

J. J. Grimmelshausen

SIMPLICIANA

Schriften der
Grimmelshausen-Gesellschaft

XXXI. Jahrgang | 2009

PETER LANG

SIMPLICIANA

Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft

XXXI (2009)

JOHANN JAKOB CHRISTOPH VON GRIMMELSHAUSEN-
GESELLSCHAFT e.V.

Ehrenpräsidenten Prof. Dr. Rolf Tarot, Hinterer Engelstein 13,
CH-8344 Bäretswil

Prof. Dr. Dieter Breuer, Rolandstr. 34,
D-52070 Aachen

Vorstand

Präsident Prof. Dr. Peter Heßelmann, Propsteistr. 48,
D-48145 Münster

Vizepräsident Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, Schimmelleite 42,
D-85072 Eichstätt

Geschäftsführer Prof. Dr. Dieter Martin, Universität Freiburg, Deutsches Seminar II,
D-79085 Freiburg i.Br.

Schatzmeister Hermann Brüstle, Stadtverwaltung Oberkirch, Eisenbahnstr. 1,
D-77698 Oberkirch

Prof. Dr. Ralf Georg Bogner, Scheidterstr. 145, D-66123 Saarbrücken

Prof. Dr. Friedrich Gaede, Ochsenegasse 12, D-79108 Freiburg i.Br.

Dr. Klaus Haberkamm, Nienborgweg 37, D-48161 Münster

Prof. Dr. Wilhelm Kühlmann, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar,
Hauptstr. 207-209, D-69117 Heidelberg

Prof. Dr. Ma Wentao, Beijing Universität, Fakultät für westeuropäische Sprachen und Literaturen,
Beijing, VR China

Dr. Martin Ruch, Waldseestr. 53, D-77731 Willstätt

Prof. Dr. Gábor Tüskés, Téglavető Köz 6, H-1105 Budapest

Prof. Dr. Jean-Marie Valentin, 22, rue Notre-Dame de Nazareth, F-75003 Paris

Prof. Dr. Friedrich Vollhardt, Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Deutsche Philologie,
Schellingstr. 3, D-80799 München

Prof. Dr. Rosmarie Zeller, Universität Basel, Deutsches Seminar,
Engelhof, Nadelberg 4, CH-4051 Basel

SIMPLICIANA

Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft

XXXI (2009)

Beiträge der von der Grimmelshausen-Gesellschaft, der Kulturstiftung und dem Magistrat der Barbarossastadt Gelnhausen veranstalteten Tagung
„Erotik und Gewalt im Werk Grimmelshausens und im deutschen Barockroman“
Gelnhausen, 18.-21. Juni 2009

In Verbindung mit
dem Vorstand der Grimmelshausen-Gesellschaft
und in Kooperation mit
der Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen
herausgegeben von
Peter Heßelmann



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Redaktion:

Eric Achermann, Klaus Haberkamm, Peter Heßelmann,
Hans-Joachim Jakob, Lars Kaminski, Svenja Kroh, Ortwin Lämke,
Daniel Langner, Nadine Lenuweit, Torsten Menkhaus

Textherstellung und Layout: Svenja Kroh und Nadine Lenuweit
Druck: ROSCH-Buch Druckerei GmbH, Schesslitz
Kommissionsverlag: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der
Wissenschaften, Bern

Anschrift der Redaktion:

Prof. Dr. Peter Heßelmann, Westfälische Wilhelms-Universität Münster,
Germanistisches Institut, Hindenburgplatz 34, D-48143 Münster



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen



© Grimme-Hausen-Gesellschaft e. V.

ISSN 0379-6415

ISBN 978-3-0351-0076-1

Die Jahrgänge I-VIII sind im Francke Verlag Bern erschienen:

I: ISBN 3-7720-1463-1 II: ISBN 3-7720-1511-5

III: ISBN 3-7720-1544-1 IV / V: ISBN 3-7720-1570-0

VI / VII: ISBN 3-7720-1598-0 VIII: ISBN 3-317-01628-0.

Diese und die folgenden, im Verlag Peter Lang erschienenen Bände sind
zu beziehen über den Schatzmeister der Grimme-Hausen-Gesellschaft
(s. Liste des Vorstands) oder beim Verlag Peter Lang AG.

Inhalt

Editorial	13
-----------------	----

*BEITRÄGE DER TAGUNG „EROTIK UND GEWALT IM
WERK GRIMMELSHAUSENS UND IM DEUTSCHEN
BAROCKROMAN“*

Thorsten Stolz Grußwort.....	19
---------------------------------	----

Jürgen Michaelis Grußwort.....	23
-----------------------------------	----

Ulrich Heinen „Auctores generis Venerem Martemque fatemur“ – Peter Paul Rubens’ Konzepte von Erotik und Gewalt.....	27
---	----

Thomas Kossert „daß der rothe Safft hernach gienge...“. Die Darstellung von Gewalt bei Grimmelshausen und in Selbstzeugnissen des Dreißigjährigen Krieges	75
--	----

Rüdiger Zymner Folter in Grimmelshausens <i>Simplicissimus Teutsch</i>	85
---	----

Matthias Bauer Ausgleichende Gewalt? Der Kampf der Geschlechter und die Liebe zur Gerechtigkeit in Grimmelshausens <i>Simplicissimus, Courasche</i> und <i>Springinsfeld</i>	99
---	----

Andreas Merzhäuser Der Leser als Voyeur und Komplize. Zur problematischen Verschränkung von Lust und Gewalt in Grimmelshausens simplicianischem Zyklus	127
---	-----

Ulrike Zeuch Verführung als die wahre Gewalt? Weibliche Macht und Ohnmacht in Grimmelshausens <i>Courasche</i> und <i>Simplicissimus</i>	143
Jean Schillinger Simplicissimi erotische Abenteuer in Paris	161
Michael Kaiser Gewaltspezialistin und Gewaltopfer. Historische Beobachtungen zu Grimmelshausens <i>Courasche</i>	183
Dirk Niefanger Erzählweisen der Gewalt im XII. Kapitel von Grimmelshausens <i>Courasche</i>	209
Nicola Kaminski <i>gender crossing</i> : Narrative Versuchsanordnungen zwischen Eros und Krieg in Grimmelshausens <i>Courasche</i> und Lohensteins <i>Arminius</i>	227
Rosmarie Zeller Liebe und Gewalt als Konstituenten von Männlichkeit im Roman der Frühen Neuzeit	245
Dieter Breuer Erotik und Gewalt in Grimmelshausens Legendenromanen	259
Franz M. Eybl Vom Blick zur Brunst, vom Schimpf zum Schlag. Körpersteuerung bei Grimmelshausen und Beer	273
Klaus Haberkamm Gewalt der Alltagsnöte im schäferlichen ‚Integumentum‘. Johann Thomas’ <i>Lisille</i> (1663)	289
Hans-Joachim Jakob Verführung und Grausamkeit in Johann Gorgias’ „Liebes- und Klägliche[r] TraurGeschicht“ <i>Betrogener Frontalbo</i> (um 1670) im Kontext des Misogynie-Diskurses im 17. Jahrhundert	323

Dieter Martin „Venus im Gesichte“ und „Mars im Herzen“. Forcierte Affektdarstellung in Ziglers <i>Die Asiatische Banise</i>	343
Gesa Dane Geraubt – Gefangen. Zu Grimmelshausens <i>Courasche</i> und Ziglers <i>Die Asiatische Banise</i>	363
Christine Baro Wenn Göttergatten Jungfrauen bezirzen. Erotik und ihre Folgen in der moralisierenden Mythenrezeption des Hans Sachs	377
Misia Doms Liebende Natur und Naturgewalten. Zur Beziehung zwischen der Natur und dem Menschen in Grimmelshausens <i>Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi</i> und Schnabels <i>Wunderlichen FATA einiger See-Fahrer</i> (<i>Insel Felsenburg</i>).....	399

WEITERE BEITRÄGE

Ulrike Zeuch Das Versprechen der „ewigen Seeligkeit“. Rhetorische Übertragung als Problem in Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i>	429
Martin Bunte Grimmelshausens <i>Courasche</i> als satirisches Gegenbild der Lucretia. Vergewaltigung und Suizid im Spannungsfeld antiker Tugendwertung und christlicher Sündenschuld.....	449
Helmut Aßmann Allegorie, Analogie, Paradoxie, Parodie und Astrologie in Grimmelshausens <i>Keuschem Joseph</i>	461
Timothy Sodmann Überlegungen zur Erfassung des Grimmelshausen'schen Wortschatzes.....	469

Andreas Pechtl Nochmals Grimmelshausens „tapferer General“ Franz von Mercy. Anmerkungen und Ergänzungen zum Beitrag von Martin Ruch	479
--	-----

SIMPLICIANA MINORA

Peter Heßelmann, Martin Ruch Grimmelshausen-Preis 2009 für Reinhard Jirgl	505
--	-----

Peter Heßelmann Fachdidaktischer Wettbewerb der Grimmelshausen-Gesellschaft: Preisverleihung an das Grimmelshausen-Gymnasium Gelnhausen. Laudatio, Gelnhausen, 19. Juni 2009.....	506
---	-----

Paul Ciupka Erläuterungen zu <i>Simplicius Simplicissimus</i> . <i>Ein szenisch-musikalisches Spiel frei nach</i> <i>Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen</i>	510
---	-----

Paul Ciupka <i>Simplicius Simplicissimus. Ein szenisch-musikalisches Spiel</i> <i>frei nach Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen</i>	516
---	-----

Klaus Haberkamm Uraufführung des <i>Simplicissimus Teutsch</i> am Schauspielhaus Köln.....	536
--	-----

Peter Heßelmann Karl Amadeus Hartmanns Oper <i>Simplicius Simplicissimus</i> in Frankfurt a. M.....	539
---	-----

Klaus Haberkamm, Peter Heßelmann Grimmelshausen im Rundfunk	541
--	-----

Klaus Haberkamm Reinhard Kaiser stellt seine Übertragung des <i>Simplicissimus</i> <i>Teutsch</i> in Münster vor	542
--	-----

Peter Heßelmann
Präsentation des Faksimiledrucks des *Europäischen
Wundergeschichten-Calenders* (Nürnberg 1670–1672) und des
Schreib-Kalenders (Molsheim 1675) in Jena, 12. Februar 2009 543

Peter Heßelmann
Ausstellungen mit Zeichnungen zum *Simplicissimus Teutsch*
von Manfred Schulz in Hamm und Soest 544

REGIONALES

Fritz Heermann
Grimmelshausen-Gesprächsrunde 549

Martin Ruch
Museumsfest der Grimmelshausenfreunde Renchen 549

Karl Ebert
Grimmelshausen im Heimatlied. Das neue
„Renchtäler Heimatlied“ preist den größten Dichter des Tals 550

REZENSIONEN UND HINWEISE AUF BÜCHER

Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen:
Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch.
Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts und mit
einem Nachwort von Reinhard Kaiser. (Rosmarie Zeller) 563

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen:
Der abenteuerliche Simplicissimus. Hörbuch. 14 CDs.
(Thomas Kossert) 569

Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen:
*Simplicianische Jahreskalender. Europäischer Wundergeschichten
Calendar 1670 bis 1672 (Nürnberg). Schreib-Kalender 1675
(Molsheim)*. Faksimiledruck der vier Kalenderjahrgänge
erstmalig neu hrsg. und kommentiert von Klaus Matthäus
und Klaus-Dieter Herbst. (Timothy Sodmann) 570

Italo Michele Battafarano, Hildegard Eilert: <i>Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie. Mit Beispielen der Rezeption.</i> (Klaus Haberkamm).....	580
„ <i>Delectatio</i> “. <i>Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel.</i> Hrsg. von Franz M. Eybl und Irmgard M. Wirtz. (Florian Gelzer)	587
Georg Philipp Harsdörffer: <i>Hertzbewegliche Sonntagsandachten.</i> Nachdruck der Ausgaben Nürnberg 1649 und 1652. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Stefan Keppler. (Misia Sophia Doms)	591
Jörg Jochen Berns: <i>Himmelsmaschinen / Höllenmaschinen. Zur Technologie der Ewigkeit.</i> (Ortwin Lämke)	594
Stefanie Stockhorst: <i>Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten.</i> (Peter Heßelmann)	597
Marcel Lepper: <i>Lamento. Zur Affektdarstellung in der Frühen Neuzeit.</i> (Hans-Joachim Jakob)	599
Jan Lazardzig: <i>Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert.</i> (Hans-Joachim Jakob).....	603
Klaus-Dieter Herbst: <i>Verzeichnis der Schreibkalender des 17. Jahrhunderts.</i> (Klaus Haberkamm).....	608
Uta Egenhoff: <i>Berufsschriftstellertum und Journalismus in der Frühen Neuzeit. Eberhard Werner Happs „Relationes Curiosae“ im Medienverbund des 17. Jahrhunderts.</i> (Peter Heßelmann)	613
Johannes Cuno. <i>Nachricht von dem Geschlecht und Herkommen der Cunoen (1505–1684).</i> Hrsg. von Reiner Stephany. (Torsten Menkhaus)	616

EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell Barock. Erarbeitet von
Jürgen Müller und hrsg. von Johannes Diekhans.
(Torsten Menkhaus)..... 618

*Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650
erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz.* Bearb. von Eberhard Nehlsen.
Hrsg. von Gerd-Josef Bötte, Annette Wehmeyer und
Andreas Wittenberg. Bd. III. Register.
(Klaus Haberkamm) 620

Inkunabelkatalog der Zentralbibliothek Zürich.
Hrsg. von Christian Scheidegger. (Klaus Haberkamm) 622

MITTEILUNGEN

Peter Heßelmann
Bericht über die Tagung „Grimmelshausen als
Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische
Kalenderliteratur“, 20.–22. März 2009 in Oberkirch 627

Peter Heßelmann, Ruprecht Wimmer
Bericht über die Tagung „Erotik und Gewalt im Werk
Grimmelshausens und im deutschen Barockroman“,
18.–21. Juni 2009 in Gelnhausen..... 632

Einladung zur Tagung „Wort – Bild – Ton. Grimmelshausen
und die Medien“, 08.–11. Juli 2010 in Oberkirch, Offenburg
und Renchen 636

Inhaltsverzeichnisse und Namen- und Werkregister der
Simpliciana I (1979) – XXX (2008) auf der Homepage
der Grimmelshausen-Gesellschaft 641

Bezug alter Jahrgänge der *Simpliciana*..... 642

ANHANG

<i>Simpliciana</i> und <i>Beihefte zu Simpliciana</i> .	
Richtlinien für die Druckeinrichtung der Beiträge	645
Grimmelshausen-Gesellschaft e. V.	652
Beitrittserklärung	653

Editorial

Das Jahr 2009 hat sich für die Grimmelshausen-Gesellschaft und die Grimmelshausen-Forschung als ereignisreich erwiesen. Zunächst können wir auf zwei instruktive Tagungen zurückblicken. Vom 20. bis zum 22. März 2009 widmeten sich zwölf Referenten und weitere Tagungsteilnehmer in Oberkirch dem Thema „Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“. Das Kolloquium wurde dankenswerterweise durch die Stadt Oberkirch, die Stadt Renchen und die Sparkasse Oberkirch/Ortenau gefördert. Anlaß für die intensive Beschäftigung mit der simplicianischen Kalenderproduktion waren Kalenderfunde von Klaus-Dieter Herbst. Im Stadtarchiv Altenburg entdeckte er den bisher verschollenen ersten Jahrgang des *Europäischen Wundergeschichten-Calenders* auf 1670. Die Verfasserfrage und mögliche Beteiligung Grimmelshausens an den im Verlag Felßecker in Nürnberg erschienenen *Wundergeschichten-Calendern* wurden auf der Grundlage der Entdeckung während der Tagung kontrovers diskutiert. Zu den offenen Problemen der Grimmelshausen-Forschung gehört immer noch die Frage, ob Grimmelshausen als Verfasser des *Ewigwährenden Calenders* auch mit dem *Europäischen Wundergeschichten-Calender* des Simplicius Simplicissimus in Verbindung gebracht werden kann. Gegen die entschiedene Ablehnung dieser Annahme durch Manfred Koschlig wurde zwar mitunter vorsichtiger Widerspruch laut, doch die fragmentarische Überlieferung der ersten Kalenderjahrgänge ließ bislang weder Textanalysen noch eine eindeutige Antwort zu.

Einen bisher völlig unbekanntem simplicianischen Schreibkalender für 1675 aus dem elsässischen Druckort Molsheim fand Herbst in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin, wo die Leihgabe der Sammlungen des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster (Streitsche Stiftung) aufbewahrt wird. Auch dieser Kalender wurde in der im Januar 2009 erschienenen, für die Grimmelshausen-Forschung überaus wichtigen Edition von Klaus-Dieter Herbst und Klaus Matthäus als Faksimile veröffentlicht und kommentiert. Es stellte sich auf der Tagung als sehr wahrscheinlich heraus, daß im Molsheimer Kalender befindliche Texte von Grimmelshausen stammen. Damit wäre bislang Unbekanntes aus der Feder des simplicianischen Erzählers aufgetaucht.

Dementsprechend groß war das Echo in den Medien. Beispielsweise hat die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* in einem umfangreichen Artikel mit der Überschrift „Das Grimmelshausen-Rätsel“ ausführlich

über die sensationellen Kalenderfunde berichtet (Nr. 6, 8. Februar 2009, S. 61). Eine längere Kalendergeschichte wurde komplett ebenfalls in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* gedruckt (Nr. 14, 5. April 2009, S. 31): „Fernere Continuation, Deren 1673. angefangenen Simplicianischen Erzählung“. Die zwölf Vorträge der Tagung „Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die zeitgenössische Kalenderliteratur“ und weitere Beiträge werden als Beiheft zu den *Simpliciana* 2010 veröffentlicht.

