

Alois Brandstetter
Aluigis Abbild
Roman

Seligsprechung und nach der anstehenden Heiligsprechung der jüngste Heilige der römisch-katholischen Kirche sein werde. Ein jungfräulicher Maler müsse den Jungfräulichen verewigen. Die Jugend habe den Vorzug der uneingeschränkten Begeisterung. Eine Frömmigkeit und ein heiliger Ernst, wie sie Aloysius gezeigt und gelebt habe, wären bei einem alten Menschen undenkbar. Altwerden sei immer auch gleichbedeutend mit moralischer *peggioramento*, »Verschlechterung«. Nur die Jugend habe Tugend! Das wirklich Große, das Übergroße verzehre sich und verbrenne innert kurzer Zeit. Man dürfe auch an das Altertum und die vorchristliche Zeit denken, da es geheißen habe: »Wen die Götter lieben, der stirbt jung!« Nur dumme, alte und korrupte Menschen möchten die unbändige Begeisterung der Jugend für das Hehre und das Unerhörte als »Strohfeuer« abtun und schlechtmachen. Die »wilden« Jungen seien wie Kerzen, die an beiden Enden brennen. »*Brève, mais intense*«, heiße es vom Leben eines jung verstorbenen französischen Malers italienischer Abkunft, sei sein Leben gewesen.

Rubens an Marta Tana wörtlich: »Muß und darf man in diesem Zusammenhang nicht auch an unseren Heiland Jesus Christus, den Menschensohn und Sohn der Jungfrau, selbst denken, der, bevor er in die Ewigkeit und Zeitlosigkeit auferstanden ist, als junger Mann gelebt, gelehrt und gelitten hat und gekreuzigt wurde? Als alten Menschen und Greis können wir uns den Gottessohn gar nicht vorstellen. ›*Brève, mais intense*‹, ›kurz und bündig‹, wie sie in meiner Geburtsheimat Deutschland sagen, ›*per dirla breve, alle corte*‹ oder auch ›*recisamente*‹, ist das Leben Eures Sohnes gewesen, und ein junger Maler, ein ›*pictor infans*‹, ein geniales Malerkind soll ihn auch nun darstellen und das Hochaltarbild für die Aloysius-Basilica malen, und ein solch geniales Malerkind, das alles in den Schatten stellt, was man sich an infantiler und juveniler Genialität vorstellen kann und alle Erwartungen übertrifft, die man in Hochbegabte und Frühvollendete setzen kann, hat mir Gott, und um es auch irdisch zu sagen, hat mir Hendrik van Balen, der Zunftgenosse, aus seiner Werkstatt in meine Werkstatt geschickt.«

Dieses Wunderkind heiße Anthonis van Dyck. Ein Name, den sich Europa noch merken werde. Dieses Wunderkind aus gutem und vorzüglich reichem Antwerpener Hause habe alle moralischen, religiösen, biologischen und artistischen Voraussetzungen, um den jüngsten Seligen der heiligen katholischen Kirche darzustellen, Voraussetzungen, die er, Rubens, als alter oder doch älterer Maler und Mann nicht oder aus den angeführten Gründen nicht mehr habe und haben könne.

Diesen Jüngling, schreibt Rubens in seinem Briefe an Marta Tana, der sich zum Essay auswächst, habe er ein wenig ahnungslos wie andere Eleven und Novizen auch »sektoral« eingesetzt und verwendet, womit er eine Einteilung der Mitarbeiter in Spezialisten für Details und Ausschnitte der Tafeln meine, Spezialisten also etwa für Hintergründe, für Wolken auf Landschaftsbildern, für Bäume oder Wasserflächen, für Tiere, Blumen, für Hände auf Menschenbildern, für Rüstungen, für Kleidung und hier wieder solche für Seide, Barchent, Samt oder Fell und so fort. Schon am ersten Tag und der ersten Begegnung mit diesem Schüler habe er aber gemerkt, daß er mit diesem pädagogisch-propädeutischen

