

NILS BÜTTNER

Ware Kunst:

Zur ökonomischen Praxis des Malers Peter Paul Rubens

I.

Für den Versammlungsraum der neugegründeten Akademie der Künste hatte der seinerzeit hochgeschätzte Maler Theodor Boeyermans 1665 ein allegorisches Deckengemälde geschaffen (*Abb. 1* und *Farbabb. 3*).¹ Er widmete es, wie der lateinische Titel des Bildes besagt, „Antwerpen, der Nährmutter der Maler“, *Antverpiae pictorum nutrici*. Die Aufschrift prangt auf den Stufen, die zum Thron der im Zentrum des Bildes sitzenden Personifikation der Stadt Antwerpen führen. Vertrauensvoll legt sie ihren Arm um die Schultern eines jungen Malers, der zu ihrer Rechten stehend ein Gemälde vorweist. Zu ihrer Linken kommt Kronos/Saturn heran, die allem ein Ende setzende Zeit, die hier allerdings einen Reigen von Kindern anführt, deren vorderstes Antwerpen eine Zeichnung darbietet. Der Künstlernachwuchs wird nicht aussterben. Davor liegt der Flussgott der Schelde, der ein Füllhorn im Arm hält, Sinnbild des Ursprungs von Antwerpens Reichtum. Auf der anderen Seite hocken, vor einem rot bedeckten Tisch, als Ausdruck der unterschiedlichen Stufen künstlerischer Bildung, ein Affe, ein Kleinkind und zwei schon etwas ältere Jungen, die sich dem Studium der Zeichenkunst hingeben. Auf dem Tisch liegen Hinweise auf Malerei und Bildhauerkunst, wobei die Büste Homers zugleich die Dichtung als ‚Schwester‘ der Bildenden Künste versinnbildlicht.² Dahinter sind als leuchtende Bei-

1 Theodor Boeyermans: Antwerpen als Nährmutter der Malerei (*Antverpiae pictorum nutrici*), 1665. Öl auf Leinwand, 188 × 454 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 23. Vgl. R.A. d’Hulst: Jacob Jordaens en de Schilderskamer van de Antwerpse Academie, in: *Jaarboek Koninklijk Museum van Schone Kunsten Antwerpen* (1967), S. 131–150; Hans Vlieghe: Nieuwe toeschrijvingen aan Antwerpse schilders uit de zeventiende eeuw, in: *Gentse Bydragen tot de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde* 20 (1967), S. 159–180; Marc Vandenven: Van Diepenbeeck, Boeyermans en Van der Sluysen. Enkele archivalische gegevens, in: *Feestbundel bij de opening van het Kolveniershof en het Rubenianum*, Antwerpen 1981, S. 117–126.

2 In seiner Abhandlung *De pictura veterum* (I, 4, 2) definierte beispielsweise der Kunsttheoretiker Franciscus Junius 1637 unter Verweis auf Simonides und andere klassische Autoritäten Dichtung und Malerei als „Schwesterkünste“. Franciscus Junius: *De Pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637, S. 23 (I, 3, 12). Für weitere Beispiele vgl. Albrecht



Abb. 1: Theodor Boeyermans: Antwerpen als Nährmutter der Maler, 1665. Öl auf Leinwand, 188 x 454 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 23

spiele der jüngeren Antwerpener Maltradition Peter Paul Rubens und Antoon Van Dyck gezeigt, die knapp ein Vierteljahrhundert vor Entstehen dieses Bildes verstorben waren. Die Personifikation des Neides wendet sich von diesem Bild des Glückes giftigen Blickes ab.

Dass die niederländische Stadt Antwerpen eine „Mutter der Künstler“ sei, „een Moeder der Constenaren“, wie Florenz für Italien, hatte 1604 schon der Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander proklamiert.³ Dass dieses idealistische Bild allerdings nicht in jeder Weise die Lebenswirklichkeit der in der Scheldestadt tätigen Künstler spiegelt, wird durch zahlreich erhaltene Urkunden und Dokumente eindrucksvoll bezeugt. Sie vermitteln nicht unbedingt den Eindruck, dass die Stadt Antwerpen allen heimischen Malern stets eine gute „Nährmutter“ war. Viele sahen sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts aus ökonomischen Gründen gezwungen, ihre Heimatstadt zu verlassen, die ihnen kein Auskommen gewähren konnte.

Typisch ist hier das Schicksal des Malers Michelangelo Immenraet.⁴ Genau zu jener Zeit, als Boeyermans Antwerpen als „Nährmutter der Künste“ huldigte, verpfändete er seinem Bruder Jan Baptist für 50 Gulden seine gesamte Habe: „Ein Köfferchen mit etwas Leinwand, einige Gemälde, Drucke und Zeichnungen, sein Bett mit Bettzeug und anderes Gerümpel“, „ende andere rommelinge“,⁵ und starb arm und verlassen im Sommer des Jahres 1683.

Vor dem Hintergrund der alles andere als glücklichen Situation der Mehrzahl der Antwerpener Maler dieser Zeit wird verständlich, dass immer wieder die so wohlhabenden wie berühmten Kollegen Van Dyck und Rubens als Vorbilder beschworen wurden. Peter Paul Rubens galt seinen Zeitgenossen als herausragendes Beispiel für einen Maler mit großem finanziellen Geschick. Ein frühes Zeugnis dafür liefert die *Teutsche Academie* des Malers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart. Der um einiges jün-

Schöne: Emblematisierung und Drama im Zeitalter des Barock, C. H. Beck Kulturwissenschaft, München ³1993, S. 205 f. Bis heute grundlegend: Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, The Norton library 399, New York 1967, bes. S. 3. Vgl. auch Ulrich Pfisterer: *Künstlerische Potestas audendi und Licentia im Quattrocento*. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148, bes. S. 109–118.

3 „Ghelijck Antwerpen in onse Nederlanden schijnt oft ghelijckt een Moeder der Constenaren, also Florenzen in Italien voortijt plagh te wesen.“ Karel Van Mander: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 232r.