„Erotik und Gewalt im Werk Grimmelshausens und im deutschen Barockroman“ waren zentrale Gegenstände der vom 18. bis zum 21. Juni 2009 in Gelnhausen veranstalteten Tagung. Für die freundliche Unterstützung hat die Grimmelshausen-Gesellschaft der Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen zu danken. Insbesondere gilt der Dank Herrn Thorsten Stolz, Bürgermeister der Stadt Gelnhausen, und Herrn Jürgen Michaelis, Vorsitzender der Kulturstiftung. Die Organisation vor Ort lag in den Händen von Simone Grünewald, die ebenfalls den Dank aller Tagungsteilnehmer verdient. Die neunzehn Beiträge zur Tagung in Gelnhausen erscheinen nun in den *Simpliciana* XXXI (2009). Sie werden ergänzt durch fünf weitere Aufsätze zum Werk des simplicianischen Autors.

Den von der Grimmelshausen-Gesellschaft im Hinblick auf die Kenntnis der Schriften Grimmelshausens im schulischen Bereich erstmals ausgeschriebenen fachdidaktischen Wettbewerb gewann die Theater-AG des Grimmelshausen-Gymnasiums Gelnhausen für die Konzeption und Aufführung des Stücks *Simplicius Simplicissimus. Ein szenisch-musikalisches Spiel frei nach Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen*. Die Preisübergabe erfolgte während der Tagung in Gelnhausen. Ein Druck des reizvollen *Spiels* erscheint in den vorliegenden *Simpliciana*.

Zu Grimmelshausens 333. Todestag am 17. August 2009 kam Reinhard Kaisers Übertragung des *Simplicissimus Teutsch* in heutiges Deutsch auf den Buchmarkt. Die Buchpremiere fand im Barbarossasaal des Main-Kinzig-Forums zu Gelnhausen statt. Im Zuge dieser Veröffentlichung waren Grimmelshausen und sein Roman vielfach in allen Medien präsent. Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk- und Fernsehsendungen haben ausgiebig über die Übertragung berichtet. Es bleibt zu hoffen, daß die Neuerscheinung und die außergewöhnliche Medienpräsenz dazu beitragen, das Wissen um Grimmelshausen und sein nach wie vor faszinierendes Werk nachhaltig zu verbreiten.

Weniger spektakulär, aber überaus nützlich ist ein von Grimmels-
hausen-Liebhabern in Angriff genommenes und mit bemerkenswertem
Elan vorangetriebenes Projekt. Inzwischen stehen auf der Homepage
der Grimmelshausen-Gesellschaft die Inhaltsverzeichnisse sowie ein
Namen- und Werkregister der *Simpliciana* I (1979) – XXX (2008) als
pdf-Dokumente zum Download und zum Ausdruck bereit. Die Inhalts-
verzeichnisse wurden von Lars Kaminski und Thomas Kossert zusam-
mengesammelt. Für das Namen- und Werkregister sind Dieter Martin und
Rosmarie Zeller verantwortlich. Sie wurden unterstützt von einer Grup-
pe Freiburger Germanistikstudenten. Allen Beteiligten gebührt ein
herzlicher Dank für die geleistete Arbeit, denn mit dem kumulierten
Inhaltsverzeichnis und dem Namen- und Werkregister haben alle
Grimmelshausenforscher und -freunde nun ein ausgezeichnetes Hilfs-
mittel zur Verfügung, das eine bequeme Recherche und Erschließung
aller *Simpliciana*-Jahrgänge auf elektronischer Basis ermöglicht. Die
Neugestaltung der Homepage der Grimmelshausen-Gesellschaft soll im
Frühjahr des Jahres 2010 abgeschlossen sein.

Im Jahr 2010 wird neben dem erwähnten Beiheft zu den *Simplicia-
na* mit dem Titel *Grimmelshausen als Kalenderschriftsteller und die
zeitgenössische Kalenderliteratur* ein weiteres Beiheft in der Buchreihe
erscheinen. Der von Dieter Breuer und Gábor Tüskés herausgegebene
Band vereinigt die Beiträge der Tagung „Fortunatus, Melusine, Geno-
vefa. Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Lite-
ratur der Frühen Neuzeit“, die vom 8. bis zum 12. Oktober 2008 in
Eger (Ungarn) stattfand.

Die nächste Tagung, die die Grimmelshausen-Gesellschaft veran-
staltet, wird vom 8. bis zum 11. Juli 2010 in Oberkirch, Offenburg und
Renchen stattfinden. Das Rahmenthema lautet „Wort – Bild – Ton.
Grimmelshausen und die Medien“. Während der Tagung, die auch ein
reichhaltiges und interessantes Rahmenprogramm umfaßt, stehen auf
der Mitgliederversammlung der Grimmelshausen-Gesellschaft Vor-
standswahlen an. Ich hoffe, zahlreiche Mitglieder der Grimmelshausen-
Gesellschaft und weitere Gäste auf der Tagung begrüßen zu dürfen.

Münster, im Dezember 2009

Peter Heßelmann

BEITRÄGE DER TAGUNG
„EROTIK UND GEWALT IM WERK GRIMMELSHAUSENS
UND IM DEUTSCHEN BAROCKROMAN“

Grußwort

Sehr geehrter Herr Professor Dr. Heßelmann,
sehr geehrter Herr Michaelis,
liebe Mitglieder und Freunde der Grimmelshausen-Gesellschaft,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

im Namen der Barbarossastadt Gelnhausen – aber auch ganz persönlich – heiße ich Sie zur Eröffnung der Grimmelshausen-Tagung hier im Romanischen Haus in Gelnhausen herzlich willkommen, nur einen Steinwurf entfernt vom Geburtshaus des berühmten Barockschriftstellers Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Leider wissen wir nicht genau, wann der kleine Johann Jacob hier das Licht der Welt erblickte, es muss wohl irgendwann in den Jahren 1621 oder 1622 gewesen sein, zu einer Zeit, in der im Reich der Dreißigjährige Krieg tobt und Gelnhausen gerade von den Katholischen in Gestalt spanischer Truppen besetzt ist. Wenn wir auch nicht genau wissen, wann Grimmelshausen geboren wurde, so haben wir doch eine sehr konkrete Vermutung, wo: nämlich im heutigen Grimmelshausen-Hotel in der Schmidtgasse, einem Haus, das damals dem Großvater des zukünftigen Schriftstellers, dem Gelnhäuser Bürger, Bäcker und Weinwirtschaftsbesitzer Melchior Christoffel gehörte. Hätte der gute Mann geahnt, wie berühmt sein Enkel werden sollte, hätte er sicher dessen Geburtstag für die Nachwelt exakt notiert und uns nicht unseren Rekonstruktionsversuchen überlassen.

Die Renchener haben es da einfacher, in deren Kirchenbüchern steht der genaue Todestag, der 17. August 1676, vermerkt und so erinnern wir uns in diesem Jahr an den 333. Todestag unseres berühmten Gelnhäusers. Zugegeben, das ist eine etwas ungewöhnliche Zahl für Erinnerungskultur, aber Gelnhausen wie auch Renchen sind sich einig – ein Schriftsteller, der in seinen Werken so viel Humor an den Tag legt, hätte auch an einer „Schnapszahl“ Gefallen.

Also haben wir für dieses besondere Jahr einige Programmpunkte zusammengestellt: Wir beginnen mit den Grimmelshausen-Tagen, die neben Ihren interessanten Vorträgen auch das Theaterstück „Courasche“ mit Jutta Seifert, die Themenführung „Der Wahn betruagt“ durch die Altstadt Gelnhausens und die kulinarische Veranstaltung „Gelnhäuser Gastey“ umfassen. Im August 2009 folgt die Vorstellung der Neuübertragung des *Simplicissimus Teutsch*, danach eine Gemeinschafts-

ausstellung mit der Stadt Renchen zur Rezeptionsgeschichte im Herbst. Ebenfalls im Herbst wird der Grimmelshausen-Preis, dieses Mal in Renchen, verliehen. Der bekannte Künstler Klaus Puth arbeitet derzeit an einer Illustration des *Simplicissimus*, die er noch in diesem Jahr in Gelnhausen erstmals präsentieren wird. Wir beschäftigen uns mit der Umgestaltung unseres Museums und der Neukonzeption einer „Grimmelshausen-Welt“ bis zum Ende des Jahres. Auch dies ist ein gemeinsames Projekt der Kulturstiftung und der Stadt Gelnhausen. Dort wollen wir unseren Bürgern und Besuchern die Möglichkeit geben, sich mit Leben und Werk Grimmelshausens zu beschäftigen und in seine literarische Welt einzutauchen.

Sie, liebe Mitglieder und Freunde der Grimmelshausen-Gesellschaft, tauchen ebenfalls in die literarische Welt Grimmelshausens ein. Sie haben sich ein spannendes Thema für die Tagung gewählt: „Erotik und Gewalt“. Gerade mit der Gewalt mag Grimmelshausen in Gelnhausen kaum vorstellbare Erfahrungen gemacht haben: Er erlebte als etwa 12-jähriger die Erstürmung und Zerstörung unserer Stadt. Das traumatische und unvermittelte Ende seiner Jugend verarbeitete er in seinem berühmten *Simplicissimus*. Ähnlich wie sein Romanheld erlebt der junge Johann Jacob die Schrecken und die Gewalt des Krieges, plündernde, folternde und mordende Soldaten in seiner Heimatstadt. Im Jahr 1634 überfallen kaiserliche Truppen, Polen und Kroaten unter General Graf Isolani die Stadt und zerstören Gelnhausen fast völlig. Vermutlich flieht der Junge mit den überlebenden Gelnhäusern in die nahe Festung Hanau und nimmt von da an in wechselnden Positionen am Kriegsgeschehen teil. Wegen dieser Parallelen wurde Johann Jacob häufig mit seinem Romanhelden gleichgesetzt, doch das muss ich gerade Ihnen nicht weiter ausführen.

Die Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges sind beseitigt worden, die Gelnhäuser haben ihre Stadt wieder aufgebaut. Doch bis heute erinnert uns das pittoreske Bild der Altstadt an die Zeit des Barock. Denn fast alle unsere schönen Fachwerkhäuser wurden im 17. Jahrhundert anstelle der zerstörten mittelalterlichen Steingebäude errichtet. Und wer offenen Auges durch die Stadt geht, entdeckt an den Fachwerkhäusern allerorten noch Überbleibsel der mittelalterlichen Steinbauten.

So ist Grimmelshausens Zeit bei uns allgegenwärtig, der von ihm beschriebene Krieg prägte das Aussehen Gelnhausens. Auch heute findet sich der berühmte Sohn unserer Stadt noch an zahlreichen Orten: Unser Gymnasium ist nach ihm benannt, die städtische Bibliothek, ein Hotel, eine Buchhandlung, eine Apotheke... Straßen tragen seinen Na-

men. Im Stadtgarten erinnert ein Denkmal aus dem Jahr 1951 und auf dem Obermarkt eine Skulptur an ihn. Das Gebäude, das heute Museum und Tourist-Info beherbergt, war einst die Lateinschule, in der Grimmelshausen eine grundlegende Ausbildung erfuhr. Wenn Sie unsere Marienkirche besuchen, können Sie sich vorstellen, wie der junge Johann Jacob und seine Mitschüler im Gottesdienst bei Pfarrer und Lehrer Johannes Coberstein im Chor sangen. Ihre Vorträge hören wir hier im Romanischen Haus direkt an dieser Marienkirche.

Abschließend bedanke ich mich bei den Organisatoren unserer Grimmelshausen-Tage, namentlich bei Herrn Professor Dr. Heßelmann und Frau Grünewald, sowie bei der Kulturstiftung für ihre Unterstützung. Ich wünsche allen Vorträgen und Veranstaltungen einen guten Verlauf und sage noch einmal: Herzlich willkommen in Gelnhausen.

Thorsten Stolz
(Bürgermeister der Stadt Gelnhausen)

Grußwort

Herr Präsident,
meine Damen und Herren,

in den Jahren von 1977 bis 2007 konnte ich im Namen unserer Stadt viele Gruppen und Persönlichkeiten begrüßen, die auf den Spuren Grimmelhauseus waren: von Delegationen aus Japan und China über das DDR-Fernsehen aus Ostberlin bis hin zu literarisch interessierten Menschen aus Deutschland und ganz Europa. Heute begrüße ich Sie im Namen unserer Kulturstiftung.

Um das kulturelle Erbe unserer alten Stauferstadt zu bewahren und für Gegenwart und Zukunft lebendig zu erhalten, haben wir die Kulturstiftung der Barbarossastadt Gelnhausen gegründet. Konkreter Anlass hierfür war die Sicherung wertvoller Erstausgaben von Werken Grimmelhauseus, die uns von einem verdienten Mitbürger geschenkt wurden. Die Kulturstiftung will auch Impulse für Gegenwart und Zukunft setzen. Die Organisation von Ausstellungen und Lesungen, der Ankauf von Kunstwerken und die Erweiterung kulturhistorischer Sammlungen gehören ebenso zu ihren Vorhaben wie die Förderung einer so bedeutenden Tagung wie die der Grimmelhauseus-Gesellschaft heute und hier in Gelnhausen.

Neben der Sicherung der wertvollen Grimmelhauseusbestände führte eine zeitkritische Überlegung zur Gründung unserer Kulturstiftung. Gerade in einer Zeit, in der fast alles drunter und drüber geht, überlieferte Werte plötzlich nicht mehr gelten, gewachsene Regeln und Ordnungen mehr oder weniger achtlos über den Haufen geworfen werden, in einer Zeit, in der alles möglichst groß, möglichst global und möglichst eng vernetzt sein muss, um vermeintlich besser zu sein, benötigen wir Bindungen, „haltende Mächte“, Orientierungen, Wertvorstellungen und Maßstäbe für unser Handeln, eben Kultur. Die Gebäude, die wir errichten, können zerstört werden. Die Institutionen, in denen wir leben, können bedroht und auch erschüttert werden, aber die kulturellen Werte, von denen wir uns leiten lassen, die haben Bestand. Und zu diesem Bestand tragen wir in Stadt und Raum Gelnhausen einen Mosaikstein bei, nämlich durch Bewahrung und Belebung unserer Kultur durch die städtische Kulturstiftung. Anders ausgedrückt: Wenn wir in einer Zeit, in der alles möglich, gleichermaßen diffus und unbestimmt erscheint und nichts gewiss, wieder den Boden unter die Füße

gewinnen wollen, müssen wir unsere Wurzeln finden. Und diese Wurzeln liegen in unserem Ursprung, unserer Kulturgeschichte, in den Kräften und Persönlichkeiten, die unsere Kultur geprägt haben.

Unsere Kulturstiftung will – wie schon erwähnt – Impulse für Gegenwart und Zukunft setzen. Als erstes Vorhaben wollen wir zwei Gelnhäuser Persönlichkeiten herausstellen, deren Werke und Taten von überzeitlicher Bedeutung sind und die uns auch heute und für die Zukunft etwas zu sagen haben. Diese Personen, die ein wesentliches Stück unserer Kultur geprägt haben, sind die berühmtesten Söhne unserer Stadt: Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen, dessen 333. Todestag wir in diesem Jahr begehen, und Philipp Reis, an dessen 175. Geburtstag wir ebenfalls erinnern.

Heute nur zum ersten berühmten Sohn unserer Stadt: Grimmelshausen, der große Dichter und Schriftsteller der Barockzeit, ist ein Kind des 17. Jahrhunderts, einer Zeit, in der alle hergebrachten Werte, moralischen Grundsätze und politischen Maßstäbe aus den Fugen geraten waren und eine heillose Verwirrung herrschte, so ähnlich wie heute auf der ganzen Welt. Der Mensch in seiner Zerrissenheit, immer auf der Suche nach sich selbst und nach dem, was die Welt im Innersten zusammenhält, die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit – das ist das zentrale Thema Grimmelshausens, das ist aber auch das Thema eines Goethe, eines Kleist, eines Büchner oder eines Brecht.

Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin wollen wir? Was ist der Mensch, was sind seine Möglichkeiten, wo seine Grenzen? Wo sind die Grenzen menschlicher Erkenntnis? Was ist wahr, was ist wirklich, was andererseits bilden wir uns nur ein und nehmen es nur wahr? Was ist Schein und was ist Sein? Diese Grundfragen der Philosophie und Literatur haben sich nicht verändert, soweit wir Kulturgeschichte zurückverfolgen können. So ist das Werk Grimmelshausens nicht nur zeitbezogen und verstrickt in die damalige konkrete geschichtliche Situation, sondern von überzeitlichem Wert. So hat uns Grimmelshausen auch heute noch etwas zu sagen. Auch die einmalige Art des Ausdrucks, seine kraftvolle Sprache und plastischen Schilderungen seiner Zeit verdienen es, dass seine Werke in alle großen Sprachen der Welt übersetzt wurden.

Wir wollen, dass Grimmelshausens Werk lebendig bleibt: In den bald neu gestalteten Räumen unseres Museums, in denen großräumig und ausschließlich Werk und Zeit des berühmten Dichters zum erinnerungsreichen, einprägsamen, anschaulichen Erlebnis werden, nicht nur für Erwachsene, sondern insbesondere auch für Kinder und Jugendli-

che. Wenn dieses Vorhaben genauso erfolgreich gestaltet wird wie mein damaliger Vorschlag, zusammen mit der Stadt Renchen und den Bundesländern Hessen und Baden-Württemberg alle zwei Jahre einen Grimmelshausen-Preis zu verleihen, dann freue ich mich, ja, dann können wir uns alle freuen.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen eine gute, erinnerungsreiche Tagung mit einem guten Schuss fröhlicher Geselligkeit – ganz im Sinne von Grimmelshausen.

