



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Künstlerische Entstehungsprozesse bei Peter Paul Rubens“

Verfasserin

Patricia Schmiedlechner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Monika Dachs-Nickel

# Inhaltsverzeichnis

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>Forschungslage</b>	<b>3</b>
<b>1 Peter Paul Rubens und seine Werkstatt</b>	<b>8</b>
1.1 <i>Ausbildung, Italienreise und Niederlassung in Antwerpen –     Anmerkungen zu Rubens' Lebensstil und seiner sozialen Stellung</i>	9
1.2 <i>Einblicke in die renommierteste Werkstatt ihrer Zeit</i>	17
1.3 <i>Die Arbeitskräfte der Werkstatt</i>	24
1.4 <i>Rubens zwischen Diplomatie und Malerei</i>	30
1.4.1 Rubens' Kunstproduktion im Ausland	30
1.4.2 Der Verbleib der Werkstatt im Rubenshaus	34
<b>2 Elemente des künstlerischen Entstehungsprozesses</b>	<b>37</b>
2.1 <i>Die Zeichnung</i>	39
2.1.1 Rubens als Kopist	44
2.1.2 Das Zeichnen nach dem Modell – Figurenstudien und Portraits	48
2.1.3 Entwurfszeichnungen	52
2.2 <i>Die Ölskizze</i>	54
2.3 <i>Die Entstehung der Gemälde</i>	59
2.3.1 Rubens' Meisterkollegen	65
<b>3 Ausführung des Entstehungsprozesses anhand der Darstellung „Der heilige Christophorus mit dem Jesuskind“</b>	<b>70</b>
<b>Zusammenfassung</b>	<b>76</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>79</b>
<b>Abbildungsnachweis</b>	<b>88</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>90</b>
<b>Anhang</b>	<b>116</b>

## Einleitung

Peter Paul Rubens stellt ein vielbeachtetes Thema der kunstgeschichtlichen Forschung dar und seit Jahren werden vielseitige Aspekte seines reichhaltigen Oeuvres mannigfach behandelt. Dem Rubens'schen Atelier und den dort herrschenden Arbeitsverhältnissen wurde – was ausführliche Forschung betrifft – im Verhältnis dazu jedoch relativ geringe Beachtung geschenkt; und selbst bei oberflächlicher Auseinandersetzung mit dieser Thematik gehen die Meinungen der Experten seit jeher stark auseinander.<sup>1</sup> Es stellt sich die Frage, wie sich gegensätzliche Theorien zu einem Thema bilden konnten, wenn die Quelllage doch zweifelsfrei auf die Existenz einer Werkstatt verweist. Der Ursprung dieser Problematik liegt vermutlich zum Teil bei der modernen Definition eines „Original“-Kunstwerkes, die sich nur schwer mit den tatsächlichen Praktiken der Malerbetriebe des 17. Jahrhunderts vereinbaren lässt. Seit sich der allgemeine Künstlerbegriff von dem eines handwerkbezogenen Berufes zu einer kreativen, schöpferischen Tätigkeit gewandelt hat, ist sowohl die kulturgeschichtliche Bedeutung als auch der monetäre Wert eines Werkes immer stärker an eine eigenhändige Ausführung durch den Meister gebunden.<sup>2</sup> Diese Entwicklung setzte sich bis ins 19. Jahrhundert fort als man schließlich im Zeitalter der Romantik den Künstler als beflügeltes Genie verehrte. Die Auffassung, den Wert eines Kunstwerkes gänzlich an das Wissen um dessen Entstehungsumstände zu binden, wurde mit der modernen Malerei und den Geschäftsbedingungen des modernen Kunstmarktes weiter manifestiert. Im Bezug auf das Rubensoeuvre bedeutet

---

<sup>1</sup> Der angesehene Rubensforscher Leo van Puyvelde ging beispielsweise fest davon aus, dass Rubens keine Werkstatt beschäftigte. Siehe Van Puyvelde, 1940, S. 122-125. Zu zeitgenössischen Anhängern seiner Theorie zählt, unter anderen, Marie-Louise Hairs. Vgl. Hairs 1977, S. 9. Im Gegensatz dazu sahen sich manche Historiker wie de Burtin dazu veranlasst, einen wesentlichen Teil des Rubens-Oeuvres seinen Mitarbeitern zuzuschreiben. Vgl. Burtin 1808, S. 106.

<sup>2</sup> Die Malerei gehörte nicht den *artes liberales*, sondern den nieder einzustufenden *artes mechanicae* an. Dieser Tradition sah man sich zu Rubens' Lebzeiten noch verpflichtet, und so führte beispielsweise der Rubens bekannte Humanist und Bibliothekar Franciscus Junius in seinem posthum erschienenen Werk „*Catalogus artificum*“ nicht nur antike Maler und Bildhauer, sondern dem klassischen *techné*-Begriff entsprechend auch Ziseleure, Kupferschmiede, Töpfer, Mechaniker, Gold-, Silber-, und Schwertschmiede, Steinmetze und Mathematiker an. Der Begriff „*arte*“, kann erst seit dem 19. Jahrhundert im Sprachgebrauch als „Kunst“ oder „bildende Kunst“ verstanden werden. Im 17. Jahrhundert bedeutete „*arte*“ vielmehr Handfertigkeit oder spezielles Gewerbe. Vgl. Büttner 2006, S. 13-17.

dies, dass ein Werk in jeglicher Hinsicht an Wert verliert, sobald es mit dem Begriff „Werkstattbeteiligung“ konnotiert wird. Peter Paul Rubens wird gerne als eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der Kunstgeschichte gehandelt; neben diesem in Ehrfurcht gehaltenen Ruf eines Malergenieus haben Aspekte wie kühner Geschäftssinn und berechnender Pragmatismus keinen Platz. Gewisse Kunthistoriker scheuten folglich davor, die Existenz einer Werkstatt zur Kenntnis zu nehmen: So finden sich unter den renommiertesten Rubensforschern tatsächlich Stimmen, die jegliche Mithilfe durch Schüler und Gehilfen bei der Ausführung von Rubens-Gemälden abstreiten.<sup>3</sup>

In der gegenwärtigen Forschung ist man sich der Existenz der Werkstatt durchwegs bewusst, allerdings sorgt die Frage nach genaueren Umständen und Arbeitsabläufen weiterhin für viel Diskurs. In der vorliegenden Arbeit sollen folglich die Arbeitsabläufe und die Organisation der Rubenswerkstatt dargelegt werden und dabei auf Fragestellungen wie den Aufgabenbereich von Rubens' Schülern und Gehilfen eingegangen werden. Es gilt zu untersuchen, wie viele Mitarbeiter das Rubens'sche Atelier beschäftigte und wie weit diese an dem Entstehungsprozess des Rubens'schen Oeuvres beteiligt waren. Um die Vorgehensweisen in der gesamten Kunstproduktion des Peter Paul Rubens darzulegen, muss neben dem alltäglichen Werkstattbetrieb im Rubenshaus in Antwerpen zudem berücksichtigt werden, was über die Fertigung von Kunstwerken fernab seiner Heimat überliefert ist. Es gilt zu klären, inwieweit sich Rubens' politische Verpflichtungen auf seine Kunstproduktion auswirkten beziehungsweise wie sich die Fertigung von Gemälden im Ausland gestaltete. Damit ist zudem die Frage verbunden, was mit der Werkstatt geschah, wenn Rubens über längere Zeitperioden nicht präsent war, um die Produktion zu überwachen.

Nachdem die organisatorischen Hintergründe der Kunstproduktion beleuchtet wurden, gilt es die kreativen Prozesse zu analysieren. Dabei sind die Charakteristika der Zeichnung, der Ölskizze und der Gemälde zu ergründen. Es soll gezeigt werden, inwieweit die Rolle der Werkstatt bezüglich der verschiedenen Medien dargelegt werden kann. Ferner gilt es zu klären, welchen Zweck die verschiedenen Medien beziehungsweise Entwicklungsschritte bezüglich der Bildfindung erfüllten und welche

---

<sup>3</sup> Siehe beispielsweise: Van Puyvelde 1940, S. 123; Hairs 1977, S. 9.

Rolle dabei die Interaktion zwischen kreativem Meister und ausführendem Schüler spielte. Abschließend soll der gesamte Entwurfsprozess anhand eines Beispiels nachvollzogen werden, um so Rubens' Vorgehensweise in der Kunstproduktion zu veranschaulichen. Bei dem zu besprechenden Werk handelt es sich um die Außentafeln des Kreuzabnahme Altares, der sich in der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen befindet. Die Gemälde wurden zwischen 1611 und 1614 von Rubens und seinem Studio ausgeführt und veranschaulichen den das Christuskind tragenden, heiligen Christophorus und einen Eremiten. Anhand einer Zeichnung und einer Ölskizze zu dem Sujet kann der Bildfindungsprozess dieses Auftrages deutlich nachvollzogen werden und mithilfe dieser Entwürfe sollen die Entstehungshintergründe dieses monumentalen Auftrages dargelegt werden.

## **Forschungslage**

Das Leben und Werk des Peter Paul Rubens beschäftigt Kunsthistoriker und Historiker seit über vier Jahrhunderten. Bereits zu Rubens Lebzeiten bestand Interesse an seiner Lebens- und Arbeitsweise, wie Berichte von Zeitgenossen offenbaren.<sup>4</sup> Als aussagekräftigste, zeitgenössische Quelle in Hinblick auf Rubens' Arbeitsweise gilt der Reisebericht des jungen Medizinstudenten Otto Sperling, der sich Jahre später als Leibarzt des dänischen und norwegischen Königs Christian IV. einen Namen machte.<sup>5</sup> Er hatte 1621 Rubens' Atelier besucht und seine Eindrücke in seinem Tagebuch festgehalten, das erstmals 1885 von dem dänischen Bibliothekar und Literaturhistoriker Sophus Birket-Smith in einer dänischen Übersetzung publiziert wurde.<sup>6</sup> Die Generation an Historikern, die sich kurz nach Rubens' Tod mit seiner Biographie auseinandersetzen, akzeptierte die starke Einbindung der Mitarbeiter bei der Ausführung der Gemälde, wie sie auch von Otto Sperling beschrieben worden

---

<sup>4</sup> Autoren wie Gaspar Schoppe, Henry Peacham oder Constantijn Huygens widmeten sich bereits Anfang des 17. Jahrhunderts dem Thema Rubens. Büttner 2006a, S. 81-84. Bezüglich Peacham siehe Levy 1974, S. 190.

<sup>5</sup> An dieser Stelle wurde die Publikation des Sperling'schen Reiseberichtes durch Woldemar von Seidlitz zur Recherche herangezogen. Siehe Seidlitz 1887, S. 111.

<sup>6</sup> Vgl. Büttner 2006a, S. 93. Das Datum der Erstpublikation ist insofern relevant, da folglich ausgeschlossen werden kann, dass Sperlings Bericht für Rubensforscher vor 1885 als Informationsquelle diente.

war. Sie sahen die Existenz einer Werkstatt in erster Linie unter pragmatischen Aspekten: Joachim van Sandrart, der 1675 eine Rubens-Biographie veröffentlichte, betont bei der Erläuterung der Werkstattpraxis wie Rubens *„der Jugend [...] einen unvergleichlichen Nutzen geschafft“* und die Stadt Antwerpen *„durch seinen Fleiß eine ungemeine Kunstschule wurde“*.<sup>7</sup> So manch ein junger Maler sei laut Sandrart durch die Arbeit bei Rubens zu merklicher Perfektion gelangt; in diesem Zusammenhang erwähnt er Antonis Van Dyck, Jacob Jordans und Jan van den Hoecke. Doch nicht nur seinen Schülern hatte Rubens laut den Kunsthistorikern des 17. Jahrhunderts große Vorteile verschafft, auch der Berufsstand an sich profitierte von dem großen Meister des Barock. In diesem Sinne schreibt Giovanni Pietro Bellori 1672 in seinem Traktat *„Le vite de`Pittori, scultori et architetti moderni“*, dass Rubens der Malerei Erhabenheit und Vorzüglichkeit gebracht hätte. Damit ebnete er laut Bellori den Weg für Künstler wie Van Dyck, der dem Beruf schließlich noch Herrlichkeit und Brillanz verlieh.<sup>8</sup> Rubens wurde folglich in den ersten Jahrzehnten nach seinem Tod neben seinem künstlerischen Können auch für seinen Beitrag an der Erhebung der Malerei zu größerer Bedeutung und Anerkennung gewürdigt. Zudem hatte er durch seine Werkstatt und die Ausbildung herausragender Maler dafür gesorgt, dass sich auch die nächste Generation an Künstlern in diese Tradition stellte. Dies rückt das Studio erneut in ein sehr positives Licht, denn durch Rubens' Schüler wurde der Malerei weitaus mehr Prestige verliehen, als es Rubens für sich alleine vermocht hätte.

Nicht jeder Gehilfe im Rubensatelier zeigte jedoch derart herausragendes Potential: In diesem Zusammenhang stellt Roger de Piles in seiner *„Abregé de la vie des peintres“* erstmals die divergente Qualität der Rubensbilder in Zusammenhang mit der

---

<sup>7</sup> Joachim von Sandrart beschrieb die Rubens'sche Werkstattpraxis mit folgenden Worten: *„...zu solcher großen Werke Beschleunigung zog er ihm selbst viele junge Leute zu Hülf, richtete sie fleißig ab, jeden nach seiner bästen Inclination und Capacität, die ihm nachmalen in dem seinen merklich geholffen haben, weil sie meistens alle Thier, Vögel, Fische, Landschaften, Bäume, Bäch, Gründ, Luft, Wasser und Wälder gemacht. Also machte er allezeit selbst die Invention von vorhabenden Werken auf ein model 2 oder 3 Spannen hoch und ließe nach selbigem seiner Discipel einen Antonium von Dik, Jacob Jordan, von Huck oder andere auf das große Tuch mahlen, welches er darauf übergienge oder das fürnemste selbst färtigte, womit er sich selbst großen Vorteil, der Jugend aber einen unvergleichlichen Nutzen geschafft, dann sie dardurch in allen Theilen der Kunst treflich abgerichtet und die Stadt Antorf [Antwerpen] durch seinen Fleiß eine ungemeine Kunstschule wurde, worinnen die Lernende zu merklicher Perfection gestiegen“*. Peltzer 1925, S. 157.

<sup>8</sup> Siehe Brown 1991, S. 17.

Werkstattbeteiligung fest.<sup>9</sup> Es ging de Piles in seinem Traktat prinzipiell jedoch darum, den Ruf der Flämischen Meister an der Akademie in Frankreich zu verbessern – somit wollte er Rubens mit seiner Erklärung eher in Schutz nehmen, indem er Werke von geringerer Qualität seinen Schülern in die Schuhe schob. Bezüglich Rubens' Werkstattpraxis schreibt de Piles: „*Er ließ geschickte Schüler eine große Anzahl an Gemälden nach seinen Ölskizzen fertigen, welche er anschließend mit kühnem Blick, ausgeprägtem Wissen und einer flinken Hand mit seinem Geiste erfüllte*“.<sup>10</sup> Die Rubensforschung des 17. Jahrhunderts formte folglich ein stark von Schüler und Gehilfen geprägtes Bild der Arbeitsprozesse, das auf die Kunsthistorik lange Zeit Einfluss nahm. Als eine der extremsten Ansichten bezüglich des Grades der Werkstattbeteiligung ist Francois-Xavier de Burtin zu nennen. Er beteuerte in seinem 1808 erschienenen Traktat durch einen Nachkommen von Rubens' in Erfahrung gebracht zu haben, dass Rubens Zeit seines Lebens selbst nur an die zweihundert Gemälde und Ölskizzen gefertigt haben soll.<sup>11</sup> Alle restlichen Werke seien demnach durch seine Werkstatt entstanden und wurden von Rubens lediglich nachgebessert. Der Rubens-Forscher Max Rooses war der Ansicht, die Beteiligung der Werkstatt an den Rubensgemälden deutlich erkennen zu können und analysierte in diesem Zusammenhang 1886 bis 1892 das gesamte Rubensoeuvre.<sup>12</sup> Einige dieser Zuschreibungen sind zwar fragwürdig, jedoch liefert sein Werk einige Einblicke bezüglich der Arbeitsteilung im Rubensatelier. Auch Jacob Burckhardt setzte sich Ende des 19. Jahrhunderts mit der Werkstattproblematik auseinander und entwickelte für die Bestimmung des Grades der Mitarbeiterbeteiligung sechs Gruppierungen, von

---

<sup>9</sup> Rogere Piles beschrieb Rubens' Situation wie folgt: „*La réputation de Rubens s'étant étendue par toute l'Europe, il n'y eut pas un Peintre qui ne voulut avoir un morceau de sa main; et comme il étoit extrêmement sollicité de toutes parts, il fit faire sur ses Dessesins coloriez, et par d'habiles Disciples un grand nombre de Tableaux, qu'il retouchoit ensuite avec des yeux frais, avec une intelligence vive, & avec une promptitude de main qui y répandoit entièrement son esprit, ce qui luy aquit beaucoup de biens en peu de tems: mais la différence de ces sortes de Tableaux, qui passoient pour etre de luy, d'avec ceux qui étoient véritablement de sa main, fit du tort à sa réputation; car ils étoient la plupart mal dessinez, et légèrement peints.*“ Teyssèdre 1558, S. 134.

<sup>10</sup> Eigene Übersetzung aus Teyssèdre 1558, S. 134.

<sup>11</sup> Siehe Burtin 1808, S. 106-108.

<sup>12</sup> Siehe Rooses 1977, passim.

völlig eigenhändigen Werken bis zu außerhalb der Werkstatt gefertigten Kopien.<sup>13</sup> Hinsichtlich der Existenz einer Werkstatt war sich die Rubensforschung im 18. und 19. Jahrhundert folglich einig, dass Rubens zahlreiche Schüler und Gehilfen beschäftigt hatte. Auch die Tatsache, dass Rubens mehrfach Gemälde durch seine Mitarbeiter nach seinen Entwürfen ausführen ließ, war allgemein anerkannt. Léo van Puyvelde war einer der ersten Rubensforscher, der bezüglich dem ursprünglich gefestigten Bild einer gut organisierten Werkstatt gegensteuerte, denn er vertrat strikt die Meinung, Rubens habe Zeit seines Lebens keine Werkstatt beschäftigt.<sup>14</sup> Seine Argumentation gegen die Existenz einer Werkstatt bezieht sich hauptsächlich auf die Widerlegung des Argumentes, Rubens wäre nicht in der Lage gewesen, die Vielzahl an Gemälden, die sein Oeuvre umfasst eigenhändig zu produzieren. Laut van Puyvelde war Rubens ein Maler von solch großem Talent und Geschick, dass er auch großformatige Bilder in kürzester Zeit fertig zu stellen vermochte.<sup>15</sup> Die zahlreichen Erwähnungen von Schülern erklärt sich Puyvelde durch die Tatsache, dass das Wort „Schüler“ („*disciples*“ et „*élève*“) im 17. Jahrhundert eine umfassende Bezeichnung für jemanden war, der den Stil eines Malers imitierte bzw. seiner Schule im weiteren Sinne angehörte.<sup>16</sup> Die Existenz der Rubens-Werkstatt kann jedoch durch eine Vielzahl an Hinweisen bewiesen werden und so kann van Puyveldes Argumentation entkräftet werden. Nichtsdestotrotz finden sich auch in der Forschungsliteratur der letzten Jahrzehnte Unterstützer seiner Theorie – beispielsweise lehnt die Forscherin Marie Louise Hairs die Existenz einer Werkstatt ab und teilt bezüglich des Begriffes „*disciple*“ Leo van Puyveldes Ansichten.<sup>17</sup>

Die Betrachtung der Rubensforschung der letzten Jahrzehnte zeigt eine verstärkte Konzentration auf Werke, deren Zuschreibung als gesichert gilt und der Frage nach

---

<sup>13</sup> Burckhardt teilte die Werke in „...*Stufenreihen vom völlig Eigenhändigen zum Eigenhändigen in wesentlichen Theilen Vollendeten, zum bloß Übergangenen, zum Atelierbild des verschiedensten Ranges, zum Schülerbild nach bloßer Zeichnung des Meisters, zur Copie welche vielleicht schon der Werkstatt fremd war, endlich zur bloßen, auch auswärtigen Nachahmung.*“ Burckhardt 2006, S. 34.

<sup>14</sup> Siehe Van Puyvelde 1952, S. 18.

<sup>15</sup> Die zum Teil auftretenden qualitativen Divergenzen in Rubens' Werk begründet van Puyvelde durch den Zeitmangel des Malers. Van Puyvelde 1952, S. 85.

<sup>16</sup> Puyvelde erklärt den Begriff „Schüler“ wie folgt: „*Pour Rubens „élève“ signifie satellite, celui qui suit son style.*“ Puyvelde 1952, S. 188.

<sup>17</sup> Hairs liefert in ihrer Publikation „*Dans le sillage de Rubens*“ eine überaus gründliche Aufarbeitung der biographischen Daten zu Rubens' Gehilfen, die sie jedoch wie Puyvelde nicht als enge Mitarbeiter in seinem Atelier sondern vielmehr als Anhänger seiner Schule erachtet. Hairs 1977, passim.

der Werkstattbeteiligung im Atelier wurde in Anbetracht der Menge an Rubens-Literatur kaum Aufmerksamkeit zuteil.<sup>18</sup> Eine der wenigen Publikationen, die sich dem Thema der Rubenswerkstatt widmet, ist der 1994 in Tokyo erschienene Katalog bezüglich der Ausstellung dreier Versionen des Gemäldes „*Die Flucht aus Sodom*“.<sup>19</sup> Toshiharu Nakamura (Hg.) hatte sich das Ziel gesetzt, vor allem die Fertigung von Kopien in der Rubens'schen Werkstatt näher zu beleuchten. Er vertritt diesbezüglich die Meinung, dass die Kopien in erster Linie durch die Mitarbeiter ausgeführt worden waren, während die Fertigung der ersten, „originalen“ Version bei Rubens selbst lag. In diesem Katalog erschien zudem ein Beitrag von Arnout Balis, in dem er sich unter anderem mit der Problematik beschäftigte, welche Schüler zu welchen Zeitpunkten im Rubensatelier tätig waren.<sup>20</sup> Balis war stark bemüht, seine Argumente mit zeitgenössischen Quellen zu untermauern, trotzdem scheinen manche Schlussfolgerungen nicht völlig überzeugend.<sup>21</sup> Ein weiterer Kunsthistoriker, der sich mit der Frage nach den Identitäten der Rubens-Schüler auseinandergesetzt hat, ist Hans Vlieghe. In einem 1993 erschienenen Beitrag versucht Vlieghe den Einfluss der Rubens'schen Malweise auf seine Schüler darzulegen und liefert in diesem Zusammenhang Einblicke in die autonome Kunstproduktion der Rubens-Mitarbeiter.<sup>22</sup> Er widmet sich zudem der Problematik, die Beteiligung der Gehilfen und Schüler an den Rubens'schen Werken anhand stilistischer Kriterien zu bestimmen. Bezüglich der technischen Analyse von Rubens-Gemälden waren die Publikationen von Jorgen Wadum und Friso Lammertse aufschlussreich; deutlich wurde jedoch auch, dass anhand von modernen Untersuchungen durch Röntgen und Infrarotreflektographie noch viel zu erkunden bleibt, da diese Publikationen sich auf einige wenige Werke beschränken.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Dies betrifft auch die Ausgaben des *Corpus Rubenianum*, die sich dem Thema lediglich gemäldespezifisch widmen.

<sup>19</sup> Kat. Ausst. Tokyo 1994, passim.

<sup>20</sup> Balis 1994, S. 97-127.

<sup>21</sup> Balis ist beispielsweise der Überzeugung, Rubens' Werkstatt hätte während seiner Abwesenheit keinesfalls aktiv sein können, da es sich bei Rubens um eine Person handelte, die alle Dinge gerne persönlich überwachte und kontrollierte. Vgl. Balis 1994, S. 115. Aussagen wie diese sind jedoch eher spekulativer Natur und müssen folglich kritisch betrachtet werden.

<sup>22</sup> Vlieghe 1993, S. 159-170.

<sup>23</sup> Wadum 1996, S. 393-395; Wadum 2002, S. 473-478; Lammertse 2003, S. 10-31.

Eine Vielzahl der in dieser Arbeit behandelten Fragestellungen konnten nur durch die Analyse zeitgenössischer Dokumente geklärt werden. Dies umfasst die zeitgenössischen Aufzeichnungen der Antwerpener St. Lukasgilde, die 1961 durch Philip Rombouts publiziert wurden.<sup>24</sup> Des Weiteren wurde der Briefwechsel zwischen Rubens und seinen Zeitgenossen zur Recherche herangezogen, welcher durch Ruth Saunders Magurn, Max Rooses, Adolf Rosenberg, Charles Ruelens, und Otto Zoff veröffentlicht wurde.<sup>25</sup> Ruth Saunders Magurn publizierte englische Übersetzungen, bei Max Rooses und Charles Ruelens finden sich die Briefe sowohl in Originalsprache als auch in französischer Übersetzung, während Adolf Rosenberg und Otto Zoff die Briefe zum Teil in Originalsprache, als auch ins Deutsche übersetzt herausgaben.

## **1 Peter Paul Rubens und seine Werkstatt**

Um ein klares Bild der Schaffungsprozesse des Peter Paul Rubens zu konstruieren, muss im ersten Schritt eine genaue Darlegung des umfassenden Arbeitsalltags beziehungsweise der Rubens'schen Mitarbeiterorganisation erfolgen. Besonders Aspekte wie die Gründung und Organisation des Werkstattbetriebes sind unabdingbar für die Erörterung des künstlerischen Entstehungsprozesses. Damit eröffnet sich auch die Frage, bis zu welchem Grad Rubens' Mitarbeiter in die Kunstproduktion eingebunden waren, beziehungsweise wie viele Gehilfen und Schüler Rubens beschäftigte. Kaum ein Aspekt der Rubensforschung bietet derart kontroverse Ansichten und insbesondere bezüglich der Frage, inwieweit sich Schüler und Gehilfen bei der Entstehung der Gemälde beteiligten, gehen Meinungen zum Teil sehr weit auseinander.<sup>26</sup> In Anbetracht Rubens' zahlreicher Reisen bleibt zudem zu klären, wie er seine Kunstproduktion im Ausland organisierte beziehungsweise was während seiner Abwesenheit in seiner Werkstatt geschah.

Rubens konnte sich – nicht zuletzt durch die idealen Bedingungen, die der zwölfjährige Waffenstillstand in den Niederlanden für einen katholischen Maler

---

<sup>24</sup> Rombouts 1961, passim.

<sup>25</sup> Siehe passim: Magurn 1955; Rooses/Ruelens 1887; Rosenberg 1881; Ruelens 1877; Ruelens 1882; Zoff 1918.

<sup>26</sup> Wie bereits gesagt, finden sich Historiker, die eine Werkstattbeteiligung kategorisch ausschließen wie Marie-Louise Hairs. Vgl. Hairs 1977, S. 9.

geschaffen hatte – sehr bald in Antwerpen etablieren; im folgenden Kapitel soll auf die Gründung des Ateliers am Wapper und deren Hintergründe eingegangen werden. Es gilt unter anderem zu klären, welche Rolle Schüler und Mitarbeiter in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien spielten. Zu diesem Zeitpunkt war Rubens bester Gesundheit und noch nicht durch zahlreiche diplomatische Pflichten vereinnahmt – sollte er unter diesen Umständen bereits Unterstützung von Gehilfen erhalten haben, muss davon ausgegangen werden, dass er zu jedem Zeitpunkt seines Schaffens Mitarbeiter beschäftigte. Anschließend bleibt darzulegen, wie sich der alltägliche Werkstattbetrieb gestaltete, als sich Rubens ein ideales Umfeld für die Kunstproduktion geschaffen hatte und als Herr eines stattlichen Anwesens fungierte.

## **1.1 Ausbildung, Italienreise und Niederlassung in Antwerpen – Anmerkungen zu Rubens' Lebensstil und seiner sozialen Stellung**

Rubens verkehrte keineswegs als Emporkömmling in den höchsten Kreisen Antwerpens, denn bereits seine Eltern, Maria Pypelincx und Jan Rubens, waren angesehene Mitglieder der Antwerpener Oberschicht. Rubens' Vater war hoch gebildet und in Antwerpen erfolgreich als Advokat und Schöffe tätig bis er 1568, aus Angst vor Verfolgungen aufgrund seines calvinistischen Glaubens, mit seiner Familie nach Köln übersiedelte.<sup>27</sup> Dort trat er bei Anna von Sachsen in den Dienst, und war neben der Beratung in Rechtsangelegenheiten auch für die Erziehung ihrer Kinder verantwortlich.<sup>28</sup> Das offenbar sehr vertraute Arbeitsverhältnis nahm ein jähes Ende als Jan Rubens 1571 eine Affäre mit seiner Herrin unterstellt wurde. Nach längerer

---

<sup>27</sup> Jan Rubens hatte in Leuven und Padua studiert und schließlich 1554 in Rom zum Doktor beider Rechte promoviert. In Antwerpen wurde er nach seiner Heimreise zum Stadtschöffen („*Schepen*“) ernannt, eine bedeutende Position innerhalb des aristokratisch geprägten städtischen Machtgefüges. Die Administration der Stadt lag in den Händen eines Innen- und eines Außenbürgermeisters, achtzehn Schöffen, zwei Ratspensionären, vier Sekretären (den sogenannten „*Griffiers*“), zwei Schatzmeistern und einem Kämmerer. Vgl. Büttner 2006a, S. 23-24.

<sup>28</sup> Anna von Sachsen war die Ehefrau Wilhelms I. von Oranien-Nassau, der nach einem gescheiterten Feldzug gegen den Herzog von Alba nach Frankreich ging, um dort die Glaubenskriege der Hugenotten zu unterstützen. Er verließ das Land, ohne seine Frau finanziell abzusichern und so sah sich Anna dazu gezwungen, ihr Wittum rechtlich einzufordern. Diesbezüglich unterstützte sie Jan Rubens, der 1570 beim königlichen Fiskal zu Brüssel die Rückerstattung der vom Herzog von Alba beschlagnahmten niederländischen Güter einklagte. Kruse 1934, S. 70-80.

Inhaftierung und einer drohenden Hinrichtung war er gezwungen, sich mit seiner Familie ins Exil nach Siegen zu begeben, wo 1577 Peter Paul zu Welt kam.<sup>29</sup> Nach Jans Tod 1587 kehrte Rubens' ursprünglich katholische Mutter Maria mit ihren Kindern nach Antwerpen zurück.<sup>30</sup> Antwerpens Administration war zu diesem Zeitpunkt fest in den Händen eines kleinen Kreises von Mächtigen, und die Kontrolle über die Stadt wurde weitgehend von einer Generation zur nächsten übertragen.<sup>31</sup> Diese meist aristokratische Elite, zu der die Familie Rubens gehörte, prägte neben dem politischen auch das geistige Leben der Stadt.<sup>32</sup> Durch die Förderung der Künste und das Anlegen von Kunstsammlungen und kostbaren Bibliotheken wurde der soziale Status gezeigt und gefestigt und dieser beeinflusste wiederum den politischen und wirtschaftlichen Einfluss einer Familie.<sup>33</sup>

Peter Paul Rubens genoss trotz des turbulenten Lebenswandels seiner Eltern eine elitäre Ausbildung, die ihm Zeit seines Lebens eine hohe soziale Stellung sicherte: Er besuchten mit seinen Brüdern die Lateinschule des Rumoldus Verdonck, der renommiertesten Anstalt ihrer Art, und arbeitete anschließend als Page am Hof von Marguerite de Ligne, wo er mit dem europäischen Hofzeremoniell vertraut wurde.<sup>34</sup> Über seine nachfolgende Ausbildung zum Maler ist in den Aufzeichnungen der St. Lukasgilde nichts dokumentiert, durch eine von Jacob de Bie veröffentlichte Serie an

---

<sup>29</sup> Vgl. Belkin 1998, S. 16.

<sup>30</sup> Die Rückkehr der vaterlosen Familie nach Antwerpen wird durch ein Dokument vom 24. November 1589 in den Archiven der Stadt bestätigt. Siehe Génard 1882c, S. 56. Maria Pypelinx hatte ein substantielles Vermögen geerbt und war folglich finanziell abgesichert.

<sup>31</sup> Im Falle der Familie Rubens trat Philipp Rubens in die Fußstapfen seines Vaters: Jan Rubens hatte wie bereits gesagt, bevor er mit seiner Familie nach Köln übersiedelt war, dem Schöffnenkollegium Antwerpes angehört. Sein Sohn Philipp führte, wie es für Söhne von politischen Amtsträgern üblich war, die behördliche Laufbahn als Sekretär der Stadt fort. Siehe Büttner 2006a, S. 28. Auch Peter Paul Rubens' Sohn Albert sollte schließlich das Amt des Sekretärs des geheimen Rates bekleiden. Siehe Zoff 1918, S. 23.

<sup>32</sup> Für nähere Einsichten in die politischen Konstrukte Antwerpens im 17. Jahrhundert und den Einfluss der meist aristokratischen Elite auf das Leben der Stadt siehe Timmermans 2002, S. 152-153.

<sup>33</sup> Ein hoher sozialer Status spielte zudem hinsichtlich jeglicher privater Beziehungen - beispielsweise bei der Schließung von Ehen - eine wesentliche Rolle. Timmermans 2002, S. 150.

<sup>34</sup> Marguerite de Ligne war die Witwe von Philipp de Lalaing, ehemaliger Statthalter des Herzogtums Jülich und der Provinz Geldern. Als Page lernte Rubens sich innerhalb des strengen höfischen Zeremoniells sicher zu bewegen und höfische Konversation zu führen - wurde aber auch in anderen Künsten und Wissenschaften unterrichtet. Zum Erziehungsprogramm gehörte mitunter das Zeichnen, und somit kann davon ausgegangen werden, dass Rubens bereits am Hof von Marguerite de Ligne ersten Zeichenunterricht erhalten hatte. Siehe Büttner 2004, S. 29-32.

Kupferstichen geht jedoch Tobias Verhaecht als sein erster Lehrmeister hervor.<sup>35</sup> Prinzipiell muss es stichhaltige Gründe für diese Berufswahl gegeben haben – möglicherweise hatte Rubens bereits außerordentliches Talent auf diesem Gebiet bewiesen – denn seine schulische Ausbildung und seine Tätigkeit am Hof qualifizierten ihn eher für ein höher angesehenes öffentliches Amt.<sup>36</sup> Die Fortsetzung der Lehre bei Adam Van Noort und Otto van Veen wird durch zeitgenössische Literatur und den Aussagen seines Neffen Philipp Rubens überliefert.<sup>37</sup> Rubens beendete 1598 seine Ausbildung und wurde als Meister der Antwerpener St. Lukasgilde registriert.<sup>38</sup> Es war für Maler dieser Zeit üblich, ihre Lehrjahre mit einer Reise nach Italien abzuschließen und auch Rubens zog es in das kulturelle Zentrum Europas, um dort die Errungenschaften der Renaissance sowie antike Kunstschatze zu studieren.<sup>39</sup> Am 9. Mai 1600 trat der junge Künstler die traditionsreiche Reise über die Alpen an und die darauffolgenden Jahre in Italien waren durch große künstlerische Erfolge geprägt. Rubens wurde zum Hofmaler des Herzogs von Mantua, Vincenzo Gonzaga, ernannt und erhielt zudem in ganz Italien prestigeträchtige Aufträge.<sup>40</sup> 1608 erreichte Rubens in Rom die Nachricht aus Antwerpen, dass seine Mutter schwer

---

<sup>35</sup> Unter dem Künstlerportrait des Tobias Verhaecht findet sich die Inschrift „...*maistre du' fameaux P. Paul Rubbens...*“. Büttner 2004, S. 27.

<sup>36</sup> Trotz seiner Ausbildung zum Maler beschäftigte sich Rubens Zeit seines Lebens intensiv mit den Geisteswissenschaften und galt als großer Kenner klassischer und humanistischer Literatur. 1609 schrieb der Philologe Gaspar Scioppius über seinen Freund: „*Ich weiß nicht was ich in meinem Freund Rubens am meisten loben darf: Seine herausragende Beherrschung der Malerei, [...] seine tiefgründigen Kenntnisse der belles lettres oder doch sein hervorragendes Urteilsvermögen, welches stets faszinierende Konversation garantiert.*“ Eigene Übersetzung aus Kat. Ausst. Cincinnati 2004, S. 18.

<sup>37</sup> Siehe Büttner 2004, S. 14.

<sup>38</sup> Für Einsicht in die Aufzeichnungen der St. Lukasgilde siehe: Rombouts 1961, S. 401.

<sup>39</sup> Seit Albrecht Dürer 1494 die Reise in den Süden angetreten hatte, um die Kunstschatze Italiens zu studieren, hatten es ihm viele nordische Künstler nachgetan. Zu Rubens' Zeiten war die Überquerung der Alpen bereits eine etablierte Tradition und so waren auch seine beiden älteren Brüder Jan-Baptiste und Philip Rubens bereits nach Italien gereist. Belkin 1998, S. 41.

