

Die „Himmelfahrt Mariae“ von Peter Paul Rubens

Ein Meisterwerk künstlerischer Technik und barocker Inszenierung

Inken Maria Holubec, Ilka Meyer-Stork

Im Düsseldorfer Museum Kunstpalast befindet sich eine 429 x 284 cm große Eichenholztafel mit der Darstellung der „Himmelfahrt Mariae“, die Peter Paul Rubens zwischen 1616 und 1618 schuf. Das Gemälde war ursprünglich in einer Brüsseler Kirche als Altartafel in einen zwölf Meter hohen Marmoraltar integriert. Durch die technologische Untersuchung des Gemäldes wurde eine bisher einzigartige Bildträgerkonstruktion mit einem vertikal aufgebauten Brettschema und Brettängen von bis zu 426 cm festgestellt. Durch diese und weitere technologische Befunde sowie durch den Vergleich mit anderen Wandelaltären und zeitgenössischen Praktiken konnte die bisher nur vermutete ursprüngliche Drehbarkeit des Altarblattes bestätigt werden. Weiterhin wurden verwendete Materialien, Maltechniken und Arbeitsprozesse bestimmt. Die Untersuchungen geben Einblick in die eindrucksvolle Bandbreite der künstlerischen Techniken, die Rubens verwendete, um das Thema der „Himmelfahrt Mariae“ bildlich umzusetzen und mit maximaler Wirkung zu inszenieren. Insbesondere ist das auf dem Malgrund gezeichnete Liniensystem hervorzuheben. Es diente als erste schematische Anlage für die Komposition. Die Verwendung einer solchen Technik ist für Rubens bisher unbekannt.

The „Ascension of the Virgin Mary“ by Peter Paul Rubens – A Masterpiece of Artistic Technology and Baroque Staging

The Museum Kunstpalast in Düsseldorf is showing „The Assumption of the Virgin Mary“, an oak panel painting created by Peter Paul Rubens between 1616 and 1618. The painting (dimensions: 429 x 284 cm) was originally part of a marble altarpiece (height: 12 m) located in a church in Brussels. The painting's technological examination led to the discovery of a unique construction of its wooden support with vertically aligned boards up to 426 cm long. This discovery, further technological investigation and the comparison to different rotating altarpieces and contemporary techniques confirmed the painting's rotatability previously only presumed. Moreover, the applied materials, the painting techniques, and the stages of work flow were determined. The study delivers insight into the impressive scope of techniques applied by Rubens in order to visualize with maximum effect the theme of the „The Assumption of the Virgin Mary“. Of special interest is the system of lines drawn on the support after priming, which was used as the composition's basic pattern. Until now, Rubens was unknown for using such a technique.

I. Einleitung

Das monumentale Tafelbild mit der Darstellung der „Himmelfahrt Mariae“ von Peter Paul Rubens (1577–1640), ist eines der bedeutendsten Gemälde des Museum Kunstpalast in Düsseldorf (Abb. 1). Anlässlich einer Ausstellung über den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz,¹ der das Gemälde 1711 aus der Kirche „Notre Dame de la Chapelle“ in Brüssel für seine Düsseldorfer Gemäldesammlung erwarb, wurde es 2008 im Rahmen eines Kooperationsprojektes zwischen dem Restaurierungszentrum Düsseldorf und dem Museum Kunstpalast erstmals systematisch technologisch untersucht.² Der vorliegende Artikel stellt die Forschungsergebnisse aus diesem Projekt³ sowie aus den seitdem weitergeführten Recherchen vor. Beschrieben werden die verwendeten Materialien, Techniken und Arbeitsprozesse. Zur Interpretation wurden die Befunde in Bezug zu weiteren Werken von Rubens und seinen Zeitgenossen sowie den kunst- und zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen gesetzt.

Besonders hervorzuheben ist ein an diesem Gemälde entdecktes Linienschema, das Rubens als Orientierungshilfe für den Malprozess auf dem Bildträger anlegte. Ebenso interessant ist die ungewöhnliche Bildträgerkonstruktion, die vermutlich auf die ursprüngliche Wandelbarkeit des Gemäldes in seinem originalen Altarumbau zurückzuführen ist.

II. Zeitgeschichtlicher Kontext und Provenienz

Als Rubens die Tafel zwischen 1616 und 1618 für „Notre Dame de la Chapelle“ – die Hauptkirche des Brüsseler Weber-Viertels – schuf, besaß er bereits eine herausragende künstlerische und gesellschaftliche Stellung. Neben seiner Tätigkeit als Hofmaler des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella erhielt er bedeutende Aufträge aus privaten, öffentlichen und kirchlichen Kreisen. Eine wichtige Rolle in dieser Entwicklung spielte sicherlich sein Italienaufenthalt (1600–1608).⁴ Die intensive Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst und die Kontakte zu zeitgenössischen italienischen Künstlern, der intellektuelle, humanistisch und naturwissenschaftlich gebildete Freundeskreis⁵ sowie der dort begonnene intensive Gedankenaustausch mit den Jesuiten, die auch in Brüssel und Antwerpen zu seinen engsten Förderern gehören sollten,⁶ beeinflussten Rubens nachhaltig.

Das Monumentalbild für den Hauptaltar der Kirche war der letzte von drei Aufträgen, die der Künstler zwischen 1613 und 1618 für die Gemeinde ausführte.⁷ Die Darstellung der „Himmelfahrt Mariae“, eingefügt in einen zwölf Meter hohen Rahmen aus weißem und schwarzem Marmor, bildete nun als Zentrum des Kirchenraumes den Höhepunkt bei der Neu- und Umgestaltung des Innenraumes. Der von Rubens entworfene und durch den Bildhauer Hans van Mildert ausgeführte Rahmen in Form einer Ädikula⁸ umfasste das Hauptbild portalartig (Abb. 2). Der untere Bereich des Gemäldes,



1
Peter Paul Rubens,
Die „Himmelfahrt
Mariae“, um
1616–1618,
Öl auf Eichenholz,
429 (426) x 284
(279,5) cm, Düssel-
dorf, Museum Kunst-
palast, Gemälde-
galerie, Dauerleih-
gabe der Kunst-
akademie Düsseldorf,
Inv. Nr. M 2309

die irdische Zone, zeigt die um den leeren Sarkophag versammelten Apostel und trauernden Frauen. Sie schauen ergriffen und zum Teil noch ungläubig auf die leere Grabesstelle und zu Maria im oberen Bildbereich, der himmlischen Zone, auf. Diese entschwebt flankiert von Engeln in Richtung Himmel. Der Empfang Mariens durch Gottvater wird in der Reliefszene im Giebel der Ädikula dargestellt.⁹

Die Kirchengemeinde war mit der Beauftragung des neuen Hochaltars unter anderem dem großen Bedürfnis nach der Umgestaltung des Kirchenraumes im Sinne der Gegenreformation nachgekommen.¹⁰ Entsprechend der nachtridentinischen Bilderverehrung,¹¹ die sich im Wesentlichen den Ideen der Gründer des Jesuitenordens anschloss,¹² sollten die neue Sakralkunst und insbesondere die Darstellungen auf Gemäl-

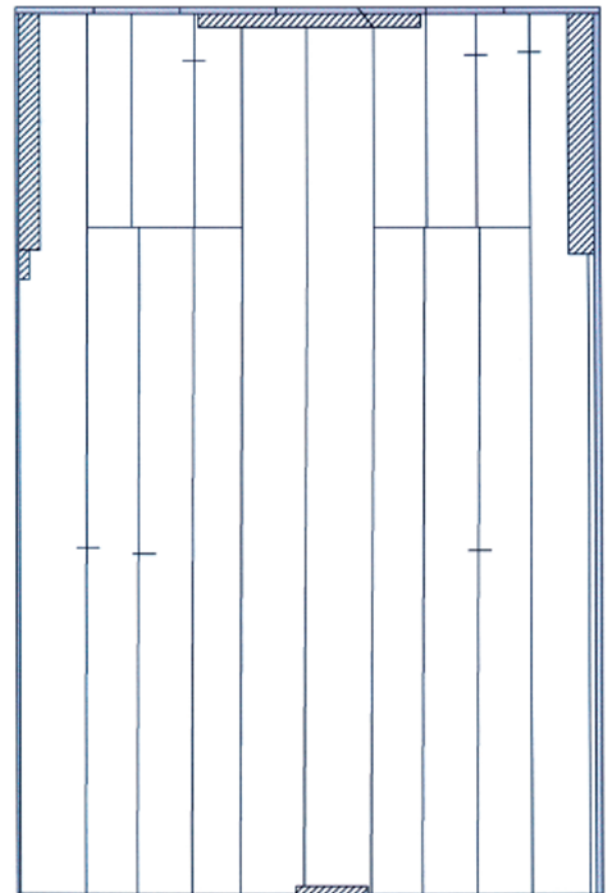
den die Gläubigen durch ihre Ausdruckskraft belehren, ihre Seele berühren und hierdurch Glaubenswahrheiten erfahren lassen. Der Kirchenraum wurde häufig als „*theatrum sacrum*“¹³ verstanden, welches alle Sinne der Gläubigen ansprechen sollte. Rubens, in der Funktion des für die Kirche tätigen Künstlers, wurde als „Bildprediger“¹⁴ begriffen. Seine lebens-echte, dramatische Darstellungsweise sowie seine Fähigkeit, komplexe monumentale Werke zu schaffen, wie zu diesem Zeitpunkt schon in zahlreichen Altarbildern in Brüssel und Antwerpen manifestiert,¹⁵ stellten eine ideale Basis für die Umsetzung der religiösen Inhalte im Sinne der Gegenreformation dar.

Die Darstellung der „Himmelfahrt Mariae“ als Symbol für den ersten erlösten Menschen griff das zentrale Thema aus dem



2
St. Josse-ten-Node, St. Josse,
Chor mit Hochaltar von Hans van
Mildert nach Entwurf von Rubens,
mit Gemäldekopie nach Rubens'
Himmelfahrt Mariae (Düsseldorfer
Fassung), 2007

3
Skizze der Tafelkonstruktion



□ Originale Tafelkonstruktion ■ Anstückungen, vermutlich um oder nach 1900
▨ Anstückungen, vermutlich vor 1900 — Auf Röntgenaufnahmen erkennbare Dübel

Bildprogramm der nachtridentinischen Reformbewegung auf und knüpfte an die Tradition der Marienverehrung in dieser Kirche an. Mariologische Szenen wurden als besonders geeignet empfunden, religiöse Gefühle beim Betrachter zu wecken.

Rubens hatte sich seit 1611 bereits mehrfach mit dem Thema befasst und schuf bis 1637, neben zahlreichen Ölskizzen, fünf weitere monumentale Himmelfahrtsdarstellungen.¹⁶

So bedeutend das Gemälde für die Kirche auch gewesen sein muss, es gelang dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz 1711, knapp 100 Jahre später, trotzdem, dieses und weitere Gemälde von Peter Paul Rubens von der Kirchengemeinde für die kurfürstliche Sammlung des Düsseldorfer Residenzschlosses zu erwerben.¹⁷ Bestandteil des Kaufvertrages war jedoch, der Gemeinde die Kosten zur Erstellung einer Gemäldekopie für den zurückgelassenen Marmorrahmen zu erstatten. Diese wurde vermutlich 1714 durch den Künstler van der Borgh auszuführen.¹⁸

Der Ädikulaaltar mit der Gemäldekopie wurde 1866 an die Kirche St. Josse in der Brüsseler Gemeinde Sint-Jost-ten-Node verkauft, in der er bis heute erhalten ist (Abb. 2). Wiederentdeckt wurde er im Zusammenhang mit den Forschungen zur Ausstellung „Himmlich Herrlich Höfisch“ 2008 durch die Kuratorin.¹⁹ Da sich die Gemäldekopie auf Leinwand durch einen Drehmechanismus wandeln lässt und so

eine rückseitige Kreuzesdarstellung sichtbar gemacht werden kann, stellte sich die Frage, ob auch die originale Tafel ursprünglich gewandelt werden konnte. Zur Beantwortung geben die im Folgenden dargestellten technologischen Befunde wichtige Hinweise.

III. Bildträger

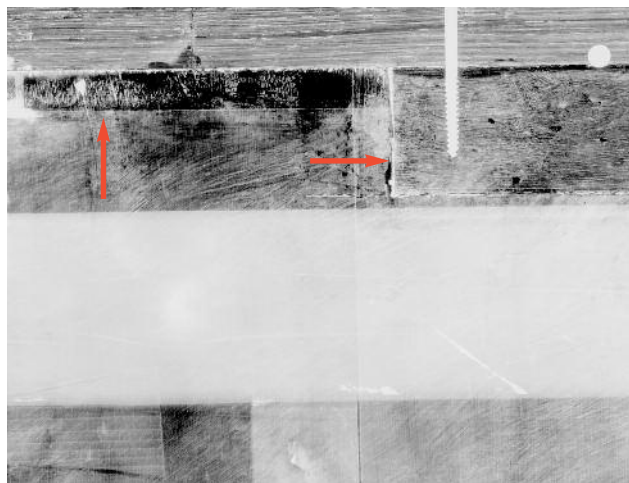
Art und Herkunft des Holzes

Die dendrochronologische Untersuchung des Bildträgers²⁰ ergab die Verwendung baltischen Eichenholzes.²¹ Dieses Eichenholz war besonders beliebt, da es sich aufgrund seiner besonders hohen Dichte und der geraden Maserung in dünnen Brettstärken verarbeiten ließ und weniger zu Verwerfungen neigte als flandrisches oder englisches Eichenholz.²² Rubens verwendete für seine Bildträger Holz aus dem Hinterland der drei baltischen Häfen Danzig, Königsberg und Riga.²³ Am wahrscheinlichsten ist die Herkunft der Bretter der hier beschriebenen Tafel aus dem Hinterland von Danzig entlang der Weichsel.²⁴

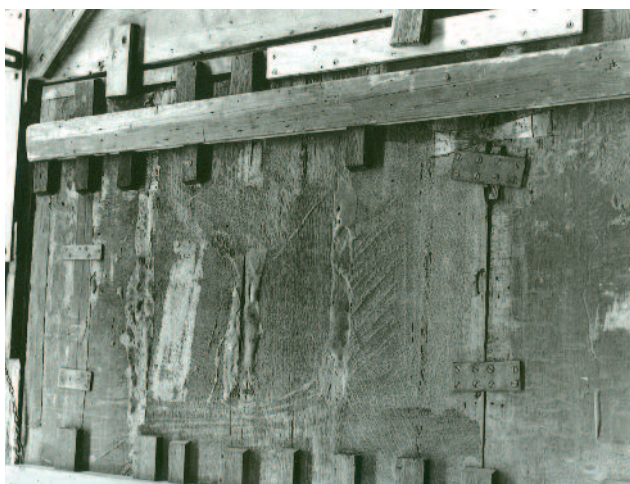
Holzbildträger waren aufgrund ihres stabilen und glatten Untergrundes das von Rubens favorisierte Bildträgermaterial, galten aber auch als beständiger gegenüber klimatischen Veränderungen. In dem durch starkes Seitenlicht geprägten



4
Röntgenaufnahme Kopfbereich des rechts knienden Apostels: Die stumpf verleimte Fuge ist als weißer Strich erkennbar. Ein zur Sicherung der Fuge eingesetzter Dübel (ca. 6 cm Länge) zeichnet sich durch Absorption der Röntgenstrahlung ab.