4 Sandra Lauenstein: *Michel Angelo Immenraedt. Leben, künstlerische Ausbildung und der Auftrag in Idstein*, in: Esther Meier (Hrsg.): *Die Deckengestaltung der Idsteiner Unionskirche* (im Druck). Ich danke der Verfasserin für die freundliche Überlassung des Manuskripts.

5 Frans Jozef Van den Branden: *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883, S. 1066.

gere Deutsche zeigte sich bemüht, mit Rubens' Biographie ein exemplarisches Künstlerleben aufzuzeigen.⁶ Dabei scheint sich Rubens' besondere Tugend für Sandrart in nichts deutlicher zu erweisen als in dem ausführlich geschilderten Umgang mit Geld. Dass „Rubens neben seiner eignen Kunst/ auch aus anderer Wißenschaft und Handlung seinen Nutzen fürtrefflich zu machen/ und also sich selbst den Weg zum Reichthum wol zu bahnen wuste“, nötigte seinem deutschen Biographen höchsten Respekt ab.⁷

Rubens galt seinen Zeitgenossen als sagenhaft reich. Das dokumentierten für jeden sichtbar schon sein palastartiges Haus und sein öffentliches Auftreten, dessen Zeuge Sandrart einst geworden war.⁸ Schon in seinen römischen Jahren, kurz nach 1600, so berichtet Bellori, sei Rubens durch die Ewige Stadt geritten, „wie die anderen Edelleute“.⁹ Und 1618 berichtet Rubens' Mitbürger Frans Sweerts in einem Brief, dass Rubens täglich hundert Gulden verdiene.¹⁰ Die in Archiven bewahrten Dokumente zu Rubens' Finanzgebaren lassen glaubwürdig erscheinen, wenn Sandrart berichtet, dass Rubens selbst einer Finanzkrise, die die Stadt Antwerpen traf, schadlos entkommen sei.¹¹

Die Details, die Sandrart zu Rubens' Biographie ausbreitet, scheinen von Bewunderung getragen. Gerade weil er den Antwerpener Malerfürsten auch moralisch als Vorbild etablieren wollte, verwunderte Sandrart sich über die enormen Ausgaben, die Rubens in seine Sammlung investierte, „weil er sonst nicht von Gebenhausen war/ dannenhero ihn viel beschuldigten/ daß er das baare Geld gar zu hart in Händen halte“.¹² Dass Rubens „nicht von

-
- 6 Vgl. dazu Nils Büttner: Peter Paul Rubens/ Mahler von Antorf. Joachim von Sandrarts Entwurf eines Idealen Lebensbildes, in: Susanne Meurer, Anna Schreurs u. a. (Hrsg.): Aus aller Herren Länder. Die Künstler der Teutschen Academie von Joachim von Sandrart, Turnhout 2015 (im Druck). Vgl. auch Anna Schreurs (Hrsg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie*, Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 95, 2012.
- 7 Joachim von Sandrart: L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura. Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Theil II, Nürnberg 1675, S. 292. (Sandrart.net. <http://ta.sandrart.net/515> [03.09.2011]).
- 8 Sandrart: Teutsche Academie (s. Anm. 7), S. 252. (Sandrart.net <http://ta.sandrart.net/472> [03.09.2011]).
- 9 Giovanni Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, parte prima, Rom 1672, S. 246: „caualcare per la Città, come gli altri Cauallieri.“
- 10 „Desen Rubbens windt dagelijckx 100 guldens.“ Brief von Sweerts an Janus Gruterus vom 18.07.1618. Vgl. Jozef Duverger: Aantekeningen betreffende de patronen van P.P. Rubens en de tapijten met de Geschiedenis van Decius Mus', in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 24 (1976–78), S. 15–42, hier S. 39.
- 11 Sandrart: Teutsche Academie (s. Anm. 7), S. 292. (Sandrart.net <http://ta.sandrart.net/515> [03.09.2011]).
- 12 Sandrart: Teutsche Academie (s. Anm. 7), S. 292. (Sandrart.net <http://ta.sandrart.net/515> [03.09.2011]).

Gebenhausen war¹³, galt Sandrart nicht als Ausdruck von Geiz, sondern von Klugheit, und war somit ein Beweis für das wechselseitig sich steigernde Wachsen von Anerkennung und Leistung.¹³

Die bei Sandrart in Nuce formulierte Idee gab für die spätere Rubensbiographik die Richtung vor. Für Rubens, den man im 19. Jahrhundert gerne zu den Ahnen bürgerlicher Kultur rechnete, erfand die Kunstgeschichtsschreibung ein Lebensbild. In Teilen prägt das aus der systematischen Konstruktion einer bürgerlichen Geschichte entwickelte Rubensbild die Forschung bis auf den heutigen Tag. Eine gründliche Revision der erhaltenen Urkunden und Dokumente führt im Sinne von Reinhart Kosellecks „Vetorecht der Quellen“ zu einem anderen Bild.¹⁴

II.

In den reichlich erhaltenen städtischen Urkunden sind finanzielle Transaktionen festgehalten, durch die soziale Interaktionen zwischen Peter Paul Rubens und seinen Zeitgenossen dokumentiert werden.¹⁵ Die Handlungsmuster aller Akteure des sich darin abzeichnenden sozialen Feldes gleichen einander. Rubens nahm hier keineswegs eine Sonderstellung ein. Mit dem von der Rubensbiographik traditionell referierten Künstlerhabitus war diese Beobachtung kaum vereinbar. Die diesbezüglichen Dokumente blieben von der sonst so gründlichen Archivforschung des 19. Jahrhunderts vielleicht auch deshalb unbeachtet, weil sie das Bild des ‚bürgerlichen‘ Rubens störten oder für ihn als ‚Künstler‘ scheinbar keine Rolle spielten.

Als Mitglied der Antwerpener Elite pflegte Rubens jenen Lebensstil, dem sich schon seine Eltern verpflichtet gefühlt hatten. Dazu gehörte es, dass er 1611 ein großes Grundstück am *Wapper* erwarb, auf dem er ein Haus errichten ließ, dessen Ausbau sich über mehrere Jahre hinzog.¹⁶ In jener Zeit begann Rubens eine rege Geschäftstätigkeit, indem er Grundstücke kaufte und verkaufte sowie Renten und Hypothekenbriefe erwarb.¹⁷ Insgesamt er-

13 Ordenberg Bock von Wülfigen: Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung, Berlin 1947, S. 15–20.

14 Reinhart Koselleck: Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt, in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 757, Frankfurt a.M. 31995, S. 176–207, hier S. 206.

