

Peter Paul Rubens: Frieden und Krieg (Grossbritannien im Glück?)



Fig. 1: Peter Paul Rubens: Friedenssallegorie (Grossbritannien im Glück?), ca. 1630, Öl/Leinwand, 203,5 x 298 cm. London, National Gallery NG46 (Foto: National Gallery London)

In dem art-Heft 5/2023 und seinem Bildseminar/Folge 127 (S. 80/81) vergleicht der bekannte Kunstwissenschaftler und Medientheoretiker Wolfgang Ullrich dieses berühmte, um 1630 datierte Gemälde (Fig. 1) – einst im Besitz des 1649 hingerichteten grossbritannischen (englischen, schottischen und irischen) Königs Karl I und jetzt in der National Gallery, London – mit einer Twitter-Bildcollage von 2022/2023: also Rubens vs. Elon Musk, beide als politische Bild- und Betrachtermanipulatoren.

Im uns hier nur interessierenden ersten Fall beruft Ullrich sich auf den Rubenskenner Ulrich Heinen: Das Gemälde sei sieben Mal fast unprofessionell wirkend formatmässig, kompositionell, motivisch und damit in der Aussage den Londoner Friedensverhandlungen zwischen Spanien und England entsprechend fast tagesaktuell vom Künstler angepasst worden, an denen dieser selbst als Rede-Feder-Pinsel-führender Diplomat im spanischen Auftrag am englischen Hof zu dieser Zeit teilgenommen hatte.

Im Vordergrund würde auf die „materiellen Vorteile eines Friedens“ samt einer strategischen Hochzeitspolitik und im Hintergrund auf die gemeinsame Bedrohung durch Frankreich alludiert. Ausserdem schaffe dieses Bild zwischen den Parteien England und Spanien eine Verständigungsebene, die überdies noch durch Zitate des von beiden Seiten geschätzten Tizian angeblich verstärkt würde.

Da wir die v.a. Wolfgang Brassat rezeptionsästhetisch interessierenden Gedanken und Gespräche, die sich damals über dieses Bild vielleicht nicht nur entspannen, sondern sogar alle entspannt hätten, leider nicht mehr verfolgen können, so bleibt uns primär nur das Gemälde selbst, das wir schon 2018 ohne Kenntnis von Ulrich Heiners Forschungen weitgehend werkimmanent vor allem rhetorisch-kritisch zu betrachten versuchten, und sekundär nur dessen nicht näher definierte(n) moderne(n) „grossartige[n] Analyse[n]“ im Wortlaut. Seine Jüngste („Rubens' Europe and the Pax Hispanica“, p. 105-145) von 2019 in dem Sammelband „Contesting Europe – Comparative Perspectives on Early Modern Discourses on Europe, 1400-1800 (Intersections, Band 67, o.O.)“ stellt nur eine kurzgefasste Teilwiederverwertung eines früheren Beitrags („Malerdiplomatie als heroische Leistung. Rubens bezwingt den Krieg und malt den Frieden herbei“) in dem ebenfalls aus einer Tagung entstandenen Buch: „Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten“ (hg. von Helm, Katharina; Hubert, Hans W.; Posselt-Kuhli, Christina; Schreurs-Morét, Anna, Merzhausen, 2015, S. 205–235) dar. Erst hier ist zu hoffen, dass Heinen hoffentlich „meticulously“ [= sorgfältig oder ängstlich darauf bedacht?] diese „integration of painting and diplomacy“ oder „conversation with words and images“ interesselos und zu aller Wohlgefallen am Bild für uns hergeleitet hat.

So erfahren wir 2019 nur thesenartig von den angedeuteten sieben verschiedenen Zuständen des Bildes: 1. anfänglich nur der (kriegerische?) Spanische Mars hinter der (liebenden?) Englischen Venus und deren Bett (Fig. 2a); 2. Im Sinne von ‚sine Cerere et Baccho/Libero friget Venus‘ kämen noch die (spanischen?) Stilleben-Agrarexporte hinzu; 3. Die Venus mutiere zur Pax in Begleitung des Wohlstandes (Plutos statt Eros?); 4. Eine Gemme einst im Besitz von Rubens soll motivisch die innerwittelsbachische Hochzeitspolitik Karls I zwischen einer Pfalzgrafentochter und einem Bayernprinz inspiriert haben; 5. Das Kind mit dem Obst soll das Vertrauen in die spanischen Geschenke stärken; 6. Im Hintergrund erscheint der scheel sehende Bündnisgegner Frankreich; 7. die musischen oder graziösen Damen links sollen noch den ‚Landschaftspflege‘-Beitrag Spaniens für die englische Friedensbereitschaft beibringen.

Trotz allem Additiven und Subtraktiven durchziehe ein „pictorial [and meaningsfull?] rhythm“ das ganze Gemälde. Die Figuren erscheinen in menschlich-natürlicher Grösse allerdings eher bühnenartig nahsichtig teilweise pyramidal und ellipsoid verbunden und etwas aufgereiht.

