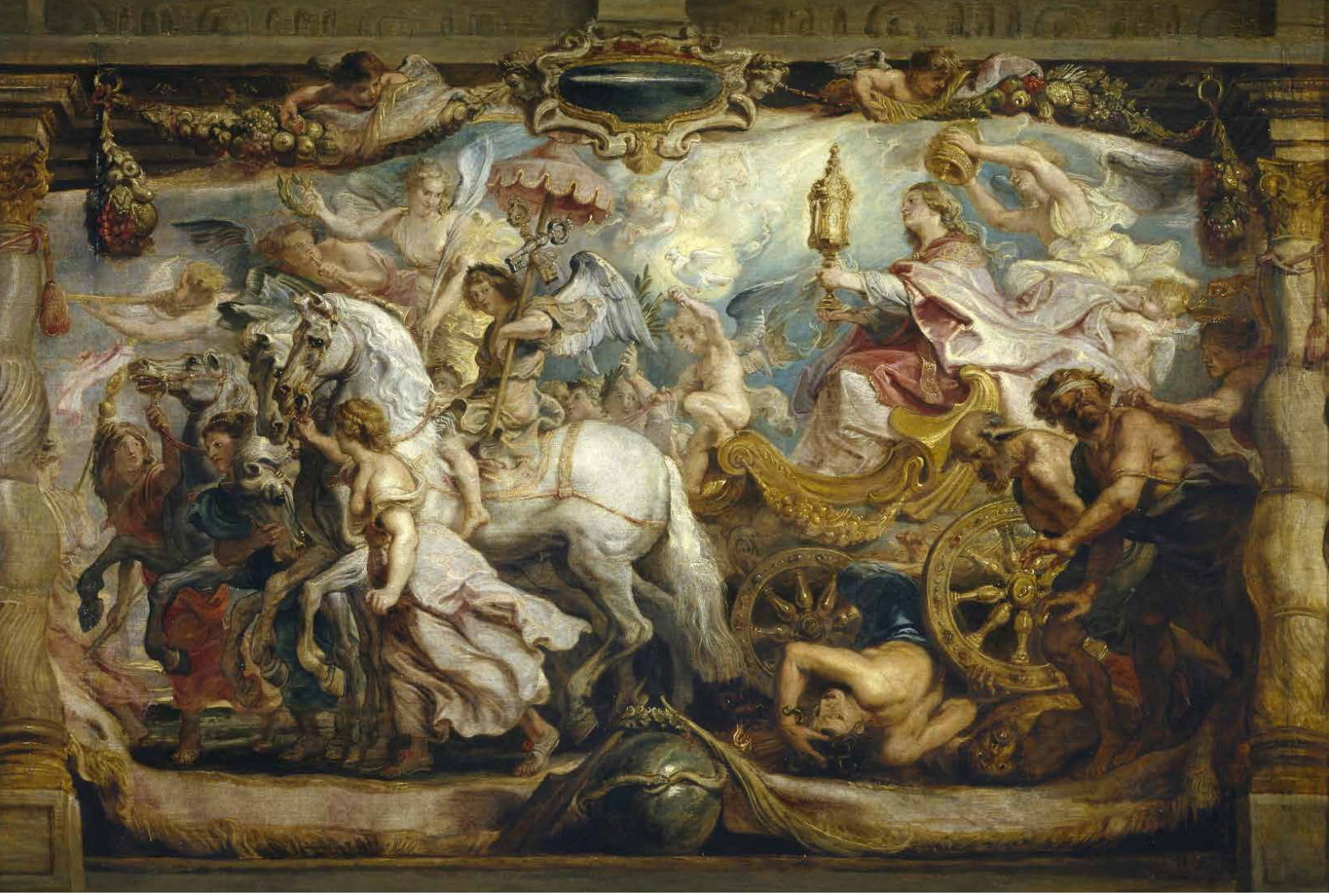


Abb.1: Ölgemälde als Vorstudie für Teppich „Triumph der Kirche über Unwissenheit und Verblendung“

Peter Rubens’ Triumph der Eucharistie

Die Bedeutung der Eucharistie im Zeitalter der Glaubensspaltung

Von Prof. Peter Stephan

Als Thomas von Aquin seine Fronleichnamshymnen verfaßte, waren innerhalb des Abendlands die katholische Sakramentelehre und das Dogma von der Realpräsenz unumstritten. Thomas’ Dichtung diente ausschließlich der Andacht und Gottesverehrung. Einer gesonderten eucharistischen Apologetik bedurfte es nicht.

Dies änderte sich grundlegend mit dem Ausbruch der Reformation. Luther beschuldigte das Papsttum, die Kirche Christi durch die Sakramentelehre in eine neuerliche babylonische Gefangenschaft geführt zu haben. Denn entgegen der katholischen Lehre könnten die Gläubigen die göttliche Gnade unmittelbar von Christus empfangen, ohne Vermittlung durch eine Weihehierarchie. Überdies lehnte Luther die thomistische Transsubstantiationslehre ab. Andere Reformatoren wie Calvin und Zwingli bestritten sogar jede Form der Realpräsenz. Die Abendmahlsworte *„Hoc est corpus meum“* (Mt 26,26) interpretierten sie metaphorisch im Sinne von „Dies ***bedeutet*** meinen Leib“ anstatt „Dies ***ist*** mein Leib“.