6
Röntgenaufnahme obere Tafelkante, mittlere Anstückung im Anschnitt rechts (darunter Dübel, vgl. Tafelkonstruktion): Grundiergrad und Malkante zeichnen sich entlang der früheren Arbeitsleiste ab. Der Pinselduktus ist entlang der früheren mittleren Aussparung unterbrochen.



5
Tafelrückseite, Detail um 1970: Bearbeitungsspuren durch den Schrupphobel, Versprünge, Fugensicherung und Klötzchenparkett

Altarraum, für den Rubens das Gemälde schuf, hätte Deformationen eines Leinwandbildträgers die Wirkung einschränken können. Nicht zuletzt war Holz aufgrund seiner Kostbarkeit, seines hohen Preises und seiner Beständigkeit auch im übertragenen Sinne das richtige Material für den Hauptaltar einer Kirche, die mit einem in Marmor eingefassten Monumentalbild ihr Wiedererstarken demonstrieren wollte. Als frühestes Fälldatum für die Bäume, aus denen die Bretter hergestellt worden sind, wurde das Jahr 1611 bestimmt. Wird die damals übliche Trocknungszeit von zwei bis fünf Jahren hinzugerechnet,²⁵ bestätigt sich die kunsthistorische Einordnung für die Entstehung des Gemäldes zwischen 1616 und 1618.

Konstruktion

Die Herstellung der Tafel aus den einzelnen Brettern erfolgte, wie in dieser Zeit in den südlichen Niederlanden üblich, sicherlich durch einen spezialisierten Tafelmacher.²⁶ Bisher wurden keine Gildezeichen oder Monogramme eines Tafel-

machers entdeckt.²⁷ Rubens war als Hofmaler allerdings auch nicht verpflichtet, seine Gemälde von der Gilde begutachten zu lassen.²⁸ Zudem wurden bisher vermehrt Markierungen auf Standardformaten und seltener auf Tafeln abweichender Größen beobachtet.²⁹

Das heutige Außenmaß der Tafel beträgt 429 cm x 284 cm. Es handelt sich um ein Vollrechteck, das sich im Wesentlichen aus 16 vertikal verleimten Eichenholzbrettern und einigen schmalen Randleisten zusammensetzt (Abb. 3). Die Bretter wurden im Radialschnitt aus dem Stamm gesägt³⁰ und weisen eine sehr hohe Qualität auf.

Es wurden Bretter in drei verschiedenen Längen verwendet: 103,5 cm, 322,5 cm und 426 cm Länge. Die kürzeren Brettweiten entsprechen den bisherigen Befunden an Rubenstafeln. Die Verwendung von 426 cm langen Brettern ist bisher für keine andere Holztafel bekannt.³¹

Die Breiten der kürzeren Bretter dieser Tafel liegen zwischen 24 und 27 cm, einem Durchschnittswert an Rubenstafeln.³² Brettweiten von 28,5 cm und 32,5 cm, wie sie die langen Bretter dieser Tafel aufweisen, sind hingegen selten bei Rubens zu finden und auch im künstlerischen Gebrauch des siebzehnten Jahrhunderts unüblich.³³ Die größten Brettmaße dieser Tafel liegen somit bei 426 cm x 32,5 cm, einem seltenen und vermutlich teuren Sonderformat.

Die Bretter sind zwischen 3 und 4 cm stark und verjüngen sich um mehrere Millimeter zu einer der Längskanten.

Die Verbindung der Bretter in vertikaler Richtung erfolgte durch Verleimung der stumpfen Kanten, wobei jeweils im Wechsel immer die dickere auf die dünnere Brettkaute stößt

und somit Versprünge von bis zu 0,5 cm entstanden sind. Auf Röntgenaufnahmen konnten Holzdübel sichtbar gemacht werden, die zur Positionierung und Sicherung beim Verleimungsprozess gedient haben.³⁴ Die an ihren Enden angespitzten Dübel mit einer durchschnittlichen Länge von 6 cm füllen nur circa die Hälfte bis zu zwei Dritteln des Dübellochs aus (Abb. 4).³⁵

Die Tafel ist so zusammengesetzt, dass jeweils eines der langen Bretter die beiden Außenkanten und zwei der langen Bretter die Mitte bilden. Die beidseitig dazwischen liegenden drei Bretter wurden aus einem kurzen und einem mittellangen Brett zur Gesamtlänge von 426 cm zusammengesetzt (Abb. 3).³⁶ Auffällig in dieser regelmäßigen Brettfolge ist eine 3 cm breite Leiste entlang der rechten Tafelkante, mit der die Tafel noch vor der Bemalung verbreitert wurde. Vermutlich erfolgte diese Anstückung erst im Atelier von Rubens zur Anpassung an die Umrahmung in der Kirche.

Nach der Verleimung der Tafel wurden die untere, die rechte und die linke Tafelkante gleichmäßig auf 2 bis 3 Zentimeter Stärke gedünnt sowie die obere Tafelkante vorderseitig um 0,8 cm auf 3,5 cm Breite abgeschrägt. Entlang der oberen Kante befindet sich rückwärtig auf 1,7 cm Breite eine 1 cm tiefe, eingesägte Nut.³⁷

Während die Tafel vorderseitig abschließend vollständig geglättet wurde, zeigt die Rückseite Sägespuren durch die Brettgewinnung, Schrupphobelspuren von der Tafelbearbeitung und Versprünge zwischen den vertikal verlaufenden Brettern (Abb. 5). In den Röntgenaufnahmen zeichnet sich keinerlei Material zur vorderseitigen Ausbesserung von Schäden oder Überbrückung der Fugen ab, ein Indiz für die hervorragende Qualität der Bretter und ihrer technischen Verarbeitung.³⁸

Hervorzuheben ist, dass alle bisher untersuchten Tafelbilder bei ähnlichen Tafelhöhen aus horizontal und nicht vertikal ausgerichteten Brettern wie bei diesem Bild zusammengesetzt worden sind.³⁹ Durch die geschickte Anordnung der durchlaufenden Bretter von 426 cm Länge in der Mitte und am Rand wurden die zusammengesetzten Bretter quasi umklammert und die Tafel zusätzlich stabilisiert. Mit der geringst möglichen Anzahl durchlaufender Bretter entstand eine statisch überaus stabile Konstruktion, da der senkrechte Faserverlauf maximale Stabilität gewährleistet und eine Verformung der Gesamttafel durch ihr Eigengewicht kaum möglich ist.

Es handelt sich somit um eine material- und verarbeitungstechnisch exakt geplante Sonderanfertigung von sicherlich beachtlichem Preis, die besonders sinnvoll im Zusammenhang mit einer zusätzlichen Funktion, etwa einer Wandelbarkeit, erscheint.

Tafelform

Im Rahmen der Untersuchungen konnte nachgewiesen werden, dass die Tafel ihre heutige vollrechteckige Form erst durch Holzergänzungen im Zuge ihrer Integration in die kurfürstliche Sammlung in Düsseldorf erhielt.⁴⁰ Bei derselben Maßnahme wurde das originale Format darüber hinaus von 426 cm x 279,5 cm auf 429 cm x 284 cm vergrößert (Abb. 3). Ursprünglich wiesen die rechten und linken oberen Ecken sowie die obere Bildmitte der Tafel rechteckige Aussparungen auf. Vom abrupten Abbrechen des Pinselduktus in Grundierungs- und Malschichten an den Kanten der Aussparungen



7
Untersuchung des Hochaltars von St. Josse mit Blick auf die Kreuzdarstellung auf der Rückseite der Gemäldekopie nach Rubens

kann abgeleitet werden, dass sie vermutlich erst nach Fertigstellung des Gemäldes anlässlich der Einfügung der Tafel in den Rahmen passgenau ausgesägt wurden (Abb. 6). Mit dieser Form folgte die Tafel den Verkröpfungen der Innenrahmenleisten des originalen Rahmens und passte mit umlaufend 2–4 cm Abstand in dessen Öffnung (Abb. 2 und 3). Die Tafel war quasi freigestellt und somit zu klein, um im Falz des Rahmens aufliegen zu können.

Als Grund für dieses Tafelmaß ist die Existenz einer Konstruktion denkbar, die die Tafel sowohl im Rahmen hielt als auch eine Wandelbarkeit ermöglichte. An dieser Stelle liegt es nahe zu vergleichen, wie die Gemäldekopie im originalen Altarumbau befestigt ist und durch welchen Mechanismus sie sich wandeln lässt.

Wandelmechanismus der Gemäldekopie

Die Kopie der Düsseldorfer Tafel, ein Leinwandgemälde auf einem Spannrahmen, sitzt ebenso mit Spiel in der Rahmenöffnung (Abb. 2). Im Gegensatz zur originalen Tafel weist die Gemäldekopie zwar die seitlichen Einzüge, an ihrer Oberkante jedoch einen geraden Abschluss ohne Einzug auf. Das Gemälde ist daher etwas kürzer und reicht in der Höhe bis an die mittlere Verkröpfung des Rahmens. Die rechts und links neben dieser Verkröpfung entstandenen Lücken sind nachträglich mit einer an der Rahmeninnenseite angebrachten, vergoldeten Leiste geschlossen worden. Umlaufend den Aussparungen folgende, direkt auf der Vorderseite befestigte, vier Zentimeter breite, vergoldete Leisten überbrücken den Übergang zum Rahmen optisch. In der Mitte der oberen und unteren Spannrahmenkante sind 13 cm lange und 0,5 cm starke Eisenbänder mit mittigen Vertiefungen aufgeschraubt. In diese Vertiefungen greifen Metallstifte, die oben und unten in der Altarumfassung eingelassen sind. Derartig befestigt lässt sich das Gemälde ohne jeden Kraftaufwand lautlos um 360 Grad um seine Mittelachse drehen. Durch die Drehung wird eine ebenfalls auf Leinwand gemalte Kreuzdarstellung sichtbar, deren Spannrahmen mit dem Spannrahmen der Himmelfahrtsdarstellung verbunden ist (Abb. 7).⁴¹



8
Große Beginenhof-
kirche, Mecheln,
Drehung der „Mysti-
schen Vermählung
der Hl. Katharina
und 5 Heilige“ von
Théodore Boyermans,
1671/72

Technologische Anhaltspunkte für eine ursprüngliche Wandelbarkeit der „Himmelfahrt Mariae“

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sowohl die Befestigung im Rahmen als auch der Drehmechanismus an der Kopie durchaus auf die originale Tafel von Rubens übertragbar wären. Das Gemälde ließe sich trotz eines Gewichtes von ca. 260 kg⁴² mittels eines solchen Mechanismus problemlos drehen.

Im Falle einer Drehbarkeit der Tafel hätte sich bei Verwendung des gleichen oder eines ähnlichen Drehmechanismus der Lagerungsmoment der Tafel genau im Bereich der mittleren durchlaufenden Bretter befunden.⁴³ Für die Drehbarkeit ist eine dauerhaft stabile und exakte Passform wichtig, ein Kriterium, das die oben beschriebene Konstruktion erfüllt. Bei einer horizontal aufgebauten Tafel wäre die Gefahr des Reißens und der Verformung durch das Eigengewicht ungleich höher.

Ohne eine ursprüngliche Wandlungsfunktion erscheinen auch die Aussparungen in der oberen Bildhälfte überflüssig, hätte doch die Tafel auch durch einen größeren Innenrahmen entsprechend verblendet werden können. Auch für die Passgenauigkeit der Tafel im lichten Bereich des Rahmens fehlten schlüssige Begründungen.

