

Helldunkel und Konfiguration bei Rubens

von Lorenz Dittmann

In Erich Hubalas wichtigem Aufsatz »Figurenerfindung und Bildform bei Rubens. Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler« heißt es: »Nicht ›Bilder‹ erfindet der Maler, sondern Figurationen«; für Rubens' Bild-erfindung sind »die *Figuren* das Primäre, nicht ein imaginärer Bildraum, den er erst dann mit Gestalten und Gegenständen bevölkert«; ihm ist eigentümlich, »daß er Konfiguration und Figuren simultan als Darstellung eines Themas hervorbringt, daß er also genaugenommen, gar nicht *anordnet*, sondern seine Bilder mittels der Konfiguration *ordnet*. Seine Figurenordnung ist Bildordnung.«

Der Begriff »Konfiguration« entspricht dem von Kurt Badt geprägten Begriff der »Figurenfolge«. »Die Figurenfolge nach Badt kann ... ebenso wie die von uns so bezeichnete Konfiguration als Verankerung des Themas im Bilde verstanden werden, und zwar mittels einer unverrückbaren, vom Maler geschaffenen, thematisch sprechenden und anschaulich erfahrbaren Proportionierung der Figuren zueinander und zum Ganzen der Komposition.«

Aber insofern Kurt Badt der Überzeugung war, »daß seine Beobachtungen ein allgemeines Bildungsgesetz bloßgelegt haben«, muß »Konfiguration«, als etwas für



1 Rubens, Die Niederlage Sanheribs. München, Alte Pinakothek

Rubens Charakteristisches, eine besondere Prägnanz der Figurenfolge meinen, und so versteht sie Hubala auch, etwa in der Absetzung der Rubens'schen Komposition von der van Dyck'schen¹.

Gerade die von Hubala in ihrer spezifischen Ausprägung erkannte »Konfiguration« der Rubens'schen Bildform macht die Frage nach ihrem Verhältnis zum Helldunkel und zur Farbgestaltung bei Rubens unabweisbar. Sind Helldunkel und Farbe bei Rubens von der »Konfiguration«, der Figurenfolge seiner Bilder und damit vom »Thema« einfach bedingt oder folgen sie eigenen bildhaften Gestaltungskriterien? Problem ist mithin auch das Verhältnis von »Bild« und »Thema«.

Hubala selbst deutet diese Problemstellung an, indem er, in einem erweiterten Begriff von »Konfiguration«, diese abschließend bestimmt als »diejenige Verfassung thematischer Komposition ..., in der Figürliches und Außerfigürliches für unsere Anschauung aufgehoben sind«².

Die Frage stellt sich auch deshalb, weil wesentliche neuere Beiträge zur Erforschung der Rubens'schen Figurenkomposition die Helldunkel- und Farbgestaltung seiner Bilder außer Betracht lassen³ – zu schweigen von der Rubens-Forschung, die sich auch um seine Figurenerfindung und Konfiguration nicht kümmert.

Betrachten wir einige in der Münchener Alten Pinako-

thek aufbewahrten Werke des Rubens auf die künstlerische Bedeutung und Eigenart ihrer Helldunkel-Komposition hin.

Bei der »Niederlage Sanheribs« (Abb. 1), gemalt um 1616⁴, dient die Helldunkelkomposition unmittelbar der Vergegenwärtigung des dargestellten Themas. Die Engel Gottes, die die assyrischen Truppen schlagen, begleiten das göttliche Licht, das über die Menschen hereinbricht und die Dunkelheit der Wolken, der Erde und der auf ihr flüchtenden Menschen und Tiere zerreißt. Von links oben brechen die Lichtstrahlen ein und treffen, über einen Abgrund von Dunkelheit im Wolkenhimmel hinweg, die nach rechts fliehenden Krieger. Nur dieser Menschenknäuel aber wird geradewegs von den Strahlen göttlichen Lichts erfaßt, schon die Mittelgruppe mit Sanherib zwischen seinem aufbäumenden Pferd und dem wild ausschlagenden daneben, trifft nur noch das Licht, aber nicht mehr dessen Strahlrichtung, und vollends der Leichnam, der hell von dieser Mittelzone zur linken unteren Bildecke sich erstreckt, liegt außerhalb des dramatischen diagonalen Lichteinfalls, verankert die Helldunkelkomposition im Rechteck der Bildfläche; ihm korrespondiert die Dunkelsilhouette des gestürzten Pferdes, die sich zur rechten unteren Bildecke orientiert.

Unbeschadet ihrer thematischen Funktion vermittelt



2 Rubens, Amazonenschlacht, München, Alte Pinakothek

die Helldunkelkomposition mithin die Konfiguration der Gestalten mit dem Format des Bildes. Diese Vermittlung erfolgt nicht über Flächenbezüge.

Die Figuren der Bildmitte sind zu einem kugeligen Komplex zusammengenommen, nach unten durch eine Zone aus der Düsternis glimmenden Brauns vom



3 Rubens, Das Große Jüngste Gericht, München, Alte Pinakothek

Bildrand kurvig getrennt. Dies Braun ist nicht Oberflächenfarbe der Körper, sondern räumliches Medium, ein *zwischen*, vor den Gestalten schwebender Farbton, einer »durchsichtigen Flächenfarbe« in der Terminologie von David Katz⁵ nahekommend. Auch die Dunkelheit des Himmels vertieft sich mit den Wolkenbändern kugelig – und an den oberen Bildecken verliert sich der Blick in unausmeßbare Finsternisse.