Jürgen Michaelis
(Vorsitzender der Kulturstiftung der Stadt Gelnhausen)

ULRICH HEINEN (Wuppertal)

„Auctores generis Venerem Martemque fatemur“ – Peter Paul Rubens' Konzepte von Erotik und Gewalt

Der im Krieg pervertierte Nexus von Gewalt und Sexualität

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens (1621/1622–1676) kompositionelle Mittel zur Schilderung kriegerischer Gewalt hat man gelegentlich mit denen des Peter Paul Rubens (1577–1640) verglichen.¹ Doch abgesehen von vagen formalen Analogien der dichterischen und der malerischen Erzähltechniken scheint Grimmelshausen und Rubens nur wenig gemeinsam. Zwar verbindet sie die Herkunft aus niederem Adel und die Konversion zum Katholizismus – bei dem Flamen noch als Kind, bei dem Gelnhausener erst im jungen Erwachsenenalter. Auch ihre Geburtsorte, Gelnhausen und Siegen, lagen nur 150 km voneinander entfernt. Doch begegnet sind sich der Maler und der Schriftsteller gewiss nie. 45 Jahre trennen ihre Geburtsstunde. Was dem einen der Dreißigjährige Krieg (1619–1648), das war dem anderen eine Episode und ein Nebenergebnis am Rande des Achtzigjährigen Krieges (1566–1648) seines Vaterlandes, der habsburgischen Niederlande. Der eine kannte die Schrecken kriegerischer Gewalt nur aus der Distanz – besichtigte etwa wie so viele Reisende auf seinem Weg zum spanischen Hof im September 1628 die Belagerungsanlagen von La Rochelle und arbeitete ansonsten als Diplomat im Patriziat Antwerpens und an den Höfen Europas vergeblich an einem Ende des Krieges im Sinne der

1 Vgl. etwa Hans Heinrich Borchardt: Einleitung. In: Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von Hans Heinrich Borchardt. Stuttgart 1979 [1961], S. 5–40, hier S. 34–35. Borchardt hat hier allerdings weniger Rubens' Bilder selbst als vielmehr das Prinzip der Äquivalentien vor Augen, das Jacob Burckhardts an diesen exemplifiziert. Zu diesem Prinzip vgl. Jacob Burckhardt: *Erinnerungen aus Rubens*. Basel ³1918 [Basel ¹1898], besonders S. 113–114; Martin Warnke: Burckhardts Äquivalententheorie. In: „*Unerschöpflichkeit der Quellen*“. *Burckhardt neu ediert – Burckhardt neu entdeckt*. Hrsg. von Urs Breitenstein, Andreas Cesana und Martin Hug. Basel [u. a.] 2007 (Beiträge zu Jacob Burckhardt 7), S. 303–311.

legitimen habsburgischen Erben seiner niederländischen Heimat. Der andere zog als Soldat im bayerischen und im habsburgisch-kaiserlichen Heer selbst in den Krieg und war an dessen Glanz und Elend ganz unmittelbar beteiligt. Für ihn bedeutete die Schlacht bei Nördlingen 1634 im Alter von 12 Jahren die Plünderung seines Zuhauses und seiner Heimatstadt durch kroatische Soldaten, die bei Nördlingen unter habsburgischer Führung gesiegt hatten. Für den anderen brachte im Alter von 57 Jahren die an diese Schlacht anschließende Intervention derselben kroatischen Truppen in den habsburgischen Niederlanden noch ein letztes Mal Hoffnung auf Rettung seiner eingekesselten Vaterstadt Antwerpen.²

So wundert es nicht, dass man bei der Suche nach einem flämischem Maler, der wie Grimmelshausen Gewalt und Sexualität des Krieges mit direktem Blick auf dessen unmittelbare Erfahrung schildert, gewiss kaum an Rubens denkt. Unter den Antwerpenern käme eher Sebastian Vrancx (1573–1647) in den Sinn, der etwa in einem Gemälde von um 1615/1620 die Plünderung des vor den Toren Antwerpens gelegenen grenznahen Dörfchens Wommelgem am 29. Mai 1589 durch eine nordniederländische Soldateska schildert (Abb. 1).³ Die Eskalation der Gewalt marodierender Soldaten gegen die Zivilbevölkerung, die auch Grimmelshausen immer wieder erlebte und so eindrücklich beschrieb, ist auf diesem Gemälde schon eine Generation zuvor dokumentiert. Der Betrachter blickt hier auf eine Schreckensszene. Bis weit in den Hintergrund ist der Boden schon mit Erschlagenen und Verletzten übersät, und noch immer schlagen Soldaten ohne jeden Ausdruck emotionaler Beteiligung auf die wehrlosen Überlebenden ein, die vergeblich um ihr Leben betteln. Als einzige Emotion der Angreifer zeigt Vrancx den zynischen Stolz, mit dem einer der Reiter seinen Apfelschimmel im Vordergrund gleich neben den Leichen wie einen Kriegshelden in einer Levade posieren lässt. Direkt vor diesem Reiter feuert ein Musketier

2 Vgl. Ulrich Heinen: Rubens's Pictorial Diplomacy at War (1637/1638). In: *Rubens and the Netherlands*. Hrsg. von Jan de Jong [u. a.], Zwolle 2006 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 55), S. 196–225.

3 Sebastian Vrancx: *Die Plünderung des Dorfes Wommelgem durch Truppen der aufständischen Provinzen*. 1615–1620, Öl auf Eichenholz, 55,6 x 85,4 cm, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. M 47. Das Folgende geht zurück auf Ulrich Heinen: Katalogeintrag. In: *Freiheit, Macht und Pracht – Niederländische Kunst im 16. und 17. Jahrhundert*. Hrsg. von Nicole Hartje-Grave. Ausstellungskatalog von der Heydt-Museum Wuppertal, 21. Juni – 23. August 2009, S. 415, Kat.-Nr. 9, mit ausführlicher Bibliographie.

von links in eine Gruppe verängstigter Menschen, die unter einer niedrigen Brücke kauern Schutz suchen.

Von rechts schleift ein Soldat eine Magd an den Haaren von ihrem Kind weg – ein drastisches Motiv, das die Erbarmungslosigkeit der Täter bloßlegt und die Empathie mit den Opfern steigert. Das entblößte Knie der Frau deutet dabei eine vollzogene oder drohende Vergewaltigung an. Gewalt, Sexualität, Vernichtungswille und unmenschliche Empathielosigkeit einer undisziplinierten Soldateska werden in diesem Detail identisch.

In der Mitte des Vordergrundes zerrt ein stattlich gekleideter Soldat am Leichnam eines der Erschlagenen, um ihm seine Jacke zu rauben. Die Kleidung eines anderen Toten hat er schon sorgsam zusammengelegt, während daneben der nackte Leichnam, den Vranx vom Kopf aus in drastischer Verkürzung zeigt, mit verdrehten Gliedmaßen liegen geblieben ist. Ein Tuch über der Scham weckt im Kontext der angedeuteten Vergewaltigung der Magd die drastische Vorstellung, dass es hier womöglich eine Genitalverstümmelung des Mannes zu verbergen gibt.

Dreschflegel und Heugabel haben nichts vermocht gegen den Soldatenhaufen und liegen nun parallel zu den ins Bild führenden Schrägen als Relikte der hoffnungslosen Gegenwehr der Bauern herum. Im Mittelgrund und Hintergrund führt Vranx vor, wie Soldaten die Flüchtenden verfolgen, weitere Hilflose erschlagen, Leichen ausplündern oder dem Morden teilnahmslos zusehen.

In einem Detail setzt Vranx dieser Welt des Schreckens ein Zeichen der Hoffnung entgegen. Unbehelligt von dem um sie herum tobenden Morden sitzt nahe der Bildmitte mit gefalteten Händen eine Frau. In tiefster Not scheint sie ihr Vertrauen auf Gott nicht zu verlieren, hebt ihre Augen zum Himmel, um betend himmlischen Beistand herbeizurufen. Während Vranx die kahlen Bäume der linken Bildhälfte zu Ausdrucksträgern des Grauens macht, das sich unter ihnen abspielt, lässt er das Flehen der Betenden ein Echo finden in dem kahlen Baum hinter ihr, aus dem einige Äste als Zeichen der Hoffnung auf das ewige Werden grünend emporsprießen. In den grünenden Bäumen der rechten Bildhälfte, über die hinweg der Blick der Betenden in den Himmel führt, ruft Vranx zum einen die dörfliche Idylle vor Augen, die der Krieg zerstört hat, und macht zugleich den stoischen Trost sinnfällig,

dass es angesichts des Werdens und Vergehens der Natur selbst in solchen Schrecken keinen Grund zur Verzweiflung gibt.⁴

In diesem Werk meint die grauenhafte Szenerie nun nicht anonyme Schrecken irgendeines Krieges, sondern schildert ganz parteilich einen ganz bestimmten historischen Moment aus dem Achtzigjährigen Krieg der Niederlande. Die niederbrennende Kirche im Hintergrund und die armselige Bauernkate rechts geben nämlich die Topografie des Dorfes Wommelgem, 14 Kilometer vor Antwerpen, wieder. 16 Jahre war Vrancx, der Maler des Bildes alt, als Truppen der nordniederländischen Aufständischen aus der Festung Bergen op Zoem am 29. Mai 1589 das Dorf in direkter Nähe zu seiner Heimatstadt überfielen. Anlass war wohl, dass Tributzahlungen ausgeblieben waren. Dreiunddreißig Einwohner wurden deshalb ermordet, darunter vier Schöffen. Nach dem Überfall gab es in Wommelgem nur noch fünf von ehemals fünfundvierzig Höfen. Die romanische Kirche St. Peter und Paul, in die sich zahlreiche Einwohner geflüchtet hatten, war – wie Vrancx es schildert – bis auf die Grundmauern niedergebrannt worden. Alle, die sich in die Kirche geflüchtet hatten, kamen in den Flammen um.⁵

Fast dreißig Jahre später war Vrancx und seinen Antwerpener Mitbürgern dieses Massaker, dessen Details nicht zuletzt in gedruckten Flugschriften bekannt gemacht worden waren, offensichtlich noch so deutlich präsent, dass Vrancx es derart unmittelbar schildern konnte und es auf breites Interesse stieß. Als Inbild der Schrecken des Krieges, der angesichts des 1621 auslaufenden zwölfjährigen Waffenstillstands zwischen den habsburgischen Niederlanden und den aufständischen Nordprovinzen wieder auszubrechen drohte, ist es gleich in mehreren Kopien⁶ sowie in einer Variante zu demselben Ereignis⁷ überliefert.

4 Zu den moralisierenden Zügen in Vrancxs Kriegsbildern vgl. Joost Vander Auwera: Historische Wahrheit und künstlerische Dichtung. Das Gesicht des Achtzigjährigen Krieges in der süd-niederländischen Malerei, insbesondere bei Sebastiaan Vrancx (1573–1647) und Pieter Snayers (1592–1667). In: *1648. Krieg und Frieden in Europa*. Ausstellungskatalog. Westfälisches Landesmuseum Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück. 3 Bde. Münster 1998–1999, Textbd. 2, S. 460–468, hier S. 466.

5 Vgl. Viktor E. Wauters: „Plundering van een dorp“. Een historisch schilderij van Sebastiaan Vrancx. In: *De aloude heerlijkheid Wommelgem, Heemkundighe Kring ‚De Kaeck‘*. Wommelgem 1989.

6 Zu diesen Kopien: Vander Auwera, Historische Wahrheit (wie Anm. 4), S. 463.

7 Zu dieser Variante vgl. Michel P. van Maarseveen und Michiel C. C. Kersten: Die Darstellung des Achtzigjährigen Krieges in der Malerei der nördlichen Nieder-

Angesichts dieser Szene treten ganz unwillkürlich die autobiographischen Züge in Grimmelshausens Schilderung des Überfalls einer plündernden und marodierenden Soldateska auf ein Gehöft gleich im 4. Kapitel des Ersten Buches des *Simplicissimus* in den Sinn, bei dem als ein Ausdruck der Gewalt wie bei Vranx auch Vergewaltigungen erwähnt werden. Wie der Maler schildert aber auch Grimmelshausen diese nicht unmittelbar, sondern lässt sie in Nebenräumen geschehen, die dem Ich-Erzähler und damit dem Leser verborgen bleiben, oder macht sie nur an ihren Folgen ablesbar.

Die imperiale Vereinigung von Sexualität und Gewalt

Eine wirkliche Plünderung zu schildern oder eine tatsächliche Vergewaltigung auch nur anzudeuten, war nicht Rubens' Sache. Wenn auch nicht in seinen historischen, so doch in seinen allegorischen und poetischen Werken spielt eine enge Verschränkung von Eros und Gewalt jedoch eine große Rolle.⁸ Unter den zahlreichen Aspekten, die solchen Darstellungen abzugewinnen wären, weist der Beitrag im folgenden auf drei Leitmotive hin: In Rubens' politischer Allegorie der sogenannten *Folgen des Krieges* erscheinen Sexualität und Gewalt als miteinander verschränkte Prinzipien imperialer Macht. Im *Raub der Töchter des Leukippos* führt Rubens sie als Fundamentalprinzipien der Geschlechterbeziehung vor. In der gemalten Dichtung auf *Hero und Leander* schließlich demonstriert Rubens, wie Eros und Gewalt in der Trauer als kosmische Prinzipien sublimiert und schließlich in der stoischen Satire aufgehoben werden.

lande des 17. Jahrhunderts. Reitergefechte und Wachstuben. In: *1648. Krieg und Frieden in Europa* (wie Anm. 4), Textbd. 2, S. 477–484.

8 Eine umfassende Bibliographie zu Sexualität und Gewalt bei Rubens bei Ulrich Heinen: „Con ogni fervore“. Love and Lust in Rubens's Library, Life and Work. In: *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*. Hrsg. von Katlijne van der Stighelen. Bd. 1. Turnhout 2006, S. 79–101; zu ergänzen ist Susan Koslow: „The Head of Medusa“ by Peter Paul Rubens and Frans Snyders. *A Postscript*, May 2, 2006 (<http://profkoslow.com/publications/medusapostscript.html>, Abruf 01. 09. 2009); Fiona Healy: Das Unerwartete wahrnehmen, das zu Erwartende interpretieren. Die Liebe sehen, wie Rubens sie malte. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. von Ulrich Heinen und Nils Büttner. Herzog Anton Ulrich-Museum. Braunschweig 2004, S. 39–48.

In seinen sogenannten *Folgen des Krieges* (Abb. 2),⁹ deren Beschreibung Rubens selbst in einem Begleitbrief an den aus Antwerpen stammenden Florentiner Hofmaler Justus Sustermans (1597–1681) mit den Worten „Die Hauptfigur ist Mars“ begann, artikuliert sich die Verbindung von Gewalt und Sexualität in weit expliziterer Weise als dies in den Schilderungen historischen Geschehens bei Vrancx oder Grimmelshausen zu beobachten ist. Hier kehrt Rubens das Verhältnis zwischen kriegerischer Gewalt und pervertiertem Eros gegenüber der Alltagswirklichkeit des Krieges in signifikanter Weise um. Zeigen Vrancx und Grimmelshausen eine in der Gewalt des aktuellen Krieges korrumpierte Sexualität, so moderiert und heiligt eine als geradezu sakral exponierte Sexualität in Rubens' Allegorie des Krieges die Gewalt.

Rubens schuf das Gemälde im Kriegswinter 1637/1638. Die überzeitliche Sprache der Allegorie entzündet sich ganz an diesem konkreten historischen Augenblick. Weitgehend abgeschnitten vom militärischen Nachschub, war die Frontstadt Antwerpen damals nur knapp einer Belagerung durch nordniederländische Truppen entgangen, die im Herbst des Folgejahres sogar bis auf Sichtweite an die Stadt heranrücken sollten. In dieser Lage konzipierte und malte Rubens das Bild offensichtlich in ganz gezielter Intention. Im Frühling 1637 sandte er es an Sustermans, der mit einem Habsburger Adelpatent die Interessen der Habsburger am Hof des Großherzogs der Toskana vertrat. Signifikanterweise waren es Truppen unter der Führung des Florentiner Prinzen Mattias de' Medici (1613–1667), des Bruders des Großherzogs, sowie des toskanischen Generals Ottavio Piccolomini (1599–1656), die

9 Peter Paul Rubens: *Kriegsallegorie*, 2,06 m x 3,46 m, 1637/1638, Palazzo Pitti, Florenz; Das folgende Kapitel geht zurück auf Heinen, *Pictorial Diplomacy* (wie Anm. 2), mit ausführlicher Bibliographie zu dem Gemälde. Mit anderem Akzent auch als: ders.: Peter Paul Rubens' Florentiner Kriegsbild und die Macht des Malers. In: *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*. Hrsg. von Wilhelm Hofmann und Hans-Otto Mühleisen. Münster 2005, S. 165–203, hier S. 165–170; ders.: Rubens' Bilddiplomatie im Krieg. In: *Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Matthias Rogg und Jutta Nowosadtko. Münster 2008, S. 151–178; ders.: Mars und Venus. Die Dialektik von Krieg und Frieden in Rubens' Kriegsdiplomatie. In: *Kriegsbilder in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Birgit Emich und Gabriela Signori. Berlin 2009 (*Zeitschrift für Historische Forschung*, Beiheft 42), S. 237–275. Der Bibliographie ist hinzuzufügen Aneta Georgievska-Shine: The „Daughters of Leucippus“ and the Exemplarity of a Rape. In: dies.: *Rubens and the Archeology of Myth. 1610–1620. Visual and Poetic Memory*. Franham 2009, S. 78.

schon 1634 bei Nördlingen gekämpft hatten und nun seit 1637 den Überlebenskampf der habsburgischen Niederlande unterstützten.¹⁰ Auf sie richteten sich in Rubens' Heimat alle Hoffnungen, militärisch, politisch und – man darf die begründete Sorge und Angst der katholischen, habsburgtreuen Südniederländer angesichts der Massaker, die nordniederländische und französische Truppen in Flanderns Dörfern und Städten anrichteten, nicht unterschätzen – auch physisch zu überleben. In diesen konkreten militärischen Kontext intervenierte Rubens' komplexe Allegorie des Krieges.

