur Christusfigur in der Ecce-Homo-Darstellung der Staatlichen Eremitage in St. Petersburg vor (Nr. 105).

# 105

---

Peter Paul Rubens

## ECCE HOMO

nicht später als 1612  
St. Petersburg,  
Staatliche Eremitage

Leihgabe ermöglicht  
durch die Unterstützung  
von



»Ecce Homo – Seht den Menschen!« verkündete Pilatus, als der dornengekrönte Christus vor das Volk gebracht wurde. Nah und unmittelbar zeigt Rubens den geschundenen Körper Jesu. Von seinen Peinigern bedrängt, richtet Jesus seinen Blick unmittelbar auf den Betrachter. Auf fast schon befremdliche Weise bezieht er uns als Zeugen in das Geschehen mit ein. Rubens kombiniert hier sowohl flämische als auch norditalienische Vorbilder. Geht die besondere Nähe wohl auf Einflüsse aus Rubens' direkten Umfeld zurück, so verweist die dramatische Lichtführung eher auf seine Auseinandersetzung mit Caravaggio. Unabhängig von diesen Impulsgebern ist aber die außergewöhnliche Haltung des idealisierten Oberkörpers, die auf einem erstaunlichen Zitat beruht: Rubens greift hier auf die antike Skulptur des von Cupido gezähmten Kentauren zurück, die er zuvor mehrfach gezeichnet hatte. Dieses Zitat begründet die auf dem Rücken gefesselten Hände sowie den nach hinten gebeugten Oberkörper. Zwar lässt diese Darstellung Christus triumphierend wirken, doch verweisen Striemen und Blutreste auf die Qualen der Geißelung, die uns in diesem Meisterwerk ungewöhnlich direkt vor Augen geführt werden.

# 106

---

Peter Paul Rubens

## DAS URTEIL DES PARIS

um 1639  
Madrid, Museo  
Nacional del Prado

Dem Hirtenjungen Paris fällt die Entscheidung sichtlich schwer. Er soll von den Göttinnen Juno, Minerva und Venus die Schönste küren. Den goldenen Apfel als Zeichen der Siegerin erhält schließlich Venus, die Göttin der Liebe, die Paris im Gegenzug die Gunst der attraktiven Helena versprach. Für die Göttin der Liebe, Sinnbild idealer Schönheit, griff Rubens auf ein ganz besonderes Modell zurück. Seine zweite Gattin, Helena Fourment, wird hier als antike Venus pudica dargestellt, die ihre Blöße mit der linken Hand verdeckt. Unverkennbar ist die Ähnlichkeit zu dem wohl bekanntesten Porträt der jungen Helena, dem *Pelzchen* (Nr. 107), in dem sie bereits als Inkarnation der Liebesgöttin auftrat. Im Gegensatz zu dieser sehr intimen Darstellung handelt es sich hierbei aber nicht um eine private Liebesbekundung, sondern ein offizielles Auftragswerk. Rubens fertigte das Bild für König Philipp IV. von Spanien. Da die freizügige Darstellung der Göttinnen und vor allem die Darstellung von Rubens' eigener Frau aber gegen das strenge spanische Hofzeremoniell verstieß, wurde das Gemälde schließlich nicht in der königlichen Residenz, sondern im Sommersitz Buen Retiro aufgehängt.