Die »Amazonenschlacht« (Abb. 2), gemalt um 1615, wurde kürzlich zu Recht als »epische Erzählung« interpretiert⁶. Gleichwohl ist das epische Gleichmaß der Konfiguration überströmt von einem Helldunkelfluß, der sich freilich charakteristisch von der dramatischen Kontrastfülle der »Niederlage Sanheribs« unterscheidet. In einem Doppelklang von Helligkeit, im weißbräunlichen Licht der toten Amazonen links unten und dem gefleckten Fell des Amazonenpferdes darüber wie in der grauen Helle des ersten voll sich zeigenden Reiters und seines Begleiters auf der Brücke entspringt er, schäumt, nach einer Dunkelzäsur, in der Kampfgruppe um die Fahne zur prägnanten Helldunkelpolarität auf, während er unter der Brücke in Dunkelheit versickert. Nach der Hellzäsur der Amazone am rechten Brückenkopf, die ein abgeschlagenes Griechenhaupt hochhebt, gewinnt Dunkelheit im davonrasenden Pferd überhand, ein Dunkel-Strom rauscht mit dem stürzenden Pferd herab, die tiefste Dunkelheit wird in einem Finsternisraum aufgefangen. Im sich überschlagenden Schimmel und den in variierender Kurve geschwungenen Amazonenleibern aber leuchtet nochmals das Helle auf. Nicht also gehört die lichte Helle dem Sieg, dem Leben, die Dunkelheit der Niederlage, dem Tode zu, sondern in einem die Schicksale der mythischen Menschen gleichmütig überspielenden Rhythmus überflutet das Helldunkel das Schlachtgeschehen – und hält es zugleich im Gleichgewicht, wägen sich doch die hellen und die dunklen Zentren unter der Brücke, das Helle und das Dunkle im Kampf auf der Brücke, das Helle und das Dunkle im bewegten Himmel, zu einem wiederum sphärisch geschlossenen und in viele Sphären gegliederten Kosmos aus.

So unterstreicht auch hier die Helldunkelkomposition die besondere Vergegenwärtigung des Themas, seinen epischen Gehalt – und dennoch nicht genau dessen figurale Ausprägung. Dem stellen sich schon die allenthalben auffindbaren figuralen »Verunklärungen« durch das Helldunkel entgegen. So wird etwa die Dunkelsilhouette der Amazone in der Bildmitte, die mit der »figural« schwer lesbaren Dunkelform aus aufwehendem Mantel und abgespreiztem Schild die Zäsur markiert, mit der dunklen Mähne des Pferdes, geritten von dem auf die Fahnenträgerin Einhauenden, in eins genommen; das gefleckte Pferd der in den Fluß fliehenden Amazone links vorne wächst in die tiefbraune, dann schwärzliche Dunkelheit hinein. Nirgends binden sich Farbe und Helldunkel eng an die Figuren, vielmehr einen sie sich zu einem selbst »figural« gegliederten machtvollen Strom eigener Rhythmik.

Auch beim »Großen Jüngsten Gericht« (Abb. 3) von 1615/16 läßt sich diese doppelte, thematische und bildmäßige Funktion des Helldunkels beobachten. Thematisch ließe sich eine Zuweisung des Lichtes an die Seligen, der Dunkelheit an die Verdammten begründen. Auf Rubens' Bild dominiert zwar – mit dem kegelförmig geschlossenen Aufstieg der Figuren – das Licht bei den Seligen, die Dunkelheit aber bricht nur in den Beginn der Figurenfolge zur Linken Christi, bei den Posauneblasenden und Verdammte zurückstoßenden Engeln ein, und dann wieder in die Mitte der vielgliedrigen Figurenkette der Verdammten und Teufel, dort sich raumhaft weitend und lichtend zum Höllenfeuer. Desse Dunkelheit und Glühen wiederum erhält ein Gegengewicht im Rücken des Turms der Seligen. So faßt das Helldunkel das Geschehen des Jüngsten Gerichts in rhythmischem Schwung und Gegenschwung zusammen.

Das Helldunkel ist, wie immer bei Rubens, in Farben gebunden, das Licht in die gelblichen und bräunlichen Inkarnate, die Dunkelheiten in das Blaugrau der Schatten, Wolken und Finsternisse. Hinterlegt wird die Farb/Helldunkel-Einheit von der die Bildmitte und den oberen Bildabschluß, also das *Bild* akzentuierenden Helle im Klang von Graublau und Zartgelb. Auch die Inkarnattöne unterstreichen in der Regel die Bildlichkeit, nicht die thematische Bindung. So entsprechen die Bräunlichtöne der beiden Auferstehenden der untersten Zone, des Sitzend-Gebeugten und desjenigen, der mit gewaltiger Anstrengung die Grabplatte hochstemmt, dem Inkarnat des Teufels, der zwei Verdammte mit sich schleppt; deren Inkarnat unterscheidet sich nicht grundlegend vom Inkarnat der Seligen.

Ausschließlicher als das Helldunkel folgen hier die Buntfarben dem Thema der Darstellung: die Trias der Grundfarben bindet die Gestalt Christi mit denen Mariens und Petri zusammen, in Gewändern von Engeln und Heiligen werden diese Farben allein auf der Seite der Seligen vorbereitet.

Doch ist solch enge thematische Bindung der Farben nicht die einzige Möglichkeit der Rubens'schen Farbgestaltung. Ein großes Gegenbeispiel ist der »Bethlehemitische Kindermord« (Abb. 4), der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entstammend. Oft gerühmt wurde der kompositionelle Reichtum des mehrstrophigen Figurenbaus⁷. Aber auch hier erhebt sich die Frage: Lebt dieses Werk allein aus seiner »Konfiguration« als »Figurenfolge«? Wie verhalten sich die Figuren zum Bildgrund, wie verhält sich die Sukzessivität der Gestaltenfolge zur Simultaneität des Grundes? Und auch hier gilt: alle Sukzessivität des Bildes gründet in seiner Simultaneität, wird von ihr umgriffen – und ebenso: die Simultaneität ist nicht Momentaneität, sondern entfaltet sich zur Sukzessivität, erfährt erst in ihrer Gliederung und Fülle⁸.