Als Reaktion auf diese Entwicklung stellte das Konzil von Trient (1545-1563) die Feier und die Verehrung der Eucharistie in den Mittelpunkt katholischer Frömmigkeit. Darüber hinaus erhob es die eucharistische Frage zu einem zentralen Punkt der Kontroverstheologie, was sich in der Folgezeit nicht nur in zahlreichen Streitschriften niederschlug, sondern auch in der Sakralkunst.

Der Gobelinzyklus "Triumph der Eucharistie"

Ein herausragendes Beispiel ist der elfteilige Gobelinzyklus ‚Triumph der Eucharistie‘, der zwischen 1625 und 1627 nach Entwürfen von Peter Paul

Abb. 2: Teppich aus der zweiten Serie „Triumph der Eucharistie", aufgehängt im Kölner Dom

Rubens entstand. In Auftrag gegeben hatte ihn die spanische Prinzessin Isabella Clara Eugenia, eine verwitwete Tochter König Philipps II. von Spanien, die seit 1621 als Statthalterin die südlichen Niederlande (das heutige Belgien) regierte. Vermutlich zum Dank für den Sieg über die protestantischen Truppen der nördlichen Niederlande bei der Belagerung Bredas (1624/25), hatte sie die Gobelins dem Madrider Konvent der unbeschuhten Klarissinnen, dem sie selber angehörte, gestiftet. Heute werden die Tapisserien im Prado zu Madrid aufbewahrt. Eine etwas später gefertigte zweite Serie befindet sich im Besitz des Kölner Domes, wo sie heute noch zu Fronleichnam in den Langhausarkaden aufgehängt wird.

Sehr wahrscheinlich spielt die Elfzahl der Gobelins auf das Bundeszelt an, das nach Exodus 26,7 aus ebenso vielen Teppichen zusammengefügt war und während der vierzigjährigen Wanderung durch die Wüste Gott als Heimstatt diente, ehe es nach Seßhaftwerdung der Israeliten durch den von Salomon erbauten Jerusalemer Tempel ersetzt wurde. Nach katholischer Lehre präfigurieren Bundeszelt und Tempel den inkarnierten Logos, der in Jesus nunmehr auch in Menschengestalt unter den Seinen gewohnt hat (Joh 1,14). Nach Gründung der Kirche, die seinen mystischen Leib bildet, ist Christus schließlich in der Eucharistie physisch gegenwärtig. Nicht von ungefähr wird der Schrein, in dem die geweihte Hostie aufbewahrt wird, als Tabernakel bezeichnet. Dieser Begriff leitet sich von *tabernaculum* ab, dem lateinischen Wort für Bundeszelt.

Anders als die Teppiche des Bundeszelts sind die Rubens-Teppiche jedoch nicht gemustert. Sie enthalten vielfigurige Szenen, die sich vier Gruppen zuordnen lassen. Die erste Gruppe behandelt mit der ‚Begegnung Abrahams und Melchisedechs', dem ‚Opfer des Alten Bundes', der ‚Auflesung des Manna' sowie der ‚Speisung des Propheten Elias durch den Engel' die *typologischen Vorbilder zur Eucharistie* aus dem Alten Testament. Die zweite Gruppe ist der *Überlegenheit der eucharistischen Lehre* gewidmet. Sie enthält den ‚Sieg des eucharistischen Opfers über den heidnischen Opferdienst' und den ‚Sieg der eucharistischen Wahrheit über die Häresie'.

In der dritten Gruppe werden mit den Darstellungen der ‚Vier Evangelisten' sowie der ‚Eucharistische Lehrer und Heiligen' die *Verkündiger und Verteidiger der Eucharistie* gewürdigt. Die vierte Gruppe schildert schließlich die *Triumphe der Eucharistie*. Sie zeigt ‚den Triumph des Glaubens über weltliche Weisheit, Wissenschaft und Natur, den Triumph der göttlichen Liebe sowie den ‚Triumph der Kirche über Unwissenheit und Verblendung'.

Ob Rubens den Zyklus selbst konzipierte oder ob er Rat bei den Ant-

Abb. 3: „Sieg der eucharistischen Wahrheit über die Häresie" (Teppich zur sakramentalen Realpräsenz)

Abb. 4: Teppich „Triumph der Kirche über Unwissenheit und Verblendung"

werpener Jesuiten, zu denen er enge Beziehungen unterhielt, einholte, läßt sich nicht sagen. Jedenfalls besaß er eine umfassende humanistische und theologische Bildung. Zugleich galt er als einer der begabtesten und vielseitigsten Maler seiner Zeit. Wie kein anderer verstand er es, vielfigurige Gruppen zu einer kompositorischen Einheit zusammenzuführen, Lichtführung und Farbgebung als Elemente einer überwältigenden Bilddramaturgie zu nutzen und individuelle Charaktereigenschaften durch physiologische und physiognomische Zuspitzung anschaulich zu machen. Dank dieser Bildrhetorik wurden seine religiösen Gemälde zu gemalten Predigten, die innerhalb der katholischen Glaubenspropaganda eine außerordentliche Wirkung zeitigten.