Die Kriegsfurie ist aus dem offenen Tor des Janustempels ausgebrochen, in dem sie im alten Rom zu Friedenszeiten eingesperrt war (Vergil, Aen. 1, 293–296). Ihre Brandfackel voran, reißt sie den Kriegsgott Mars von seiner Geliebten, der Liebesgöttin Venus, fort in eine Welt aus tosenden Schlachten, Pulverdampf und Vernichtung. Zu leiden haben unter dem losbrechenden Krieg Personifikationen menschlicher Zivilisiertheit. Neben einer zu Boden gestürzten männlichen Gestalt, die als Sinnbild der darniederliegenden Baukunst einen Zirkel in der Hand hält, und einem im Schatten unter den Füßen des Mars liegenden Gefallenen zeigt Rubens hier vor allem weibliche Opfer. Als Personifikation der fürsorgenden Liebe versucht eine Mutter verzweifelt, ihr Kind vor dem Toben des Krieges zu schützen. Eine Personifikation der Harmonie mit Notenbuch und zerbrochener Laute versinnbildlicht den durch den Krieg zerstörten Einklang. Gleich neben einer am Boden liegenden Zeichnung der drei Grazien – Inbegriff der Schönheit – tritt der rechte Fuß des Mars auf ein Buch als Zeichen von Bildung und Tradition. Eng verbunden mit einem daneben liegenden aufgelösten Pfeilebündel, das in der politischen Ikonographie als Symbol der zerfallenen Einheit zu lesen ist, zeigt Rubens schließlich die schwarzgewandete weibliche Gestalt der „Antverpia“ – deren Gestalt mit Stadtkrone und daneben ausgebreiteten Händen unverkennbar das Wappen Antwerpens zitiert. Als ausdrucksstarkes Signet verzweifelten Klagens in Kriegsnot fleht sie mit erhobenen Händen um Rettung zum Himmel¹¹ – in ganz ähnlicher Funktion wie bei Vranckx die Betende in der Bildmitte.

Rubens begleitete das Bild mit einem Brief, in dem er für Sustermans die dargestellten Personifikationen detailliert entzifferte. Meist

10 Vgl. Heinen, *Pictorial Diplomacy* (wie Anm. 2), S. 215, 225, Anm. 74.

11 Zur Identifizierung dieser Figur und der von Rubens selbst in seinem Begleitbrief genannten Bezeichnung als „Europa“ vgl. Heinen, *Pictorial Diplomacy* (wie Anm. 2), S. 214–217.

hat man das Bild mit diesem Brief in der Hand als dessen wörtliche Illustration lesen wollen, und gewiss hatte Rubens eine parallele Lektüre von Bild und Brief auch im Sinn, als er beides kurz nacheinander versandte. Gerade einige signifikante Differenzen zwischen Brief und Bild – etwa die Erwähnung eines Olivenzweiges, der im Bild gar nicht zu sehen ist – machen aber deutlich, dass Bild und Brief nicht ineinander übersetzbar sind, sondern zusammengelesen ein noch komplexeres Argument entwickeln. Dabei verweist schon der Brief selbst den Betrachter auf die Präferenz des Bildes vor dem Brief und auf die Notwendigkeit einer bilderschließenden Autopsie des Sichtbaren und auf dessen autonomes Potential zur Selbsterklärung.¹² Wenn Rubens nun die Figur, die im Bild so unmissverständlich als Antverpia gekennzeichnet ist, im Brief ganz entgegen der ikonografischen Tradition als „Europa“ bezeichnet, wird daraus ein neues, komplexeres Argument: Der Brief erklärt die im Bild klagende „Antverpia“ zur „Europa“ und damit die Stadt Antwerpen, von wo der Achtzigjährige Krieg der Niederlande seinen Ausgang nahm, zum Menetekel eines im Krieg zerfallenen Europa. So nehmen Bild und Brief gemeinsam auf den ganz konkreten historischen Augenblick Bezug. Im Kontext des aktuellen Kriegsgeschehens muss man das Werk als einen für Sustermans leicht zu erkennenden und mit seinen sowie Rubens’ politischen Zielen übereinzubringenden Appell an den Florentiner Hof lesen, Antwerpen, die Stadt in welcher der gesamte Europa verwüstende Krieg vor bald siebenzig Jahren begonnen hatte, in solcher Bedrängnis und angesichts der Europäisierung des Konflikts militärisch nicht im Stich zu lassen.

12 „In quanto al soggetto della pittura egli è chiarissimo, di maniera che con quel poco, che ne scrissi a VS. da principio, il rimanente si dichiarerà all’occhio giudizioso di VS. meglio forse, che per mia relazione.“ („zum Thema des Bildes: Es ist sehr klar und von der Art, daß [...] das Übrige sich Eurem urteilsfähigen Auge vielleicht besser kundtun wird als durch meinen Vortrag.“) – Filippo Baldinucci: *Notizie dei Professori del Disegno*. 6 Bde. Florenz 1681–1728; zitiert nach der Ausg. Florenz 1845–1847, Bd. 4, S. 493; vgl. Max Rooses und Charles Ruelens: *Correspondance de Rubens et documents epistolaires concernant sa vie et ses œuvres publiés. Codex Diplomaticus Rubenianus*. 6 Bde. Antwerpen 1887–1909, Bd. 6, S. 207–209, Nr. 801, hier S. 208: „Questo è quanto che posso dirne a VS., e mi par troppo, poichè VS. con la propria sagacità l’avrebbe facilmente penetrato.“ („Dies ist alles, was ich Ihnen darüber sagen kann, und mir scheint es schon zu viel, da Sie es mit dem Ihnen eigenen Scharfsinn leicht selbst durchdringen würden.“) – Baldinucci, *Notizie. 1845–1847*, Bd. 4, S. 494.

Zu der durchaus martialischen Quintessenz des Bildes – das seit über hundert Jahren irrigerweise antimartialisch gedeutet wurde¹³ – stimmt auch, dass weibliche Gestalten hier nicht nur wie Caritas, Harmonia und die Grazien unter dem Krieg leiden oder wie „Antverpia“ seine Gewalt beklagen, sondern wie die Kriegsfurie den Kriegsgott auch anstacheln oder ihn wie Venus sogar verehren. In der sinnlichen Einheit von Krieg und Sexualität im Bildzentrum liegt nun das zentrale Argument des Werkes: Venus, nach einer von Rubens in seinem Brief an Sustermans zitierten Textstelle des Lukrez (97 ? – 55 v. Chr. ?)¹⁴ Göttin der natürlichen wie der künstlerischen Produktivität, schmiegt sich hier lasziv ausgerechnet an den gewaltbereiten Kriegsgott, um ihn, wie Lukrez bei ihr erbittet, „sanft umfassend mit deinem heiligen Leib,“ auf ihre Seite zu ziehen und zu einem „den Römern heiteren Frieden“ zu überreden (de rer. nat. 1.38–40).

Sichtlich lässt in Rubens' Werk nicht irgendeine allgemeine moralische Sorge um den Frieden, sondern eine ganz fleischliche Sehnsucht nach der Virilität des Kriegers Venus dahinschmelzen. Er aber darf sich bei Rubens darin gefallen, dass sich die Furie und die Liebesgöttin gleichermaßen um ihn reißen – ganz wörtlich verdichtet in deren Gezerre am Stoff seines Umhangs. Beide erscheinen als Trabanten des Kriegsgottes, der aus sich heraus nur dadurch bestimmt ist, dass er, einmal in Gang gesetzt, mit gezücktem bluttriefendem Schwert und weit ausschreitendem Schritt als „mars gradivus“ – schon in der Antike der Beiname des „weit ausschreitenden Mars“ –¹⁵ unbeirrt voranschreitet. Auch sein Blick zurück zu Venus lässt seinen Vormarsch nicht zögern, sondern erweckt den Eindruck, als motiviere ihn ihr schmachtender Anblick nur zusätzlich, als stachele ihr Anblick seine Kriegsmotivation erst recht an.

Dabei ist die um die Rechte des Mars geschlungene Linke der Venus einerseits als Versuch zu lesen, ihrem geliebten Krieger in den Arm zu fallen und ihn zurückzuhalten, andererseits aber als Geste innigster Verbundenheit des ungleichen Liebespaares. Im Kern seiner Bilderfindung zitiert Rubens dabei die antike *Münze der Faustina*, die eine Inschrift der letztlich doch „siegreichen Venus“ widmet. Wie bei Rubens sind hier die Antagonisten Mars und Venus eigentümlich verbunden,

13 Vgl. Heinen, Macht des Malers (wie Anm. 9), S. 165–170.

14 „Veda VS. Lucrezio nel suo esordio.“ Marginalie in dem Brief des Peter Paul Rubens an Justus Sustermans am 12. März 1638. Zitiert nach Baldinucci, *Notizie. 1845–1847* (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 492–495, Bd. 4, S. 493.

15 Vgl. Heinen, Pictorial Diplomacy (wie Anm. 2), S. 213–214.

schmiegt sich Venus an Mars und blickt Mars zu Venus zurück. In einem 1642 erschienenen Prachtband, der den von Rubens 1635 mitkonzipierten und durchgestalteten Antwerpen-Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand (1609–1641), des neuen Statthalters der habsburgischen Niederlande, nach der Schlacht von Nördlingen in Bild und gelehrter Deutung europaweit publizierte (*Pompa Introitus*),¹⁶ findet sich ein Kupferstich dieser Münze (Abb. 3). Der mit Rubens befreundete Humanist Jan Caspar Gevartius (1593–1666) erläutert dort anhand dieser Darstellung das Paar von Venus und Mars als Inbegriff des Anfangs und der Grundlagen des römischen Imperiums sowie des Charakters des römischen Volkes:¹⁷ Rom hatte zwei Eltern, Mars und Venus! Ausführlich zitiert Gevartius hierbei Rutilius Claudius Namatianus (Anfang 5. Jh. n. Chr.):

Auctores generis Venerem Martemque fatemur,
Aeneadum Matrem Romulidumque Patrem.
Mitigat armatas victrix clementia vires:
Convenit in Mores Nomen utrumque tuos.
Hinc tibi certandi bona, parcendique, Voluptas:
Quos timuit, superat; quos superavit, amat.¹⁸

Nur auf den ersten Blick kann die Konstellation des innigen und doch kontroversen Paares von Mars und Venus also paradox erscheinen. Kriegsbereitschaft und Friedenssehnsucht, Gewalt und Sexualität, sind aber in der römischen Dichtung wie in der *Münze der Faustina* gleichrangige Prinzipien römischer Macht und Größe. Aus dieser Tradition entwickelte Rubens ganz offensichtlich den Kerngedanken seines Bildes: die ausdrucksstarke Verknötung der Arme von Mars und Venus; die für das Imperium konstitutionelle Verknüpfung von Friedensliebe und Kampfeslust; die emotional inszenierte Integration von Sexualität

16 Zur Publikation des Einzugs in Antwerpen vgl. John Rupert Martin: *The Decorations for the „Pompa Introitus Ferdinandi“*. London 1972 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 16).

17 Inschrift der Münze: *Veneri Victrici*. – Jan Caspar Gevartius: *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci*. Antwerpen 1642, S. 91.

18 „Wir [Römer, U. H.] bekennen, dass Mars und Venus die Urheber [unserer] Abstammung sind, | die Mutter der Nachfahren des Aeneas und der Vater der Nachfahren des Romulus. | Die bewaffneten Streitkräfte besänftigt die Siegerin mit Milde. | Es kommen in Deinem [Roms, U. H.] Charakter beide Namen zusammen. | Von hier hast Du die edle Lust, zu kämpfen und zu verschonen. | Die sie [diese doppelte Lust, U. H.] fürchtet, besiegt sie; die sie besiegt, liebt sie.“ – Rutilius Namatianus, *De Reditu suo*, l. 67–73; Gevartius, *Pompa* (wie Anm. 17), S. 91.

und kriegerischer Gewalt, deren Verbindung der Maler auch noch durch einen über dem Paar schwebenden Genius gleichsam segnen lässt. In enger Verbindung miteinander begründen Liebe und Gewalt, schöpferische Sexualität und zerstörerischer Krieg in Rubens' Kriegsallegorie die imperiale Stärke als den in den Habsburgern fortlebenden Mythos des antiken Rom. Wie einst in Vergils *Aeneis* die Truppen Etruens, die Vorfahren der Toskaner, den Untergang des Aeneas, des Venussohnes und Vorfahren der Römer, im Kampf gegen den von der Kriegswut, die aus dem Janustempel ausgebrochen ist, angestachelten Latinerfürsten Turnus verhinderten – ein Topos, den Rubens in einer Marginalie seines Briefes an Sustermans zitiert¹⁹ – ruft Rubens mit Bild und Brief die habsburgtreuen Verbündeten am Florentiner Hof dazu auf, sich dieser antagonistischen Einheit von Venus und Mars, von Sexualität und Gewalt, zu entsinnen und um des Friedens Europas willen den Untergang Antwerpens als Menetekel Europas mit höchster militärischer Solidarität zu verhindern.

Das erotische Wechselspiel von Erotik und Gewalt

Dass Rubens und seine männliche Umgebung mit Blick auf Krieg und Imperium mit solcher Selbstverständlichkeit Sexualität mit Gewalt verbinden konnten, hat seine Wurzel gewiss darin, dass sie auch die erotische Beziehung der Geschlechter im zivilen Leben in signifikanter Weise als Gewaltverhältnis verstanden.²⁰ So nennt Rubens' Bruder Philip (1574–1611) in seinem Hochzeitsgedicht für den Bruder vom 5. November 1609 in offener Anspielung auf die Defloration der Braut das Ehebett einen „Kampfbplatz der Venus“ auf dem „im nächsten Au-

19 „Vide Virgilium I. 9 Aeneidos.“ Zu lesen als „Initio 9 Aeneidos“. Übers.: „Siehe Vergil, Anfang Buch 9 der Aeneis.“ Marginalie in dem Brief des Peter Paul Rubens an Justus Sustermans am 12. März 1638; Balduino, *Notizie. 1845–1847* (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 493.

20 Dieses sowie das anschließende Kapitel gehen zurück auf Heinen, *Love and Lust* (wie Anm. 8), S. 87–95. Der dortigen Bibliographie sind hinzuzufügen: Eveliina Juntunen: *Peter Paul Rubens. Bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611–1618)*. Petersberg 2005, S. 35–57; Georgievskaja-Shine, *Archeology of Myth* (wie Anm. 9), S. 69–109.

genblick unschuldiges Blut“ vergossen werde.²¹ Wenige Monate zuvor beschreibt sich in einem Brief an den befreundete Arzt und Gelehrten Johan Faber (1574–1629) vom 10. 4. 1609 der 31-jährige Junggeselle Peter Paul Rubens selbst als Draufgänger, als er die Hochzeit seines Bruders Bruder Philip sowie seine eigenen Heiratspläne ankündigt. Dabei offenbart er die seit der Antike geläufige Auffassung, dass der Mann in Liebesdingen besonders feurig vorzugehen habe. Unter prahlerischer Erwähnung seiner eigenen erotischen Erfahrung erklärt er dort, seinem offenbar eher schüchternen älteren Bruder bei dessen Eheanbahnung mit dem Ansporn zu feurigerem Vorgehen auf die Sprünge geholfen zu haben:

Io trovo per esperienza che simil negotii non vogliono esser trattati freddamente ma con ogni fervore, come ancora ha provata mio fratello doppo il mio arrivo col cangiar stilo, havendo penato duoi anni in vano.²²

Die metaphorische Kontrastierung von Kälte und Hitze in Liebesdingen erinnert zunächst an die topische Verbindung von Feuer und Liebe, die auch in Rubens' Umgebung geläufig war. So verwendet etwa der mit den Brüdern Rubens befreundete nordniederländische Gelehrte Daniel Heinsius (1580–1650), der Rubens 1609 ein Hochzeitsgedicht wid-

21 „Arena Cypridis, innocuo jamjam devota cruori.“ – Ruelens und Rooses, *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 20–22, hier S. 22.