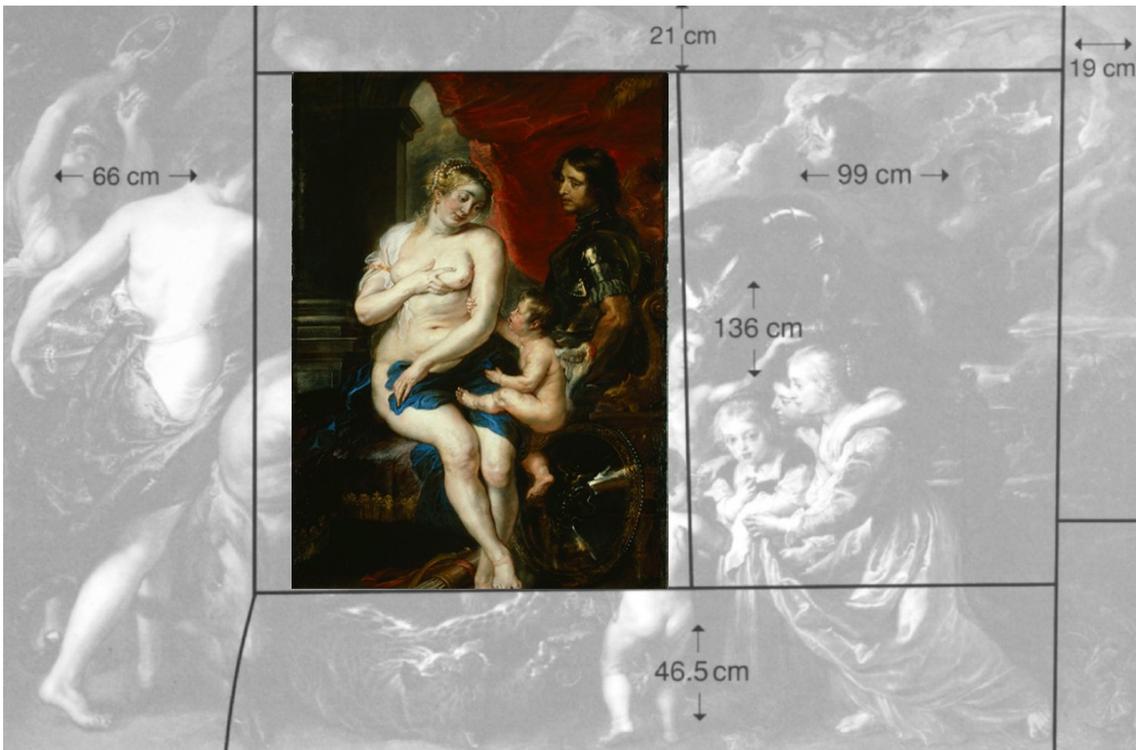


Fig. 2a: Leinwandteile von P.P.Rubens: „Friedensallegorie“ mit dem ursprünglichen Zentralgemälde „Venus und Mars“ als 1. rekonstruierter Zustand. (nach Ashok Roy, Rubens's Peace and War, in: Nat.Gal. Techn. Bulletin, 20, 1999, p. 91, Fig. 2)