Aus Platzgründen können wir nicht alle elf Gobelins behandeln. Wir wollen uns daher auf den letzten Teppich beschränken, der sowohl in seiner gedanklichen Aussage als auch in seiner künstlerischen Gestaltung den Höhepunkt des gesamten Zyklus bildet *(s. oben Abb. 4)*. Noch mehr empfiehlt es sich freilich, jenes Ölgemälde in den Blick zu nehmen, das Rubens für diesen Teppich als Vorstudie geschaffen hat und das heute gleichfalls im Prado hängt *[s. Abb. 1: Ölgemälde am Beginn des Artikels]*. In gewisser Weise ist es authentischer, trägt es im Unterschied zum gewebten Teppich doch die unmittelbare Handschrift des Künstlers.

Die Bildanalyse

Beginnen wir mit der Beschreibung. Die Szenerie wird von einer Architektur mit gewundenen Säulen gerahmt. Diese erinnern an jene Säulen, die der Überlieferung im Salomonischen Tempel zu Jerusalem standen und Anfang des vierten Jahrhunderts unter Kaiser Konstantin nach Rom gelangten. Dort zierten sie die Chorschranken der frühchristlichen Petersbasilika,

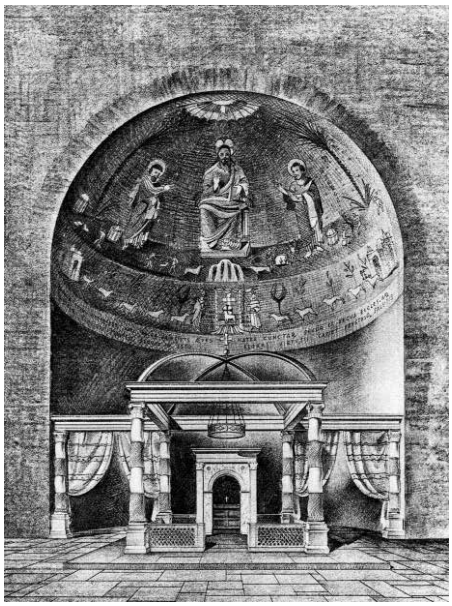


Abb. 5: Chorraum frühchristl. Petersbasilika

ehe sie Mitte des 17. Jahrhunderts von Gianlorenzo Bernini in den Vierungspfeilern des neuen Petersdoms verbaut wurden. Wie die alttestamentlichen Episoden auf den ersten vier Teppichen des Zyklus erinnern die salomonischen Säulen daran, daß der Alte Bund den Neuen Bund typologisch vorweggenommen hat.

Abb. 6: Säulen in einem Vierungspfeiler des Petersdoms

An der Unterseite des Gebälks befestigen zwei Putten Blumenfestons. Zugleich entfalten sie einen Teppich (auf dem ausgeführten Gobelin sieht man also einen Teppich im Teppich; *s. Abb. 4)*. Die auf dem fiktiven Teppich dargestellte Szene zeigt nach Auskunft der Inschrift, die am Gebälk der Säulenarchitektur angebracht ist, den „Triumph der Kirche" (TRIVMPHVS ECCLIESIAE). Dementsprechend wird der größte Teil der Bildfläche von einer Quadriga eingenommen. Auf ihr thront als Hauptfigur die Personifikation der Ecclesia. In ein kostbares Pluviale gekleidet, hält sie vor ihrer Brust eine Monstranz, aus welcher der Leib Christi hervorleuchtet. Zwei Engel verkünden mit ihren Posaunen den Ruhm des Allerheiligsten, während ein dritter Himmelsbote Lorbeerkranz und Palmzweig als Sym-

Abb. 7: Figur der Kirche hält eine Monstranz

Abb. 8: Vier Schimmel ziehen den Wagen der Ecclesia [Kirche]

bole des Ruhmes und der Unsterblichkeit hält. Den Wagen ziehen vier feurige Schimmel, von drei Tugendpersonifikationen am Zügel geführt. Deren Identifizierung fällt nicht ganz leicht. Möglicherweise handelt es sich um Vertreterinnen der geistlichen und weltlichen Tugenden: der Stärke, die auf dem Haupt ein Löwenfell trägt, der Mäßigung, die eines der Pferde beruhigt, und der Nächstenliebe, deren nackte Brust in anderen Werken von Rubens, etwa der ‚Caritas Romana', die Hungernden nährt.

Abb. 9: ‚Caritas Romana' nährt einen Hungernden (Peter Paul Rubens)

Auf dem vorderen Roß reitet ein vierter Engel mit dem päpstlichen Canopeum, dem gelb-rot-gestreiften Stoffbaldachin, an dem die Schlüssel Petri befestigt sind. Auf dem Kutschbock sitzt ein Putto. In der einen Hand hält er einen goldenen Stab, in der anderen rosafarbene, nicht gestraffte Zügel, die anzeigen, daß das Regiment der Kirche sanft ist. Über ihm schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Dem Zug folgt ein fünfter Engel, um die Kirche mit der Tiara zu krönen.