<sup>40</sup> Wie der Kontakt zu Vincenzo Gonzaga hergestellt worden war ist nicht bekannt – es ist jedoch durchaus möglich, dass Rubens den Herzog bei seiner Reise durch die Niederlande 1599 bereits begegnet war. Rubens wurde es gestattet, trotz seiner Anstellung als Hofmaler Italien zu bereisen und in anderen Städten Aufträge anzunehmen. Der Herzog von Mantua war äußerst nachlässig, was die Bezahlung seines Malers betraf und somit war Rubens zu diesem Schritt gezwungen, obgleich es ihm vermutlich ohnedies mehr Freude bereitete, fernab des ihm verhassten Hoflebens in Mantua seinen eigenen Geschäften nachzukommen. Siehe Zoff 1918, S. 60-63.

erkrankt war und er kehrte daraufhin überstürzt in seine Heimatstadt zurück.<sup>41</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte Rubens noch keine Absichten, länger in den Niederlanden zu verweilen, sondern rechnete damit, bald wieder als Hofmaler nach Italien zurückzukehren, wie aus einem Brief an Annibale Chieppo, dem Sekretär des Herzogs von Mantua, hervorgeht.<sup>42</sup>

Als Rubens in Antwerpen eintraf, war seine Mutter bereits verstorben und seine ursprünglichen Pläne begannen sich neu zu gestalten.<sup>43</sup> Zunächst bewegte ihn vermutlich der Entschluss, der Hochzeit seines älteren Bruders Philipp beizuwohnen dazu, nach dem Tod seiner Mutter den Aufenthalt in Antwerpen zu verlängern.<sup>44</sup> Bald erhielt Rubens in seiner Heimatstadt jedoch kleinere Aufträge, die seine Abreise weiter verzögerten. Im April 1609 bekam Rubens schließlich ein Angebot der niederländischen Statthalter, Albrecht VII. von Österreich und Isabella Clara Eugenia, als Hofmaler in den Niederlanden zu verweilen – eine Möglichkeit, die es nicht

---

<sup>41</sup> 1608 befand sich Rubens bereits seit längerer Zeit in Rom. Er hatte dort, kurz bevor ihn die Nachricht der Erkrankung seiner Mutter erreichte, den Auftrag für ein Altarbild der Kirche der Oratorianer in Rom, Santa Maria in Vallicella, vollendet. Zoff 1918, S. 70.

<sup>42</sup> Rubens beschreibt seine Situation in dem Brief an Annibale Chieppo wie folgt: „...*Da Seine Hoheit noch nicht wieder nach Mantua zurückgekehrt ist, halte ich es für meine Pflicht, mich an Sie zu wenden und Ihnen die Notwendigkeit klarzulegen, die mich zwingt, gleichsam eine Unziemlichkeit zu begehen, nämlich einer so langen Abwesenheit abermals eine andere in entferntere Länder folgen zu lassen, die jedoch, wie ich hoffe, nur von kurzer Dauer sein wird. Der Grund ist der, daß mir vorgestern sehr schlechte Nachrichten betreffs meiner Mutter zugekommen sind; diese ist so krank, daß, da zu dem sehr schweren Leiden eines Astmas das lästige Alter von 72 Jahren hinzukommt, kein anderer Ausgang zu erwarten ist als der allen Menschen gemeinsame. Es wird für mich sehr hart sein, einem solchen Schauspiel beizuwohnen, und ebenso hart wird es mir sein, ohne die Erlaubnis meines durchlauchtigsten Gönners abreisen zu müssen. [...] Von meiner Rückkehr sage ich nichts anderes, als daß jeder Wille des durchlauchtigsten Gönners von mir immer ausgeführt und an allen Orten und zu jeder Zeit als unweigerliches Gesetz betrachtet werden wird. Meine Arbeit in Rom an den drei großen Gemälden für die Chiesa Nuova ist vollendet und ist – so ich mich nicht irre – die meiner Hand am wenigsten schlecht geglückte. Gleichwohl reise ich ab, ohne sie zu enthüllen, weil die Eile mich jagt. [...] So werde ich bei der Rückkehr aus Flandern geraden Wegs nach Mantua kommen können, was mir aus unendlich vielen Gründen sehr angenehm sein wird, besonders da ich mich dann Ihnen persönlich zu Diensten stellen kann. Ich küsse Ihnen die Hände, indem ich Sie bitte, mir Ihre Geneigtheit sowie auch die der durchlauchtigsten Gönner bewahren zu wollen. Rom, den 28. Oktober 1608 (Im Begriffe, das Pferd zu besteigen), Euer hochwohlgeborenen Herrlichkeit ergebenster Diener, Peter Paul Rubens“.* Zoff 1918, S. 69-70.

<sup>43</sup> Maria Pypelincx hinterließ ihren Kindern einige ertragreiche Immobilien, von deren Einnahmen sie nach dem Tod ihres Mannes gelebt hatte. Vgl. Büttner 2006a, S. 48.

<sup>44</sup> Philipp Rubens hatte wie Peter Paul längere Zeit in Italien verbracht, war jedoch bereits im April 1607 von Rom zurück in die Heimat gereist und bekleidete dort bald das hoch angesehene Amt des Sekretärs der Stadt Antwerpen. Vgl. Ruelens 1877, S. 10. Er heiratete Maria de Moy, Tochter seines Kollegen Hendrik de Moy. Ihre ältere Schwester, Clara de Moy, war seit 1590 mit Jan Brant verheiratet und aus dieser Ehe war Peter Paul Rubens' erste Frau Isabella Brant hervorgegangen. Siehe Büttner 2006a, S. 43. Familienkonstellationen wie diese beweisen, dass man in den höchsten Kreisen Antwerpens gerne „unter sich“ blieb.

leichtfertig abzulehnen galt.<sup>45</sup> Man blickte in den spanischen Provinzen angesichts des zwölfjährigen Waffenstillstandes zu diesem Zeitpunkt hoffnungsvoll einer friedlichen Zukunft entgegen; Rubens war jedoch nicht gewillt, am Brüsseler Hof zu leben und zögerte zunächst, eine Entscheidung zu treffen.<sup>46</sup> Am 10. April 1609 schreibt Rubens einem Freund, dem Arzt Johann Faber, nach Rom: *„Die Heirat meines Bruders hat uns so viel zu tun gegeben, dass wir an nichts anderes, als wie man den Damen zu dienen hätte, denken konnten, und zwar er als Bräutigam, ich als Leiter der Festlichkeiten. [...] Ich werde mich nicht beeilen, es ihm nachzumachen, denn er hat eine so gute Wahl getroffen, daß sie unnachahmlich ist, und daß es mir nicht angenehm wäre, wenn er meine junge Frau, sie mit der seinen vergleichend, als ein häßliches Ding ansähe. [...] Um jedoch auf meine eigenen Angelegenheiten zu kommen, sollten Sie wissen, daß ich noch nicht entschlossen bin, ob ich in meiner Heimat bleiben oder für immer nach Rom zurückkehren werde. [...] Der Erzherzog und die durchlauchtigste Infantin ließen mir schreiben um mich eindringlichst dazu zu bewegen [...] in ihrem Dienste zu bleiben, obwohl ich wenig Lust verspüre, das Leben eines Höflings von neuem zu beginnen. [...] Der Frieden oder besser gesagt der Waffenstillstand für eine lange Reihe von Jahren, wird ohne den geringsten Zweifel zustande kommen und während dieser Zeit werden unsere Länder von neuem aufblühen, und man glaubt, daß er in der nächsten Wochen in allen Provinzen*

---

<sup>45</sup> Albert, Prinz der Österreichischen Linie der Habsburger (fünfter Sohn Kaiser Maximilians II. und am spanischen Hof erzogen), war seit 1598 Generalgouverneur der spanisch okkupierten Niederlande. Nach seiner Eheschließung mit Isabella Clara Eugenia, Tochter Philipps II., trat der spanische König Philipp II. dem Paar das Gebiet ab. Das Regentenpaar hatte sich unermüdlich für einen Waffenstillstand zwischen Spanien und dem calvinistischen Norden eingesetzt und damit den Niederlanden zu erneutem wirtschaftlichem Aufschwung verholfen. Albert verstarb 1621, im selben Jahr, als der zwölfjährige Waffenstillstand zu einem Ende kam. Von diesem Zeitpunkt an regierte Isabella die Spanischen Niederlande selbstständig und sah in Rubens einen ihrer engsten Vertrauten. Vgl. Belkin 1998, S. 96. Die geschäftliche Verbindung zum Hof der Erzherzöge hatte Rubens bereits mittels des Auftrages für das Altarbild *„Hl. Helena mit dem Kreuz Christi“* in Rom während seiner Italienzeit geknüpft. Vermutlich war es jedoch auch familiären Verbindungen zu verdanken, dass er so bald nach seiner Rückkehr zum Hofmaler bestellt wurde. Beispielsweise hatte ein Vertrauter seiner Mutter, Peeter Peckius, der ihr bereits in Rechtsachen beigegeben war, ein sehr enges Verhältnis zum Fürstenpaar. Peckius war 1607 mit dem Amt des Botschafters der Niederlande in Paris betraut worden und hätte ohne Weiteres ein gutes Wort für Rubens einlegen können. Siehe Büttner 2006a, S. 46.

<sup>46</sup> Im April 1609 wurde der zwölfjährige Waffenstillstand zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden unterzeichnet und die Bevölkerung schöpfte Hoffnung auf eine Wiederherstellung von Frieden und Wohlstand in den südlichen Niederlanden. Eine der wesentlichen Vertragsbedingungen war, die Blockade der Schelde aufzuheben und die Öffnung des Flusses brachte Antwerpen - einst die wohlhabendste Stadt Europas - bald wieder einen Teil der früheren Handelstätigkeit. Vgl. Belkin 1998, S. 96.

proklamiert werden wird.“<sup>47</sup> Als es Rubens schließlich durch ein besonderes Privileg gestattet wurde, seiner Tätigkeit als Hofmaler von Antwerpen aus nachzugehen, fasste er den Entschluss, nicht mehr nach Italien zurückzukehren, sondern sich endgültig in Antwerpen niederzulassen.<sup>48</sup> Rubens wurde zunächst in seinem Elternhaus in der vornehmen Sankt-Michaels-Straße sesshaft und anhand der beträchtlichen Anzahl an Aufträgen, die er in diesen Jahren erhielt, ist davon auszugehen, dass er sich bereits dort eine Werkstatt eingerichtet hatte, in der er Gehilfen und Schüler beschäftigte.<sup>49</sup> Er begann an dem gesellschaftlichen Leben in Antwerpen teilzuhaben und wurde mitunter Mitglied in der sogenannten „Romanisten Gilde“, eine Bruderschaft zur Verehrung der heiligen Petrus und Paulus. Diese exklusive religiöse Verbindung hatte nur 25 Mitglieder und rekrutierte lediglich aus den höchsten Gesellschaftsschichten Antwerpens.<sup>50</sup> Nachdem sich Rubens im April bezüglich einer möglichen Heirat noch negativ geäußert hatte, tat er es am 13. Oktober – viel rascher als gedacht – seinem älteren Bruder nach, und heiratete die Nichte seiner Schwägerin und Tochter eines befreundeten Humanisten, Isabella Brant.<sup>51</sup> Jan Brant war wie Rubens’ Bruder Philipp einer der vier Sekretäre der Stadt Antwerpen und widmete sich neben seiner Tätigkeit im öffentlichen Dienst intensiv der Wissenschaft. Die Eheschließung mit der Tochter einer der einflussreichsten Familien der Stadt zeugt erneut von Rubens’ hohem sozialen Rang, den er bereits von Geburt an – lange vor seiner Karriere als bedeutendster Maler Antwerpens – inne hatte. Nach der Eheschließung zogen Rubens und seine junge Frau übergangsweise zu Isabellas Vater, der unweit von Rubens’ Elternhaus einen weit größeren Wohnsitz besaß, der Rubens genügend Platz für ein

---

<sup>47</sup> Zoff 1918, S. 71-73.

<sup>48</sup> Seine Tätigkeit als Hofmaler wurde großzügig entlohnt; Rubens erhielt jährlich 500 Pfund, ohne sich dabei in jeglicher Form zu verpflichten, denn Bilder wurden gesondert entlohnt. Es wurde ihm zudem gestattet, andere Aufträge anzunehmen, und Rubens war folglich nicht im Geringsten gebunden. Vgl. Zoff 1618, S. 10.

<sup>49</sup> Kurz nach seiner Rückkehr aus Italien führte Rubens bereits prestigeträchtige Arbeiten aus, darunter beispielsweise die „Anbetung der Hirten“ für das Antwerpener Rathaus, einen Auftrag den ihm sein Freund und Gönner Nicolas Rockox, Bürgermeister der Stadt Antwerpen, vermittelt hatte. Van Puyvelde 1952, S. 18.

<sup>50</sup> Der Vorsitzende dieser Vereinigung war der hoch geachtete Maler Jan Brueghel, mit dem Rubens zu späteren Zeitpunkten noch des Öfteren zusammenarbeiten sollte. Büttner 2006a, S. 44.

<sup>51</sup> Dies wird aus einer Heiratsurkunde der Sankt-Andreas Kirche in Antwerpen ersichtlich. Siehe Michiels 1854, S. 568.

Atelier bot.<sup>52</sup> In den folgenden Monaten begab sich Rubens auf die Suche nach einem standesgemäßen Heim und erwarb schließlich ein herrschaftliches Haus im Zentrum Antwerpens, das über einen großen Garten verfügte und Rubens die Möglichkeit bot, neben das bestehende Wohnhaus ein Atelier nach eigenen Plänen anzubauen (Siehe Abb. 1).<sup>53</sup> Der in den folgenden Jahren erbaute Trakt umfasste ein fast hundertfünzig Quadratmeter großes Hauptatelier im Erdgeschoss, das Platz für die Ausführung monumentaler Leinwände bot, einen sich darüber befindlichen Studiensaal und zwei weitere Mal-Räume (Siehe Abb. 2).<sup>54</sup> Die Bautätigkeiten zogen sich über mehrere Jahre, sodass Rubens und seine Frau Isabella erst einige Zeit nach ihrer Hochzeit in ihrem eigenen Heim sesshaft wurden.<sup>55</sup> Abgesehen von dem Komfort den ein derartiges Anwesen mit sich brachte, manifestierte der Besitz Rubens' Stellung in den höchsten sozialen Kreisen. Das Haus und die sich darin befindlichen kostbaren Kunstschätze waren über die Grenzen Antwerpens hinaus bekannt, und beeinflussten in Folge Rubens' Ruf und sein öffentliches Ansehen.<sup>56</sup>

Während der Jahre, die Rubens und seine Frau in Isabellas Elternhaus verweilten, hatte Rubens bereits eine stattliche Anzahl an Mitarbeitern eingestellt, wie aus seiner Korrespondenz mit Jacob de Bie hervorgeht. Am 11. Mai 1611 schreibt er dem Kupferstecher, dass es ihm von Herzen leid tue, aber er könne den ihm von Bie empfohlenen jungen Mann nicht als Schüler aufnehmen, denn er habe keine Vakanzen

---

<sup>52</sup> Vgl. White 1988, S. 61. Es dürfte sich bei dem Atelier in Jan Brandts Anwesen um einen geräumigen Arbeitsplatz gehandelt haben, denn in dem Anwesen entstanden monumentale Gemälde wie der „Kreuzaufrichtungs-Altar“ (1611) der sich heute in der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen befindet.

<sup>53</sup> Der Ankauf des Hauses erfolgte am 1. November 1610 von dem Kaufmann Johann Thys in Amsterdam. Neben den pragmatischen Aspekten einen Wohn- und Arbeitsplatz zu schaffen, hatte der Kauf eines prestigeträchtigen Anwesens auch gesellschaftliche Hintergründe. Rubens unterhielt in seinem Anwesen bald die Elite Antwerpens und festigte damit weiter seinen Platz in der städtischen Hierarchie. Kat. Ausst., Braunschweig 2004, S. 16-17.

<sup>54</sup> Rubens hatte folglich durchaus Platz, große Leinwände zu fertigen – die Höhe des Raumes (das Hauptatelier erstreckt sich über zwei Stockwerke) lässt vermuten, dass diese in aufrechter Position und anhand eines Gerüsts ausgeführt wurden (Siehe Abb. 2). Die Räumlichkeiten des Ateliers im Rubenshaus sind in Antwerpen öffentlich zugänglich.

<sup>55</sup> Wann das Paar die eigenen vier Wände bezog kann nicht genau festgestellt werden. 1616 können jedoch im Rubenshaus noch Bautätigkeiten an einer Treppe nachgewiesen werden und es wird vermutet, dass Rubens und seine Frau erst nach der Fertigstellung der Umbauten in das Haus am Wapper übersiedelten. Kat. Ausst. Braunschweig 2004, S. 16.

<sup>56</sup> Jan Woverius schrieb 1620 in einem Brief an Balthasar Moretus: „*Glücklich ist unsere Stadt Antwerpen, über zwei Bürger wie Rubens und Moretus zu verfügen! Beider ihrer Häuser werden von Fremden bewundert und von Reisenden besucht.*“ Belkin 1998, S. 143 (eigene Übersetzung).

und sei „von allen Seiten bereits von früher her durch Vormerkungen gebunden“.<sup>57</sup> Ferner beteuert er, dass einige junge Leute jahrelang bei anderen Meistern blieben, um auf eine Stelle in Rubens' Atelier zu warten.<sup>58</sup> Sofern Rubens bezüglich des Zeitraumes, den manche Schüler bereits warteten, nicht maßlos übertrieb, bestätigt diese Aussage zudem, dass er, wie bereits erwähnt, schon in seinem eigenen Elternhaus kurz nach der Rückkehr aus Italien eine gewisse Anzahl an Gehilfen beschäftigt haben muss. Es scheint folglich äußerst wahrscheinlich, dass Rubens die ersten großen Aufträge, die er in Antwerpen erhielt, bereits in Zusammenarbeit mit Mitarbeitern vollendete.

Rubens hatte sich folglich, mitunter durch die Hilfe einflussreicher Freunde wie Nicolas Rockox, und der Möglichkeit, neben seiner prestigeträchtigen Beschäftigung als Hofmaler auch Aufträge des Klerus, von Bruderschaften und Privatpersonen annehmen zu können, sehr schnell in Antwerpen etabliert. Zudem war der Frieden in den Provinzen gesichert und im Rahmen der Gegenreformation ging man in den Niederlanden an den Wiederaufbau der sakralen Gebäuden und ihrer Ausstattungen, die während der ikonoklastischen Aufstände der Jahre 1566 und 1581 zerstört worden waren.<sup>59</sup> So konnte sich Rubens' Ruf – nicht zuletzt als überragender Maler der

---

<sup>57</sup> Rubens schrieb am 11. Mai 1611 wie folgt: „*Ich freue mich sehr zu sehen, daß Sie mir das Vertrauen erweisen, mich um einen Dienst anzugehen, doch tut es mir von Herzen leid, daß es die Gelegenheit nicht mit sich bringt, Ihnen meine Wertschätzung mit Taten und nicht bloß mit Worten zu bezeugen; denn es ist unmöglich den jungen Mann, den Sie mir empfehle, als Schüler anzunehmen, da ich von allen Seiten bereits von früher her durch Vormerkungen gebunden bin. Einige junge Leute bleiben sogar jahrelang bei anderen Meistern, um eine Vakanz bei mir abzuwarten. Unter anderem hat mein Freund und Gönner – Sie kennen ihn ja – Herr Rockox nur unter großen Schwierigkeiten einen Platz für den Jungen bekommen, den er selbst erzieht und vorderhand noch bei anderen lernen läßt. Ferner kann ich in Wahrheit und ohne irgendwie zu übertreiben sagen, daß ich über hundert Schüler habe abweisen müssen, auch einige aus meiner eigenen und meiner Frau Verwandtschaft, nicht ohne dadurch bei einigen meiner besten Freunde das größte Mißfallen erregt zu haben. Darum bitte ich Sie, mich doch gütigst zu entschuldigen, sonst aber von der wahrhaftigen Hochschätzung, die ich für Sie habe und die mich stets alles tun lassen wird, was in meiner Macht liegt, überzeugt zu sein...*“ Zoff 1918, S. 73-74.

<sup>58</sup> Eine Vakanz bei Rubens beharrlich abzuwarten schien durchaus üblich gewesen zu sein, wie der Rubens-Schüler Frans Wouters bestätigt. Er verließ seinen Meister Peter van Avont noch vor dem Abschluss seiner Lehre, als er 1634 die Möglichkeit erhielt, in Rubens' Werkstatt tätig zu werden. Dies wird von Johann Meyssens und Cornelis de Bie berichtet und zudem durch ein Dokument in den Archiven Antwerpens bestätigt. Hairs 1977, S. 48.

<sup>59</sup> Die Niederlande sollten in den Jahren des Friedens einen großen Aufschwung an religiöser Malerei und Architektur erleben, eine Entwicklung, an der Rubens zu großen Teilen beteiligt war. Belkin 1998, S. 97.

Gegenreformation – in dem Jahrzehnt nach seiner Rückkehr aus Italien bald auch weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus verbreiten.

## 1.2 Einblicke in die renommierteste Werkstatt ihrer Zeit

Überlieferungen bezüglich des Rubens'schen Werkstattbetriebes sind äußerst rar, da Rubens als Hofmaler von Steuern und Zunftaufsicht befreit war und auch seine Schüler nicht bei der Gilde registriert werden mussten. Folglich finden sich im Stadtarchiv von Antwerpen keinerlei behördliche Angaben, die über die Anzahl seiner Mitarbeiter oder seine Einnahmen und Ausgaben Auskunft geben könnten.<sup>60</sup> Einige wenige zeitgenössische Quellen geben jedoch über die Arbeitsweisen des Rubens-Ateliers Auskunft; dabei gilt als die bedeutendste wohl der Reisebericht des deutschen Studenten Otto Sperling, der Rubens 1621 in seinem herrschaftlichen Wohnsitz besuchte. Er beschrieb Rubens als einen „*kunstreichen Maler*“, der sich bei der Arbeit Tacitus vorlesen ließ, dabei einen Brief diktierte und zusätzlich die Fragen seines Gastes beantwortete.<sup>61</sup> Sperling wurde laut seinem Bericht von einem Diener in der Werkstatt herumgeführt und beschreibt wie „...*viele junge Maler [...] an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Hrn. Rubbens vorgezeichnet worden waren*“.<sup>62</sup> Er fügt diesbezüglich hinzu, dass Rubens den Gemälden anschließend nur noch den letzten Schliff verpassen würde und man trotzdem behauptet „...*alles sei Rubbens' Werk*“.<sup>63</sup> Zwar geht auch aus anderen Quellen hervor, dass Rubens tatsächlich einen Vorleser beschäftigte, dennoch geht Sperlings Beschreibung von Rubens als Schaffensgenie, das sich bei der Arbeit antike Schriften vorlesen lässt und simultan Briefe diktiert, mit dem tatsächlichen Arbeitsablauf vermutlich nicht vollkommen

---

<sup>60</sup> Eine einzige Ausnahme stellt der Mitarbeiter Jacques Moermans dar, der zwischen 1621 und 1622 als Schüler Rubens' bei der Gilde angemeldet wurde. Die Hintergründe dieses Sonderfalles sind leider unbekannt. Bezüglich zweier weiterer Fälle wird Rubens in den Büchern der Gilde noch erwähnt; als Justus van Egmont und Willem Panneels als Meister in die St- Lukasgilde aufgenommen wurden, wurde festgehalten, dass diese zuvor in Rubens' Atelier tätig gewesen waren. Rombouts 1961, S. 574.

<sup>61</sup> Seidlitz 1887, S. 111.

<sup>62</sup> Seidlitz 1887, S. 111.

<sup>63</sup> Seidlitz 1887, S. 111.

einher.<sup>64</sup> Oft wird davon ausgegangen, dass es sich bei dieser Stelle um eine Übertreibung des Autors handelt, der den Meister im Sinne einer romantischen Künftlerauffassung auf diese Weise stilisierte. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass die Überspitzung der Tatsachen nicht nur von Seiten Sperlings generiert wurde. Es wäre durchaus charakteristisch, dass Rubens – stets auf seinen Ruf und seine Wirkung bedacht – sich tatsächlich in dieser Form in seinem Atelier inszeniert hatte. Sperling deutet dies sogar an, indem er feststellt, dass Rubens seine Begabungen anlässlich des Besuches bewusst beweisen wollte.<sup>65</sup> Die zwanglose Art, mit der Sperling bei seinem Besuch die Rolle der Schüler und Gehilfen im Werkstattbetrieb offenbart wurde, verdeutlicht zudem, dass Rubens um seine zahlreichen Angestellten keinerlei Hehl machte und sie als vollkommen selbstverständlich betrachtete. Aus der Sicht des 17. Jahrhunderts war die Größe einer Werkstatt prinzipiell an den Erfolg des Künstlers gebunden und somit war die Tatsache, dass Sperling von „vielen jungen Malern“ schreibt vielmehr Lob als Tadel.<sup>66</sup> Seine Mitarbeiter halfen ihm, seine zahlreichen Aufträge zu bewältigen und veranschaulichten somit seine Popularität und seine künstlerischen Errungenschaften. Auch in Hinblick auf seinen sozialen Status ist es nicht verwunderlich, dass Rubens die Beteiligung seiner Werkstatt an der Ausführung seiner Gemälde keineswegs verheimlichte. Rubens gehörte zur Antwerpener Oberschicht, die einen Lebensstil pflegte, der von zu viel harter und vor allem körperlicher Arbeit absah.<sup>67</sup> Die kulturelle und politische Elite Antwerpens lebte für gewöhnlich von den Erträgen ihrer Liegenschaften und füllte ihren Alltag eher mit Formen des adeligen Zeitvertreibs als mit ertragsorientierten Beschäftigungen.<sup>68</sup> Es war für die Aristokraten des 17. Jahrhunderts zwar üblich, gewisse politische Ämter

---

<sup>64</sup> Roger de Piles schreibt 1677 über Rubens, dass sich dieser „stets mit einem bezahlten Vorleser, der ihm aus einem Buch vorlesen musste“ zur Arbeit begab. De Piles hatte diese Information aus biographischen Angaben, die ihm Rubens' Neffen Philipp bei seiner Recherche zukommen ließ. Für die Einsicht in die Korrespondenz zwischen Philipp Rubens und de Piles siehe Ruelens 1882, S. 187-211. Auch Henry Peacham schrieb 1634 davon unabhängig „...while he is at worke, he useth to have some good historian or Poet read to him...“. Vgl. Muller 1989, S. 18. Es kann somit durchaus sein, dass im Rubensatelier tatsächlich ein Vorleser existierte. Dass simultan dazu noch Briefe diktiert wurden scheint jedoch unwahrscheinlich.

<sup>65</sup> Sperling beschreibt Rubens' Darbietung mit dem Beisatz: „...indem er uns hierdurch sein großes Ingenium zeigen wollte.“ Seidlitz 1887, S. 111.

<sup>66</sup> Seidlitz 1887, S. 111.

<sup>67</sup> Dieser elitären Lebensweise entsprechend war Rubens neben seiner Tätigkeit als Maler auch Eigentümer diverser ertragreicher Immobilien. Vgl. Büttner 2006a, S. 48-50.

<sup>68</sup> Büttner 2006a, S. 13-14.

zu bekleiden, jedoch geschah dies keineswegs aus finanzieller Notwendigkeit. Den Eindruck zu vermitteln, hart für sein Vermögen zu arbeiten, hätte sich folglich kaum mit Rubens' Streben nach Prestige vereinbaren lassen. Dies bedeutet keineswegs, dass Rubens' Tätigkeit als Maler in seinem Umfeld keine Anerkennung fand, denn dies war mit Sicherheit nicht der Fall. Die Hochschätzung galt jedoch in erster Linie seinen herausragenden Kompositionen – also seiner „*inventio*“ oder „*varietà di soggetti*“ – und weniger der Malertätigkeit an sich, die sich im 17. Jahrhundert noch nicht vollständig aus dem Schatten des handwerklichen Berufstandes befreit hatte.<sup>69</sup>

Eine weitere Quelle, die Licht auf Rubens' Werkstatt beziehungsweise seine Kunstproduktion wirft, ist der Briefwechsel zwischen Rubens und dem englischen Minister Dudley Carleton. Carleton war im Besitz einer stattlichen Antikensammlung, die er bei Rubens gegen eine Auswahl an eigenhändig ausgeführten Gemälden im Wert von 6000 Florin eintauschen wollte. Rubens ließ ihm daher am 28. April 1618 eine Liste verfügbarer Werke und deren Preise zukommen und gab dabei offen über den Grad der Werkstattbeteiligung Auskunft. Rubens erweist sich an dieser Stelle bezüglich der Fähigkeiten seiner Schüler als äußerst offen und so erwähnt er beispielsweise bezüglich einer Achilles-Darstellung, dass es sich um ein Werk seines allerbesten Schülers handelt, welches er lediglich nachbesserte.<sup>70</sup> In monetärer Hinsicht spielte es zu diesem Zeitpunkt scheinbar eine geringe Rolle von welcher Hand ein Bild ausgeführt worden war, denn anhand dieses Indexes ist klar ersichtlich, dass sich der Wert der Bilder durch die Hand der Rubens'schen Schüler keinesfalls drastisch verringerte. Rubens berechnete beispielsweise für zwei Bilder annähernd gleichen Formats jeweils 300 Florin, unabhängig davon, ob sich seine Werkstatt an

---

<sup>69</sup> Während der Renaissance begannen sich Maler in Italien verstärkt aus der Kategorie der Handwerker zu lösen. Aus diesem Zusammenhang entspringt auch der Standpunkt, eines Künstlers Kreativität höher als seine praktischen Fähigkeiten wertzuschätzen. Mit der Zeit verbreiteten sich diese Ansichten auch über die Alpen hinweg, eine Entwicklung, zu der Rubens mit Sicherheit positiv beigetragen hat. Die physische Malertätigkeit war zu Rubens' Lebzeit jedoch nach wie vor zu einem gewissen Grad verpönt, denn in einem Brief an seinen Freund Peiresc äußerte er sich über seine zweite Frau Helene Fourment, dass er über ihre bürgerliche Abstammung froh sei, denn eine Frau aus adeligem Hause würde vermutlich fortwährend erröten wenn er zum Pinsel greife. Vgl. Günther 1978, S. 94.

<sup>70</sup> Rubens beschreibt jenes Gemälde wie folgt: „*florini 600. Un quadro di un Achille vestito di donna fatto del miglior mio discepolo, et tutto ritocco di mia mano quadro vaghissimo e pieno de molte fanciullo bellissime. 9 piedi / 10 piedi.*“. Rosenberg 1881, S. 44.

der Ausführung beteiligt hatte.<sup>71</sup> In der Forschung wird diese akribische Anführung des Entstehungsprozesses der Bilder im Brief an Carleton stets als Indiz dafür interpretiert, dass Rubens prinzipiell stark zwischen den Werken seiner Schüler und seinen eigenhändig ausgeführten Gemälden unterschied.<sup>72</sup> Bei näherer Betrachtung der Umstände dieses Geschäfts, wie der Tatsache, dass Carleton dezidiert nach einem eigenhändig ausgeführten Werk gefragt hatte, erscheint die minutiöse Darlegung des Entstehungsprozesses jedoch eher situationsbedingt und es kann dadurch folglich nicht auf Rubens' übliche Gesinnung geschlossen werden. Rubens wurde in dem besagten Brief viel eher den speziellen Wünschen eines Geschäftspartners gerecht, als seine persönliche Einstellung zu dem Entstehungsprozess seiner Kunstwerke im Allgemeinen zu offenbaren. Ein weiterer Anhaltspunkt, der gegen eine strenge Unterscheidung zwischen eigenhändig ausgeführten und retuschierten Werken durch Rubens spricht, ist die Tatsache, dass er in dem Brief vom 28. April die aufgelisteten Werke als „*pitture di mia mano qui da basso nominate*“ bezeichnete und folglich ganz eindeutig auch Bilder, die mit Werkstattbeteiligung ausgeführt worden waren als „*Bilder von meiner Hand*“ erachtete.<sup>73</sup> Dies scheint in Anbetracht der gesetzlichen Lage nicht weiter verwunderlich, denn auch rechtlich waren die Werke von Schülern und Gehilfen zu dieser Zeit Eigentum des Meisters.<sup>74</sup> Der englische Minister differenzierte diesbezüglich offensichtlich strenger, denn bei der Betrachtung der weiterführenden Korrespondenz wird deutlich, dass er nur jene Bilder aus der besagten Liste für den Tausch wählte, die ganz ohne Werkstattbeteiligung ausgeführt worden waren.<sup>75</sup> Da Rubens zu diesem Zeitpunkt offenbar lediglich vier ganz und gar eigenhändig ausgeführte Werke in seinem Studio lagernd hatte, und er Carleton zudem zuvor versichert hatte, er habe keine Zeit, zusätzliche Gemälde zu fertigen, wollte Carleton für den restlichen Ausgleich (3000 Florin) statt der „Schüler-Bilder“ lieber

---

<sup>71</sup> Rubens berechnet für einen „*San Sebastiano ignudo de mia mano, 7 piedi x 4 piedi,*“ und „*una Susanna fatta de un mio discipolo pero ritocca de mia mano tutta, 7 piedi x 5 piedi*“ jeweils 300 Florin, wie aus der Liste der Gemälde hervorgeht. Rosenberg 1881, S. 44.

<sup>72</sup> Siehe beispielsweise Magurn 1955, S. 5 oder Lammertse 2003, S. 21.

<sup>73</sup> Rosenberg 1881, S. 42.

<sup>74</sup> Siehe Miedema 1989, S. 8-9.

<sup>75</sup> Die Mitarbeit eines renommierten Meisterkollegen an den Gemälden störte Carleton jedoch offensichtlich nicht und so hatte er aus der Liste auch den „*Prometheus*“, eine Zusammenarbeit mit Frans Snyders sowie die Darstellung von Leoparden gewählt, an der ein Spezialist für Landschaften beteiligt war. Siehe Magurn 1955, S. 62.

Tapisserien oder Bargeld.<sup>76</sup> Mit dieser Vereinbarung war wiederum Rubens nicht einverstanden und so versuchte er Carleton davon zu überzeugen, dass die Gemälde, die durch die Werkstatt ausgeführt wurden, keineswegs von minderer Qualität seien. Nachdem er sie retuschiert habe, seien sie laut Rubens nicht von den eigenhändig ausgeführten zu unterscheiden.<sup>77</sup> An dieser Stelle erwähnt Rubens zudem, dass er Carleton für die nicht eigenhändigen Werke einen viel besseren Preis machen könne. Er beteuert, dass Werke ganz von seiner Hand preislich viel höher anzusetzen wären und dass es folglich für Carleton viel rentabler wäre, sich ein retuschiertes Gemälde auszusuchen, da die Qualität ja unter der Schülerbeteiligung nicht leiden würde.<sup>78</sup> Diese Textstelle bot vielen Kunsthistorikern Anlass anzunehmen, dass bereits Rubens selbst hinsichtlich des monetären Wertes der Bilder sehr grob unterschied, ob die Gemälde von ihm selbst oder von einem Schüler ausgeführt worden waren.<sup>79</sup> Wie bereits erwähnt, lässt sich dies anhand der zuvor besprochenen Preisliste jedoch nicht bestätigen und so muss an dieser Stelle berücksichtigt werden, dass Rubens – Geschäftsmann der er war – Carleton die Studio-Werke um jeden Preis vermitteln wollte.<sup>80</sup> Der nüchternen Preisliste ist in diesem Zusammenhang vermutlich mehr

---

<sup>76</sup> Tauss 2001, S. 272.

<sup>77</sup> Magum 1955, S. 62.

<sup>78</sup> Am 12. Mai 1618 schrieb Rubens an Carleton wie folgt: „*Eure Exzellenz haben nur nur diejenigen Originale ausgewählt, die mir selbst am besten gefallen; doch mögen Eure Exzellenz nicht glauben, daß die anderen einfache Kopien seien; - sie sind von meiner Hand so gut retuschiert, daß man sie schwer von den Originalen unterscheidet, und sind dennoch mit einem bedeutend niedrigerem Preis angesetzt. [...] Und so Eure Exzellenz mir glauben wollen, so mögen Sie die Jagd nehmen, die auf der Liste steht... [...] Ich könnte das Bild um 600 Gulden lassen*“. Rubens schlug Carleton die von einem Schüler begonnene „Jagd“ als Pendant zu dem Gemälde „*Daniel in der Löwengrube*“ vor, welches er gänzlich eigenhändig ausgeführt hatte. Beide Gemälde hatten einen Wert von 600 Gulden und so entsprach die Aussage „mit einem bedeutend niedrigerem Preis angesetzt“ wohl nicht gänzlich den Tatsachen. Vgl. Zoff 1918, S. 84-85.

<sup>79</sup> Diese Ansicht wird beispielsweise von Arnout Balis vertreten, der sich relativ ausführlich mit Rubens' Schüler auseinandergesetzt hat. Balis 1994, S. 97.

<sup>80</sup> Rubens tätigte bezüglich der Wertschöpfung seiner Gemälde verschiedenste Aussagen, denn in einem Brief vom 1. Juni 1618 schreibt er, dass der Preis der Bilder prinzipiell von deren Vortrefflichkeit, dem jeweiligen Sujet und der Anzahl der Figuren abhängt. Rooses/Ruelens 1887, II, S. 181. Diese Aussage scheint nicht ungläubwürdig, da die Beschaffenheit der Komposition vermutlich tatsächlich sehr stark mit dem Arbeitsaufwand in Verbindung stand. Durch einen Brief, den Balthasar Moretus am 25. Juni 1630 an Jean van Vucht schrieb, werden diese Kriterien der Wertschöpfung erneut bestätigt. Vucht wollte von Rubens ein Bild erwerben und da dieser sich gerade auf einer Reise nach Brüssel befand teilte ihm Moretus stellvertretend mit, dass für 200 bis 250 Florins lediglich eine Darstellung mit einer bis zwei Figuren zu bekommen sei. Von einem Zusammenhang des Preises mit der Werkstattbeteiligung war an dieser Stelle keinerlei Rede, obwohl Vucht offensichtlich größere Ausgaben scheute und ein möglichst preiswertes Gemälde erwerben wollte. Rooses/ Ruelens 1887, V, S. 300.