Die Figuren stehen vor einem Bildgrund, der sich teilt in eine dunklere, grautonige Architektur im räumlichen Mittelgrund rechts und eine ferne Helle links, die

erfüllt ist von gelblichem Licht im hellblauen Himmel und den zarten Braunrosa-, Oliv- und Grautönen der Landschaft.

Diese Polarität von farbig getöntem Hell und Dunkel, in ihrer Simultaneität sich wechselseitig steigernd – Helldunkel ist im Gegensatz zur Farbgestaltung konstitutiv an simultane Erscheinung gebunden – ist die primäre Gegebenheit des Bildes.

Wie kann sich aus der Simultaneität des hell-dunklen Bildgrundes die Sukzessivität der Figurenfolge und ihrer Farben entfalten?

Es ist ein Kriterium der Einheit dieses Werkes, daß vor der Grenze von Hell und Dunkel, dort, wo hinter der dunklen Säulenfront das kühlgelbe Licht hervorstrahlt, die Pathosfigur der Großen Klagenden steht, die in ihrer Gewandung den Helldunkelgegensatz, transponiert in den Klang von Blauschwarz und Zitronengelb, aufnimmt. Sie ist es, die die Figurenfolge aus dem umfassenden Grund entläßt, von ihr aus steigt die Gruppe der klagenden Mütter die Treppen der Tempelanlage hinan, in die Dunkelheit der Schergen und Soldaten hinein. Im Gegenschwung dann der starkfarbige Bogen der mit aller Kraft um ihre Kinder kämpfenden Mütter – und von hier aus geht es, in einem dramatischen Sprung über die Mittelgruppe hinweg⁹, zum linken, abschließenden Teil der Konfiguration, in dem die entfesselte Wut der Mörder triumphiert, zurückgenommen in Braun-, Grau- und Blauschwarzöne,

durchzuckt von branstigem Rot. Darüber aber erscheint als trostvoller, erlösender letzter Schluß die Gruppe der Kinderengel im Himmel, in der sich auch die Farben verklären. Nur in dieser Leserichtung, nicht aber in einer solchen, die die Figurenfolge links unten beginnen läßt, ist es möglich, das freudig-triumphale Schlußmotiv im Himmel mit der Konfiguration auf Erden zu verknüpfen¹⁰.

Unbegreiflich für ein unmittelbar thematisches Verständnis muß die Pracht der Farben, das frohe Goldgelb, das kraftvolle Hochrot, das milde Blau und ihr Zusammenschluß zur farbigen Grundordnung der Neuzeit, zur Trias der Primärfarben, bei den kämpfenden Müttern des zweiten, rechten Figurensatzes bleiben. Eine thematische Bindung müßte auch hier gebrochene, düstere, ins Neutrale führende Farben fordern, wie sie dann beim dritten, letzten Figurensatz links erscheinen. Hier zeigt sich am klarsten die Eigenständigkeit der Farbkomposition, die aus ihrer eigenen Möglichkeit, der triadischen Ordnung, die Thematik der Darstellung über die Aussage der Figuralkomposition hinaus bereichert und vertieft: Verklärung, Freude, Gewißheit einer höheren Ordnung erscheinen mitten im Kampf, mitten im Leid.

Überfigürliche Bezüge entfalten sich in Bildern von Rubens nicht über die Fläche hin, nicht in metrischen Verhältnissen, sondern in Helldunkelrelationen – und das heißt immer auch in Relationen des Bildraumes: Hell-



4 Rubens, Der Bethlehemische Kindermord, München, Alte Pinakothek

dunkel ist von Raumkonstitution unabtrennbar¹¹. In Rubens' erzählenden Bildern ist der Helldunkelraum vornehmlich Ort der Figuren und ihrer Konfigurationen, die sich meist in kugeligen Komplexen darstellen¹². In den Landschaftsbildern gelangt der kugelige Helldunkelraum für sich zur Erscheinung, gleichwohl nicht unabhängig von der Lokalisation der Figuren. Die Farb- und Helldunkelkomposition der »Polderlandschaft mit Kuhherde« (Abb. 5, um 1618/20) setzt ein mit dem Fanfarenstoß des Zinnoberrots im Kittel des Bauern vorne links, mildert sich zu den Braun-, Weiß-, Graubraun- und Blaugrauklängen der Kuhherde, läßt nach rechts hin die Farben in Dunkelheit versinken, aus der sie mit dem kurvig emporstoßenden Baumstumpf wieder ins bräunliche Licht aufscheint. Der Körperschwung des Baumes wird aufgenommen und fortgeführt von der Raumkurve des Waldes, in der Dunkelheit und Licht in spannungsreichen Rhythmen pulsieren, über dem »basso continuo« der Dunkelheit. In hell-dunklen Raumsphären dehnt sich die Landschaft bis zum Horizont, weitet sich in den Himmelsraum mit seinen ziehenden violettgrauen Wolkenbahnen vor dem hellen Blau des Firmaments bis hin zum fernen gelben Schein.

Die Rubens'sche Helldunkelkomposition wird in ihrer Eigenart faßbar auch im Vergleich zu der van Dyckschen. Bei Rubens erscheinen immer mehrere interferierende Licht- und ihnen entsprechende Dunkelzentren. So sammelt sich bei Rubens' »Schäferszene« (Abb. 6, entstanden um 1638/40) das Licht zwar vornehmlich im elfenbeinweißen Inkarnat der Schäferin, doch auch das Inkarnat des braunen Schäfers lichtet sich zu einem Gelblichton auf, von dem aus das Inkarnat der Frau nur als höhere Stufe derselben Helligkeitsskala erscheint. Und in seiner eigenen Helligkeit hebt schon das abstützende Bein des Schäfers an. Umgekehrt wird das Rot des Frauengewandes von Dunkelheit durchdrungen, von einer Dunkelheit, die aus dem Naturraum, aus der der Schäfer auf sie eindringt, herauswächst. In solcher Verflechtung, in solchem Anheben und Sichzurücknehmen erscheint das Rubens'sche Helldunkel selbst als ein organisches Medium, wechselnd wie in Atemzügen, den lebendigen Leibern zugewandt als ihre sphärische Umhüllung.