22 „Ich weiß aus Erfahrung, daß solche Geschäfte nicht kalt (freddamente), sondern mit aller Hitze (con ogni fervore) behandelt sein wollen, wie es auch mein Bruder versucht hat, der seit meiner Ankunft seinen Stil veränderte, nachdem er sich zwei Jahre vergebens abgeplagt hatte.“ – Ruelens und Rooses, *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 6, S. 323–324, hier S. 323. Zu Rubens und Faber: Johannes Faber: *Aliorum novae hispaniae animalivm [...] imagines et nomina. Ioannis Fabri [...]*. In: *Rerum Medicinarum Novae Hispaniae Thesaurus [...]*. Rom 1649, S. 465–839, hier S. 831; Frans Baudouin: Geneesheren in Rubens' omgeving. In: *Liber Memorialis. 350 jaar Collegium Medicum Antverpiense. 25 jaar Geneeskundige Dagen van Antwerpen*. Antwerpen 1970, S. 55–75, hier S. 57–59; Frans Baudouin: *P. P. Rubens*. Antwerpen 1977, S. 261–265; Frans Baudouin: *Peter Paul Rubens en Galileo Galilei. Een minder bekende bladzijde uit de Europese cultuurgeschiedenis*. Brüssel 1995 (Studia Europea. Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 1), S. 69–94, hier S. 80–81; Frances Huemer: *Rubens and the Roman Circle. Studies of the First Decade*. New York, London 1996, S. 4–10; Ulrich Heinen: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei. In: *Rubens Passion. Kultur der Leidenschaften im Barock*. Hrsg. von Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Göttingen 2001, S. 70–109, hier, S. 74, S. 84, S. 94, S. 97; ders.: Rubens' Garten und die Gesundheit des Künstlers. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 65* (2004), S. 71–182, hier S. 75.

mete,²³ in seinen 1601 mit der Anfangszeile „Quaeris quid sit amor?“ erschienenen ersten Liebesemblem buch immer wieder Darstellungen des Feuers, um vielfältige Aspekte der Liebe mit der Wirkung und dem Verhalten von Feuer zu parallelisieren.²⁴ Ab 1608 verbreitete Heinsius dieses Emblem buch in zahlreichen Neuauflagen als *Emblemata Amatoria* und übernahm es auch in seine *Nederduytsche poemata*, in denen er auch sein Gedicht auf Rubens' Hochzeit publizierte. Ebenso greift Rubens' Lehrer Otto van Veen (1556–1629) die Flammen-Metaphorik in seinen 1608 erschienenen *Amorum emblemata*, denen ein Widmungsgedicht des Philip Rubens vorangestellt ist, in diesem Sinne mehrfach auf und entwickelt sie weiter.²⁵ In der Liebesemblem atik bezeichnet dabei die Feuer-Metapher in petrarkistischer Tradition das unwiderstehliche und den Liebenden schmerzhaft verzehrende Liebesverlangen.

In mehreren Darstellungen der frierenden Venus hat Rubens selbst Grundzüge der Liebesmetaphorik von Hitze und Kälte im Rückgriff auf eine populäre Sentenz des Terenz (185–159 v. Chr.) zitiert: „Ohne Ceres und Bacchus friert Venus.“ (Abb. 4)²⁶ Indem er in diesen mythologisch gewandeten Szenen dazu anleitet, Liebesbereitschaft durch sanft-

-
- 23 Ruelens und Rooses, *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 12–14; zuerst in: Daniel Heinsius: *Poemata*. Leiden 1610, S. 366–369. Zu den verschiedenen Ausgaben vgl. Prosper Arents: *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens. Een reconstructie*. Hrsg. von Vereniging der Antwerpse Bibliofielen. Antwerpen 2000–2001 (De Gulden Passer 76–79), S. 210–211, Nr. G 4–8.
- 24 Daniel Heinsius: *Quaeris quid sit amor?* Amsterdam 1601, Emblem Nr. 2–8. Die zweite Ausgabe 1608 und alle weiteren Ausgaben erschienen unter dem Titel *Emblemata Amatoria*. Zu diesem Emblem buch zuletzt Carsten-Peter Warncke: Liebeschäkereien. In: *Théâtre d'Amour. Vollständiger Nachdruck der kolorierten „Emblemata amatoria“ von 1620*. Hrsg. von Carsten-Peter Warncke. Köln [u. a.] 2004, S. 310–349, hier besonders S. 314–318, S. 336–342.
- 25 Otto van Veen: *Amorum emblemata*. Antwerpen 1608, S. 44–45, S. 96–97, S. 102–103, S. 134–139, S. 146–147, S. 170–171, S. 186–189, S. 216–219, S. 226–229, S. 232–233. Literatur zu diesem Buch und seiner Rezeption bei Heinen, *Love and Lust* (wie Anm. 8), S. 100, Anm. 35. Zum Widmungsgedicht des Philip Rubens und zu diesem Buch in Peter Paul Rubens' Bibliothek vgl. Arents, *Bibliotheek* (wie Anm. 23), S. 154, S. 280, Nr. E 53, Nr. N 8.
- 26 Z. B. Peter Paul Rubens: *Sine Cerere et Libero friget Venus*. Öl auf Leinwand, um 1613, 140,5 x 200 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. – Michael Jaffé: *Rubens – Catalogo completo*. Milano 1989, S. 184, Kat. Nr. 191. Hierzu zuletzt Heinen, *Katalogeintrag*. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 311–314 (mit der älteren Literatur). Zu ergänzen ist Berthold Hinz: ...non iam friget – Jordaens blickt auf Rubens. In: *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*. Hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter-von dem Knesebeck. Dresden [u. a.] 2002, S. 380–394.

ten Zuspruch, Früchte und Wein anzubahnen, gibt Rubens der Wärme- und Kälte-Metaphorik aber bereits eine entscheidende perspektivische Wende: Nicht etwa das petrarkistische Leiden am Brennen der eigenen Liebesehnsucht ist Rubens' Thema, sondern die Frage, wie sich die Kälte einer liebесunwilligen Frau überwinden lässt.

Auch in seinem Brief an Faber nutzt Rubens die metaphorische Entgegensetzung von Hitze und Kälte nicht wie die petrarkistischen Dichter und Emblematischer, um vom eigenen brennenden Liebes-schmerz zu sprechen, sondern vielmehr, um seinem Bruder zu einem Kalkül vehementen Vorgehens beim Anbahnen von Liebesbeziehungen zu raten. Rubens transformiert hier die Hitze-Metaphorik, die in der petrarkistischen Tradition nur das Wechselbad der Gefühle des Liebenden bezeichnet, in eine Metapher heftigen Vorgehens in Liebesdingen. Verwandt ist solcher Rat etwa einem Emblem in van Veens *Amorum emblemata*, in dem unter dem Titel „Amor hasst die Gemächlichen“ der kleine Liebesgott eine Schildkröte mit seinem Bogen schlägt, um sie zu größerer Eile zu treiben (Abb. 5) – ein Rat, den van Veen allerdings gleich wieder durch ein anderes Emblem relativiert, in dem er unter der Devise des Kaisers Augustus (63 v. – 14 n. Chr.), „Eile mit Weile!“ (Sueton, *Historia Augusta* 25,4), einen Amor zeigt, der einer langsam kriechenden Schildkröte folgt, während er einen Hasen zum Stillsitzen anweist und ihm die Schildkröte als Vorbild vorführt (Abb. 6).²⁷

Als wie selbstverständlich Rubens' Kalkül feuriger Aktivität in Liebesdingen in der Frühen Neuzeit galt, mag etwa ein vergleichender Blick in Macchiavellis *Principe* zeigen. Wie ein wörtliches Zitat in einem anderen Brief belegt,²⁸ kannte Rubens das Werk gut, obwohl es seit 1559 auf dem Index der verbotenen Bücher stand. Um die angemessene Strategie im politischen Handeln zu erläutern, beruft sich Macchiavelli im *Principe* darauf, dass nur heftiges Vorgehen zum Erfolg bei Frauen führe, und benutzt dabei dieselbe Metaphorik wie Rubens, deren Befürwortung einer als geradezu natürlich apostrophierten Verbindung von männlicher Sexualität und Gewalt dabei aber noch pointierter erscheint:

27 „Amor odit inertes.“ – Van Veen, *Amorum emblemata* (wie Anm. 25), S. 90–91; „Festina Lente.“, S. 98–99.

28 Arents, *Bibliotheek* (wie Anm. 23), S. 176, S. 246, Nr. E 115, Nr. H 76; Heinen, Katalogeintrag. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 154–155.

Io iudico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo; perché la fortuna è donna, et è necessario, volendola tenere sotto, batterla et urtarla. E si vede che la si lascia più vincere da questi, che da quelli che freddamente procedano.²⁹

Wenn Rubens die petrarkistische Hitze-Metapher in eine Aufforderung zu heftiger Aktivität transformiert, steht dies deutlich in der Tradition von Macchiavellis Sicht auf die Geschlechterbeziehung als ein Gewaltverhältnis. Rubens konnte dabei davon ausgehen, dass Faber die Auffassung von männlicher Aktivität als Schlüssel zu Liebe und Sexualität grundsätzlich teilte. Nicht zuletzt durch die Liebesdichtung des Ovid (43 v. – ca. 17 n. Chr.) war dieses Leitbild erotischer Vehemenz neben den erotischen Feinsinnigkeiten des Petrarkismus Gemeingut humanistischer Bildung auch in Rubens' Umgebung und bestimmte gewiss auch deren Blick auf erotische Bildwelten. Seit der Antike las man Ovids *Ars amatoria* in diesem Sinne als – nicht immer unumstrittenen – Leitfaden zur erotischen Erziehung Heranwachsender.³⁰ Von der ersten Annäherung bis zur sexuellen Vereinigung und zur lang währenden Stabilisierung von Liebe gibt Ovids Lehrgedicht ganz konkrete Ratschläge in allen Liebesdingen. Männern rät Ovid in den ersten beiden Büchern, wo sie Mädchen finden, wie sie diese erobern und wie sie der Liebe Dauer verleihen können. Das dritte Buch gibt die dazu passenden Anweisungen für Frauen. Leitend ist dort die Vorstellung von der erotischen Passivität der Frauen, die von den Männern erobert werden wollen und müssen. Daher dürfe der Mann nicht warten, bis ihm das Mädchen einen Antrag mache, sondern müsse selbst den ersten Schritt tun (*Ars am.* 1.709).

Ovids vielgelesene Proklamationen einer männlich dominierten Asymmetrie erotischer Zudringlichkeit gipfeln in der Empfehlung:

Pugnabit primo fortassis, et „improbe“ dicet:
pugnando vinci se tamen illa volet.
[...] oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet,

29 „Doch halte ich dafür, daß es besser ist, ungestüm (impetuoso) zu handeln als bedächtig, denn Fortuna ist eine Frau, und wer sie unterwerfen will, muß sie schlagen und stoßen. Und offensichtlich läßt sie sich leichter von solchen besiegen, als von denen, die kalt (freddamente) vorgehen.“ – Niccolo Macchiavelli: *Il Principe*. Florenz 1532. Zitiert nach der Ausgabe Turin 1972, Kap. 25.

30 Vgl. etwa Michael von Albrecht: *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*. Bd. 1. München³2003, S. 644.

haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.
 [...] vim licet appelles: grata est vis ista puellis:
 quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.
 quaecumque est veneris subita violata rapina,
 gaudet, et improbitas muneris instar habet. (*Ars am.* 1.665–676)³¹

Spiegelbildlich hierzu gibt Ovid Frauen den Rat, sich rar zu machen, um ein langes Liebesglück zu erreichen:

[...] quod datur ex facili, longum male nutrit amorem:
 miscenda est laetis rara repulsa iocis. (*Ars am.* 3.579–580)³²

Die grundsätzliche Bedeutung von Ovids dichterischer Stilisierung der asymmetrischen Koordination männlicher Dominanz mit der implizierten heimlichen Zustimmung der passiven oder sich zum Spiel gar wehrenden Frauen für Rubens' Liebesdarstellungen hat zuerst Elizabeth McGrath erkannt und anhand von Rubens' *Raub der Töchter des Leukippos* (Abb. 7) von 1615–1616 demonstriert.³³ Rubens

-
- 31 „Vielleicht wird sie zuerst dagegen ankämpfen und ‚Unverschämter!‘ sagen; sie wird aber im Kampf besiegt werden wollen. [...] Wer sich Küsse nahm und das übrige nicht nimmt, verdient auch das, was ihm gegeben wurde, zu verlieren. [...] Magst Du es auch Gewalt nennen, diese Art der Gewalt ist den Mädchen willkommen; was Freude macht, wollen sie oft geben, ohne es wahrhaben zu wollen. Jede, der durch plötzlichen Liebesraub Gewalt angetan wurde, freut sich, und Unverschämtheit ist hier so viel wie ein Geschenk.“ – Übers. nach Publius Ovidius Naso: *Ars Amatoria. Liebeskunst. Lateinisch / Deutsch*. Übers. und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1992, S. 49–51.
- 32 „Was man mühelos bekommt, ist eine schlechte Nahrung für die Liebe. Man muß unter die frohen Liebesspiele ab und zu eine Zurückweisung einstreuen.“ – Übers. nach Publius Ovidius Naso, *Ars Amatoria* (wie Anm. 31), S. 147.
- 33 Elizabeth McGrath: *Rubens. Subjects from History*. Bd. 1. London 1997 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 13), S. 117–131. Die Bedeutung der Textstelle für Rubens' Bild erstmals erkannt bei Hans-Gerhard Evers: *Peter Paul Rubens*. München 1942, S. 191–196, hier S. 196, S. 492, Anm. 167. Ergänzend ist hinzuweisen auf ein Zitat aus Ovids *Heroides* in einem auf den 14. Januar 1611 datierten Brief von P. P. Rubens an Faber. – Ruelens und Rooses, *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 6, S. 327–328, hier S. 327. Möglicherweise zitierte Rubens hier aus der Ausgabe Antwerpen 1583, die – wie auch in anderen Ausgaben der Epoche üblich – neben weiteren Liebesdichtungen von Ovid auch die *Ars amatoria* enthielt. – Arents, *Bibliotheek* (wie Anm. 23), S. 310, Nr. 4. Peter Paul Rubens: *Der Raub der Töchter des Leukippos*, Öl auf Leinwand, um 1615/1616, 224 x 210,5 cm, München, Alte Pinakothek. Zu diesem Bild zuletzt: Konrad Renger: *Flämische Malerei des Barock in der alten Pinakothek*. München, Köln 2002, S. 356–361. Der dort genannten Literatur ist hinzuzufügen Justus Müller Hofste-

zeigt hier nämlich ausgerechnet das selten dargestellte einzige Beispiel aus der Mythologie, mit dem Ovid seine drastischen Empfehlungen zur Eroberung der Geliebten illustriert:

[...] vim passa est Phoebe: vis est allata sorori;
et gratus raptae raptor uterque fuit. (*Ars am.* 1.679–680)³⁴

In dieser Passage liegt die Hauptquelle von Rubens' Darstellung des Raubes der Töchter des Leukippos, Phoebe und Hilaeria, durch die Dioskuren Castor und Pollux.³⁵

Den Raub interpretiert Rubens' Bild ganz im Sinne Ovids, indem er das Gestenrepertoire, mit dem frühneuzeitliche Raptus-Darstellungen das Gewaltgeschehen repräsentieren, zwar aufgreift, aber zu einer Tat der Liebe umdeutet. Raptus-Szenen wie Giambolognas *Raub einer Sabinerin* (Abb. 8) hatten Rubens, wie Justus Müller Hofstede jüngst herausstellte, vermutlich zu einzelnen Gesten wie etwa der ausgestreckten Hand und dem klagenden Aufblicken der oberen Tochter sowie zu dem dynamischen Impetus der gesamten Szene inspiriert.³⁶ Rubens überblendete die konventionelle Bedeutung dieser Gesten in Raptus-Gruppen aber mit dem Eindruck eines „Einverständnisses“ zwischen den Geraubten und den Raubenden, das man in diesem Bild stets betonte.³⁷ Trauer- und Klagegeste wie das Zurückbeugen des Kopfes, das nach oben Werfen der einen Hand und das Ausstrecken des anderen Armes mit nach unten weisender Hand lehnt Rubens zwar an die Tradition von Raptusdarstellungen an.³⁸ Auch wenn er die nackten Körper der Frauen

de: Rubens in Italien 1600–1608. Rangstufen der Skulptur in der Imitatio von Antike und Florentiner Cinquecento. In: *L'Europa e l'arte Italiana. Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. Venedig 2000, S. 285–305, hier S. 296–299; Heinen, *Love and Lust* (wie Anm. 8), S. 90–95, mit weiterer Literatur.

- 34 „Phoebe wurde vergewaltigt, Gewalt wurde auch ihrer Schwester angetan, und beiden Geraubten war der Räuber lieb.“ – Übers. nach Publius Ovidius Naso: *Ars Amatoria* (wie Anm. 31), S. 51.
- 35 McGrath, *Subjects from History* (wie Anm. 33), Bd. 1, S. 117–131, hier S. 126–129.
- 36 Giambologna: *Raub einer Sabinerin*. 1581–1582, Marmor, ca. 410 cm hoch, Florenz, Loggia dei Lanzi; Charles Avery: *Giambologna. The Complete Sculpture*. London 1987, S. 110–111, S. 254, Abb. 104–106, Kat. Nr. 12. Vgl. Müller Hofstede, *Rubens in Italien 1600–1608* (wie Anm. 33), S. 285–305, hier S. 296–299.
- 37 Vgl. etwa Evers, *Rubens* (wie Anm. 33), S. 196.
- 38 Zu dieser Tradition vgl. Eva Schmitz: *Raptusdarstellungen in der Plastik von der Renaissance bis zum Zeitalter des Klassizismus*. Diss. Aachen 1992. Eine differenzierte Deutung des Motivs der „Umfassung“ als des in solchen Szenen zen-

mit der metallenen Rüstung des oberen Reiters kontrastiert, lässt er die Tat der Männer doch nicht brutal erscheinen. Bei ihm umschließen die Arme der Männer – anders als in Raptus-Gruppen sonst üblich – die Frauenkörper kaum, und ihre Hände fassen nicht fest zu, sondern greifen zum Teil nur ein Stück Stoff.