Glauben zu schenken als Rubens' unkonkreten Aussagen bei dem Versuch, ein Geschäft in seinem Interesse abzuschließen.<sup>81</sup> Es ist folglich unwahrscheinlich, dass Rubens für Werke weniger berechnete, nur weil sich seine Werkstatt daran beteiligt hatte.<sup>82</sup> Bezüglich des Wahrheitsgehaltes der Aussagen, die Rubens in seinen Briefen tätigte, bleibt zu sagen, dass er offenbar in manchen Fällen die Fakten zu seinen Gunsten auslegte.

Letztendlich fruchteten Rubens' Überredungskünste und er versandte drei zusätzliche Gemälde, die nicht gänzlich von seiner Hand stammten, sowie Tapisserien im Wert von 2000 Florin zu Carleton nach England.<sup>83</sup> Bei genauer Analyse der Briefwechsel offenbart die Korrespondenz mit Carleton folglich einige aufschlussreiche Details über Rubens' Umgang mit seinen Bildern – jedoch nicht zwingend, dass Rubens groß zwischen dem von ihm selbst und dem von seinen Gehilfen ausgeführten Werk unterschied. Vielmehr wird deutlich, dass der bestimmende Großteil der Bilder, die Rubens 1618 in seinem Atelier lagernd hatte, von seiner Werkstatt ausgeführt worden war und er diese üblicherweise je nach Bedarf retuschierte, bis sie von den Werken, die er persönlich fertigte kaum auseinanderzuhalten waren. Die Preisliste spricht zudem wie gesagt, anders als oftmals aufgrund Rubens' berechnender Aussage angenommen, äußerst deutlich für eine geringe monetäre Differenzierung.

Der Briefwechsel mit Carleton ist eine kostbare Informationsquelle, denn bezüglich dem Großteil der Aufträge die Rubens erhielt, gehen die genauen Bedingungen der Ausführung aus den offiziellen Dokumenten – sofern diese überhaupt überliefert sind – nicht hervor. Ein Vertrag, der für die Dekoration der Jesuitenkirche in Antwerpen

---

<sup>81</sup> Auch die Betrachtung der Preise weiterer Werke lässt keine günstigeren Konditionen durch die Beteiligung der Werkstatt erkennen. Als Entlohnung für Gemälde gleichen Formates, die Rubens für Wolfgang Wilhelm von Neuburg fertigte, erhielt er für zwei Werke, an denen sein Studio maßgeblich beteiligt war, 3000 Gulden („*Anbetung der Hirten*“ und „*Pfingstwunder*“) und für ein weiteres, gänzlich von seiner Hand dementsprechend 1500 („*Engelssturz*“). Renger 1990, S. 57 und S. 60.

<sup>82</sup> Arbeiten der Werkstatt waren vermutlich nur in jenen Fällen bedeutend günstiger, wenn es sich um Kopien handelte, die Rubens nach seinen eigenen Werken fertigen ließ, um sie in Folge als Replikat relativ preiswert zu verkaufen. Der Kunstmarkt hatte zu dieser Zeit großen Bedarf für solche Kopien, da sich eine relativ wohlhabende, kaufkräftige Mittelschicht gebildet hatte, die zwar Geld in Kunst investierte, jedoch die gigantischen Summen für Originale nicht aufbringen konnte. Muller 1982, S. 51. In diesem Fall verloren die Gemälde vermutlich nicht zwingend durch die Tatsache, dass sie durch eine Werkstatt ausgeführt worden waren an Wert, sondern vielmehr aufgrund der Gegebenheit, dass es sich den Bildinhalt betreffend um keine einzigartigen Manifeste der Rubens'schen „*inventio*“ handelte.

<sup>83</sup> Siehe Magurn 1955, S. 63-64.

aufgesetzt wurde, liefert jedoch seltene Einsichten in die Arbeitsprozesse:<sup>84</sup> Das Abkommen zwischen den Jesuiten und Rubens bezüglich der heute verlorenen Deckengemälde für die Jesuitenkirche offenbart, dass Rubens die Ausführung seiner Gemälde zum Teil äußerst offiziell delegierte. 1620 erhielt Rubens den Auftrag und es handelte sich dabei um den größten Zyklus, den er bis dato entworfen hatte. Laut Vertrag war Rubens jedoch nur dazu verpflichtet die Entwürfe zu fertigen, die monumentalen Gemälde würden durch seine Gehilfen ausgeführt werden, wobei Antonis van Dyck an dieser Stelle namentlich erwähnt wurde.<sup>85</sup> Dies bestätigt erneut, dass die Delegation der Ausführung der Entwürfe an Mitarbeiter prinzipiell nicht verschwiegen wurde und lässt zudem vermuten, dass eine Mitarbeiter-einbindende Vorgehensweise durchaus der Gewohnheit entsprach.

Abgesehen von den hier angeführten, zeitgenössischen Quellen, die Aufschluss über die Arbeitsweisen der Rubenswerkstatt lieferten, darf nicht vergessen werden, dass auch Rubens' Lebensstil einiges über die Arbeitsweisen des Studios offenbart. Wenn man sich vor Augen hält, dass Rubens neben seiner Tätigkeit als Maler noch vielen weiteren Verpflichtungen nachging, ist es bei der Anzahl der Bilder, die Zeit seines Lebens sein Atelier verließen, praktisch unmöglich, davon auszugehen, dass er selbstständig für die Ausführung seines gesamten Oeuvres verantwortlich war.<sup>86</sup> Rubens hegte großes Interesse für die Wissenschaft und begeisterte sich für antike Gegenstände, Archäologie, Architektur, naturwissenschaftliche Erfindungen und Entdeckungen, Mathematik und Philosophie. Er verfügte auf vielen dieser Gebiete über ein durchaus fundiertes Wissen und führte folglich umfassende und

---

<sup>84</sup> Lediglich bezüglich eines noch zu besprechenden Auftrags für die Darstellung des Lebens der Maria de' Medici in Form eines Gemäldezyklus ist durch einen Vertrag ebenfalls dokumentiert, dass Rubens nur die Ausführung der Figuren eigenhändig vornehmen sollte. Vgl. Grossmann 1906, S. 17. Ansonsten ist über genaue Vertragsbedingungen zwischen Rubens und seinen Auftraggebern bezüglich der Ausführung der Werke wenig bekannt.

<sup>85</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Antonis van Dyck folglich noch in Rubens' Werkstatt tätig. Der Vertrag zwischen Rubens und dem Superior Jacobus Tirinus wurde am 29. März 1620 unterzeichnet. Für Einsicht in den Vertrag siehe Martin 1986, S. 213-219.

<sup>86</sup> Im Schnitt müssten alle zwei Wochen drei Gemälde die Werkstatt verlassen haben. Dies wäre durch die Bemühung einer Einzelperson, die sich ständig auf Reisen befand, kaum möglich gewesen.

zeitaufwendige Korrespondenz mit den renommiertesten Gelehrten Europas.<sup>87</sup> Neben seinen privaten Aktivitäten hatte Rubens zudem zahlreichen diplomatischen Verpflichtungen nachzukommen. Diese umfassten einen umfangreichen Briefwechsel mit Diplomaten aus England, Spanien und Frankreich und zudem wurde er vor allem in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts selbst als Diplomat auf politische Missionen gesandt.<sup>88</sup> Somit konnte Rubens seiner „*dolcissima professione*“, der Malerei, keineswegs seine gesamte Zeit und Energie widmen und damit einhergehend war die Hilfe und Unterstützung einer gut organisierten Werkstatt unerlässlich.

### 1.3 Die Arbeitskräfte der Werkstatt

Rubens beschäftigte folglich bereits während seiner Reise nach Italien einen Schüler und unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien mehrere Mitarbeiter. Festzustellen bleibt, was über die Identitäten dieser Schüler und Gehilfen in Erfahrung gebracht werden kann, beziehungsweise wie viele Personen Rubens in seinem Studio beschäftigte.

Vorab muss geklärt werden, was unter den Begriffen „Schülern“ und „Gehilfen“ beziehungsweise „Mitarbeitern“ zu verstehen ist. Prinzipiell kann zwischen zwei Gruppen unterschieden werden: Zum einen die Schüler, die in Rubens' Atelier ihre Lehre abzuschließen gedachten und nur zu Lernzwecken bei Rubens tätig waren, und zum anderen jene Maler, die in ihrem Fach bereits ausgebildet waren und in Rubens' Werkstatt als Gehilfen angestellt wurden.<sup>89</sup> Die Grenzen zwischen „Schüler“ und „Gehilfen“ lassen sich jedoch nicht akribisch ziehen, denn wie in Rubens' Brief an Jacob de Bie deutlich wird, nahm Rubens auch Schüler auf, die bereits in anderen Studios Erfahrung gesammelt hatten und sich folglich in seinem Atelier nur weiter

---

<sup>87</sup> Beispielsweise korrespondierte Rubens mit Frans Swert, einem großen Historiker, über antike Inschriften und Gemmen. Briefe an den Gelehrten Nicolas-Claude Fabri de Peiresc bezeugen unter anderem eine Auseinandersetzung mit der Physik, wie etwa der hypothetischen Konstruktionen des Perpetuum mobile. Zoff 1918, S. 78-80, S. 109-113.

<sup>88</sup> Neben den langwierigen Reisen nach England und Spanien, die ihn für größere Zeiträume von seiner Heimat entfernten, war Rubens auch ständig in kleineren Missionen unterwegs. Siehe Kapitel 1.4.

<sup>89</sup> Maler wie Antonis van Dyck und Erasmus Quellinus waren beispielsweise nachweislich auch nach dem Abschluss der Meisterprüfung weiter in Rubens' Studio tätig. Balis 1994, S. 100.

fortbildeten.<sup>90</sup> Es kann zudem davon ausgegangen werden, dass selbst vollständig ausgebildete Mitarbeiter bei der Arbeit in Rubens' Studio stets neue Kenntnisse erwarben, auch wenn diese Mitarbeiter nicht als „Schüler“ oder „Lehrlinge“ im engeren Sinne des Wortes gelten können. Vermutlich wurde selbst zur damaligen Zeit nicht allzu genau zwischen den beiden Gruppen unterschieden und Aufgaben in erster Linie hinsichtlich des künstlerischen Geschicks delegiert. Beispielsweise bezeichnete Rubens Antonis van Dyck noch als seinen „*discepolo*“ als dieser neben seiner Arbeit in Rubens' Studio bereits als selbstständiger Meister tätig war und nicht mehr als „Schüler“ gelten konnte.<sup>91</sup> In den folgenden Kapiteln dieser Arbeit wird dementsprechend nicht ständig zwischen diesen Gruppen zu unterscheiden sein. Lediglich bezüglich jener Maler, die als Experten in ihrem Gebiet erachtet wurden und für konkrete Aufträge im Rubens'schen Atelier tätig waren, kann an dieser Stelle stärker differenziert werden, da diese Mitarbeiter nicht als „Gehilfen“ sondern als „Meister Kollegen“ gesehen werden sollten.<sup>92</sup>

Die Identitäten der Mitarbeiter des Rubensateliers zu bestimmen erweist sich als äußerst schwierig, denn, wie bereits angeführt, existieren über die genaue Anzahl der Gesellen, ihrer Identitäten und wie lange die Gehilfen und Schüler für gewöhnlich in der Werkstatt verweilten, keine expliziten Angaben.<sup>93</sup> Gewisse Namen wurden jedoch durch verschiedene Quellen übermittelt und so können zumindest einige der Rubens-Mitarbeiter identifiziert werden. Die Namen der prominentesten Mitarbeiter wurden durch den Kunsthistoriker Roger de Piles überliefert, der seine Informationen zu Rubens' Biographie durch Korrespondenz mit Philipp Rubens bezog. De Piles führte lediglich sechs der talentiertesten und berühmtesten Maler an, um zu demonstrieren, welche großartigen Talente die Rubenswerkstatt hervorbrachte. Er erwähnt Antonis van Dyck, Pieter Soutman, Jan Boeckhorst, Jan van den Hoecke, Erasmus Quellinus und Justus van Egmont.<sup>94</sup> Die Liste wurde in Folge von vielen Künstler-Biographen

---

<sup>90</sup> Bezüglich Rubens' Brief an Jacob de Bie siehe: Zoff 1918, S. 73-74.

<sup>91</sup> Siehe Rosenberg 1881, S. 44.

<sup>92</sup> Auf Rubens' Meister Kollegen wird in Kapitel 2.3.1 noch näher einzugehen sein.

<sup>93</sup> Lediglich der Schüler Jaques Moermans wird aus unersichtlichen Gründen 1621-1622 als Rubens' Schüler registriert. Rombouts 1961, S. 574.

<sup>94</sup> Panneels und Egmont können zudem durch Dokumente der St-Lukasgilde als Rubens' Schüler bestätigt werden, denn als sie 1628 als Meister zugelassen wurden, wurde protokolliert, dass sie ihre Ausbildung bei Rubens absolviert hatten. Rombouts 1961, S. 649-650.

wie Baron von Reiffenberg übernommen.<sup>95</sup> Eine Sammlung von graphischen Künstlerportraits, die 1649 von Johann Meyssens publiziert wurde, führt darüber hinaus Abraham van Diepenbeck, Jacob Jordaens, David Teniers den Älteren und Frans Wouters als Rubens' Schüler an.<sup>96</sup> Cornelis de Bie wurde engagiert, zu diesen Portraits Viten zu verfassen und in dem 1661 publizierten Buch „*Het Gulden Cabinet der Edel Vry Schilderconst*“ deklariert er zudem Nicolas van der Horst, Lukas Franchoy und Jan Thomas d'Ypres als Schüler Rubens'.<sup>97</sup> Joachim Sandrart erweiterte die Liste an Rubens' Schülern noch um Samuel Hofmann und Frans Luyckx.<sup>98</sup> Im 18. und 19. Jahrhundert wurden die angeführten Gehilfen noch um einige weitere Personen ergänzt, jedoch wirken diese Behauptungen, je weiter sich der jeweilige Autor von Rubens' Lebzeiten entfernt, immer weniger glaubhaft.<sup>99</sup>

Bezüglich der meisten dieser Künstler kann – abgesehen von der Erwähnung in den angeführten Quellen – nicht nachgewiesen werden, dass sie tatsächlich in Rubens' Studio tätig waren; denn woher die Biographen ihre Information bezogen haben, ist in den meisten Fällen nicht bekannt.<sup>100</sup> Meist ist es purer Zufall, dass gewisse Personen definitiv mit Rubens' Studio in Verbindung gebracht werden können, und folglich kann in diesen Fällen schwer festgestellt werden, ob es sich bei diesen Malern um besonders bedeutsame Mitarbeiter handelt. Dies betrifft beispielsweise den Schüler Antonis Thys, dessen Identität durch den Kaufvertrag von Rubens Haus bekannt wird.<sup>101</sup> Aus dem Vertrag geht hervor, dass sich Rubens, um sein Haus abzubezahlen,

---

<sup>95</sup> Baron von Reiffenberg schreibt in seiner 1837 publizierten „*Vita Petri Pauli Rubenii*“: „*In der Malkunst hatte er sehr viele Schüler, unter denen sich folgende hervortaten: Pieter Soutman, (Maler von Sigmund, dem König von Polen), Justus van Egmont, Erasmus Quellinus, Johannes Bronkhorst, Jan van den Hoecke (Maler des Erzherzogs Leopold) und insbesondere Antonis van Dyck, den er in seine Familie aufnahm, als er auf sein Talent aufmerksam wurde und als sein einziges Pflegekind hatte. Dieser machte solche Fortschritte, dass er in der Kunst der Malerei niemandem nachstand.*“ Für die Übersetzung nach Rosenberg bedanke ich mich bei Benedek Kruchio. 1881, S. 5.

<sup>96</sup> Die graphischen Portraits wurden durch Paul du Pont gefertigt und von Meyssens publiziert. Hairs 1977, S. 149/151.

<sup>97</sup> Hairs 1977, S. 183.

<sup>98</sup> Bezüglich Samuel Hofmann siehe: Sandrart 1679, S. 73. Zur Vita von Luyckx: Sandrart 1675, S. 322.

<sup>99</sup> Dies betrifft selbstverständlich nur jene Aussagen, die nicht durch Nachweise untermauert werden können. 1719 deklariert Arnold Houbraken beispielsweise äußerst glaubhaft Matthijs van den Bergen als Rubens' Schüler. Balis 1994, S. 101.

<sup>100</sup> Lediglich Roger de Piles offenbart Peter Paul Rubens' Neffen Philipp Rubens als seine Quelle. Eidelberg 1997, S. 234.

<sup>101</sup> Der bereits erwähnte Vertrag zwischen Rubens und Thys offenbart unvorhergesehen die Identität des ansonsten gänzlich unbekanntem Schülers Antonis Thys. Siehe Fußnote Nr. 53

verpflichtete, den Sohn des Kaufmanns als Lehrling anzunehmen.<sup>102</sup> Über den Schüler ist ansonsten jedoch nichts bekannt und wie lange, beziehungsweise zu welchem Grad Thys in Rubens' Atelier beschäftigt war, kann nicht mehr festgestellt werden.

Bezüglich eines Auftrages für die Gestaltung der Dekoration für den triumphalen Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand, den Rubens unter großem Zeitdruck ausführen sollte, lassen sich zudem Aufzeichnungen über eine Reihe von Gehilfen finden: Caspar Gevaerts publizierte 1642 einen Traktat über die *Pompa Introitus Ferdinandi* und erwähnte darin die beteiligten Mitarbeiter.<sup>103</sup> An der Arbeit für den triumphalen Einzug des Kardinalinfanten waren Jan und Gaspar van Balen, Jan Boeckhorst, Jan Borchgraef, Jan Cossiers, Jan van Eyck, Jacob Jordaens, Jan de Labarre, Erasmus Quellinus, Theodor Rombouts, David Ryckaert III, Cornelis Schut, Theodor van Thulden, Cornelis de Vos, Gerard Weri und Artus Wolffort beteiligt.<sup>104</sup> Die meisten dieser Hilfskräfte können jedoch nicht gesichert als stete Mitarbeiter Rubens gelten, da aus den Quellen nicht hervorgeht, ob die erwähnten Maler fest bei Rubens angestellt waren, nur für den konkreten Auftrag rekrutiert wurden oder womöglich von der Stadt Antwerpen zugeteilt worden waren, um bei der Ausführung des Auftrages mitzuarbeiten. Jan Boeckhorst, Jan Cossiers, Erasmus Quellinus, Cornelis Schut und Theodor van Thulden waren zwar zu früheren Zeitpunkten Schüler Rubens', es kann jedoch nicht festgestellt werden, ob sie 1634/1635 noch in Rubens' Atelier beschäftigt oder zu diesem Zeitpunkt bereits vollkommen eigenständig tätig waren.<sup>105</sup> Überlieferungen zu Rubens' Mitarbeitern sind, wie erwähnt, äußerst rar und somit muss es sich bei den fünf ehemaligen Schülern nicht um die einzigen bei Rubens' ausgebildeten Maler gehandelt haben, die an der *Pompa Introitus Ferdinandi* beteiligt waren. Die Forschung geht prinzipiell davon aus, dass es sich bei den

---

<sup>102</sup> Balis 1994, S. 100.

<sup>103</sup> Martin 1972, S. 25-26.

<sup>104</sup> Martin 1972, passim.

<sup>105</sup> Theodoor van Thulden wird von Caspar Gevaerts als Rubens' „*discipulum*“ bezeichnet, was Grund zur Annahme liefert, dass er 1634/1635 noch permanent in Rubens' Studio angestellt war. Oftmals wird davon ausgegangen, dass die Bezeichnung „Schüler“ inflationär gebraucht wurde, und nur darauf hinweisen soll, dass van Thulden zu einem früheren Zeitpunkt bei Rubens gelernt hatte – was definitiv der Fall war. Marie Louise Hairs beharrt beispielsweise auf dem Standpunkt, van Thulden wäre nur für diesen einen Auftrag angeheuert worden, was im Grunde genauso wenig bewiesen werden kann wie die Tatsache, dass er Mitarbeiter Rubens' Werkstatt war. (Siehe Hairs 1977, S. 125). In jedem Fall hatte Rubens 1634 und 1635 festangestellte Mitarbeiter beschäftigt - um welche Maler es sich jedoch genau handelte, kann zum heutigen Zeitpunkt nicht beantwortet werden.

Gehilfen, die an diesem Auftrag beteiligt waren, um eigens für den Auftrag angeheuerte Hilfskräfte handelte, jedoch ist nicht auszuschließen, dass ein Teil dieser Gehilfen 1634/1635 bei Rubens dauerhaft beschäftigt war.<sup>106</sup>

Ein weiterer Großauftrag, bezüglich dessen Ausführung einige Namen überliefert wurden, war die Ausstattung des *Torre de la Parada*, nahe Madrid. Einige der beteiligten Gehilfen vermerkten ihre Namen auf den Leinwänden, andere wurden in spanischen, königlichen Inventaren protokolliert. Es können Jan Boeckhorst, Jan Baptist Borrekens, Jan Cossiers, Jan van Eyck, Jacob Peter Gowy, Jacob Jordaens, Erasmus Quellinus, Peter Symons, Theodor van Thulden, Cornelis de Vos und Thomas Willeboirts Bosschaert mit der Ausführung dieses Auftrags in Zusammenhang gebracht werden.<sup>107</sup> Es wäre durchaus denkbar, dass es sich bei einigen der genannten Maler um fest angestellte Mitarbeiter des Rubens'schen Ateliers handelte, auch wenn man in der Forschung meist davon ausgeht, dass Rubens auch bezüglich dieses Auftrages zusätzliche Hilfskräfte engagiert hat. Schlussendlich kann bezüglich beider Aufträge die Frage, ob es sich bei den erwähnten Malern um Mitarbeiter des Ateliers oder Auftragsgebundene Rekruten handelt, nicht sicher beantwortet werden. Festzuhalten bleibt lediglich, dass Gehilfen bei der Ausführung der Gemälde eine große Rolle gespielt haben müssen.

In seinen letzten Jahren hatte Rubens einen Schüler namens Lucas Fayd'herbe beschäftigt, wie aus seiner Korrespondenz zwischen ihm und dem Jungen hervorgeht.<sup>108</sup> Rubens hatte sich seit 1636 immer stärker auf sein Landgut *Het Stehen* zurückgezogen und überließ seine Werkstatt in Antwerpen offenbar oftmals unter der Obhut des jungen Lehrlings.<sup>109</sup> Scheinbar hatte er ein sehr vertrautes Verhältnis zu

---

<sup>106</sup> Beispielsweise geht Arnout Balis aus unersichtlichen Gründen davon aus, dass all diese Partnerschaften ad hoc gebildet wurden, was jedoch nicht zwingend der Fall gewesen sein muss. Balis 1994, S. 101.

<sup>107</sup> Vgl. Alpers 1978, S. 34. Jan Boeckhorst, Jan Cossiers, Jan van Eyck, Jacob Jordaens, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden und Cornelis de Vos waren bereits an der Gestaltung der *Pompa Introitus Ferdinandi* beteiligt, während über andere Maler wie etwa Borrekens, Gowy oder Symons abgesehen von der Mitarbeit an diesem Auftrag wenig bekannt ist.

<sup>108</sup> Im August 1638 schrieb Rubens seinem Assistenten, der sich in seinem Atelier in Antwerpen aufhielt, ihm eine gewisse Tafel nach *Het Steen* zukommen zu lassen. Belkin 1998, S. 310.

<sup>109</sup> 1636 wendet sich Rubens mit den folgenden Worten an Peiresc: „Um die Wahrheit zu sagen lebe ich auf meinem Landsitz, der sich weit von Antwerpen und abseits den Hauptstraßen befindet, seit einigen Monaten so gut wie im Ruhestand.“. Eigene Übersetzung nach Belkin 1998, S. 304.

seinem Assistenten, denn Rubens adressierte und unterzeichnete die Briefe an seinen Gehilfen mit den liebevollen Worten „*Mein lieber und teuerster Lucas*“ sowie „*mit ganzem Herzen, lieber Lucas, ihr ergebenen Freund*“.<sup>110</sup> Es kann demnach davon ausgegangen werden, dass Rubens’ bis zu seinem Tod Gehilfen und Schüler in seiner Werkstatt beschäftigte, auch wenn er selbst nicht mehr dauerhaft in Antwerpen verweilte.<sup>111</sup>

Bezüglich einer Feststellung der Anzahl der Mitarbeiter im alltäglichen Werkstattbetrieb bleibt vermutlich zuletzt nur der Vergleich mit anderen Studios dieser Zeit. Sandrart zufolge beschäftigte beispielsweise der Maler Gerrit van Honthorst um die 25 Schüler in seinem Studio und auch Frans Floris nahm nach Karel van Mander Zeit seines Lebens um die 120 Schüler in seinen Dienst.<sup>112</sup> Auch wenn in Rubens’ Fall die Beweislage nicht ausreicht, um diesbezüglich konkretere Aussagen zu tätigen, scheint es äußerst unwahrscheinlich, dass Rubens’ Werkstatt im Vergleich mit den angeführten Kollegen nicht mindestens das gleiche Ausmaß gehabt haben soll. Dies würde bedeuten, dass die angeführten Namen der Schüler, die über die Jahrhunderte überliefert wurden, oder auch zufällig in Quellen aufzuspüren waren, lediglich einen Bruchteil der Schaar an Mitarbeitern darstellen, die Rubens in drei Jahrzehnten beschäftigt haben muss.

---

<sup>110</sup> Eigene Übersetzung nach Belkin 1998, S. 310. Eine enge persönliche Beziehung zu seinen Assistenten zu pflegen schien in Rubens’ Werkstatt üblich zu sein, denn auch mit anderen Mitarbeitern hatten er und seine Familie enge Verbindungen. Rubens und seine zweite Frau Hélène waren beispielsweise Paten der Kinder Jacob Moermans’ und Rubens’ Sohn Albert heiratete eine Tochter Deodatus’ van der Monts. Hairs 1977, S. 43, 46.

<sup>111</sup> Ein weiterer Maler namens Jan Thomas liefert Grund zur Annahme, Rubens hätte unmittelbar vor seinem Tod noch eine Werkstatt beschäftigt. De Bie erwähnt Thomas als Schüler Rubens’ und er wurde in den Geschäftsbüchern von Rubens Anwesen vermerkt – für welche Dienste und ob dies vor oder nach Rubens’ Tod geschah wird jedoch nicht ersichtlich. Zudem ließ sich Thomas im selben Jahr, als Rubens starb, als selbstständiger Meister in der St. Lukas Gilde registrieren und sein Oeuvre enthält teilweise Motive aus Rubens’ Werk. Vgl. Balis 1994, S. 118.

<sup>112</sup> Sandrart beschreibt die Werkstatt des „Gerhard von Hundhorst“ wie folgt: „*Nach mehr hinterlassenen vielen löblichen Gedächtnißen begabe er sich wieder in seine Geburtsstadt Utrecht zu seiner Freunde höchster Vergnügen und thäte sich bald mit seiner Kunst herfür, deßwegen er auch eine gute Heirath getroffen und mit der Mänge großer nach dem Leben gemalter Werke, biblischer Historien und Poetischer Gedichte, so er sehr geschwind seinem Gebrauch nach verfärtiget, sein Haus sehr berühmt gemacht, daß es voll wurde von fürnehmer Leute Kindern, die bey ihm zu lernen aufgedingt worden, wie dann bey meiner Zeit unser vier auch fünf und zwanzig gewesen, dern jeder ihm wegen der Lehr hundert Gulden jährlich bezahlt*“. Peltzer 1925, S. 173. Bezüglich der Künstler-Viten des Karel van Mander siehe Karel van Mander 1906, passim.

## 1.4 Rubens zwischen Diplomatie und Malerei

Die Arbeitsabläufe der Rubenswerkstatt – zunächst in Jan Brants Haus und später im *Rubenshuis* situiert – können trotz mangelnder behördlicher Angaben zu gewissen Teilen rekonstruiert werden. Neben seiner Tätigkeit in Antwerpen entstand jedoch auch während Rubens' diplomatischen Reisen ins Ausland eine Vielzahl an Gemälden. Nachdem die Kunstproduktion im Atelier stark von der Hilfe seiner Mitarbeiter geprägt war, drängt sich die Frage auf, wie Rubens den zahlreichen Aufträgen in Spanien, Frankreich und England gerecht wurde. Des Weiteren steht zur Diskussion, welche Funktion die Werkstatt – sofern diese bestehen blieb – in diesen Zeitperioden bekleidete.

### 1.4.1 Rubens' Kunstproduktion im Ausland

Völlig selbstständig ging Rubens vermutlich nie an die Ausführung seiner Gemälde, denn bereits auf seine erste Reise nach Italien wurde er von einem fünf Jahre jüngeren Schüler namens Deodatus van der Mont begleitet. Eine eidesstattliche Aussage vom 19. August 1628, in der Rubens bezeugt, dass Deodatus van der Mont zwischen 1600 und 1608 mit ihm zusammen in Italien und Spanien gewesen war, bestätigt dies.<sup>113</sup> Welche Aufgaben der junge Mann während dieser Reisen bewältigte, ist nicht vollends geklärt. In erster Linie wird Rubens einen Gehilfen für diverse praktische Arbeiten wie das Grundieren von Leinwänden und das Anrühren von Farben benötigt haben. Da Rubens jedoch bereits in Italien mit Aufträgen überhäuft wurde, ist stark anzunehmen, dass van der Mont auch bei der Ausführung von Gemälden beteiligt war beziehungsweise Rubens dabei assistierte. Oftmals wird in gewissen Figurenstudien aus Rubens' Italienzeit der junge van der Mont als Modell vermutet – eine Annahme, die mit Sicherheit nicht auszuschließen ist, jedoch kaum bewiesen werden kann.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Rubens' Mitarbeiter Justus van Egmont und Willem Panneels fungierten als Zeugen dieser Aussage. Rooses/ Ruelens 1887, IV, S. 256. Die Tatsache, dass van der Mont (oder del Monte) mit Rubens in Italien war, wird des Weiteren durch einen Vertrag zwischen Rubens und den Oratorianern bezüglich eines Auftrages für ein Altarbild bekräftigt, in dem van der Mont 1608 als Zeuge fungierte. Bei dem auszuführenden Bild handelt es sich um die Darstellung der Geburt Christi für die Kirche San Filippo Neri in Fermo. Jaffé 1977, S. 93.

<sup>114</sup> Jaffé 1977, S. 19.

Unter großem Zeitdruck, wenn es galt, mehrere Aufträge in möglichst kurzer Zeit zu bewältigen, war ein einziger Gehilfe jedoch offenbar unzureichend. Dies wird aus einem Brief ersichtlich, den Rubens 1603 während seiner ersten diplomatischen Reise, die ihn im Auftrag des Herzogs von Mantua nach Spanien führte, an den Minister des Herzogs, Annibale Chieppo schreibt.<sup>115</sup> Er hatte in Valladolid einen Auftrag für ein Gemälde erhalten, das er, um seine Reise nicht zu verzögern, möglichst hastig und mit der Hilfe hiesiger Maler ausführen sollte. Rubens schreibt, dass er darüber in keiner Weise erfreut wäre, da die spanischen Maler, die ihm dabei assistieren sollten, unfähig und sorglos wären und dabei stilistisch nicht mit ihm übereinstimmen würden.<sup>116</sup> Bezüglich seiner Italienreise und der diplomatischen Mission nach Spanien ist folglich anzunehmen, dass Rubens prinzipiell auf die Hilfe von Deodatus van der Mont zählte, jedoch schon zu diesem frühen Zeitpunkt in seiner Karriere für größere Aufträge unter Zeitdruck mehrere Hilfskräfte rekrutieren musste. Als Rubens und Deodatus van der Mont 1608 nach Antwerpen zurückkehrten, wurde dieser alsbald Mitglied der St. Lukasgilde und hatte somit vermutlich zu diesem Zeitpunkt die Ausbildung bei Rubens beendet. Dies deutet erneut darauf hin, dass der Schüler, um das Handwerk zu erlernen, in Italien und Spanien künstlerisch tätig gewesen sein muss.

Nachdem Rubens nach seiner Rückkehr aus Italien primär in Antwerpen verweilt hatte, begann 1621 ein Zeitabschnitt seines Lebens, der stark von Diplomatie geprägt war. Der zwölfjährige Waffenstillstand war abgelaufen, Erzherzog Albert von Österreich war verstorben und die Infantin Isabella Clara Eugenia sah nun alleine den wiederaufflammenden kriegerischen Konflikten entgegen. Durch den Beginn des dreißigjährigen Krieges in Deutschland und den Erfolgen der Katholiken durch Ferdinand II. sah sich auch Spanien darin bestärkt, sich gegenüber den verlorenen

---

<sup>115</sup> Siehe Magurn 1955, S. 33.

<sup>116</sup> Rubens konnte den Auftrag weder ablehnen, noch sich während seiner diplomatischen Mission durch Malen aufhalten lassen und so musste er letztendlich widerwillig auf die Hilfe von spanischen Gehilfen zurückgreifen. Magurn 1955, S. 33. Dass Rubens zu diesem Zeitpunkt auf die Hilfe von Mitarbeitern nicht verzichten konnte, belegt zudem ein Brief, den Annibal Iberti am 26. Mai 1603 an den Herzog von Mantua schrieb („...*ma egli* [Rubens] *crede di non aver tempo se non fosse con l'aiuto di qualche giovane...*“). Rooses/Ruelens 1887, I, S. 140.

nördlichen Provinzen zu behaupten.<sup>117</sup> Rubens war, wie zuvor gesagt, bereits von Vincenzo Gonzaga in diplomatischer Mission nach Spanien gesandt worden, und nun machte auch die Infantin Isabella von der einzigartigen Option Gebrauch, einen Maler als Diplomat zu beordern; Rubens' Reisen konnten anhand von künstlerischen Aufträgen stets als Geschäftsreisen getarnt werden.

Rubens wurde folglich enger Vertrauter Isabellas, Vertrauter und Freund ihres Feldherrn Ambrosio Spinola, korrespondierte mit der politischen Elite Europas, wie dem Fürst von Buckingham oder dem Herzog Olivares und wurde eine Zeit lang heimatlos, wie es für Diplomaten und Vertreter der Regenten üblich war.<sup>118</sup> Dies bedeutete, wie Rubens selbst feststellte „*beständig einen Fuß im Steigbügel*“ zu haben.<sup>119</sup> Auch auf diese sowohl diplomatischen als auch geschäftlichen Reisen begab sich Rubens nicht ohne Begleitung eines Assistenten. Zur Überbringung der ersten neun Gemälde des „Maria de' Medici-Zyklus“ wurde Rubens 1623 von seinem Gehilfen Theodor van Thulden begleitet, und als er 1625 erneut von Antwerpen nach Paris aufbrach, um die übrigen Gemälde zu übergeben, begleitete ihn sein vertrauter Gehilfe Justus van Egmont.<sup>120</sup> Beide Gehilfen waren vermutlich stark an der Ausführung der jeweiligen Gemälde beteiligt, denn laut des Vertrages war Rubens nur dazu verpflichtet die Figuren *eigenhändig* auszuführen.<sup>121</sup> Rubens begab sich persönlich in Begleitung seiner Gehilfen auf die lange Reise, um den Zyklus in Paris *in situ* retuschieren zu können. Zwar betonte Rubens oftmals, dass es lediglich die

---

<sup>117</sup> Dem protestantische König von Böhmen, Friedrich von der Pfalz, wurde trotz der verhängten Reichsacht von den reformierten, nördlichen Niederlanden Schutz geboten. In Folge dessen wurden auch Spanien und die abtrünnigen Provinzen in die Konflikte des Dreißigjährigen Krieges gezogen. Zoff 1918, S. 11-12.

<sup>118</sup> Für Einsicht in Rubens' umfassende politische Korrespondenz siehe Rooses/Ruelens 1887, III-VI.

<sup>119</sup> Zoff 1918, S. 12.

<sup>120</sup> Informationen über den Medici-Zyklus und Rubens' Reise nach Paris liefert seine Korrespondenz mit dem Bruder des Gelehrten Nicolas Claude Fabri de Peiresc, Palamède de Fabri, Sieur de Valavez. Peiresc hatte, bis er 1623 Paris verließ, teilweise als Vermittler zwischen Rubens und Maria de' Medicis Berater, dem Abbé de St. Ambroise, fungiert und nach seiner Abreise seinen Bruder damit beauftragt, mit Rubens bezüglich politischer Angelegenheiten zu korrespondieren. Siehe Magurn 1955, S. 107-141. Aus dem Briefwechsel geht hervor, dass die Bezahlung von 20.000 Kronen für den Gemälde-Zyklus länger als vereinbart auf sich warten ließ, und so musste Justus noch in Paris verweilen, nachdem Rubens bereits in die Heimat abgereist war, um die Bezahlung entgegennehmen zu können. In einem Brief an Sieur de Valavez beklagt sich Rubens darüber, dass „*Justo*“ auf sich warten ließe und er sehr über die Unpünktlichkeit von Monsieur d'Argouges, dem Schatzmeister Maria de' Medicis, verärgert sei. Siehe Magurn 1955, S. 114.

<sup>121</sup> Vgl. Grossmann 1906, S. 17.