So setzt auch in Rubens' Fassung der »Susanna im Bade« (Alte Pinakothek München, 1636/39) das Licht ein mit den Figuren der beiden gierigen Alten, vom braunen Pelzbesatz und der blaugrauen Hose des rechten auf-



5 Rubens, Polderlandschaft mit Kuhherde, München, Alte Pinakothek

glimmend im Zinnober des zweiten und im Goldton der Innenseite des Susannengewandes, über das er hinwegspäht. Dann die Zäsur des Dunkels, im seidigen Schwarz dieses Gewandes, der Balustrade und dem Schattenbezirk, der zu Susanna und zur Landschaft überleitet – der Dunkelheit, die, genauer besehen, keine bloße Pause nur veranschaulicht, sondern die selbst geformt ist, in konvexen Raumkurven ausschwingt. Das Licht kulminiert im Inkarnat Susannens und verklingt im Gefunkel der umhüllenden Dunkelheiten.

Von solchem Wellenschlag, solcher Systole und Diastole ist das Helldunkel *van Dyck'scher* Bilder weit entfernt. In seiner Formulierung des Themas der »*Susanna im Bade*« (Abb. 7, 1621/27) konzentriert sich das Licht ausschließlich auf die Gestalt der Frau, enthüllt sie in ihrer Blöße und Wehrlosigkeit. Die Dunkelheit der Alten, des Himmels und der Erdzone scheidet sich scharf von der Lichtfläche des weiblichen Inkarnats, ohne Übergänge, hart und feindlich kontrastieren Licht und Finsternis. So erscheint *van Dyck's* Helldunkel thematisch enger gebunden, expressiver, ist wie das düster glühende Rot des Susannenmantels unmittelbarer, zugespitzter Ausdruck des dargestellten Geschehens – ohne somit diese partikuläre Szene in einen umfassenderen kosmisch-naturhaften Zusammenhang einzu binden.

Rubens entwarf – ein nicht eben häufiger Fall – eine Anzahl seiner Gemälde in Ölskizzen¹³. Schon diese Tatsache allein weist darauf hin, daß für ihn Figurenerfindung und Konfiguration untrennbar von Helldunkel- und Farbvision waren. Darüber hinaus lassen die Öl-



7 Van Dyck, Susanna im Bade, München, Alte Pinakothek



6 Rubens, Schäferszene, München, Alte Pinakothek

skizzen, die ihre Genesis der genaueren Betrachtung offenlegen, die Verflechtungen der figurlichen und außerfigurlichen Bildelemente bis ins einzelne erkennen. Den Grund der Ölskizzen – als Beispiele dienen die *Skizzen zum Medici-Zyklus* – rhythmisieren Streifen in Ocker und hellem Grau. Dieser streifige Grund birgt in sich die ganze Bildwelt: Licht und Dunkel, warme und kalte Farbskala, die Körper der Figuren und Architekturen, den Ort der Darstellungen insgesamt. Der Grund ist in mittlerer Helligkeit (auf der oberen Hälfte der Helligkeitsskala) intoniert, von ihm aus werden die lichten Höhen und die Dunkelheiten gestimmt. Die Figuren erscheinen meist ebenfalls in einer mittleren – doch dem Grund gegenüber tieferen Helligkeit – sie können aber auch, wie die Gruppe von König, Königinmutter und Caritas auf der Skizze der »*Versöhnung der Königin mit ihrem Sohne*« (Abb. 8), ganz von Licht umflossen sein, dann wirken sie wie Materialisationen des Lichts: von einer in sich gründenden Figurenbildung ist hier nicht die Rede!

Der streifige Grund der Skizzen läßt auch das Verhältnis von Bildsimultaneität und -sukzessivität in einem neuen Licht erscheinen. Der Grund wird in den Streifen aktualisiert, energetisch aufgeladen, verzeitlicht, von Empfindung, ja Leidenschaft durchdrungen. Über diesem Grund-Pathos entfaltet sich der Rhythmus der Konfigurationen – bisweilen gelassener, beruhigter, bisweilen heftiger als dieses. Die Simultaneität des

Grundes ist mithin selbst potentiell oder aktuell zeitlich, dynamisch.

Nicht belanglos scheint ferner die *Richtung* der den Grund aktivierenden Streifen. Meist folgt diese Richtung, dem Zug der malenden Hand entsprechend,

dem Weg von halbrechts oben nach halblinks unten, richtet sich an den vertikalen Bildrändern, aber auch in die Vertikale auf, so die Geschlossenheit des Bildes akzentuierend. Doch in diese dem künstlerischen Verfahren und der Bildhaftigkeit verpflichteten Elemente sind



8 Rubens: Die Versöhnung der Königin mit ihrem Sohne. Skizze zum Medici-Zyklus, München, Alte Pinakothek

solche thematischer Bezüge eingelagert. So verdeutlicht die erwähnte Richtung bei der »Vermählung in procuratione« auch den Bezug zum religiösen Zentrum der Darstellung, der Skulptur Gottvaters mit seinem toten Sohn; beim »Weggang der Königin aus Paris« ist sie zugleich die Strahlrichtung des Lichtes, das den guten Ausgang des Geschehens verheißt; bei der »Versöhnung der Königin mit ihrem Sohne« (Abb. 8) entspricht sie der Richtung des Lichtes, das hinter der blitzschleudernenden Justitia divina auf die Versöhnten niederstrahlt. Ähnlich verhält es sich beim »Triumph über Jülich«. Eine entgegengesetzte, also von halblinks oben nach halbrechts unten führende Richtung findet sich etwa bei der »Erziehung der Prinzessin«, auch hier die Richtung des einstrahlenden Lichtes in sich aufnehmend.