15 Nils Büttner: Herr P.P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden, *Rekonstruktion der Künste* 7, Göttingen 2006, bes. S. 48–53.

16 Büttner: Rubens (s. Anm. 15), S. 86–108.

17 Für die diesbezüglichen Dokumente vgl. die Datenbank *Rubens online*, URL: <http://diglib.hab.de/edoc/ed000083/startx.htm> [07.01.2012].

brachten allein die Renten und Kapitalanlagen, die Rubens in den ersten zehn Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien erwarb, einen jährlichen Ertrag von annähernd 1.500 Gulden. Das war ziemlich genau das Dreifache seines ebenfalls schon üppig bemessenen Honorars als Hofmaler der Erzherzöge, ein Amt das ihm 1609 zugleich die Befreiung von allen Steuern und bürgerlichen Lasten gebracht hatte.¹⁸ Es steht außer Frage, dass diese ökonomische Unabhängigkeit zugleich zum Garanten künstlerischer Freiheit wurde, denn Rubens musste nicht jeden Auftrag annehmen.

Die im Archiv der Stadt Antwerpen erhaltenen Dokumente vermögen zu belegen, wie stark Rubens durch seine finanziellen Transaktionen in die städtische Elite integriert war, denn sie lesen sich in der Summe tatsächlich wie ein ‚Who is who‘ der besseren Antwerpener Gesellschaft.¹⁹ Schon lange bevor er 1624 selbst geadelt wurde, womit er auch formell den Status eines Aristokraten zuerkannt bekam, führte Rubens als Angehöriger der Antwerpener Oberschicht ein seigneuriales Leben. Diesen Lebensstandard vermochte auch der spätere Ritterschlag nicht mehr zu verbessern, der im Grunde nur die De-jure-Anerkennung seines durch Geburt erworbenen Status bedeutete. Durch seine Abkunft gehörte Rubens der Antwerpener Elite an, und diesem Stand und Status blieb er treu – bei allem Prestigegewinn, den er im Laufe seines Lebens verzeichnen konnte. Sein Streben nach Prestige darf dabei nicht als ein stetes Ringen um den Aufstieg aus seiner sozialen Schicht missdeutet werden, denn wie wohl allen ‚homines novi‘ dürften Rubens die subtilen Rangunterschiede zum Geburtsadel genauso bewusst gewesen sein, wie die Unüberwindlichkeit der gesellschaftlichen Grenzen zum echten höfischen Adel.²⁰ Auch zum Ritter geschlagen blieb er, genau wie Nikolaas Rockox, dem diese Ehre ebenfalls zuteil geworden war, ein Angehöriger der Antwerpener Oberschicht. In diesem Kontext war es anscheinend auch weniger bedeutend, ein allseits angesehener Maler zu sein, als das ehrenvolle Amt eines Mitgliedes des Geheimen Rates innezuhaben. Dieses Rollenbild kommt auch in zahlreichen Rechtsdokumenten zum Ausdruck, in denen er sich selbst zumeist als „Herr Pietro Paulo Rubens, Ritter“ bezeichnete, „Herr von Steen und Sekretär des Geheimen Rates seiner Majestät“.²¹ Den Lebensidealen des Antwerpener Patriziats war

18 Büttner: Rubens (s. Anm. 15), S. 46f., S. 52.

19 Nils Büttner: *Aristocracy and Noble Business. Some Remarks on Rubens's Financial Affairs*, in: Kathlijne van der Stighelen (Hrsg.): *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, *Pictura Nova* 10, Bd. 1, Turnhout 2006, S. 67–78.

20 Büttner: Rubens (s. Anm. 15), S. 42–63.

21 Er selbst bezeichnete sich als „Heer Pietro Paulo Rubens riddere heer van Steene ende secretaris van syne majesteit secreten raedt“. So in einem Dokument vom 23.02.1636. Büttner: Rubens (s. Anm. 15), S. 200, Anm. 86.

Rubens auch gefolgt, indem er 1627 einen bei Eeckeren gelegenen Gutshof und 1635 den Landsitz *Het Steen* bei Elewijt erwarb.²² Zu diesem Anwesen gehörten nicht nur ein Herrenhaus, ein landwirtschaftlicher Betrieb, Obstplantagen, Felder, Wiesen und Wälder, sondern auch die Hoheit über einige umliegende Dörfer, deren Einwohner und Hintersassen dem Herrn van Steen tribut- und lehenspflichtig waren.

III.

Viele seiner Handlungen, die in Urkunden und Briefen dokumentiert sind, wurden Rubens' Biographen zum Anlass, über seine pekuniären Interessen zu spekulieren. So wurde der Verkauf der Antikensammlung an Buckingham ebenso als Ausdruck von Geldnot gedeutet wie die Ratenzahlung für sein Grundstück am *Wapper*. Meine von den Archivfunden ausgehende Untersuchung der finanziellen Situation belegt durch die systematische Auswertung der Antwerpener Schöffen-Akten, dass Rubens schon bald nach der Rückkehr aus Italien keinerlei finanzielle Probleme mehr hatte und über regelmäßige Einkünfte verfügte, die sein üppiges Gehalt als Hofmaler um das Vierfache übertrafen.²³ Im Kontext der Frage nach den ‚Ökonomisierungen der Welt im 17. Jahrhundert‘ ist besonders die Analyse der von Rubens praktizierten Preisgestaltung von Interesse, die im Folgenden in den Fokus gerückt werden soll.