Retuschen durch seine Hand seien, die den durch Schüler ausgeführten Werken zu hoher Qualität verhelfen würden, jedoch muss an dieser Stelle angenommen werden, dass er sich selbst in diesem finalen Schritt gerne von gut geschulten Gehilfen unterstützen ließ. Hätte er einen Assistenten für die Verrichtung von niederen Arbeiten, wie dem Vorbereiten der Materialien benötigt, hätte es wenig Sinn gehabt, einen seiner fähigsten Maler nach Paris zu bemühen.

Die Reise, die Rubens am längsten seiner Heimat fernhielt, war jene, die ihn 1628 nach Spanien und in Folge nach England führte. Es ist nicht bekannt, welcher seiner Gehilfen ihn begleitete, jedoch wird durch einen Briefwechsel zwischen Nicolas Peiresc und Adrien de Vries ersichtlich, dass Rubens geplant hatte, zumindest einen Schüler mit sich nach Spanien zu nehmen.<sup>122</sup> Ursprünglich sollte ihn demnach sein Mitarbeiter Jan Cossiers begleiten, ein Junge aus adeligem Hause, der seinen Weg durch die Empfehlung von Peiresc in Rubens' Studio gefunden hatte.<sup>123</sup> Die Eltern des Schülers waren wie Peiresc de Vries mitteilt jedoch gegen die Reise ihres Sprösslings und boykottierten Rubens' Pläne. Es ist anzunehmen, dass Rubens einen Ersatz für Cossiers finden konnte, und somit wurde Rubens höchstwahrscheinlich zumindest von einem Schüler auf seiner Reise nach Spanien begleitet.<sup>124</sup> Am Hof in Madrid fertigte Rubens zahlreiche Portraits der königlichen Familie (zum Teil in mehreren Ausführungen) und somit waren aushelfende Hände in jedem Fall erforderlich.

Nachdem Rubens seine Mission in Spanien beendet hatte, machte er sich im April 1629 über Paris, Brüssel und Antwerpen auf die Reise nach England. Sein Aufenthalt in Antwerpen war nur von kurzer Dauer – zu kurz um sich umfangreich künstlerischen Tätigkeiten zu widmen – und bereits im Juni erreichte er London.<sup>125</sup> Dort erhielt Rubens zahlreiche sehr prestigeträchtige Aufträge, wie beispielsweise das Portrait des Thomas Howard, Earl of Arundel oder die Ausstattung des *Banqueting House* in

---

<sup>122</sup> Rooses/Ruelens 1887, III, S. 479.

<sup>123</sup> Peiresc schrieb Rubens am 22. Oktober 1626 einen Brief in dem er die Talente und den Charakter des Jan Cossiers lobte und ihn bat den Jüngling als einen Angestellten zu akzeptieren. Rooses/Ruelens 1887, III, S. 478.

<sup>124</sup> Da Rubens auf der Reise von Spanien nach England kurz in seiner Heimat halt machte, kann es durchaus sein, dass ihn andere oder zusätzliche Mitarbeiter nach England begleiteten.

<sup>125</sup> Vgl. Belkin 1989, S. 218.

Whitehall (Siehe Abb. 3).<sup>126</sup> Zwar wurden die monumentalen Leinwände für den königlichen Palast in Rubens' Atelier in Antwerpen exekutiert und nach ihrer Fertigstellung nach England transportiert - zahlreiche Gemälde entstanden jedoch bereits während Rubens' Aufenthalt in England. Es ist folglich anzunehmen, dass Rubens auch in England von mindestens einem Gehilfen begleitet wurde. Auch fernab seiner Werkstatt war Rubens dementsprechend nicht auf sich alleine gestellt, denn auch bei der Ausführung von Kunstwerken im Ausland wurde er stets durch seine Mitarbeiter unterstützt.<sup>127</sup>

#### **1.4.2 Der Verbleib der Werkstatt im Rubenshaus**

Rubens sorgte folglich durch Begleitung eines Gehilfen für eine reibungslose Kunstproduktion im Ausland; zu klären bleibt, was mit der Werkstatt in Antwerpen geschah, wenn ihr Meister über solch große Zeiträume abwesend war. Dies betrifft vor allem die erwähnte Reise von August 1628 bis März 1630, da Rubens über den beträchtlichen Zeitraum von neunzehn Monaten unterwegs war.

Ein Dokument, das Licht auf die Verhältnisse im Rubenshaus wirft, ist eine eidesstattliche Erklärung, die Rubens am 1. Juni 1630 zugunsten seines Mitarbeiter Panneels ablegte, bevor dieser sich auf Reisen nach Preußen begab.<sup>128</sup> Aus dem Schreiben geht hervor, dass Panneels fünf Jahre im Rubens'schen Atelier die Malkunst erlernt hatte und auch danach noch weiter dort tätig gewesen war. In dieser Zeit, so bezeugt Rubens, habe Panneels große Fortschritte gemacht, und als sich Rubens auf diplomatische Reisen begeben hatte, betraute er Panneels damit, sich um

---

<sup>126</sup> Laut den Notizbüchern des Kupferstechers und Historikers George Vertue hatte der Portraitmaler Godfrey Kneller von einem unbekanntem Maler die Information erhalten, dass Rubens bezüglich des Auftrages für das Banqueting House mitunter von Jacob Jordaens unterstützt wurde. Die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfassten Tagebücher des George Vertue wurden 1938 durch die Walpole Society publiziert: Siehe Johnson 1938, S. 25-26.

<sup>127</sup> Otto Zoff vermerkt bezüglich Rubens' Aufenthalt in England, dass Rubens' Schüler scharenweise aus Antwerpen nach London eilten um ihren Meister bei der Ausführung der zahlreichen Aufträge zu unterstützen. Zoff begründete seine Aussage jedoch nicht und leider kann diese Annahme durch keinerlei Dokumente belegt werden. Zoff 1922, S. 29.

<sup>128</sup> Vgl. Génard 1882a, S. 222.

seinen herrschaftlichen Wohnsitz zu kümmern.<sup>129</sup> Ob Panneels Kunstproduktionen zu überwachen hatte, kann jedoch anhand dieses Dokuments nicht geklärt werden.<sup>130</sup> Interessanterweise dezimierte sich Rubens' Belegschaft kurz nach seiner Abreise nach Madrid zumindest um einen Mitarbeiter: Der hochgeachtete Schüler Justus von Egmont fungierte zehn Tage vor Rubens' Aufbruch noch als Zeuge bezüglich des zuvor erwähnten Empfehlungsschreibens für Deodatus van der Mont und ließ sich noch im selben Jahr als Meister registrieren, bevor er schließlich aufbrach, um in Paris tätig zu werden.<sup>131</sup> Ob es sich um einen Einzelfall handelte, oder ob zu diesem Zeitpunkt mehrere Mitarbeiter entlassen wurden, ist auf Basis dieser Information nicht ersichtlich.

Sollte das Atelier tatsächlich weiter bestanden haben, gab es einige Mitarbeiter, die sich zwischen 1628 und 1630 in Antwerpen aufhielten und folglich in Rubens' Studio tätig gewesen sein könnten. Jan Cossiers war beispielsweise aufgrund der Wünsche seiner Eltern nicht mit Rubens nach Madrid gereist und hielt sich die darauffolgenden Jahre in Antwerpen auf. Ab 1632 beschäftigte er sein eigenes Studio – bis dahin hätte er jedoch durchaus in Rubens' Atelier tätig gewesen sein können.<sup>132</sup> Gleiches gilt für Cornelis Schut, der auch erst ab 1633 eine eigene Werkstatt betrieb.<sup>133</sup> Auch Jacques Moermans hielt sich in Antwerpen auf und nachdem er Anfang der zwanziger Jahre

---

<sup>129</sup> „Wir geben bekannt und bezeugen durch die Reihe der Anwesenden, dass an dem unten angeführten Tag vor uns der großartige Mann Petrus Paulus Ruebens, der edle Diener eurer durchlauchten Hoheit und eurer katholischen Majestät unseres gnädigsten Herren, in dessen Geheimrat persönlich erschienen ist [...] ...und indem er seinen Eid auf seine Bitte vor uns geleistet hatte und zur Untersuchung des tüchtigen Jünglings Wilhelm Paneel, 30 Jahre alt, berichtete, behauptete und bezeugte, dass derselbe Wilhelm Panneels, was er auch bekräftigt, fünfzehn Jahre lang die Malkunst erlernt und sein Probestück tüchtig und ehrlich angefertigt hatte, und als er sich betriebsam derselben Kunst widmete, nicht geringe Fortschritte gemacht hatte; Und insbesondere habe er, der dies auch bekräftigt, als sich der genannte Bürge nach Spanien begab und die öffentlichen Geschäfte eurer katholischen Majestät in England eifrig betrieb, demselben Wilhelm sein ths, seinen Besitz und seine Ausstattung hier in Antwerpen übergeben, damit er sie bewache und der vorhin genannte Wilhelm habe diese Aufgabe mit größter Verlässlichkeit ausgeführt und habe ihm, der dies bezeugt zu seiner höchsten Zufriedenheit, als er in seine Heimat zurückkehrte, einen tadellosen Bericht seiner Tätigkeiten übergeben.“ Für die Übersetzung nach dem lateinischen Originaltext bedanke ich mich bei Benedek Kruchio. Für das Original siehe Génard 1882a, S. 222.

<sup>130</sup> Den Beweggrund, seinen Mitarbeiter Panneels mit der Aufgabe zu betrauen, seinem Besitz zu verwalten, könnte für Rubens die Tatsache dargestellt haben, dass Panneels als fähiger Künstler auch in der Lage gewesen wäre, gegebenenfalls künstlerische Produktionen zu überwachen. Die Wahl könnte jedoch ebenso auf Panneels gefallen sein, da Rubens ihm von allen möglichen Kandidaten am meisten vertraute. In diesem Fall wäre seine Expertise nicht von Bedeutung gewesen.

<sup>131</sup> Rombouts 1961, I, S. 649-650.

<sup>132</sup> Rombouts 1961, I, S. 657.

<sup>133</sup> Hairs 1977, S. 215.

als Rubens' Schüler registriert worden war, wurde er zwischen 1629 und 1630 Meister der St. Lukasgilde.<sup>134</sup> Die Ernennung zum Meister kann im Grunde nur im Mai 1629 während Rubens kurzem Aufenthalt in Antwerpen auf der Durchreise nach England erfolgt sein - vermutlich konnte Moermans in diesen Tagen Rubens sein Meisterstück präsentieren. Für Erasmus Quellinus gilt ähnliches, er wurde 1633/1634 in der St. Lucas-Gilde als Meister vermerkt und könnte in den Jahren zuvor durchaus in Rubens' Atelier gelernt haben.<sup>135</sup>

Ein schriftlich festgehaltener Auftrag liefert schließlich ferner Grund zu Annahme, dass sich das Atelier tatsächlich während Rubens' Abwesenheit Aufträgen widmete. Balthasar Moretus gab am 31. März 1628 das Gemälde „*Wunder des Hl. Justus*“ in Auftrag und da Rubens bereits im August des selben Jahres seine Reise nach Madrid antrat, ist anzunehmen, dass das Gemälde während seiner Abwesenheit durch seine Gehilfen fertiggestellt wurde (Siehe Abb. 4) . Bei der Berücksichtigung der zahlreichen Entwicklungsschritte die ein solches Gemälde bis zu seiner Fertigstellung durchging, scheinen vier Monate eine äußerst kurze Zeitspanne für die Vollendung eines Auftrages. Von der Entwicklung der Komposition bis zur ihrer Ausführung beanspruchte Rubens, nicht zuletzt durch den Trocknungsprozess der verschiedenen Ölschichten, meist bedeutend längere Zeiträume.<sup>136</sup> Diese Annahme wird durch die Tatsache bestärkt, dass Rubens 1628, in den Monaten vor seiner Abreise, durch die Arbeit an dem nie vollendeten Gemäldezyklus für Heinrich IV. und einem Altarbild für die Augustinereremiten in Antwerpen verpflichtet war.<sup>137</sup> Er konnte dem Auftrag

---

<sup>134</sup> Rombouts 1961, II, S. 9.

<sup>135</sup> Einige Rubensforscher (Alfred Michiles, P. Génard und Max Rooses) gehen davon aus, dass Quellinus bei Jean-Baptiste Verhaegen in die Lehre gegangen ist. Dies erweist sich jedoch als äußerst unglaubwürdig, da dieser erst nach Quellinus zum Meister wurde, und so ist an dieser Stelle wohl viel eher Johann Meyssens Glaube zu schenken, der ihn als „*Disciple de Mons. P.P. Rubens*“ deklariert. Hairs 1977, S. 121. Es wäre durchaus denkbar, dass sich Quellinus, sofern er zwischen 1628 und 1630 in Rubens' herrenlosem Studio beschäftigt war, sich in erster Linie der graphischen Reproduktion der Rubens'schen Kompositionen widmete.

<sup>136</sup> Rubens wendete die *alla prima* Methode nur partienweise an und wie ein unfertiges Gemälde, das sich heute im Rubenshaus in Antwerpen befindet verdeutlicht, war es üblich, eine Komposition durch detaillierte Grundierungen vorzubereiten. Allein das Trocknen dieser Schichten hätte einige Wochen beansprucht. Vgl. Hout 2001, S. 279-282. Die Fertigstellung des Kreuzabnahme-Altars hatte vergleichsweise 3 Jahre erfordert.

<sup>137</sup> Es wird meist angenommen, dass Rubens das Altarbild vor seiner Abreise fertig stellte – dies ist jedoch nicht sicher belegt und somit könnte auch dieser Auftrag während seiner Abwesenheit fertig ausgeführt worden sein.

für Balthasar Moretus mit Sicherheit nicht seine gesamte Aufmerksamkeit schenken und somit erscheint es äußerst unwahrscheinlich, dass das Gemälde bereits vor seiner Abreise vollendet wurde. Zusammenfassend kann folglich festgestellt werden, dass es durchaus denkbar wäre, dass sich Rubens' Mitarbeiter während seiner Abwesenheit durchaus Tätigkeiten, wie der Ausführung gewisser Entwürfe, oder der Fertigung von Kopien widmeten. Ob die Werkstatt jedoch völlig selbstständig neue Kompositionen entwarf und ausführte kann zum heutigen Zeitpunkt nicht festgestellt werden.

Die Reise nach Spanien und England sollte sich als Rubens' letzte große, diplomatische Mission erweisen, denn als Isabella Clara Eugenia am 1. Dezember 1633 starb, zog sich Rubens vollständig aus der Politik zurück. Selbst als ihm der englische König ein hohes Jahresgehalt anbot, um als diplomatischer Geschäftsträger Englands nach Brüssel zu übersiedeln, lehnte Rubens entschieden ab.<sup>138</sup>

Schlussendlich bleibt festzuhalten, dass die Arbeitsprozesse der Rubenswerkstatt zwar nicht umfassend dokumentiert sind, bei genauer Betrachtung der wenigen Aufträge, deren Entstehungshintergründe überliefert sind, die Rolle der Gehilfen und Schüler bei der Ausführung der Gemälde stets substantiell war. Verträge, die Informationen bezüglich der Werkstattbeteiligung offenbaren, verdeutlichen, dass sich Rubens meist lediglich dazu verpflichtete, die Entwürfe, beziehungsweise gewisse Partien eigenhändig auszuführen und die fertigen Werke zu retuschieren. Folglich kann davon ausgegangen werden, dass die grobe Ausführung der Gemälde im Großteil der Fälle durch Rubens' zahlreiche Schüler und Gehilfen vorgenommen wurde.

## **2 Elemente des künstlerischen Entstehungsprozesses**

Nach der Beschreibung der Organisation und des Aufbaus der Rubens'schen Werkstatt soll in weiterer Folge dargelegt werden, wie Rubens seine Kompositionen Schritt für Schritt entwickelte, beziehungsweise wie er im Zuge seiner künstlerischen Produktion vorging. Dies soll unter verstärkter Berücksichtigung der Werkstatt

---

<sup>138</sup> Vgl. Zoff 1918, S. 20.

geschehen und folglich wird zu klären sein, inwieweit Mitarbeiter und Gehilfen nachweislich an den verschiedenen Schritten beteiligt waren.

Vorab muss festgehalten werden, dass Rubens zwar gewisse Angewohnheiten pflegte und selbstverständlich mit der Zeit einen typischen Ablauf generierte, sich der Entwurfsprozess von Bild zu Bild doch sehr unterschiedlich darstellen konnte. Dies wird beispielsweise bei der Betrachtung der Entstehungsprozesse seiner Tapisserie-Zyklen deutlich, denn jede der vier Serien durchlief gänzlich unterschiedliche Planungsphasen. Bei der Fertigung der Entwürfe für die Eucharistie-Serie begann Rubens beispielsweise mit Ölskizzen, die jede der Kompositionen so zeigten, wie sie später auch auf den Teppichen zu sehen waren, während er für den Decius-Mus-Zyklus von Beginn an spiegelverkehrte Skizzen fertigte.<sup>139</sup> Der in den folgenden Kapiteln beschriebene Entstehungsprozess ist somit eine Darlegung Rubens' gängigster Methoden. Zu Beginn soll auf das Medium der Zeichnung eingegangen werden, mithilfe dessen Rubens sowohl Kopien und Figurenstudien anfertigte als auch seine ersten Gedanken zu einer Komposition zu Papier brachte. Den nächsten Schritt im Entwurfsprozess eines Gemäldes stellte meist die Anfertigung einer Ölskizze dar. Diese diente in erster Linie dazu, mit Auftraggebern vor der Fertigung des Gemäldes die Komposition abzuklären. Die Ölskizze kann als Teil des kreativen Entwurfsprozesses gesehen werden, da sie Rubens die Möglichkeit gab, gewisse Details an seinen Entwürfen zu korrigieren. An dieser Stelle soll geklärt werden, inwieweit feststellbar ist, ob Rubens ausschließlich selbst für die Fertigung der farbigen Skizzen verantwortlich war. Schlussendlich bleibt noch der Entstehungshintergrund der Rubens'schen Gemälde zu besprechen, und diesbezüglich gilt es in erster Linie zu klären, inwieweit die Beteiligung der Werkstatt an den Bildern selbst nachvollziehbar ist.

---

<sup>139</sup> Die Fertigung von Tapisserien erfolgte unter Zuhilfenahme von Kartons in der Größe der auszuführenden Teppiche, die von Webern in Streifen als Vorlage unter den Webstühlen platziert wurden. Mittels dieses Verfahrens entstanden zur Schablone spiegelverkehrte Bildteppiche. Rubens musste seine Entwürfe der Webwerkstatt folglich spiegelverkehrt übergeben. Vgl. Lammertse 2003, S. 15.

## 2.1 Die Zeichnung

Bei Rubens diente die Zeichnung in erster Linie als Instrument für die Entwicklung seiner Gemälde und nicht als selbstständiges Kunstwerk. Die Rubens-Zeichnungen können zwar aufgrund ihrer hohen Qualität durchaus als selbstständige Meisterstücke gesehen werden - und bis zu einem gewissen Grad vertrat man diese Meinung sogar bereits im 17. Jahrhundert - ausschlaggebend ist an dieser Stelle jedoch lediglich, dass sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung meist nicht als solche vorgesehen waren.<sup>140</sup> Sowohl Studien nach Antiken als auch detailreiche Portraits entstanden zwar nicht zwingend in Hinblick auf ein konkretes Gemälde, jedoch um in Folge bei der Entstehung eines Gemäldes von Nutzen sein zu können, und hatten damit von jeher eine vorbereitende Aufgabe.<sup>141</sup> In jungen Jahren begann Rubens, Skizzen nach anderen Künstlern zu fertigen, die zu Beginn seine künstlerischen Fähigkeiten schulen sollten, zugleich jedoch die Anfänge einer großen Sammlung darstellten, die Rubens Zeit seines Lebens erweiterte und ergänzte.<sup>142</sup> Dieses stetig wachsende und bald sehr umfangreiche Repertoire an erlesenen Motiven wurde als Rubens' „Skizzenbuch“ betitelt, wobei es sich mit der Zeit vielmehr um eine Vielzahl von Mappen gehandelt haben muss, die Rubens in seinem Arbeitsbereich, dem sogenannten „*Cantoor*“, verwahrte.<sup>143</sup> Das Skizzenbuch umfasste Kopien nach antiken Gegenständen, nach Gemälden und nach Druckgraphiken sowie Zeichnungen anderer Künstler, die Rubens

---

<sup>140</sup> Auf die Sammlungstätigkeit von Rubensskizzen im 17. Jahrhundert wird in Folge noch einzugehen sein.

<sup>141</sup> Dies wird im Vergleich mit anderen Künstlern deutlich, deren Zeichnungen bereits mit dem Anspruch, selbstständige Kunstwerke zu sein, gefertigt wurden. Als Beispiel kann Rembrandt van Rijn genannt werden, dessen Zeichenkunst neben der Malerei selbstständigen Wert beansprucht und frei von jedem Gedanken an eine weitere Ausführung in anderem Material entstanden ist. Valentiner 1925, S. 7-8.

<sup>142</sup> Rubens knüpfte damit – sicher nicht unbewusst – an eine lange Tradition von Künstlersammlungen an, die unter anderem von Giorgio Vasari geprägt worden war. Vasari nahm in seinem Buch über die Zeichenkunst, das Rubens vermutlich bekannt war, häufig Bezug auf seine eigene chronologisch geordnete Sammlung von Zeichnungen, die Werke aus dem frühen Trecento beinhaltete und mit Vasaris eigenen Zeichnungen abschloss. Bevers 2006, S. 10.

<sup>143</sup> Es war Willem Panneels, der den Aufbewahrungsort im Rubenshaus in seinen Notizen als „*Cantoor*“ beschrieben hatte, was soviel wie „Büro“ oder „Arbeitszimmer“ bedeutet. Da die zahlreichen Panneels-Skizzen, die sich heute im Staatlichen Museum für Kunst in Kopenhagen befinden, Motive aus Rubens' *Cantoor* darstellen, werden sie auch häufig als „*Cantoor*-Skizzen“ bezeichnet. Held 1991, S. 416.

für gewöhnlich nach seinen persönlichen Vorstellungen nachbesserte.<sup>144</sup> Überdies enthielt die Sammlung Rubens' Studien nach dem lebendigen Modell und seine zahlreichen Entwurfsskizzen, die er aufbewahrte, um bei Bedarf jederzeit auf sie zurückgreifen zu können. Das Skizzenbuch ermöglichte Rubens folglich den Rückblick auf ehemals studierte Kunstwerke sowie sein eigenes Schaffen und sorgten somit auch dafür, dass gewisse Gesichter oder Figuren oftmals mehrfach im Rubensoeuvre auftauchen.<sup>145</sup> Es waren diese lebendigen und einzigartigen Motive, die, wenn sie ihren Weg auf die Leinwand gefunden hatten, ein wesentliches Qualitätsmerkmal seiner Gemälde darstellten. Folglich erachtete Rubens die Sammlung von Zeichnungen als ein überaus wertvolles Eigentum, das neben den Gemälden und Graphiken sein künstlerisches Vermächtnis repräsentierte. Er ging so weit, den Verbleib des Skizzenbuches nach seinem Tod testamentarisch zu regeln und veranlasste, dass die Sammlung erst verkauft werden dürfe, wenn sicher feststünde, dass sich alle seine Söhne oder Schwiegersöhne gegen eine Karriere als Maler entschieden hätten.<sup>146</sup> Zu Recht erkannte er, dass der unschätzbare Wert, den seine Sammlung für jeden Künstler gehabt hätte, weit über ihren monetären Wert hinausging. Die Skizzensammlung blieb folglich bis 1657, als Rubens' jüngste Tochter in ein Kloster eintrat, im Besitz der Familie.<sup>147</sup>

Es gab nur wenige Sammler, die bereits vor Rubens' Tod Skizzen aus der Rubens'schen Sammlung erlangen konnten. Zum einen war das Sammeln von Skizzenblättern zu diesem Zeitpunkt noch nicht sonderlich populär und zum anderen

---

<sup>144</sup> Rubens besaß unter anderem Zeichnungen von großen Meistern wie Michelangelo, Raphael, Hans Holbein dem Jüngeren und Bernaert van Orley. Retuschierte er angekaufte Werke, sind diese Änderungen zum Teil derart raffiniert und subtil, dass sich die überarbeiteten Kunstwerke und jene Skizzen gänzlich von Rubens' Hand oft sehr schwer unterscheiden lassen. Ein Indiz für Korrekturen liefert beispielsweise eine beige Gouache, denn Rubens grundierte oftmals die auszubessernden Stellen, bevor er sie überarbeitete. Als Beispiel kann eine Zeichnung dreier Karyatiden dienen, die sich heute im Boymans-van-Beuningen-Museum in Rotterdam befindet (Siehe Abb. 5). Kat. Ausst. New York 2005, S. 17. Plomp erwähnt in seinem Essay bezüglich Rubens' Sammlung an Zeichnungen anderer Künstler, dass er diese einerseits als neue Inspirationsquellen und andererseits aus ästhetischem Vergnügen erwarb. Plomp 2005, S. 37. Als weitere Motivation muss jedoch auch der Wunsch nach einer Einreihung in die Tradition der sammelnden Künstler gesehen werden (Siehe Fußnote Nr. 142).

<sup>145</sup> Rubens' Gemälde verließen in der Regel nach ihrer Fertigstellung die Werkstatt. Wenn Rubens demnach ein bestimmtes Motiv Jahre später erneut heranzog, geschah dies mithilfe seines Skizzenbuches.

<sup>146</sup> Génard 1882b, S. 134.

<sup>147</sup> Vgl. Plomp 2005, S. 37.

gab Rubens Blätter aus seiner wertvollen Sammlung ungern aus der Hand.<sup>148</sup> Einer der wenigen Kunstsammler, die vor 1657 Skizzen aus dem Rubens'schen *Cantoor* erworben hatten, waren der Bischof von Gent, Antoine Triest und Thomas Howard, Graf von Arundel. Bei den Skizzen im Besitz des Bischofs von Gent handelte es sich um von Rubens überarbeitete Skizzen italienischer Künstler wie Tizian, und auch Thomas Howard erwarb von Rubens lediglich Zeichnungen Michelangelos, die Rubens in Italien erworben hatte.<sup>149</sup> So enthielt das Skizzenbuch bis zur Versteigerung 1657 im Grunde die komplette Sammlung der Rubens'schen Zeichnungen. Bei der Versteigerung ging der Großteil der Sammlung an den Kunstsammler Johannes Philippus Happaert, der wiederum Teile an die Sammler Henry Lankrink und Everhard Jabach weiterverkaufte.<sup>150</sup> Everhard Jabach verkaufte 1671 den Großteil seiner Blätter an Louis XIV. – eine Sammlung, die sich heute im Louvre befindet.<sup>151</sup> Bei der Auktion von 1657 scheint jedoch nicht der gesamte Bestand der Rubenszeichnungen verkauft worden zu sein, denn Ende des 17. Jahrhunderts gelang es Roger de Piles, weitere Blätter von Rubens' Neffen Philip Rubens zu erwerben. Ein Teil dieser Zeichnungen, darunter eine Sammlung von 94 Studien von Köpfen, ging in Folge an Roger de Piles' Gönner Pierre Crozat und wurde nach dessen Tod 1741 versteigert.<sup>152</sup> Bei der gewaltigen Anzahl an Skizzen, die heute als Rubensskizzen gelten, scheinen demnach die Zeichnungen, die mit diesen Namen in Verbindung gebracht werden können beziehungsweise einen Stempel dieser Sammlungen aufweisen, in den meisten Fällen wahrlich von Rubens' Hand zu sein. Obwohl

---

<sup>148</sup> Nachdem Künstler von jeher Zeichnungen aufgrund ihres künstlerischen Wertes, beispielsweise als Inspirationsquelle, gesammelt hatten, entwickelte sich im sechzehnten Jahrhundert in Italien auch unter Laien ein reges Interesse an Entwürfen und Skizzen. Dieses Interesse verbreitete sich bald auch nördlich der Alpen und so waren zu Rubens' Zeit bereits einige Sammler an dem Erwerb von Zeichnungen beteiligt. Zu diesem Zeitpunkt bevorzugte man jedoch in erster Linie die Werke berühmter italienischer Meister wie Michelangelo. Vgl. Plomp 2005, S. 38.

<sup>149</sup> Thomas Howard bekundete um 1619 Interesse an Skizzen von Rubens' Hand. Ob es ihm letztendlich gelungen ist, welche zu erwerben, ist jedoch nicht mehr feststellbar. Plomp 2005, S. 38.

<sup>150</sup> Die Auktion von 1657 brachte 6.557 Gulden und 16 Nickel ein, wobei Philippus Happaert zu diesem Anlass Zeichnungen für 6000 Gulden erwarb. Wood 1994, S. 333-334. Der Verbleib der restlichen Skizzen, die bei der Auktion nicht von Happaert gekauft wurden, ist nicht bekannt. Ein Ensemble an Skizzen, deren Provenienz nicht vollständig geklärt ist und die diesbezüglich Anlass zur Spekulation liefert, befindet sich in der Sammlung Albertina in Wien.

<sup>151</sup> Wie damals üblich, hatte Jabach ein großes Interesse für italienische Künstler, machte jedoch bei nordischen Größen wie Rubens und Paul Bril Ausnahmen bezüglich seines Sammlungsschwerpunktes. Siehe Plomp 2005, S. 40.

<sup>152</sup> Vgl. Eidelberg 1997, S. 234.

Fehlzuschreibungen und minderwertige Blätter in diesen Sammlungen eine Seltenheit darstellen, kann die Provenienz eines Blattes doch nie als absoluter Garant für die korrekte Zuschreibung gesehen werden. Die erwähnten Sammler hatten möglicherweise auch zu anderen als den genannten Zeitpunkten Rubens zugeschriebene Skizzen erworben und somit muss auch die Autorschaft der Blätter aus diesen Kunstsammlungen stets geprüft werden.<sup>153</sup> Es existieren darüber hinaus Sammlungen an Skizzen, deren Provenienz bis zum heutigen Zeitpunkt nicht vollständig geklärt werden kann, und so darf die Untersuchung der Provenienz in vielen Fällen nur als zusätzliches Hilfsmittel gesehen werden.<sup>154</sup> Auch die Bezeichnungen, die sich auf zahlreichen Rubenszeichnungen befinden, liefern leider keinerlei Hinweise bezüglich der Authentizität der Werke. Rubens signierte seine Blätter nicht, und jegliche Namenszüge wurden ausnahmslos nachträglich zugefügt.<sup>155</sup> Zur Klärung der Frage nach der Zuschreibung der zahlreichen mit Rubens in Verbindung gebrachten Zeichnungen bleibt folglich meist nur die stilistische Analyse. Mit Sicherheit kann jedoch gesagt werden, dass von all den Blättern, die heute als Zeichnungen von Rubens' Hand gelten, nur ein Bruchteil tatsächlich von ihm selbst ausgeführt worden ist.

Eine Tatsache, die das Bestimmen der Autorschaft nach stilistischen Kriterien erheblich erschwert, ist der Umstand, dass seine Zeichnungen in seinem Atelier zahlreich – und zum Teil sehr hochwertig – kopiert wurden. Eine beträchtliche Sammlung an Werkstattkopien, die dies umfangreich veranschaulicht, befindet sich heute im Staatlichen Museum in Kopenhagen. Es handelt sich um Skizzenblätter von Willem Panneels, einem von Rubens hochgeachteten Studio-Mitarbeiter, der einen substantiellen Teil des Zeichen-Werks seines Meisters mit großer Genauigkeit

---

<sup>153</sup> Eine Ausnahme in Henry Lankrinks Sammlung stellt beispielsweise die Skizze „*Rubens und seine Familie im Garten*“ dar (Siehe Abbildung 6). Sie lässt sich stilistisch nicht mit Rubens vereinbaren und gilt als eine zu einem späteren Zeitpunkt angefertigte Kopie nach dem gleichnamigen Gemälde. Plomp 2005, S. 39.

<sup>154</sup> Als Beispiel hierfür können zahlreiche Rubens zugeschriebene Zeichnungen der graphischen Sammlung Albertina in Wien gesehen werden. Wie viele dieser Blätter in die Sammlung gelangten, ist umstritten. Vgl. Plomp 2005, S. 40-41.

<sup>155</sup> Siehe Kopecky 2008, S. 56.

abzeichnete (Siehe Abb. 7).<sup>156</sup> Die Zeichnungen wurden erstmals 1918 von Gustav Falck mit Panneels in Verbindung gebracht und damit wurde auch die Frage aufgeworfen, welche Hinweise diese Blätter in Bezug auf Methoden und Gepflogenheiten der Rubens-Werkstatt offerieren.<sup>157</sup> Zum Teil geht die Forschung beispielsweise davon aus, dass Willem Panneels seine Kopien heimlich gefertigt hat, während Rubens 1628 bis 1630 auf diplomatischer Mission in Spanien und England war, und die Skizzen somit einen Betrugsfall in der Rubenswerkstatt offenbaren.<sup>158</sup> Die Fertigung von Kopien zu Lernzwecken war jedoch in den Werkstätten des 17. Jahrhunderts keineswegs unüblich, und Rubens selbst fertigte zahlreiche Kopien von für ihn bedeutungsvollen Werken, wie im folgenden Kapitel zu besprechen sein wird. Es scheint folglich durchaus wahrscheinlich, dass Panneels für die Anfertigung von Kopien genehmigten Zugriff zu Rubens' kostbarem Skizzenbuch erhalten hatte.<sup>159</sup>

Neben den Skizzen von Panneels in Kopenhagen existiert eine Vielzahl an weiteren Kopien nach Rubens'schen Entwürfen und folglich handelte es sich bei Panneels bei Weitem nicht um den einzigen Mitarbeiter des Rubens'schen Studios, der des Meisters

---

<sup>156</sup> In Kopenhagen befindet sich eine Sammlung von circa 460 Skizzenblättern, deren Autorschaft noch nicht vollständig geklärt ist. Es ist jedoch anzunehmen, dass ein wesentlicher Teil von Willem Panneels' Hand stammt. Vgl. Poorter 1978, S. 230.

<sup>157</sup> Falck nahm an, dass alle Skizzen aus dem Besitz Panneels' stammten und der Großteil auch von ihm ausgeführt worden war, da er stilistische Übereinstimmungen zwischen den Zeichnungen und Panneels' graphischem Werk feststellen konnte. Vgl. Poorter 1978, S. 230.

<sup>158</sup> Diese Meinung wird insbesondere von Jan Garff und Eva de la Fuente Pedersen vertreten, die 1988 einen großen Teil der Kopenhagener Skizzensammlung (258 Werke) katalogisierten. Sie sehen in Panneels einen hinterlistigen Betrüger, der während der langen Abwesenheit seines Meisters die Gelegenheit wahrnahm, dessen Werk unerlaubt zu kopieren. Vgl. Held 1991, S. 416-418. Arnout Balis schließt sich dieser Meinung an. Vgl. Balis 1994, S. 108. Diese Forscher stellen sich damit entschieden gegen die Meinung von Nora de Poorter, die bereits 1978 feststellte, dass gewisse Zeichnungen – wie beispielsweise die Kopien nach den Entwürfen zu dem Eucharistie-Zyklus – nicht zwischen 1628 und 1630 entstanden sein können, da sich die Originale während Rubens' Abwesenheit nicht mehr in der Werkstatt befanden. Siehe Poorter 1978, S. 230.

<sup>159</sup> Es ist durchaus möglich, dass Panneels den Großteil seiner Kopien fertigte, als sich Rubens zwischen 1628 und 1630 im Ausland befand, es scheint lediglich äußerst unwahrscheinlich, dass er dies heimlich tat. Bei der beachtlichen Anzahl an Kopien, die nach Rubens'schen Entwürfen gefertigt wurden, kann im Grunde ausgeschlossen werden, dass dies ohne dem Wissen des Meisters geschah, sofern Rubens sein Atelier nicht von Grund auf nachlässig führte. Rubens war jedoch äußerst ordnungsliebend und ließ seine Skizzenblätter keinesfalls frei herumliegen, wie ein bereits erwähnter Brief an seinen Mitarbeiter aus dem Jahre 1638 offenbart: Von seinem Landsitz aus schreibt Rubens seinem Gehilfen Lukas eine Nachricht, mit der Bitte, zu kontrollieren, ob all seine Zeichnungen und Entwürfe im Atelier in Antwerpen ordnungsgemäß verstaut und verschlossen wurden. Vgl. Belkin 1998, S. 310. Rubens ging mit seinen Skizzen folglich bedacht und sorgfältig um, und somit kann nur davon ausgegangen werden, dass Rubens seine Skizzen bei Bedarf gutwillig aushändigte.