# 107

---

Peter Paul Rubens

## HELENA FOURMENT, »DAS PELZCHEN«

1636/38  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Nur in einen Pelzmantel gehüllt tritt uns Rubens' zweite Frau, Helena Fourment, hier entgegen. Ihre Haltung erinnert an den Typus der antiken Venus pudica, die ihre Blöße mit beiden Armen bedeckt. Neben dem antiken Vorbild diente wohl auch Tizians »Mädchen im Pelz« (Nr. 108), das Rubens 1629 in London kopiert hatte, als Inspirationsquelle. In beiden Gemälden wird der Gegensatz zwischen dunklem Pelz und strahlend weißer Haut mit großer Sensibilität dargestellt. Ursprünglich war das *Pelzchen* als halbfiguriges Bildnis angelegt und dem Vorbild somit noch näher. Erst später veränderte Rubens das Gemälde durch Anstückungen zu einer ganzfigurigen Darstellung. Mit der Vergrößerung der Bildtafel fügte er zudem eine raffinierte Brunnenarchitektur ein, die im oberen Bereich von einem *puer mingens*, einem urinierenden Jungen, gekrönt war. Sie geht auf eine antike Statue zurück und macht die schöne Helena zu Rubens' ganz persönlichem Jungbrunnen. Da dieser aber wohl zu sehr von ihrer Schönheit ablenkte, entschied Rubens sich schließlich dazu, ihn zu übermalen und durch einen neutralen, dunklen Hintergrund zu ersetzen.

# 108

---

Tizian

## MÄDCHEN IM PELZ

um 1535  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Die unbekanntete junge Frau zeigt sich, dem antiken Typus der Venus pudica entsprechend, gleichzeitig entblößt und verhüllt. Tizians erotisch aufgeladenes Gemälde wird heute nicht als Porträt interpretiert, sondern als idealisierte Darstellung weiblicher Schönheit. Rubens hatte das Gemälde bei seinem Besuch in England in der Sammlung Charles' I. gesehen und kopiert. Er sah es allerdings nicht als Bildwerdung der idealen Frau, sondern als Porträt eines Freudenmädchens – eine Vorstellung, die in der damaligen Zeit verbreitet war. Besonders die kontrastierende Kombination von dunklem Pelz und strahlend weißer Haut regte ihn zu neuen Bildschöpfungen an. So taucht das Motiv der in Pelz gehüllten Schönheit in den 30er Jahren in alttestamentlichen Themen wie Susanna oder Bathseba im Bade auf. Am deutlichsten wird der Verweis aber in dem intimen Bildnis seiner zweiten Ehefrau, Helena Fourment (Nr. 107). Sie war ursprünglich als halbfiguriges Porträt gedacht und wurde erst im Laufe der Entstehung durch Anstückungen zu einer Ganzfigur erweitert. Aus Tizians Sinnbild idealer Weiblichkeit wird so ein privates Porträt, durch das Rubens die Schönheit seiner Helena zelebriert.



# 109

---

Schelte Adamsz.  
Bolswert

## GEWITTER- LANDSCHAFT

vor 1640  
Wien, Albertina

Der Stich nach einem heute verschollenen Gemälde gehört zur Serie der zwanzig Kleinen Landschaften, die der in Antwerpen tätige Verleger Van Enden herausbrachte. Die Landschaft mit dem hoch aufragenden Felsen im Zentrum gilt als Vorbild der Wiener *Gewitterlandschaft* (Nr. 110) und zeigt, wie das später durch Anstückungen erweiterte Gemälde einmal ausgesehen haben könnte. Das steile Felsmassiv wurde von Rubens später übermalt, um den entfeselten Elementen mehr Raum zu geben. Es erinnert auch an die Anhöhe der Halbinsel in Rubens' Gemälde mit dem Schiffbruch des Paulus (Nr. 112).