Die Rubenstafel besaß vermutlich sogar ähnliche Verblendleisten wie die Kopie. Diese circa vier Zentimeter breiten Leisten müssten – den Aussparungen folgend – umlaufend auf der Vorderseite befestigt gewesen sein. Ein Indiz hierfür ist, dass auf der Kopie umlaufend vier Zentimeter der ansonsten bis ins Detail übereinstimmenden Darstellung fehlten. Dieser Bereich war beim Original zum Zeitpunkt der Herstellung vermutlich durch die Verblendleisten abgedeckt.⁴⁴

Ein vergleichbarer Wandelmechanismus findet sich am Hauptaltar der großen Beginenhofkirche in Mecheln, entstanden ab 1670 unter der Leitung des Rubensschülers Lucas Fayd'herbe. Die Altarbilder, zwei rückwärtig miteinander verbundene, großformatige Gemälde mit bogenförmigem Abschluss und vergoldetem Verblendrahmen, wurden im Innenrahmen des Retabels freigestellt montiert.⁴⁵ Wie bei der Kopie der Düsseldorfer „Himmelfahrt Mariae“ sind zwei Metall-

stifte in der Mitte von Ober- und Unterkante der Bilder befestigt, die wiederum in Vertiefungen der steinernen Altarumfassung lagern und somit eine vertikale Drehbarkeit des Gemäldeverbundes ermöglichen (Abb. 8).⁴⁶

Zur Ergänzung der technologischen Indizien konnten bisher weder zeitgenössische Quellen noch spätere Überlieferungen gefunden werden, die über die Wandelbarkeit des Altargemäldes in der Kirche „Notre Dame de la Chapelle“ berichten. Selbst die Wandlung der Gemäldekopie von der Darstellung der „Himmelfahrt Mariae“ zur „Kreuzdarstellung“ ist erst nach dem Verkauf des Altars von der Ursprungskirche an die Kirche „Sint-Jost-ten-Node“ schriftlich nachweisbar.⁴⁷ Die „Kreuzdarstellung“ in ihrer heutigen Form wurde technologischen Befunden zufolge vermutlich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angefertigt.⁴⁸

Ob sich nun auf der Rückseite des Gemäldes von Rubens ebenfalls eine Darstellung des Kreuzes befunden hat, ist aufgrund der Symbolik denkbar,⁴⁹ kann aus der Quellenlage jedoch derzeit nicht geklärt werden. Technisch gesehen sind mehrere Darstellungssysteme für die Rückseite denkbar wie lose herabhängende oder aufgespannte Stoffbahnen, entwickelt aus den vom Mittelalter bis in die Neuzeit gültigen Verhüllungspraktiken des Hauptaltars während der Fastenzeit.⁵⁰

Wandelaltäre im zeitgenössischen Kontext

Neben den technologischen Indizien, die für eine Drehbarkeit der Tafel sprechen, ist hervorzuheben, dass der Wandelaltar ab dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts keine Ausnahme, sondern ein übliches Mittel zur Gestaltung der Liturgie in den katholischen Gebieten Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, Belgiens und selbst in den katholischen Enklaven der protestantischen Niederlande war.⁵¹ Der Hauptaltar stellte einen besonderen Anziehungspunkt innerhalb des Kirchenraumes dar. Er entwickelte sich aus den Techniken und Funktionen des spätmittelalterlichen Flügelaltars und wurde nun modern und theatralisch neu inszeniert.⁵² Die hierfür entwickelten Techniken und Inszenierungsmöglichkeiten waren ebenso zahlreich wie wirkungsvoll und wurden von Rubens über mehrere Jahrzehnte erfolgreich umgesetzt. Peter Paul Rubens war, teilweise in Zusammenarbeit mit Hans van Mildert, hauptsächlich für die Jesuiten in Brüssel, Gent und Antwerpen, auf vielfältigste Weise an der Schaffung von Objekten beteiligt, mit deren Wandelbarkeit individuell auf das Kirchenjahr eingegangen werden konnte: von der Integration eines älteren Andachtsbildes, das eine abnehmbare Alltagsseite erhielt,⁵³ über Flügelaltäre mit zahlreichen Variationsmöglichkeiten der Einzelbilder⁵⁴ und Altarbilder, die im Unterbau des Altars versenkt werden konnten⁵⁵ oder einfach ausgetauscht wurden⁵⁶ bis hin zu lebensgroßen Bildnissen von Heiligen, die an besonderen Feiertagen temporär in der Nähe der Altäre aufgestellt wurden.⁵⁷ Für eine bessere Wahrnehmbarkeit und Zugänglichkeit wurden sogar architektonische Veränderungen vorgenommen, wie in der Herkunftskirche unseres Tafelbildes, deren frühromanisch-gotischer Chorraum anlässlich der Aufstellung des Hochaltars von Rubens und Hans van Mildert mit größeren Fenstern und einem transparenteren Lettner ausgestattet wurde.⁵⁸

Diese Beispiele aus Rubens Wirkungsbereich geben einen durchaus repräsentativen Einblick in die sowohl von ihm als auch von Zeitgenossen verwendeten Techniken und Mechanismen zur Gestaltung von sakralen Kunstwerken und ver-

stärken die Argumente für eine frühere Wandelbarkeit des Altars in „Notre Dame de la Chapelle“. Sie wird umso wahrscheinlicher, wenn man sich den Gestaltungsspielraum für Inszenierungen im sakralen Raum verdeutlicht, der in dieser Zeit bestand.

Die Jesuitenkirche „St. Mariae Himmelfahrt“ in Köln ist hierfür ein besonders eindrucksvolles Beispiel. Sie weist Wandelaltäre in den Nebenchören⁵⁹ und einen Hauptaltar von 1628 auf, der mit drei Geschossen auf 23 m Gesamthöhe aufwartet, für die jeweils 4 Gemälde zum Austausch vorhanden waren.⁶⁰ Zudem übten ein Tabernakel, bei dem die Monstranz, begleitet von Gottvater und Leuchterengeln, mechanisch betrieben den Gläubigen vorgeführt werden konnte,⁶¹ und Theaterspiele zu geistlichen Themen eine enorme Anziehungskraft aus.⁶² Auch andernorts waren die großen kirchlichen Feste, Patrozinien und Beerdigungen kirchlicher und weltlicher Würdenträger immer wieder Anlass für bühnenartige Aufbauten im Altarbereich, aufwändige Illuminationen hinter mehrschichtigen Wänden,⁶³ ja sogar Feuerwerke.⁶⁴ In diesem Zusammenhang bietet sich eine plausible Erklärung für die Wahl der vergleichsweise simplen Wandeltechnik per vertikaler Drehung an: Die Wandlung der Himmelfahrtsdarstellung zu einer rückseitigen Darstellung wäre ohne Aufwand, jedoch wirkungsvoll im Rahmen einer Messfeier, möglich gewesen.

IV. Bildschicht

Materialien, Arbeitsprozesse, Techniken

Nach der Beschreibung des Bildträgers und dem Exkurs zur vermuteten Wandelbarkeit der Tafel schließen sich im Folgenden die technologischen Ergebnisse zur Bildschicht an. Nach Abschluss der konstruktiven Arbeiten und der Oberflächenbearbeitung der Tafel musste der schwere Bildträger zwischen den verschiedenen Werkstätten transportiert werden. Im Zusammenhang mit der Bildträgerkonstruktion wurden bereits die vorderseitigen Abschrägungen der oberen und unteren Tafelkanten sowie die rückwärtig eingesägte Nut beschrieben. Diese Merkmale und ein circa zwei Zentimeter breiter, ursprünglich ungrundierter und unbemalter Streifen am oberen Tafelrand,⁶⁵ weisen darauf hin, dass das Gemälde mit einem Arbeitsrahmen versehen worden ist (Abb. 6). Es könnte sich um oben und unten angebrachte u-förmige, rückseitig miteinander verbundene Leisten gehandelt haben, die die Tafel quer zu Faser- und Fugenverlauf bei Transporten und bei weiterem Handling stabilisierten. Diese verblieben während des gesamten Grundier- und Malprozesses an der Tafel und wurden vermutlich erst nach dem Transport des fertig gestellten Gemäldes in der Kirche abgenommen.⁶⁶

Grundierung

Die Tafel weist eine Vorleimung auf, über der eine reinweiße, zweischichtig aufgetragene, leimgebundene Kreidegrundierung liegt,⁶⁷ die auch für andere Tafelgemälde von Rubens aus dieser Schaffensperiode nachgewiesen wurde.⁶⁸ Auf Leinwandgemälden variierte Rubens die Tonigkeit seiner Grundierungen vergleichsweise häufiger.⁶⁹

Üblicherweise erfolgte der Auftrag mit einem langen, flachen „Grundiermesser“.⁷⁰ Danach wurde der Grund mit einem Messer glatt geschliffen und der Prozess wiederholt.⁷¹ In



9

Detail eines im Halbschatten liegenden Apostelgesichtes am linken Bildrand. Imprimitur und skizzenhafte Konturstriche sind in die Darstellung mit einbezogen.

10

Gesicht einer jungen Frau mit verschiedenfarbigen Augen und Schulterbereich des dahinterstehenden Apostels mit freiliegender Imprimitur, die als Kontur fungiert



11
Peter Paul Rubens und Werkstatt, Ölskizze der „Himmelfahrt Mariae“, um 1616–17, Öl auf Eichenholz, 106,1 x 74,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-763

12
„Himmelfahrt Mariae“, Düsseldorf, 429 x 284 cm. Linienschema: Rot: alle Linien, die bei der Streiflichtuntersuchung als Vertiefung oder mittels Infrarotreflektografie registriert wurden und zur geometrischen Aufteilung sowie als kompositorische Bezugslinien fungieren. Blau: Skalierungsstriche, weicher und breiter und nur in der Infrarotreflektografie sichtbar

der Regel oblag diese Arbeit in Antwerpen entweder dem Tafelmacher oder einem Spezialisten für das Grundieren von Tafeln, dem sogenannten „witter“ oder „primuerder“ und wurde noch außerhalb des Malerateliers durchgeführt.⁷²

Imprimatur

Mit dem Auftrag einer hellbraunen, warmtonigen Imprimatur begann der eigentliche Malvorgang für das Himmelfahrtsgemälde. Rubens verwendete hierfür verdünnte Ölfarbe⁷³ die mit einem breiten Borstenpinsel in unterschiedlichen Richtungen ganzflächig über die Grundierung aufgetragen wurde. Hierdurch entstand ein sehr belebter, streifiger Farbauftrag mit unterschiedlicher Deckkraft. Neben der isolierenden Funktion diente die Imprimatur vorrangig dazu, die weiße Grundierung abzutönen und eine Grundfarbigeit zu erzielen, die malerisch in die Darstellung eingebunden und bewusst als künstlerisches Mittel eingesetzt werden konnte. Beispielsweise basiert das lasierend aufgetragene Inkarnat



der halb verschatteten Gesichter in der linken Apostelgruppe auf der Tonigkeit der Imprimatur (Abb. 9). In anderen Bildbereichen liegt sie frei und bildet Konturen wie z.B. oberhalb der gelb gewandeten Schulter des nach oben blickenden Apostels (Abb. 10). Hierdurch werden Kontrast, Plastizität und Tiefenwirkung verstärkt.

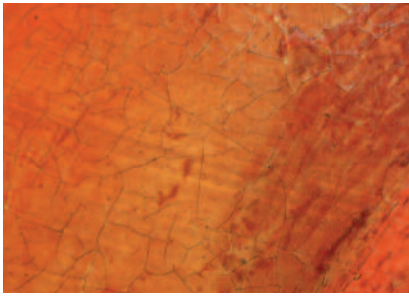
Die Technik der streifigen Imprimatur wird in geringerem Umfang zwar auch von einigen Zeitgenossen verwendet, ist für Rubens jedoch besonders typisch und lässt sich an zahlreichen seiner Tafelgemälde beobachten.⁷⁴ Die Farbwerte variieren von warmem Ocker bis zu kühlem Grau.⁷⁵ Bei Leinwandgemälden tendiert die Imprimaturfarbigkeit zu kühleren Grautönen und der Auftrag erfolgte in deckender, gleichmäßiger Schichtstärke, so dass es sich hier eher um eine zweite Grundierungsschicht als um eine Imprimatur im eigentlichen Sinne handelt.⁷⁶

Anlage der Darstellung auf dem Bildträger

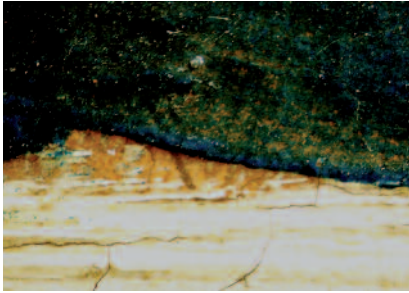
Beobachtung eines Linienschemas

Bei den ersten Untersuchungen im Auflicht, mit dem Stereomikroskop und mit Infrarotreflektographie konnten keine Unterzeichnungen oder andere Hilfsmittel zur ersten Anlage der Komposition auf dem monumentalen Bildträger festgestellt werden.⁷⁷

Im weiteren Verlauf der Untersuchungen wurden zunächst vereinzelt ritzlinienförmige Vertiefungen bemerkt, die sich meist erst unter starkem Streiflicht in der Oberfläche abzeichneten. Bei einer auf dieses Phänomen konzentrierten erneuten Untersuchung der Oberfläche wurden zahlreiche weitere Vertiefungen registriert und kartiert. Es wurden nochmals Infrarot-Detailaufnahmen angefertigt – diesmal mit einer nun zur Verfügung stehenden Infrarotkamera des Typs Osi-



13
Makroaufnahme einer
Kompositionsline,
die sich als Vertiefung
in der Oberfläche
markiert



14
Makroaufnahme einer
diagonal verlaufenden
Kompositionsline:
Im sichtbaren Licht
sind Teile eines dün-
nen, schwarzen, über
der Imprimitur liegen-
den Striches sichtbar.

ris.⁷⁸ Durch die hervorragende Bildauflösung konnten die Aufnahmen extrem vergrößert und auf diese Weise sowohl bereits kartierte Linien als auch weitere Linien abgelesen werden (Abb. 12).⁷⁹

Optisches Erscheinungsbild der Linien

Es handelt sich um sehr feine Linien mit Längen von einigen wenigen bis zu 30 Zentimetern, die auf der Imprimitur mit einem harten und spitzen Zeichenmittel gezogen wurden, das einen schwarzen Abrieb erzeugte. Der Vorgang führte in zahlreichen Bereichen zu eher scharfkantigen feinen Eindrücken in der Grundierung, die sich in der Oberfläche reliefartig abzeichnen (Abb. 13). Der schwarze Abrieb ist an nur sehr wenigen Stellen unter sichtbarem Licht erkennbar (Abb. 14). Auf den Infrarot-Aufnahmen zeichnen sich die dünnen Linien durch einen leicht dunkleren Grauwert schwach vom Untergrund ab (Abb. 15). Sie sind leicht zu übersehen und nicht mehr differenzierbar, wenn sie parallel zur Streifigkeit der Imprimitur verlaufen.