Konzepte diesen Schüler weit unterfordere, daß er es in Anthonis van Dyck mit einem Universalisten und Generalisten, einem frühvollendeten Alleskönner, zu tun habe, er sei »mit allen Wassern gewaschen«, daß er also »tutti i trucchi«, wie die Italienischen sagten, kannte und alle Couleurs beherrschte, vom Inkarnat bis zum Caput mortuum. Selbst die Perspective machte ihm keine Schwierigkeiten! Darum habe er diesen Musterschüler und Musterknaben *stante pede*, »stehenden Fußes«, zum Vorarbeiter und Poliere gemacht, den 15jährigen Edelknaben!, was einige altgediente Mitarbeiter murren habe lassen. Als aber das ungeheure Talent dieses gottbegnadeten Kindes offenbar geworden sei, sei jeder Widerstand verstummt und alle hätten sich schnell in die neue Rollenverteilung dareingefunden. Er sei, wäre er, Rubens, abwesend gewesen, sein Stellvertreter und sie hätten von ihm Weisungen und Mandate entgegengenommen. Es sei »evidente« gewesen, daß es sich bei ihm nicht um einen Auszubildenden, sondern um einen Aus- und Hochgebildeten handelte, ein Naturtalent, keinen Schüler, sondern einen Meister, einen Meisterschüler oder Schülermeister, »sit venia verbo«. Er habe den alten Seufzer widerlegt: Wenn Schüler nicht gleich Lehrer würden! Er sei als Meister vom Himmel gefallen!

Hier fügte Rubens in seinen Brief an die Markgräfin ein anekdotisches Apercu ein. Es sei einmal in seiner Abwesenheit in seiner Werkstatt ein Tumult unter den übermütigen Schülern ausgebrochen und es sei im Zuge einer allgemeinen Balgerei eines der von seiner eigenen Hand gemalten Bilder in arge Mitleidenschaft gezogen worden, sodaß die noch frischen Farben auf der Retabel verschmutzt worden seien, worauf große Betroffenheit und ein schlimmer Kater unter den Raufern ausgebrochen seien, den Zorn des abwesenden Lehrherrn fürchtend ... Es sei aber dann Van Dyck auf den Plan getreten, der Unschuldige und am Raufhandel Unbeteiligte, und habe den Schaden mit einem schnellen Pinsel wiedergutmacht, ja mehr als wiedergutmacht, sodaß er, Rubens, am nächsten Tag sich über sich selbst gewundert habe, wie vortrefflich ihm das Bild, das ihm aber irgendwie fremd und ein wenig unbekannt erschienen ist, gelungen sei ... Erst einige Zeit später habe man ihm die Untat – und die Großtat Van Dycks – gestanden. Daran denkend, müsse er noch heute schmunzeln ...

Es gehe hier im Briefe an die Durchlaucht, Markgräfin Marta Tana, nicht um die Darlegung von betrieblichen oder geschäftlichen Interna seiner Werkstatt in Antwerpen, er möchte nur deutlich machen, daß es sich bei jenem Maler, den er Ihrer Durchlaucht als *substitute*, »Stellvertreter«, für sich, Rubens, empfehle und anbiete, um keinen Lückenbüßer handle, sondern um ein vorzügliches Originalgenie. Auch in der Darstellung des Heiligen, namentlich seines Namenspatrons, des heiligen Antonius von Padua, habe er sich schon hervorragend bewährt. Und selbst an den anderen, den alten Antonius, den ägyptischen Patriarchen und Mönchsvater, habe Van Dyck sich in einem dramatischen »Die Versuchungen des Einsiedlers Antonius in der Öde« schon gewagt! Und als er, Rubens, den Brief aus Castiglione mit der Bitte um ein Altarbild für das Aloysius-Sanctuarium erhalten habe, habe er Van Dyck auch unverzüglich vertraulich ins Einvernehmen gezogen und mit der Materie und auf Grund seiner Erfahrungen mit Mantua, der »Cosa Gonzagesca« und dem seligen Aloysius vertraut gemacht. Dabei habe