Sammlung als Vorlage für Kopien nutzen durfte.<sup>160</sup> Es kann prinzipiell ausgeschlossen werden, dass Rubens selbst seine eigenen Entwürfe kopierte beziehungsweise mehrere allzu ähnliche Versionen eines Sujets fertigte, dennoch existiert im Rubens'schen Zeichenoeuvre eine Vielzahl an Duplikaten.<sup>161</sup> Beispielsweise gelten zwei fast identische Versionen eines Portraits von Nicolas Trigault als Zeichnungen von Rubens Hand (Siehe Abb. 8 und Abb. 9).<sup>162</sup> Weder das Metropolitan Museum of Art in New York noch das Stockholmer Nationalmuseum, wo sich die jeweiligen Skizzen befinden, wollen das ihrige Blatt als „Werkstattkopie“ deklarieren, und auch in der Forschung bezieht man diesbezüglich nicht konkret Stellung.<sup>163</sup> Es kann in Fällen wie diesem jedoch nur jeweils ein Blatt als Original von Rubens' Hand gelten und somit wird deutlich, dass in dem Studio am Wapper eine rege Kopiertätigkeit stattgefunden haben muss, die Rubens durchaus bewilligte und förderte.<sup>164</sup>

### 2.1.1 Rubens als Kopist

Rubens fertigte eine Vielzahl an Kopien verschiedener Kunstwerke, die ihm stets Inspiration für seine eigenen Entwürfe lieferten. Ein Großteil dieser Studien entstand während seines Italienaufenthaltes, aber auch zu späteren Zeitpunkten; so kopierte Rubens beispielsweise bei diplomatischen Reisen nach Madrid die Werke Tizians. Sein Interesse galt den verschiedensten Epochen, und so finden sich in Rubens' Oeuvre Skizzen von antiken Skulpturen, Zeichnungen nach den Werken italienischer Künstler wie Michelangelo, aber auch Kopien nach nordischen Größen. In seiner zu Lebzeiten nie publizierten Abhandlung „*De Imitatione Statuarum*“ äußert sich Rubens über die Kunst des Kopierens, dass es für jeden guten Maler erforderlich sei, antike

---

<sup>160</sup> Dies betrifft neben Zeichnungen auch Ölskizzen, worauf im folgenden Kapitel noch einzugehen sein wird.

<sup>161</sup> Angesichts Rubens' ständigen Zeitmangels und seiner Position als Meister einer Werkstatt scheint es äußerst unwahrscheinlich, dass Rubens selbst Kopien seiner Zeichnungen fertigte. Es hätte schlichtweg keinen Sinn gehabt, Blätter zu kopieren, die sich ohnedies bereits in seinem *Cantoor* befanden.

<sup>162</sup> Siehe unter anderen Burchard/d'Hulst 1963, S. 231.

<sup>163</sup> Logan und Plomp verbleiben zum Beispiel bei der unkonkreten Aussage, dass es schwierig zu sagen sei, ob beide Werke von Rubens' Hand ausgeführt wurden. Logan/Plomp 2005, S. 224.

<sup>164</sup> Dass es sich bei den zahlreichen Kopien nicht um weitaus später entstandene Blätter handelt, kann in vielen Fällen anhand der verwendeten Materialien festgestellt werden. Es kam dennoch vor, dass die Rubens'schen Zeichnungen Jahrzehnte später - beispielsweise durch Künstler wie Antoine Watteau oder Nicolas Vleughels - kopiert wurden. Vgl. Eidelberg 1997, S. 234.

Kunst vernünftig zu nutzen.<sup>165</sup> Abhängig von seiner Begabung, seinem *ingenium*, wird ein Künstler entweder von den besten Skulpturen kopieren, die von größtem Nutzen seien, oder sich aber mit reizlosen Stücken befassen, deren Einfluss der Kunst nur schaden würde. Letztlich sei es also unter anderem die Wahl der richtigen Vorbilder beziehungsweise guter Geschmack, der einen guten von einem schlechten Künstler unterscheidet. Beim Skizzieren selbst sei darauf zu achten, dass die dargestellten Figuren ihre steinernen Qualitäten verlieren und die Körper durch feine Schatten, Helligkeit und Bewegung in der Zeichnung wie Leiber aus Fleisch und Blut wirken.<sup>166</sup>

Für die Anfertigung von Kopien griff Rubens meist auf rote, weiße oder schwarze Kreide zurück. Diese drei Töne gebrauchte er in allen möglichen Kombinationen, und so finden sich weiße Höhungen genauso wie die Kombination aus Rot und Schwarz (Siehe Abb. 10). Charakteristisch für diese *Ricordi* ist der hohe Grad an Präzision sowie die überaus sichere Strichführung, mit der Rubens die für ihn bedeutungsvollen Figuren- oder Körperabschnitte auf Papier brachte. Speziell beim Kopieren nach Gemälden erfasste Rubens oftmals nicht die gesamte Bildkomposition, sondern widmete sich ausschließlich einer bestimmten Figur oder einem bestimmten Körperteil. Stilistisch ist dabei eine präzise Ausarbeitung der Muskulatur zu erkennen, die Rubens in manchen Fällen im Vergleich zur Vorlage etwas überspitzt darstellt. In seinen Kopien nach Michelangelos *Ignudi* kann man beispielsweise eine verstärkte Darstellung der Muskeln und Sehnen feststellen (Vgl. Abb. 11 und Abb. 12). Diese Steigerung in der Betonung mancher Partien ist vermutlich mit der Tatsache zu erklären, dass Rubens bereits zu diesem Zeitpunkt gedachte, gewisse Figuren oder Gesichter in seinen Gemälden wiederzuverwenden. Es war ihm somit wichtig, besonders detailreiche *Ricordi* anzufertigen, anhand derer er sich zu einem späteren Zeitpunkt die Kunstschatze Italiens wieder vor Augen führen konnte.

---

<sup>165</sup> Roger de Piles veröffentlichte Teile von Rubens' Traktat in „*Cours de Peinture par principes*“. Er gibt an, den Abschnitt aus einem lateinischen Manuskript entnommen zu haben, das ihm vermutlich durch Philip Rubens zugekommen war. Rosenberg 1881, S. 334-335.

<sup>166</sup> Siehe Rosenberg 1881, S. 334-335.

In diesem Zusammenhang scheint es äußerst verwunderlich, dass gewisse Zeichnungen als Kopien von Rubens' Hand gelten, die weitaus primitiver ausgearbeitet sind, als die Vorlage es prinzipiell zuließe. Für Rubens hatten seine Zeichnungen den Zweck zu erfüllen, für spätere Entwurfsarbeit als Inspirationsquelle zu dienen und ihm die Kunstwerke Italiens zu vergegenwärtigen, und in diesem Zusammenhang wäre fehlende Qualität und Akribie zweckwidrig. Als konkretes Beispiel kann eine Zeichnung angeführt werden, die drei Gefangene Caesars nach Andrea Mantegnas „*Triumph Caesars*“ darstellt (Siehe Abb. 13).<sup>167</sup> Im Vergleich zu dem Originalgemälde wirken die im Profil dargestellten Männer fast stümperhaft ausgeführt, und die Physiognomien sind mit dem Gemälde kaum zu vergleichen. Bei genauerer Betrachtung des Profils des Gefangenen im Vordergrund und der Kette um seinen Hals wird deutlich, dass der Künstler sehr wohl daran interessiert war, die drei Männer möglichst detailreich wiederzugeben, er jedoch vermutlich aufgrund mangelnden Geschicks scheiterte. Wie bereits anhand anderer Skizzen festgestellt, war Rubens zu diesem Zeitpunkt bereits ein äußerst versierter Zeichner, der mithilfe nur einiger weniger Zeichenstriche vermutlich eine authentischere Wiedergabe der drei Figuren vermocht hätte. Die Zeichnung nach Mantegna ist somit aufgrund der mangelnden stilistischen Kohärenz aus dem Rubensoeuvre zu streichen. Diese Annahme wird durch die Tatsache unterstützt, dass die besagte Zeichnung mit Graphit ausgeführt wurde. Wie bereits erwähnt, führte Rubens Kopien nach anderen Kunstwerken in erster Linie in Kreide aus, in manchen Fällen auch mit Feder, somit ist die Zuschreibung an Rubens auch in diesem Zusammenhang äußerst unwahrscheinlich.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> In Rubens' Zeicheneuvre finden sich auch zahlreiche schnell ausgeführte, skizzenhafte Zeichnungen, die eine geringe Detailtreue aufweisen, ihre Zuschreibung an Rubens aber deswegen keineswegs angezweifelt werden muss. Als Beispiel kann an dieser Stelle die Skizze „*Hero und Leander*“ nach Leonardo da Vincis „*Deluge*“ dienen (Siehe Abbildung 14). Der große Unterschied zu der hier angeführten Kopie nach Mantegna besteht darin, dass Entwurfsskizzen von Beginn an zur umrissartigen Übersicht der Komposition dienen sollten, während ein *Ricordo* möglichst detailliert gestaltet werden muss, um zu einem späteren Zeitpunkt als Gedankenstütze dienen zu können.

<sup>168</sup> Ob Rubens Kreide oder Feder für seine Zeichnungen verwendete, war zum Teil durch das Medium, das er kopierte, beeinflusst. Scheinbar zog er es vor, die Dreidimensionalität von Skulpturen mithilfe von weicher Kreide darzustellen, während er Kupferstiche oder Gemälde eher mit Tusche kopierte.

Zeichnungen, die Rubens' übliche Vorgehensweise als Kopist bezeichnend widerspiegeln und aufgrund dessen an dieser Stelle als Beispiel genannt werden, sind die verschiedenen Kopien nach der antiken Plastik eines afrikanischen Fischermannes (Siehe Abb. 15 und Abb. 16).<sup>169</sup> Die Statue befand sich Anfang des 17. Jahrhunderts in der Sammlung des Herzogs Giovanni Angelo Altemps (Siehe Abb. 17) und es ist anzunehmen, dass die Zeichnungen während Rubens' Rom-Aufenthalt 1606-1609 entstanden sind.<sup>170</sup> Bis ins späte 18. Jahrhundert ging man davon aus, dass es sich bei dem Bronzestandbild um eine Darstellung des sterbenden Philosophen Seneca handelt. In diesem Glauben fertigte Rubens mehrere Zeichnungen nach verschiedenen Ansichten der antiken Statue.<sup>171</sup> Auch in dieser Arbeit wird wieder die bereits erwähnte Übersteigerung gewisser anatomischer Ausformungen sichtbar, und so wirkt die Figur auf der Zeichnung äußerst lebendig und keineswegs skulptural. Dies wird beispielsweise in der Ausformung der Knie- und Beinbereiche sichtbar, die in der Statue bis auf hervortretende Adern eher flächig und glatt gearbeitet sind. Somit übernimmt Rubens die Statue in ihrer Haltung zwar äußerst detailgetreu, formt die Darstellung jedoch soweit um, dass der Effekt von Stein gänzlich verlorengeht. Die größte Veränderung zur Statue nahm Rubens im Gesicht des Philosophen vor. Der Fischermann blickt flehend und fragend himmelwärts, während Rubens seiner Darstellung einen verschleierte, stoischen Blick verlieh. Die Veränderungen, die Rubens in der Physiognomie der Statue vornahm, bestätigen erneut die Annahme, dass Rubens die Zeichnungen bereits im Hinblick auf zukünftige Gemälde anfertigte. Es handelt sich folglich bei den Kopien nach den antiken Kunstwerken Roms nicht

---

<sup>169</sup> Bei der Statue handelt es sich um eine römische Kopie aus Bronze nach einem verlorenen hellenistischen Original.

<sup>170</sup> Während seines Romaufenthaltes zwischen 1606 und 1609 konzentrierte sich Rubens nach eigener Aussage besonders auf das Kopieren antiker Statuen, wobei sich Anfang des 17. Jahrhunderts viele hochkarätige Stücke in der Antikensammlung des Palazzo Altemps befanden.

<sup>171</sup> Rubens'sche Kopien nach der Statue des afrikanischen Fischermannes befinden sich heute in der Eremitage St. Petersburg, der Ambrosiana in Mailand und in Privatbesitz, wobei eine der drei Zeichnungen in St. Petersburg gewisse stilistische Schwächen aufweist und es sich folglich mit größter Wahrscheinlichkeit um eine Werkstattkopie handelt. Neben diesen erwähnten Exemplaren fertigte Rubens wohl noch weitere Ansichten der Statue, diese sind jedoch nur in Form von Werkstattkopien überliefert. Diese Kopien nach Rubens' verlorenen Zeichnungen befinden sich heute im Staatlichen Museum für Kunst in Kopenhagen. Kat. Ausst. New York 2005, S. 115.

lediglich um Bestandsaufnahmen, denn die Kunstwerke wurden auf dem Papier nach Rubens' persönlichen Vorstellungen adaptiert.<sup>172</sup>

### 2.1.2 Das Zeichnen nach dem Modell – Figurenstudien und Portraits

*„Ich ersuche Sie, Herrn Jean Sauvages folgendes zu übermitteln: Ich bitte Sie, es so einzurichten, daß man mir für die drittnächste Woche, von dieser an gerechnet, die beiden Damen Capaio aus der Rue Verbois und auch die kleine Nichte Louysa sichert, denn ich beabsichtige, drei Studien der Sirenen in natürlicher Größe zu machen, und diese drei Personen werden mir dabei von unendlicher Hilfe sein, schon durch den wundervollen Ausdruck ihrer Gesichter, aber noch mehr durch ihre prachtvollen schwarzen Haare, die ich anderswo schwerlich finde, und auch durch ihre Gestalten.“<sup>173</sup>*

Mit diesen Worten richtete sich Rubens an Louis Frarin, einen Vertrauten seines Freundes Peiresc, und lieferte damit einen selten Einblick in seine künstlerischen Vorgehensweisen.<sup>174</sup> Vermutlich beabsichtigte Rubens, die Skizzen für die Darstellung der Landung der Maria de Medici in Marseille zu verwenden (Siehe Abb. 18), in jedem Falle werden Rubens' Maßnahmen bei der Entwicklung einer Komposition deutlich; um realistische Physiognomien und Körperhaltungen für seine Darstellungen zu generieren, war die Vorstudie nach dem lebendigen Modell unerlässlich. Willem Panneels vermerkte auf einen seiner Blätter: *„Ich denke, es steckt viel mehr Arbeit in Rubens' Anatomiestudien als in seinen anderen Blättern“* – und dies sicher nicht zu unrecht.<sup>175</sup> Bezüglich seiner Idealvorstellungen eines Körpers äußerte sich Rubens in einem Traktat, dass man bei Männern leider zu häufig *„große*

---

<sup>172</sup> Neben der Tatsache, dass es sich bei der Statue um eine der bekanntesten Antiken Roms handelte, hatte das vermeintliche Sujet des sterbenden Philosophen für Rubens vermutlich auch inhaltlich Bedeutung, da die Schriften des Seneca in neostoischen Kreisen, in denen Rubens verkehrte, verehrt wurden. Er selbst besaß eine antike Büste des Philosophen und somit ist es kaum verwunderlich, dass Rubens die Zeichnungen nach der antiken Statue als Inspirationsquelle für ein Gemälde diente, in dem er detailgetreu den heroischen Tod des Seneca verbildlicht.

<sup>173</sup> Zoff 1918, S. 123. Von dem Brief ist leider nur ein gewisser Teil überliefert und somit ist weder das Datum noch der Entstehungsort mit Sicherheit festzustellen. Otto Zoff schlägt als Datum 1625 vor, es ist jedoch anzunehmen, dass er in Zusammenhang mit Rubens' Reise nach Paris 1623 steht.

<sup>174</sup> Zum Teil war Frarin für die Übermittlung der Korrespondenz zwischen Rubens und Peiresc verantwortlich, und so könnte der Brief genauso an Peiresc gerichtet gewesen sein, obwohl er an Frarin adressiert war.

<sup>175</sup> Kopecky 2008, S. 14.

und überschüttete Leiber“ und „weiche entkräftete Beine und Arme“ vorfände, während die „Rücken der Geten“, die „Arme der Fechter“, die „Beine der Tänzer“ sowie die gesamten „Körper der Ruderknechte“ klassische Leiber darstellten, die durch eifriges Training zur Vollkommenheit gelangt wären.<sup>176</sup> Folglich fertigte Rubens seine Portraitzeichnungen und Studien - wie es bereits bei seinen Studien nach Antiken der Fall war - mit größter Präzision. Rubens verwendete auch für Studien in erster Linie Kreide und höhte mit weißer Gouache (Siehe Abb. 19).<sup>177</sup> Oftmals sind auch gewisse Akzente mit Hilfe von Feder und Tusche gesetzt, und so erweiterte Rubens sein Repertoire an Materialien beim Skizzieren nach dem Modell - im Gegensatz zu den meist rein in Kreide ausgeführten *Ricordi* der Kunstschütze Italiens.<sup>178</sup>

In besonders detaillierten und feingearbeiteten Portraits findet sich vor allem die gemeinsame Verwendung von roter und schwarzer Kreide. In erster Linie dient die Polychromie der Absetzung von größeren Kontrasten wie im Haar und den Augen. Es finden sich jedoch auch in den Hautpartien feinste Nuancen durch Farbkontraste, die in den Gesichtern eine äußerst realistische und tiefschichtige Hautbeschaffenheit suggerieren. Um Schattierungen zu erzeugen, schraffierte Rubens mit feinsten Linien, die er nicht verwischte, wie es oft bei Kreidezeichnungen getan wird, um weiche Übergänge und Farbverläufe zu erzeugen. So sind die einzelnen Kreidestriche in den Zeichnungen noch gut sichtbar, und es ist nur in den dunkelsten Gesichtspartien, wie den Mundwinkeln oder den Pupillen, flächig und deckend aufgetragene Kreide zu sehen.<sup>179</sup>

Bei Figurenstudien findet sich die Polychromie seltener, hier zeichnete Rubens mit Vorliebe einfarbig und höhte dafür mit weißer Gouache. Figurenstudien wurden von

---

<sup>176</sup> White 1988, S. 92.

<sup>177</sup> Zuvor war die Verwendung von Gouache als Indiz für Retuschen genannt worden, wobei stark zwischen Übermalungen und Erhöhungen mit Gouache unterschieden werden muss. In seinen Studien nach dem lebendigen Modell diente Rubens Gouache in erster Linie zur Darstellung gewisser Lichtreflexe.

<sup>178</sup> In einigen wenigen Fällen führte Rubens seine Portraits in Ölfarben aus (sog. *Troijen*). Diese farbigen Studien dienten dem selben Zweck wie die mit Kreide ausgeführten Portraits und unterscheiden sich im wesentlichen nur durch das bei der Ausführung verwendete Material.

<sup>179</sup> Die erwähnten polychromen Schattierungen der Hautpartie mit roter und schwarzer Kreide sind beispielsweise in einem Portrait einer jungen Frau an der Kinnpartie zu sehen. Auch das Schattieren mittels schraffierter Linien ist in diesem Portrait deutlich zu erkennen (Siehe Abbildung 20).

Rubens - im Gegensatz zu sehr detailliert gezeichneten Portraits - meist mit etwas hastigeren Linien und ein wenig gröberer Strichführung gezeichnet. Dies ist durch den Zweck, den die Zeichnungen zu erfüllen hatten, zu erklären, denn es ging in den Figurenstudien stärker darum, die Anatomie beziehungsweise die Faltenbildung der Gewänder korrekt zu erfassen, als - wie es bei den Portraits der Fall war - die Hautoberfläche und die Physiognomie genauestens darzustellen.

Gewisse Studien und Portraits wurden für einen konkreten Bildauftrag gefertigt, so wie es vermutlich bei der Skizzierung der erwähnten Sirenen für den Medici-Zyklus der Fall war. Portraits müssen jedoch nicht zwingend mit einem einzigen Werk in Verbindung gebracht werden. Rubens trug über die Jahre eine stattliche Sammlung an Köpfen zusammen, die er, wie bereits erwähnt, bei Bedarf heranzog und auch zum Teil des Öfteren wiederverwendete.<sup>180</sup> Wie es auch bei den Portraits seiner Kinder der Fall war, ist durchaus anzunehmen, dass Rubens oft skizzierte, ohne dass ihm dabei ein konkretes Sujet zu jener Figur vorschwebte. Gerade bei Darstellungen, die eine große Anzahl an verschiedenen Physiognomien offenbaren, brächte es eine große Zeitverzögerung mit sich, Modelle stets ad hoc zu beschaffen.<sup>181</sup> Es ist anzunehmen, dass Rubens auch ohne ein spezifisches Sujet vor Augen beziehungsweise ohne konkreten Auftrag Portraits zeichnete, wenn ihm ein einzigartiges Modell zur Verfügung stand. Diese Feststellung spielt besonders im Hinblick auf die Datierung der Zeichnungen eine Rolle. Portraitzeichnungen werden in der Regel, sofern es nicht Zusatzinformationen anders verlautbaren, in den Entstehungsprozess jenes Gemäldes datiert, für dessen Inhalt sie Vorbild waren. In dem 2005 erschienen Ausstellungskatalog zu Rubenszeichnungen werden beispielsweise drei Portraits einer jungen Frau auf 1630 oder 1631 datiert, da an dieser Stelle alle drei Blätter mit dem von der Infantin Isabella in Auftrag gegebenen „*Ildefonso-Altar*“ in Zusammenhang

---

<sup>180</sup> Ein großer Teil dieser Sammlung an Köpfen gelangte durch Philipp Rubens über Roger de Piles nach Frankreich. Dort wurden die Blätter von Künstlern wie Antoine Watteau oder Nicolas Vleughels zahlreich kopiert. Ein stattlicher Teil dieser Skizzen befindet sich heute in der graphischen Sammlung der Albertina in Wien. Siehe Eidelberg, S. 234-235.

<sup>181</sup> Die Organisation eines geeigneten Modelles gestaltete sich wahrscheinlich für eine Figurenstudie weitaus einfacher als für Portraits. Während sich für das Studieren von Körperhaltungen eine größere Anzahl an Personen eignete, selektierte Rubens die Gesichter, die er in seine Bilder aufnahm, mit Sicherheit mit größter Präzision.

gebracht werden (Siehe Abb. 20, Abb. 21, Abb. 22, Vgl. Abb. 23).<sup>182</sup> Bezüglich einer dieser drei vermutlich zum gleichen Zeitpunkt und offensichtlich nach dem selben Modell entstandenen Zeichnungen - „Kopf einer Frau nach links blickend“ (Siehe Abb. 21) - ist die Zuordnung als Vorbild für eine der Heiligenfiguren neben Maria jedoch wenig überzeugend. Nachvollziehbar fanden folglich nur zwei der drei angeführten Portrait-Skizzen im „Ildefonso-Altar“ Verwendung, und somit ist nicht zwingend davon auszugehen, dass die Skizzen anlassspezifisch entstanden sind. Im Übrigen lassen sich die Kopfhaltungen auf den Skizzen bereits in zahlreichen früher entstandenen Gemälden wiederfinden - wenn auch nicht in derart prominenter Form. Bei der Betrachtung des um 1622 entstandenen Gemäldes „Königin Tomyris mit dem Kopf des Kyros“ finden sich beispielsweise ebenfalls junge Frauen, die ihr Vorbild in einer der drei Studien haben könnten (Siehe Abb. 24).<sup>183</sup> Es scheint demnach durchaus plausibel, dass die genannten Portraits bereits zu einem früheren Zeitpunkt entstanden sind und Rubens sein Modell möglicherweise ohne eine konkrete Komposition vor Augen zu haben von mehreren Ansichten zeichnete.<sup>184</sup> Sollte dies der Fall sein, hätte Rubens, als er 1630 den Auftrag für das Altarbild erhielt, die besagten Blätter aus seinem Repertoire im Skizzenbuch herausgesucht und nicht erst zu diesem Zeitpunkt angefertigt.

Im Gegensatz zu Portraits wurden Figurenstudien vermutlich vermehrt sujetspezifisch angefertigt.<sup>185</sup> Um die Modelle richtig in Stellung zu bringen, musste für Rubens schließlich bereits feststehen, wie er die Figuren im Gemälde zu positionieren gedachte, um in Folge die Körperhaltungen exakt vom Papier auf die Leinwand übertragen zu können. Hatte Rubens für einen gewissen Figurentypus die ideale

---

<sup>182</sup> Siehe Kat. Ausst. New York 2005, Kat. Nr. 70., 71. und 72, S. 214-218.

<sup>183</sup> Gleiches gilt unter anderem auch für die Figuren der Gemälde „Krieg und Frieden“ (1629) und „Begegnung von Maria de' Medici mit Heinrich IV. in Lyon“ (1625). Siehe Kat. Ausst. Lille 2004, S. 195. bzw. Warnke 1977, Nr 11.

<sup>184</sup> Hinzu kommt, dass die drei in dem Katalog erwähnten Zeichnungen nicht die einzigen Blätter sind, die Portraits dieser jungen Frau darstellen. Zwei weitere Skizzen („Junge Frau mit gekreuzten Händen“ und „Herabblickende junge Frau“, siehe Held 1960, Kat. Nr. 121. und 122.) scheinen mit dem selben Modell in Zusammenhang gebracht werden zu können und dienten bereits Jahre zuvor als Vorbild für Gemälde.

<sup>185</sup> Als konkretes Beispiel kann eine Studie für den „Kreuzaufrichtungs-Altar“ genannt werden: Die Studie für die Figur des glatzköpfigen Schergen in Rückenansicht entstand vermutlich erst, nachdem sich Rubens bereits Gedanken zum Aufbau der Komposition gemacht hatte.

Körperhaltung gefunden, wurde diese häufig wiederverwendet, und so finden sich gewisse zum Teil sehr markante Figuren in verschiedenen Gemälden wieder.<sup>186</sup>

Rubens' Gehilfen und Schüler waren an der Fertigung von Figurenstudien und Portraitstudien vermutlich nicht beteiligt, denn es ist davon auszugehen, dass Rubens diesen wesentlichen Schritt in der Optimierung seiner Kompositionen selbst vornahm. Es handelt sich bei der Fertigung von Studien um einen essentiellen Teil des kreativen Prozesses und so scheint es äußerst unwahrscheinlich, dass Rubens die Ausführung der Zeichnungen delegierte.

### 2.1.3 Entwurfszeichnungen

Der erste Schritt der Genese eines spezifischen Gemäldes war meist die Entwurfszeichnung, denn auf diese Weise brachte Rubens seine ersten Gedanken zu einem Sujet zu Papier und entwickelte so die Bildkomposition.<sup>187</sup> So exakt Rubens beim Kopieren vorging, so unklar ist seine Strichführung bei der Entwicklung der ersten Gedanken zu einer Komposition (Siehe beispielsweise Abb. 49). In der Forschung meist als „*crabbelingen*“ bezeichnet, finden sich unter den Rubenszeichnungen eine Reihe von Blättern, deren ungeordnete Strichführung sich sehr stark von den zuvor besprochenen exakten Studien unterscheidet. Für diese ersten Entwürfe verwendete Rubens fast ausschließlich Feder und Tusche, und zum Teil handelt es sich bei den Zeichnungen lediglich um Konturen - offenbar war es Rubens in diesen ersten Entwürfen noch kein Bedürfnis, auf die genaue Beschaffenheit von Figuren oder Gesichtern einzugehen. In erster Linie galt es, kompositorische Fragen zu klären, und oft finden sich auf einem Blatt mehrere Versionen beziehungsweise Positionierungen von Bildausschnitten.

In Anbetracht von Rubens' gesamtem Oeuvre sind *crabbelingen* relativ spärlich vorhanden und zudem vermehrt im Entstehungsprozess von Kompositionen aus den

---

<sup>186</sup> Als ein Beispiel unter vielen kann die unverkennbare Darstellung einer säugenden weiblichen Figur genannt werden, die für verschiedene Gemälde wie „*Krieg und Frieden*“ (National Gallery, London) oder „*Die Entstehung der Milchstraße*“ (Museo del Prado, Madrid) herangezogen wurde. Siehe Kat. Ausst. Lille 2004, S. 195 bzw. 173.

<sup>187</sup> Obwohl Rubens in den meisten Fällen eine Entwurfszeichnung fertigte, bevor er sich dem Medium der Ölskizze widmete, war dies nicht immer der Fall. Beispielsweise entstanden höchstwahrscheinlich einige Ölskizzen für den Achilles-Zyklus ohne die Hilfe von vorbereitenden Zeichnungen. Auf die genauen Entstehungshintergründe dieser Serie wird im folgenden Kapitel noch einzugehen sein.

späteren Phasen seines Schaffens vorzufinden. Dies könnte sich dadurch erklären, dass Rubens die flüchtigen Skizzen vermehrt erst zu späteren Zeitpunkten seiner Karriere fertigte und demnach in früheren Jahren seine Zeichnungen detaillierter ausführte. Es existieren zu einigen Kompositionen – vor allem aus Rubens’ Italienzeit – sehr genau ausgeführte Zeichnungen, was durchaus dafür sprechen könnte, dass Rubens in Italien als Vorbereitung für seine Gemälde eher detaillierte Zeichnungen als *crabbelingen* fertigte.<sup>188</sup> In diesem Fall hätte Rubens seinen Entwurfsprozess mit wachsender Erfahrung und Expertise modifiziert und sich zu späteren Zeitpunkten seines Schaffens ohne detaillierter ausgeführten Zeichnungen, nur mithilfe von *crabbelingen*, an die Ausführung von Ölskizzen gemacht. Das mangelnde Vorkommen an *crabbelingen* in den frühen Schaffensperioden könnte jedoch auch auf den Verlust gewisser Blätter zurückzuführen sein. Es ist durchaus möglich, dass Rubens auch in frühen Jahren *crabbelingen* fertigte, diese jedoch nicht erhalten blieben, da sie entstanden, bevor sich Rubens in seinem Atelier in Antwerpen niederließ, und die Blätter so nie den Weg in Rubens’ Skizzenbuch fanden. Im Grunde waren die flüchtigen Skizzen nach der Fertigung eines detaillierteren Entwurfes beziehungsweise einer Ölskizze für Rubens nicht mehr von allzu großer Bedeutung und so wäre es durchaus denkbar, dass er Skizzen dieser Art nicht mit sich von Italien nach Antwerpen transportierte.<sup>189</sup> In diesem Fall hätte Rubens die flüchtigen Skizzen prinzipiell zu jeder Komposition gefertigt, jedoch diese auf Reisen beziehungsweise vor der Gründung seines Ateliers nicht aufbewahrt. Leider lässt sich diesbezüglich keine definitive Aussage tätigen, da das Material, das Rubens bei der Bildfindung generierte, aus den frühen Schaffensperioden zu spärlich überliefert ist, um eine der beiden Theorien gänzlich verwerfen zu können.

---

<sup>188</sup> Als Beispiel kann die Zeichnung „Portrait der Marchesa Brigida Spinola Doria“ gelten, die sich in der Pierpont Morgan Library in New York befindet und mit dem gleichnamigen Gemälde in der National Gallery of Art in Washington in Zusammenhang steht (Siehe Abbildung 25). Vgl. Rowlands 1977, S. 39. Die Zeichnung ist der einzige Entwurf, der zu diesem Auftrag überliefert ist. Ob der Bildfindungsprozess lediglich aus dieser Zeichnung bestand, oder ob zu diesem Portrait sehr wohl heute verlorene *crabbelingen* (beziehungsweise eine Ölskizze) entstanden sind, kann zum heutigen Zeitpunkt nicht festgestellt werden. Es kann zudem nicht ausgeschlossen werden, dass die Zeichnung nachträglich als Kopie nach dem Gemälde entstanden ist.

<sup>189</sup> Diese Theorie scheint durch die Tatsache plausibel, dass die Blätter auf den ersten Blick nicht sonderlich wertvoll anmuten und somit, sollte sie Rubens nicht aufbewahrt haben, in fremden Händen eher verloren gegangen wären als detailliertere Studien.

Bezüglich Entwurfszeichnungen ist davon auszugehen, dass Rubens in diesem Arbeitsschritt auf die Hilfe seiner Mitarbeiter verzichtete, da es sich, wie gesagt, um die ersten Gedanken zu einem spezifischen Sujet handelte und Rubens den eigentlichen Bildfindungsprozess vermutlich stets selbst übernahm.

## 2.2 Die Ölskizze

Den letzten vorbereitenden Schritt im künstlerischen Entstehungsprozess vor der Arbeit am Gemälde bildet die Ölskizze, anhand der die Komposition bereits äußerst detailreich dargelegt wurde. Mit der Entwurfstechnik, als Bildvorbereitung Ölskizzen zu fertigen, kam Rubens vermutlich verstärkt in Italien - beispielsweise bei der Auseinandersetzung mit Tintoretto - in Berührung. Die Methode war Rubens auch vor seinem Italienaufenthalt jedoch keinesfalls fremd, denn sein Lehrmeister Otto van Veen führte als Teil seines Bildfindungsprozesses ebenfalls Skizzen in Öl aus (Siehe Abb. 26). Bezüglich der Rubens'schen Zeichnungen wurde bereits festgestellt, dass Rubens seine Bildentwürfe zu einem sehr hohen Grad schätzte. Wie wertvoll Rubens seine farbigen Skizzen waren, verdeutlicht eine Episode um einen bereits erwähnten Auftrag des Jesuitenordens: Als Rubens nach der Fertigstellung der Deckengemälde für die Jesuitenkirche in Antwerpen die Wahl hatte, entweder ein zusätzliches Altarbild anzufertigen oder seine Entwürfe dem Besitz der Jesuiten zu überlassen, sandte er alsbald ein zusätzliches Bild.<sup>190</sup> Ein Altarbild von Rubens' Hand hatte zu dieser Zeit einen Wert von ungefähr 3000 Gulden, und folglich muss es Rubens ein sehr großes Anliegen gewesen sein, sich seine *Modelli* zu sichern.

Die Ölskizze kann noch als Teil des kreativen Bildfindungsprozesses gesehen werden, da meist erst in dieser Phase die exakte Komposition festgelegt wurde. Für Rubens bereitete die Fertigung einer Ölskizze mitunter die Möglichkeit, die umfassende Wirkung seiner Kompositionen zu erfahren, bevor diese mit reichlich Aufwand auf ein größeres Format projiziert wurden. Bei vielen Malern des Barock, wie beispielsweise Diego Velazquez, finden sich auf den fertigen Leinwänden oftmals *Pentimenti*, die

---

<sup>190</sup> Für Einblicke in den Vertrag zwischen Rubens und den Jesuiten siehe Martin 1986, S. 213-219.

zum Teil mit der Zeit sogar für das freie Auge sichtbar wurden.<sup>191</sup> Dank der konstanten Fertigung von Ölskizzen vor der Ausführung der Gemälde ist dies bei Rubens äußerst selten der Fall. Gab es Grund, die Kompositionen abzuändern, wurde dies bereits am Modello verübt. Rubens erhielt für den Großteil seiner Werke konkrete Aufträge, und so stellt die Möglichkeit, sich anhand einer Ölskizze mit dem Auftraggeber abzusprechen, einen weiteren wesentlichen Grund für die Fertigung farbiger Entwürfe dar. War der Auftraggeber mit der vorgelegten Komposition nicht zufrieden, konnte Rubens diese modifizieren und sich die Zufriedenheit des Kunden ohne größeren materiellen Aufwand sichern.<sup>192</sup> Ölskizzen vereinten folglich sowohl einen wichtigen Teil des kreativen Bildfindungs-Prozesses als auch ein offiziell vorzeigbares Musterstück in einer Tafel.<sup>193</sup> Abgesehen davon diente die Ölskizze dazu, den Rubens'schen Mitarbeitern eine klare Vorstellung davon zu geben, wie sich ihr Meister die Ausführung eines Gemäldes erwartete. In diesem Zusammenhang stellte eine farbige ausgeführte Skizze eine ideale Vorlage dar, um die von Rubens entwickelten Kompositionen von Gehilfen auf Leinwände übertragen zu lassen.<sup>194</sup>

Bei näherer Betrachtung der verschiedenen Skizzen wird deutlich, dass der Grad der Ausarbeitung beträchtlich variiert. Zum Teil finden sich kaum ausgearbeitete

---

<sup>191</sup> Als Beispiel für ein Gemälde von Diego Velazquez, an dem *Pentimenti* an mehreren Stellen überaus deutlich sichtbar geworden sind, ist das „*Reiterportrait von Philipp III.*“ im Museo del Prado zu nennen (Siehe Abbildung 27). Besonders im Bereich der Beine des Pferdes sind Korrekturen deutlich zu erkennen.

<sup>192</sup> Als Beispiel für ein Auftragswerk, bei dem Rubens nachträglich eine zweite Ölskizze fertigte, um die Auftraggeber vollends zufrieden stellen zu können, kann das Altarbild für die Augustinerkirche in Antwerpen gelten. Nachdem Rubens den Augustinereremiten den ersten Modello präsentiert hatte, bestand offenbar Bedarf an inhaltlichen Veränderungen, und so fertigte Rubens eine weitere Ölskizze zu diesem Sujet. Die zweite Version, die letztendlich als Vorlage für das Altargemälde diente, befindet sich heute in der Berliner Gemäldegalerie und wurde im Gegensatz zum ursprünglichen Modello (heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt) um drei weitere Heiligenfiguren ergänzt (Vgl. Abb. 28 und Abb. 30).

<sup>193</sup> Rubens führte in der Regel zu jeder Komposition lediglich eine Ölskizze aus, sofern der Auftraggeber mit seinem Entwurf zufrieden war und kein Bedarf an größeren Änderungen bestand. Bezüglich einer Serie an Entwürfen für einen Tapisserien-Zyklus, der das Leben des Achilles verbildlicht, wurden für jede Darstellung jedoch jeweils zwei Ölskizzen gefertigt: Es existieren zu jedem Sujet sowohl eine skizzenhaft ausgeführte Tafel als auch ein sehr detailliert ausgeführter Modello. Vgl. Lammertse 2003, S. 18-24. Dies stellt allerdings die Ausnahme dar und vermutlich wurden die ausführlich gearbeiteten Modelli auf Wunsch des unbekanntem Auftraggebers gefertigt.

<sup>194</sup> Als Hilfsmittel für die Übertragung der Kompositionen könnte den Schülern die Raster-Methode gedient haben, die Rubens in einem Brief vom 23. April 1624 erwähnt. Er schreibt „*per craticulam*“ eigne sich hervorragend dazu, seine Skizzen in größere Formate zu übersetzen. Weder auf seinen zahlreichen Ölskizzen noch auf den fertigen Leinwänden finden sich jedoch Spuren solcher Raster, und so wurden die Quadrate vermutlich mithilfe von Schnüren appliziert. Balis /van Hout 2012, S. 60-61.