Vornehmlich horizontal dagegen sind die Streifen organisiert bei der Skizze zu »Heinrich IV. empfängt das Bildnis der Maria de' Medici«, die horizontale Blickrichtung des Königs akzentuierend, auch bei der »Übertragung der Regierung an Maria de' Medici«, ebenfalls den in der Horizontalen spielenden Bezug der Figuren betonend und, in gleicher Entsprechung, auch bei der »Krönung der Königin«, hier zudem die in die Breite sich entfaltende Figurenkomposition vorbereitend und unterstützend. Nicht mechanisch also, allein der bloß malenden Hand folgend und damit bedeutungsfrei in thematischer Hinsicht, organisiert sich der alles bereitende Bildgrund der Ölskizzen, sondern immer schon bezogen auf die besondere, thematisch bedingte Figurenordnung.

Diese wie immer fragmentarischen Beobachtungen erlauben gleichwohl den Schluß: bei Rubens umgreift das Helldunkel die Konfiguration, weitet sie ins Über-Thematische und steht dennoch nicht in Opposition zu ihr, weil es von allem Anfang an auch die spezielle thematische Orientierung aus sich entläßt.

In seiner Rubens-Studie geht Hubala, im Kapitel »Figurenerfindung« auch auf Zeichnungen des Künstlers ein. Dies gibt Gelegenheit, im vorliegenden Kommentar ebenfalls einen Blick auf einige Rubens-Zeichnungen unter dem Aspekt der Helldunkelgestaltung zu werfen.

Auf einer in Ölfarben ausgeführten Studie im Christ-Church-College zu Oxford nach dem antiken Statuentypus des Mars Ultor¹⁵ »sieht man rechts, neben und hinter der ›textgetreuen‹ Kopie die Figur nochmals, diesmal so geneigt dargestellt, daß wir ihr unwillkürlich eine Reaktion ansehen, die nur eine thematische Implikation, nicht aber der Prototyp selbst erklären kann ...«¹⁶. Wichtig für unseren Zusammenhang ist die Öffnung der Figuren in das Licht. Die »textgetreue Kopie« wächst in der Region der Oberschenkel und der Hüfte aus einem Helldunkelraum heraus, die zweite »thematisch variierende« Figur wendet sich, stellenweise kontrastlos, energisch dem Lichte zu.

Rubens' Zeichnungen sind Helldunkelzeichnungen, »luminaristische« Zeichnungen¹⁷. Die Linien sind Dunkelsäume, die modellierenden Binnenkomplexe

Schattenbezirke und, mit den ausgesparten Lichtern, Momente einer alles umfassenden Helldunkelrhythmik, die sich in der zweiten Figur thematisch spezifiziert. Der Befund entspricht jenem der Ölskizzen.

Doch nicht nur um die Relation überthematischer und thematischer Funktionen des Helldunkels handelt es sich, in einigen Zeichnungen wird auch deutlich, wie das Helldunkel eine die Konfiguration ergänzende und vertiefende Deutung des Gehalts bewirkt.

In erhellenden Interpretationen bestimmte Hubala den Gehalt der Bildentwürfe für die »Großmut des Scipio Africanus« in Berlin und Bayonne. »Auf dem Berliner Blatt legte Rubens den Nachdruck auf die Bitte um Freigabe der Braut ... auf dem Blatt in Bayonne dagegen geht es um den Dank an Scipio bei dessen Urteilsverkündung ...«¹⁸.

Die Helldunkelkomposition differenziert diese Gehalte um eine weitere Dimension. Im Berliner Blatt fügen sich die – vielfach in den lichten Raum des Papiergrundes geöffneten – Striche zu einem drängenden Fluß gegen die Figur des Feldherrn, in der sich Hell und Dunkel klar trennen. Auf dem Blatt in Bayonne aber bilden sich in der Figur des Allucius Nester und Flecken von Dunkelheit aus, die nicht im Gehalt von Freude und Dankbarkeit aufgehen, sondern Widerstand und Selbstbehauptung veranschaulichen – das sich in seinem ursprünglichen Recht als Liebender gegen die bloße Großmut des Feldherrn Behaupten des Jünglings: man beachte die flammende Dunkelheit am Knie seines kraftvoll aufgestellten rechten Beines, das eckige, widerborstige Helldunkelgeflecht auf seinem Oberkörper! Kantig, unverrückbar, im Oberarm den Schwung der Dunkelflamme wiederholend, legt sich der Arm der Braut auf den seinen. Mit diesen wenigen Dunkelakzenten bringt sich eine tiefere Wahrheit, eine Wahrheit des Gefühls – auch gegen die menschenverfügende und -freigebende Thematik der Darstellung zur Geltung.

Fassen wir die Beobachtungen zur Helldunkelkomposition bei Rubens und ihrem Verhältnis zur Konfiguration seiner Gemälde zusammen: das Helldunkel umfaßt, umgreift die Konfiguration. Es ist nicht, wie diese, in erster Hinsicht thematisch bestimmt, sondern Repräsentant des »Allgemeinen« dieser »allgemeinen und dichterischen Malerei«¹⁹. Zugleich aber ist es in sich gegliedert, rhythmisch unterteilt, selbst schon »figural« organisiert, selbst schon »Konfiguration« und kann so die Figurenfolge aus sich entlassen. Die rhythmische Differenzierung der Helldunkel-Simultaneität leitet über zur Sukzessivität der Konfiguration. Helldunkel tritt als solches nur simultan in die Erscheinung, in wechselseitiger Steigerung – und dies besagt schon, daß solche Simultaneität nicht Momentaneität bedeuten kann, sondern polare Spannung, Energie, Dynamik, gleichsam in sich eingerollte Zeit, die sich in rhythmische Phasen ausfaltet und sich sodann in die Sukzessivität der Figurenerzählung entspannt.