er offene Türen eingerannt, weil Van Dyck um Aloysius von frühester Kindheit an durch die Erziehung seiner christkatholischen Mutter wußte und sogar das populär gewordene Aloysius-Gebet nicht nur kannte, sondern innig betete: »Signor Gesù, che hai rivelato a san Luigi il volto del Dio amore ...« Es gebe im übrigen in Antwerpen wenige ähnlich fromme Familien wie jene des Kaufmannes Van Dyck. Drei Schwestern des jungen Malers hätten den Schleier genommen und seien Nonnen geworden. Eine trage als Äbtissin große Verantwortung. Sein Bruder aber sei Priester. Es handle sich bei den Van Dycks um eine streng katholische Familie.

Es kurz zu machen, es gebe in ganz Europa keinen geeigneteren und würdigeren Maler für das Hochaltarbild in Castiglione des seligen Gonzaga-Prinzen als Anthonis van Dyck. Van Dyck befaße sich seit einem ersten Gespräche mit ihm, Rubens, über die Angelegenheit intensiv mit dem Leben und Sterben des ersten Sohnes der Donna Marta Tana und er brenne geradezu darauf, nicht nur den Seligen selbst, sondern auch Szenen aus seinem Leben, vielleicht in einem Triptychon oder Flügelaltare, darzustellen. So möchte er die erwähnte große Rede des Pagen Aloysius auf den unbesiegtten König Philipp in Madrid keineswegs übergehen und auslassen, vor allem aber auch die Erstkommunion des Aloysius durch Karl Borromäus, den berühmten Bischof von Mailand, darstellen. Van Dyck habe zu ihm, Rubens, gesagt: »Ihr, Meister«, er also, »habt das vielgepriesene Bild ›L'ultima comunione di San Francesco«, ›Die letzte heilige Kommunion des Franz von Assisi« gemalt«, er aber, Van Dyck, werde »die Erstkommunion des heiligen Aloysius von Gonzaga« malen! Und er verspreche, sich seines Lehrers würdig zu erweisen!

Van Dyck habe sich dabei auf das Altarbild, das er, Rubens, für die Franziskanerkirche in Antwerpen gemalt habe, bezogen, das den nackt vor dem Speisgatter der Kirche Santa Maria in Porciuncula liegenden, von seinen ihn umstehenden Brüdern dorthin gebrachten Heiligen zeigt, wie Franciscus aus der Hand des zelebrierenden Priesters die heilige Kommunion, die Wegzehrung, das »Viaticum« für die Reise ins Jenseits empfängt, ein Bild, das er, Rubens, mit großer Hingabe und tiefer Verehrung für den Heiligen aus Assisi nahezu zur Gänze selbst und eigenhändig gemalt habe!

Rubens an Marta Tana wörtlich: »Es ist, müßt Ihr, Durchlaucht, wissen, ein Auftragswerk des Antwerpener Kaufmannes Kaspar Charles, in dessen Familie der ›Poverello« besonders verehrt wird, sodaß ein Sohn des Kaufmannes mit Namen Peter, meinem Namen!, selbst in den Orden der Minderen Brüder trat und so dem Beispiel des Kaufmannssohnes Giovanni Bernardone folgte, den sie heute den ›kleinen Franzosen«, Francesco nennen, weil er als junger Mensch eine Vorliebe für die Troubadours gehabt und selbst Lieder erfunden und gesungen hat. Für den Altar bei der Grablege dieser mir, aber auch der Familie der Van Dycks verbundenen Kaufmannsfamilie des Kaspar Charles habe ich jenes traurige und zugleich herrliche Bild vom Sterben des Gerechten, das ein Tod, aber zugleich eigentlich eine Himmelfahrt ist, wie ich im oberen Teil des Bildes auch den Himmel geöffnet und mit Putti angezeigt und ausgeführt habe, geschaffen.«