Auf die üblichen und etwa in Giovanni Paolo Lomazzos (1538–1600) *Trattato* für Entführungsszenen explizit geforderte Charakterisierung der Entführer durch ein schreckliches Erscheinungsbild von Gewalt, Unverschämtheit und Geilheit³⁹ verzichtet Rubens sogar ganz. Wo Lomazzo für verwandte Themen erklärt, dass die Entführte sich nicht eng an den Räuber schmiegen dürfe, als sei sie mit der Tat einverstanden,⁴⁰ sondern sich stattdessen mit aller Gewalt wehren, schreien und weinen solle,⁴¹ wandelt Rubens stattdessen Gesten und Blicke der Opfer in den Ausdruck stiller Zustimmung. Geradezu zärtlich neigen sich seine Entführer den Frauen zu und treten als unwiderstehliche Verführer auf.⁴² Der Gegenwehr der Frauen verleiht Rubens zwar den Ausdruck einer gewissen Empörung. Ihrem zum Himmel gerichteten Flehen fehlt aber alles Verzweifelte, so dass Rubens es als übertriebenes Theater erscheinen lässt, das nicht ernstgenommen sein wolle. Ihre Wangen lässt Rubens als Signal der Erregung aufglühen – schon in der antiken Dichtung immer wieder ein untrügliches Zeichen des Verliebtheits.⁴³ Ihr Rufen zum Himmel schlägt um in den Ausdruck ergebener

tralen Darstellungsschemas jetzt – allerdings anhand antiker Vasenmalerei – bei Katrin Bernhardt: *Brachiale Annäherung. Analyse der sogenannten Frauenraubdarstellungen*. Marburg 2009.

- 39 „Nelle istorie de i rapimenti si hà principalmente da mostrare nei rapitori la forza, e l'insolenza accompagnata da un certo desiderio amoroso della cosa che si rapisce, & ancora da un cotal furore & impeto, per ilche vengono ad apparere in viso terribili, e presti al rapire.“ – Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*. Mailand 1584. Buch 6, Kap. 30, S. 355–356.
- 40 „[...] e non fare come alcuni i quali fingendo le sabinie rapite dai pastori, le hanno finte strettamente attenersi ai pastori, come se d'accordo con loro se ne andassero.“ – Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (wie Anm. 39), S. 355–356.
- 41 „Vogliono adunque stare in atto di difendersi, melancoliche, & dolenti, & perciò percuotere co' pugni i rapiti, far atti di sbrigliarsi, con gettar gambe, & uoler mettersi in fuga; oltre di ciò mordere, dar di pigliò nelle barbe, gridare piangere, pregar humilmente per la libertà loro; & i rapitori che le tengano strette nelle braccia in diuersi modi.“ – Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (wie Anm. 39), S. 355.
- 42 McGrath, *Subjects from History* (wie Anm. 33), besonders S. 130.
- 43 Zum Erröten als Zeichen von Verliebtheit bei Vergil vgl. etwa Hans Jürgen Tschiedel: Lavinias Erröten (Vergil Aen. XII 64–69). In: *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*. Hrsg. von L. Belloni [u. a.]. Bd. 1. Mailand 1995 (Biblioteca di

Liebesverückung. Ihre Linke legt eine der Schwestern sogar schon in kaum verhehlter Zustimmung auf den Unterarm ihres Entführers, so dass die gesamte Darstellung als Inbild vollkommener Liebeskunst im Sinne Ovids und damit als Überwindung der rohen Gewalttätigkeit von Frauenraubgruppen der Renaissance erscheint.

Spätestens der amorhafte Putto, der den Betrachter am linken Bildrand mit verschmitztem Blick in das Geschehen verwickelt, erweist bei Rubens den Frauenraub als recht eigentlich heiteres Spiel. Er und sein Kumpan führen den Pferden die Zügel und scheinen sie erst dadurch richtig wild zu machen. Mit schäumendem Maul steigt das eine und das andere wirft ungestüm seinen Kopf herum. Wie Pferde in alter Tradition als Inbilder der Seelenkräfte ihrer Reiter gelten,⁴⁴ so demonstriert hier ihre Vehemenz ganz offensichtlich die den Frauenraub antreibende Leidenschaftlichkeit, die in der Gestalt der beiden Entführer hinter dem Ausdruck behutsamer Zärtlichkeit zurückgenommen ist. Rubens hat sich in diesem Motiv gewiss eines Emblems seines Lehrers Otto van Veen (1556–1629) erinnert, hat es aber auch emotional ganz neu fruchtbar gemacht. In dessen *Emblemata Amorum* erscheint Amor als jemand, der selbst die Widerspenstigen seiner Gewalt unterwirft, indem er ihnen seine Zügel anlegt (Abb. 9), eine Variation auf ein 1601 in den Liebesemblemata des Heinsius entfaltetes Thema.⁴⁵

Zur Verwandlung der üblichen rohen Züge von Raptusdarstellungen in eine Szene des inneren erotischen Einverständnisses griff Rubens in seinem *Raub der Töchter des Leukippos* auf ein Bild harmonischerer und völlig gewaltfreier Liebesspiele zurück. Eine dem Paolo Fiammingo (1540–1596) zugeschriebene und in einem seitenverkehrten Stich des Agostino Carracci (1557–1602) verbreitete Darstellung der

aevum antiquum 7), S. 185–297; Georg Danek: Purpur und Elfenbein (Verg. Aen. 12. 64–69, und Hom. Il. 4, 141–147). In: *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie, Patristik und Lateinische Tradition* 110 (1997), S. 91–104. Für das 17. Jahrhundert vgl. Frank-Rutger Hausmann: Seufzer, Tränen und Erbleichen – nicht-verbale Aspekte der Liebessprache in der französischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. In: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Volker Kapp. Marburg 1990 (Ars Rhetorica 1), S. 102–117.

44 So schon in Platons *Phaidros*, 246a–248c, 256b.

45 Van Veen, *Amorum emblemata* (wie Anm. 25), S. 88–89. Ein Löwe, der sich von Amor am Zügel bändigen lassen muss, findet sich bei Heinsius, *Amor* (wie Anm. 24), Emblem Nr. 1; ein Pferd, das sich von Amor willenlos am Zügel führen lassen muss, Emblem Nr. 22.

Liebe im Goldenen Zeitalter (Abb. 10)⁴⁶ hatte die Gestalt der Sabinerin von einer Kleinbronze des *Raubes einer Sabinerin* von Giambologna und Antonio Susini (aktiv 1580–1624) (Abb. 11),⁴⁷ wo sie den Kopf in eine andere Richtung wendet als in der ausgeführten Marmorskulptur, bereits in die Darstellung eines neckischen Liebesspiels übernommen. Rubens' untere der beiden Töchter des Leukippos greift Giambolognas Vorlage in der von Fiammingo gewählten Ansicht auf,⁴⁸ der Griff des oberen Reiters um Knie und Oberschenkel der Entführten erinnert an eine verwandte Geste in einer Liebesgruppe im Bildhintergrund, und auch im Ganzen lässt Rubens hier Fiammingos erotische Vision des Goldenen Zeitalters eher mitklingen als irgendeine der vielen Raptusgruppen der Renaissance.

Mit Ovids *Liebeskunst* zusammengelesen, erscheint Rubens' sublimierende Verwandlung der konventionellen Rohheit gewaltsamer Frauenraubszenen somit als Legitimierung aktiv gewaltbereiter Männlichkeit durch eine passiv verführerische, als nur zum Schein abwehrend interpretierte Haltung von Frauen sowie durch eine alles umfassende erotische Atmosphäre. Wo Giambologna und Lomazzo die Gender-Rollen auf die scharf kontrastierenden Rollen von Täter und Opfer reduzieren, entspricht Rubens' *Raub der Töchter des Leukippos* ganz der Vorstellung Ovids, der den Männern empfiehlt, Gewalt nicht aus Triebhaftigkeit anzuwenden, sondern gerade um der Liebe selbst willen, der den geraubten Frauen geheime Zustimmung unterstellt und in diesem Wechselspiel sogar den Grund einer dauerhaften Liebesbeziehung proklamiert. So betrachtet, verwirrt und enttäuscht Rubens' Gemälde die Erwartungen des Betrachters Schritt für Schritt. Der unmittelbar wahrnehmbare, aber erst langsam bewusst werdende Kontrast

-
- 46 Paolo Fiammingo (?): *Die Liebe im Goldenen Zeitalter*. Öl auf Leinwand, um 1585, 160 x 260 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum; *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Hrsg. von Werner Hofmann. Ausstellungskatalog. Wiener Künstlerhaus, 3. April – 12. Juli 1987, S. 184, Kat. Nr. 11, Farbabb. S. 118; Agostino Carracci (nach Paolo Fiammingo?): *Die Liebe im Goldenen Zeitalter*. Kupferstich, 21,8 x 29 cm; *Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*. Bearb. von Diane DeGrazia Bohlin. Ausstellungskatalog. Washington, National Gallery of Art, 18. März – 20. Mai 1979, S. 306–309, Kat. Nr. 192.
- 47 Giambologna und Antonio Susini: *Raub einer Sabinerin*. Um 1585 (?), Bronze, 98,2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum; Avery, *Complete Sculpture* (wie Anm. 36), S. 69, 85, 143–144, 263, Kat. Nr. 88, Abb. 144, Farbabb. V.
- 48 Wenig überzeugend die Annahme, Rubens zitiere in dieser Figur die Venus aus Tizians *Venus und Adonis* (1554, Öl auf Leinwand, 186 x 207 cm, Madrid, Prado) bei Juntunen, *Kunsttheorie* (wie Anm. 20), S. 50–56.

zwischen den weichen Zügen, den prächtigen Farben und den zärtlichen Gesten der Darstellung gegenüber der schockierenden Erzählung vom gewalttätigen Frauenraub führt einerseits zur emotionalen Identifizierung des männlichen Betrachters mit den Akteuren und irritiert ihn doch zugleich. Auf den dritten Blick suggeriert das Bild dann in der Zusammenstimmung der Gewalttat und ihrer heiteren Darstellung eine Rechtfertigung sexueller Gewalt als gleichsam natürlicher Grundlage des Geschlechterverhältnisses.

Die biographische Verknüpfung von Erotik, Gewalt und Tod

Vielleicht hängt die von Rubens als natürlich vorgeführte Legitimierung einer Gewalttat als Tat zärtlicher Liebe damit zusammen, dass die um 1615/1616 ausgeführte Darstellung der entschlossenen Verführung der beiden Schwestern durch die beiden Brüder auch auf die in dem Brief an Faber 1609 angekündigten Hochzeiten von Philip Rubens mit Maria de Moy (1586–?) und von Peter Paul Rubens mit deren Nichte, Isabella Brant (1591–1626), anspielen soll. Zu einer solchen persönlichen Intention passt zumindest der weitere Fortgang des Mythos, in dem Castor kurz nach der Entführung getötet wird und Pollux darum bittet, auch ihn selbst sterblich zu machen, um mit seinem Bruder im Tod wieder vereint sein zu können. Daraufhin habe Jupiter beide als Gestirne ans Firmament versetzt, so dass sie Tod und ewiges Leben für immer teilten.⁴⁹ Die Parallele zu den Brüdern Rubens ist unübersehbar: Rubens' Bruder Philip war 1611 gestorben. In einer von seinem Schwiegervater Jan Brant (1559–1639), zugleich Schwager Peter Pauls, sowie Peter Paul Rubens selbst besorgten prächtigen Gedenkausgabe der von Philip Rubens vorbereiteten Edition der Predigten des Asterius

49 Dass Rubens hier den gesamten Mythos vor Augen ruft, hat jüngst Aneta Georgievska-Shine gezeigt, indem sie darauf hinweist, dass Rubens in der Gestalt der oberen Tochter nicht zufällig das berühmte Beispiel der *Leda* Michelangelos (1475–1564) zitierte, war Leda doch die Mutter der Dioskuren. Vgl. Georgievska-Shine, *Daughters of Leucippus* (wie Anm. 9), S. 81. Die Filiation dieser Figur zuerst bei McGrath, *Subjects from History* (wie Anm. 33), S. 124.

von Amasea (um 400) hatten Philips Freunde den Verstorbenen 1615 öffentlich betrauert.⁵⁰

Die, wie Peter Paul Rubens Faber bekundet, zwischen den Brüdern Rubens ausgetauschten Empfehlungen in Liebesdingen und die zeitlich nahen Hochzeiten der Brüder Rubens werden in der Analogie des Leukippidenraubes in Erinnerung gehalten. So wird, was zunächst als Kontrast zwischen der Pracht der Darstellung und der Zärtlichkeit der gesamten Anmutung einerseits und dem erzählten Akt der Gewalt andererseits erscheint, auf den zweiten Blick dann aber als Rechtfertigung von Gewalt in Liebesdingen um der Liebe selbst willen durchschaubar wird, schließlich als Ausdruck der Trauer um den toten Bruder und der Erinnerung an die gemeinsame Zeit erfahrbar. Tatsächlich ist eine gewisse Porträtähnlichkeit des oberen, dunkelhaarigen Reiters mit den klaren Gesichtszügen Philips und des unteren mit der eher weichen Physiognomie des Peter Paul Rubens zumindest zu ahnen (Abb. 12).⁵¹

Für solch eine Parallelisierung des mythischen Brüderpaares Castor und Pollux mit Brüderpaaren der eigenen Gegenwart, von denen der Überlebende um den Verstorbenen trauert und sein Andenken pflegt, konnte Rubens ein Vorbild in seiner unmittelbaren Umgebung finden. Philip selbst hatte nämlich in einem zwischen 1608 und 1611 verfassten Trostgedicht, das auch Eingang in die erwähnte Gedenkausgabe fand, den befreundeten Naturphilosophen Antonio Persio (1542–1612) mit Pollux und dessen verstorbenen Bruder Ascanio (1554– ca. 1605), der in Bologna Latein und Griechisch lehrte, mit Castor verglichen.⁵² Dem

50 Vgl. J. Richard Judson und Carl Van de Velde: *Book Illustrations and Title-Pages*. Bd. 1. Brüssel, London 1977 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 21), S. 151–154, Kat. Nr. 29.

51 Vgl. das Porträt der beiden Brüder in Peter Paul Rubens: *Selbstbildnis im Kreise der Mantuaner Freunde*. Öl auf Leinwand, 1602–1604, 77,5 x 101 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Frances Huemer: *Rubens Portraits I*. London 1977 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 19, 1), S. 163–166, Kat. Nr. 37, Abb. 115; Peter Paul Rubens: *Selbstporträt mit Isabella Brant in der Geißblattlaube*. Öl auf Leinwand, 1609–1610, 178 x 136 cm, München, Alte Pinakothek, Hans Vlieghe: *Rubens Portraits of identified Sitters painted in Antwerp*. London 1987 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 19, 2), S. 162–164, Abb. 184, Kat. Nr. 138; Peter Paul Rubens: *Bildnis des Philip Rubens*. Um 1611, Holz, 68,5 x 54 cm, Detroit Institute of Arts, S. 179–181, Kat. Nr. 144, Abb. 206.

52 Philip Rubens: *S. Asterii Episcopi Amasea Homiliae*. Antwerpen 1615, S. 120–121. Eine englische Übersetzung des Gedichts bei Huemer, *Roman Circle* (wie Anm. 22), S. 213; vgl. auch S. 38, S. 49, Anm. 24.

Beispiel der mythischen Zwillinge folgend, habe der überlebende Bruder seine Verantwortung für den ewigen Ruhm des Verstorbenen übernommen und habe ihn so gleichsam erlöst und unsterblich gemacht. Wie Castor und Antonio Persio hat nun Peter Paul Rubens selbst nach dem Tod seines Bruders Philip in der Edition von dessen Asterius-Ausgabe dessen Nachgedächtnis und damit die gemeinsame Ewigkeit gesichert. Dass sich eine Parallelisierung der eigenen Biographie und der seines Bruders Philip mit den mythischen Zwillingen dann mit der üblichen Brutalität von Raptusszenen nicht vertragen hätte, versteht sich von selbst. Die Anspielung auf die Brüder Rubens und die Sublimierung des Nexus von Erotik und Gewalt in Trauer und Gedenken erforderten es, das mythische Brüderpaar in zwar zielstrebige, zugleich aber auch zärtliche Verführer zu verwandeln, die des trauernden Gedenkens würdig sind.