Das Rubens'sche Helldunkel ist selbst schon »figural«

gegliedert: dies Helldunkel ist mithin in einem neuen Sinne »komponiert« – und d. h., es ist nun einem bewußten künstlerischen Verfahren unterworfen. Dies neue, bewußte Komponieren mit dem Helldunkel geht zusammen mit der, erstmals bei Rubens zu fassenden, theoretisch begründeten Systematisierung der Farbwelt. François d’Aguilonius’ Farbenlehre stellte in einem Farbdigramm, »wohl dem ältesten gedruckten«²⁰, die Trias der Grundfarben und die daraus zu gewinnenden Mischungen einfach und übersichtlich zusammen. Aguilonius’ Farbtheorie überliefert »zumindest die Kerngedanken von Rubens’ nicht erhaltener Farbenlehre«²¹.

Weil so die Farbgebung – und mit ihr, so läßt sich vermuten, auch die Helldunkelkomposition – in das Stadium einer neuen Bewußtheit eingetreten sind, können sie nun der figuralen Bildordnung ein gleichwertiges Gegengewicht bieten. Die beliebte, von klassizistischem Vorurteil bedingte Hierarchisierung von Figurenkomposition und bloß begleitender Farbe²² – für den aufmerksamen Betrachter schon vom Augenschein her ein unstatthafter Ansatz – kann bei Rubens auch von der zumindest fragmentarisch zu fassenden Theorie aus zurückgewiesen werden.

Schon Roger de Piles, der glühende Anhänger des Rubens, hatte der Farbe den ihr zukommenden hohen Stellenwert eingeräumt. In seinem »Dialogue sur le Coloris« von 1673 brachte er die Zeichnung mit dem Körper, die Farbe aber mit der Seele des Menschen in Analogie: »... il n’y a point d’homme si l’âme n’est jointe au corps; aussi n’y a-t-il point de Peinture si le Coloris n’est joint au Dessein.«²³

De Piles hatte auch schon das Helldunkel als eigenwertige Gestaltungsaufgabe des Malers erkannt. Er schied das »Clair-Obscur« im engeren Sinne vom einfallenden Licht und den dadurch bedingten Schatten und verstand darunter: »L’Art de distribuer avantageusement les lumières & les ombres qui doivent se trouver dans un Tableau, tant pour le repos & pour la satisfaction des yeux que pour l’effet du tout-ensemble.« In der Licht-Schattenführung bleibt der Künstler Gesetzen der Geometrie unterworfen, im eigentlichen »Clair-Obscur« ist er schöpferisch-frei: »L’incidence de la lumière se démontre par des lignes que l’on suppose tirées de la source de la même lumière sur un corps qu’elle éclaire. Elle force & nécessite le Peintre à lui obéir: au lieu que le clair-obscur dépend absolument de l’imagination du Peintre.«²⁴

Dies der Einbildungskraft des Künstlers entstammende Helldunkel erläuterte Roger de Piles für Rubens’ Kunst durch den Vergleich mit einer Traube: »Rubens rassembloit ingénieusement ses objets à la manière d’une grappe de raisin, dont les grains éclairés ne font tous ensemble qu’une masse de lumière, & dont ceux qui sont dans l’ombre ne font qu’une masse d’obscurité, en sorte que tous ces grains ne faisant qu’un seul objet, sont embrassés par les yeux sans distraction, & peuvent être en même temps distingués sans confusion.«²⁵

Dieser Vergleich trägt weiter als de Piles selbst beabsichtigte, denn er umschreibt prägnant den aus dem Helldunkel konstituierten Bildraum bei Rubens, der ein *sphärischer* Raum ist, genauer: ein Raum aus mehreren, ineinandergreifenden Sphären, aus Sphären, die die kugeligen Figurenkomplexe umhüllen.

Der *polysphärisch organisierte Helldunkelraum* der Rubens’chen Bilder veranschaulicht einen naturhaft-kosmischen Raum metaphysischer Dignität. In ihm gelangt eine Raumkonzeption zu bildhafter Darstellung, die das abendländische Denken seit langem bewegt hatte. Dietrich Mahnkes Untersuchung »Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt« beschrieb deren Geschichte von der griechischen Antike bis zur deutschen Romantik. Im Barock fand sich diese Raumkonzeption – in unterschiedlichen Varianten – u. a. bei Leibniz, Henry More, Pascal, Franciscus Mercurius van Helmont. Leibniz berief sich für seine Konzeption eines »allgegenwärtigen Mittelpunktes« auf ein »damaliges geflügeltes Wort, dessen Urheber ihm nicht näher bekannt« war: »On a fort bien dit, qu’il est comme centre partout; mais son circonférence n’est nulle part«: »Wie jede individuelle Monade der schöpferische Quellpunkt ihrer ganzen Erlebniswelt ist, so ist Gott als »ursprünglichste Monade« die »universelle Quelle von allem« überhaupt oder der »Urmittelpunkt« (centre primitif), aus dem sämtliche »abgeleiteten Monaden ... emanieren« oder »hervorblitzen« ... Er gleicht nicht nur einem einzelnen Mittelpunkt, sondern der ganzen ins Unendliche ausgedehnten Kugel, in der jeder Punkt mit gleichem Recht als Zentrum anzusehen, aber nirgends ein-mittelpunktsferner Umfang zu finden ist. Gott ist also »überall zentral«, »unmittelbar gegenwärtig« und in jedem individuellen Weltzentrum universell allwirksam. So macht das Bild der unendlichen Sphäre und ihrer unzähligen gleichberechtigten Zentren beides zugleich verständlich: die universelle Übereinstimmung und die individuelle Vielfältigkeit des harmonisch gegliederten Ganzen der Welt. Es gibt in Wahrheit nur eine einzige, aktual unendliche Sphäre, die des göttlich zentrierten Alls, die sich aber in jedem ihrer einzelnen Punkte zu einer besonderen, potentiell unendlichen Sphäre, der Eigenwelt einer individuellen Substanz, konzentriert. Sämtliche »kleinen Welten« stellen dieselbe »große Welt in Verkürzung« (en raccourci) dar – daher ihre allgemeine Gleichförmigkeit –, aber jede verkürzt und verzerrt sie, bildlich gesprochen, von einem beschränkten Sonderstandpunkt, sozusagen einem eigenen Projektionszentrum aus – daher die unendliche Mannigfaltigkeit der verschiedenen Individual-sphären«²⁶.