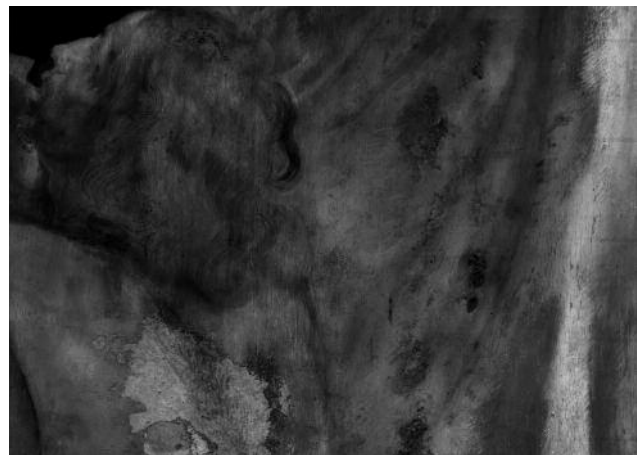
Die Linien zeigen fast ausschließlich eine sehr sichere, gerade Führung, so dass – trotz einer oftmals erkennbaren leichten Beugung des Strichs an einem der Linienenden – die Verwendung eines linealähnlichen Hilfsmittels anzunehmen ist.

Es wurden eine große Anzahl kurzer, nahezu horizontal verlaufender sowie vereinzelt kurze und längere vertikale Linien gefunden. Sehr zahlreich sind auch diagonal verlaufende Linien mit unterschiedlichsten Neigungswinkeln. Weiterhin finden sich vereinzelt bogenförmige Linien (Abb. 12). In nur wenigen Fällen lassen sich die kurzen Linien in der Verlängerung mit anderen registrierten Linien optisch verbinden. Es kann also überwiegend von bewusst kurz angelegten Markierungen ausgegangen werden und nicht etwa davon, dass die Linien nur in Teilbereichen erfasst werden konnten.

Eine abweichende Linienart wurde an zwei Infrarot-Aufnahmen beobachtet. Es handelt sich um sehr schwach wahrnehmbare, kurze, weiche Striche größerer Breite, die skalenartig übereinander gestaffelt sind (Abb. 16).



15
Infrarotreflektografie aus dem-
selben Bildbereich wie Abb. 14:
Die diagonal verlaufende Kompo-
sitionslinie zeichnet sich vom
Untergrund ab. Sie ist länger als
im sichtbaren Licht erkennbar.



16
Infrarotreflektografie aus dem
Bereich des Apostelgewandes
am rechten Bildrand mit skalen-
artig übereinandergestaffelten
Kompositionslinien, die sich
als kurze weiche und breitere
Striche abzeichnen

Kompositorische Funktion der Linien

Setzt man die Linien in Bezug zur Darstellung, lässt sich klar erkennen, dass sie nicht unmittelbar als Konturlinien fungieren, sondern als kompositorisches Gerüst und Orientierung für den weiteren Malprozess.

Einige Linien scheinen der geometrischen Aufteilung der Bildfläche zu dienen und verschiedene Darstellungsbereiche zu markieren (Abb. 12). So existieren zwei sich kreuzende Linien, die den rechnerischen Bildmittelpunkt markieren. Weiterhin unterteilen Linien mit horizontalem Verlauf die Bildfläche in die Zone des irdischen und des himmlischen Geschehens und bilden Gliederungsebenen innerhalb der beiden Zonen. Jede dieser Zonen besitzt eine eigene Perspektive. In der irdischen Zone entspricht die Perspektive der Augenhöhe des Betrachters, so dass dieser sich in den Kreis der Apostel und trauernden Frauen integrieren kann und eine gewisse Sogwirkung entsteht. In der himmlischen Zone liegt eine leichte Untersicht vor, so dass die Marienfigur weiter vorgerückt und präsenter ist, als dies bei einer für beide Zonen gleichen Perspektive der Fall wäre.

Durch eine diagonal verlaufende Linie entlang des linken Arms der Magdalena wird weiterhin innerhalb der irdischen

Zone die linke von der rechten Apostelgruppe abgegrenzt und mit winkelförmigen Linien die perspektivische Anlage des Sarkophags markiert.⁸⁰

Die meisten Linien hingegen scheinen als kompositorische Bezugslinien für die Figurenanlage innerhalb der Zonen zu fungieren. Sie markieren Ränder, Schwerpunkte und Zwischenräume von Massen und Figuren sowie Draperieverläufe und tangieren oder kreuzen signifikante Punkte wie Augen, Ohren oder Münder (Abb. 12).⁸¹

Auffällig ist, dass in verschiedenen Darstellungsbereichen bestimmte Linienformen vermehrt vorkommen. Besonders deutlich ist dies zu erkennen in der Apostel- und Frauengruppe am linken Bildrand, in der vorwiegend horizontale Linien gefunden wurden (Abb. 12). Dieser Bildbereich weist mit den zahlreichen Staffelungen innerhalb der Figuren viele horizontale Kompositionsebenen auf. So bieten die Linien hilfreiche Anhaltspunkte zur Platzierung der Bildelemente in den jeweiligen Höhen. Die Apostelgruppe am rechten Bildrand hingegen zeigt vorwiegend diagonale Linien und die in der Infrarotreflektografie sichtbar gemachten kurzen, übereinander gestaffelten Striche. Es scheint für diesen Figurenbereich das am Besten geeignete Orientierungsschema, da innerhalb der Gewänder wenig konkrete Bezugspunkte vorliegen (Abb. 12).

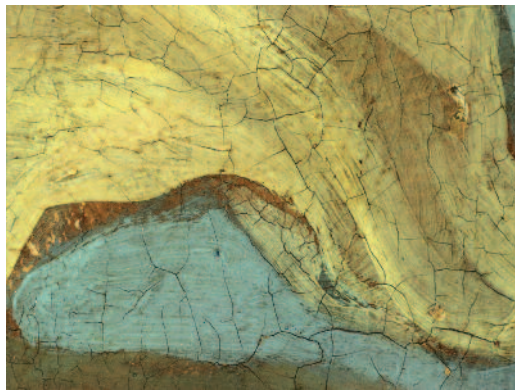
Kunsttechnologischer Forschungsstand

Die Verwendung eines derartigen Linienschemas durch Rubens ist für ausgeführte Gemälde bisher in der Fachliteratur nicht publiziert worden. Beschrieben wurden hingegen Unterzeichnungen und flüchtige Anlagen der Darstellung mit Kohle oder Graphit,⁸² Vorskizzen mit dem Pinsel,⁸³ freie Vorzeichnungen zur Positionierung der Form⁸⁴ sowie das eher rasterförmige Setzen von einzelnen horizontalen und vertikalen Konstruktionslinien als Symmetrieachsen von bestimmten Figuren und zur Unterteilung der Bildfläche.⁸⁵ Auf Ölskizzen sind vermehrt dünne, schwarze Umrisslinien, ergänzt durch Zentrierungs- und Begrenzungslinien, sowie handschriftliche Angaben zum Entwurf architektonischer Elemente nachgewiesen worden.⁸⁶

Bestätigt wurde die Verwendung ähnlicher Kompositionslinien wie die auf der Düsseldorfer Himmelfahrt bei ersten Oberflächenuntersuchungen an Ölskizzen und Gemälden von Peter Paul Rubens aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums und der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, beide in Wien.⁸⁷ Sie zeigen Übereinstimmungen in Aussehen, Ausführung und Funktion. Es handelt sich um langgezogene, gerade oder geschwungene Linien sowie kurze parallel verlaufende oder pfeilförmig angelegte Linien, die die Komposition schematisch aufteilen, wichtige Bildelemente markieren und Ansatz- oder Begrenzungslinien darstellen. Auf den Ölskizzen liegen die Linien direkt auf der Grundierung und sind besser erkennbar, da der Farbauftrag in der Regel wesentlich dünner ist als auf ausgeführten Gemälden.

Vergleichbar ist diese Kompositionsart auch mit dem Aufbau zeichnerischer Studien von Rubens. Hier finden sich ähnliche Linien als erstes Gerüst für die Komposition unter der ausgearbeiteten Zeichnung.⁸⁸

Untersucht und ausführlich beschrieben wurden entsprechende Hilfslinien zur Bildanlage hingegen bereits bei Caravaggio. Hier sind allerdings zusätzlich konturierende Linien



17
Detail aus einem Engelsgewand:
Zunächst wurde die Gewandform
mit einer umrahmenden, tauben-
blauen Farbschicht als Negativ-
form angelegt und dann Gewand
und Himmel durch den Auftrag
mehrerer Farbschichten weiter
ausgearbeitet. Die Imprimitur
dient stellenweise als Kontur.

zu finden, und die Linien scheinen häufig freihändig entworfen worden zu sein. Sie werden als „Incisoni“ oder „Incisions“ bezeichnet und als Hilfsmittel für die geometrische und kompositorische Aufteilung des Bildes sowie als Positionierungshilfen für das Malen in mehreren Sitzungen direkt vor dem Modell definiert.⁸⁹ Im Rahmen dieser Untersuchungen wird auch auf Parallelen zum seit dem späten vierzehnten Jahrhundert bekannten Gebrauch von geometrischen „Incisions“ hingewiesen.⁹⁰

In der Wandmalerei finden sich neben den häufig beobachteten Transferlinien von der Kartonnutzung auch direkt eingeritzte Linien als Verstärkungs- oder Korrekturlinien sowie Horizont-, Referenz- und Markierungslinien insbesondere für architektonische Darstellungen.⁹¹ Diese sind in der Regel weicher und breiter als die am Düsseldorfer Gemälde beobachteten scharfkantigen, sehr feinen Linien.

Offene Fragestellungen

Es ist offensichtlich, dass Rubens die beschriebenen Linien zur Gliederung der Bildfläche und als kompositorische Bezugslinien verwendete und dass diese der Orientierung im weiteren Malprozess dienten. Offen bleibt hingegen, nach welcher Systematik und mit welcher Technik die Linien gesetzt wurden. Waren es Linien, die mit Hilfe vorhandener Skizzen und Modelli als direkter kompositorischer Arbeitsschritt nach Augenmaß auf den vorbereiteten Malgrund gesetzt wurden? Oder waren die Linien Bestandteil eines Übertragungssystems, das sich an Markierungen orientierte, die auf einem vorhandenen Modello und / oder ergänzenden Skizzen in verkleinertem Maßstab als Referenzlinien eingezeichnet waren? Wie erfolgte in diesem Fall dann der Transfer? Wurde mit Umrechnungen in das entsprechend größere Maßverhältnis gearbeitet und damit Abstand und Position der Markierungen ausgemessen? Oder bediente man sich technischer Hilfsmittel, die eine Übertragung vereinfachten? Der bisherige Forschungsstand gibt hierzu nur folgende Orientierungspunkte:

Vorbereitende Studien und Transfertechniken bei Rubens

In welchem Ausmaß und zu welchem Zweck Rubens vorbereitende Skizzen anfertigte, um die Darstellung der Düsseldorfer „Himmelfahrt Mariae“ zunächst außerhalb des Bildträgers inhaltlich, kompositorisch und farblich zu entwerfen, lässt sich nicht mehr nachweisen.

Als einziger Entwurf, der sich direkt auf die Düsseldorfer Tafel bezieht, ist eine Ölskizze bekannt, die sich im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindet (Abb. 11).⁹² Mit Ihren Maßen von 106,1 cm x 74,5 cm steht sie zur Düsseldorfer Tafel im Größenverhältnis 1:4 in der Höhe und 1:3,75 in der Breite. Ihre Entstehung wird nach dem aktuellen kunstwissenschaftlichen Forschungsstand um 1616/17 datiert.⁹³

Allerdings gibt es zahlreiche Unterschiede zwischen den Darstellungen in Form von Abweichungen bei Gesichtszügen, Körperstellungen, Ausrichtung von Armen und Händen, Abständen zwischen den Figuren, Farbgebung und Farbintensität. Zudem sind auf der Ölskizze mehrere Pentimenti erkennbar und im ausgeführten Düsseldorfer Gemälde wurden viele Details präzisiert, die theatralische Mimik zurückgenommen und Maria mit mehr körperlicher Präsenz und Würde dargestellt.⁹⁴

Referenzlinien bzw. Skalierungspunkte, die den Linien auf der Düsseldorfer Darstellung entsprechen, finden sich auf der Hamburger Skizze nicht. Sie weist zu viele Unterschiede auf, um als Vorlage für eine Transfertechnik gedient haben zu können. Es muss offen bleiben, inwieweit es sich hier um das letzte Modello vor Ausführung des Hauptwerkes oder um eine Farb- und Kompositionsstudie innerhalb einer Reihe von Vorarbeiten handelt.⁹⁵

Allgemein war die Anfertigung und Einbeziehung von Kompositionsskizzen in den Arbeitsprozess in Vorbereitung der malerischen Realisation typisch für Rubens. Er entwickelte seine Bildideen in der Regel zunächst auf meist kleinformatigen farbigen Ölskizzen auf Papier und auf grundierten Holztafeln.⁹⁶ Sie waren wichtige Hilfsmittel innerhalb des Werkprozesses und können unterschiedlich klassifiziert werden: Als Grisailleskizzen, als miniaturhafte, farbige Ideenskizzen zur Vorlage beim Auftraggeber oder als sich entwickelnde Detailstudien beispielsweise zu Einzelfiguren und Verkürzungen (Bozzetti). Weiterhin gab es Skizzen in Form ausgearbeiteter Gesamtstudien, die beispielsweise die Grundlage für einen Vertrag bildeten (Modelli) und kleinformatigere Nachbilder von abgelieferten Auftragsbildern (Ricordi).⁹⁷ Zahlreiche Ölskizzen aus der Rubenswerkstatt, die diese Arbeitsweise bestätigen, haben sich erhalten.⁹⁸ Viele Autoren beschreiben, auch unter Bezug auf zeitgenössische Aussagen, dass Modelli und Skizzen im Rubensatelier als Hilfsmittel genutzt wurden, um die Übertragung auf das große Format zu realisieren.⁹⁹ Zusätzlich wurden auch separate Figuren-, Hand- oder Kopfstudien einbezogen.¹⁰⁰ Zur praktischen Umsetzung und zu den Techniken wird bisher beschrieben, dass vereinzelt Kartons verwendet worden sind¹⁰¹ und Messinstrumente benutzt wurden, um Proportionen zu überprüfen sowie Skalierungssysteme, um Skizzen auf den Bildträger zu übertragen.¹⁰²

Zu dieser Zeit beschäftigte man sich aber durchaus auch mit komplexeren technischen Transferverfahren und entwickelte entsprechende Instrumente. Als interessantes Beispiel sei hier eine „Zeichenmaschine“ erwähnt, die von einem italienischen Künstler und Zeitgenossen Rubens entwickelt

wurde. Er verwendete sie, um Kompositionsskizzen in vergrößertem Maßstab direkt auf – häufig auch gewölbte – Wandflächen zu übertragen.¹⁰³

Dass sowohl die Masse der Werke als auch die zahlreichen Monumentalbilder, die aus der Rubenswerkstatt hervorgingen ein außergewöhnliches organisatorisches Geschick und eine gut funktionierende Arbeitsteilung erforderten, ist ebenso wenig angezweifelt wie die Tatsache, dass Rubens große Teile des Entstehungsprozesses an seine Mitarbeiter delegierte.¹⁰⁴

Berechtigt ist in diesem Zusammenhang daher wohl auch die Frage, inwieweit und in welcher Form hierbei technische Hilfsmittel einbezogen wurden, die die Arbeitsprozesse vereinfachten und beschleunigten und dazu beitrugen, trotz intensiver Beteiligung von Schülern und Mitarbeitern, die von Rubens erwartete Qualität zu garantieren.