Ölskizzen, in denen der Bolusgrund deutlich durchscheint und Licht und Schatten nur durch einige wenige Farbkleckse angedeutet wurden, während andere derart detailliert ausgeführt wurden, dass sie ohne weiteres als kleinformatige Gemälde durchgehen könnten. Auch bezüglich des Farbauftrages sind unterschiedliche Vorgehensweisen feststellbar, denn in manchen Skizzen wurde die Farbe pastos aufgetragen, während in anderen mehrere Schichten dünn und transparent angelegt sind. Einige Skizzen weisen zudem die besondere Eigenschaft auf, dass in einem relativ späten Stadium Konturen durch Akzente in ziegelroter Farbe hervorgehoben wurden.<sup>195</sup>

Die starken Unterschiede in der Ausführung lassen sich zum Teil durch den Verwendungszweck der verschiedenen Skizzen erklären. Beispielsweise wurden Ölskizzen, die später als Vorlagen für die Fertigung von Druckgraphiken dienen sollten, eintönig gehalten, um dem Kupferstecher die Übertragung der Komposition auf das farblose Medium zu erleichtern.<sup>196</sup> Gleiches gilt für Entwürfe von Skulpturen – beispielsweise fertigte Rubens eine Ölskizze, die einer Skulptur des heiligen Norbert als Vorbild dienen sollte, mithilfe einer monochromen, beige Farbpalette (Siehe Abb. 32). In manchen Fällen ist jedoch weniger ersichtlich, aus welchen Gründen sich gewisse Ölskizzen in ihrer Ausarbeitung voneinander unterscheiden: Bei der Betrachtung der Ölskizzen, die Rubens als Vorlage für einen Tapisserien-Zyklus fertigte, finden sich beispielsweise zum Teil detaillierter gefertigte Entwürfe, während andere Ölskizzen, die den selben Verwendungszweck erfüllten, um einiges grober und skizzenhafter ausgeführt wurden.<sup>197</sup> So wurde die erste Skizze zu dem Entwurf „*Thetis erhält die Waffen des Achilles*“ im Gegensatz zu der Skizze „*Achilles erschlägt Hektor*“ weitaus gründlicher ausgearbeitet (Vgl. Abb. 33 und Abb. 34). Die Kompositionen unterscheiden sich nicht wesentlich in ihrer Komplexität, und folglich findet sich nicht immer eine Erklärung dafür, weshalb sich Rubens der Ausführung einer Skizze stärker widmete als der anderen. Es ist an dieser Stelle nicht

---

<sup>195</sup> Siehe beispielsweise die Ölskizze „*Das Martyrium des heiligen Paul*“ (Siehe Abbildung 31).

<sup>196</sup> Laut dem Historiker Giovanni Pietro Bellori überließ Rubens hingegen das Fertigen der Vorlagen für Stiche nach seinen Kompositionen häufig seinem Schüler van Dyck. Vgl. White 1988, S. 139.

<sup>197</sup> Wie bereits erwähnt, existieren bezüglich dieser Serie jeweils zwei Ölskizzen: Eine farbige Entwurfsskizze und ein detailliert ausgeführter Modello. An dieser Stelle wurden nur die ersten Entwürfe zum Vergleich herangezogen, da es sich bei den sehr exakt ausgeführten Modellen lediglich um besser ausgearbeitete Reproduktionen dieser Skizzen handelt.

auszuschließen, dass persönlicher Geschmack ausschlaggebend war und ihn die Ausführung des einen Sujets schlichtweg stärker reizte als die des anderen.<sup>198</sup>

Prinzipiell kann davon ausgegangen werden, dass Rubens seine Ölskizzen und *Modelli* stets selbstständig ausführte, und somit gelten diese als unmittelbarste Offenbarung seiner künstlerischen Ausdruckskraft. Dies kann jedoch nicht unbedingt pauschalisiert werden, denn wie bereits angedeutet, ist nicht zwingend davon auszugehen, dass sich die Werkstattbeteiligung lediglich auf das Medium des Gemäldes beschränkte. Einige Indizien geben Grund zur Annahme, dass sogar bei der Fertigung von Ölskizzen zum Teil Mitarbeiter beteiligt waren. Es muss an dieser Stelle vorab gesagt werden, dass es in jedem Falle äußerst fragwürdig scheint, dass Rubens selbst während des Entstehungsprozesses eines Gemäldes mehr als eine Version eines Sujets beziehungsweise einer Komposition in Form von zwei oder mehreren Ölskizzen fertigte. Rubens war ein vielbeschäftigter Mann und ging mit der Zeit, die ihm zum Zeichnen und Malen blieb, mit Sicherheit äußerst effizient um.<sup>199</sup> Existieren folglich mehrere Versionen einer Ölskizze, ist es prinzipiell auszuschließen, dass Rubens sich persönlich der Duplizierung seines Entwurfes annahm.<sup>200</sup> Es muss davon ausgegangen werden, dass es sich bei Kopien um die Arbeit der Werkstatt handelt, denn für Rubens selbst hätte die Fertigung von Kopien seiner eigenen Entwürfe - wie bereits bezüglich Zeichnungen festgestellt - keinen erdenklichen Nutzen gebracht. In den meisten Fällen handelt es sich bei mehrfach ausgeführten Ölskizzen vermutlich um Übungsstücke, anhand derer Rubens' Schüler ihre künstlerischen Fähigkeiten

---

<sup>198</sup> Es wird im folgenden Kapitel noch auf die Tatsache einzugehen sein, dass Rubens auch die Entscheidung, gewisse Gemälde eigenhändig zu fertigen, zum Teil vermutlich nach persönlichem Wohlgefallen traf.

<sup>199</sup> 1625 schreibt Rubens in einem Brief: „*Ich bin der meist beschäftigte und meist belästigte Mann auf dieser Welt*“, und hinsichtlich seiner zahlreichen Obligationen scheint Rubens nur zu einem gewissen Grad übertrieben zu haben. Vgl. Kat. Ausst. Cincinnati 2004, S. 28.

<sup>200</sup> Als Beispiel können zwei kompositorisch identische Versionen der Ölskizze zum „*Augustinermadonna*“-Altarbild gelten, die sich im Städel'schen Kunstinstitut in Frankfurt respektive in der Sammlung Rossacher im Salzburg Museum in Salzburg befinden (Vgl. Abb. 28 und Abb. 29). Es ist auszuschließen, dass Rubens sich selbst der Fertigung beider Skizzen widmete, und somit muss es sich bei einer der Tafeln um eine Werkstattkopie handeln. Zum jetzigen Zeitpunkt werden beide Skizzen als eigenhändige Werke Rubens' bezeichnet. Siehe Rossacher 1983, S. 378 beziehungsweise Hubala 1990, S. 18.

schulen sollten.<sup>201</sup> *Modelli* boten sich zu diesem Zweck durchaus an, da sie durch ihre handliche Größe leichter und vor allem auch über längere Zeiträume zugänglich waren.<sup>202</sup> Abgesehen von diesen in mehreren Versionen existierenden Ölskizzen, die aufgrund der mehrfachen Ausführung sofort den Verdacht erwecken, keine authentischen Komponenten des kreativen Bildfindungsprozesses darzustellen, liefern jedoch auch manche „Originalentwürfe“ Grund zur Annahme, möglicherweise nicht durch Rubens alleine ausgeführt worden zu sein: Bei der Untersuchung der Ölskizzen, die für den Achilles-Tapisserien-Zyklus gefertigt wurden, fand man bei einigen Skizzen Unterzeichnungen in schwarzer Kreide.<sup>203</sup> Interessanterweise finden sich diese nicht auf allen Ölskizzen der Serie, sondern lediglich auf den Tafeln, die weniger komplexe Kompositionen aufweisen. Es wäre denkbar, dass Rubens diese Unterzeichnungen fertigte, um die übersichtlicheren Kompositionen in Folge durch einen Mitarbeiter farbig ausführen zu lassen.<sup>204</sup> Dies kann jedoch nicht belegt werden, da es auch denkbar ist, dass Rubens selbst für die Ausführung verantwortlich war und die Unterzeichnungen nur auf den weniger komplizierten Darstellungen zu finden sind, weil er in diesen Fällen an die Fertigung der Skizzen ging, ohne zuvor vorbereitende Zeichnungen gefertigt zu haben. Demnach hätte Rubens für die komplizierteren Kompositionen vorbereitende Zeichnungen gefertigt und folglich die Hilfestellung der Unterzeichnung nicht benötigt. Es sind jedoch zu diesem Zyklus bis auf die Ölskizzen keinerlei Zeichnungen überliefert, und so können diesbezüglich

---

<sup>201</sup>Eine Ausnahme stellen die nach den ersten Entwürfen gefertigten, detailreichen *Modelli* des Achilles-Zyklus dar, die vermutlich auf Wunsch des unbekanntes Auftraggebers gefertigt wurden. Prinzipiell entstanden Kopien nach Ölskizzen lediglich zu Übungszwecken. Zu Rubens' Zeit galt das Kopieren von Kunstwerken als einer der wichtigsten und effektivsten Schritte zur Erlernung des Malerhandwerkes und der Entfaltung eigener Kreativität.

<sup>202</sup> Im Gegensatz zu den Ölskizzen wurden Gemälde meist unmittelbar nach ihrer Fertigstellung an diverse Auftraggeber übermittelt und konnten somit den Schülern nicht als Vorlagen für Übungswerke dienen.

<sup>203</sup> Diese Unterzeichnungen wurden anhand von Infrarotreflektographie entdeckt und sind mit dem freien Auge nicht sichtbar (Siehe Abb. 35).

<sup>204</sup> Einige Faktoren deuten möglicherweise auf die Tatsache, dass Rubens zu späteren Zeitpunkten seiner Karriere auch die Fertigung von Ölskizzen gerne fähigen Mitarbeitern überließ. Zum einen tauchen die zuvor besprochenen *Crabbelingen*, wie bereits festgestellt, eher in späteren Schaffensperioden auf und prinzipiell kann nicht ausgeschlossen werden, dass diese Form der Zeichnung dazu diente, seinen Mitarbeitern mit dem geringsten Aufwand seine Vorstellungen zu einer Komposition zu vermitteln. Zum anderen ist bekannt, dass Rubens an Gicht erkrankt war. Sollte er in den letzten Jahren seines Lebens bereits von schweren Anfällen geplagt gewesen sein, wäre dies auch ein möglicher Grund dafür gewesen, die Ausführung seiner künstlerischen Inventionen verstärkt seinen Mitarbeitern zu überlassen. Demnach hätte er beim Auftreten größerer Schmerzen lediglich schnell ausgeführte Skizzen gefertigt und die Arbeit an Ölskizzen seinen Schülern übertragen.

keine konkreteren Aussagen getätigt werden. Zur Klärung der Frage, ob Rubens' Gehilfen sich an der ersten Ausführung von Entwürfen beteiligten und somit zum Teil am kreativen Entstehungsprozess beteiligt waren, müssten weitere Ölskizzen aus dem Rubensoeuvre anhand von Infrarotreflektographie untersucht werden. Durch die Beantwortung von Fragen wie etwa jener, ob es sich bei den Unterzeichnungen um eine übliche oder aber eine dem Achilles-Zyklus eigene Vorgehensweise handelt beziehungsweise ob Unterzeichnungen auch unter Ölskizzen zu finden sind, die durch Zeichnungen vorbereitet wurden, könnte festgestellt werden, ob Unterzeichnungen ein Indiz für die Beteiligung der Werkstatt darstellen oder ob sie vielmehr mit dem Rubens'schen Bildfindungsprozess einhergehen. Bis zu diesen Untersuchungen muss die Frage, inwieweit sich Rubens' Gehilfen an der Fertigung von Ölskizzen beteiligten, folglich unbeantwortet bleiben.

### 2.3 Die Entstehung der Gemälde

Gemälde fertigte Rubens fast ausschließlich auf Leinwand oder auf Tafeln aus Eichenholz, die, bevor sie bemalt werden konnten, durch eine *imprimatura* grundiert wurden.<sup>205</sup> Im nächsten Schritt wurden die Umriss- und die Schattierungen der Komposition durch braune, weiße oder karminrote Farbe definiert. Besonders eindrucksvoll lässt sich dieser Entwicklungsschritt in der unfertigen Darstellung der Schlacht von Ivry beobachten, in der bereits die Lichtreflexe mancher Rüstungen angelegt wurden (Siehe Abb. 36). Erst nachdem diese Schicht getrocknet war, wurde die „*opschilderen*“ (zweite Malschicht) und schließlich abschließend die „*retoucheren*“ (letzter Schliff) aufgetragen. Zum Trocknen wurden Gemälde fünf bis sechs Tage in die Sonne gehängt, wie Rubens in zwei Briefen vom 20. und 26. Mai 1618 offenbart.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Ungefähr die Hälfte aller Gemälde wurde auf Holz gefertigt und Rubens war der Meinung, dass besonders kleine Werke auf Holz besser gelängen. Nur einige wenige Gemälde wurden auf Kupfertafeln gefertigt. Eine bedeutende Ausnahme hinsichtlich des Materials stellt das Altarbild der Chiesa Nuova in Rom dar, das Rubens aufgrund ungünstiger Lichtreflexion auf Schiefer ausführte. Die *imprimatura* bestand in den meisten Fällen aus einer Ölfarbe aus Bleiweiß sowie Schwarz- und Erdpigmenten. Siehe Balis/van Hout 2012, S. 38-48.

<sup>206</sup> Siehe Balis/van Hout 2012, S. 76.

Anhand zeitgenössischer Quellen und durch die Untersuchung von Rubens' beruflicher Situation konnte bereits festgestellt werden, dass der übliche Arbeitsablauf eine starke Einbindung der Schüler bezüglich der Ausführung der Gemälde vorsah. Wie die Beschreibung der künstlerischen Produktionstätigkeit von Otto Sperling durchaus trefflich darlegt, ist davon auszugehen, dass Rubens bezüglich eines Großteils seines Oeuvres sein Mitwirken in erster Linie auf die Entwürfe und die letzten Retuschen beschränkte, während die Mitarbeiter für die grobe Ausführung der Gemälde zuständig waren. In manchen Fällen nahm Rubens seine Ausbesserungen bereits vor, als die von den Schülern aufgetragene Farbschicht noch nicht ganz getrocknet war, und so vermischte sich sein Pinselstrich zum Teil nicht nur optisch mit dem seiner Schüler.<sup>207</sup> Diese Zusammenarbeit verkompliziert die Zuschreibungsfrage beträchtlich, da es in diesem Fall nicht - wie etwa beim Medium Zeichnungen - zu klären gilt, ob das Werk gänzlich von Rubens stammt oder nicht, sondern vielmehr inwieweit Rubens an dem Gemälde beteiligt war. Es ist davon auszugehen, dass komplett eigenhändige Werke die Seltenheit darstellen; auch wenn sich Rubens dem Großteil eines Gemäldes persönlich widmete, wurden weniger bedeutende Partien vermutlich in fast allen Fällen von seinen Gehilfen ausgeführt. Dies betrifft beispielsweise die Ausführung von Hintergrund oder Bodenflächen und mit Sicherheit auch die Präparierung des Maluntergrundes.

Zu Beginn gilt zu klären, inwieweit Rubens' Beteiligung an den Gemälden mithilfe von stilistischer Analyse erfasst werden kann. Diesbezüglich besteht zum einen die Option, zu untersuchen, inwieweit sich Rubens' Malweise in seinen Gemälden erkennen lässt, und zum anderen, ob das Gemälde stilistische Eigenheiten eines Mitarbeiters aufweist. Erstere Möglichkeit erweist sich insofern als problematisch, als die Gemälde gänzlich von seiner Hand zuerst als solche identifiziert werden müssten, um in Folge anhand dieses Kanons an eigenhändigen Werken Rubens' maltechnische Eigenheiten festzulegen. Oftmals wird fälschlicherweise angenommen, man könne sich in diesem Fall auf jene Gemälde beziehen, die Rubens im Ausland fertigte; jedoch wurde er, wie bereits festgestellt, auf seinen Reisen von Mitarbeitern begleitet,

---

<sup>207</sup> Diese detaillierte Information bezüglich des Farbauftrages wird anhand von Röntgenbildern oder Infrarotreflektographien ersichtlich. Vgl. Lammertse 2003, S. 22.

und somit können diese Bilder auch nicht als vollständig eigenhändig gelten. Man könnte annehmen, dass Rubens vor allem die Gemälde für sehr bedeutsame Auftraggeber oder auch sehr persönliche Bilder seiner Verwandtschaft eigenhändig fertigte. Dies scheint zwar durchaus nicht unwahrscheinlich, kann jedoch auch nicht als zuverlässiges Indiz gelten, denn wie sich zeigen wird, war Rubens' Motivation, ein Gemälde persönlich zu fertigen, oftmals nicht voraussehbar beziehungsweise nicht gänzlich nachvollziehbar. Nur sehr wenige Gemälde können durch schriftliche Quellen ausnahmslos als autonome Werke von Rubens' Hand identifiziert werden und so stellt sich die Frage, inwieweit deren Ausführung sich von jenen Gemälden unterscheidet, die zum Teil durch die Werkstatt gefertigt wurden. Als Beispiel kann an dieser Stelle die Darstellung eines Engelsturzes herangezogen werden, die Rubens 1623 für Wolfgang Wilhelm von Neuburg ausführte (Siehe Abb. 37). Rubens hatte sich entschlossen, dieses Gemälde eigenhändig auszuführen, obwohl sein Auftraggeber dies nicht forderte, wie aus der Korrespondenz mehrfach hervorgeht.<sup>208</sup> In der Forschung ist man zum Teil der Meinung, in diesem Gemälde tatsächlich eine Malweise erkennen zu können, die sich von jener seiner Mitarbeiter deutlich unterscheidet. Konrad Renger führt in seiner 1990 erschienen Publikation „*Altäre für Bayern*“ beispielsweise zahlreiche Bildbeispiele an, in denen sich Rubens' Pinselstrich angeblich äußerst deutlich von jenem seiner Mitarbeiter unterscheidet.<sup>209</sup> Renger verweist diesbezüglich auf die verstärkte Transparenz, die lebhafter angelegte Farbe und das lebendigere Lichtspiel, die sich vermeintlich lediglich in der eigenhändig ausgeführten Komposition, dem *Engelsturz*, finden lassen (Vgl. Abb. 38 und Abb. 39 bzw. Abb. 37 und Abb. 40). Dies kann jedoch – zumindest mit dem bloßen Auge – nicht glaubhaft nachvollzogen werden und so muss stark bezweifelt werden, dass sich Rubens' eigenhändig ausgeführte Werke stilistisch groß von dem restlichen Oeuvre unterscheiden. Es darf dabei an dieser Stelle nicht vergessen werden, dass Rubens die Gemälde je nach Bedarf gründlich retuschierte, mit der Absicht, stilistische

---

<sup>208</sup> Vgl. Renger 1990, S. 69/99. Wie bereits angedeutet, ist nicht immer ersichtlich, aus welchen Gründen sich Rubens einem Gemälde persönlich widmete. Vermutlich hatte er in diesem Fall besonderes Interesse bezüglich des Sujets.

<sup>209</sup> Renger 1990, S. 52-53.

Abweichungen auszubessern und somit verwischte er bewusst jegliche Spuren seiner Gehilfen.

Die zweite genannte Methode, anhand der bereits zahlreiche Rubensforscher versucht haben, die Linie zwischen eigenhändig durch Rubens ausgeführten Werken und Gemälden mit Werkstattbeteiligung zu ziehen, ist die Analyse stilistischer Divergenzen beziehungsweise die Feststellung der stilistischen Eigenheiten seiner Mitarbeiter im Rubens'schen Oeuvre. Diese Analyse der Gehilfen ist natürlich nur in jenen Fällen möglich, in denen ein als Rubens' Mitarbeiter identifizierter Maler über ein selbstständiges Oeuvre verfügt.<sup>210</sup> Von diesen wenigen gelang es wiederum nur den talentiertesten, im Schatten des großen Meisters einen persönlichen Stil zu entwickeln, denn in den meisten Fällen lässt sich eher der deutliche Einfluss von Rubens' Malweise auf die selbstständigen Arbeiten seiner Gehilfen feststellen als umgekehrt. Als Beispiel für einen Maler, der trotz der Tatsache, dass er als formbarer junger Maler in das Atelier des großen Meisters kam, einen eigenen und unverkennbaren Stil entwickeln konnte, darf Antonis van Dyck gelten.<sup>211</sup> Die markanten stilistischen Charakteristika van Dycks lassen sich jedoch in keinem Werk des Rubensoeuvres wiedererkennen.<sup>212</sup> Dies gilt auch für Gemälde, deren Entstehung durch die Mithilfe van Dycks dank schriftlicher Quellen gesichert ist. Ein Beispiel hierfür stellt die Darstellung des „*Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*“ dar, an

---

<sup>210</sup> Als Beispiel sind die Maler Arnout Vinckenborch, Jacob Jordaens, Antonis van Dyck und Cornelis Vos zu nennen. Siehe Vlieghe 1993, S. 159-162.

<sup>211</sup> Wann genau Van Dyck Schüler Rubens' wurde, ist leider nicht bekannt. Er verließ 1611 das Studio seines ersten Lehrmeisters Hendrik Van Balen und trat vermutlich nicht zu lange danach in Rubens' Dienst. Durch Quellen bestätigt wird die Zusammenarbeit erstmals 1620 durch ein Schreiben des englischen Kunstkenner Toby Matthew, der Van Dyck als Rubens' „*allievo*“ bezeichnete. Vgl. Blake 1999, S. 52.

<sup>212</sup> Van Dyck hatte beispielsweise eine Vorliebe für leicht verkürzte Figuren sowie verzerrte Gesichter und in seinen Werken findet sich, im Gegensatz zu jenen Rubens', eine geringere skulpturale Modellierung der Formen. Diese unterschiedlichen Stilmerkmale werden in einem Vergleich zwischen dem Rubens-Gemälde „*Der Hl. Ambrosius und Kaiser Theodosius*“, das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, und dessen durch van Dyck ausgeführte Kopie deutlich (Vgl. Abb. 41 und Abb. 42). Das Gemälde van Dycks befindet sich in der National Gallery in London und zeigt, trotz der Übernahme der Rubens'schen Komposition, eigene stilistische Ausformungen - vor allem, was die Darstellung des Inkarnats und die Ausformung der Figuren betrifft. Auch weitere Gegenüberstellungen, wie beispielsweise der Vergleich der Rubens'schen mit der van Dyck'schen Interpretation des Sujets der „*Ehernen Schlange*“, zeigen deutliche stilistische Differenzen. Dies wird unter anderem bei der Betrachtung der changierenden Farbnuancen in Van Dycks Figuren und Gewändern oder auch der bildumfassenden silbrigen Tonalität deutlich, die sich von der Farbigkeit der Rubensgemälde um 1610 deutlich differenziert. Vgl. Moir 1994, S. 54.

dem laut Rubens' Brief an Dudley Carleton van Dyck maßgeblich beteiligt war (Siehe Abb. 43).<sup>213</sup> Das Gemälde weist dessen ungeachtet jedoch keinerlei Anzeichen des van Dyck'schen Malstiles auf. Folglich muss angenommen werden, dass sich van Dyck bei seiner Tätigkeit im Rubensatelier den Malweisen seines Meisters akribisch anpasste und es somit unmöglich machte, seine Mitarbeit in Rubensbildern hervorzuheben.<sup>214</sup> Diese Assimilierung an Rubens' Malstil ist nicht nur bei van Dyck zu beobachten. Wie Rubens in dem bereits erwähnten Brief an Annibale Chiappo deutlich macht, missfielen ihm ungeschickte Gehilfen, deren Malstile sich groß von seinem eigenen unterschieden, und es ist durchaus nachzuvollziehen, dass Rubens für Maler, deren Mitarbeit an einem Gemälde sofort zu erkennen wäre, kaum Verwendung hatte. Bei näherer Betrachtung eigenständiger Werke der in Rubens' Atelier angestellten Maler wird deutlich, dass Rubens seine Zöglinge sehr gründlich in die ihm nützliche Richtung geschult haben muss. Folglich gelang es nur wenigen Mitarbeitern, überhaupt einen persönlichen Stil zu entwickeln - diesen in die Gemälde ihres Meisters einfließen zu lassen durfte verständlicherweise nicht geschehen. Auf der Basis der stilistischen Analyse lassen sich folglich allenfalls Verdachte formulieren.

Anders verhält es sich bei Gemälden, in denen Abweichungen hinsichtlich der Qualität zu erkennen sind.<sup>215</sup> Rubens war ein äußerst versierter Maler: Lassen sich folglich in einem Gemälde weniger gekonnt ausgeführte Stellen feststellen, kann davon ausgegangen werden, dass das Gemälde großteils durch einen laienhaften

---

<sup>213</sup> Das Gemälde befindet sich heute im Museo del Prado in Madrid und wird in das Jahr 1617 datiert. Bezüglich des Briefes an Dudley Carleton siehe Zoff 1918, S. 83.

<sup>214</sup> Ob sich Van Dycks Stil überhaupt in einem Werk Rubens' erkennen lässt, ist in der Forschung umstritten. Max Rooses war beispielsweise der Überzeugung, die Hand Van Dycks im Rubens-Oeuvre ausmachen zu können, während Hans Vlieghe lediglich in den Hintergrundfiguren der Entwürfe für den *Decius Mus* Tapissereien-Zyklus den persönlichen Stil des Schülers erkennt. Reinhold Baumstark hingegen bezweifelt diese stilistischen Übereinstimmungen stark. Vlieghe 1993, S. 162. Rooses 1977, S. 11. Baumstark 1988, S. 79. Wie bereits erwähnt, passte sich van Dyck den Malweisen seines Meisters bei Bedarf stark an und somit kann die Beteiligung van Dycks durch stilistische Analyse meiner Meinung nach nicht zuverlässig festgestellt werden.

<sup>215</sup> Der Begriff „Qualität“ steht an dieser Stelle für diverse Zeugnisse malerischen Könnens, wie beispielsweise anatomisch korrekt ausgeführte, ausdrucksstarke Figuren oder eine nachvollziehbare Lichtführung.

Mitarbeiter ausgeführt wurde.<sup>216</sup> Vermutlich war es sowohl von dem Schwierigkeitsgrad als auch der Wichtigkeit des Auftrages abhängig, inwieweit Rubens sich dem Retuschieren eines Werkes widmete beziehungsweise ob die Ausführung an einen talentierten Gehilfen oder an einen Schüler delegiert wurde.<sup>217</sup>

Einen weiteren möglichen Hinweis für die Beteiligung von Gehilfen an Gemälden liefert die genaue Betrachtung der Farbschichten. Wie bereits gesagt, ist davon auszugehen, dass Rubens die Arbeit seiner Mitarbeiter – besonders an delikaten Stellen wie den Physiognomien der Figuren – prinzipiell retuschiert hat. Diese Korrekturen können zum Teil nachvollzogen werden. Dies ist selten mit dem bloßen Auge nachvollziehbar, jedoch erweisen sich technische Untersuchungen wie die Infrarotreflektographie als aufschlussreich. Diese Untersuchungen offenbaren beispielsweise oftmals dunkle, Pigmentruß beinhaltende Farbaufträge an den Umrissen von Figuren, anhand derer Rubens vermutlich eine nachträgliche Veränderung der Kontur vornahm.<sup>218</sup> Nun scheint es durchaus wahrscheinlich, dass Korrekturen in erster Linie an jenen Stellen vorgenommen werden mussten, die zuvor ein Mitarbeiter ausgeführt hatte, dessen malerisches Geschick es noch auszubessern galt. Korrekturen können jedoch trotzdem nicht als zuverlässiger Beweis für Werkstattbeteiligung gelten, da nicht ausgeschlossen werden kann, dass Rubens auch in eigenhändig ausgeführten Werken gelegentlich seine eigenen Pinselstriche überarbeitete. Darüber hinaus muss auch ein Werk, das keinerlei Retuschen aufweist,

---

<sup>216</sup> Dies ist bei Weitem jedoch nicht die einzige Erklärung für Qualitätsunterschiede im Rubens'schen Oeuvre. Van Puyvelde, der die Existenz einer Werkstatt leugnet, geht beispielsweise davon aus, dass es sich bei Bildern von schlechterer Qualität um Arbeiten handelt, die Rubens unter großem Zeitdruck ausführen musste. Vgl. Balis 1994, S. 99.

<sup>217</sup> Bei einer Gruppe von Werken kann beispielsweise stark davon ausgegangen werden, dass sie Rubens an seine Mitarbeiter delegierte und selbst nur wenig Anteil daran nahm: den Kopien nach eigenen Werken. Der Kunstmarkt hatte zu dieser Zeit großen Bedarf an relativ preiswerten Gemälden, und so kann davon ausgegangen werden, dass nach dem Großteil der im Rubensatelier entwickelten Kompositionen weitere Kopien gefertigt wurden. Diese Kopien entstanden jedoch nicht zwingend ausnahmslos im Rubens'schen Atelier - zu jener Zeit hatten sich in Antwerpen einige Studios etabliert, die sich auf das Kopieren von Werken spezialisierten. Folglich ist es oftmals schwer zu sagen, ob eine Kopie in Rubens' Studio durch seine Schüler gefertigt wurde oder ob es sich um ein Replikat handelt, das außerhalb der Werkstatt am Wapper entstanden ist.

<sup>218</sup> Interessanterweise finden sich Korrekturen dieser Art auch in Werken wieder, bezüglich denen man die Mitarbeit Rubens' prinzipiell weniger vermutet. Bei der Untersuchung einer Kopie nach dem Gemälde „*Venus und Adonis*“ im Mauritshuis Den Haag, deren Qualität offensichtlich unter dem üblichen Niveau der Rubens'schen Gemälde liegt und die deswegen zum Teil bereits als Arbeit der Werkstatt deklariert wurde, fanden sich ebenfalls Retuschen (Siehe Abb. 44). Die korrigierende Hand Rubens' kann folglich auch in Kopien vermutet werden. Siehe Wadum 1996, S. 393.

nicht automatisch gänzlich von Rubens' Hand ausgeführt worden sein. In seiner Werkstatt beherbergte Rubens einige der talentiertesten Maler seiner Zeit, und so waren es nicht zwingend ihm technisch restlos unterlegene Maler, die an seinen Bildern arbeiteten. Es ist anzunehmen, dass die Arbeiten seiner talentiertesten und erfahrensten Schüler oftmals kaum der Überarbeitung bedurften. Die Transparenz des Farbauftrages kann folglich in vielen Fällen als Indiz für Rubens' Hand gelten, kann jedoch nicht bedingungslos als Kriterium bestehen.<sup>219</sup> Dies führt zu der Erkenntnis, dass, obgleich an einem Gemälde durch die genannten Indizien starke Vermutungen aufgestellt werden können, letztendlich lediglich die wenigen schriftlichen Dokumente zuverlässig Aufschluss über den genauen Entstehungshintergrund eines Werkes liefern können.

### **2.3.1 Rubens' Meisterkollegen**

In einem gänzlich anderen Kontext ist die Zusammenarbeit zwischen Rubens und seinen Meisterkollegen zu betrachten. Bei diesen Kollegen handelte es sich keineswegs um Mitarbeiter seines Ateliers, sondern um selbständige Meister, deren Expertise auf einem gewissen Gebiet, wie beispielsweise der Darstellung von Tieren oder Pflanzen, für gewisse Gemälde herangezogen wurde. Die Zusammenarbeit von mehreren Künstlern an einem Gemälde war keine dem Rubens'schen Atelier eigene Verfahrensweise, sondern in flämischen Werkstätten dieser Zeit durchaus üblich. Anfang des 17. Jahrhunderts hatte sich die Malerei in Rubens' Heimat neu gegliedert – es kam zu einer verstärkten Fachteilung – und folglich fanden sich in Antwerpen angesehene Tier-, Landschafts- oder Blumenmaler.<sup>220</sup> Selbst ein talentierter Künstler wie Rubens konnte in speziellen Bereichen, wie etwa der Darstellung von lebendigen und toten Tieren, keineswegs mit den Meistern des spezifischen Fachgebietes konkurrieren und folglich wertete deren hochqualifizierte Mitarbeit die Gemälde

---

<sup>219</sup> Dies wird durch die Tatsache bekräftigt, dass Rubens' Gehilfen bei der Ausführung der Gemälde schwierige Stellen auch stets hätten aussparen können, um sie später gänzlich von Rubens ausführen zu lassen.

<sup>220</sup> Vgl. Müller Hofstede 1968, S. 224. Diese Entwicklung stand in Zusammenhang mit der Entstehung neuer Gattungen, beziehungsweise neuer für bildwürdig erklärter Themen, wie beispielsweise dem Blumenstillleben. Welzel 2002, S. 325.

künstlerisch zusätzlich auf. Neben der malerischen Finesse, zeichnet diese Werke der Vergleich zweier unterschiedlicher Malweisen auf einer Leinwand aus. Beispielsweise erzeugt die sorgfältige, akribische, fast graphische Malweise spezialisierter Blumenmaler im Kontrast zu Rubens' dynamischem und kraftvollem Pinselstrich eine außergewöhnliche Spannung in den Darstellungen (Siehe beispielsweise Abb. 45).<sup>221</sup>

Die Beteiligung spezialisierter Künstler an Rubens' Gemälden wurde dementsprechend zur damaligen Zeit, im Gegensatz zur Mitarbeit seiner Gehilfen, durchwegs als Bereicherung gesehen.<sup>222</sup> Der Beitrag der Fachexperten steigerte die Attraktivität des fertigen Gemäldes und die außergewöhnlichen Endprodukte waren bei Kunstsammlern in ganz Europa äußerst beliebt. In der bereits erwähnten Preisliste, die Rubens Sir Dudley Carleton im April 1618 zukommen ließ, sind Gemälde, die in Zusammenarbeit mit Meisterkollegen entstanden, jedoch keineswegs kostspieliger als die übrigen angeführten Werke. Dies ist vermutlich durch die Tatsache zu erklären, dass Rubens zu dieser Zeit als einer der bedeutendsten Künstler Europas galt und folglich die Mitarbeit eines zwangsläufig weniger bekannten Kollegen den überdurchschnittlich hohen Wert eines „original Rubens“ nicht sonderlich zu steigern vermochte. Prinzipiell kann jedoch festgestellt werden, dass Kollektivarbeiten verschiedener Fachspezialisten bei zeitgenössischen Sammlern Spitzenpreise erzielten.<sup>223</sup>

Gemälde, die in dieser Zusammenarbeit entstanden, wurden folglich zweifelsfrei als Arbeiten beider beteiligter Künstler erachtet und die Autorschaft ist somit meist offenkundig. In manchen Fällen wurde das Gemälde, dieser Auffassung entsprechend, nach seiner Fertigstellung von beiden verantwortlichen Künstlern signiert.<sup>224</sup> Bei Künstlern, die nachweislich mit Rubens zusammenarbeiteten, handelte es sich unter anderen um hochgeachtete Maler wie Jan Brueghel den Älteren sowie Jan Brueghel

---

<sup>221</sup> Dieser reizvolle Gegensatz ist beispielsweise bei der Zusammenarbeit von Rubens mit Jan Brueghel d. Ä. oder Osias Beert zu beobachten.

<sup>222</sup> Wie bereits erwähnt scheute selbst der englische Minister Dudley Carleton, für den die eigenhändige Ausführung eines Rubens'schen Gemäldes durch Rubens persönlich eine hohe Priorität hatte, nicht davor ein Gemälde zu erwerben, an dem der berühmte Tiermaler Frans Snyders maßgeblich beteiligt war.

<sup>223</sup> Vgl. Büttner 2006a, S. 112.

<sup>224</sup> Dies ist beispielsweise bei der Darstellung „*Diana und ihre Nymphen*“ der Fall. Das Gemälde wurde sowohl von Rubens als auch von Jan Brueghel signiert. Vgl. Müller Hofstede 1968, S. 204.

den Jüngeren, Frans Snyders, Paul de Vos, Jan Wildens, Lucas van Uden, Jacques Fouquiers, Frans Ykens, Cornelis Saftleven, Daniel Seghers, Cornelis Daelem der Jüngere, Peter Verhulst, Paul Bril, Osias Beert und Pieter Snayers.<sup>225</sup> Dabei waren die meisten dieser Künstler, ihr eigenständiges Oeuvre betreffend, im Gegensatz zu Rubens, stark auf eine bestimmte Gattung spezialisiert.<sup>226</sup> Jan Wildens galt beispielsweise als Spezialist für Landschaften und bei seinen autonomen Werken handelt es sich ebenso in erster Linie um Landschaftsmalereien. Für Darstellungen, die über das Können der spezialisierten Maler hinausgingen, engagierten auch diese Künstler gerne ihre Kollegen und folglich war es bei der Zusammenarbeit mit Rubens nicht zwingend stets er selbst, der das gemeinsame Schaffen initiierte. Wie durch das Tagebuch des Jan Brueghel d. J. ersichtlich wird, galt Rubens als Spezialist für die Ausführung von Figuren und wurde hierfür gerne von seinen Kollegen in Anspruch genommen.<sup>227</sup> Es finden sich folglich Gemälde, in denen Rubens nur für einen geringen Anteil - beispielsweise für vereinzelte Figuren in einer Landschaft - verantwortlich war. Rubens nahm die Zusammenarbeit teilweise zum Anlass, seinen künstlerischen Horizont zu erweitern. Durch die Arbeit mit Jan Brueghel dem Älteren, mit dem Rubens auch privat eine tiefe Freundschaft verband, widmete sich Rubens beispielsweise der Ausführung intimer Staffagefiguren in kleinformatischen Landschaftsszenarien, die sich von seinem eigenen Oeuvre deutlich unterschieden.<sup>228</sup> Rubens hatte bereits während seines Italien-Aufenthaltes die Kleinfigurenmalerei Adam Elsheimers sehr bewundert und es ist anzunehmen, dass, obwohl er sein

---

<sup>225</sup> Vgl. Hairs 1977, S. 13-33.