Dass Rubens schon zu Beginn seiner Karriere von seinen Zeitgenossen als eher „teurer“ Maler wahrgenommen wurde, bezeugt ein Brief, den sein Mitbürger Balthasar Moretus am 9.04.1615 an Philippo de Peralta sandte. Darin heißt es, Rubens schicke die weniger wohlhabenden Connaisseurs zu einem geringeren und mithin preiswerteren Maler, da es ihm selbst nicht an Käufern für seine exzellenten und teureren Bilder fehle.²⁴

Tatsächlich lagen die Preise für Rubens' Bilder in den Jahren zwischen 1610 und 1619 noch weit unter dem, was beispielsweise sein einstiger Lehrer Otto van Veen verlangte.²⁵ In Rubens' Korrespondenz haben sich ver-

22 Ebd., S. 62.

23 Büttner: Rubens (s. Anm. 15), S. 50.

24 „Atque ea in re elegantiorum aliquem pictorem imitatur (qualem Antverpiae Rubenium habemus) qui imperitum artis aestimatorem, ad rudem, et proinde minoris pretii artificem, a se ablegat: neque enim ipsi desunt elegantissimae suae picturae, etsi alias carions, emptores.“ Max Rooses, Charles Ruelens: *Correspondance de Rubens et Documents Epistolaires concernant sa Vie et ses Œuvres Publiques*. Codex Diplomaticus Rubenianus, Bd. 2: 1609 – 25 Juillet 1622, Antwerpen 1898, S. 78.

25 Natasja Peeters: *Painters pencils move not without that musicke. Prices of Southern Netherlandish Painted Altarpieces between 1585 and 1650*, in: Anna Tummers, Koen-

schiedene Äußerungen zu seiner Preisgestaltung erhalten. So werden etwa die Größe eines Werkes oder die Figurenzahl als Preisindikatoren angeführt. Überprüft man diese Begründungszusammenhänge allerdings am Bestand der überlieferten Bilder und ihrer Preise, soweit diese bekannt sind, so scheint keinesfalls nur der mehr oder weniger objektiv ermittelbare Wert der Sache eine Rolle zu spielen, sondern auch und vor allem der Stand des Kunden. Überhaupt scheint so mancher Künstler seinen Preis vor allem an den finanziellen Möglichkeiten seines Auftraggebers orientiert zu haben.²⁶ Das gilt auch für Rubens, dessen Preispolitik bis heute nicht vollständig untersucht ist. Betrachtet man die für Altarwerke überlieferten Preise, so lässt sich feststellen, dass diese allem Anschein nach nicht immer eine rationale oder am materiellen Befund nachvollziehbare Basis haben.²⁷

Wenn man die bemalten Quadratmeter zugrunde legt, ergibt sich, dass Rubens im Verlauf seiner Karriere einen Preisanstieg verzeichnen konnte, der zum Ende seines Lebens fast beim Doppelten dessen lag, was er als junger Maler verdiente. Von der tatsächlich bemalten Fläche ausgehend, war Rubens nicht einmal der teuerste Maler seiner Zeit, doch ist zu fragen, ob das bloße Flächenmaß irgendwelche Aussagekraft hat. Tatsächlich gibt es entgegen Rubens' eigener Aussage, dass die Größe eines Bildes oder die Zahl der dargestellten Figuren den Preis bestimme, keinen Hinweis darauf, dass diese Faktoren eine Rolle gespielt hätten. Auch der Malträger, das heißt die Frage, ob ein Werk auf Leinwand oder Holz ausgeführt war, fand offensichtlich in der Preisgestaltung keinen objektivierbaren Niederschlag. Eher schon war es anscheinend von Bedeutung, wer zum Beispiel ein religiöses Werk beauftragte. Die 22 zwischen 1610 und 1638 entstandenen Altarwerke, bei denen Stifter und Preise bekannt sind, hatten unterschiedlichste Auftraggeber. Königliche Hoheiten und adelige Personen waren darunter, religiöse, kirchliche und öffentliche Einrichtungen, aber auch Privatpersonen aus dem gehobenen Stadtbürgertum. Die Preise lagen dabei zwischen 300 und 2.600 Gulden, wobei durchschnittlich 1.230,90 Gulden entrichtet wurden. Um diesen Preis zu den damaligen Lebensbedingungen ins Verhältnis zu setzen, muss man wissen, dass 300 Gulden etwa dem Jahresgehalt eines Antwerpener Steinmetzmeisters entsprachen.²⁸ Legt man wieder den durchschnittlichen Quadratmeterpreis zugrunde, zahlten kirchliche Würdenträger die höchsten Beträge, dicht gefolgt von den Angehörigen der

raad Jonckheere (Hrsg.): *Art market and connoisseurship. A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, Amsterdam studies in the Dutch Golden Age, Amsterdam 2008, S. 97–124, hier S. 119.

26 Ebd., S. 105.

27 Zu diesem Schluss kommt Natasja Peeters in ihrem gründlich recherchierten Aufsatz, ebd., S. 119.

28 Büttner: Rubens (s. Anm. 15), S. 49.

städtischen Oberschicht und den weltlichen Würdenträgern. Nur die Erzherzöge zahlten weniger, etwa die Hälfte dessen, was die anderen adeligen Mäzene zahlten, stand Rubens doch bei ihnen als Hofmaler in Diensten. Entschieden weniger zahlten religiöse Einrichtungen, wobei reiche Orden, wie etwa die Jesuiten oder die Benediktiner, mehr bezahlten als zum Beispiel die Franziskaner. Noch weniger zahlten geistliche Bruderschaften. Auch war Rubens durchaus bereit, Freundschaftspreise zu machen.²⁹ Was sich fraglos in jedem Fall im Preis niederschlug, war der eigenhändige Anteil des Meisters.³⁰ Der vom Meister selbst in den Überarbeitungen an den Tag gelegten Eigenhändigkeit kam, wie es scheint, ein besonderer Stellenwert zu. So betont Rubens zum Beispiel 1621 in einem Brief an William Trumbull, dass er die bestellten Gemälde nicht allein in Teilen, sondern insgesamt überarbeitet habe. Ausdrücklich hob er darauf ab, sie dabei nicht nur oberflächlich mit eigener Hand verbessert, sondern sie überall gleichmäßig tuschiert und retuschiert zu haben.³¹ Dabei ist es bemerkenswert, dass – zumindest zu Rubens' Lebzeiten – die eigenhändigen Werke gar nicht viel mehr kosteten, als die aus der Werkstatt hervorgegangenen Bilder. Wie Rubens 1621 selbst in dem Schreiben an William Trumbull erklärte, betrug der Preis eines komplett eigenhändigen Gemäldes genau das Doppelte eines Bildes, das von Schülern oder Mitarbeitern der Werkstatt ausgeführt worden war (*Abb. 2*). „Hätte ich die ganze Arbeit mit eigener Hand gemacht“, schrieb er, „so wäre sie wohl das Doppelte wert.“³² Man kann sich diesen doch recht moderaten Preisunterschied mit Blick auf die moderne Kunst kaum mehr vorstellen. Heute würde die eigenhändige Arbeit irgendeines berühmten Künstlers vermutlich das hundert- oder tausendfache dessen erzielen, was für das Werk eines gänzlich unbekanntes Schülers zu Erlösen wäre. Dennoch gab der Preisunterschied zwischen einem eigenhändigen Gemälde des Meisters