Rubens’ Bilder illustrieren nicht vorgegebene philosophische Spekulationen. Aber die besondere Art seines polysphärischen Helldunkelraumes – die Vielheit von Sphären, deren einander durchdringende, interferierende Hell- und Dunkelkugeln dennoch auf ein Zentrum verweisen, als Träger, als Medium religiöser und mythologischer Figurenerzählungen – ist mehr als eine

bloß von bildnerischen Projektionsproblemen bestimmte Weise der Veranschaulichung von Bildgehalten.

Nimmt man Rubens' »Konfigurationen« thematisch ernst, erkennt man weiterhin ihren unlösbaren Zusammenhang mit der Helldunkelkomposition, dann stellt sich auch die Forderung, den Rubens'schen Bildraum als »Ort« mythologischen und religiösen Geschehens zu erfassen. Dieser Bildraum ist eine besondere Weise der »Rationalisierung ›mythischer‹ Form«²⁷ – und es bezeichnet die historische Position der Kunst des Rubens, daß nun auch der Bildraum selbst – nicht wie früher, vornehmlich die Figurenerzählung, zum Träger eines überempirischen, dem Mythischen entstammenden Gehaltes wird. Rubens' polysphärischer Helldunkelraum bezeichnet eine zweite Phase innerhalb des Prozesses der »Rationalisierung ›mythischer‹ Form«, insofern er die Verwandlung der mythischen Gehalte in eine kosmisch-naturhafte Dimension veranschaulicht. Dem entspricht die neue leibhafte Natürlichkeit der Rubens'schen Götter und Heroen.

Jacob Burckhardt sah Rubens befähigt, durch »die unerhörte Räumlichkeit« seiner Bilder »die allergrößten mythischen Gefühle zu erwecken«²⁸, und Burckhardts berühmter Vergleich des Rubens mit Homer als den »beiden größten Erzählern, welche unser alter Erdball bis heute getragen hat«, findet sich als Schluß seiner ergriffenen Beschreibung der späten, mythologischen Rubens-Landschaften²⁹.

ANMERKUNGEN

¹ Erich Hubala: Figurenerfindung und Bildform bei Rubens. Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler. In: Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge. Hrsg. von Erich Hubala. Konstanz 1979 (Persönlichkeit und Werk, Bd. 4), S. 129–185, Zitate auf den S. 164, 172, 173.

² Hubala, a.a.O., S. 185.

³ Vgl. Reinhard Liess: Die Kunst des Rubens. Braunschweig 1977. – Rudolf Kuhn: Peter Paul Rubens. Die dramatische Erzählung des Bethlehemitischen Kindermordes gegenüber der epischen Erzählung der Amazonenschlacht. In: Rubens, hrsg. von Erich Hubala, S. 73–99. – Vorliegende Studie versteht sich als Ergänzung zu meinem »Versuch über die Farbe bei Rubens«, in: Rubens, hrsg. von Erich Hubala, S. 37–72, insbesondere zu den S. 46–48, 66–69, 71 und 72.

⁴ Die Daten werden übernommen aus dem Kat. »Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden«. München 1983.

⁵ David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage von: Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. Leipzig 1930, S. 21 ff.

⁶ Vgl. Kuhn, a.a.O. (wie Anm. 3)

⁷ Vgl. Kuhn, a.a.O. (Anm. 3) und in: Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre. Berlin, New York 1980, S. 158–169.

⁸ Vgl. auch Verf.: Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei. In: Festschrift Wolfgang Braunfels. Hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger. Tübingen 1977, S. 93–109, insbes. S. 103, 104.

⁹ Vgl. auch: Kurt Badt: Raphael's »Incendio del Borgo«. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXII, Nos. 1–2, 1959, S. 35–59, für eine nicht-kontinuierlich aufzufassende, sondern über Sprünge hinweg sich entfaltende Figurenfolge.

¹⁰ Vgl. auch Verf.: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. In: Neue Hefte für Philosophie, 18/19: Anschauung als ästhetische Kategorie. Hrsg. von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl, Göttingen 1980, S. 133–150, vor allem S. 145–148.

¹¹ Vgl. Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 60 ff., 104 ff. u. ö.

¹² Liess betont zu Recht die Figuren-»kugeln«, das »kugelhafte Rund im Raum« bei Werken aus Rubens' Spätstil (a. a. O., S. 428, 457). Doch nicht nur in seinem Spätstil ist Rubens' Bildraum sphärisch organisiert.