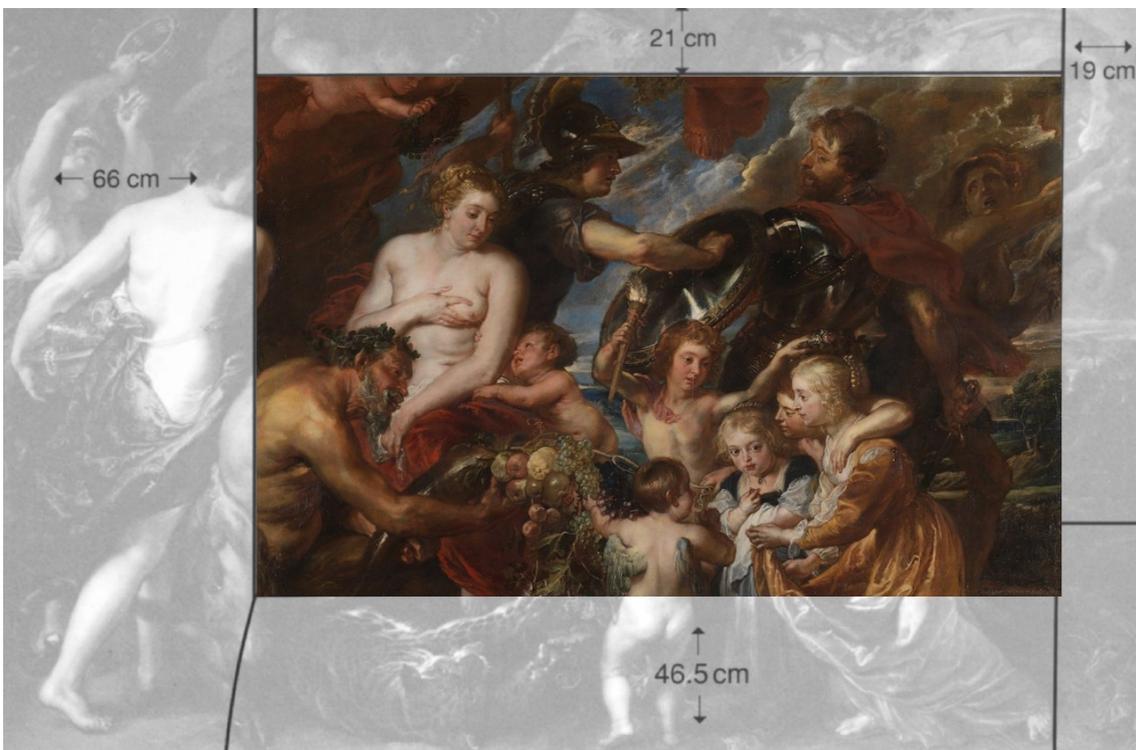


Fig. 2b: Leinwandteile von P.P.Rubens: „Friedensallegorie“ mit dem ursprünglichen Zentralteil „Peace and War with Children“ als 2. u. 3. rekonstruierter Zustand. (nach Ashok Roy, Rubens's Peace and War, in: Nat.Gal. Techn. Bulletin, 20, 1999, p. 91, Fig. 2)

Den geneigten Betrachter und Leser wird es danach sicher nach ‚oculofesten‘ Beweisen für die Einführung von „performativer Malerei“ oder „Malerei in progress“ und Diplomatie durch Röntgenaufnahmen, ein Tagebuch der Verhandlungsstadien u.ä. verlangen, und er wird sich dabei immer fragen, ob und wie das Gemälde über eine politisch-geschichtliche Illustration hinaus doch auch auf Überzeitliches, Generelles verweisen will.



Fig. 3a: P.P. Rubens (u. Nachfolge): „Die Mutter Deborah Gerbier geb. Kip und ihre Kinder“, um 1629/ nach 1640, Öl/Lwd./Holz, 169 x 178 cm. Washington, National Gallery of Art, Inv-Nr. 1971.18.1. (Foto: National Gallery of Art, Washington)

In dem referentiellen Aufsatz von 2015 („Malereidiplomatie als Heroische Leistung – Rubens bezwingt den Krieg und malt den Frieden herbei“) zeigt sich, dass dieser sich selbst wieder auf Ashok Roy’s „Rubens’s Peace and War“, in: National Gallery Technical Bulletin, Volume 20, 1999,



Fig. 3b: P.P. Rubens (Werkstatt u. Nachfolge): Die Familie von Sir Balthasar Gerbier, um 1629-1641, Öl/Lwd., 217 x 310 cm. London, Windsor Castle, Royal Collection Trust Inv.-Nr. 405415. (Foto: London, Royal Collection Trust)

p. 89-95 stützt, worin Röntgenaufnahmen und Farbproben erkennen lassen, dass ein zusammen querformatiges Doppelteil (136 x 114/99 cm) (Fig. 2b) eine mehr oder weniger ausgearbeitete Halbfiguren-Komposition enthält, um die mit etwas abweichender Leinwand die Randstücke in einem Zuge angestückt und flott bemalt wurden, sodass das jetzige Ganzfigurengemälde entstand. Es lassen sich also nur zwei bzw. drei Stadien der Bildentstehung innerhalb eines sicher nicht sehr grossen Zeitraumes feststellen. Obwohl der Autor Ulrich Heinen auch von der kunstpädagogischen Praxis herkommt, macht er sich über die Art, Breite und Qualität der Rubens in England zur Verfügung stehenden Leinwand (Webstuhlbreite, Importware?) keine wirklichen Gedanken. Unklar bleibt auch, ob und eher welche und wie viele Gehilfen er in London dabei bzw. um sich hatte. Ein Gemälde dieser Grösse (und Bedeutung?) ist von Rubens zeichnerisch, skizzenhaft sicher vorbereitet gewesen. Das eher konventionelle Ausgangsmotiv – aber nicht nur Venus, Mars, Liebeskrieg u.ä., sondern zusammen mit dem blauen Schamtuch der Treue ist weniger die sinnliche, als die fürsorgliche Liebe oder Caritas gemeint, der sich auch der beschützende Mars anschliesst – gehört zum rubensischen Fundus vgl. Dulwich Picture Gallery, London (DPG285). (Fig. 2a) Das Gemälde der ‚Frau Gerbier und ihrer Kinder‘ (Mutterliebe) (Fig. 3a u. 4a-c) war wohl ebenfalls

zeitgleich oder kurz zuvor entstanden. Auch das übrige Bildvokabular musste Rubens (gedanklich) nicht erst neu erfinden.



Fig. 4a: P.P. Rubens: Bildnis der Tochter (Susan) des Balthasar Gerbier, 1629/30, Rötel, schwarze und weiße Kreide. Weimar, Klassik Stiftung (Foto: Wikimedia)



Fig. 4b: P.P. Rubens: Bildnis der Frau Deborah des Balthasar Gerbier, 1629/30, Rötel, schwarze und weiße Kreide, 34 x 23 cm. St. Petersburg, Eremitage (Foto: Wikimedia)



Fig. 4c: P.P. Rubens: Bildnis des Sohnes von Balthasar Gerbier, 1629/30, Rötel, schwarze und weiße Kreide, 28,8 x 21,9 cm. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 8267. (Foto: Albertina, Wien)

Kaum beginnt der Leser den genannten Heinen-Aufsatz, wird er wieder auf einen Früheren von 2011 verwiesen, in dem diese politische Konstellation als die Umstände der Diplomatie von Rubens und ihre bildlichen Auswirkungen wieder näher beschrieben seien. Wir werden uns aber mit den bisher schon Angeführten begnügen.