<sup>226</sup> Rubens' Tätigkeitsfeld umfasste bekanntermaßen ein breiteres Spektrum an Genres, wobei sich der Großteil seines Oeuvres aus Altarbildern, sowie der Darstellung mythologischer Themen beziehungsweise Historienmalerei zusammensetzt.

<sup>227</sup> Für die Ausführung von Figuren in den Gemälden anderer Künstler verrechnete Rubens laut Jan Brueghel d. J. 100 Gulden. Vgl. Denucé 1934, S. 69. Darüber hinaus scheint zudem der Tauschhandel mit halbfertigen Gemälden üblich gewesen zu sein, wie aus den Tagebüchern hervorgeht. So hatte Jan Brueghel dokumentiert, dass er als Gegenleistung für eine Landschaft mit erlegtem Wild, die er Rubens zur Vollendung und zum Verkauf überlassen hatte, ebenfalls eine von Rubens vorbereitete Tafel erhalten sollte. Durch diese Vereinbarung konnte jede Auseinandersetzung über die Aufteilung des erzielten Preises vermieden werden. Vgl. Muller Hofstede 1968, S. 229. Vgl. Es ist anzunehmen, dass Rubens diese Staffagen stets eigenhändig ausführte.

<sup>228</sup> Rubens und Jan Brueghel d. Ä. dienten beide den Statthaltern Isabella und Albrecht von Österreich als Hofmaler und galten als die angesehensten Maler Antwerpens. Gemeinsam arbeiteten die beiden befreundeten Maler zwischen 1598 und 1625 an ungefähr zwei dutzend Gemälden. Woollett 2006, S. 2.

eigentliches Talent in der Ausführung größerer Formate wusste, diese Exkurse in andere Kunstrichtungen interessante und anregende Abwechslung boten.

Als Beispiel für fruchtbare Zusammenarbeit kann eine Darstellung des Garten Eden mit dem Sündenfall von Rubens und Jan Brueghel d. Ä. gelten (Siehe Abb. 46).<sup>229</sup> Jan Brueghel, aufgrund seines Talents für die Darstellung von Blumen und Landschaften auch „*Blumenbrueghel*“ genannt, stellt in dem Gemälde das Paradies als Laubwald dar, in dem sich exotische sowie heimische Tiere tummeln.<sup>230</sup> Bei der Ausführung achtete er dabei auf eine möglichst lebensnahe Schilderung der Kreaturen, die sich in dieser Art in einer Vielzahl der Werke Brueghels’ wiederfinden lässt. Die entblößten Figuren Adams und Evas wurden von Rubens in die linke Bildhälfte unter den Baum der Erkenntnis platziert. Mit feinen Nuancen und dünn aufgetragener Farbe schuf Rubens zarte Lichtreflexe auf der Haut der Ureltern und erzeugte so auch schattige Partien - wie auf Adams Rücken - durch das Durchschimmern dunkler Untermalungen. Brueghel führte seine Paradieslandschaft anhand von matter, opaker Farbe aus, durch die selbst die kleinsten Pinselstriche erkennbar bleiben, während Rubens im Kontrast dazu, mithilfe dünner, transparenter Farbschichten arbeitete. Das Gemälde wurde am rechten unteren Bildrand „*IBRUEGHEL FEC.*“ und links unten „*PETRI PAVLI. RVBENS FIGR.*“ signiert, wobei letztere Inschrift mit „*Die Figuren sind Peter Paul Rubens’ Werk*“ übersetzt werden kann.<sup>231</sup> Ob beide Signaturen nach der Fertigstellung des Gemäldes von Brueghel ausgeführt wurden, oder ob die beiden Künstler nach gemeinsamer Begutachtung der Arbeit eigenhändig signierten ist nicht

---

<sup>229</sup> Arnold Houbraken beschrieb diese Zusammenarbeit zwischen Rubens und Brueghel 1718 wie folgt: „*Das hervorragendste Kunstwerk, dass ich von ihm [Brueghel] gesehen habe, ist die Paradiesdarstellung [...] in welcher eine große Anzahl verschiedenster kunstreicher Tiere erscheinen, in einer nicht weniger kunstreich ausgeführten Landschaft, mit Adam und Eva, welche von Rubens in höchst detailreich wiedergegeben wurden.*“. Eigene Übersetzung aus Kat. Ausst. Den Haag/Los Angeles 2006, S. 64. Das gemeinsam ausgeführte Werk genoss folglich auch bei den Kunstliteraten des 18. Jahrhunderts höchste Anerkennung.

<sup>230</sup> Die Verbildlichung des Sündenfalles genoss während der vom Krieg geprägten ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts große Beliebtheit, da sie das von Gott bestimmte, unausweichliche Schicksal der Menschheit thematisierte: „*Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis dass du wieder zu Erde werdest.*“. Folglich verband dieses Gemälde Kunstgenuss und spirituelle Belehrung auf einer Tafel. Büttner 2006b, S. 106.

<sup>231</sup> Kat. Ausst. Den Haag/Los Angeles 2006, S. 64-66.

geklärt – in jedem Fall wird jedoch deutlich, dass kein Zweifel über die gemeinsame Autorschaft aufkommen sollte.<sup>232</sup>

Die Vorgehensweise bei solch gemeinschaftlichen Arbeiten wird anhand der bereits erwähnten, unvollendeten Darstellung der Schlacht von Ivry ersichtlich, die sich im Rubenshaus in Antwerpen befindet (Siehe Abb. 36). Nachdem Rubens die Komposition entworfen hatte, wurde die Leinwand dem Hofmaler-Kollegen Pieter Snayers nach Brüssel überbracht, der von Rubens betraut worden war, die Topographie und die Truppen im Hintergrund der Darstellung zu gestalten. Rubens delegierte Snayers folglich jene Bereiche des Gemäldes, mit deren Darstellung er keineswegs bewandert war. Snayers war ein Schüler Sebastian Vrancxs, der in Flandern als Urvater der Schlachtenmalerei gilt und sollte später zum offiziellen Schlachtenmaler des Hauses Habsburg avancieren.<sup>233</sup> Vermutlich hatte Rubens die von Snayers auszuführenden Felder zuvor in irgendeiner Form angezeichnet, denn die von Snayers ausgearbeiteten Partien grenzen sich durch eine strenge Kontur vom übrigen Gemälde ab.<sup>234</sup> Nachdem Snayers seinen Teil des Gemäldes vollendet hatte, ging das Werk zurück in die Rubens'sche Werkstatt. Dort wurden im nächsten Schritt die Untermalungen gefertigt. Im Fall dieser Schlachtendarstellung wurde das Gemälde nicht weiter ausgeführt - im Normalfall folgten darauf, wie zuvor besprochen, die zweite Malschicht und die Retuschen. Es ist anzunehmen, dass auch an diesen Werken zum Teil Gehilfen beteiligt waren. Hatte Rubens ein Tier oder eine Landschaft bereits durch einen Kollegen ausführen lassen, wurde bezüglich der Ausführung des restlichen Gemäldes vermutlich ähnlich vorgegangen wie mit anderen Gemälden auch.

Ein Inventar der Sammlung des Antwerpener Kunsthändlers Herman de Neyt von 1642 liefert Grund zur Annahme, dass Rubens bereits sehr früh, vor 1600, die Zusammenarbeit mit anderen Meistern pflegte. Unter der Nummer 362 wurde eine heute verschollene „*Parnass*“-Darstellung angeführt, die durch die vereinten

---

<sup>232</sup> Für beide Signaturen wurde die selbe, rotbraune Farbe verwendet und so geht beispielsweise Jorgen Wadum davon aus, dass Brueghel für beide Signaturen zuständig war. Rubens' Name ist jedoch etwas größer und feingliedriger ausgeführt und so kann auch die eigenhändige Signatur nicht ausgeschlossen werden. Vgl. Kat. Ausst. Den Haag/Los Angeles 2006, S. 66.

<sup>233</sup> Vgl. Siefert 1993, S. 194.

<sup>234</sup> Bedauerlicherweise ist von Snayers Arbeit nur noch ein Bruchteil zu sehen, da das Gemälde von seinem letzten Besitzer stark beschnitten wurde. Der obere, abgetrennte Teil des Gemäldes ist verschollen. Vgl. Hout 2001, S. 280.

Bemühungen von Otto van Veen, Jan Brueghel d. Ä. und Rubens entstanden sein soll.<sup>235</sup> Es ist anzunehmen, dass das besagte Werk nach Brueghels Rückkehr aus Italien und vor Rubens' Abreise, also zwischen 1597 und 1600, entstanden ist. Folglich kann ausgeschlossen werden, dass Rubens, wie oftmals fälschlich angenommen, diese Zusammenarbeit aufgrund von Zeitmangel initiierte, um sein Arbeitspensum zu bewältigen.<sup>236</sup> Diese Kooperation vor 1600, als Rubens noch keineswegs mit Pflichten überhäuft war, verdeutlicht vielmehr, dass in erster Linie die Entstehung eines außergewöhnlich qualitativvollen Gemäldes Anlass zur Zusammenarbeit lieferte.

### **3 Ausführung des Entstehungsprozesses anhand der Darstellung „Der heilige Christophorus mit dem Jesuskind“**

Um den dargelegten Entstehungsprozess anhand eines Werkes zu verdeutlichen, soll an dieser Stelle ein Beispiel angeführt werden, das die eben diskutierten Schritte veranschaulicht: Die Darstellung des heiligen Christophorus mit dem Jesuskind an den Außenflügeln des Kreuzabnahme-Altarbildes (Siehe Abb. 47).<sup>237</sup> Zu diesem Auftrag sind die verschiedenen Medien des Rubens'schen Bildfindungsprozesses gut erhalten und so lassen sich die Schritte nachvollziehbar veranschaulichen. Zudem hatte Rubens im selben Jahr in einem bereits angeführten Brief an Jacob de Bie verlautbart, dass er in seinem Atelier eine Vielzahl an Schülern und Gehilfen beschäftigte – in dem Zeitraum, in dem das Gemälde ausgeführt wurde, ist die Existenz einer vollbesetzten Werkstatt folglich zweifellos belegt.<sup>238</sup>

Rubens erhielt am 7. Juli 1611 den Auftrag, Bilder für den Altar der Arkebusier-Gilde in der Liebfrauenkathedrale zu fertigen – vermutlich begünstigt durch die Tatsache,

---

<sup>235</sup> Müller Hofstede 1968, S. 222-223.

<sup>236</sup> Müller Hofstede vermutet beispielsweise, dass sich Rubens aufgrund seiner diplomatischen Tätigkeiten dazu veranlasst sah, Teile seiner Gemälde an seine Kollegen zu delegieren. Siehe Müller Hofstede 1968, S. 288.

<sup>237</sup> Das Hauptpaneel und die Innenflügel des Altares werden in einer Vielzahl an Publikationen diskutiert, folglich sollen an dieser Stelle die Außentafeln besprochen werden, denen in Relation dazu meist weniger Beachtung geschenkt wurde.

<sup>238</sup> Die Werkstatt befand sich zu diesem Zeitpunkt noch im Hause Rubens' Schwiegervaters, Jan Brandt.

dass sein Gönner, Nicolaas Rockox, Vorsitzender der Gilde war. Für die Ausführung des gesamten Altares brauchte Rubens fast drei Jahre, erst am 6. März 1614 wurden die Außentafeln in der Kathedrale aufgestellt.<sup>239</sup> Auf dem Hauptpaneel ist eine „Kreuzabnahme Christi“ dargestellt, die inneren Seitenflügel des Altares zeigen eine „Heimsuchung“ und eine „Darbringung im Tempel“ (Siehe Abb. 48), während die zu besprechende Komposition sich über beide Außenflügel des Altares erstreckt.<sup>240</sup>

Rubens begann die Entwicklung seiner Komposition erwartungsgemäß mit der Fertigung einer skizzenhaft ausgeführten Feder-Zeichnung oder *crabbelingen* (Siehe Abb. 49).<sup>241</sup> Die Skizze befindet sich heute im British Museum in London, misst 26,7 mal 16,7 Zentimeter und wurde mit Feder und brauner Tusche gefertigt.<sup>242</sup> Auf dem Blatt sind übereinander zwei Versionen des Oberkörpers des heiligen Christophorus, der das Jesuskind auf seinen Schultern trägt, zu erkennen. Wie bereits erwähnt, war diese Vorgehensweise, mehrere Versionen einer Figur oder Figurengruppen nebeneinander oder übereinander zu skizzieren, in Rubens' *crabbelingen* durchaus üblich. In beiden Skizzen stützt sich das Jesuskind mit seinen Händen am lockigen Kopf des Heiligen ab, wobei sein linkes Bein für den Betrachter sichtbar ist, während das rechte von Christophorus' Rücken verdeckt wird. In der oberen Version ist das Gesicht des Kindes frontal wiedergegeben, während es darunter in Dreiviertel-Profil dargestellt ist. Christophorus dreht seinen Kopf in beiden Darstellungen in Richtung des Kindes rückwärts. Seinen rechten Arm, der nur in der oberen Skizze zu sehen ist, stützt der Heilige an seine Hüfte. Rubens experimentierte in diesem Blatt folglich mit der

---

<sup>239</sup> Rubens hatte sich zuerst der Ausführung des Hauptbildes und der Innenflügel gewidmet, bevor er sich an die Fertigung der Außenflügel machte. Judson 2000, S. 168.

<sup>240</sup> Es handelt sich um einen, dem heiligen Christophorus, dem Schutzpatron der Arkebusiers, geweihten Altar; da jedoch durch die Kirchenbeamten der Liebfrauenkathedrale festgelegt worden war, dass auf den Haupttafeln der Altäre nur Szenen aus dem Leben Jesu oder dem Neuen Testament dargestellt werden dürfen, wurde das Sujet des heiligen Christophorus auf die Außentafeln verlegt. Im 16. Jahrhundert kamen Zweifel auf, ob der Heilige tatsächlich existiert hatte, und so wurde er mit der Zeit eher als allegorisches Symbol denn als eine historische Person verehrt. Dieser Gedanke spiegelt sich im gesamten Altar wieder, da Christus in jedem Bild – mit deutlicher Bezugnahme auf den Sinngehalt des Namens „Christophorus“ – buchstäblich getragen wird. Vgl. Judson 2000, S. 166.

<sup>241</sup> Mit dieser Komposition wird eine weitere Skizze in Verbindung gebracht, deren Zuschreibung an Rubens jedoch zu bezweifeln ist. Sie zeigt eine ganzfigurige Darstellung des Heiligen mit dem Kind auf seinen Schultern, deren ausdruckslose Ausführung die ungeübte Hand eines Schülers vermuten lässt (Siehe Abb. 50) Vgl. Müller Hofstede 1966, S. 443.

<sup>242</sup> Die Skizze wurde dem British Museum 1799 durch Hochwürden C. M. Cracherode vermacht. Vgl. Judson 2000, S. 187.

genauen Positionierung des Kindes auf den muskulösen Schultern, hatte dabei jedoch unverkennbar ein konkretes Vorbild im Kopf.

Die beiden Versionen nehmen ganz klar Bezug auf eine Darstellung des Sujets von Adam Elsheimer, die Rubens vermutlich während seines Italienaufenthaltes zu Gesicht bekommen hatte (Siehe Abb. 51).<sup>243</sup> Rubens hatte offenbar in Rom eine Kopie der Elsheimer'schen Komposition gefertigt, auf die er sich zu diesem Zeitpunkt besann.<sup>244</sup> Am stärksten wurde hinsichtlich der Haltung der Figur des Christophorus Bezug auf das Vorbild genommen – das Jesuskind stellt Rubens hingegen, vor allem in der oberen der beiden Skizzen, nach eigenen Vorstellungen dar. Während Elsheimer in seiner Ausführung des Kindes den sakralen Charakter der Figur betont, wirkt die Darstellung Rubens' – obgleich es sich um eine hastig ausgeführte Skizze handelt – weitaus menschlicher und lebendiger. Sowohl der Körper des kleinen Kindes als auch die Physiognomie wurden weitaus realitätsbetonter ausgeführt. Nachdem kleine Unsicherheiten bezüglich der Positionierung der Hauptfigur anhand der flüchtigen Zeichnung geklärt worden waren, widmete sich Rubens dem nächsten Schritt in der Genese der Komposition: er fertigte eine eindrucksvolle Ölskizze, die sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet (Siehe Abb. 52).<sup>245</sup> Die nächtliche Szene ist in der 77x68 cm großen Ölskizze äußerst gründlich ausgearbeitet – beispielsweise ist das Inkarnat der Figur des heiligen Christophorus durch zarte Färbungen in Perlmutt- und

---

<sup>243</sup> Das Gemälde Elsheimers existiert in drei verschiedenen Versionen – es ist anzunehmen, dass sich zumindest eines der drei Gemälde Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom befand. Siehe Andrews 2006, S. 141.

<sup>244</sup> Dass es sich bei der zu besprechenden Skizze um jene Zeichnung handelt, die Rubens nach dem Gemälde Elsheimers in Italien fertigte, ist aus Gründen auszuschließen, die bereits im Bezug auf Rubens' Kopiertätigkeit genannt wurden: Um sich die Werke zu späteren Zeitpunkten wieder vergegenwärtigen zu können, achtete Rubens bei seinen Kopien darauf, die Kunstwerke in seinen Zeichnungen möglichst detailgetreu wiederzugeben. Es scheint unwahrscheinlich, dass er bei einer Bestandsaufnahme der Figur des Christophorus bereits mit der Positionierung des Kindes auf den Schultern des Heiligen experimentiert hätte. Wie anhand der Zeichnung nach der Skulptur des „*Seneca*“ beziehungsweise des „*afrikanischen Fischermannes*“ festgestellt, nahm Rubens zwar in den Kopien durchaus kleinere Änderungen vor (beispielsweise bezüglich des Ausdrucks der Figuren), die gesamte Positionierung des Kindes abzuändern, wie es in der oberen der beiden Darstellungen der Fall ist, scheint an dieser Stelle jedoch zweckwidrig. Es kann sich folglich bei der Zeichnung nur um eine Entwurfsskizze für den Altar handeln.

<sup>245</sup> Ursprünglich war die Skizze Teil der Sammlung des Sammlers Henry P. Lankrink und gelangte über Umwege 1806 nach München. Vgl. Judson 2000, S. 188.

Blautönen sehr detailliert gearbeitet.<sup>246</sup> Wie bereits festgestellt, variierte Rubens hinsichtlich der Gründlichkeit der Ausführung seiner Ölskizzen beträchtlich, und in diesem Fall veranlasste ihn vermutlich entweder sein persönliches Interesse dem Sujet gegenüber oder der ausdrückliche Wunsch des Auftraggebers dazu, die Skizze fast wie ein kleines Gemälde zu fertigen. Die Komposition entwickelt sich zu der vorhergegangenen Skizze nachvollziehbar weiter – jedoch dreht sich die Figur des Christophorus nun in die entgegengesetzte Richtung. Dies könnte dafür sprechen, dass Rubens die Figur ursprünglich rechts im Bild positionieren wollte, sich vor der Fertigung der Ölskizze jedoch für die Darstellung des Heiligen in der linken Bildhälfte entschied. Das Jesuskind findet dementsprechend auf der linken Schulter des heiligen Christophorus Platz und wird von seinem roten Umhang ummantelt, der bereits in der Skizze angedeutet wurde. Christophorus steht hier aufrechter als in der Zeichnung und wendet sein Haupt nun vorwärts. Er steigt mit einem großen Schritt aus dem Fluss, dem Betrachter entgegen. In dem Vorwärtsschreiten finden sich starke Parallelen zu einer sich entkleidenden Figur aus Rubens' Darstellung der „Taufe Christi“ (Siehe Abb. 53).<sup>247</sup> Der linke Arm des Heiligen ist immer noch abgewinkelt, seine Hand verschwindet jedoch hinter seinem Körper und stützt sich nicht mehr, wie in der Darstellung Elsheimers, an der Hüfte ab. Hinsichtlich der Körperhaltung wird an dieser Stelle ein weiteres Vorbild deutlich: Rubens nahm Bezug auf den *Hercules Farnese* (Siehe Abb. 54). Die antike Statue befand sich während Rubens' Italienzeit im Palazzo Farnese in Rom und Rubens fertigte eine Zeichnung nach dem Standbild, die sich heute in der *Biblioteca Ambrosiana* in Mailand befindet (Siehe Abb. 55). Besonders die Art, wie sich Christophorus in der Ölskizze auf seinen Stab stützt wurde unmissverständlich der Herkulesdarstellung entnommen. In der rechten Bildhälfte ist der Eremit, der Christophorus den Weg ans Ufer leuchtet, in dunklem Gewand dargestellt. Der Lichtstrahl seiner Laterne ist auf das Jesuskind gerichtet, das jedoch durch ein inneres Licht erleuchtet scheint. Anhand der Entwürfe wird deutlich, wie Rubens die Vielzahl an Kopien, die er Zeit seines Lebens nach Kunstwerken fertigte,

---

<sup>246</sup> Die Schattierungen des Inkarnats anhand von Perlmutter-, Rot- oder Blautönen finden sich auch in dem fertigen Gemälde und sind charakteristisch für Rubens' Malweise nach seiner Rückkehr aus Italien.

<sup>247</sup> Die Figur aus der „Taufe Christi“ zeigt wiederum deutlich den Einfluss von Michelangelos „Schlacht bei Cascina“ und den Darstellungen in der Sixtinischen Kapelle.

in seine eigenen Gemälde einfließen ließ. Er zog aus fremden Werken Inspiration, fand jedoch zu jeder Komposition seine persönliche Lösung und schuf dabei seinen unverkennbaren Stil. Zudem machte er sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt seiner Karriere sein eigenes Oeuvre zunutze und wiederholte bereits verwendete Figuren.

In dem fertigen Altar zieht sich die Komposition über beide Außenflügel, die jeweils 421x153 cm messen. Im Vergleich mit der Ölskizze wurden einige wenige Veränderungen vorgenommen, die dem Gemälde zusätzliche Dramatik verleihen. Christophorus ist im fertigen Gemälde stärker durch die Laterne des Eremiten beleuchtet und blickt den Betrachter direkt an.<sup>248</sup> Durch das Übertragen der Komposition auf zwei Bildflächen sprengt nun die muskulöse Figur des Heiligen den mittig-verlaufenden Bildrahmen. Folglich wurde der Figur eine noch stärkere Präsenz verliehen, ein Eindruck, der durch die Tatsache unterstützt wird, dass der Eremit kleiner ausgeführt und weiter im Bildhintergrund platziert wurde. Über dem Einsiedler wurde zudem eine Mondsichel dargestellt – der *Legenda Aurea* entsprechend spielt die Szene bei Nacht.<sup>249</sup> Das Altarbild zeigt eine virtuose Ausführung und der nackte Körper des heiligen Christophorus weist eine klassizistische Plastizität auf, die für das Rubens'sche Oeuvre nach seinem Italienaufenthalt bis circa 1620 bezeichnend war.

---

<sup>248</sup> Das Inkarnat der Figur des heiligen Christophorus wurde unter Zuhilfenahme einer Methode bearbeitet, die sich vor allem in Rubens' Gemälden vor 1620 findet und dazu diente, weiche Übergänge der Schattierungen zu schaffen. Gelbliche, rötliche oder bläuliche Schatten wurden aufgetragen und nachdem die Farbe leicht angetrocknet war, wurden die Übergänge mit einem trockenen Pinsel auf der Tafel verwischt. Die Farbe wurde so geglättet und es entstand eine gleichmäßig verlaufende Farboberfläche. Ob dies durch die Hand eines fähigen Mitarbeiters oder durch Rubens persönlich vollzogen wurde, ist leider nicht feststellbar.

<sup>249</sup> Der Legende nach war Christophorus ein außergewöhnlich großer und kräftiger Mann, der dem mächtigsten König der Welt dienen wollte. Er kam zu der Erkenntnis, dass es sich bei Christus um den allmächtigsten Herrscher handle, und machte sich auf den Weg, seinen König zu finden. Auf seiner Reise traf Christophorus auf einen Eremiten, der ihn lehrte, dass er, um Christus zu dienen, beten müsse. Dies konnte Christophorus jedoch nicht und so schlug ihm der Eremit vor, an einem gefährlichen Fluss zu leben und mit seiner Kraft Leuten hinüberzuhelfen. Eines Nachts hörte er jemanden nach ihm rufen und sah schließlich ein kleines Kind, das ihn bat, es über den Fluss zu tragen. Christophorus setzte es auf seine Schultern und trug das Kind hinüber. Auf seinem Weg wurde das Kind so schwer wie Blei, und als sie schließlich das andere Ufer erreichten, sprach er: *"Du hast mich in große Gefahr gebracht, Kind, und bist auf meinen Schultern so schwer gewesen: hätte ich alle diese Welt auf mir gehabt, es wäre nicht schwerer gewesen"*. Das Kind antwortete: *"Wundere dich nicht; du hast nicht allein alle Welt auf deinen Schultern getragen, sondern auch den, der die Welt erschaffen hat. Ich bin Christus, dein König, dem du mit dieser Arbeit dienst. Und damit du siehst, dass ich die Wahrheit spreche, so nimm deinen Stab, und stecke ihn neben deiner Hütte in die Erde; so wird er Morgen blühen und Frucht tragen"*. Damit verschwand er vor seinen Augen. Christophorus pflanzte seinen Stab in die Erde und als er am nächsten Morgen aufstand, trug der Stab Blätter und Früchte wie ein Palmenbaum. Benz 1925, S. 650-655.

Nun stellt sich die Frage, wer beziehungsweise wie viele Hände für die Ausführung des Altares verantwortlich waren. Es wurde bereits festgestellt, dass anhand stilistischer Analyse beziehungsweise durch die genaue Prüfung der Farbschichten kaum zu klären ist, inwieweit sich Rubens' Mitarbeiter an einem Gemälde beteiligten. Die Darstellung des heiligen Christophorus liefert bezüglich ihres Entstehungshintergrundes keinerlei besondere Hinweise, und so muss sie als Fabrikat des üblichen Produktionsvorganges gesehen werden.<sup>250</sup> Wie bereits festgestellt, hatte Rubens zum Zeitpunkt der Ausführung eine vollbesetzte Werkstatt und wie anhand von zahlreichen Dokumenten deutlich wurde, sah der übliche Entstehungsprozess eines Gemäldes die Einbindung von Schülern und Mitarbeitern vor. Die Betrachtung der Umstände um die Entstehung des Altarbildes beziehungsweise die Kenntnis der Rubens'schen Arbeitsweise und seiner Gewohnheiten liefert somit Grund zur Annahme, dass Rubens das Gemälde nicht eigenhändig fertigte. Des Weiteren hatte Rubens neben diesem zahlreiche weitere Aufträge zu bewältigen, und somit scheint es auch in dieser Hinsicht kaum wahrscheinlich, dass er sich der Ausführung dieser großen Tafeln vollends selbstständig widmete. Der genaue Grad, zu dem die Werkstatt an dem Altarbild beteiligt war, beziehungsweise welchen Partien sich Rubens persönlich widmete, ist zum heutigen Zeitpunkt jedoch nicht feststellbar. Bezüglich weniger anspruchsvoller Bereiche, beispielsweise bei der Ausführung der nächtlichen Umgebung, kann jedoch die Hand eines Gehilfen stark vermutet werden. Letztendlich kann folglich die Mitarbeit von Gehilfen betreffend der Darstellung des heiligen Christophorus als sehr wahrscheinlich angesehen werden. Jedoch die Frage, inwieweit die Werkstatt explizit für die Ausführung verantwortlich war, kann zum heutigen Zeitpunkt nicht mehr zweifelsfrei beantwortet werden.

---

<sup>250</sup> Die Versuche, Rubens' Gemälde anhand ihrer Ausführung als eigenhändig oder als Werk des Studios zu deklarieren, erweisen sich immer als höchst subjektiv. Dieser Meinung sind auch die beiden Rubens-Forscher Arnout Balis und Nico van Hout, die sich verstärkt mit den verschiedenen Maltechniken der Rubensbilder auseinandergesetzt haben. Vgl. Balis/van Hout 2012, S. 112.

## **Zusammenfassung**

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Einblicke in die künstlerischen Entstehungsprozesse bei Peter Paul Rubens zu liefern. Dabei sollte die Arbeitsweise der Werkstatt beziehungsweise die Aufgabenbereiche seiner Schüler und Gehilfen berücksichtigt werden. Zu Beginn der Arbeit wurde – um dem Leser ein deutliches Bild der Voraussetzungen der Kunstproduktion zu vermitteln – auf Rubens' familiären Hintergrund, seinen Bildungsgang und seine Etablierung in Antwerpen eingegangen. Dabei konnte festgestellt werden, dass Rubens nicht durch seine künstlerische Befähigung der politischen und kulturellen Elite seiner Zeit angehörte. Er war viel eher durch Geburtsrecht und eine herausragende Bildung ein geschätztes Mitglied der Antwerpener Oberschicht.

In weiterer Folge galt es zu klären, was über die künstlerische Produktion in Erfahrung gebracht werden kann. Hierfür wurden all jene zeitgenössischen Quellen untersucht, die Einblicke in die Organisation des Ateliers und die Arbeitsprozesse liefern können. Dies umfasste neben Rubens' Korrespondenz einige Verträge zu Bildaufträgen und zudem einen aufschlussreichen Reisebericht über einen Besuch in Rubens' Atelier im Jahre 1621. Insgesamt konnte festgestellt werden, dass Rubens eine beträchtliche Anzahl an Schülern und Gehilfen beschäftigte, die ihn wesentlich bei der Ausführung seiner Gemälde unterstützten, und Rubens diese Tatsache – zumindest fernab der Leinwand – keineswegs zu kaschieren versuchte. In diesem Zusammenhang drängte sich die Frage auf, wie Rubens die Fertigung seiner Gemälde im Ausland vornahm, und es konnte festgestellt werden, dass er sich prinzipiell nicht ohne die Begleitung eines Assistenten oder Schülers auf Reisen begab. Während seiner Abwesenheit betraute er einen vertrauten Gehilfen damit, sich um das Atelier in Antwerpen zu kümmern. Sowohl die genaue Betrachtung der Biographien einiger Mitarbeiter als auch ein Auftrag, den Rubens erst kurze Zeit vor seiner Abreise erhalten hatte, geben Anlass zur Annahme, dass die Werkstatt in dieser Zeit nicht vollends unproduktiv blieb.

Nachdem das Umfeld und die Umstände der Kunstproduktion dargelegt wurden, galt es, die verschiedenen Medien des Bildfindungsprozesses zu beleuchten. Für den ersten Schritt des kreativen Prozesses war Rubens' Skizzenbuch unerlässlich, denn aus dieser

Sammlung an Motiven zog er die Inspiration für seine Kompositionen. Den Inhalt des Skizzenbuches stellte Rubens seinen Schülern zu Lernzwecken zu Verfügung, wie eine Vielzahl an Kopien offenbart. Hatte Rubens eine Idee zu einem Sujet vor Augen, wurde diese in den meisten Fällen mit Hilfe von Zeichnungen erprobt und in weiterer Folge durch die Fertigung einer Ölskizze konkretisiert. Diese Schritte nahm Rubens prinzipiell ohne die Hilfe seiner Mitarbeiter vor – wie jedoch festgestellt wurde, kann bezüglich der Ausführung mancher Ölskizzen beziehungsweise deren Unterzeichnungen das Mitwirken seiner Gehilfen nicht ausgeschlossen werden. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass der schöpferische Teil der Arbeit vermutlich dennoch gänzlich bei Rubens lag. Diese offenen Fragen könnten anhand technischer Untersuchungen weiterer Ölskizzen geklärt werden und folglich bleibt auf dem Gebiet der Rubens'schen Bildfindung noch viel zu erforschen.

Aufbauend auf den zuvor genannten Schritten wurde auf die Entstehung der Rubens'schen Gemälde eingegangen und besprochen, welche Informationen die Werke selbst bezüglich ihres Entstehungshintergrundes offenbaren. Diesbezüglich bereitet die Vielzahl der unbekanntenen Variablen wie das differierende Können der Mitarbeiter und Schüler große Schwierigkeiten und folglich musste festgestellt werden, dass letztlich nur die spärlich vorhandenen schriftlichen Quellen unanfechtbare Ergebnisse liefern.<sup>251</sup> Um die erworbenen Erkenntnisse zu veranschaulichen, wurde schlussendlich der gesamte Entstehungsprozess anhand der Darstellung des heiligen Christophorus nachvollzogen. Zu diesem monumentalen Altargemälde sind sowohl die vorbereitenden *crabbelingen* als auch die detailliert gearbeitete Ölskizze vorhanden und so konnte die gesamte Bildfindung dargelegt werden. An dieser Stelle wurde erneut deutlich, dass ohne Hintergrundinformationen bezüglich der Bildausführung kaum eine Möglichkeit besteht, den exakten Grad der Werkstattbeteiligung zu bestimmen. Letztendlich konnte jedoch festgestellt werden, dass die Produkte des Rubens'schen Ateliers prinzipiell nicht durch die Leistung einer Einzelperson, sondern vielmehr durch die gemeinsamen Bemühungen mehrerer Hände

---

<sup>251</sup> Lediglich bezüglich jener Gemälde, deren Qualität unter Rubens' üblichem Niveau liegt, kann die Mitarbeit seiner Gehilfen keinesfalls ausgeschlossen werden. Wie jedoch Untersuchungen anhand von Infrarotreflektographie verdeutlichen, war Rubens in manchen Fällen auch an diesen Gemälden zu einem gewissen Grad beteiligt.

entstanden. Rubens' Werk nach den Maßstäben des heutigen Kunstverständnisses zu analysieren und zu bewerten ist unangebracht, und somit kann im Grunde der bedeutende Großteil des Oeuvres als Zusammenarbeit von Rubens und seinen Mitarbeitern bezeichnet werden.

## **Literaturverzeichnis**

### **Alpers 1978**

Svetlana Alpers, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, The decoration of the Torre de la Parada, Brüssel 1978.

### **Andrews 2006**

Keith Andrews, Adam Elsheimer, München 2006.

### **Balis 1994**

Arnout Balis, „Fatto da un mio discepolo“, Rubens's Studio Practices Reviewed, in: Kat. Ausst. Tokyo 1994, S. 97-127.

### **Balis 2001**

Arnout Balis, Working it out: Design Tools and Procedures in Sixteenth- and Seventeenth- Century Flemish Art, in: Hans Vlieghe/Arnout Balis/Carl Van de Velde (Hg.), Concept, Design & Execution in Flemish Painting, Turnhout 2001, S. 129-151.

### **Balis/van Hout 2012**

Arnout Balis / Nico van Hout, Rubens Unveiled, Notes on the Master's Painting Technique, Antwerpen 2012.

### **Baumstark 1988**

Reinhold Baumstark, Peter Paul Rubens, Tod und Sieg des römischen Konsuls Decius Mus, Vaduz 1988.

### **Bean/Mules 1980**

Jacob Bean/ Helen B. Mules, Drawings, in: Notable Acquisitions (Metropolitan Museum of Art), 1980/1981, S. 48-51.

### **Belkin 1998**

Kristin Lohse Belkin, Rubens, London 1998.

### **Benz 1925**

Richard Benz, Jacobus de Voragine - Legenda Aurea, Deutsch von Richard Benz, Jena 1925.

### **Bernhard 1977**

Marianne Bernhard, Rubens, Handzeichnungen, München 1977.

### **Bevers 2006**

Holm Bevers, Aspekte der Zeichenkunst Rembrandts, in: Kat. Ausst. Berlin 2006, S. 10-22.

**Bieneck 1994**

Dorothea Bieneck, Gerard Seghers, Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers, in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 47, 1994, S. 62-63.

**Billeter 1993**

Felix Billeter, Zur künstlerischen Auseinandersetzung innerhalb des Rubenskreises, in: Rudolf Kuhn (Hg.), Ars Faciendi, Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte, IV, Frankfurt am Main 1993, S. 178-190.

**Blake 1999**

Robin Blake, Anthony van Dyck, A Life, London 1999.

**Brown 1991**

Christopher Brown, Van Dyck Drawings, London 1991.

**Burckhardt 2006**

Jacob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, München 2006 (Nachdruck der Erstausgabe Basel 1898).

**Burchard 1982**

Ludwig Burchard (Hg.), Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, An Illustrated Catalogue Raisonné of the Work of Peter Paul Rubens, New York 1982.

**Burchard/d'Hulst 1963**

Ludwig Burchard/ Roger-Adolf d'Hulst, Rubens Drawings, Brüssel 1963.

**Burtin 1808**

Francois-Xavier de Burtin, Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux, et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture, Brüssel 1808.

**Büttner 2004**

Nils Büttner, „Herr Pietro Paulo Rubens, Ritter“ Anmerkungen zur Biographie, in: Peter Paul Rubens, Barocke Leidenschaften, Kat. Ausst., Braunschweig 2004, S. 13-27.

**Büttner 2006a**

Nils Büttner, Herr P. P. Rubens, Von der Kunst, berühmt zu werden, Göttingen 2006.

**Büttner 2006b**

Nils Büttner, Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.

**Büttner 2009**

Nils Büttner, Die Firma Rubens, in: Himmlisch Herrlich Höfisch, Kat. Ausst., Düsseldorf 2009, S. 62-65.

**Cavalli-Björkman 1977**

Görel Cavalli-Björkman, Rubens i Sverige, Stockholm 1977.