Vom Wagen überrollt werden drei Lasterpersonifikationen. Die Frau mit den Schlangenhaaren und der Fackel ist unschwer als Discordia (Zwietracht) zu erkennen. In der barocken Ikonographie stehen die Schlangenhaare für die bösen Gedanken, die ihrem Kopf entwachsen. Bei der männlichen Figur rechts daneben dürfte sich um Furor, die blinde Wut, handeln. Ein weiterer Kopf ist schemenhaft links hinter dem Vorderrad zu erkennen. Seine Augen blitzen dämonisch aus dem Dunkel hervor, was eine Deutung als Personifikation der Invidia, also der Todsünde des Hasses, nahelegt.

Abb. 10: Die Zwietracht (Frau mit Schlangenhaaren) wird vom Wagen der Ecclesia überrollt

Den Wagen begleiten zwei gefesselte Gefangene. Der hintere mit den Eselsohren verkörpert die Unwissenheit. Der vordere mit den verbundenen Augen steht für die geistige Blindheit oder die Verblendung. Eine Frau, die den Schluß des Zuges bildet, versucht vergebens, ihm eine brennende Öllampe zu zeigen. Deren schwacher Schein steht in deutlichem Gegensatz zu dem von der Monstranz ausstrahlenden Licht. Vielleicht machte Rubens sich sogar die semantische Differenzierung zwischen den lateinischen Wörten *lux* und *lumen* zu eigen. Ersteres repräsentiert das physische, letzteres das metaphysische Licht. In diesem Sinne stünde das von Menschen gemachte *lux* der Öllampe für die begrenzte Erkenntnisfähigkeit eines innerweltlichen Denkens, das dem Verblendeten nichts nützt, wohingegen die Eucharistie die Welt mit dem göttlichen *lumen Christi* erleuchtet.

Weitere Prozessionsteilnehmer erscheinen im Bildhintergrund. Die meisten tragen Lorbeerkränze und halten Palmzweige. Sie werden von der Trägerin eines Labarums, einer frühkirchlichen Standarte mit Vexillum [röm. Feldzeichen], angeführt, was dem Triumphzug auch den Charakter einer Prozession verleiht.

Vervollständigt wird das Bild durch die Gegenstände, die im Vordergrund liegen. Um eine Weltkugel schlingt sich eine in den Schwanz beißende Schlange als Sinnbild der Ewigkeit. Auf dem Globus liegen ein Palmzweig und ein Ruder, die durch einen Lorbeerzweig miteinander verbunden sind. Während der Palmzweig auf die Tugend der Gerechtigkeit, den Frieden und das ewige Leben anspielt, steht das

„Synagoge": Darstellung des nachösterlichen Judentums: mit Augenbinde

Ruder für die Staatskunst im Allgemeinen für die von Isabella Clara Eugenia ausgeübte Statthalterschaft in Besonderen (im Lateinischen bedeutet *gubernator* sowohl Gouverneur als auch Steuermann).

Die Deutung des Bildes

Weitere inhaltliche Bezüge ergeben sich aus der Interaktion der einzelnen Figuren und ihrer Verortung innerhalb des historischen Kontextes. Von den Tugenden auf dem rechten Weg geführt, triumphiert die Kirche über die Laster. Ihr Wesen wird durch die verschiedenen Attribute definiert. Die Pontifikalgewänder weisen auf den petrinischen Primat hin. Taube und Eucharistie betonen die sakramentale Gegenwart Christi in der Kirche und die Herabsendung des Heiligen Geistes, die nach der Epiklese im Rahmen der eucharistischen Wandlung erfolgt. Die Weltkugel erinnert zusammen mit Palmzweig und Ruder an das universale und friedensstiftende Regiment der Kirche, das, begünstigt durch die spanische Weltherrschaft, auf der weltweiten Tätigkeit katholischer Missionare beruht. Die Verwendung antik-kaiserzeitlicher Triumphmotive wie Quadriga, Lorbeerkranz und Labarum weisen die Ecclesia Romana darüber hinaus als die geistige Nachfolgerin des Imperium Romanum aus.

Weitere inhaltliche Bezüge ergeben sich, wenn man die Unwissenheit aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit Sokrates als Anspielung auf die heidnische Philosophie deutet und in der Verblendung einen aus der damaligen Bildtradition geschöpften Hinweis auf das nachösterliche Judentum sieht, das sich nach der Vorstellung des Malers und seiner Zeitgenossen im Gegensatz zum alttestamentlichen Judentum der Wahrheit nicht genähert, sondern sich von ihr wieder entfernt hat und dementsprechend schon in der mittelalterlichen Bildkunst mit Augenbinde darstellt wurde.

Der historische Hintergrund der damaligen Konfessionskriege legt es außerdem nahe, in den Figuren der Zwietracht, des Zornes und des Hasses Hinweise auf den Protestantismus zu sehen. In anderen Werken hat Rubens die Zwietracht sogar unmittelbar mit der Personifikation der Häresie gleichgesetzt. Auf dem Titelkupfer zu Dionysius Mudzaerts ‚Kirchengeschichte', die drei Jahre vor Entstehung des Bildes erschienen war, kauert eine gefesselt Discordia zusammen mit einer eselsohrigen Unwissenheit zu Füßen der siegreichen Kirche. Neben ihr liegen, von Nattern umschlungen, zwei Kodizes der Magdeburger Centiuren, des ersten protestantischen Geschichtswerks, das durch die katholische Historiographie widerlegt werden soll.