Es sei ihm damals, um auch dies in diesem Zusammenhange zu sagen, ein wenig verübelt worden, daß er, Rubens, den Heiligen entblößt und nur mit Lendenschurz

dargestellt und so gegen ein neues Gesetz der Kirche, das sie sich auf dem Konzile, das zuerst in Mantova stattfinden sollte, dann aber in Trento abgehalten wurde und um die Jahrhundertmitte endete, gegeben hat, alle Entblößung und Nacktheit im kirchlichen Raume zu vermeiden, verstoßen habe. Er habe dieses Eingeständnis und Entgegenkommen an die kunstfeindlichen und lebensfeindlichen Bilderstürmer und den Zeitgeist aber nicht mitgemacht und gebilligt und sei bei seiner vitalistischen, »fleischlichen« Art geblieben. Ihm sei nichts Menschliches fremd. Der Mensch wird nicht in Kleidern und mit Schuhen oder Stiefeln an den Füßen geboren! Er habe sich ein Übriges gegen den Zeitgeist erlaubt und in seiner Himmelsdarstellung über der »Letzten Kommunion des heiligen Franciscus« mit zwei eindeutig geschlechtlich als Mädchen und als Buben kenntlich gemachten Putti gewissermaßen auch zu der schon vom heiligen Thomas von Aquino geführten Diskussion und Disputation über das Geschlecht der Engel seinen Beitrag geleistet! Lausbuben aber, *monelli ed bricconcelli*, wie ein übelwollender Kritiker geschrieben und geschrieen habe, habe er aus den Himmlischen nicht gemacht. Und auch nicht Gören ... Ein solcher Vorwurf sei eher Raffaello Santi zu machen, mit seinen beiden Englein zu Füßen der sogenannten Sixtinischen Madonna! Er habe über die Engelschöre, die Cherubimen und Seraphinen, die Throne und Mächte seine eigene, vielleicht nicht ganz orthodoxe Ansicht und Meinung ... Und mit den Schutzengeln habe er, der er in seinem Leben so viele Pestkranke und auch Kinder unendlich leiden gesehen habe, eine große geistliche Not und Gewissenspein. Den Glauben an den allgerechten Gott und Schöpfer des Himmels und der Erde habe er aber trotz vieler Anfechtungen bewahrt. Davon lasse er nicht.

Rubens wörtlich: »Welch schöner und denkwürdiger Gegensatz und zugleich welche Ergänzung sei es nun, meint Van Dyck, daß ich, sein Lehrer, eine ›Letzte heilige Kommunion‹ eines alten, sterbenden Heiligen dargestellt habe, und er, der 17jährige, nun die ›Erste heilige Kommunion‹ des jüngsten Seligen und präsumptiven Heiligen unserer Mutter Kirche darstellen werde, in das er die ganze Kraft und Frische seiner eigenen Erinnerung an das große Ereignis der ersten heiligen Kommunion, das keine fünf Jahre zurückliege, einfließen lassen könne und werde. Und so hell und luzide und strahlend werde er seine Aufgabe lösen, wie ich sie mystisch verschattet und verdunkelt mit viel Schwarz, Umbra, Siena und Caput mortuum gemalt habe. Das dunkle Rostbraun sei stimmigerweise der Grundton meines Meisterwerkes, bei ihm werden Himmelblau, Grasgrün und das unschuldige Weiß dominieren. Sein Motto und seine Devise laute ›Inkarnat‹. Er habe die vielen Reprisen und Wiederholungen des Kolons ›Et incarnatus est‹ im Credo der Festmessen vom Chor im Ohr. Dieses werde er nun synästhetisch darstellen, ›musikalisch‹ malen ... ›Ich werde die Melismen malen‹, sagte Van Dyck begeistert ... Er will aber ›nicht ins Blaue hinein‹ malen, ›*a vanvera*‹, sondern an Ort und Stelle, ›*sul luogo sul posto*‹, um authentisch zu sein und dem ›Genius loci‹ in Castiglione delle Stiviere nahezukommen.«

Es ist nicht ganz sicher, ob der perfekt Italienisch sprechende Rubens seinen Lieblingsschüler hier wörtlich zitiert oder ob er ihm aus seiner eigenen Kenntnis italienische Sätze in den Mund legt, die der Jüngere vielleicht in seiner flämischen

Muttersprache gesagt haben mag? Italienisch habe er freilich schon als Kind gelernt und gesprochen. Er nannte das Italienische die Muttersprache der Kunst, der Musik und der Malerei und der Religion.