29 Brief vom 22.10.1630 von Bathasar Moretus, Max Rooses, Charles Ruelens: *Correspondance de Rubens et Documents Epistolaires concernant sa Vie et ses Œuvres Publiés. Codex Diplomaticus Rubenianus*, Bd. 5: du 6 Septembre 1628 au 26 Décembre 1631, Antwerpen 1907, S. 338.

30 Zu Rubens' Werkstattpraxis vgl. Arnout Balis: „Fatto da un mio discepolo“. Rubens's Studio Practices Reviewed, in: Toshiharu Nakamura (Hrsg.): *Rubens and his Workshop. The flight of Lot and his Family from Sodom*, Ausstellungskatalog Tokyo, The National Museum of Western Art 1993, S. 97–127; Ders.: *Rubens and His Studio. Defining the Problem*, in: *Rubens. A Genius at Work*, Ausstellungskatalog Brüssel, Königliches Museum der Schönen Künste 2007, S. 30–51; Nils Büttner: *Die Firma Rubens*, in: Bettina Baumgärtel (Hrsg.): *Himmlich – Herrlich – Höfisch. Peter Paul Rubens, Jan Wellem und Anna Maria de' Medici*, Leipzig 2008, S. 62–65.

31 Rooses, Ruelens: *Codex Diplomaticus Rubenianus*, Bd. 2 (s. Anm. 24), S. 273: „[...] aussy n'est-elle pas amendée légeremt. de ma main, mais touchée et retouchée par tous esgallemt.“

32 Ebd.: „car si j'eusse fait tout l'ouvrage de ma main propre, elle vaudroit bien le double.“



Abb. 2: Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens: Titelblatt zu: *De iustitia et iure ceterisque virtutibus cardinalibus libri quattuor ... Auctore Leonardo Lessio e Societate Jesu ... Editio quarta auctior et castigior, Antverpiae: Officina Plantiniana, 1617*

und einer Schülerarbeit auch zu Rubens' Zeit schon Anlass zur Diskussion und zu der immer wieder von Kunden und Bestellern geäußerten und vertraglich festgelegten Forderung, dass Rubens das ganze Bild oder zumindest wesentliche Teile wie die Gesichter selbst auszuführen habe.³³ Man mag sich aufgrund der heutigen Preise, die für Bilder gezahlt werden, darüber wundern, dass der Preisanstieg im Laufe der Karriere nicht einmal eine Steigerung von hundert Prozent erfuhr und dass ein Rubens zwar teurer war als das Bild eines heute nicht einmal mehr namentlich bekannten Malers, aber eben gerade einmal das Doppelte kostete. Seine Begründung erfährt dieser Umstand vermutlich auch in der Tatsache, dass das Kaufen und Verkaufen von Waren in Rubens' Umfeld nicht nur als ökonomisches, sondern vor allem als moralisches Problem galt.

IV.

Die spätscholastisch geprägte Wirtschaftstheorie des 17. Jahrhunderts war fest in der theologischen Tugendlehre verwurzelt. Davon legt ein vielgelesenes Buch des Leuener Professors Leonardus Lessius beredt Zeugnis ab, das, erstmals 1605 gedruckt, in den folgenden hundert Jahren mehr als zwanzig Auflagen erlebte.³⁴ *De iustitia et iure caeterisque virtutibus cardinalibus libri IV* heißt jenes Werk, für dessen 1617 in Antwerpen edierte Neuauflage Rubens das Titelblatt entwarf.³⁵ Es würde zu weit führen, die komplexe Ikonographie des allegorischen Kupferstichs zu entschlüsseln, doch sei darauf hingewiesen, dass der Autor mit der Bilderfindung höchst zufrieden war. „Das neue Frontispiz gefällt mir“, schrieb er, „wie es nicht anders sein kann, ist es voller Eleganz und Einfallsreichtum.“³⁶

33 Für Belege vgl. Büttner: Rubens (s. Anm. 15), S. 118 f.

34 Allgemein zu Lessius' Werk und Wirkung vgl. Barry Gordon: Der ehrwürdige Leonardus Lessius, in: Bertram Schefold (Hrsg.): *Vademecum zu einem Klassiker der spätscholastischen Wirtschaftsanalyse, Klassiker der Nationalökonomie*, Düsseldorf 1999, S. 81–100; Toon Van Houdt: *Leonardus Lessius over lening, intrest en woeker. De iustitia et iure, lib. 2, cap. 20: Editie, vertaling en commentar*, Brüssel 1998; Ders.: *Just pricing and profit making in late scholastic economic thought*, in: Dirk Sacré (Hrsg.): *Myrica. Essays on Neo-Latin literature in memory of Jozef Ijsewijn*, Humanistica Lovaniensia 16, Leuven 2000, S. 397–414, jeweils mit weiterer Literatur.

35 Vgl. Prosper Arents: *De Bibliothek van Pieter Pauwel Rubens. Een reconstructie*, hrsg. von Alfons K. L. Thijs, *De gulden passer 78/79*, Antwerpen 2001, S. 113, D 17, S. 116, D 27, S. 120, D 38, S. 347. Zu Rubens' Titelblatt vgl. J. Richard Judson, Carl Van de Velde: *Rubens. Book Illustrations and Title-pages*, *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard 21, Brüssel – London 1977, S. 184–187, Nr. 38; Bd. 2, Abb. 128 f.