Ein weiteres Indiz dafür, daß die Laster im ‚Triumph der Kirche' auf den Protestantismus anspielen, ist die Syntax des Bildes: Discordia tritt mit dem rechten Bein gegen den Wagen der Kirche, wohl um ihn umzustoßen. Ebenso scheint der Haß sich nicht nur gegen das Rad zu stemmen, um sich von der erdrückenden Last zu befreien, sondern auch, um das Gefährt zu kippen. Es handelt sich also auch um einen Angriff auf die Kirche. Darüber hinaus entsprach es katholischer Lehrmeinung, daß Haß und Zorn die Triebfeder, die Zwietracht aber die Folge der Häresie seien, da jede Form der Glaubensspaltung die Einheit der Christen zerstöre und der Kirche als dem mystischen Leib Christi wichtige Gliedmaßen entreiße. In diesem Zusammenhang könnte die Personifikation des Zorns sogar als eine Anspielung auf Luthers sprichwörtlichen *furor Teutonicus* gewertet werden.

Die antiprotestantische Stoßrichtung erklärt auch, weshalb Rubens bei der Charakterisierung der Kirche den ikonographischen Schwerpunkt auf das Papsttum und die Eucharistie legte,

Titelkupfer zu Dionysius Mudzaerts „Kirchengeschichte"

„Die Folgen des Krieges"
(Palazzo Pitto zu Florenz, 1637)

galten beide doch als die Garanten der äußeren und inneren Einheit. Wie eingangs schon gesagt, wurden der päpstliche Primatanspruch und das Transsubstantiationsdogma von protestantischer Seite besonders abgelehnt. Daher widmete Rubens der sakramentalen Realpräsenz auch einen eigenen Teppich *(s. Abb. 3; S. 65)*. Im ‚Sieg der eucharistischen Wahrheit über die Häresie' läßt die Zeit in Gestalt des Gottes Chronos die im wahrsten Sinne des Wortes ‚nackte Wahrheit' über die Gegner der katholischen Sakramentelehre triumphieren. Zu selbigen zählte Rubens neben orientalischen Götzendienern Luther, Kalvin, Wicliff und Hus. Ein Spruchband, auf das die Personifikation der Wahrheit den Betrachter nachdrücklich hinweist, enthält als Motto des Bildes die Wandlungsworte HOC EST CORPUS MEVM, die selbstredend im buchstäblichen Sinne zu deuten sind.

Indes erscheinen die Protestanten nicht nur in theologischer, sondern auch in politischer Hinsicht als Gegner, äußerte sich die von ihnen gestiftete Zwietracht doch auch in den Konfessionskriegen. Darauf spielt insbesondere die neben Discordia liegende Brandfackel an, die auch in anderen Rubensbildern auf das zerstörerische Potential des Krieges hinweist (siehe ‚Die Folgen des Krieges' im Palazzo Pitto zu Florenz, 1637). Innerhalb dieses Kontextes erscheint die katholische Verehrung der Eucharistie als eine wesentliche Voraussetzung dafür, daß die gesamte Menschheit zu einer universalen politischen Friedensgemeinschaft geeint wird.

Rubens Bildrhetorik

In einer Zwischenbilanz läßt sich festhalten, daß in Rubens ‚Triumph der Kirche' das alttestamentliche Judentum und das römische Imperium in der katholischen Universalkirche aufgegangen sind. Dagegen erscheinen das antike Heidentum, das nachösterliche Judentum und der Protestantismus als Gegner - letzterer auch in politischer Hinsicht. Doch während Rubens sich darauf beschränkte, Heidentum und Judentum in ihrer vermeintlichen Unwissenheit und Verblendung als kraftlose Greise vorzuführen, stilisierte er den Protestantismus zu einem diabolischen Übel. Dabei bediente er sich besonderer Mittel der Bildrhetorik, auf die wir näher eingehen wollen.

Ein erstes Stilmittel ist die *Entindividualisierung*. Anders als im ‚Sieg der Wahrheit' (s. oben Abb. 3), wo es um die Auseinandersetzung mit konkreten Lehrmeinungen geht, stellt Rubens im ‚Triumph der Kirche' keine historischen Personen dar. Stattdessen schildert er in Gestalt von Lasterpersonifikationen die negativen Ursachen und Folgen des Protestantismus und seiner Leugnung der eucharistischen Realpräsenz. Dabei sind die Laster so selbstverständlich in die Gesamtkonzeption integriert, daß sie zu regelrechten Attributen der siegreichen Kirche werden - ähnlich wie Luzifer und die überwundenen Dämonen in der Ikonographie des Erzengels Michael. Die Analogie zu diesem Bildmotiv dürfte Rubens sogar beabsichtigt haben. Als ikonographisches Bindeglied diente ihm die Discordia, die er in mehreren Darstellungen des ‚Engelssturzes' Luzifers Gefolge hinzufügte (s. Abb. S. 70).