Genauere Kenntnisse zur praktischen Umsetzung und Techniken konnten aber bisher noch nicht erworben werden.

Vorskizzierung mit verdünnten Ölfarben

Die nächsten Arbeitsschritte im Entstehungsprozess des Gemäldes sind am Bild selbst ablesbar.

Mit stark verdünnter Ölfarbe wurden – unter Zuhilfenahme der Kompositionslinien – entweder erste Konturstriche als Umrisslinien für Figuren und Gesichter (Abb. 9) oder Farbflächen – beispielsweise für den Wolkenverlauf – angelegt, die die Figuren aussparten. Im Himmel ist diese Vorgehensweise sehr gut nachzuvollziehen: Der flächige Auftrag einer dünnen, taubenblauen Farbschicht sparte den Bereich des aufstrebenden Engels im gelben Gewand aus, so dass eine Negativform entstand. Durch farbige Konturstriche wurde die Figur präzisiert, später wurden Engel und Wolken durch weitere Farbaufträge (Gelb für das Engelsgewand und verschiedene helle Blautöne für den Himmel) ausmodelliert (Abb. 17).

Pigmente und Bindemittel¹⁰⁵

Rubens verwendete für das Himmelfahrtsgemälde handelsübliche Pigmente sowohl pflanzlichen wie mineralischen Ursprungs als auch künstlich hergestellte Pigmente und Farblacke, gebunden in trocknenden Ölen.¹⁰⁶

In allen *weißen Farbpartien* findet sich Bleiweiß, für das Leinentuch und in der unteren hellblauen Himmelspartie in Reinform, für alle weiteren Farbausmischungen mit Anteilen von Kreide.

Bleiweiß wurde im 17. Jahrhundert in verschiedenen Qualitäten angeboten, einer teureren, reinen Sorte, dem „Schelpwit“ und einer billigeren, mit Kreide verschnittenen, dem „loodwit“. ¹⁰⁷ Entweder verwendete Rubens auf der „Himmelfahrt Mariae“ beide Qualitäten oder er fügte der reinen Sorte während des Malprozesses selbst gewisse Kreideanteile hinzu. Im Rahmen des Schweizer Bleiweißisotopenprojektes konnte für eine Bleiweißprobe das Abbaugelände für das verwendete Bleierz auf Belgien, England oder das Sauerland eingegrenzt werden. Für eine weitere Probe wurden als Abbaugelände die Westalpen oder Spanien bestimmt. Diese Ergebnisse bestätigen Befunde an Bleiweißproben eines weiteren Gemäldes von Rubens aus der gleichen Schaffensperiode.¹⁰⁸

Gelb liegt zum einen als heller leuchtender Ton vor, u.a. im Gewandstück des großen Engels rechts. In diesen Farbflächen liegt das Pigment Bleizinnigelb zugrunde.¹⁰⁹ Zum anderen gibt

es Partien in einem gedeckteren dunkleren Gelbton (u.a. Gewand und Mantel des niederknien Apostels rechts), die natürliche Erdpigmente, d.h. gelbe und rötliche Ocker, enthalten.

Rote leuchtende Farbpartien wie das Mariengewand und der Mantel des stehenden Apostels rechts weisen vorwiegend Zinnober als farbgebendes Pigment auf. Helle Rottöne treten in Weißausmischungen auf, dunklere purpurrote Farbbereiche wurden durch Lasuren mit Schildlausfarblacken über einem roten Grundton erzeugt. In den violetten Blümchen des Blütenkranzes liegt der Schildlausfarblack in einer Mischung mit Azurit vor. Bei der Darstellung der rosenroten Blümchen wurde Krapplack verwendet. Die gedeckteren *orangeroten* und *rotbraunen* Farbtöne, wie z.B. in den Inkarnaten, sind eisenoxidhaltig.

Braune Farbtöne enthalten vornehmlich natürliche rot- oder grünstichige Erden in Ausmischung mit Bleiweiß oder Schwarz. *Pflanzenschwarz* liegt ausschließlich in Beimengung zur Abtönung von Mischfarben vor. Im gedeckten grau-blauen Farbton der oberen Himmelszone und im Mantel des stehenden Apostels links¹¹⁰ ist Pflanzenschwarz beispielsweise mit Bleiweiß ausgemischt.

Blaue Farbflächen enthalten Azurit, Ultramarin, Indigo und Smalte. Rubens verwendete diese vier Pigmente einzeln und in Kombination mit Bleiweiß und Pflanzenschwarz und erzielte auf diese Weise ein besonders breites Spektrum von Farbtönen. Mit Azurit malte er den leuchtend blauen Himmel direkt über den Apostelköpfen wie auch das Gewand des Apostels am rechten Bildrand. Für das dunkle, ins Violett tendierende Blau der weinenden Frau und die Faltenhöhlungen des Marienmantels nutzte er das sehr teure, aus dem Halbedelstein Lapislazuli hergestellte Ultramarin. In den Schattenpartien des Mantels, einem satten tiefen Blau, liegt eine Indigo und Smalte enthaltende Farbschicht über einem blauen Grundton aus anderen Farbmitteln.

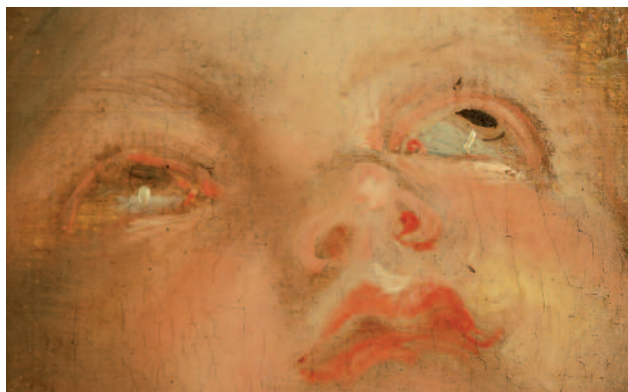
Die *Grüntöne* wurden auf zweierlei Weise erzeugt: als Mischung aus Blau und Gelb oder aus den reinen Grünpigmenten Malachit, Verditer und Grünspan. Für das grüne Blattwerk der Baumgruppe links im Hintergrund wurden beispielsweise Azurit und gelber Ocker gemischt. Der grüne Mantel des stehenden Apostels im Vordergrund enthält das Pigment Grüner Verditer, ein künstlich hergestelltes Malachit, als Hauptbestandteil.¹¹¹ Eine zusätzliche Verwendung von Azurit und geringen Mengen gelben Ockers ist nicht auszuschließen.¹¹² Verditer ist ein künstlich hergestelltes Grünpigment mit lackartigen Eigenschaften. Im Unterschied zu Grünmischungen aus Azurit und Ocker, die die deckenden Farbschichten ergeben, konnten mit Verditer transparente, leuchtende Farbschichten erzielt werden. Allerdings war den Künstlern bereits bekannt, dass diese kupferhaltigen Lasuren zu Farbveränderungen und Verbräunung tendieren.¹¹³

Maltechnik

Die vielfältigen Variationen im Farbauftrag sind ein weiteres von Rubens eingesetztes maltechnisches Element, um eine optimale Bildwirkung zu erzielen. Auf dem Gemälde finden sich dünne, lasierende Farbaufträge mit durchscheinender Imprimitur neben glatt und deckend aufgetragenen Farbschichten sowie pastosen, vom Pinselduktus geprägten Farbflächen. Deckkraft und Konsistenz der Farbe ließen sich durch die Hinzufügung von Öl und Verdünnungsmitteln, wie



18
Detail aus der linken Hand
der Maria mit Retuschen in
Form roter Schraffuren



19
Detail aus dem Gesicht eines
Puttos mit einer Retusche in Form
einer schwarz verstärkten Pupille

z.B. Terpentinöl,¹¹⁴ einstellen. Eine stark verdünnte, lasurartig aufgetragene, dunkle Farbe auf dunklem Untergrund hat beispielsweise eine starke Tiefenwirkung, während deckend und strukturiert aufgetragene helle Farbbereiche das Licht streuen und reflektieren. Kühle und wärmere Töne werden nebeneinander gesetzt, und auf im Vordergrund stehende Bildbereiche werden Lichtakzente und Details farbstark und pastos aufgetragen. Die hierdurch an der strukturierten Oberfläche entstehenden Reflektionen führen zu einer noch stärkeren Betonung dieser Darstellungszonen. Durch Lichtakzente im selben Farbton werden nebeneinander liegende Bildbereiche verbunden. Zum Beispiel wiederholt sich der Gelbton aus dem Gewandstück des Engels rechts auf den Haaren des darunter stehenden Apostels.

Das Zurücktreten weniger bedeutsamer oder räumlich tiefer liegender Bildbereiche wird ebenfalls durch malerische Mittel unterstützt, indem diese nur schemenhaft angelegt sind und das Farbmaterial dünn-schichtig aufgetragen wurde (Abb. 9). Die Wirkung von Plastizität und räumlicher Staffelung wird durch Verwendung warmer Farbwerte für vordere Bildbereiche und kühlerer Farbwerte für weiter entfernt liegende Zonen unterstützt. Im gelben Gewand des Engels rechts schattierte und konturierte Rubens die vorderen Gewandfalten in warmem Rotbraun, die hinteren, im Bereich des Himmels flatternden Falten, in kühlem Blau.

Wie weit Rubens ging, um inhaltliche Bildaussagen mit malerischen Mitteln bis ins Detail zu stützen, zeigt sich im Gesicht der jungen Frau, die hinter Maria Magdalena steht. Sie hat, passend zu den teils verschatteten und teils beleuchteten

ten Gesichtshälften, verschiedenfarbige Augen. Das der „irdischen Seite“ zugewandte Auge ist braun und das vom „himmlischen Licht“ beleuchtete blau (Abb. 10).¹¹⁵

Retuschen

Die zahlreichen auf der Tafel zu findenden virtuoson Farb-aufträge in Form farbiger Betonungen und Schraffuren (Abb. 18) und farbstarker Akzente auf Ohren, Augen und Haaren – in der Maltechnikliteratur als Retuschen bezeichnet – gehörten zum abschließenden Teil des Malprozesses und wurden erst am endgültigen Aufstellungsort – meist von Rubens selbst – ausgeführt.¹¹⁶ Nachdem das Gemälde in die Altareinfassung eingefügt war und unter den dortigen Lichtverhältnissen beleuchtet wurde, konnten diese letzten Akzente am wirkungsvollsten gesetzt und die Inszenierung vollendet werden.¹¹⁷ Die schwarze Akzentuierung mancher Augen bezeugt eindrücklich die Steigerung der Gesamtwirkung durch kleinste Details (Abb. 19).¹¹⁸

V. Schluss

Die Altartafel mit der Darstellung der „Himmelfahrt Mariae“ von Peter Paul Rubens wurde durch ihre Einbindung in den zwölf Meter hohen Marmoraltaar wirkungsvoll in Szene gesetzt. Die Annahme einer früheren Wandelbarkeit der Tafel konnte durch die technologischen Untersuchungen und durch Vergleiche mit anderen Wandelaltären von Rubens sowie zeitgenössischen Praktiken bestätigt werden. Die Bildträgerkonstruktion mit ihrem vertikal aufgebauten Brett-schema und Brett-längen von bis zu 426 cm ist bisher einzigartig. Für den vermutlich verwendeten Drehmechanismus, bei dem die Tafel in vertikaler Richtung um die eigene Achse gedreht werden konnte, stellt dies die stabilste Konstruktionsform dar. Anhand der Ergebnisse der technologischen Untersuchung ist eindrücklich nachvollziehbar, dass Rubens von der Anlage der Komposition über den Auftrag der Imprimitur bis zu den letzten Retuschen jeden Arbeitsschritt sowie sämtliche Techniken und Materialien gezielt einsetzte, um die Bildwirkung zu steigern. Das hier erstmalig bei einem Rubensgemälde festgestellten lineare Schema, das der Künstler auf dem Malgrund des Gemäldes mittels geometrischer Kompositionslinien und Bezugslinien für die Figurenpositionierung der auszuführenden Darstellung konstruierte, erlaubt interessante Einblicke in die Arbeitstechnik der Rubenswerkstatt. Es besteht weiterer Forschungsbedarf, inwieweit vergleichbare Phänomene auch bei anderen Werken von Peter Paul Rubens nachweisbar sind und ob tatsächlich Transfertechniken angewendet worden sein könnten.