36 „Frontispicium nouum placet, vtpote plenum Elegantiae et Ingenij:“ *Ebd.*, S. 405.

Durch den Untertitel als ausführlicher Kommentar zur *Secunda-secundae* der *Summa theologiae* des Thomas von Aquin ausgewiesen, behandeln die vier Bücher „Gerechtigkeit und Recht und die anderen Kardinaltugenden“.³⁷ Mit der titelgebenden Abhandlung des zweiten Buches zu „Iustitia & Iure“ lieferte Lessius zugleich einen wesentlichen Beitrag zum damaligen wirtschaftstheoretischen Diskurs.³⁸ Zwei Fragen waren es vor allem, die seinerzeit heiß diskutiert wurden und denen sich auch Lessius ausführlich widmete. Zum einen das kirchliche Wucherverbot und die damit zusammenhängende Frage der Rechtfertigung des Zinses, zum anderen die an Überlegungen von Kauf und Verkauf gebundene Frage des ‚gerechten‘ Preises.³⁹

„Als gerechter Preis gilt jener Preis, der von der Obrigkeit zum allgemeinen Wohl festgesetzt wurde, oder aber der Preis, der durch die Einschätzung der Allgemeinheit zustande gekommen ist.“⁴⁰ Der erstere gilt als der legitime, der zweite als der natürliche Preis. Lessius war sich dabei mit anderen Theoretikern einig, dass der legitime und gesetzlich festgeschriebene Preis – von wenigen Ausnahmen abgesehen – vor dem natürlichen Vorrang haben müsse. Wo es keinen gesetzlichen Preis gäbe, müsse der natürliche Preis als gerecht angesehen werden, weshalb Lessius den Vertretern der Administration riet, bei der Preisfestsetzung alle auf den Markt wirkenden Kräfte zu berücksichtigen.⁴¹ An anderer Stelle beschreibt er das vielfältige Spektrum der Wirkmechanismen, und obwohl Lessius die Begriffe ‚Angebot‘ und ‚Nachfrage‘ nicht verwandte, wird doch deutlich, dass er mit den Prinzipien wohlvertraut war.⁴² So beschrieb er, dass die Preise bei einem Mangel an Gütern und einer großen Zahl potentieller Käufer steigen, während sie fallen, wenn die Zahl der Käufer klein und die Warenmenge groß

37 Leonardus Lessius: De iustitia et iure cæterisque Virtutibus Cardinalibus libri iv. Ad 2.2. D. Thomæ, à quæst.[io] 47. vsque ad quæst. [io] 171. Authore leonardo lessio è Societate Iesv S.[anctæ] Theol.[ogicæ] in Academia Lovaniensi Professore. Iovani, Ex officina Ioannis Masij, Typ.[graphus] Iur.[idicæ] anno m. dcv. cvm privilegio, Leuven 1605.

38 Raymond de Roover: Leonardus Lessius als economist. De economische leerstellingen van de latere scholastiek in de zuijdelijke Nederlanden, Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren 31.1, Brüssel 1969, S. 6.

39 Van Houdt: Pricing and profit making (s. Anm. 34), S. 397–414.

40 „Iustum pretium censeri, quod vel à potestate publica ob bonum commune est taxatum, vel communi hominum æstimatione determinatum.“ Lessius: De iustitia et iure (s. Anm. 37), Anm. 39, S. 252 [II, 21, 7].

41 Ebd., S. 242f., bes. S. 243 [II, 20, 144–153, bes. 148].

42 „[...] quarum quædam spectantur circa merces ipsas, vt copia, inopia, necessitas, & utilitas earum: quæda[m] circa venditores, vt labores, expe[n]sæ, pericula, damna in illis comparandis, adducendis & conseruandis. item modus vende[n]di, nempe an vltro offerant, an rogati vendant: quædam circa emptores, sintne multi an pauci, sitne pecunia copia an inopia.“ Ebd., S. 253 [II, 21, 8].

sei.⁴³ Gerade aber weil sich die Preise nach Angebot und Nachfrage regulieren sollten, argumentierte Lessius für einen Markt, der „alle Machenschaften und Bemühungen der Händler ausschließt, allein für den Verkauf einer Ware zuständig zu sein oder sie zu einem bestimmten Preis zu veräußern“.⁴⁴ Um bei Anwendung des natürlichen Preises ein Mindestmaß an Gerechtigkeit herzustellen, müsse deshalb eine stete Markttransparenz gewährleistet sein, denn so würde ein verbindlicher Preis erreicht, „zu dem auch die allgemeine Einschätzung gelangt wäre, wenn man die Waren auf dem Markt offen angeboten hätte und die ganze Stadt durch einen Herold zusammengerufen worden wäre“.⁴⁵ Dieses Fehlen eines festgesetzten Preises war vor allem bei jenen Waren zu verzeichnen, die nur selten gehandelt wurden, zum Beispiel bei Luxusgütern. Dinge, die jenseits des täglichen Bedarfs lagen und für die keinerlei administrative oder allgemeine Preisregulierung stattfand, nahmen in der allgemeinen Wirtschaftstheorie der Zeit eine Sonderstellung ein. Lessius nahm sich auch dieses Problems in der gebotenen Ausführlichkeit an und erwähnte unter den Dingen, die weder einen legitimen noch einen allgemeinen Preis haben, explizit „Gemmen, Rassehunde, Falken, Pfauen, alte Gemälde und dergleichen“.⁴⁶ Er referierte dazu einleitend die Auffassung einiger Gelehrter, dass es den Verkäufern erlaubt sei, derartige Dinge zu dem von ihnen verlangten Preis zu verkaufen.⁴⁷

Wir können dies anfänglich gelten lassen, denn diese Waren sind für das menschliche Leben nicht wesentlich. So muss angenommen werden, dass der Käufer den vom Verkäufer geforderten Betrag aus freiem Willen bezahlt, er würde nämlich solche Waren sonst wohl kaum kaufen, denn er wird dazu durch keinerlei Notwendigkeit getrieben.⁴⁸

Zum zweiten ließen sich Rechtsgrundsätze für eine freie Preisgestaltung als Beleg anführen wie „jeder ist Herr und Gebieter seiner Dinge“ und „eine

43 Auch in dem in diesem Kontext aufgezeigten Zusammenhang zwischen Waren- und Geldumlauf zeigt sich Lessius der Schule von Salamanca verpflichtet. Vgl. de Roover: Lessius (s. Anm. 38), S. 8 f.