Indem Rubens den Kampf der Kirche entpersonalisierte und ihn zu einem Kampf gegen das Böse an sich stilisierte, bettete er die gesamte Gegenreformation in einen übergeordneten

Erzengel Michael bekämpft Luzifer

heilsgeschichtlichen Kontext ein: Wie die Engel unter Führung Michaels, des Patrons der Gegenreformation, im Himmel gegen die Teufel kämpfen und wie in der Seele eines jeden Menschen der Kampf zwischen Tugend und Laster tobt, so streitet auf Erden die Kirche als Stellvertreterin Gottes gegen die Häresie. Da der Ausgang dieses Kampfes im Himmel bereits feststeht, ist auch der Sieg der Kirche auf Erden nur eine Frage der Zeit. Diese zweifache Endgültigkeit wiederum soll den Betrachter in seinem Vorsatz stärken, das Böse auch in sich selbst zu überwinden - wobei er auf die heilende Kraft der Eucharistie bauen kann.

Hervorgehoben wird der dämonische Charakter der Lasterpersonifikationen zum einen durch die *Lichtregie*. Das Altarsakrament ist die einzige wirkliche Lichtquelle. Während vom *lumen Christi* eine fast mystische Aura ausgeht, die besonders die anbetenden Engel in eine übernatürliche Sphäre entrückt, befindet sich der Bereich unterhalb des Wagens, wo die Lasterpersonifikationen liegen, in tiefster Finsternis. Und während die Engel beim Anblick der Eucharistie zu zarten immateriellen Lichtgestalten transfigurieren, sind die Laster ebenso wie die beiden Gefangenen der groben Fleischlichkeit dunkelbrauner Körper verhaftet.

Damit kommen wir zu einem dritten Stilmittel, der *physiologischen und physiognomischen Charakterisierung*. Die massigen und plumpen Leiber der Laster, aber auch der Personifikationen von Unwissenheit und Verblendung drücken nicht Kraft aus, sondern ein Gefangensein in der Materie. Dementsprechend steht ihre Schwerfälligkeit in denkbar großem Gegensatz zu den makellos weißen, fast unkörperlich wirkenden Gestalten der Ecclesia und der Engel. Desgleichen kontrastieren die fast schon animalischen Fratzen der Laster in ihrer monströsen Hässlichkeit mit den anmutigen Gesichtern der Engel und den edlen Gesichtszügen der Ecclesia, die den Beschreibungen der schönen Braut im Hohenlied Salomons entspricht (vgl. Hld 4,1-7). Die Braut schaut ihren himmlischen Bräutigam schon vor ihrer mystischen Vermählung im Jenseits in Gestalt der Eucharistie.

Ein weiteres Mittel, dessen Rubens sich zur Charakterisierung seiner Protagonisten bedient, ist die *Schilderung der Affekte*, also der Leidenschaften und der seelischen Regungen. Unwissenheit und Verblendung sind nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich gebrochen. Schicksalsergeben, ja hilflos trotten sie neben dem Wagen einher. Dagegen zeigen die Laster heftige Emotionen. Discordia ist von ohn-

Erzengel Michael bekämpft die Dämonen sowie die Discordia (Zwietracht)

Herzog von Lerma (1603, Peter Paul Rubens)

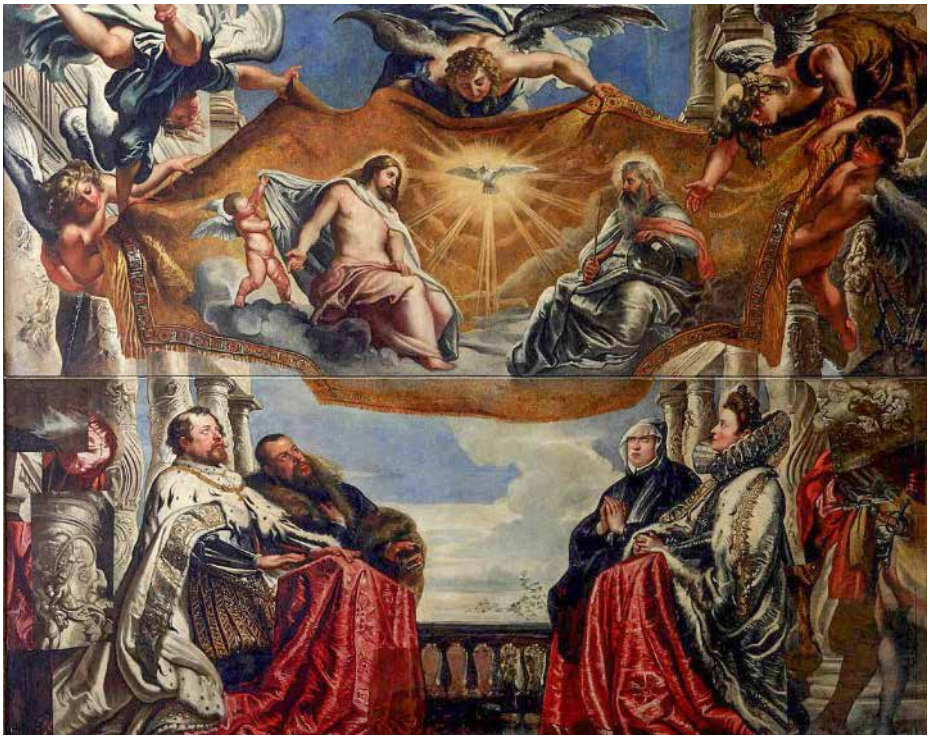
mächtiger Wut gepeinigt, die Personifikation des Furors ist vom Schmerz der Verzweiflung ergriffen. Indes sagt ihr Schmerz nicht nur etwas über das Wesen der Laster aus, sondern auch über das Schicksal all jener, die ihnen erliegen.