Im Gegensatz zu Wolfgang Ullrich müssen wir leider feststellen, ‚that we are not (totally) convinced‘ von Heinen's Analysen. Seit Jahren verfolgt er immer dieselben Ideen, er stellt sie, sich nie in Frage und er gewinnt so nicht den nötigen (selbst-kritischen) Abstand. Als nicht ganz betriebsblinder Rubens-Nichtspezialist möge uns dies und in möglichst kurzer Zeit bzw. mit geringem Aufwand hoffentlich hier etwas gelingen.

Unsere (In-) Fragestellungen beginnen mit dem banalen Kontext von Künstler und Werk in London vom 5.6.1629 bis zum 23.3.1630 (am 3. bzw. 4.3.1630 wird der Maler noch zum Ritter geschlagen). Rubens befand sich damals sicher nicht nur als Diplomat in London, sondern auch als Maler. Deswegen noch einmal: Hatte er also einen oder mehrere Mitarbeiter als Kammer- und Atelierdiener von Antwerpen mitgebracht?, oder wurde ihm dies alles in London gestellt während seines Logis bei seinem Maler-Kollegen-Diplomaten-und Freund Balthasar Gerbier (1592-1663)? Dieser etwas undurchsichtige Netzwerker und Kontaktmann zu König Karl I dürfte mit Rubens wohl auch sein Atelier geteilt haben, das aber eher auf kleinere Formate ausgelegt war. Die

Wachstums- bzw. Anstückungs-Vorgänge bei dem anscheinend von Rubens 1630 nach Antwerpen (zur Fertigstellung?) mitgenommenen Gemälde ‚Frau Gerbier und ihre vier (eigenen?) Kinder‘ (Fig. 3a) bzw. dem einst als Van Dyck angesehen noch grösseren definitiven ‚Familienbildnis mit Vater und weiteren (eigenen?) Kindern‘ (Fig. 3b) (urspr. im Gerbier-Familienbesitz) zeigen doch erstaunliche Parallelen. Hier könnte man vielleicht wirklich von Freundschafts- oder Kompensations-Bildnissen sprechen. Dass Rubens aus Dankbarkeit gegenüber König Karl I, der anscheinend gerne selbst wie Felipe IV von Spanien Maler in ihren Ateliers aufgesucht hat, ein solches und grosses Gemälde ohne jede Widmung und ohne Signatur als ‚disguised symbolism or allegorism‘ von Friedensdiplomatie aus eigenem Antrieb in Angriff genommen und nach van der Doort sogar (für den Ritterschlag?) geschenkt hat, erscheint etwas zweifelhaft. Sicher bestand ein Wunsch des Königs nach einem Bild von der Hand des berühmten Rubens, wobei die letztliche thematische Ausrichtung auch dem Rat des ebenfalls geadelten Gerbier verdankt sein könnte. Dass dabei die mehr oder weniger erfolgreiche Diplomatie (letztlich Friedensvorvereinbarungen ähnlich dem Vertrag von London 1604) von Rubens zum eigentlichen, selbstlobenden Thema gemacht worden sei, wirkt bei diesem Gemälde ohne erkennbare Offiziosität wie Hinweise auf einen Vertrag oder die Vertragspartner (durch Wappen, Porträthaftigkeit, Datierung, u.a.) sehr fraglich, zumal unser Maler die spanische Gegenseite zu vertreten hatte. Da es später in die Galerie von Karl I markant eingefügt worden war, dürfte es jedoch eine nicht nur ‚delektierende‘, sondern ‚dozierende‘ Funktion gehabt haben.

Anfänglich stand wohl nur das schon genannte und bekannte Thema ‚Venus als Alma Mater und Mars‘ und eine Replik des Gemäldes in der Londoner Dulwich Gallery im Raum und im Sinn etwa von: das ‚Venerische‘ lässt das Martialische in den Hintergrund treten. Man ist natürlich wie Ulrich Heinen an das epicuräisch-lukrezische ‚Alma Venus‘ (De rerum natura I,2) und an Frau Gerbier als ‚Alma Mater‘ erinnert. Dieses Anfangs- oder Grundmotiv erfährt im folgenden seine Wandlungen und Ergänzungen, wozu wir uns den endgültigen Zustand des Gemälde der National Gallery genauer und möglichst vorurteilsfrei noch einmal ansehen müssen.

Auf einem in der Ferne von Wasser begrenzten flachen Erdgelände mit relativ niederem Horizont erhebt sich ein etwas knorriger Baum (Eiche), in dem sich ein rotes Tuch, Teppich verfangen hat. Davor sitzt leicht aus der Bildmitte verschoben wohl auf einem nicht sichtbaren kleinen Hügel eine weitgehend nackte Frau mit rötlich-blondem geflochtenen Haar und Ohrringen. Sie spritzt aus ihrer linken Brust einem begierigen, bedürftigen, aber wohlgenährten Knaben einen Milchstrahl in den Mund. Über ihrer Scham und ihren Schenkeln hat sie mit ihrer linken Hand ein weisses und darüber ein rotes Tuch (der Reinheit und Liebe) geschlagen. Hinter ihr stehend hält mit der blossen Hand oder Faust die wehrhafte Minerva (als ‚repugnans‘ und weniger ‚pacifera‘) den Schutz-Schild des