# 110

---

Peter Paul Rubens

## GEWITTER- LANDSCHAFT MIT JUPITER, MERKUR, PHILEMON UND BAUCIS

1620/25–1636  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie

Rubens inszeniert hier ein gewaltiges Naturschauspiel. Erst auf den zweiten Blick wird man sich der vier Zuschauer bewusst, die als einzige von der brausenden Sintflut verschont bleiben. Jupiter tritt hier, zusammen mit dem Götterboten Merkur, als Strafrichter und Herr über die Elemente auf. Beigesellt sind die beiden Sterblichen, Philemon und Baucis, die den auf Erden wandelnden Göttern als einzige Obdach anboten und daher von deren Zorn verschont blieben. Die eigentlich als reine Gewitterlandschaft konzipierte Tafel wurde von Rubens mehrfach überarbeitet und vergrößert. Ursprünglich ragte im Hintergrund ein gewaltiges Felsmassiv auf, das an die *Landschaft mit dem Schiffbruch des Paulus bei Malta* erinnert (Nr. 112). Als weiteres Vorbild gilt ein heute leider verschollenes Gemälde, das allerdings in Form eines Stiches von Schelte à Bolswert (Nr. 109) überliefert ist und von einer ähnlichen Klippe dominiert wurde. Bei der Wiener *Gewitterlandschaft* entschloss Rubens sich schließlich dazu, diese wieder zu übermalen, um den entfeselten Naturgewalten mehr Raum zu geben. Durch sie wird das Walten des göttlichen Willens ebenso zum Thema wie die Ohnmacht des irdischen Menschen.

# 111

---

Schelte Adamsz.  
Bolswert

## LANDSCHAFT MIT PHILEMON UND BAUCIS

um 1638  
Wien, Albertina

In Gestalt armer Wanderer besuchten Jupiter und Merkur die Erde. Nur ein altes Ehepaar, Philemon und Baucis, bewirtete sie und wurde daher vom Zorn Jupiters verschont, der ihre ungastlichen Landsleute in einer Sintflut ertrinken ließ. Der Stich von Schelte à Bolswert nach der Wiener *Gewitterlandschaft* wurde mit vier Ovid-Versen publiziert, in denen statt der mythologischen Szene aber vor allem das Wirken der entfesselten Naturgewalten eindrucksvoll beschrieben wird. So betont Bolswert die besondere Bedeutung des Naturschauspiels, die wohl auch für Rubens im Mittelpunkt stand.

# 112

---

Peter Paul Rubens

## LANDSCHAFT MIT SCHIFFBRUCH DES PAULUS

1620/25  
Berlin, Staatliche  
Museen zu Berlin,  
Gemäldegalerie

Auf der Anhöhe einer felsigen Halbinsel trotzts das Feuer eines einsamen Leuchtturmes den Naturgewalten. Während zu seiner Linken noch die Ausläufer eines tosenden Sturmes vorüberziehen, kämpfen sich rechts bereits die ersten Sonnenstrahlen durch die Wolken. Im Dunkel des Vordergrundes werden gerade die Überreste eines Schiffes an Land gespült. Überlebende haben sich rechts bereits um ein Lagerfeuer versammelt, in das ein kniender Mann gerade eine Schlange zu werfen scheint. Es handelt sich hierbei um den hl. Paulus, der bei einer Überfahrt nach Rom in Malta Schiffbruch erlitt und dort auf wundersame Weise einen Schlangengbiss überstand. Das eigentliche Thema wird aber durch das gewaltige Naturschauspiel und die beeindruckende Gestaltung der Landschaft an den Rand gedrängt. Das Kompositionsschema mit dem gewaltigen Felsmassiv in der linken Bildhälfte diente wohl ursprünglich als Anregung für die Wiener *Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis* (Nr. 110), in der Rubens den Felsen allerdings rechts vom Zentrum aufragen ließ. Erst im Laufe des Entstehungsprozesses entschied er sich dazu, die felsige Anhöhe zu übermalen, um den Naturphänomenen mehr Raum zu geben.