Wie nach der frühneuzeitlichen Rechtstheorie das begangene Verbrechen in Form der Folter auf den Täter zurückfiel, so richten sich bei Rubens die Gewalttätigkeit, der Haß und der Zorn der Laster letzten Endes gegen sie selbst. Dasselbe gilt für die Häretiker. Sie haben nicht nur die Kirche als den mystischen Leib Christi gespalten, sondern durch die Leugnung der Transsubstantiation auch das sakramentale *corpus Domini* entehrt. Dieser zweifache Frevel am Körper des Herrn wird folgerichtig durch leibliche Qualen, die in gewisser Weise die Höllenstrafen vorwegnehmen, geahndet. Im Gegensatz dazu lassen die verklärten Gesichtszüge der kleinen Engel, die auf die Monstranz blicken, die Seligkeit jener erahnen, die Christus am Ende der Tage im Lichte der himmlischen Herrlichkeit schauen.

Die Kirche selbst ist schließlich der Inbegriff der Seelenruhe. Der gnadenreiche Anblick der Eucharistie enthebt sie aller negativen Gefühlsregungen und läßt sie ganz in der liebenden Betrachtung Christi aufgehen. Mit der Bildformel der *Ecclesia triumphans* konnte Rubens sogar zeigen, wie die Kirche erfolgreich kämpft, ohne etwas von ihrer Hoheit einzubüßen. Während ihre Feinde ganz und gar den wilden und triebhaften Affekten unterworfen sind, zeigt sie sich vollkommen souverän. Entsprechend mühelos, ja geradezu selbstverständlich wirkt auch ihr Sieg. Obwohl der Wagen über die Leiber der Laster hinwegrollt, scheint ihn nichts zu erschüttern. Selbst die schwere Monstranz kann Ecclesia mit selbstverständlicher Leichtigkeit in Händen halten. Die irdische Schwerkraft, welche die Laster niederdrückt, hat in der Sphäre der Metaphysik ihre Gültigkeit verloren.

Besondere Beachtung verdienen auch die Pferde. Schon Platon hat im ‚Phaidros' (§ 34- § 35) die Rösser des Seelengespanns mit den verschiedenen Kräften der Seele verglichen, die verantwortungsvoll gelenkt werden müssen. In den Reiterbildnissen der Antike und der frühen Neuzeit versinnbildlicht das gezähmte Pferd darüber hinaus das Volk, das durch den guten Herrscher in seinen Affekten gezügelt wird und dessen Regiment dankbar annimmt - so in Rubens ‚Porträt des Herzogs von Lerma' aus dem Jahre 1603. Analog dazu kann das Vierergespann im ‚Triumph der Kirche' als das Gottesvolk gedeutet werden, das, durch die christliche Sittenlehre gezügelt, sich bereitwillig in den Dienst der Kirche stellt und den göttlichen Tugenden willig folgt.

Ein letztes Charakteristikum, auf das wir noch zu sprechen kommen müssen, sind die *illusionistischen Effekte*. Am unteren Bildrand, wo der Stoff sich nach vorne bauscht, gewinnt man den Eindruck, der Teppich sei Teil des Geschehens und es schreite der Triumphzug über ihn wie eine Fronleichnamsprozession hinweg. Erst wenn man nach oben blickt, erkennt man, daß der Teppich als Bildträger dient. Da es Engel sind, die ihn aufhängen, muss er von himmlischer Herkunft sein. Somit erweist sich das, was auf



Die Gonzaga Familie verehrt die Heilige Dreifaltigkeit (Peter Paul Rubens 1604/5, Palazzo Ducale in Mantua [Norditalien])

ihm dargestellt ist, als eine himmlische Offenbarung. Noch deutlicher hatte Rubens diesen Bildgedanken 1605 in der Anbetung der Trinität durch die Familie Gonzaga formuliert (Mantua, Palazzo Ducale) wo der von fünf Himmelsboten präsentierte Gobelin als Projektionsfläche einer göttlichen Vision dient. Im ‚Triumph der Kirche' und den anderen Bildern des Eucharistie-Zyklus suggeriert der Maler dem Betrachter erneut, Zeuge eines übernatürlichen Geschehens zu sein.

Historische Einordnung und Ausblick

Rubens ‚Triumph der Kirche' ist in zweifacher Hinsicht ein Zeitdokument. Doch was sagt das Bild uns heute, sieht man von seiner kunsthistorischen und geschichtlichen Bedeutung ab? Das barocke Pathos und der triumphalistische Habitus entsprechen nicht mehr unserem Bedürfnis nach Schlichtheit und Innerlichkeit. Die Symbiose von Religion und Machtpolitik erscheint uns verdächtig, besonders, wenn die Verbreitung des Glaubens an militärische Erfolge geknüpft ist.