ebenfalls gerüsteten Mars und damit ihn selbst zurück. Letzterer scheint über die Schulter etwas neidisch auf das davor sich abspielende Idyll zu blicken. Neben ihm befindet sich eine nackte, unansehnlich gräulich wirkende Kriegsfurie schon auf dem Rückzug. Die Zwist und Tod Säende hält einen abgestorbenen Zweig in der Hand vor einem Feuer und Rauch speienden Drachen („Feldschlange“, Harpyie). Unter dem roten Baum-Teppich-Baldachin bzw. über der Stillenden schwebt ein insektengeflügelter nackter Putto mit einem Merkur-Schlangensstab und einem Sieges-Ehrenkranz aus Lorbeer oder Olive. Im Vordergrund bringt kniend und anbietend ein Faun ein Füllhorn (Abundantia) mit mehr oder weniger südländischen-exotischen, also nicht einheimischen Früchten (Weintrauben, Granatapfel, Zitrone, Pfirsich u.a.) und Weinlaub, nach dem ein spielerisch auf dem Rücken liegender Leopard mit den Krallen zu greifen scheint. Ein vom Rücken gesehener vogelgeflügelter Putto (Amor) weist einladend auf die Früchte zu drei herankommenden Kindern (zwei Mädchen unterschiedlichen Alters und ein sie beide an den Schultern umfassender Knabe). Ein weiterer von vorne gesehener, etwas älterer nackter, gelockter Putto hält in seiner rechten Hand eine Hochzeits-Fackel und mit der Anderen über dem älteren Mädchen mit Perlen im Haar und im kupferfarbenen Kleid eine (Braut-) Blütenkrone. Das kleine Mädchen ebenfalls mit Perlen im Haar und einem Medaillon um den Hals hält im Blick zum Betrachter eine Weintraube in der Hand, während die Ältere im Profil gegeben ihren Rock bauscht um eine grössere Fruchtmenge abbekommen zu können. Links trägt eine vom Rücken gesehene, nur mit einem wertvollen Seidenstoff begleitete brünette Grazie beschwingt einen Korb mit Perlen und Goldgefässen herbei, während dahinter eine tanzende Muse mit einer Tamburine und Kastagnetten die Musik zum Ganzen macht.

Primär ist das konkrete (= sinnlich wahrnehmbare) bildnerisch-formale Zeichen einzigartig und in seiner Art eindeutig bzw. selbstbedeutend, aber ansonsten zumeist polysemantisch unterdeterminiert und vor allem kontextabhängig. Nach dieser weitgehend naiv wörtlich-bildlichen Ebene kommen wir also zu einer ersten noch einfachen mythologisch-allegorischen Bedeutungsschicht: der Kriegsgott Mars mit der Kriegsfurie Alekto lässt sich eindeutig bestimmen und einer Bedeutungsfunktion wie Krieg zuordnen. Einem bacchantischen Natur-Bereich gehören Faun und die Leopard-Katze an. Die beiden Putten, der geflügelte Liebesgott Amor und Hymenaios, der Gott der Ehe und Eintracht, und der geflügelte und beflügelnde, zephyrartige Windputto der Gunst, des vernünftigen Handelns sind ebenfalls mythologisch und funktional weitgehend klar bestimmbar. Bei den beiden weiblichen Seiten-Neben-Figuren tun wir uns schon schwerer. Die grössten Schwierigkeiten scheint die leicht nach links verschobene und damit nicht ganz so majestätisch thronende, aber doch zentral-bedeutsame weibliche Sitzfigur zu bereiten: Ist sie wieder die etwas gereifere, mütterliche Venus, die aber nicht mehr ihr eigenes Kind (Amor), sondern fast

ammenartig ein fremdes Kind stillt? Hans Martin Kaulbach hat deswegen auch auf Eirene, Pax mit Plutus (eigentlich Sohn der Ceres) auf dem Arm – aber nicht so, dass sie ihm noch ein paar Milchspritzer verpasst – getippt. Dass diese sonst ‚hämatophobe‘ Jungfrau so ‚exuberant‘ und so leicht und dazu noch in Rot gewandet dasitzen soll, erscheint sehr zweifelhaft, da kann auch der Oliven-Lorbeer-Kranz und der Merkurstab von oben nicht abhelfen. Schon 2018 haben wir deshalb eher Ceres, Tellus, Rhea, Ops und v.a. die Felicitas publica vorgeschlagen (vgl. https://freieskunstforum.de/hosch_2018_brassat_rhetorik.pdf. und ders.: Kunsthistorische Studien 6, S. 404-409).