44 „[...] omni machinatione & industria mercatoru[m], qua efficiunt, vt ipsi soli vel aliquid vendant vel certo pretio vendant.“ Lessius: *De iustitia et iure* (s. Anm. 37), S. 271 [II, 21, 144].

45 „[...] sed ex publica æstimatione, qua æstimarentur si publicè in foro, sub voce præconis, concurrente tota ciuitate, proponerentur.“ Ebd., S. 261 [II, 21, 76].

46 „[...] ut sunt quædam gemmæ, insignes canes, falcones, aues indicæ, picturæ veteres, & similia.“ Ebd., S. 253 [II, 21, 15].

47 „Quidam affirmant; Ita Sotus I, 6, q. 2, ar. 3. & Petrus Nauarra I, 3, c. 2, nu. 11.“ Ebd., S. 253 [II, 21, 15].

48 „Probatur primò, quia cum no[n] sint necessariae vitæ humanæ, si quis velit eas emere, sponte censebitur velle dare quod alter exigit: (alioquin non emeret, cum nulla necessitas eum ad hoc compellat) quare venditor poterit accipere.“ Ebd., S. 253 [II, 21, 15].

Sache ist genau soviel wert, für wie viel man sie verkaufen kann“.⁴⁹ Dieser von Domingo de Soto, Martin de Azpilcueta und der Schule von Salamanca vertretenen Auffassung widersprach Lessius allerdings, denn er war der Meinung, dass man derartige Waren keinesfalls zu jedem vom Käufer gebotenen Preis veräußern dürfe, sondern die Bewertung stets sachkundigen Gutachtern überlassen bleiben müsse.⁵⁰ So schreibt Lessius:

Natürlich sollten solche Waren nicht nach Ermessen des Verkäufers veräußert werden, sondern vielmehr entsprechend der Einschätzung von Kennern oder wenigstens gemäß der Einschätzung des Verkäufers selbst, der guten Glaubens alle relevanten Umstände erwogen hat. Das kann folgendermaßen bewiesen werden: Zuerst gilt, dass der gerechte Preis von Waren, denen ein legaler oder gemeiner Preis fehlt, vom Urteil eines kenntnisreichen Kaufmanns abgeleitet werden sollte, der die Umstände erwägt, welche auf den Wert der Ware einwirken. Nun muss jede Ware zu einem gerechten Preis verkauft werden, also ist es nicht erlaubt, etwas zu einem so hohen Preis zu verkaufen, wie man ihn erzielen kann. [...] Zum zweiten gilt, dass eine Ware nicht deshalb soviel wert ist, weil es dem Verkäufer gefällt, sie so teuer zu verkaufen, sondern vielmehr, weil sie nach Abwägung aller Umstände im Urteil aller Weisen so hoch bewertet wird, also ist es nicht statthaft, [...] Würde drittens die frühere Meinung übernommen, dann könnte jemand eine Ware, von der er in guter Absicht denkt, dass sie 10 wert sei, für 100 oder 1.000 verkaufen, wenn er einen Fürsten findet, der diese Ware schätzt und kaufen will.⁵¹

Dass sich der Preis einer Ware manchmal tatsächlich auch nach dem Stand ihres Erwerbers bemaß, wusste auch Rubens, der im April 1618 an Sir Dudley Carleton schrieb, dass „die großen Herren beim Kaufen und Verkaufen mitunter einigen Nachteil zu erleben pflegen, denn viele rechnen den Ti-

49 „Secundò, Quia quisque in rebus suis est moderator & arbiter; vt habemus L. In re mandata, C. mandati & com[m]une proloquium est, rem valere quanti ve[n]di potest.“ Ebd., S. 253 [II, 21, 15].

50 Vgl. de Roover: Lessius (s. Anm. 38), S. 10 f.

51 „[...] nempe res tales no[n] posse vendi pro arbitrio venditoris, sed iuxta æstimationem intelligenti[um], vel certè iuxta æstimationem ipsius venditoris, bona fide spectatis circu[m]stantiis supradictis, inita[m]. colligitur ex Nauarro c. 23, n. 78. & Caiet.[ano] in art. 1. q. 77. Probatur Primò, Quia iustum pretiu[m] earum rerum, quæ nec lege, nec com[m]uni æstimatione taxatæ sunt, sumendum est ex iudicio intelligentis mercatoris, qui spectatis circu[m]stantijs, ad rei valore[m] facientibus, eam æstimet. atqui res quælibet debet vendi iusto pretio: ergo non est licitu[m] tanti vendere, quanti vendi potest. [...] Secundò, Non ideo res tanti valet, quia venditori placet eam tanti vendere; sed quia prudentum iudicio omnibus consideratis tanti æstimatur: ergo non potest eam vendere quanti lubet. [...] 254:] Tertiò, Quia alioquin venditor re[m] eam, quam bona fide æstimat 10 posset vendere 100. vel 1000. si videret Principem aliquem ea delectari, eamque velle emere.“ Lessius: De iustitia et iure (s. Anm. 37), S. 253 f. [II, 21, 16].