Dipl.-Rest. Inken Maria Holubec (Mag. Art.)
Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf/
Schenkung Henkel
Ehrenhof 3a
40479 Düsseldorf
inken.houlbec@duesseldorf.de

Dipl.-Rest. Ilka Meyer-Stork
Ohmstraße 10–14
50677 Köln
ims@restaurierung-ims.de

Anmerkungen

- 1 Ausstellung: „Himmlich Herrlich Höfisch, Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de Medici“ museum kunst palast, Düsseldorf 20. September 2008 bis 11. Januar 2009
- 2 Dank an Dr. Cornelia Weyer, Restaurierungszentrum Düsseldorf und Dr. Bettina Baumgärtel, Museum Kunstpalast Düsseldorf
- 3 Zu ersten Ergebnissen vgl. HOLUBEC UND MEYER-STORK 2008, S. 140–145
- 4 Er war dort Hofmaler des Herzogs von Mantua, hielt sich aber überwiegend in Rom auf.
- 5 BÜTTNER 2006, S. 38
- 6 MENNEKES 2008, S. 66. Darüber hinaus war Rubens Mitglied in religiösen Bruderschaften und pflegte Kontakt zu führenden Kirchenmännern Antwerpens. HEINEN 1996, S. 31
- 7 Auftraggeber für Altar und Gemälde war der Kirchenvorstand. Einen großen Anteil an der Finanzierung übernahm die Erzherzogin Isabella Clara Eugenia, vgl. BAUMGÄRTEL 2008, S. 122
- 8 Der Ädikulaaltar ist an antike Tempelfronten angelehnt. Er weist ein Sockelgeschoß mit Nischenarchitektur, rahmende Stützelemente und einen abschließenden Giebel auf und betont das Mittelbild.
- 9 BAUMGÄRTEL 2008, S. 124
- 10 Der Begriff „Gegenreformation“ bezeichnet alle katholischen Aktivitäten zur Rekatholisierung und Reaktionen auf die Kirchenspaltung. Vgl. IMORDE 2011, S. 109ff.
- 11 Auf dem Konzil von Trient (1547–1551) wurde der Status von Gemälden neu definiert. Das Bild ist quasi Buchersatz und hat die Aufgabe, den Gläubigen zu belehren und die Seele des Gläubigen zu berühren („move et docere“). Eine einheitliche katholische nachtridentinische Bildauffassung oder Organisation von Sakralkunst gab es nicht. VON ZUR MÜHLEN 1997, S. 161 ff., IMORDE 2011, S. 109 ff.
- 12 Ignatius von Loyola als geistiger Vertreter der Gegenreformation entwickelte Meditationen nach „inneren Bildern“ und insbesondere die Jesuiten in der Folge aus diesen Vorgaben theoretische Bildtraktate, Meditationsanleitungen und eine konkrete Bildsprache. VON ZUR MÜHLEN 1997, S. 161 ff., BAUMGARTEN 2007, S. 469, 485, IMORDE 2011, S. 109 ff.
- 13 GÖTTLER 1996, S. 24
- 14 HEINEN 1996, S. 31
- 15 Z.B. Hochaltar für die Pfarrkirche St. Walburga („Walburgenaltar“) von 1611, vier Gemälde für die Kathedrale in Antwerpen (1610–1614), zwei Gemälde für die Jesuitenkirche in Brüssel (1616), vgl. Anm. 54 u. 55
- 16 Z.B. zwei Modelle (1611) für die „Himmelfahrt Mariae“ in der Kathedrale in Antwerpen (1613–20, heute Kunsthistorisches Museum Wien) und die „Himmelfahrt Mariae“ für die Kirche der barfüßigen Karmeliterinnen in Brüssel (1615–1616, heute Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel). Eine genaue Auflistung der Werke und Ihrer Entstehungsgeschichte findet sich in BAUMGÄRTEL 2008 a., S. 76, 131f.
- 17 1712 Transport nach Düsseldorf auf dem Wasserweg. Ab 1818 Hängung in der Galerie der Königlich Preußischen Kunstakademie und seit 1932 als Dauerleihgabe im Kunstmuseum Düsseldorf, heute Museum Kunstpalast im Ehrenhof.
- 18 Die Überlieferungen sind widersprüchlich. Der Kopist konnte bisher nicht eindeutig identifiziert werden. BAUMGÄRTEL 2008, S. 128
- 19 BAUMGÄRTEL 2008, S. 116 ff.
- 20 Die dendrochronologische Bestimmung erfolgte auf der Basis von Röntgenaufnahmen durch Prof. Dr. Peter Klein, Zentrum Holzwirtschaft der Universität Hamburg, im Mai 2008. Anfertigung der Röntgenaufnahmen durch das Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf / Schenkung Henkel: Dr. Gunnar Heydenreich und die Autorinnen. Beratung: Prof. Hans Portsteffen, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, FH Köln, April 2008. Aussagen über die Stammgleichheit einzelner Bretter untereinander oder mit anderen Rubensgemälden ließen sich nicht erzielen.
- 21 Baltisches Eichenholz wurde seit dem Mittelalter nach Antwerpen transportiert und war das am weitesten verbreitete Material für Bildtafeln in der niederländischen und flämischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts. KLEIN 1995, S. 47, WADUM 1995, S. 150. Rubens verwendete Eichenholz etwas häufiger als Pappelholz. SONNENBURG 1979 a, S. 77
- 22 STRETTON UND WADUM 2012, S. 87; Pappelholzbretter wurden in der Regel doppelt so dick wie Eichenholzbretter gefertigt. SONNENBURG 1979 a, S. 83

23 Die meisten der für Tafeln von Rubens verwendeten Hölzer stammen aus dem Baltikum. Es gibt jedoch auch Bretter westeuropäischer Herkunft. FRAITURE UND DUBOIS 2011, S. 316 u. 325

24 Die Klassifizierung des Ursprungs baltischer Hölzer erfolgt über die Zuordnung zu den Verschiffungshäfen: Baltic 1- Typ über Danzig, Baltic 2- Typ über Königsberg und Baltic 3- Typ über Riga. Der Baltic 1-Typ überwiegt in Antwerpen zum Zeitpunkt der Entstehung der Tafel mit 46 % Marktanteil. FRAITURE 2009, S. 108

25 WADUM 1995, S. 154

26 Tafelmacher, die für Rubens Tafeln herstellten, waren z.B. Michiel Vriendt (tätig 1615–1637) und Guiliam Gabron (aktiv 1609–1662). Vgl. SONNENBURG 1979, S. 77, KOLLER 1984, S. 337, WADUM 1998, S. 183, Anm. 23 und KIRBY 1999, S. 21

27 Da die Tafel fest an der Wand des Ausstellungssaals montiert ist, konnte eine Analyse der Rückseite nur aufgrund früherer SW-Aufnahmen erfolgen. Eine spätere Parkettierung erschwerte zudem die Einsichtnahme.

28 1617 bestand in Antwerpen für alle anderen Künstler die Gilde-regelung, dass keine Tafel verkauft oder grundiert werden durfte, ehe sie begutachtet und gekennzeichnet war. Vgl. KIRBY 1999, S. 20

29 WADUM 1998, S. 179–198

30 Mit 94 % die üblichste Form der Brettgewinnung im 17. Jahrhundert im Unterschied zur Spalttechnik, die im 15. und 16. Jahrhundert überwog. Zu verschiedenen Sägetechniken vgl. FRAITURE 2009, S. 105

31 426 cm entsprechen annähernd 15 Fuß. Bisher wurde bei Brettern aus baltischen Hölzern für künstlerische Zwecke von üblichen Handelslängen von max. 340 cm (12 Fuß) ausgegangen. Auch die längsten bisher für Rubenstafeln bekannten Bretter von der „Kreuzaufrichtung“ in der Kathedrale in Antwerpen messen ca. 12 Fuß. KLEIN 1995, S. 47f., KIRBY 1999, S. 18., FRAITURE UND DUBOIS 2011, S. 326. Wie die Ladung eines gesunkenen Holztransportschiffes mit Planken von 2,3–4 m Länge, 30–35 cm Breite und 5 cm Stärke zeigt, waren derartige Bretter jedoch durchaus Handelsware. STREETON UND WADUM 2012, S. 88

32 WADUM 1995, S. 154 und POLL-FROMMEL/SCHMIDT 2001, S. 434

33 Brettbreiten um 28 cm sind nur bei 15 % der Tafeln von Rubens gemessen worden. Der Rückgang der großen Brettbreiten ist vermutlich auf Überforstung zurückzuführen. Vgl. FRAITURE UND DUBOIS 2011, S. 323 und 325

34 Die Röntgenuntersuchung erfolgte nicht flächendeckend. Es wurden insgesamt siebzehn Aufnahmen von der Tafel gemacht, vgl. Anm. 20.

35 Vgl. auch SONNENBURG 1980, S. 3

36 Die Holzverbindung in horizontaler Richtung zur Zusammensetzung der zwei kürzeren Brettlingen konnte nicht ermittelt werden. Entsprechend der bisherigen Forschung kann von einer stumpfen Verleimung auf Stoß oder einer Längsblattung ausgegangen werden. POLL-FROMMEL 2001, S. 434

37 Vgl. Anm. 66

38 Einige Tafeln von Rubens, in der Regel keine repräsentativen Auftragsarbeiten, weisen wurmstichige Stellen oder weniger fachgerecht verleimte Fugen auf, die mit Kitt- und Fasermaterial ausgebessert worden sind. DUBOIS 2011, S. 318

39 Z.B. „Himmelfahrt Mariae“, Kunsthistorisches Museum Wien; „Himmelfahrt Mariae“, „Kreuzaufrichtung“, „Kreuzabnahme“, „Letztes Abendmahl des hl. Franziskus“, „Lanzentisch“, „Anbetung der Könige“: alle Kathedrale von Antwerpen. KIRBY 1999, S. 18

40 Der Nachweis erfolgte aufgrund von Röntgenaufnahmen und Pigmentanalysen.

41 Für umfassende Informationen und Unterstützung bei der Untersuchung des Retabls in der Kirche Sint-Jost-ten-Node in Brüssel Dank an Jean-Pierre Lammerant und L'Abbé Luc Russel. Brüssel.

42 Errechnet aus den Bildmaßen und der durchschnittlichen Rohdichte von abgelagertem Eichenholz

43 In diesem Bereich markieren sich auf den Röntgenaufnahmen Holzergänzungen, die auf die Entfernung eines früher dort angebrachten Metallstückes zurückzuführen sein könnten.

44 Weitere Hinweise auf eine frühere Randabdeckung sind zehn cm lange, geritzte Markierungen vier cm unterhalb der oberen rechten und linken Tafelkante, ein dunkler linienförmiger Aufrieb vier cm unterhalb der oberen Aussparung in der Mitte sowie farbintensivere Lasuren im ehemals abgedeckten Randbereich. Zudem hätten diese Leisten die starke Tafelabschrägung entlang der oberen Kante abgedeckt, ein auffälliges Merkmal im aktuellen, quasi freigestellten Zustand.

45 „Himmelfahrt Mariae“ von Lucas Francoys dem Jüngeren und „Mystische Vermählung der Hl. Katharina und 5 Heilige“ v. Théodore Boyermans, Öl auf Leinwand, 430 x 295 cm, 1671/72. Fayd'herbe und

Francoys waren Cousins und Schüler von P.P. Rubens und mit seinen Arbeiten vertraut. VAN ECK 2000/2001 und pers. Korrespondenz mit Paul Delbaere, Tourismusführer der Stadt Mecheln (März 2011–Feb. 2012).

46 Die Wandlung erfolgt in Mecheln aktuell unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu den Feiertagen der dargestellten Heiligen (15.8. „Himmelfahrt Mariae“ und 24.11. „Hl. Katharina“). Für umfassende Informationen und Unterstützung Dank an Paul Delbaere, Mecheln.

47 Bis in die 1950er Jahre wurde die „Himmelfahrt Mariae“ ganzjährig, die „Kreuzdarstellung“ in der Karwoche und zu Beerdigungen wichtiger Persönlichkeiten gezeigt. Aktuell wird die „Himmelfahrt Mariae“ nur noch in der Karwoche unter Ausschluss der Öffentlichkeit zur „Kreuzdarstellung“ gewandelt. MAGNAY 2007, S. 46, Abb. S. 46, 66, 67

48 Es handelt sich um ein schwarzes Trägergewebe, auf dem goldfarbene, mit Goldlitze geränderte Stoffbahnen in Kreuzform aufgenäht sind. Bei dem Trägergewebe handelt es sich um Wolle, die Schwarzfärbung erfolgte mit Anilin. Stoffe und Farben der Kreuzdarstellung konnten nicht analysiert werden. Analyse durch Mikroanalytisches Labor Jägers, Bornheim, Analysebericht vom 23.12.2011

49 Kreuzdarstellungen bezogen sich auf das reale Kreuz Christi, das in winzigen Stücken als Reliquien in der ganzen Welt verteilt und verehrt wurde, und auf die Vision Gottes, in dem Kreuz ein Symbol für seinen geopferten Sohn zu sehen. Kreuzdarstellungen sind daher doppelt legitimiert: direkter Bezug zu Gott und einem realen Kreuz. VON ZUR MÜHLEN 1997, S. 166

50 Zur geschichtlichen Entwicklung s. KOBLER 2008

51 Hierzu VAN ECK 2008

52 GÖTTLER 1996, S. 13

53 Rom: Hochaltarbild in der Kirche Santa Maria Vallicella 1608: Integration eines älteren, nur zu besonderen Anlässen sichtbaren Andachtsbildes der Muttergottes mit Kind in das Altarbild. Im weiteren Verlauf des Kirchenjahres wird es durch eine abnehmbare, gerahmte Darstellung der Muttergottes mit Kind von Rubens verdeckt. HECHT 2008, S. 127 ff.

54 Antwerpen: Z.B. Hochaltar für die Pfarrkirche St. Walburga, „Walburgenaltar“, 1611, Triptychon, Öl auf Holz, Gesamtmaße 462 x 641 cm, heute Antwerpen Kathedrale O.L.Vrouw, eines von neun Triptychen zwischen 1611 und 1618. HEINEN 1995, S. 45, 77

55 Antwerpen: Jesuitenkirche St. Ignatius (heute St. Karl Borromäus) ab 1618: Hochaltar zwei Gemälde (535 x 395 cm, Öl auf Lwd.) „Die Wunder-taten des hl. Ignatius“ und „Die Wunder-taten des hl. Franz Xaver“ (beide heute Kunsthistorisches Museum Wien); Altarretabel von Hans van Mil-recht (1615/1621): zwei von vier Gemälden, die mittels eines Flaschen-zuges einzeln in einem Schacht hinter Altarbasis und Apsiswand versenkt werden konnten; zwei andere Gemälde am originalen Standort, deren Mechanismus bis heute funktionstüchtig ist. Abb. in: VAN ECK 1998, S. 87, VAN ECK 2008, S. 113 f.