Noch problematischer wirkt der eucharistische Zyklus in seiner Gesamtheit. Erscheint es noch glaubhaft, in der Begegnung Abrahams mit Melchisedech, im Opfer des Alten Bundes, in der Auflesung des Manna und in der Speisung des Propheten Elias durch den Engel Präfigurationen der Eucharistie zu sehen oder haben wir das typologische Denken der Kirchenväter und der Scholastik nicht längst überwunden? Wollen wir wirklich noch von einem Messopfer sprechen, das an die Stelle des heidnischen Opfers getreten ist? Ist es statthaft, in Zeiten des Ökumenismus die protestantischen Abendmahlslehren als häretisch zu verwerfen? Und wie halten wir es mit der Autorität der vier Evangelisten und der eucharistischen Lehrer und Heiligen? Hat die historisch-kritische Methode nicht vieles aus der biblischen und patristischen Überlieferung relativiert? Und nicht zuletzt: Bilden wir uns wirklich ein, der Glaube sei der menschlichen Vernunft und den Wissenschaften überlegen? Das einzige, was aus heutiger Sicht Bestand hat, ist wohl das Postulat einer über alles triumphierenden göttlichen Liebe. Aber gebietet uns diese Liebe nicht, entgegengesetzte Meinungen zu tolerieren, ja zu respektieren? Uns statt in traditioneller Dogmatik in zeitgemäßer Pastoral zu üben und uns von „aus der Zeit gefallenen Bräuchen" zu trennen?

Wenn wir so dächten - was wäre denn dann das Gegenbild zu dem von Rubens gezeichneten Bild von Kirche? Wäre es der Triumph der Zeitgeistkirche? Und wie sähe ein solcher aus? Sähen wir eine Kirche, die sich zwar

Rosette „Sieg des Lammes", Heilig-Kreuz-Kirche (USA, Rumson NJ)

Erstkommunionfeier:
Im Regenbogen mit Gott verbunden

aller pontifikalen Hoheitszeichen entledigt hat, aber nichtsdestoweniger den Anspruch erhebt, den Menschen Vorschriften zu machen? Weniger, was sie zu glauben haben, als was sie nicht mehr glauben dürfen? Weniger, wie sie Gott verehren, als auf welche Weise sie ihn keineswegs verehren dürfen? Auf alle Fälle würden die Pferde am Wagen dieser Kirche nicht mehr von Tugendpersonifikationen am Zügel geführt, sondern dürften frei und autonom umherspringen. Das Heidentum würde nicht willenlos folgen, sondern neben der Kirche auf dem Wagen sitzen und ihr den synodalen Weg als neue Route vorgeben. Hass, Zwietracht und Zorn würden nicht besiegt, sondern durch geschwisterliche Zugeständnisse beschwichtigt. Anstelle der Girlanden würden die Engel an der salomonischen Säulenarchitektur Luftschlangen anbringen, wie sie in sogenannten Faschingsmessen längst üblich sind. Und unter Umständen würde die Kirche als neue Monstranz eine Regenbogenfahne halten. Freilich ginge von dieser kein göttliches Licht mehr aus. Ersatzweise wäre der Wagen mit gleißenden LED-Leuchten illuminiert. Diese würden den Betrachter zwar nicht mehr erleuchten, sondern eher blenden, doch könnte auch dies ein gewünschter Effekt sein.

Der moderne Mensch gefällt sich darin, sich mit dem Wissen des Spätgeborenen über die Vergangenheit zu erheben und im Nachhinein zu urteilen, was besser gemacht und was hätte vermieden werden sollen - ganz gleich, ob seine Einschätzung berechtigt ist oder nicht. Doch was würden umgekehrt Rubens und die Katholiken des 17. Jahrhunderts beim Anblick der heutigen Kirche sagen? Gewiss würden sie uns fragen, wie es denn um das Neue stünde, das wir eigenmächtig an die Stelle des Alten gesetzt haben: Inwiefern die heutige Pastoral die Menschen im Glauben stärkt. Ob die Öffnung gegenüber dem Säkularismus und seinen Moden die Menschen für Gott gewonnen hat. Ob der Verzicht auf eine konsequente Moraltheologie wirklich zu einem besseren Leben führt. Welche Formen, Christus zu bezeugen, noch geblieben sind. Inwiefern wir bereit sind, uns für unsere Glaubenswahrheiten zu streiten. Und vor allem: Inwiefern die Welt besser wird ohne den Glauben an einen Gott, der Mensch geworden ist, der in den Sakramenten wirkt und der uns in der verwandelten Hostie realiter begegnet.

Regenbogenfahne am Altar einer mexikanischen Kirche

Was würden wir auf solche Fragen antworten? Vielleicht gelangten wir ja doch zu der Erkenntnis, daß die Monstranz, welche die Kirche bei Rubens in Händen hält, ein unendlich kostbares Geschenk ist: das Kostbarste, das wir überhaupt besitzen und das wir entsprechend ehren sollten - durch schöne Bilder, andächtige Hymnen, eine würdige Liturgie und, durch all dies angeregt und gestärkt, durch ein gottgefälliges Leben, das die göttliche Liebe in uns selbst triumphieren läßt.