Aus der ersten physiognomischen Anmutung und der folgenden mythologisch-allegorischen Benennungsversuchen ergeben sich jetzt weitere Deutungsebenen mit der wachsenden Gefahr der Über- und Fehlinterpretation. Der jetzige, schon im 17. Jahrhundert (1639) beim Leiter der Gemäldesammlung Karls I, Abraham van der Doort, auftauchende, fast hinreichende Titel des Bildes: *A Picture of an Emblin [also auf das Icon reduziert] wherein the differrencs and ensuencees [= die Folgen?] betweene peace and warrs is Shewed which Sr. Peeter paule Rubins when he was here in England did paint and presented by him to ju M Wij conteys Some 9 [13] ffigures.*, oder in mythologischen Worten: „Minerva protects Pax from Mars“, bzw. allgemeiner: Friedlich und Kriegerisch als Grundformen des menschlichen Verhaltens erfordert eine argumentative, bildlogische Differentialanalyse oder -diagnose, ohne dass wir uns anmassen das zugrunde liegende persönliche, wohl weitgehend ungeschriebene Bild-Gedankenprogramm verbal und historisch ganz rekonstruieren zu können.

Heinens Hybrid-Vorschlag von Rubens als heldenhaft-erfolgreicher Künstler und Diplomat („Malerdiplomatie als heroische Leistung. Rubens bezwingt den Krieg und malt den Frieden herbei“) wird sich im folgenden weitgehend als Konstrukt und Ideologie erweisen. Es ist – wenigstens im Bild – doch nicht Rubens selbst bzw. seine Klugheit, die die schädlichen Kräfte wie des Krieges abwehrt, in Schach hält, sondern eine gewappnete weise Kraft, die hinter einem synkretistischen mütterlich-friedvollen-fürsorglichen Prinzip der sitzenden, thronenden Glückseligkeit, Wohlfahrt, Wohlergehen eines Landes (Mutterlandes) steht. Somit kann es seine Landeskinder gut ernähren und ihnen einiges bieten. An Segnungen sind dabei die vitale Fülle der fruchtbringenden Schätze der auch exotischen Natur (Füllhorn, Faun, Leopard aus Afrika?), Reichtum, Luxus und Schönheit (Perlen, Gold und Seide aus Asien?) und der Lebensfreude (Muse, Tanz aus Amerika?). Mit einer ohne Ceres und Bacchus/Liber frierenden Venus hat das alles z.B. ebenfalls wenig zu tun.

In der Alten Pinakothek München befindet sich dazu nun eine von Heinen erstaunlicherweise nicht erwähnte noch grössere, aber allgemeingültigere und etwa in die gleiche Zeit (1630/32) datierte

Variante (Fig. 5) ebenfalls von Rubens. Ihr Titel lautet dort einfach „Friedensallegorie“. Wir haben hier wieder das vorherrschende weiblich-liebende, nährende, helfende Mutter-Prinzip, das sich unter dem Schutz der gut gerüsteten, tatkräftigen Weisheit, Vernunft gegen die nicht nur männlichen, negativ-(kultur-)zerstörerischen Kräfte anscheinend ungestört behaupten kann. Die Mutter Natur mit einem nicht als Versuchung Fruchtzweige brechenden Faun im an die Hesperiden und an das Paradies erinnernden Apfelbaum sorgt liebevoll – über den vermittelnden Amor – für die Menschen-Kinder vor einem friedlichem Morgen- oder Abendrot. Eine zu unmittelbare zeitpolitische narrative Anspielung trotz der Kleidermode hat hier Rubens mitten im 30jährigen Krieg wohl ganz bewusst vermieden. Das Gemälde wurde mit einigen anderen 1698 von dem Antwerpener Bilderhändler Gisbert van Ceulen (Colen) an Kurfürst Max Emanuel von Bayern verkauft. Es dürfte also die ganze Zeit davor in Antwerpen sich befunden haben. Sein Anlass und



Fig. 5: P.P. Rubens, Friedensallegorie, um 1630/32, Öl/Lwd., 231 x 340 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 343. (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München)

Auftraggeber (Rathaus?) sind bisher nicht bekannt; vgl. Hesiod, Erga kai Hemerai 225-229: οἱ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν / ἰθείας καὶ μὴ τι παρεκβαίνουσι δικαίου, / τοῖσι τέθηλε πόλις, λαοὶ δ' ἀνθεῦσιν ἐν αὐτῇ- / εἰρήνη δ' ἀνὰ γῆν κουροτρόφος, οὐδέ ποτ' αὐτοῖς / ἀργαλέον πόλεμο

τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεύς· (übersetzt: Die dagegen den Fremden sowie den Einheimischen geben / Ehrlichen Spruch und nie abweichen von dem, was Gesetz ist, / Denen gedeihet die Stadt, und es blühen darin die Bewohner; Friede, der pflegliche Heger der Jugend, dann waltet im Lande; / Nimmer bedroht sie der Donnerer Zeus durch traurige Kriege.). Das stilistisch homogene Gemälde dürfte auch weitgehend den persönlichen Ansichten eines realistisch-pazifistisch denkenden Rubens entsprochen haben; vgl. auch die vom Verfasser leider erst nachträglich eingesehenen ambitionierten und auch stark philologisch fundierten „Ikonographische(n) Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien“ von Reinhold Baumstark, in: Aachener Kunstblätter 45/1974, S. 126-234, v.a. S. 173 (angeblich: Werkstattarbeit ohne inhaltliche Vertiefung bzw. Verständnis).