56 Gent: Jesuitenkirche „Martyrium des hl. Livinius“ (ca. 1633, 455 x 347 cm, Öl auf Lwd., heute Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel): eines von drei gleichformatigen Gemälden für denselben Hochaltar zum Auswechseln: VLIEGHE 1969, S. 428 und 1972/73, S. 112 f. und VAN ECK 2008

57 Z.B. Jesuitenkirche in Brüssel: Rubens „Hl. Ignatius“ (1616, Öl auf Lwd. 216 x 135 cm, heute Pasadena), „Hl. Franz Xaver“ (1616, Öl auf Lwd., 216 x 135 cm, zerstört). GÖTTLER 1996, S. 16 f.

58 BAUMGÄRTEL 2008, S. 122

59 Der Marien- und der Kreuzaltar der Nebenchöre wiesen Skulpturen in Nischen auf, die nur zu Festtagen geöffnet wurden und an Werktagen durch vermutlich versenk-bare Gemälde verdeckt waren. HANSMANN 1986, S. 19 u. frdl. Mitteilung Dr. Martin Seidler u. Prof. Dr. Hans Ost

60 Die Gemälde wurden entsprechend der kirchlichen Feste ausgetauscht gegen andere, die in einer dahinterliegenden Nische aufbewahrt wurden. Alle Gemälde sind im 2. Weltkrieg zerstört worden. Der Altar wurde aufwändig rekonstruiert und restauriert, die Gemäldenischen wurden mit anderen religiösen Darstellungen geschlossen. RATHGENS 1911, S. 142, GOERGEN 1982, S. 96, HILGER 1982, S. 17 ff., HANSMANN 1986, S. 14 ff., KOBLER 2008, S. 188

61 Ursprünglich 17. und 18. Jahrhundert, nach Kriegsschäden heute eine Rekonstruktion unter Verwendung originaler Teile, HANSMANN 1986, S. 17

62 Uraufführung der „Komödie vom hl. Stephan“ durch die Schüler des Tricoronatus 1627. HANSMANN 1986, S. 6

63 IMORDE 2011, S. 115

64 Die verwendeten Techniken orientieren sich an der barocken Bühnentechnik. GÖTTLER 1996, S. 12 f.

- 65 Unter der heutigen Übermalung ist an dieser Stelle eine wulstartige Verdickung erkennbar, die durch Ansammlung von Grundiermasse und Malschicht am Übergang zum Arbeitsrahmen entstanden sein könnte.
- 66 Eine ähnliche Konstruktion wurde bereits an einem anderen Rubensgemälde beobachtet und dokumentiert; vgl. WADUM 2002, S. 473 sowie freundliche Mitteilung Jorgen Wadum 2008.
- 67 Probenentnahme durch die Autorinnen; Anfertigung von Schichtquerschliffen und Analyse durch Mikroanalytisches Labor Jägers, Bornheim; vgl. Anm. 105
- 68 Sie findet sich beispielsweise auf den beiden auf Holz gemalten Darstellungen der „Himmelfahrt Mariae“ im Kunsthistorischen Museum Wien (1611–14) und in der Hamburger Kunsthalle (1616/17).
- 69 Durch Anteile von Mennige, Schwarz und gelben oder roten Erdfpigmenten neben Bleiweiß und Kreide weisen sie auch orange-braune und warme oder kalte, helle, grau-braune Tönungen auf. Vgl. KOLLER 1984, S. 351 u. DUBOIS 2007, S. 161
- 70 Abb. in De MAYERNE 1973, S. 102
- 71 KIRBY 1999, S. 27
- 72 WADUM 1995, S. 166, HOUT 1998 S. 204, KIRBY 1999, S. 27 und WADUM 2002, S. 474. Quellengeschichtlich belegt ist der Verkauf von vorgrundierten Tafeln allerdings nur für kleinformatige Tafeln in Standardformaten. Das größte Standardmaß „twenty-six stuivers“ beträgt 75 x 110 cm (vgl. WADUM 1998, 182 u. 198) oder 74,3 x 114,7 cm für Tafeln, die mit den Brandmarken der St. Lukasgilde und/oder den individuellen Schlagmarken von Tafelmachern versehen waren. (vgl. WADUM 2002, S. 473–478)
- 73 Sie enthält Anteile von Bleiweiß, Calciumcarbonat, Pflanzenschwarz und Ocker in Öl gebunden; vgl. Anm. 105.
- 74 HOUT 1998, S. 216 und KIRBY 1999, S. 28
- 75 SONNENBURG 1979, S. 190 f., PLESTERS 1983, HOUT 1998 und PEETERS / DUBOIS 2007
- 76 Wie z.B. bei den auf Leinwand gemalten Himmelfahrtsdarstellung im Liechtenstein Museum in Wien und in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel. vgl. DUBOIS 2007, S. 161
- 77 Die ersten Untersuchungen erfolgten 2008. Infrarotkamera: Digitalkamera Sony DSC – F717 mit vorgesetztem Infrarotfilter des Typs IR-Filter B+W / GretagMacbeth Color Checker, Beleuchtung: Tageslicht
- 78 Diese Aufnahmen wurden 2011/2012 angefertigt, aufgrund der Bildgröße und der festen Wandmontage ausschließlich im unteren Randbereich. Es ist anzunehmen, dass noch weitere Linien existieren, die bisher nicht erfasst werden konnten.
- 79 Auf Basis der zu diesem Zeitpunkt vorliegenden Erkenntnisse ließen sich auch auf den IRR-Aufnahmen der Sonykamera Linien nachvollziehen. Allerdings waren bei dem benötigten Vergrößerungsfaktor die Aufnahmen extrem unscharf und die Linien dadurch nur sehr schlecht wahrnehmbar.
- 80 Der Fluchtpunkt dieser Linien liegt rechts außerhalb des Bildbereiches auf der Höhe der Augenlinie des Betrachters. Die Augenlinie ist auch innerhalb des Bildes in Form einer kurzen Linie unterhalb des Engels in Rückenansicht markiert.
- 81 Z.B. als Begrenzung im Bereich der rechten Schulter und der Hand von Maria; als Ansatzlinie im Bereich des linken Auges und des Mundes von Maria; als Markierung entlang des Ohrs, Auges und Nasenrückens der zwei stehenden Apostel rechts
- 82 KOLLER 1984, S. 358, WADUM 2002, S. 474
- 83 TIMM 2005, S. 23
- 84 PLESTERS 1983, S. 33, SCHÄFER / SAINT-GEORGE 2004, S. 26 ff.
- 85 DUBOIS / PEETERS 2007, S. 251 f.
- 86 SONNENBURG 1979 a, S. 92 f.
- 87 U.a. „Boreas entführt die Oreithya“, 1615, Öl auf Eichenholz, 146 x 140 cm, „Die Wunder des heiligen Franz de Paula“, Öl auf Eichenholz, 62 x 47,7 x 0,4 cm, Modelli, beide Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien, und „Wunder des Hl. Franz Xaver“, Öl auf Holz, 104,5 x 72,5 cm, Modello zu „Wunder des Hl. Franz Xaver“, beide Kunsthistorisches Museum, Wien. Für umfassende Informationen und Unterstützung der Untersuchungen Dank an Astrid Lehner, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste Wien, sowie Elke Oberthaler und Robert Wald, Kunsthistorisches Museum Wien. Dank an Hélène Dubois, KIK / IRPA Brüssel; Prof. Dr. Gunnar Heydenreich und Prof. Joseph Bäuml, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, Köln, sowie Iris Schäfer und Caroline von Saint George, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, für konstruktive Diskussionen.
- 88 Z.B. P.P. Rubens „Die Himmelfahrt Mariae“, um 1613, 30 x 18,9 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. Nr. 83.GG.198, Abb. in BAUMGÄRTEL 2008, S. 81
- 89 CHRISTIANSEN 1986, S. 421–445 und CARDINALI / RUGGIERI / FALCUCCI 2005, S. 54 f.
- 90 CARDINALI / RUGGIERI / FALCUCCI 2005, S. 54 und frdl. mündl. Mitteilung von Iris Schäfer und Caroline von Saint George, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Mai 2012
- 91 BAMBACH 1999, S. 76
- 92 Peter Paul Rubens und Werkstatt, Ölskizze der „Himmelfahrt Mariae“, um 1616–1617, Öl auf Eichenholz, 106,1 x 74,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-763. Für umfassende Informationen und Unterstützung bei der Untersuchung des Gemäldes Dank an Silvia Castro, Kunsthalle Hamburg
- 93 BAUMGÄRTEL 2008, S. 90–92. Die dendrochronologische Bestimmung des Holzbildträgers aus Eiche durch Prof. Dr. Peter Klein, Zentrum Holzwirtschaft der Universität Hamburg, Mai 2008, ergab 1607 als frühestes mögliches Fälldatum.
- 94 BAUMGÄRTEL 2008, S. 93
- 95 Auch für andere „Himmelfahrt Mariae“-Darstellungen von Rubens haben sich Ölskizzen erhalten, die aber ebenfalls deutliche Unterschiede zu den ihnen zugeordneten Großformaten aufweisen. Eine Auflistung der Werke mit Abbildungen und ihrer Entstehungsgeschichte findet sich in BAUMGÄRTEL 2008a, S. 132 ff.
- 96 SONNENBURG 1980, S. 21
- 97 KOLLER 1984, S. 356
- 98 Held vermutet weit mehr existierende Ölskizzen als die von ihm beschriebenen 456 (Originale und Kopien nach Originalen); vgl. HELD 1987, S. 572
- 99 SONNENBURG 1980, S. 21, KOLLER 1984, S. 358, HEINEN 1995, S. 130, BÜTTNER 2006, S. 110 f., DUBOIS 2007, S. 161
- 100 SONNENBURG 1980, S. 21
- 101 BÜTTNER 2006, S. 113
- 102 DUBOIS / PEETERS 2007, S. 251 f.
- 103 WALLERT 2008
- 104 BALIS 2000, S. 134, BÜTTNER 2006, S. 110 f., Dubois 2009, S. 88
- 105 Analyse der Pigmente und Bindemittel mittels VIS-spektrometrischer Messung durch Dr. Doris Oltrogge, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, FH Köln, März 2008 sowie Probenentnahmen durch die Autorinnen, Analyse durch das Mikroanalytische Labor Jägers, Bornheim, 2008 (Techniken: Auflicht- und UV-Mikroskopie, Rasterelektronenmikroskopie, Element- und Bindemittelbestimmung mittels energie-dispersiver Röntgenspektroskopie (EDX) und Fourier transformed Infrarotspektroskopie (FTIR).
- 106 Das ölige Bindemittel konnte hier nicht näher bestimmt werden. Die maltechnischen Quellen differenzieren zwischen Leinöl als Bindemittel für einen Großteil der Farbschichten, helleren Ölen wie Walnussöl für Blautöne und Weiß sowie Eitempera für Grünmischungen, vgl. DE MAYERNE 1973, S. 92–410, SONNENBURG 1979, S. 190 f., PLESTERS 1983, S. 30–49, KOLLER 1984, S. 370
- 107 KOLLER 1984, S. 360, 364 f.
- 108 Die aktuelle Forschung zur historischen Bleiweißherstellung nimmt für Gemälde von Rubens aus dieser Schaffensperiode die Verwendung von deutschem bzw. englischem Erz an, das zu Bleiweiß verarbeitet wurde. Dies wurde im Rahmen des Bleiweißisotopenprojektes von Daniel Fabian für ein Gemälde von Rubens, entstanden 1616/17, analysiert: www.art-cons.com/Forschung/Bleiweissisotopenprojekt
- Die Untersuchungsergebnisse für das Düsseldorfer Gemälde bestätigen den bisherigen Befund. Mit freundlichem Dank für Analyse und Informationen an Daniel Fabian, Zürich / Stäfa
- 109 Eine genauere Analyse konnte nicht vorgenommen werden. Häufig analysiert wurde der Bleizinn- oder Blei- (Pb2 SnO4), vgl. PLESTERS 1983, S. 39. Korrigendum: in HOLUBEC / MEYER-STORK 2008 wurde versehentlich Neapelgelb als Analyseergebnis angegeben.
- 110 Knochenschwarz und Pflanzenschwarz wurden bei Untersuchungen von Rubensgemälden aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza ermittelt. Vgl. SEDANO / LEDESMA 2005, S. 63–71
- 111 Verditer ist ein basisches Kupfercarbonat. Die Analyse wurde unter dem Rasterelektronenmikroskop mittels EDX und Infrarotspektroskopie durchgeführt.
- 112 Häufig analysiert und daher auch für dieses Gemälde nicht unwahrscheinlich ist darüber hinaus die Verwendung von Malachit, Grünspan und einer Mischung von Azurit mit gelben Pflanzenlacken, vgl. PLESTERS 1983, S. 39, Koller 1984, Roy 1999, S. 95, NIKOGOSYAN 2005, S. 34 und blauer Verditer mit gelben Pflanzenlacken, vgl. NIKOGOSYAN 2005, S. 34. Auch Indigo kombiniert mit Pflanzenschwarz für sehr dunkelgrüne Schatten wurde für ein Gemälde von 1629 ermittelt, vgl. ROY 1999, S. 95.