Van Dyck wolle, um es kurz zu machen, schrieb Peter Paul Rubens an Donna Marta Tana nach Castiglione, eine Reise nach Italien antreten und wie er, Rubens, die großen Künstler Italiens, die verstorbenen in ihren hinterlassenen Werken, die lebenden und noch an ihren Werken arbeitenden aber persönlich kennenlernen, um sich mit ihnen auszutauschen und auseinanderzusetzen. Vor allem aber wolle er Rom und das Kolleg der Jesuiten und dort in aller Ehrfurcht die Kammer besuchen, in der Aloysius so arm und bescheiden gelebt habe und gestorben sei. Er will jenes Kruzifix von Angesicht sehen, vor dem der Selige so inständig in Verzückung gebetet habe. Und er wolle in der Hauskapelle des Jesuitenkollegs vor dem Grabe des Heiligen und dem Sarkophage niederknien und für das Gelingen seines Bildes aus dem Geist des Heiligen beten und seinen himmlischen Beistand erleben. Er wolle sich am heiligen Ort inspirieren lassen.

An dem, was Rubens so schrieb, zeigte sich freilich, was Donna Marta Tana sich als ein Versäumnis ihres Briefes an den Meister vorwarf, daß er über das Schicksal der Reliquien und der sogenannten sterblichen Überreste des Aloysius nicht ausreichend unterrichtet war. Denn wenn sich Van Dyck vor dem, was am Seligen sterblich gewesen war, in Andacht verneigen wollte, dann war Rom zwar eine erste Adresse, wenn auch nicht die Kirche des Kollegs der Jesuiten, aus der der Leichnam verbracht worden war, und zwar an anderen Ort, aber nicht an EINEN Ort, sondern an mehrere Orte, auch nach Castiglione, wo Francesco Gonzaga, der Bruder, das Haupt des Seligen für sein Aloysius-Heiligtum erhalten hatte. Durch sorglosen Umgang mit der sterblichen Hülle, öfteres Exhumieren und Umbetten und Neuerrichten von Kapellen und Altären, sind Teile des Skelettes und der Gebeine entnommen und an Kirchen in ganz Europa, von Spanien bis Polen und durch die weltweite Missionstätigkeit der Jesuiten sogar nach Indien verschenkt oder verkauft, jedenfalls verstreut worden, sodaß es an vielen Orten Reliquiarien mit Aloysius-Reliquien gäbe. Rubens erwähnt es in seinem Briefe an Donna Marta nicht, aber er wird wohl auch gewußt haben, daß ein Teil jenes Schulterblattes des Aloysius, das nach Brüssel gelangte, schließlich in Antwerpen landete, sozusagen seine letzte Ruhestätte fand. Das Kruzifix, von dem Rubens in seinem Briefe irrümlich annahm, daß es sich noch im Sterbezimmer des Kollegs in Rom befinde, war mittlerweile aber auf Umwegen durch Kardinal Lugo an den Jesuitengeneral Goswin Nickel nach Köln gelangt, wo es von Antwerpen aus leicht zu besuchen gewesen wäre. Dem heiligen Haupte, das Francesco anlässlich der Seligsprechung für seine Aloysius-Basilika in Castiglione delle Stiviere erhalten hat, fehlt aber die untere Kinnlade, die das Jesuitenkolleg im sizilianischen Palermo bekommen hatte. Markgraf Francesco hatte vor dem Haupte im Jahre 1605 auch ein Schienbein des Heiligen, respective Seligen, durch den Jesuitengeneral Aquaviva bekommen, von dem er aber später einen Splitter der Kirche von Sasso im Veltlin weitergab, wo, wie es glaubwürdig heißt, Aloysius »ausnehmend viele Wunder wirkte«. Auf den Spuren eines solchen Heiligen zu