Sollte also wirklich wie Heinen beim Londoner Bild weiter mutmasst, in der Gruppe der drei Kinder in Begleitung von Amor und Hymenaios der Verhandlungszank-Äpfel oder hier: -Beere der bis 1648 ungelösten Kurpfalzfrage durch eine innerwittelsbachische Hochzeit dargestellt sein im Sinne des sonst habsburgischen ‚bella gerant alii, tu felix [Britannia fac] nube[re], nam quae Mars aliis ‚, dat tibi diva Venus‘ (nach Ovid, Heroides 13,82)? Der Bayernkronprinz scheint gleich zwei pfälzische Prinzessinnen in die Arme genommen zu haben und als erster nach einer Weinranke zu greifen. Auch wenn die brüderliche Liebe Karls I zu seiner Schwester und Gemahlin des geächteten und vertriebenen Pfalzgrafen und Winterkönigs sehr weit ging, und versprochene Kinderehen gang und gäbe waren, dürfte kaum ein solche in diesem Kontext gemeint gewesen sein. Anfangs (2018) vermuteten wir ebenfalls noch mehr im Sinne Heinens eine Art von Liaison zwischen Spanien und England (Grossbritannien) aber daneben auch schon eine von Schottland und England. Wenn man sich Karl I als König von England, Schottland und Irland und die bis heute reichenden bürgerkriegsähnlichen Spannungen zwischen diesen Landes- und Bevölkerungsteilen vergegenwärtigt, so drängt sich eher allerdings ohne eindeutigen Beweis und mit der Gefahr der Überinterpretation auf, dass diese drei in Liebe (Amor) und Ver-Trauen (Hymenaios) vereint an den Segnungen der ganzen Insel Grossbritannien (seit 1603 unter Jakob I) teilhaben könnten. Von einem konventionellen ‚undisguised symbolism (or allegorism)‘ in dieser inhaltlichen Richtung könnte man bei einigen bis 1635 fertiggestellten Auftragswerken für die Decke im Bankett-Saal von Whitehall Palace, London, wie ‚Die weise Regierung von Jakob I‘ oder ‚Die Vereinigung der Kronen von England und Schottland unter demselben‘, sprechen.

Im Gemälde der National Gallery hält der über der Hauptfigur schwebende Putto den Merkurstab als Zeichen der Prosperität, Weisheit und Friedvollen und einen Blätterkranz (aus Oliven oder Lorbeer) als Zeichen ebenfalls des Friedvollen und der Ehre; vgl. Cesare Ripa Iconologia Roma 1603, f. 154 u. 155. (Fig. 6a u. b) Merkur gilt wohl auch als Erfinder der Bündnisse und

FELICITÀ NELLA MEDAGLIA DI
Giulia Mama e con queste lettere
FELICITAS PVBLICA.

DONNA, che siede in vn bel seggio regale, nella destra mano tiene il Caduceo, & nella sinistra il Cornucopia pieno di frutti, & inghirlandata di fiori.

La felicità è vn riposo dell'animo in vn bene sommamente conosciuto, & desiderato, & desiderabile, però si dipinge a sedere, col caduceo in segno di pace, & di sapienza.

Il cornucopia accenna il frutto conseguito delle fatiche, senza le quali è impossibile arriuare alla felicità, che per mezzo d'esse si conosce, & desidera.

I fiori sono inditio d'allegrezza, dalla quale il felice stato non si diuide giamai; significa ancora il caduceo la virtù, & il cornucopia la ricchezza, però felici sono tra di noi coloro, che hanno tanti beni temporali, che possono prouedere alle necessità del corpo, & tanto virtuosi, che possono alleggerir quelle dell'anima.

Fig.6a: Cesare Ripa: Iconologia ..., Roma 1603, fol. 154 (Foto: UB Heidelberg)



Fig.6b: Cesare Ripa: Iconologia ..., Roma 1603, fol. 154 (Foto: UB Heidelberg)