¹³ Zur Geschichte der Ölskizze vgl. Julius S. Held: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue. Vol. I. Princeton 1980, S. 6 ff. – Hubert von Sonnenburg: Rubens' Bildaufbau und Technik. In: Hubert von Sonnenburg, Frank Preußer: Rubens. Gesammelte Aufsätze zur Technik. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. Abteilung für Restaurierung und naturwissenschaftliche Untersuchungen (Doerner-Institut) Mitteilungen 3/1979, S. 20: »Bei keinem Künstler vor oder nach Rubens spielt die Ölskizze im Schaffensprozeß eine vergleichbar bedeutende Rolle.«

¹⁴ Vgl. dazu Hubert von Sonnenburg, a.a.O., S. 15 ff.

¹⁵ Abgebildet bei Hubala, a.a.O., Abb. 60, S. 265.

¹⁶ Hubala, a.a.O., S. 146/147.

¹⁷ Vgl. dazu Verf.: Darstellende und »konkrete« Zeichnung. In: Zeichnung konkret. Ausstellungskatalog Pfalzgalerie Kaiserslautern. Hrsg. Galerie St. Johann Saarbrücken 1983, S. 12–20.

¹⁸ Hubala, a.a.O., S. 162–164, Zitat auf S. 163. – Die Zeichnungen abgebildet a.a.O., Abb. 65 und 66, S. 270 und 271, und bei Julius S. Held: Rubens. Selected Drawings. London 1959, Vol. II, Pl. 40 und 41.

¹⁹ Vgl. Hubala, a.a.O., S. 155 ff.

²⁰ Thomas Lersch: Artikel Farbenlehre. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd. 7 (Lief. 74/75), Stuttgart 1974, Sp. 201.

²¹ Lersch, a.a.O., Sp. 202. Dort auch weitere Literatur, dazu: Julius S. Held: Rubens and Aquiloneus: New Points of Contact. In: Art Bulletin, LXI, 1979, S. 257 ff. – Vgl. auch Verfasser: Versuch über die Farbe bei Rubens, S. 41–45.

²² Ein Beispiel aus der neueren Literatur: »Nun kann die Ordnung der Farben in einem Rubensbild weder zum Selbstzweck betrachtet werden – wie bei einem Cézanne –, noch sollte sie ... schnellhin durch allegorische Überhöhung ›bedeutend‹ gemacht werden. Die Figuren und ihre Historie müssen berücksichtigt werden. Es kann bei Rubens keine abstrakte Farbtheorie geben, weder im Materiellen bestimmter Farbstrukturen in Fläche und Raum, noch in ihrer ›Überhöhung‹ durch allgemeine Farb-›Bedeutungen‹. In den einzelnen Figuren der Bilderfindung und in ihrer Gesamtgestalt identifizieren sich Farbe und Disegno, beide dürfen nicht losgelöst voneinander betrachtet werden ... Schon der kleinste Ausschnitt eines Gemäldes kann uns in der Auffassung bestärken, daß sich bei Rubens die optische, die ›rein malerische‹ Erscheinung als sinnliche erst im umfassenderen Begriff ihres Disegno, also ihrer bedeutenden Gestalt erschließt, in der uns der Geist der Erfindung entgegentritt.« (Liess: Die Kunst des Rubens, S. 424/425.) Der »Disegno« ist bei Rubens jedoch selbst eingebettet in das Helldunkel!

²³ Roger de Piles: L'Art de Peinture de C. A. Du Fresnoy, Traduit en Français, enrichi de remarques, augmenté d'un Dialogue sur le Coloris (Paris 1673), Genf 1973 (Minkoff Reprint), S. 31, 32. – Zu Roger de Piles vgl. die umfassende Darstellung

von Bernhard Teyssèdre: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.* Paris 1957.

²⁴ Roger de Piles: *Cours de Peinture par Principes* (Paris 1708), Genf 1969 (Slatkine Reprints), S. 362, 363. – Zum Helldunkel bei Rubens vgl. auch: René Verbraeken: *Clair-Obscur – histoire d'un mot.* Nogent-le-Roi 1979, S. 21, 22, 107, 110, 112, 118, 134–136, 198–203, 274.

²⁵ Roger de Piles: *Abrégé de la vie des Peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages...*, Paris 1699; in der Ausgabe von 1715, S. 394. Zitiert nach: Max Imdahl: *Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion.* In: *Poetik und Hermeneutik. Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne.* München 1966, S. 205/206. – Vgl. auch Teyssèdre, a.a.O., S. 477–483 und Verbraeken, a.a.O., S. 118.

²⁶ Dietrich Mahnke: *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt. Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik.* Halle/Saale 1937, S. 18, 19; ferner S. 15–42. – Vgl. auch: Alexandre Koyré: *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum* (1957) Dt. Frankfurt 1969, S. 26 ff.

²⁷ Vgl. hierzu Verf.: *Bemerkungen zu Tizians »Dornenkrönung Christi« in der Münchener Alten Pinakothek: Farbgestaltung als »Rationalisierung »mythischer« Form«.* In: *Diversarium Artium Studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten.* Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag am 5. Oktober 1982. Hrsg. von Helmut Engelhart und Gerda Kempfer. Wiesbaden 1982, S. 127–145.

²⁸ Zitiert nach: Jacob Burckhardt: *Antike Kunst. Skulptur der Renaissance. Erinnerungen aus Rubens.* Hrsg. von Felix Stähelin und Heinrich Wölfflin. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1934, S. 443, 444.

²⁹ Burckhardt, a.a.O., S. 517. – Vgl. dazu O. Bock von Wülffgen: *Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung.* Berlin 1947, S. 129. – Emil Maurer: *Jacob Burckhardt und Rubens.* Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. VII, Basel 1951, S. 287: »Durch das Raumgefühl und durch die Landschafts-Dichtungen des Flamen scheint wieder mythisches Leben zu erwachen ...«

Fotos: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.