- 113 Vgl. HOMMES VAN EIKEMA 2005, S. 16–18
- 114 PLESTERS 1983, S. 38, KOLLER 1984, S. 370
- 115 Dieses Detail übernahm auch der Kopist des Gemäldes.
- 116 SONNENBURG 1979, S. 189
- 117 DUBOIS 2009, S. 88 f.
- 118 Vgl. ebenda, S. 91

Literatur

- BAMBACH 1999
Carmen C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*. Cambridge 1999
- BAUMGARTEN 2007
Jens Baumgarten, *Bekehrung durch Kunst? Jesuitische „Überwältigungsästhetik“ und das Problem der Konversion*. In: *Konversion und Konfession in der frühen Neuzeit*. Hrsg. v. Ute Lotz-Heumann, Jan-Friedrich Missfelder, Matthias Pohl (= *Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte*, Bd. 205). Heidelberg 2007, S. 463–490
- BAUMGÄRTEL 2005
Bettina Baumgärtel, *Ein Fest der Malerei. Die niederländische und flämische Gemäldesammlung des 16.–18. Jahrhunderts im museum kunst palast*. Bestandskatalog. Leipzig 2005
- BAUMGÄRTEL 2008
Baumgärtel, Bettina, *Die Düsseldorfer „Himmelfahrt Mariae“ von Peter Paul Rubens*. In: *Himmlich Herrlich Höfisch* (= *Ausstellungskatalog Museum Kunstpalast, Düsseldorf 20.9.2008 bis 11.1.2009*). Hrsg. v. Bettina Baumgärtel. Leipzig 2008, S. 74–131
- BAUMGÄRTEL 2008a
Bettina Baumgärtel, *Die verschiedenen Fassungen der „Himmelfahrt Mariae“ von Rubens – Eine Übersicht*. In: *Himmlich Herrlich Höfisch*. Hrsg. v. Bettina Baumgärtel. Leipzig 2008, S. 132–135
- BÜTTNER 2006
Nils Büttner, Herr P. P. Rubens. *Von der Kunst berühmt zu werden. Wie Rubens zu seinem Ruhm kam*. Göttingen 2006
- CARDINALI / RUGGIERI / FALCUCCI 2005
Marco Cardinali, M. Beatrice De Ruggieri, Claudio Falucci, *Incisions in Caravaggio's Working Process, from the illumination of the Subject to the Depiction of Shadows: a Revolution without Heirs?* In: *Technologische Studien / Kunsthistorisches Museum*, Bd. 2, Wien 2005, S. 51–71
- CHRISTIANSEN 1986
Keith Christiansen: *Caravaggio and "L' esempio davanti del naturale"*. In: *The Art Bulletin*, Volume LXVIII, Number 3, 1986, S. 421–445
- DE MAYERNE 1973
Das De Mayerne Manuskript (1620). In: Berger, Ernst (Hrsg.): *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit*. München 1912, Neudruck Wiesbaden 1973, S. 92–410
- DUBOIS 2007
Hélène Dubois, 'Come s'usa di fare non volendo ingannarsi,' the Execution of Large Altarpieces on canvas in Rubens Studio. In: *Rubens. A genius at work* (= *Ausstellungskatalog. Royal Museums of Fine Arts of Belgium*). Brussels 2007, S. 160–163
- DUBOIS / PEETERS 2007
Hélène Dubois, Natasja Peeters, *The Mythological Decor of the Torre de la Parada*. In: *Rubens. A genius at work* (= *Ausstellungskatalog. Royal Museums of Fine Arts of Belgium*). Brüssel 2007, S. 250–252
- DUBOIS 2009
Hélène Dubois, *The master's own hand? Contribution to the Study of Rubens' Retouching of Monumental Formats*. In: *Sources and Serendipity. Testimonies of Artists' Practice*. Hrsg. v. E. Hermens and J.H. Townsend, London 2009, S. 87–94
- VAN ECK 1998
Xander van Eck, *De jezuitien en het wervende wisselaltaarstuk*. In: *De Zeventiende Eeuw*. Heft 14, Hilversum 1998, S. 81–94
- VAN ECK 2000/2001
Xander van Eck, *Rotating Altarpieces in Amsterdam*. In: Xander van Eck, *Clandestine splendour: Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*. (= *Studies in Netherlandish art and cultural history*, Vol. 9). Zwolle 2008, S. 111–135
- VAN ECK 2008
Xander van Eck, *The Decoration of the Church of the Great Beguinage at Mechelen in the Seventeenth Century*. In: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*. Vol. 28, No 3, 2001, S. 129–162
- FRAITURE 2009
Pascale Fraiture, *Contribution of dendrochronology to understanding of wood procurement sources for panel painting in the former Southern Netherlands from 1450 AD to 1650 AD*. In: *Dendrochronologia*, Vol. 27, Issue 2 (2009), S. 95–111
- FRAITURE UND DUBOIS 2011
Pascale Fraiture und Hélène Dubois, *Dendrochronological and technological examination of painting supports. The case of Rubens's studio practice*. In: *Tree rings, art archaeology: proceeding of an international conference; Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage, 10–12 February 2010*. Hrsg. v. Royal Institute for Cultural Heritage, Scientia Artis, Vol. 7. Brüssel 2011, S. 313–329
- GOERGEN 1982
Anton Goergen, *Der Hauptaltar. Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluß ihrer Wiederherstellung 1980*. In: *Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Beiheft 28, Düsseldorf 1982*, S. 89–117
- GÖTTLER 1996
Christine Göttler, „Actio“ in Peter Paul Rubens, *Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen*. In: *Barocke Inszenierung, Akten des internationalen Forschungssymposiums an der Technischen Universität Berlin, 20.–22. Juni 1996*, Hrsg. v. Joseph Imorde. Berlin 1996, S. 11–31
- HANSMANN 1986
Wilfried Hansmann, *St. Mariae Himmelfahrt in Köln* (= *Rheinische Kunststätten*, H. 250, Hrsg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz). Neuss 1986
- HECHT 2008
Christian Hecht, *Das Bild am Altar: Altarbild – Einsatzbild und Rahmenbild – Vorsatzbild*. In: *Format und Rahmen, Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Hrsg. v. Hans Körner u. Karl Möseneder. Berlin 2008, S. 127–143
- HEINEN 1996
Ulrich Heinen, *Rubens zwischen Predigt und Kunst – Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*. Weimar 1996
- HELD 1987
Julius Held, *New oil sketches by Peter Paul Rubens*. In: *The Burlington Magazine*, Volume 129, September 1987
- HILGER 1982
Hans Peter Hilger, *Die ehemalige Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluss ihrer Wiederherstellung 1980*. In: *Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Beiheft 28, Düsseldorf 1982*, S. 9–30
- HOLUBEC / MEYER-STORK 2008
Inken Maria Holubec, Ilka Meyer-Stork, *Der andere Blick – Material und Maltechnik des Gemäldes die „Himmelfahrt Mariae von Peter Paul Rubens“*. In: *Himmlich Herrlich Höfisch* (= *Ausstellungskatalog museum kunst palast, Düsseldorf 20.9.2008 bis 11.1.2009*). Hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Leipzig 2008, S. 140–145
- HOMMES VAN EIKEMA 2005
Margriet H. Hommes van Eikema, *Interpreting historical sources on painting materials and techniques: the myth of "copper resinate" and the reconstruction of indigo oil paints*. In: *Art of the Past, Sources and Reconstructions*. Hrsg. v. Mark Clarke, Joyce Townsend, Ad Stijnman, London 2005, S. 16–23
- HOUT 1998
Nico van Hout, *Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting*. In: *Looking Through Paintings* (= *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, Vol. 11), Hrsg. v. Erma Hermens, Leiden 1998, S. 199–217
- IMORDE 2011
Joseph Imorde, *Visualising the Eucharist – theoretical problems*. In: *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*. Hrsg. v. Elisabeth Oy-Mara und Volker Remmert. Berlin 2011, S. 109–125

- KLEIN 1995
Peter Klein, Dendrochronological Analyses of Panel Paintings. In: The Structural Conservation of Panel Paintings. Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, Hrsg. v. Kathleen Dardes, Andrea Rothe, Los Angeles 1995, S. 39–54
- KIRBY 1999
Jo Kirby, The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice. In: National Gallery Technical Bulletin, Vol. 20, London 1999, S. 5–49
- KOBLER 2008
Friedrich Kobler, Über Bilderwandel an Altartafeln seit der Gegenreformation. In: „Seligenthal.de“ anders leben seit 1232. Begleitpublikation zur Ausstellung der Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiligengeist (12.04.–4.09.2008), (= Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, 24). Hrsg. v. Franz Niehoff, Landshut 2008, S. 181–191
- KOLLER 1984
Manfred Koller, Das Staffeleibild der Neuzeit. In: H. Kühn, H. Roosen-Runge, R.E. Straub, M. Koller, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1. Stuttgart 1984, S. 261–434
- MANGNAY 2007
Michel Mangnay, Une église Saint Josse à Saint-Josse-ten-Noode faubourg de Bruxelles. St-Josse-ten-Noode 2007
- MENNEKES 2008
Friedhelm Mennekes, Rubens und die Jesuiten. In: Himmlisch Herrlich Höfisch (= Ausstellungskatalog museum kunst palast, Düsseldorf 20.9.2008–1.1.2009). Hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Leipzig 2008, S. 66–73
- NIKOGOSYAN 2005
Mariam Nikogosyan, „Susanna and the Elders“ from the Rostov Regional Museum of Fine Arts – the lost Painting of Rubens' Studio? In: Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, 2005, H. 2, S. 28–37
- VON ZUR MÜHLEN 1997
Ilse von zur Mühlen, Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild – die Jesuiten und die Bilderfrage. In: Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten (= Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseums München 30.04. bis 20.07.1997). Hrsg. v. Reinhold Baumstark. München 1997, S. 161–170
- PEETERS / DUBOIS 2007
Natasja Peeters, Hélène Dubois, Assumption of the Virgin. In: Rubens. A genius at work (= Ausstellungskatalog Royal Museums of Fine Arts of Belgium). Brüssel 2007/08, S. 164–167
- PLESTERS 1983
Joyce Plesters, Samson and Delilah: Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel. In: National Gallery Technical Bulletin, Vol 7, 1983, S. 30–49
- POLL-FROMMEL / SCHMIDT 2001
Veronika Poll-Frommel, Jan Schmidt: Anstückungen bei Tafelgemälden von Peter Paul Rubens. Technik und Ausführung. In: Restauro 107, 2001, H. 6, S. 432–437
- RATHGENS 1911
Hugo Rathgens, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf 1911, Bd. 2. Abteilung 1
- SCHÄFER / SAINT-GEORGE 2004
Iris Schäfer, Caroline von Saint-George, Beiträge zur Maltechnik. In: Peter Paul Rubens, Juno und Argus, Thema und Geschichte, Maltechnik und Restaurierung. Hrsg. v. Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln 2004, S. 26–55
- SEDANO / LEDESMA 2005
Ubaldo Sedano Espín, Andrés Sánchez Ledesma: Peter Paul Rubens: Restoration Treatment of Two Master Paintings. Technical Study of the Works in the Thyssen-Bornemisza Collection (1609–1623). In: Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Heft 2/2005, S. 63–71
- SONNENBURG 1979 a
Hubert von Sonnenburg: Rubens' Bildaufbau und Technik I. Bildträger, Grundierung und Vorskizzierung. In: Maltechnik Restauro, 85, 1979, S. 77–100
- SONNENBURG 1979 b
Hubert von Sonnenburg: Rubens' Bildaufbau und Technik II. Farbe und Auftragstechnik. In: Maltechnik Restauro, 85, 1979, S. 181–203
- SONNENBURG 1980
Hubert von Sonnenburg, Rubens' Bildaufbau und Technik. Bildträger, Grundierung und Vorskizzierung. In: Hubert von Sonnenburg, Frank Preußner, Rubens: Gesammelte Aufsätze und Technik (= Sonderdruck aus Maltechnik Restauro 2 u. 3, 1979). München 1980, S. 3–26
- STREETON UND WADUM 2012
Noelle Streeton und Jorgen Wadum, History and use of panels or other rigid supports for easel paintings. In: Conservation of Easel Paintings. Hrsg. v. Joyce Hill Stoner und Rebecca Rushfield, Oxford, 2012, S. 86–97
- TIMM 2005
Ingo Timm, „St. Basilius“ und „St. Athanasius“. Zwei modelli von Peter Paul Rubens Beobachtungen bei der Restaurierung. In: Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Heft 1, 2005, S. 21–28
- VLIEGHE 1969
Hans Vlieghe, Rubens's activity for the Ghent Jesuits in 1633. In: The Burlington Magazine, Number 796 – Volume 111, S. 427–435
- VLIEGHE 1972–73
Hans Vlieghe, Saints (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard III, Bd. 1–2), Brüssel 1972–1973
- WADUM 1995
Jorgen Wadum: Historical Overview of Panel Making Techniques in the Northern Countries. In: The Structural Conservation of Panel Paintings. Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum. Hrsg. v. Kathleen Dardes, Andrea Rothe. Los Angeles 1995, S. 149–177
- WADUM 1998
Jorgen Wadum: The Antwerp Brand on Paintings on Panel, In: Looking Through Paintings (= Leids Kunsthistorisch Jaarboek, Vol. 11). Hrsg. v. Erma Hermens. Leiden 1998, S. 179–198
- WADUM 2002
Jorgen Wadum, Latest News from Paradise: A preliminary attempt to identify Rubens's studio practice, Part II, in: Vontobel, Roy (Hrsg.): ICOM Committee for Conservation, 13th Triennial Meeting Rio de Janeiro 22.–27. September 2002, Preprints Vol. I, 2002, S. 473–478
- WALLERT 2008
Arie Wallert, Seventeenth-century machines for drawing celestial spheres. In: Art Technology. Sources and Methods. Hrsg. v. S. Kroustallis, J.H. Townsend, E. Cenalmor Bruquetas, A. Stijnman, M. San Andrés Moya. London 2008, S. 92–98
- WARNKE 2006
Martin Warnke, Rubens. Leben und Werk, Köln 2006

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 7: Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: Horst Kolberg, Neuss (2007)
- Abb. 2: Gabriele Ewenz, Düsseldorf (2007)
- Abb. 3, 4, 6, 9–19: Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf / Schenkung Henkel, Inken Maria Holubec und Ilka Meyer-Stork (2008)
- Abb. 5: Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf / Schenkung Henkel, Dokumentationsunterlagen von 1970 zu dem Gemälde „Himmelfahrt Mariae“ von Peter Paul Rubens, Inv. Nr. M 2309, Düsseldorf, Museum Kunstpalast (1970)
- Abb. 8: Paul Delbaere, Mecheln (2012)