Die erhabene Aufhebung von Liebe und Gewalt im Welt pneuma

Rubens' *Hero und Leander* (Abb. 13)⁵³ erzählt nicht nur wie sein *Leukippidenraub* von Liebe, Gewalt und Tod, sondern erhebt das Wechselspiel von Liebe und Gewalt zur kosmischen Natur- und Trostmetapher. Als Quelle des Bildthemas wurden die berühmten Briefe von Hero und Leander in Ovids *Heroides*⁵⁴ und Musaios' (1. H. 1. Jh. n. Chr.) Erzählung des Themas ausgemacht,⁵⁵ die auch in zahlreichen Nachdichtun-

-
- 53 Peter Paul Rubens: *Hero und Leander*. Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery; Marjorie E. Wieseman: Katalogeintrag. In: Peter Sutton [u. a.]: *The Age of Rubens, Museum of Fine Arts*. Ausstellungskatalog. Boston, 22. September 1993 – 1. Februar 1994, S. 224–227, Kat. 6. Das folgende Kapitel schließt an bei Ulrich Heinen: Concettismo und Bilderleben bei Marino und Rubens. In: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis Galleria*. Hrsg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers [im Druck]; mit umfassender Bibliographie.
- 54 Ovid: *Heroides*. In: Publius Ovidius Naso: *Liebesbriefe. Heroides – Epistulae. Lateinisch – deutsch*. Hrsg., übers. u. erl. von Bruno W. Häuptli. Düsseldorf, Zürich 2001, XVIII–XIX, S. 192–203; S. 204–215.
- 55 Müller Hofstede: Katalogeintrag. In: *Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen. Triumph der Eucharistie. Wandteppiche aus dem Kölner Dom*. Ausstel-

gen verbreitet waren: Hero aus Sestos am asiatischen Ufer des Hellespont, die zur Jungfräulichkeit verpflichtete Priesterin der Aphrodite, und Leander, der im gegenüberliegenden Abydos wohnt, verlieben sich in Sestos beim Jahresfest des Adonis ineinander, des Geliebten der Aphrodite. Um ihre verbotene Liebe geheimzuhalten, verabreden sie, dass Hero bei Nacht im Turm der Aphrodite am Ufer von Sestos eine Fackel entzünden solle, damit Leander heimlich den von gefährlichen Strömungen beherrschten Hellespont zu ihr durchschwimmen könne. Nach gemeinsamer Liebesnacht solle er dann wieder nach Abydos zurückkehren.

Nach einigen gelungenen heimlichen Begegnungen treibt der Winter, wie Musaios schreibt, „mit eisigen Schauern wirbelnde Winde“ heran (294),⁵⁶ „in sich wiederholenden Böen ganz zerpeitschend die Fluten im Wirbel“ (295–296). Gelockt von Heros Fackel wagt Leander dennoch den gefährlichen Weg durch „das Rasen des tosenden Meeres“ (304):

Nacht war es schon, da am meisten mit tiefem Heulen die Stürme
winterlich-eisige Schauer, hinpfeifend, wie Speere verschießen,
und, ihre Kräfte vereint, auf die Brandung des Meeres sich stürzen. (309–311)

Zunächst

[...] trieb Leander
hoch auf den Kämmen der tosenden Flut. Es wälzte sich Woge
schäumend auf Woge heran, es rauschten die Wasser zusammen;
Himmel und Meer wurden eins, von allen Seiten erkrachte
ringender Stürme Getös. [...] in unaufhörlichem Tosen entlud sich laut donnernd die Salzflut. (312–318)⁵⁷

„In unerbittlichen Wirbeln“ (319), „ringsum gepeitscht vom widrigen Sog der vereinigten Wogen, | trieb er dahin.“ (324–325) Schließlich versagen Arme und Beine ihren Dienst.

Wasser ergoss sich von selbst in die Kehle mit reichlichem Schwallde,
unerquickt verschlang er den Trunk der tödlichen Salzflut. (327–328)

lungskatalog. Wallraf-Richartz-Museum, Köln. 15. Oktober – 15. Dezember 1977 (Peter Paul Rubens. 1577–1640, Bd. 1), S. 147–149, S. 149.

56 Hier und im Folgenden zitiert nach der recht wortgetreuen Übersetzung: Musaios: *Hero und Leander und die weiteren antiken Zeugnisse*. Gesammelt und übers. von Hans Färber. München 1961, S. 7–27, hier S. 25.

57 Ähnlich Vers 203–208.

Als „ein grausamer Windstoß“ (329) auch noch die Fackel im Turm auslöscht, erlischt auch „das Leben zugleich und die Liebe des Dulders Leander!“ (330).

In seiner Schilderung der Naturgewalt des aufgepeitschten Meeres tritt Rubens ganz in den Bann dieser Zeilen, in denen etwa Julius Caesar Scaliger (1484–1558) in seinen *Poetices libri septem* (1561) im Gegensatz zur Sturmschilderung in Homers *Odysee* (5, 291–294) die Bewegung der See wirklichkeitsnah ausgedrückt fand. Von hier nimmt er die nächtliche Szene, spielt doch der größte Teil des Epos bei Nacht. Zwischen zwei dunklen überschlagenden Wogen eröffnet und formt Rubens eine irritierende Bildbühne. Jeder räumlichen Orientierung fehlen klare Anhaltspunkte. Zwischen den links und rechts aufgetürmten Wellenbergen saugt ein in die Bildtiefe führender Strudel den Blick in einen begrenzten Skopus. So simuliert das Bild ein Stresssymptom, die Wirkung des „Tunnelblicks“, zu dem sich das Sehfeld unter Stress verengen kann. Aus dem Hineinsaugen des Blicks in das Bild und aus dieser Bewegung der Naturgewalten entwickelt der Maler Komposition und Bildhandlung.⁵⁸

Die von Musaios eindrücklich beschriebene Folge der mit unaufhörlicher Gewalt anrollenden Wellen macht Rubens durch den Blick in ein Wellental anschaulich. Die vorige Welle läuft rechts am steilen Strand auf und beginnt von dort zurückzuzießen, und schon rollt, am Wellenkamm sich überschlagend, von links aus der Tiefe des Bildes die nächste Welle heran. Die tobenden Elemente von Himmel und Meer vereint Rubens in einem kaum unterscheidbaren Gemenge, wie es Musaios beschreibt. Das Tosen, Heulen, Pfeifen, Rauschen, Krachen und Donnern, das der Dichter so lautmalerisch schildert, dass man es beim Lesen zu hören meint, orchestriert Rubens auf der Grundlage eines starken Kontrastes zwischen dem dunklen grünlichen Ton der Wellen und den mit differenzierten malerischen Mitteln gestalteten hellen Lichtern von Schaumkronen und Gischt. Den Grundton schlägt Rubens dazu mit weitem Schwung und breitstem Pinsel lasierend über den Bolus des Bildgrundes, so dass dieser an vielen Stellen in Wellen und

58 Scaliger referiert bei Gordon Braden: *The Classics and English Renaissance Poetry. Three Case Studies*. New Haven, London 1978, S. 83. Für den Hinweis auf das Phänomen des simulierten ‚Tunnelblicks‘ in anderen Rubenswerken danke ich Heiner Mühlmann.

Figuren als Mittelton mitspricht.⁵⁹ Die Dynamik der quer über die gesamte Breite des Bildes von rechts unten nach links oben voranlaufenden Woge⁶⁰ akzentuiert der Maler mit spitz aufgesetzten Reflexlichtern. Wo diese Welle anbrundet, ist ihr Verwirbeln mit teils schlierigen, teils gekräuselten Impasti akzentuiert. Darüber vereint Rubens die aus der Brandung emporwirbelnde Gischt in feinen Stupfern als diffusen Nebel mit dem undeutlichen Wabern des brausenden Sturmes. Gegenüber lässt er den Wind von links in die Schaumkrone der nächsten Woge fahren, so dass die hell zerstobene Gischt in weißen Farbflocken vor dem Dunkel der Nacht grell in die Luft hinaufgepeitscht wird. Passend zu Musaios' Schilderung, dass der Sturm „die haltlosen Gründe, den feuchten Boden des Meeres“ emporgewühlt habe (295), zeigt die Werkstattkopie am rechten unteren Bildrand sogar – in für das Mittelmeer typischen Formen – die ans Ufer gespülten Korallen, Muschelschalen und Schneckengehäuse.

Leander aber, der bei Musaios seine Reise „hoch auf den Kämmen der tosenden Flut“ begann (313), ist bei Rubens am tiefsten Punkt des Wellentales dem „widrigen Sog der vereinigten Wogen“ ausgeliefert. Nicht mehr als mutiger Schwimmer, sondern mit dem Bauch nach oben, wie ein toter Fisch, treibt er als grünlich erkalteter Leichnam schon starr im Wasser. Arme und Beine, von deren Ermattung Musaios berichtet, folgen kraftlos den Naturgewalten. Der Rumpf ist kontrastisch gebogen, so dass das tote Geschlecht Leanders in drastischer Nacktheit exponiert wird, geradezu obszön Sexualität und Tod zugleich zeigend. Leanders rechter Arm ist über den Kopf geworfen, die linke Handfläche handlungsunfähig nach außen verdreht. Den Kopf des Toten hat die Kraft der Wellen zur Seite geworfen, so dass das in die Kehle gelaufene Wasser – ein körperliches Detail, mit dem Musaios die Not des Ertrinkenden unmittelbar vor dem Tod drastisch wahrnehmbar macht (327) –, in einem feinen Wasserfaden aus Leanders Mund rinnt.

Über die gesamte Breite des Bildes treibt der Leichnam von links aus der Tiefe des Bildes heran. Dieser machtvollen Bewegung antwortet, vom rechten Bildrand überschritten, auf knappstem Raum die kunstvoll

59 Eine Würdigung der malerischen Qualität gibt Amy Golahny: Rubens' „Hero and Leander“ and its Poetic Progeny. In: *Yale University Art Gallery Bulletin* (1990), S. 21–38, hier S. 23–24.

60 Ein ähnlicher Effekt in Peter Paul Rubens: *Das Schiffswunder der hl. Walburga*. 1610–1611, Öl auf Holz, 75,5 x 98,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste. Vgl. Heinen, Katalogeintrag. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 211.

verkürzte Sturzfigur der Hero – Rubens' Antwort etwa auf die virtuoson Sturzfiguren des Jacopo Tintoretto (1516–1594).⁶¹ Mit flatterndem rotem Gewand – ein Reflex auf Musaios' Schilderung der „kunstvoll gestickten Gewandung“ und des „schwirrenden“ Hinabstürzens der Hero (340–341) – wirft sich die Verzweifelte in die Flut. Der steile Sprung lässt den hohen Turm ahnen, aus dem sie sich herabstürzt. Während Rubens die Indizien des vergeblichen Todeskampfes Leanders überall ausbreitet, fixiert er mit der Figur seiner Geliebten den Moment, in dem auch bei Musaios die Perspektiven Leanders und Heros wieder zusammenfließen. Lange hat Hero „mit schlaflosem Blick“ und „in oft aufstöhnendem Bangen“ nach dem Geliebten Ausschau gehalten (333–338). Nun schließt das Epos in dramatischen Versen:

Als Hero zu Füßen des Turmes
auf den Klippen zerschunden des Gatten Leichnam erschaute,
da zerriß sie am Busen die kunstvoll gestickte Gewandung,
warf sich kopfüber schwirrend herab von der Steile des Turmes
und lag so im Sterben vereint dem Geliebten zur Seite.
Also erfreuten einander sie noch in der Stunde des Todes (336–343).⁶²

So erfüllt sich der Wunsch Leanders, wenn er ertränke, solle sein „schiffbrüchiger Leib“ zu Hero treiben, wie ihn Ovid in seiner Projektion des Schicksals der Liebenden in je einem Brief der beiden imaginierte.⁶³ Am Horizont kündigt sich der bereits aufdämmernde Morgen an

-
- 61 Jacopo Tintoretto: *Das Sklavenwunder*. 1548, Öl auf Leinwand, 416 x 544 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia; Rodolfo Pallucchini und Paola Rossi: *Tintoretto. Le opere sacre e profane*. 3 Bde. Mailand 1974–1982, Bd. 2, Abb. 173, Bd. 3, S. 157–158, Kat. 132. Dieser Vergleich schon bei Hans Posse: „Hero und Leander“ von Peter Paul Rubens. In: *Karl Koetschau. Von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstag am 27. März 1928*. Beiträge von Paul Clemen [u. a.]. Düsseldorf 1928, S. 109–117, hier S. 116; Michael Jaffé: *Rubens and Italy*. Oxford 1977, S. 70; Golahny, Progeny (wie Anm. 59), S. 21–38, hier S. 23. Zu Tintoretts Sturzfigur als Kunstmuster vgl. Roland Krischel: *Jacopo Tintoretto's „Sklavenwunder“*. München 1991, S. 79–89.
- 62 Musaios, *Hero und Leander* (wie Anm. 56), S. 7–27, hier S. 27. Dass die Auswahl des Todessprungs der Hero als Bildmotiv von dem wenig anspruchsvollen Holzschnitt der Manutius-Ausgabe von 1497 angeregt sei, vermutet Golahny, Progeny (wie Anm. 59), S. 22.
- 63 Publius Ovidius Naso, *Heroides* (wie Anm. 54), S. 203, Leander an Hero, S. 199–200.

(335) – die Werkstattkopie zeigt hier sogar schon das kräftige Blau des heraufziehenden Tages.⁶⁴

Der marginal angebrachte, farblich aber akzentuierte Sturz unterbricht das unaufhörliche Wogen für einen Moment. Im Auge des Orkans⁶⁵ reißt der Himmel auf und ein herabzuckender Blitz gibt der Szene gespenstisches Licht – man erinnert sich an Vergils (70 v. Chr. – 19 v. Chr.) Beschreibung, dass über dem ertrinkenden Leander „gewaltig des Himmels Tor [donnert]“ (Georg. 3.260–261). Grell schlägt das Blitzlicht eine steile Spur in die vernebelte Gischt. Schlagartig lässt sein kalter Schein die Schaumkronen der Wellen, den Leichnam, die umgebenden Körper und Heros Gewand aufleuchten. Der überstarke Kontrast zur finsternen Umgebung suggeriert dabei die natürliche Wirkung eines Blitzes, der den Augen keine Zeit zur Adaption lässt. Wie ein Schnappschuss hält das Bild die Zeit für einen winzigen Augenblick an. Danach wird alles wieder im Dunkel versinken.⁶⁶ In diesem geradezu fotografisch verdichteten Augenblick fokussiert Rubens Musaios' gesamte Erzählung: das Tosen der Naturgewalten, den Mut Leanders, seinen vergeblichen Todeskampf, das Erlöschen seines Lebens und seiner Liebe, das Anspülen der Leiche, das Bangen der Hero, das Entsetzen, als sie dann plötzlich den toten Geliebten erblickt, ihren spontanen Entschluss, dem Geliebten in den Tod zu folgen, und die Vereinigung der Liebenden im Tod.

In Rubens' Urfassung des Bildes wird das mythische Figureninventar durch Nereiden, die zahlreich die See bevölkern,⁶⁷ und zwei Genien ergänzt – deren bewegte Gestalten ein berühmtes und in der italienischen Kunst vielfach variiertes Kunstmuster zu überbieten versuchen.⁶⁸ Der tosende Sturm schleudert sie über der aufgewirbelten

64 Dagegen wollen die bisherigen Studien zu diesem Bild einen Bruch zu Musaios' Epos darin sehen, dass Rubens den Sprung Heros in die Nacht verlegt habe. Vgl. etwa Müller Hofstede: Katalogeintrag. In: *Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen* (wie Anm. 55), S. 147–149, S. 149.

65 So die Beschreibung bei David Jaffé und Elizabeth McGrath: *Rubens. A Master in the Making*. Hrsg. von David Jaffé und Elizabeth McGrath. National Gallery, London. 26. Oktober 2005 – 15. Januar 2006. London 2005, S. 72–73, hier S. 72.

66 Dieselbe Bildstrategie später in: Schelte à Bolswert (nach Peter Paul Rubens): *Gewitterlandschaft*. Vor 1640, Kupferstich, 309 x 434 mm; Heinen, Katalogeintrag. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 264–268, Kat. 60.

67 Zu diesen Figuren und ihrer literarischen Quelle vgl. Heinen, Marino und Rubens (wie Anm. 53).

68 Vgl. etwa Daniele da Volterra: *Merkur erscheint Aeneas*. Um 1555, Öl auf Leinwand; J. L. De Jong: *The Wandering of Aeneas as a Figure for the Active Life in*

Gischt umher. Kaum gelingt es ihnen, sich in der Luft zu halten. Für die Lebenden kommen sie zu spät. Nur noch die Toten werden sie erreichen. Erscheinen die Naturgewalten schon bei Musaios als Werkzeug des Schicksals (13),⁶⁹ so macht Rubens hier sinnfällig, wie Leander die Götter vergebens um Rettung anflehte und dass „nicht wehrte selbst Eros dem Schicksal“ (323). Die erloschene Fackel in der Hand des einen Genius ist dabei gewiss auf den toten Leander bezogen, dessen Leben und Liebe ja zugleich mit der Fackel im Turm erloschen ist (330). Die noch glimmende gesenkte Fackel des zweiten Genius soll gewiss mit dem nahen Tod der Hero verlöschen.⁷⁰ Dies greift die bei Musaios zentrale Metaphorik der Liebesfackel (λύχνος; δαλόξ) auf, welche die Leidenschaft des Paares entzündet (19), dem Liebenden immer wieder den Weg über das nächtliche Meer weist und seine Liebesglut weckt (239–240), bis in der Unglücksnacht Hero, dem Verlangen und dem Schicksal verfallen, „des Geschickes Fackel, nicht mehr der Liebe“, anstecken wird (308).⁷¹ So meinen die Fackeln bei

Italian Renaissance Painting. In: *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis. Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies*. Copenhagen 12.–17. August 1991. Hrsg. von Rhoda Schnur [u. a.]. Binghampton, New York 1994 (Medieval & Renaissance Texts & Studies 120), S. 239–250, hier S. 245, fig. 3. Paolo Veronese: *Die Weihe des Hl. Nikolaus*. London, National Gallery; Terisio Pignatti: *Veronese*. 2 Bde. Venedig 1976, Kat. 123. Zum Ursprung des Motivs aus Michelangelos Zeichnung *Der Traum* und zu Rubens' Auseinandersetzung mit dieser Kunstfigur ausführlich Ulrich Heinen: *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*. Weimar 1996, S. 118, S. 312, Anm. 201. Ein wenig spezifischer Hinweis auf Tintoretto als Vorbild für die beiden Genien bei Jaffé, *Rubens and Italy* (wie Anm. 61), S. 70; Golahny, Progeny (wie Anm. 59), S. 23.