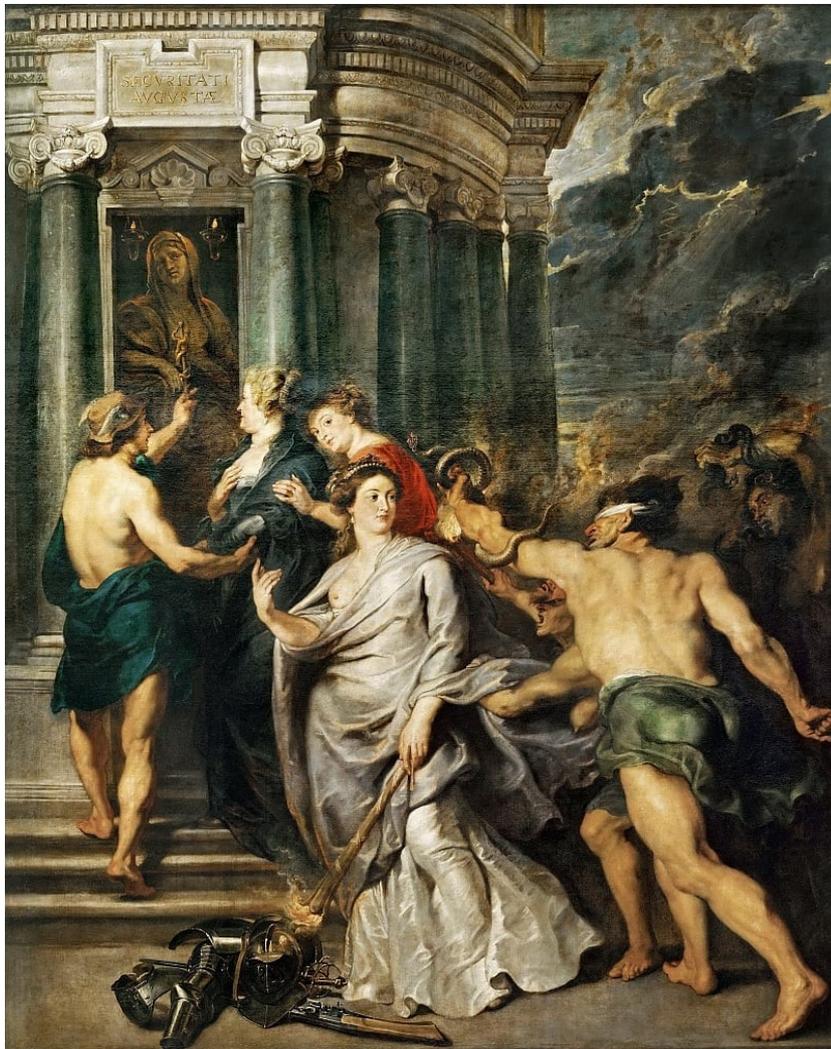


Fig. 7: P.P Rubens: „Der Friedensschluss von Angers 1620“, nach 1622, Öl/Lwd., 394 x 295 cm. Paris, Musées du Louvre, Inv. 1787, MR 978 (Foto: Musées du Louvre, Paris)

Waffenstillstände, um wieder Ulrich Heinen etwas in die Karten zu spielen. Allerdings nichts im ganzen Bild scheint auf den neuen Bündnispartner Spanien zu deuten. Die Tamburine (ohne Thyrsos-Stab wohl keine Mänade) mit ihren Kastagnetten wirkt nicht wie eine dunkelhaarige ‚Carmen‘. Es fehlt der einstige Gegner und nunmehrige Bündnispartner. Auch die Vorstellung des neidischen, eifersüchtigen, aggressiven Dritten, Frankreich als Mars, lässt sich am Bild nicht wirklich beweisen.

Das Londoner Gemälde ist sicher keine direkte Illustration der Friedensverhandlungen (vgl. dagegen Fig. 7 mit personifizierter und nicht nur synthetisierter Pax und einer leibhaftigen französischen Königin Maria de' Medici) bzw. gar eine Dokumentation des Verhandlungsfortschrittes zwischen England (Grossbritannien) und Spanien mit Rubens als wichtigem Diplomaten auf spanischer Seite, sondern wie die ganze Anlage und das Ambiente mit dem Nationalbaum der alt-ehrwürdigen, dauerhaften Eiche und dem rot-vital-imperialen Teppichbaldachin suggeriert ein Lob und eine Huldigung an den erreichten Zustand des Glücks, der Glückseligkeit und Zufriedenheit (‚Felicitas publica‘ aber nicht die launische, schicksalshafte



Fig. 8: P.P. Rubens: Landschaft mit dem Heiligen Georg (Karl I v. England) und dem Drachen“, um 1630, Öl/Lwd., 152 x 227 cm. London, Windsor Castle, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. 405356 (Foto: Royal Collection Trust Windsor Castle, London)

Fortuna mit fors oder fatum) in einem glücklichen friedlichen und prosperierenden Land ,unausgemalt‘ mitgemeint wohl das geeinte ,Mutterland‘ Grossbritannien (und möglicherweise seinen 1630 geregelten Einflussphären oder einträglichen Kolonien). Somit könnte das Gemälde die historische Situation in Grossbritannien um 1630 reflektieren und in der Sammlung von Karl I seinen gebührenden national-repräsentativen Platz gefunden haben.

Eine eindeutige politische Intention besitzt dagegen das in der Royal Collection im Buckingham Palace befindliche Gemälde ,Landscape with St. George and the Dragon‘ (Fig. 8) (1630-35), auf dem mehr oder weniger porträthaft Karl I als Englands Schutzparton Hl. Georg mit dem Wappen des vereinigten Königreichs Grossbritannien, und seine Gemahlin Henrietta Maria als gerettete Königstochter siegreich im Kampf gegen das Böse (Drachen) und Retter der (britischen) Menschheit (angeblich als Anspielung auf den Frieden von Madrid vom 15.11.1630) dargestellt sind.

Eine spezielle Ikonographie/Ikonologie von Waffenstillständen, Friedensverhandlungen u.ä. sähe anders aus (z.B. ruhender Mars). Diese von uns etwas korrigierte, dem ,Guten Regiment‘ etwas verwandte Ikonographie konvergiert sicher mit den humanistischen Wunsch-Vorstellungen von Rubens (und seinem Freund Gerbier), aber sollte nicht als visualisierte Art ,Geheimdiplomatie‘ des (der beiden) Flamen missbraucht werden. Einfachheit, Widerspruchsfreiheit und Plausibilität der Lösungsergebnisse sollten die Devisen der interpretatorischen Arbeit sein. Die Rubens-Kenner mögen unsere Überlegungen erst einmal so ,hin‘-, und dann noch besser: ,auseinander‘-nehmen.

(Stand: 24-05-2023)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de