# 113

---

Peter Paul Rubens

## VENUSFEST

1636/37

Kunsthistorisches

Museum, Gemäldegalerie

Das Bild feiert die Allmacht der Liebe. Im Zentrum des tumultartigen Treibens steht das Standbild der Liebesgöttin Venus, die dem Typus der Venus pudica entsprechend ihre Blöße mit den Händen bedeckt. Von links tänzeln Paare von Satyrn und Nymphen eng umschlungen in das Gedränge. Zeitgenössisch gekleidete Frauen laufen von rechts in das Bild, um der Venus Puppen darzubringen. Die Komposition wurde von Rubens mehrfach überarbeitet und durch Anstückungen erweitert. Den Ausgangspunkt bildet Tizians Gemälde der *Anbetung der Venus*, das Rubens sowohl inhaltlich als auch formal weiterentwickelt. Er bezieht sich hierbei auf Ovids Überlieferung der im April gefeierten Venusfeste, zu denen Mütter, Bräute, aber auch Prostituierte zusammenkommen, um der Venus zu huldigen. Sinnlicher Genuss steht hier in Zusammenhang mit Liebeswerbung, Eheschließung und Fortpflanzung. Er vereint so verschiedene Seiten der Göttin der Liebe. Einerseits verwandelt die Venus Verticordia, die Abwenderin ungeordneter Begierden, lustvolle Frauenherzen in keusche, andererseits steht die lachende Venus Erycina für körperliche Liebe und soll den Bräuten baldigen Kindersegen bescheren.

# 114

---

Peter Paul Rubens  
nach Tizian

## VENUSFEST

1635

Stockholm,

Nationalmuseum

Ob Rubens für seine Version des Venusfestes Tizians Original in Rom gesehen hat oder eine der relativ verbreiteten Kopien in Antwerpen, ist bis heute unklar. Tizian bezieht sich hier auf einen Text des griechischen Philosophen Philostrat, der in seinen *Eikones* ein antikes Gemälde beschreibt, in dem sich Putti ausgelassen um ein Standbild der Liebesgöttin tummeln. Sie geben sich einander hin oder stürzen sich auf die Äpfel, die als Attribute der Venus auf die Göttin der Liebe verweisen. Statt das Vorbild hier im Originalformat wiederzugeben, entscheidet sich Rubens für eine deutlich größere Umsetzung. Zudem lässt er am Himmel die wahre Venus erscheinen, die auf das Treiben rund um die Statue herabblickt. Das Gemälde bildet den Ausgangspunkt für seine eigene Variante des *Venusfestes* (Nr. 113), die er mehrfach überarbeitete und vergrößerte. Er übernimmt hierfür vereinzelte Motive wie die ungestüme Schar der Putti und rückt das Standbild der Venus ins Zentrum des Geschehens. Darüber hinaus erweitert er das Gemälde aber in inhaltlicher sowie formaler Hinsicht zu einem vielschichtigen und gleichsam harmonischen Bildgefüge, in dem die ursprüngliche Quelle aber nur mehr nachschwingt.

**AUSSTELLUNGS-  
FÜHRUNGEN**

---

*Dauer:* ca. 60 min.  
*Treffpunkt:* Vestibül  
*Teilnahme:* € 3

Di–Fr, 16.30 Uhr  
Do, auch 19 Uhr  
Sa/So, 11 und 15 Uhr

**KURATOREN-  
FÜHRUNGEN**

---

jeweils Mittwoch, 16 Uhr  
*Treffpunkt:* Vestibül

8. November  
*Prometheus: Rubens' Alter Ego*  
Dr. Stefan Weppelmann

22. November  
*Das Frauenbild des Rubens*  
Dr. Gerlinde Gruber

13. Dezember  
*Venus: verschiedene Aspekte  
der Liebesgöttin*  
Dr. Gerlinde Gruber

17. Jänner  
*Spezialeffekte bei Rubens*  
Dr. Stefan Weppelmann

**VORTRÄGE**

---

*Alte Meister im Gespräch*  
In Kooperation mit Dorotheum  
Begrenzte Teilnehmerzahl,  
Anmeldung erforderlich:  
altemeister@khm.at  
*Kuppelhalle*

Montag, 23. Oktober, 19 Uhr  
*On bearded men, Rubens and  
handsaws*  
Dr. Nico van Hout, Koninklijk Museum  
voor Schone Kunsten, Antwerpen

Montag, 13. November, 19 Uhr  
*Peter Paul Rubens: Sinnbildkunst  
und Voyeurismus*  
Univ.-Prof. Dr. Nils Büttner, Akademie  
der bildenden Künste, Stuttgart

**SYMPOSIUM ZUR  
AUSSTELLUNG**

---

18.1. Abendvortrag  
19.1. Symposium  
Details demnächst unter [khm.at](http://khm.at)

**PRIVATE FÜHRUNG**

---

Wünschen Sie eine private Führung in  
der Sonderausstellung oder in unseren  
Sammlungen?