69 Vgl. Otto Schönberger: Mythologie und Wirklichkeit bei Musaios. In: *Rheinisches Museum für Philologie* N. F. 130 (1987), S. 385–395, hier S. 393.

70 Eine ähnliche Symbolik in Peter Paul Rubens: *Freundschaftsbild mit Philip Rubens, Justus Lipsius, Johannes Woverius und Selbstporträt*. Um 1611–1612, Öl auf Leinwand, 167 x 143 cm, Florenz, Palazzo Pitti; Hans Vlieghe: *Rubens Portraits of identified Sitters painted in Antwerp*. London 1987 (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard 19, 2), S. 126–132, Kat. 117. Rubens parallelisiert hier die beiden noch lebenden Freunde mit zwei knospenden Tulpen und die beiden verstorbenen mit zwei aufblühenden. Zur Symbolik der Tulpen in diesem Bild umfassend Heinen, Rubens' Garten (wie Anm. 22), S. 98; ders., Stoisches Sterben lernen – Rubens' Memorialbild auf Justus Lipsius und Philip Rubens. In: *Pokerfaced. Flemish and Dutch baroque faces unveiled*. Hrsg. von Katlijn van der Stighelen. Turnhout 2009 [im Druck].

71 Zur Metaphorik der Fackel bei Musaios vgl. Schönberger, Musaios (wie Anm. 69), S. 387–388.

Rubens und bei Musaios sichtlich zugleich die Todesfackel wie die Liebesfackel des Eros.

Der gesteigerte Kontrast zwischen einem fast übernatürlichen Licht und finsterner Nacht kündigt in Rubens' *Hero und Leander* Erlösung und Erhöhung als Lohn für die heroische Liebe des Paares an: Die Liebe überwindet das grausame Verhängnis, triumphiert über die Naturgewalten und den Tod und dauert in alle Ewigkeit fort. Ganz ähnlich erklärt Musaios in der Abschlussentz seiner Epos, durch ihren furchtlosen und heroischen Liebestod erfreuten die beiden einander noch im Tod. Mit diesem Ausblick auf die Verewigung der Liebe im Tod erfüllt Musaios am Schluss seines Gedichts die Forderung, die er gleich am Anfang erhoben hat:

Singe, Göttin, die Mär von der Leuchte, heimlicher Liebe
 Zeugin [...].
 Aphrodites geleitverheißende Botin, die Leuchte [...],
 des Eros Prunkstück! Die sollte, hochthronend im Äther,
 Zeus nach dem nächtlichen Ringen dem Kreis der Gestirne gesellen (1–9).

Ähnlich spricht Leander bei Ovid davon, zusammen mit Hero in den Himmel der Unsterblichkeit versetzt werden zu wollen.⁷²

Im Einklang mit den Schilderungen von Naturkatastrophen in Senecas (um 1 n. – 65 n. Chr.) *Naturales Quaestiones* kann die Betrachtung des Katastrophischen in Rubens' *Hero und Leander* schließlich zur Erfahrung der Erhabenheit der eigenen Seele und der Einsicht in die Notwendigkeit eines – der stoischen Devise „secundum naturam vivere“ folgend – naturgemäßen Lebens führen, das sein Maß im Bewusstsein von der natürlichen Unausweichlichkeit des Katastrophischen findet.⁷³ Will man die Brücke zur stoischen Naturlehre und ihrem ethischen Kern schlagen, so darf man Rubens' Deutung des doppelten Liebestodes als Vision von der unsterblichen Vereinigung alles Seienden im kosmischen Pneuma sehen. Die Verlorenheit der Körper der Liebenden in den Gewalten der Natur zeigt Rubens als erhabene

72 Publius Ovidius Naso, *Heroides* (wie Anm. 54), S. 201, Leander an Hero, S. 166–170. Vgl. auch die Aufforderung Leanders an die Fluten, ihn einzutau-chen, damit er wiedergegeben werde, bei Martial: „Mergite me, fluctus, cum re-diturus ero.“ – Martial, *Epigr.* 14.181.

73 Vgl. Hans-Joachim Raupp: Rubens und das Pathos der Landschaft. In: *Rubens Passioni*. Hrsg. Heinen, Thielemann (wie Anm. 22), S. 159–179; Heinen, Kata-lognummer. In: *Barocke Leidenschaften*. Hrsg. Heinen, Büttner (wie Anm. 8), S. 260–261, 264–265.

Trauer- und Trostmetapher auf die Rückkehr der Individualexistenz – auch ihrer Liebe – ins alles durchdringende, Liebe und Gewalt aufhebende, ewige Welt pneuma.

Epilog

Grimmelshausens *Abentheurlicher Simplicissimus Teutsch* beginnt mit einem chimärischen Satyr auf dem vielbeachteten Frontispiz (Abb. 14)⁷⁴ und endet – nachdem der Ich-Erzähler Simplicissimus die Fährnissen der Liebe und der Gewalt, der Macht und der Eitelkeiten erfahren und die Nichtigkeit aller Freuden und aller Sorgen des Lebens begriffen hat – in dem Garten, den sich der auf einer einsamen Insel gestrandete, zum Eremiten gewordene Simplicissimus als Ort der Meditation und der moralischen Reflexion des Erlebten anlegt. Weist Grimmelshausens Satyrwesen dabei auf die aufgeschlagenen Seiten eines durcheinandergeschüttelten *orbis pictus*, der dem Text als visuelles Argument mit allerlei Zeichen für die Eitelkeiten, Grausamkeiten, Lüste und Narreteien vorwegsetzt, welchen falschen Verlockungen Simplicissimus folgen und welchen Schicksalsschlägen er ausgesetzt sein wird, bevor er zur satyrischen Einsicht kommt und sein Leben in der Einsamkeit und natürlichen Selbstgenügsamkeit seines Gartens beschließt, so lässt auch Peter Paul Rubens den Besucher erst in seinen Garten ein, wenn er ein ähnliches Erfahrungsprogramm durchlaufen hat. Bevor man in Rubens' Garten gelangt, betritt man nämlich einen Innenhof, in dem Philosophenbüsten den Besucher auf Augenhöhe anblicken und zur Gewärtigung ihrer Lehren anhalten, und durchschreitet ein dreigliedriges Tor, das eine ähnliche Lehre vermittelt wie Grimmelshausens *Simplicissimus*. Über den Seitenportalen der Porticus zu Rubens' Garten halten jeweils eine Faunin und ein Satyr auf Schrifttafeln die „Lex Horti“ empor und belehren den Besucher des Gartens über die Regeln, die er zu achten hat (Abb. 15):

74 Zum Frontispiz und zum *Simplicissimus* als Satire zuletzt Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung. Innovation und Tradition in Grimmelshausens „Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch“*. Göttingen 2002; Hubert Gersch: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“*. Tübingen 2004 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 119).

Links:

Permittes ipsis expendere numibus quid

Conveniat nobis, rebusque sit utile nostris.

Carior est illis homo quam sibi. Iuvenalis Satira X. (Abb. 16).

Rechts:

Orandum est ut sit mens sana in corpore sano

Fortem posce animum et mortis terrore carentem.

Nesciat irasci, cupiat nihil. Iuvenalis Satira X. (Abb. 17)⁷⁵

Frei von Begehren und Todesfurcht soll der Besucher werden, bevor er in den Garten eintritt, in dem er – Rubens folgt in dieser Konstellation sichtlich der neostoischen Gartenphilosophie des Justus Lipsius (1547–

75 Links: „Überlass es den Gottheiten zu beurteilen, was uns gebührt und unseren Angelegenheiten nützlich ist; wertvoller ist ihnen der Mensch als der sich selbst. Juvenals Satire 10“ – „Beten muss man, dass in einem gesunden Körper auch ein gesunder Geist sei; fordere eine Seele, die stark ist und frei von Todesfurcht. Sie soll zu zürnen nicht verstehen und nichts begehren. Juvenals Satire 10“. Die Transkription bei Max Rooses: *L'Œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*. Bd. 5. Antwerpen 1892, S. 186. Übers. Ulrich Heinen und Erwin Philip Heinen. – Die betreffenden Passagen lauten bei Juvenal: „[Nil ergo optabunt homines? si consilium vis,] | permittes ipsis expendere numibus quid | conveniat nobis rebusque sit utile nostris; | [nam pro iucundis aptissima quaeque dabunt di:] | carior est illis homo quam sibi [...] [ut tamen et poscas aliquid voveasque sacellis exta et canduli divina thymatula porci,] | orandum est ut sit mens sana in corpore sano. | fortem posce animum mortis terrore carentem, | [qui spatium vitae extremum inter munera ponat | naturae, qui ferre queat quoscumque dolores,] nesciat irasci, cupiat nihil [...]“ – Juvenal Sat. 10.347–366 („Sollen also um nichts die Menschen bitten? Wenn du einen Rat willst,] überlass es den Gottheiten zu beurteilen, was uns gebührt und unseren Angelegenheiten nützlich ist; [denn statt des Angenehmen werden die Götter uns das Geeignetste schenken:] wertvoller ist ihnen der Mensch als der sich selbst [...]. [Solltest du dennoch etwas verlangen und den Heiligtümern Eingeweide geloben und gottgeweihte Würstchen vom weißen Schwein], so muss man beten, dass in einem gesunden Körper auch ein gesunder Geist sei; fordere eine Seele, die stark ist und frei von Todesfurcht. Sie soll [die Länge des Lebens als das geringste unter den Geschenken der Natur zählen, jedwede Schmerzen zu ertragen vermögen,] zu zürnen nicht verstehen, nichts begehren [...].“ – Übers. nach *Juvenal: Satiren. Lateinisch – deutsch*. Hrsg., übers. und mit Anmerkungen vers. von Joachim Adamietz. München, Zürich 1993, S. 229. Die Klammern bezeichnen die bei Rubens ausgelassenen Passagen. Zur Deutung der Verse an Rubens Portikus sowie zu der gesamten Deutung des Bogens vgl. Heinen, Rubens' Garten (wie Anm. 22), S. 124–134, mit ausführlicher Bibliographie. Zu dieser siehe auch S. 155, Anm. 27. Zu ergänzen ist Ben van Beneden: Rubens's House revealed. In: *Apollo* 196 (2009), S. 102–108. Abbildungen: Hans van Mildert (?) (Entwurf von Peter Paul Rubens): *Portikus und Pavillon des Rubensgartens*. Um 1618–1621, Antwerpen, Rubenshuis.

1606), des philosophischen Lehrers seines Bruders Philip – in der Betrachtung der Natur Werden und Vergehen beobachten und ein natürliches Urteilsvermögen zurückgewinnen kann.⁷⁶ Den Weg, auf dem dieser Zustand als Voraussetzung zu erreichen ist, um den Garten gelassen betreten zu können, deutet Rubens in der gesamten Konstellation des Bogens an. Wie sich in allen frühen Darstellungen dieser eindrucksvollen Architektur zeigt, ließ Rubens die Nischen und Postamente des dreitorigen Triumphbogens nämlich leer (Abb. 18) und brachte auch in den freien Flächen keine üppigen Relieffelder an, wie sonst an Triumphbogen üblich – erst nach Rubens' Tod wurde der in späteren Darstellungen des Bogens zu erkennende Figurenschmuck ergänzt.⁷⁷ Zumal zusammen mit dem expliziten Hinweis auf die zehnte Satire des der Stoa nahestehenden Juvenal (58 ? – 138 ? n. Chr.) als Quelle dieser „Lex Horti“ erweist sich das weitgehende Fehlen skulpturalen Schmucks als satirische Kritik. In der Verweigerung eines Triumphators oder auch nur eines Hinweises auf den Gartenbesitzer, wie er an Gartenportalen sonst üblich war, schafft Rubens so ein sichtbares Argument ganz im Sinne der zehnten Satire Juvenals, deren Schlussentzener er von den Satyrn als „Lex Horti“ vortragen lässt.

In derselben Satire nämlich zeigt Juvenal, was den Menschen zukommt, die von den Göttern erhalten, was sie sich wünschen: Wer den Triumph sucht, als dessen sichtbare Zeichen Juvenal etwa einen mit Darstellungen von Gefangenen geschmückten Triumphbogen erwähnt, wird ihn von den Göttern erhalten – und dann doch ruhmlos untergehen (Sat. 10.133–146). Wer Reichtum sucht, wie er sich etwa in einem auf Pracht und Größe zielenden Garten zeigt, wird ihn von den Göttern erhalten – und dann doch wie der „steinreiche Seneca“ (Sat. 10.16), der in seinem Garten von den Kohorten Neros eingeschlossen wurde, gera-

76 Vgl. Heinen, Rubens' Garten (wie Anm. 22), S. 92–100.

77 Antoon van Dyck: *Isabella Brant*. 1621, Öl auf Leinwand, 153 x 120 cm, Washington, National Gallery, Sammlung Andrew W. Mellon; *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Ausstellungskatalog. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 4. September – 22. November 1992. Hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Köln 1992, S. 394–396, Kat. Nr. 61, 1. Vgl. Heinen, Rubens' Garten (wie Anm. 22), S. 112–115. In die Reihe der um 1680 entstandenen späteren Darstellungen des Bogens, in dessen Nischen mittlerweile Büsten eingestellt erscheinen, dessen Postamente aber immer noch ohne Figurenschmuck bleiben, ist aufzunehmen die *Ansicht des Hofes und Gartens des ehemaligen Rubenshauses in Antwerpen*. Vor 1680, Öl auf Leinwand, 109,3 x 140,2 cm, Buckinghamshire County Museum, Aylesbury; van Beneden, Rubens's House (wie Anm. 75), Abb. 1.

de deshalb den Neid auf sich ziehen und an seinem Reichtum zugrundegehen. Gewiss wird Rubens bei der Wahl des Motivs der Satyrn am Eingang zu seinem Garten auch gewusst haben, dass etwa Plinius d. Ä. (23–79 n. Chr.) in seiner *Naturalis Historia* als Gegenbild gegen solche falschen Wertvorstellungen auf den Brauch hinwies, Gärten gegen die Verwünschungen von Neidern dem Schutz der Satyrn anheimzustellen und hierzu Satyrfiguren aufzustellen (Plin. d. Ä. Nat. hist. 19.19.50). Der Anblick von Satyrn als Naturwesen rückt Fehltrübe zurecht.

So eint Rubens und Grimmelshausen schließlich der stoisch begründete satirische Weg, auf dem Satyrn den Blick auf die Unwesentlichkeit der Welt schärfen und so zur Gesundung der Seele im Garten bereitmachen. Den naiven vorrationalen, halb menschlichen Triebzustand der Satyrn, dieser Wesen – in denen die Mythen auch eine natürliche Sexualität mit einer als natürlich angesehenen Gewaltsamkeit verbunden vorstellen – begreifen Rubens und Grimmelshausen als Zustand einer natürlichen Weisheit, die den Irrsinn menschlicher Fehltrübe und ihrer Folgen für die eigenen Wertvorstellungen durchschaubar machen und auf die Besinnung im Garten als das eigentliche Ziel allen Strebens vorbereiten. Bei Grimmelshausen wie bei Rubens führen Satyrn in die gesellschaftssatirische Reflexion des Irrwitzes der mit Fehltrüben Wert und Unwert verkennenden Menschenwelt, deren Gegenwelt sie selbst in ihrer Naturhaftigkeit immer schon darstellen, und öffnen so den Zugang zum Garten der Selbstreflexion als Ziel des Lebens. So treffen sie sich in ihrem Bild der Satire zu guter Letzt doch als Zeitgenossen, der aus Siegen und der aus Gelnhausen. Denn auch der wünscht sich in der Subscriptio des Frontispizes zu seinem *Simplicissimus* denselben von allen irrigen Trieben freien Zustand natürlicher Ruhe, den Rubens mit Juvenal an seinem Gartentor fordert:

[...] was mich oft betrüebet und selten ergetzt,
was war das? Ich habs in diß Buche gesetzt,
damit sich der Leser gleich, wie ich itzt thue,
entferne der Thorheit und lebe in Rhue.⁷⁸

78 Frontispiz zu: German Schleifheim von Sulstort [Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen]: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* [...]. Monpelgart [Nürnberg] 1669 [1668].

Abbildungen



Abb. 1: Sebastian Vrancx: Die Plünderung des Dorfes Wommelgen durch Truppen der aufständischen Provinzen. 1615–1620. Öl auf Eichenholz, 55,6 x 85,4 cm. Stiftung Museum kunst palast Düsseldorf, Gemäldegalerie.



Abb. 2: Peter Paul Rubens: Kriegsallegorie. 1637–1638. 2,06 x 3,46 m. Florenz, Palazzo Pitti.



Abb. 3: Münze der Faustina. In: Jan Caspar Gevartius: *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci*. Antwerpen 1642, S. 91.



Abb. 4: Peter Paul Rubens: Sine Cerere et Libero friget Venus. Um 1613. Öl auf Leinwand, 140,5 x 200 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.



Abb. 5: Otto van Veen: Amor odit inertes. In: ders.: *Amorum emblemata*. Antwerpen 1608, S. 90–91.



Abb. 6: Otto van Veen: Festina lente. In: ders.: *Amorum emblemata*. Antwerpen 1608, S. 98–99.