tel des Käufers gerne mit in den Wert der Gegenstände ein“.⁵² Diese Handlungsweise war jedoch vom Standpunkt der Moral etwas zweifelhaft, weshalb Rubens umgehend beteuerte, dass sie ihm fremd sei.⁵³ Was er eher gekannt haben dürfte, ist die Affektion eines Kunden, die es ebenfalls in Rechnung zu ziehen galt. Man merke nämlich, so heißt es bei Lessius, „dass, wenn ein Verkäufer stark von einer Sache bewegt ist, er seine Leidenschaft mit in Betracht ziehen kann (wie Navarrus lehrt), wenn er diese Einschätzung in gutem Glauben gibt.“⁵⁴ An diese kurze Ausnahme von der erklärten Regel schließt dann wiederum eine ausführliche Widerlegung jener Argumente an, die einleitend angeführt wurden. So zahle der Käufer nämlich durchaus nicht freiwillig einen Betrag, der den gerechten Preis übersteige, „weil er damit kein Geschenk zu machen beabsichtigt, sondern vielmehr, um zu kaufen und den Preis einer Sache zu entrichten.“⁵⁵ Abschließend stellte Lessius dann fest, dass die eingangs zitierten Rechtsgrundsätze nicht stichhaltig seien.⁵⁶ „Das allgemeine Diktum, dass eine Sache genau soviel wert ist, für wie viel man sie verkaufen kann, ist innerhalb der Grenzen einer gerechten Einschätzung zu denken, wobei die Gerechtigkeit des Preises nicht durch einen einzelnen gewährleistet ist.“⁵⁷

Um den Wert seltener oder kostbarer Gegenstände zu ermitteln, bedurfte es nach der vielfach geteilten Auffassung von Leonardus Lessius einer Gruppe gewissenhafter Kenner, die unter Berücksichtigung der allgemeinen Umstände durch ihre gemeinschaftliche Bewertung einen gerechten Preis feststellte. Es bedarf hier nicht noch einmal der besonderen Erwähnung, dass diese Überlegungen zur Marktgerechtigkeit in eine theologische Abhandlung über Tugenden und Laster eingebettet waren. Doch wird erst vor dem Hintergrund der darin zum Ausdruck kommenden Glaubensgewissheit und der damit verbundenen Jenseitsvorstellung verständlich, dass es Lessius nicht bloß um die Darstellung ökonomischer Modellvorstellungen ging. Für ihn, wie für jeden anderen gläubigen Katholiken seiner Zeit,

52 Die Briefe des P.P. Rubens. Übersetzt und eingeleitet von Otto Zoff, Wien 1918, S. 81, vgl. Rooses, Ruelens: Codex Diplomaticus Rubenianus, Bd. 2 (s. Anm. 24), S. 135.

53 „[...] della qual maniera di fare io sono alienissimo.“ Ebd., S. 135.

54 „Aduerte tamen, si venditor ei valde afficiatur, posse hunc suum affectum æstimare; (vt docet Nauar.[us] ca. 23, nu. 83.) sed id bona fide fieri debet.“ Lessius: De iustitia et ivre (s. Anm. 37), S. 254 [II, 21, 17].

55 „quia non inte[n]dit donare[m], sed emere, & soluere du[m] taxat pretium rei.“ Ebd., S. 254 [II, 21, 16].

56 „Lex illa nihil ad rem facit, nam non loquitur de æstimatione rebus imponenda; sed tantum significat quemq[ue] de rebus suis posse disponere pro suo arbitratu, etiam in suum inco[m]modum; mandatarium aute[m] non posse.“ Ebd., S. 254 [II, 21, 16].

57 „Co[m]mune autem dictum illud, Res tanti valet, quanti vendi potest; intelligendum est intra limites iustæ æstimationis; quia iustitia pretij non consistit in indiuiduo.“ Ebd., S. 254 [II, 21, 16].

war ein tugendsames Leben Ausdruck der Erlösungshoffnung. Der Maler Rubens war mit diesen Ideen nicht nur vertraut, er hat auch nach ihnen gehandelt. Anders als die ältere Biographik behauptet, war er weder geizig noch geldgierig.⁵⁸ Jenseits eines von Angebot und Nachfrage diktierten Marktes verbot ihm die Sorge um das eigene Seelenheil den Verstoß gegen die allgemein anerkannte ökonomische Tugendordnung. Zumindest moralisch war es nämlich keinesfalls in das Belieben eines einzelnen Malers oder Kunsthändlers gestellt, Bilder und andere Luxusartikel zu einem aus eigener Einschätzung gewonnenen Preis zu verkaufen. Im Rahmen seiner Verkaufsverhandlungen mit Sir Dudley Carleton bezog sich auch Rubens auf diese Form der Generierung eines gerechten Preises. Und so betonte er in einem Brief, den er am 12.05.1618 an den Botschafter schickte, dass er sich bei der Preisfestlegung stets dem Urteil erfahrener Sachverständiger unterwerfen wolle.⁵⁹ In seinem katholischen Umfeld hatte auch Rubens sich grundsätzlich – wie jeder andere auch – an der allgemeinen Bewertung zu orientieren und die marktübliche Preisgestaltung zu berücksichtigen. Jedes Abweichen von dieser Regel hätte nicht nur gegen das Dekorum verstoßen, sondern geltende Rechtsnormen verletzt. Für Rubens, der sich stets bemühte öffentlich als guter Christ zu erscheinen, der seine Christenpflichten ernst nimmt, war diese öffentliche Wahrnehmung vermutlich wichtiger als ein kurzfristiger materieller Gewinn.⁶⁰

58 Sandrart: Teutsche Academie (s. Anm. 7), S. 292. (Sandrart.net <http://ta.sandrart.net/515> [03.09.2011]); Arnold Houbraken: De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen, 3 Bde., Amsterdam 1718–1721, hier Bd. 1, S. 71 f.

59 „[...] io la trattarei liberalmente et mi rimetterei sempre del prezzo al arbitrio di ogni persona intelligente.“ Rooses, Ruelens: Codex Diplomaticus Rubenianus, Bd. 2 (s. Anm. 24), S. 181 f.

60 Die Literatur zu Leben und Werk des Malers Peter Paul Rubens ist umfangreich. Eine kommentierte Bibliographie ausgewählter Literatur bietet Nils Büttner: Rubens, C. H. Beck Wissen, München 2007, S. 122–125. Ausdrücklich zur Lektüre empfohlen seien auch: Svetlana Alpers: The Making of Rubens, New Haven u. a. 1995; Ulrich Heinen und Andreas Thielemann (Hrsg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001.