T +43 1 525 24 - 5202  
[kunstvermittlung@khm.at](mailto:kunstvermittlung@khm.at)

**KINDERPROGRAMM**

---

*Atelier*

jeweils Sonntag

14–16.30 Uhr

Für 6- bis 12-Jährige

Kosten: Kinder € 4

Begleitende Erwachsene € 11

und ggf. Materialkosten € 4

Anmeldung erwünscht

kunstvermittlung@khm.at

T +43 1 525 24 - 5202

Mo–Fr, 9–16 Uhr

Beschränktes Platzangebot

*Wolkenbruch und Donnerwetter*

22.10., 12.11., 10.12., 14.1.

*Abschauen erlaubt!*

5.11., 3.12., 21.1.

*Kinderführung:*

*Ein Blick in die Trickkiste von Peter Paul*

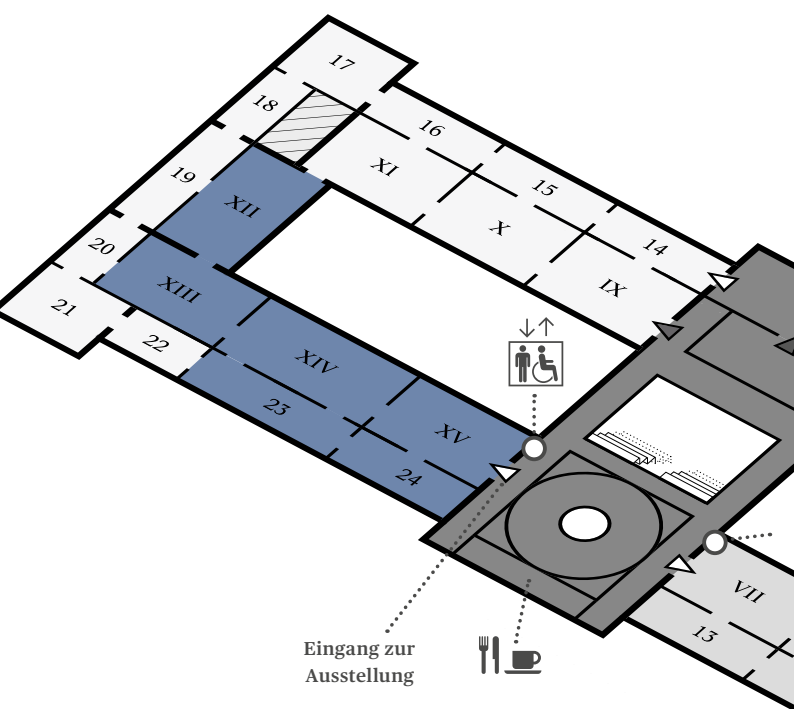
18.11., 16.12., 13.1., 20.1.

15 Uhr: 5- bis 8-Jährige

16 Uhr: 9- bis 12-Jährige

# EBENE 1

---



■ Ausstellung »Rubens«

■ Gemäldegalerie

Niederländische, flämische und deutsche Malerei

■ Gemäldegalerie

Italienische, spanische und französische Malerei

---

## ÖFFNUNGSZEITEN

Di-So, 10-18 Uhr, Do bis 21 Uhr  
Im Dezember täglich geöffnet!

Abbildung:  
Peter Paul Rubens, *Ecce Homo*  
vor 1612, Öl auf Holz  
© St. Petersburg, Staatliche Eremitage