**Denucé 1934**

J. Denucé, Quellen zur Geschichte der Flämischen Kunst, Antwerpen 1934.

**Duverger 1977**

Erik Duverger, Rubens op de kunstmarkt van zijn tijd, in: Spiegel historiael, 12, 1977, S. 363-369.

**Duverger 1984**

Erik Duverger, Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Brüssel 1984.

**Eidelberg 1997**

Martin Eidelberg, An Album of Drawings from Rubens' Studio, in: Master Drawings, 35, 1997, S. 234-266.

**Garff/ Pedersen 1988**

Jan Garff/ Eva de la Fuente Pedersen, Rubens Cantoor, The Drawings of Willem Panneels, A Critical Catalogue, Kopenhagen 1988.

**Génard 1882a (1998)**

P. Génard, Petrus Paulus Rubens en Willem Panneels, in: Rubens Bulletin, 1+2, Doornspijk 1998, S. 220-223 (Nachdruck der Erstausgabe Brüssel 1882).

**Génard 1882b (1998)**

P. Génard, Het Laatste Testament van P.P. Rubens, in: Rubens Bulletin, 3+4, Doornspijk 1998, S. 125-141 (Nachdruck der Erstausgabe Brüssel 1882).

**Génard 1882c (1998)**

P. Génard, L'acte de Cologne du 26 avril 1577 et la lettre de Philippe de Marnix du 18 mai de la meme année, in: Rubens Bulletin, 1+2, Doornspijk 1998, S. 47-58.

**Grossmann 1906**

Karl Großmann, Der Gemäldezyklus der Maria von Medici, Straßburg 1906.

**Günther 1978**

Hubertus Günther, Peter Paul Rubens, Ulm 1978.

**Hairs 1977**

Marie-Louise Hairs, Dans le sillage de Rubens, les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle, Lüttich 1977.

**Held 1960**

Julius Held, Rubens Handzeichnungen, London 1960.

**Held 1963**

Julius Held, The Early Appreciation of Drawings, in: Latin American Art and the Baroque Period in Europe, Studies in Western Art, III, Princeton 1963, S. 72-95.

**Held 1980**

Julius Held, The Oil Sketches of Peter Paul Rubens, Princeton 1980.

**Held 1991**

Julius Held, Rubens Cantoor, The Drawings of Willem Panneels, Review, in: Master Drawings, 29/4, 1991, S. 416-430.

**Hout 2001**

Rubens and Dead Colouring: Some Remarks on Two Unfinished Paintings, in: Hans Vlieghe/Arnout Balis/Carl Van de Velde (Hg.), Concept, Design & Execution in Flemish Painting, Turnhout 2001, S. 279-287.

**Hubala 1990**

Erich Hubala, Peter Paul Rubens, Die Gemälde im Städel, Frankfurt am Main 1990.

**Jaffé 1977**

Michael Jaffé, Rubens and Italy, Oxford 1977.

**Johnson 1938**

John Johnson, The Twenty-Sixth Volume of the Walpole Society, Vertue Notebooks, V, 1937/1938, Oxford 1938.

**Judson 2000**

Richard Judson, Corpus Rubenianum Ludwig Burchhard, The Passion of Christ, Turnhout 2000.

**Karel van Mander 1906**

Karel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander, in: Kunstgeschichtliche Studien, Galeriestudien IV, München 1906 (Textabdruck der Ausgabe 1617).

**Kat. Ausst. Antwerpen 2010**

Kristin Lohse Belkin/Fiona Healy (Hg.), A House of Art, Rubens as Collector, Kat. Ausst. Antwerpen 2010.

**Kat. Ausst. Brüssel 2007**

L'atelier du génie, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Kat. Ausst. Brüssel 2007.

**Kat. Ausst. Cincinnati 2004**

Peter C. Sutton (Hg.), Drawn by the Brush, Peter Paul Rubens, Kat. Ausst. Cincinnati 2004.

**Kat. Ausst. Den Haag/Los Angeles 2006**

Anne T. Woollett (Hg.), Rubens & Brueghel, A Working Friendship, Kat. Ausst. Den Haag/Los Angeles 2006.

**Kat. Ausst. Lille 2004**

Arnauld Brejon de Lavergnée (Hg.), Rubens, Kat. Ausst. Lille 2004.

**Kat. Ausst. London 2008**

Peter Paul Rubens, A Touch of Brilliance, Kat. Ausst. London 2008.

**Kat. Ausst. New York 1993**

Peter Sutton (Hg.), The Age of Rubens, Kat. Ausst. New York 1993

**Kat. Ausst. New York 2005.**

Anne-Marie Logan/Michiel Plomp (Hg.), Peter Paul Rubens: The Drawings, Kat. Ausst. New York 2005.

**Kat. Ausst. Tokyo 1994.**

Toshiharu Nakamura (Hg.), Rubens and his Workshop: The flight from Lot and his Family from Sodom, Kat. Ausst. Tokyo 1994.

**Kopecky 2008**

Veronika Kopecky, Die Beischriften des Peter Paul Rubens, Überlegungen zu handschriftlichen Vermerken auf Zeichnungen, phil. Diss., Hamburg/London 2008.

**Kruse 1934**

Hans Kruse, Wilhelm von Oranien und Anna von Sachsen, in: Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, 54, 1934, S. 1–134.

**Lammertse 2003**

Friso Lammertse, Small, larger, largest, The making of Peter Paul Rubens's Life of Achilles, in: Kat. Ausst., Rotterdam 2003, S. 10-31.

**Levy 1974**

F. J. Levy, Henry Peacham and the Art of Drawing, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 37, 1974, pp. 174-190.

**Logan/ Plomp 2005**

Anne-Marie Logan/ Michiel Plomp, Peter Paul Rubens as a Draftsman, in: Peter Paul Rubens: The Drawings, Kat. Ausst., New York 2005, S.1-35.

**Lopéz-Rey 1996**

José Lopéz-Rey, Velázquez, Werkverzeichnis, Köln 1996.

**Magurn 1955**

Ruth Saunders Magurn, The Letters of Peter Paul Rubens, Cambridge Massachusetts 1955.

**Martin 1968**

John Rupert Martin, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Brüssel 1968.

**Martin 1972**

John Rupert Martin, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brüssel 1972.

**Martin 2001**

Gregory Martin, *Rubens's Paintings for the Banqueting House; A Talk Partially Recaptured*, in: Hans Vlieghe/Arnout Balis/Carl Van de Velde (Hg.), *Concept, Design & Execution in Flemish Painting*, Turnhout 2001, S. 171-173.

**Michiels 1854**

Alfred Michiels, *Rubens et l'École d'Anvers*, Paris 1854.

**Miedema 1989**

Hessel Miedema, *Karel van Mander, The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, V, Doornspijk* 1998.

**Moir 1994**

Alfred Moir, *Anthony van Dyck*, London 1994.

**Muller 1982**

Jeffrey Muller, *Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art*, in: *The Art Bulletin*, 64, 1982, S. 229-247

**Muller 1989**

Jeffrey Muller, *Rubens, The Artist as a Collector*, Princeton 1989.

**Müller Hofstede 1968**

Justus Müller Hofstede, *Rubens und Jan Brueghel: Diana und ihre Nymphen*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1968, 10, S. 200-232.

**Müller Hofstede 1966**

Justus Müller Hofstede, *Rubens Drawings by Burchard / d'Hulst, Review*, in: *Master Drawings*, 1966, 4, S. 435-454.

**Nakamura 1994**

Toshiharu Nakamura, *The Flight of Lot and Family from Sodom: Rubens and his Studio*, in: *Ausst. Kat. Tokyo* 1994, S. 25-45.

**Oldenbourg 1916**

Rudolf Oldenbourg, *Rubens in Italien*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 37, 1916, S. 262-286.

**Peltzer 1925**

Alfred Peltzer, Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675, München 1925.

**Plomp 2005**

Michiel Plomp, Collecting Rubens's Drawings, in: Peter Paul Rubens: The Drawings, Kat. Ausst., New York 2005, S. 37-61.

**Poorter 1978**

Nora de Poorter, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, The Eucharist Series, Brüssel 1978.

**Renger 1990**

Konrad Renger, Peter Paul Rubens, Altäre für Bayern, München 1990.

**Rombouts 1961**

Philip Rombouts, De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, I/II, Antwerpen 1961.

**Rooses 1977**

Max Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens, Soest 1977.

**Rooses/Ruelens 1887**

Max Rooses/ Charles Ruelens, Correspondance de Rubens et Documents Épistolaires, I-V, Antwerpen 1887.

**Rosenberg 1881**

Adolf Rosenberg, Rubensbriefe, Leipzig 1881.

**Rossacher 1983**

Kurt Rossacher, Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher, Salzburg 1983.

**Rowlands 1977**

John Rowlands, Rubens, Drawings and Sketches, London 1977.

**Ruelens 1877**

Charles Ruelens, Pierre-Paul Rubens, Documents & Lettres, Brüssel 1877.

**Ruelens 1882 (1998)**

Charles Ruelens, La Vie de Rubens, par Roger de Piles, in: Rubens Bulletin, 1+2, Doornspijk 1998, S. 157-211 (Nachdruck der Erstausgabe Brüssel 1882).

**Sainsbury 1859**

William Noel Sainsbury, Original Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens, London 1958.

**Sandrart 1675**

Joachim Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, II, Buch III, Frankfurt 1675.

**Sandrart 1679**

Joachim Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, III, Frankfurt 1679.

**Seidlitz 1887**

Woldemar von Seidlitz, Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 10, 1887, S. 111.

**Siefert 1993**

Helge Siefert, Zum Ruhme des Helden, Historien- und Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, München 1993.

**Stechow 1968**

Wolfgang Stechow, Rubens and the Classical Tradition, Cambridge, 1968.

**Tauss 2001**

Susanne Tauss, Dulce et decorum?, Der Decius-Mus-Zyklus von Peter Paul Rubens, Osnabrück 2001.

**Teyssèdre 1958**

Bernard Teyssèdre, L'Histoire de l'Art Vue du Grand Siècle, Recherches sur l'Abrégé de la Vie des Peintres, par Roger de Piles et ses sources, Paris 1958.

**Timmermans 2002**

Bert Timmermans, The Seventeenth-century Antwerp elite and status honour, The presentation of self and the manipulation of social perception, in: Toon van Houdt (Hg.) On the Edge of Truth and Honesty: Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period, Turnhout 2002, S. 149-165.

**Valentiner 1925**

Wilhelm Valentiner (Hg.), Rembrandt, Des Meisters Handzeichnungen, Erster Band, Berlin 1925.

**Van Puyvelde 1940**

Léo van Puyvelde, On Rubens Drawings, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 77, 1940, S. 122-125.

**Van Puyvelde 1952**

Léo van Puyvelde, Rubens, Brüssel 1952.

**Vlieghe 1993**

Hans Vlieghe, Ruben's Atelier and History Painting in Flanders: a Review of the Evidence, in: The Age of Rubens, Kat. Ausst. New York 1993, S. 159-170.

**Wackernagel 1938**

Martin Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938.

**Wadum 1996**

Jorgen Wadum, A Preliminary Attempt to Identify Ruben's Studio Practice, in: International Council of Museums Committee for Conservation 11th Triennial Meeting Edinburgh, London 1996, S. 393-395.

**Wadum 2002**

Jorgen Wadum, Latest news from Paradise: A Preliminary Attempt to Identify Ruben's Studio Practice II, in: International Council of Museums Committee for Conservation 13th Triennial Meeting Preprints Rio de Janeiro, London 2002, S. 473-478.

**Warnke 1977**

Martin Warnke, Peter Paul Rubens, Leben und Werk, Köln 1977.

**Wedgwood 1975**

Cicely Wedgwood, The Political Career of Peter Paul Rubens, London 1975.

**Welzel 2002**

Wettstreit zwischen Kunst und Natur. Die Blumenstilleben von Jan Brueghel d.Ä. als Triumph des Bildes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 65, 2002, S. 325-342.

**White 1988**

Christopher White, Peter Paul Rubens, Zürich/Stuttgart 1988.

**Wohl/ Wohl/ Montanari 2005**

Alice Sedgwick Wohl, Hellmut Wohl, Tomaso Montanari, Giovan Pietro Bellori, The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects, A New Translation and Critical Catalogue, Cambridge 2005.

**Wood 1994**

Jeremy Wood, Rubens's Collection of Drawings: His Attributions and Inscriptions, in: Wallraff Richartz Jahrbuch, 55, Köln 1994.

**Woollett 2006**

Anne T. Woollett, Two Celebrated Painters, The Collaborative Ventures of Rubens and Brueghel, in: Kat. Ausst. Den Haag/Los Angeles 2006, S. 2-41.

**Zoff 1918**

Otto Zoff, Die Briefe des P.P. Rubens, Wien 1918.

**Zoff 1922**

Otto Zoff, Das Leben des Peter Paul Rubens, München 1922.

## Abbildungsnachweis

- Abbildung 1:** Antwerpen Toerisme & Congres über [www.antwerphotelassociation.com](http://www.antwerphotelassociation.com) (Stand 1.10.2012.)
- Abbildung 2:** Antwerpen Toerisme & Congres über [www.antwerphotelassociation.com](http://www.antwerphotelassociation.com) (Stand 1.10.2012.)
- Abbildung 3:** Kat. Ausst. Brüssel 2007, S. 231.
- Abbildung 4:** Kat. Ausst. Lille 2004, S. 79
- Abbildung 5:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 17.
- Abbildung 6:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 39
- Abbildung 7:** Kat. Ausst. Antwerpen 2010, S. 301.
- Abbildung 8:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 220.
- Abbildung 9:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 221.
- Abbildung 10:** Kat. Ausst. Lille 2004, S. 51
- Abbildung 11:** Kat. Ausst. Lille 2004, S. 51
- Abbildung 12:** Iconothèque, Université de Genève über: <http://prometheus.uni-koeln.de/>
- Abbildung 13:** Burchard/d'Hulst 1963, Nr. 21.
- Abbildung 14:** Kat. Ausst. New York, S. 83.
- Abbildung 15:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 112
- Abbildung 16:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 113
- Abbildung 17:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 114.
- Abbildung 18:** Imago, Humboldt-Universität Berlin über: <http://prometheus.uni-koeln.de/> (Stand 1.10.2012).
- Abbildung 19:** Kat. Ausst. Lille 2004, S. 72.
- Abbildung 20:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 215.
- Abbildung 21:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 216.
- Abbildung 22:** Kat. Ausst. New York 2005, S. 217.
- Abbildung 23:** Kat. Ausst. Brüssel 2007, S. 13.
- Abbildung 24:** Museum of Fine Arts Boston über [www.mfa.org](http://www.mfa.org) (Stand 1.10.2012)
- Abbildung 25:** Belkin 1998, S. 77
- Abbildung 26:** Kat. Ausst. Cincinnati 2004, S. 17.
- Abbildung 27:** Lopéz-Rey 1996, S. 177
- Abbildung 28:** Hubala 1990, S. 34
- Abbildung 29:** Rossacher 1983, S. 378
- Abbildung 30:** Hubala 1990, S. 35
- Abbildung 31:** Kat. Ausst. Cincinnati 2004, S. 245.
- Abbildung 32:** Kat. Ausst. Cincinnati 2004, S. 135.
- Abbildung 33:** Lammertse 2003, S. 119.
- Abbildung 34:** Lammertse 2003, S. 129
- Abbildung 35:** Lammertse 2003, S. 20.
- Abbildung 36:** Kat. Ausst. Lille 2004, S. 189.
- Abbildung 37:** Renger 1990, S. 47.
- Abbildung 38:** Renger 1990, S. 51,

- Abbildung 39:** Renger 1990, S. 50.  
**Abbildung 40:** Renger 1990, S. 27.  
**Abbildung 41:** Ausst. Kat. Lille 2004, S. 77.  
**Abbildung 42:** <http://www.nationalgalleryimages.co.uk/> (Stand 1.10.2012)  
**Abbildung 43:** Balis 2001, S. 110.  
**Abbildung 44:** Wadum 1996, S. 393.  
**Abbildung 45:** Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen über:  
<http://prometheus.uni-koeln.de/> (Stand 23.10.2012)  
**Abbildung 46:** Büttner 2006b, S. 160.  
**Abbildung 47:** Belkin 1998, S. 115.  
**Abbildung 48:** Kat. Ausst. New York 1993, S. 27.  
**Abbildung 49:** Burchard/d'Hulst 1963, Nr. 43.  
**Abbildung 50:** Burchard/d'Hulst 1963, Nr. 44 r.  
**Abbildung 51:** Andrews 2006, Nr. 48.  
**Abbildung 52:** White 1988, Nr. 109.  
**Abbildung 53:** White 1988, S. 33  
**Abbildung 54:** Kunst-und Ausstellungshalle der BRD GmbH über:  
<http://prometheus.uni-koeln.de/> (Stand 1.10.2012)  
**Abbildung 55:** Jaffé 1977, S. 80.

## Abbildungsverzeichnis



Abbildung 1: Rubenshaus Antwerpen.



Abbildung 2: Großer Studiensaal, Rubenshaus, Antwerpen.



Abbildung 3: Banqueting House Whitehall, Ansicht der Südseite mit Deckengemälden von Peter Paul Rubens, London.



Abbildung 4: Peter Paul Rubens, Das Wunder des Heiligen Justus, um 1628, Öl auf Holz, 191x134cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.



Abbildung 5: Francesco Primaticcio (Schule), Drei Weibliche Akte (Karyatiden) mit Girlanden, um 1600, Kreide auf Papier, 264x253mm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Abbildung 6: Unbekannter Künstler nach Peter Paul Rubens, Rubens und seine Familie im Garten, ca. 1650, Kreide und Tusche auf Papier, 185x141mm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Abbildung 7: Willem Panneels nach Peter Paul Rubens, Kentauro von Cupido gequält, 1600-1634, Kreide auf Papier, 332x310mm, Statens Museum für Kunst, Kopenhagen.



Abbildung 8: Peter Paul Rubens, Portrait des Nicolas Trigault in Chinesischem Kostüm, um 1617, Kreide auf Papier, 446x248mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abbildung 9: Peter Paul Rubens, Portrait des Nicolas Trigault in Chinesischem Kostüm, um 1617, Kreide auf Papier, 410x254mm, National Museum, Stockholm.



Abbildung 10: Peter Paul Rubens nach Michelangelo, Der Prophet Jesaja, 1600-1606, Kreide auf Papier, 466x364mm, Musée du Louvre, Paris.

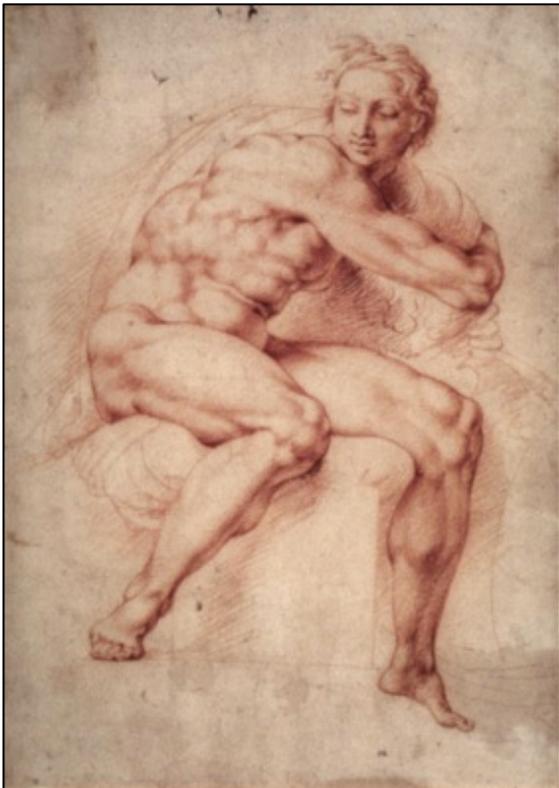


Abbildung 11: Peter Paul Rubens nach Michelangelo, Ignudo, 1600-1606, Kreide auf Papier, 389x278mm, British Museum, London.



Abbildung 12: Michelangelo Buonarroti, Ignudo (Detail), 1508-1511, Sixtinische Kapelle, Vatikan.



Abbildung 13: Peter Paul Rubens (?), Drei Gefangene Caesars nach Andrea Mantegna, 1600-1608, Graphitstift auf Papier, 42x35cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

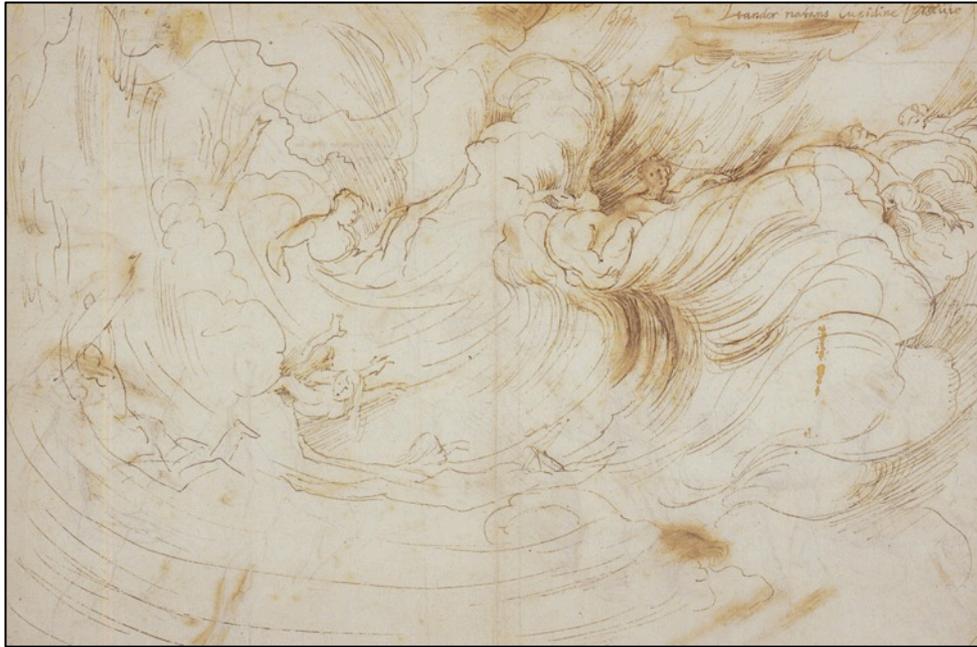


Abbildung 14: Peter Paul Rubens, Studien für Hero und Leander, 1601-1603, Tusche auf Papier, 204x306mm, National Galleries of Scotland, Edinburgh.



Abbildung 15: Peter Paul Rubens, Sterbender Seneca, 1606-1608, Schwarze Kreide auf Papier, 460x320mm, Hermitage Museum, St. Petersburg.



Abbildung 16: Peter Paul Rubens, Sterbender Seneca, 1606-1608, Schwarze Kreide auf Papier, 437x314mm, Privatsammlung.



Abbildung 17: Afrikanischer Fischer (sterbender Seneca), römische Kopie nach einer hellenistischen Statue, Musée du Louvre, Paris.



Abbildung 18: Peter Paul Rubens, Die Ankunft von Maria de Medici im Hafen von Marseille (Detail), 1623-1625, Öl auf Leinwand, Musée National de Louvre, Paris.

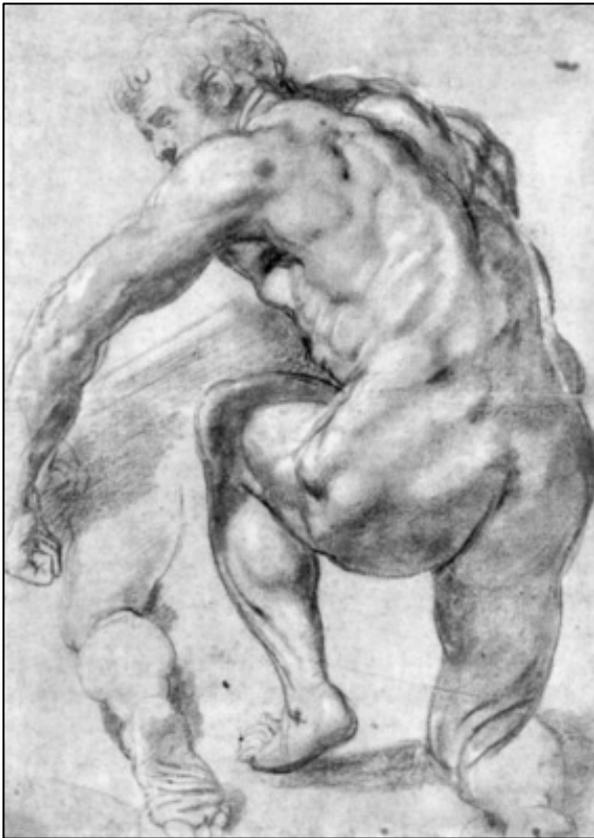


Abbildung 19: Peter Paul Rubens, Figurenstudie eines Mannes, 1609, Schwarze Kreide und weiße Gouache auf Papier, 52x39cm, Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam.



Abbildung 20: Peter Paul Rubens, Kopf einer Frau nach unten blickend, 1630-1631, Schwarze und rote Kreide auf Papier, 192x165mm, Sammlung Albertina, Wien.



Abbildung 21: Peter Paul Rubens, Kopf einer Frau nach links blickend, 1630-1631, Schwarze und rote Kreide auf Papier, 250x165mm, Sammlung Albertina, Wien



Abbildung 22: Peter Paul Rubens, Kopf einer Frau nach rechts blickend, 1630-1631, Schwarze und rote Kreide auf Papier, 247x158mm, Sammlung Albertina, Wien.



Abbildung 23: Peter Paul Rubens, Maria erscheint dem Heiligen Ildefonso, 1630-1632, Öl auf Holz, 352x236cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 24: Peter Paul Rubens, Königin Tomyris mit dem Kopf des Kyros, Detail, 1622-1623, Öl auf Leinwand, 205x361cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abbildung 25: Peter Paul Rubens, Zeichnung der Marchesa Spinola, 1606, Tusche und Kreide auf Papier, 315x185cm, Pierpont Morgan Library, New York.



Abbildung 26: Otto van Veen, Das Letzte Abendmahl, Öl auf Papier, 290x356mm, Musée du Louvre, Paris.



Abbildung 27: Diego Velazquez, Philipp IV. zu Pferde, 1635, Museo del Prado, Madrid.



Abbildung 28: Peter Paul Rubens, Entwurfsskizze für die Augustinermadonna, 1628, Öl auf Holz, 63x49cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.



Abbildung 29: Peter Paul Rubens, Entwurfsskizze für die Augustinermadonna, Öl auf Holz, 65x50cm, Sammlung Rossacher, Barockmuseum Salzburg.



Abbildung 30: Peter Paul Rubens, Ölskizze für die Augustinermadonna, 1628, Öl auf Eichenholz, 79x55cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abbildung 31: Peter Paul Rubens, Das Martyrium des Hl. Paul, Ölskizze, Detail, ca. 1637, Öl auf Holz, 38x22,9cm, Privatsammlung.



Abbildung 32: Peter Paul Rubens, Der Triumph des Hl. Norbert über Tanchelm, ca. 1622-1623, Öl auf Holz, 66,5x46cm, Privatsammlung.



Abbildung 33: Peter Paul Rubens, Thetis erhält die Waffen des Achilles, 1630-1635, Öl auf Holz, 446x534mm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Abbildung 34: Achilles erschlägt Hektor, 1630-1635, Öl auf Holz, 44,4x53cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Abbildung 35: Peter Paul Rubens, Infrarotreflektographie der Ölskizze „Achilles erschlägt Hektor“, Öl auf Holz, 44,4x53cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Abbildung 36: Peter Paul Rubens und Pieter Snayers, Heinrich IV. in der Schlacht von Ivry, 1628-1630, Öl auf Holz, Rubenshaus, Antwerpen.



Abbildung 37: Peter Paul Rubens, Engelsturz, 1623, Öl auf Leinwand, 434x389cm, Alte Pinakothek, München.

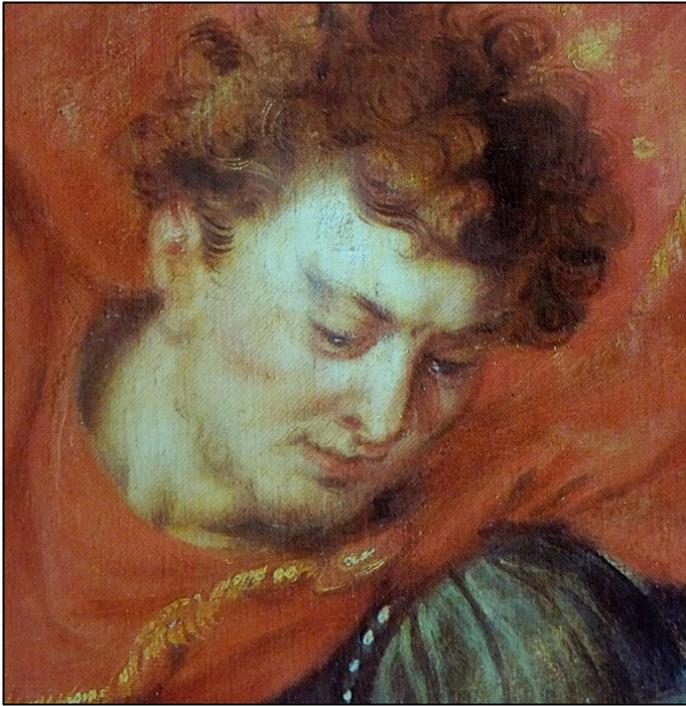


Abbildung 38: Peter Paul Rubens, Engelsturz, Detail, 1623, Öl auf Leinwand, 434x389cm, Alte Pinakothek, München.



Abbildung 39: Peter Paul Rubens, Jüngstes Gericht, Detail, 1618, Öl auf Leinwand, 606x460cm (im Rahmen gemessen), Alte Pinakothek, München.



Abbildung 40: Peter Paul Rubens, Jüngstes Gericht, 1618, Öl auf Leinwand, 606x460cm (im Rahmen gemessen), Alte Pinakothek, München.



Abbildung 41: Peter Paul Rubens, Der Hl. Ambrosius und Kaiser Theodosius, 1618-1620, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 42: Antonis van Dyck, Der Hl. Ambrosius und Kaiser Theodosius, 1619-1620, Öl auf Leinwand, 149x113cm, National Gallery, London.



Abbildung 43: Peter Paul Rubens (und Antonis Van Dyck), Achilles unter den Töchtern des Lykomedes, Museo del Prado, Madrid.



Abbildung 44: Peter Paul Rubens (Werkstatt), Venus und Adonis, 1611-1615, Öl auf Holz, 59x81cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abbildung 45: Peter Paul Rubens und Jan Brueghel der Ältere, Madonna im Blumenkranz, Detail, Öl auf Holz, 1616-1618, Alte Pinakothek, München.



Abbildung 46: Peter Paul Rubens und Jan Brueghel, Das irdische Paradies mit dem Sündenfall, um 1615, Öl auf Holz, 74x114cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abbildung 47: Peter Paul Rubens, Der Heilige Christophorus mit dem Jesuskind, Außenflügel des Kreuzabnahme-Altars, 1611-1614, Öl auf Holz, 421x153cm je Flügel, Liebfrauenkathedrale Antwerpen.



Abbildung 48: Peter Paul Rubens, Kreuzabnahme Altar, Haupttafel und Innenflügel, 1611-1614, Öl auf Holz, Liebfrauenkathedrale Antwerpen.



Abbildung 49: Peter Paul Rubens, Das Jesuskind auf dem Rücken des Hl. Christophorus (Entwurfszeichnung), 1611-1614, Braune Tusche auf Papier, 267x167mm, Department of Prints and Drawings of the British Museum, London.



Abbildung 50: Peter Paul Rubens, Der Heilige Christophorus, 1613-1614 (?), Tusche auf Papier, 290x168mm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.



Abbildung 51: Adam Elsheimer, Der Heilige Christophorus, 1598-1599, Öl auf Kupfer, 226x167mm, Hermitage Museum, St. Petersburg.



Abbildung 52: Peter Paul Rubens, Das Jesuskind auf dem Rücken des Hl. Christophorus (Ölskizze), 1611-1614, Öl auf Holz, Alte Pinakothek, München.



Abbildung 53: Peter Paul Rubens, Taufe Christi, 1604-1605, Öl auf Leinwand, 411x675cm, Königliches Museum der Schönen Künste, Antwerpen.



Abbildung 54: Herkules Farnese, 320 v. Chr., Archäologisches Nationalmuseum, Sala Farnese, Neapel.

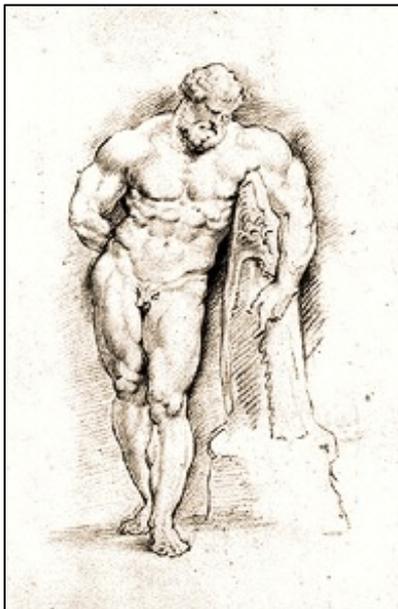


Abbildung 55: Peter Paul Rubens, Hercules Farnese (Zeichnung), 1606-1608, Schwarze Kreide auf Papier, 31,6x22cm, Biblioteca Ambrosiana, Mailand.

## **Anhang**

- I. Lebenslauf
- II. Abstract - Deutsch
- III. Abstract - Englisch

## I. Lebenslauf

- 2010            **University of Edinburgh**
- Teilnahme am Hochschulprogramm ERASMUS
  - Assistenz bei Forschungsarbeiten zu Peter Paul Rubens am College of Art Univ. Prof. David Howarth
- Seit 2007        **Universität Wien**
- Diplomstudium Kunstgeschichte
- 1999-2007      **Bundesgymnasium / Europagymnasium Salzburg - Nonntal**
- Matura mit Auszeichnung abgeschlossen
  - Teilnahme am Schulversuch mit neusprachlichem Schwerpunkt
  - *Échange scolaire* mit dem **Lycée Jehan Ango**, Dieppe.
- 2004            **Somersfield Academy**, Devonshire, Bermuda
- Auslandsaufenthalt

## II. Abstract Deutsch

Die vorliegende Arbeit liefert Einblicke in die künstlerischen Entstehungsprozesse bei Peter Paul Rubens. Dabei stand besonders der Beteiligungsgrad seiner Werkstatt im Fokus, da dieser Aspekt in der kunstgeschichtlichen Forschung kontrovers bzw. nur geringfügig behandelt wurde. In Anbetracht Rubens' facettenreicher Tätigkeiten und Interessen – auch außerhalb der Malerei – war ein gut funktionierendes Zusammenspiel von Mitarbeitern und Gehilfen für seine Produktion maßgeblich. Es konnte festgestellt werden, dass das Rubens'sche Oeuvre fast ausschließlich nicht durch die Leistung einer Einzelperson, sondern vielmehr durch die Zusammenarbeit mit einer gut organisierten Werkstatt entstanden ist. Nach der Darlegung der aktuellen Forschungslage wird zu Beginn auf Rubens' soziale Stellung und Hintergrund eingegangen. Rubens entstammte einer einflussreichen Antwerpener Familie und bereits durch seine elitäre Ausbildung wurde der Grundstein für seine große Karriere als Maler gesetzt. In Folge wird die Werkstatt und dort angestellten Arbeitskräfte näher beleuchtet, wobei in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Verbleib der Mitarbeiter während Rubens' Abwesenheit beziehungsweise seiner Kunstproduktion im Ausland geklärt wird. Anschließend werden verschiedene Medien des kreativen Entwurfsprozesses beleuchtet: Dies umfasst erste Studien, Entwurfszeichnungen und Ölskizzen und schlussendlich wird auf die Entstehung der Rubens'schen Gemälde eingegangen. Dabei wird besprochen welche Informationen die Werke selbst bezüglich ihres Entstehungshintergrundes offenbaren, welche schriftlichen Quellen herangezogen werden können, um somit ein Gesamtbild auf die Kunstproduktion des Peter Paul Rubens zu werfen. Abschließend werden diese Kenntnisse anhand des Beispiels der Darstellung des Heiligen Christophorus in der Antwerpener Liebfrauenkathedrale veranschaulicht.

### III. Abstract English

The subject of this thesis was to gain insight into the complex process of Peter Paul Rubens art-production, with special focus on the role his studio played in this regard. Considering Rubens' diverse interests and responsibilities, a well organised staff of pupils and employees was crucial to ensure the steady production of high quality paintings. It was shown that the making of Rubens' Oeuvre was not so much the achievement of a single artist but rather a product of the joint effort of a well functioning studio. After the analysis of the current state of research, Rubens' social situation and background was discussed. His parents had been part of Antwerp's elite and Rubens' distinguished education built the foundation of his later success as Antwerp's most renowned painter. Subsequently the artist's workshop - particularly his assistants and pupils - were examined more closely. In this context the whereabouts of Rubens's employees during his absence from the studio and his art production abroad was clarified. Following this, the different media of Rubens's creative process were illustrated: this includes studies, drawings, oil sketches and finally the execution of Rubens' paintings. The works themselves were analysed alongside with written sources to illustrate the complete background of Rubens's art production. Finally, the acquired results were exemplified by means of the depiction of St. Christopher in Rubens monumental Altarpiece "*Descent from the Cross*", currently situated in the Cathedral of Antwerp.