

Das Kunstwerk des Monats

Mai 2012



Wolfgang Heimbach (um 1615 – nach 1678)
Porträt Papst Innozenz X., 1646
Öl/Kupfer, 34,5 x 27,0 cm
Inv.-Nr. 2382 LM

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Mit dieser miniaturhaft fein gemalten Kupfertafel mit dem Porträt des Papstes Innozenz X. (Pontifikat: 1644 – 1655) erhält die kleine Sammlung von Heimbach-Gemälden im Landesmuseum eine außergewöhnliche, spektakulär zu nennende Bereicherung. Das Bild konnte 2011 aus dem Kunsthandel erworben werden.

Wolfgang Heimbach (um 1615 – nach 1678) aus dem oldenburgischen Ovelgönne stammend, gehörte zu den wenigen bedeutenden Malerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts in Norddeutschland.

Wie in vielen Künstlerbiografien der Zeit erkennbar, ist auch für Heimbach ein Wandermalerleben typisch gewesen. Es führte ihn nach Bremen, in die Niederlande und über einen Aufenthalt in Süddeutschland nach Italien, wo er von 1640 bis 1651 blieb. In Ferdinand II. de Medici, Großherzog der Toskana, fand der Maler einen Gönner und Förderer, der ihm auch weiterführende Aufträge vermittelte und ihm wohl auch in Rom half, dass sich die Türen zu den Häusern der alten Adelsfamilien für den taubstummen Nordländer öffneten. Auf der Rückreise aus Südeuropa machte Heimbach Station in Wien und auf Schloss Nachod in Böhmen, wo kein Geringerer als Fürst Octavio Piccolomini sein Auftraggeber wurde.

Nach einem Zwischenspiel in Oldenburg, in den Diensten des Grafen Anton Günther, wurde Wolfgang Heimbach 1653 in Kopenhagen offizieller Hofmaler des dänischen Königs Friedrich III. Die folgenden acht Jahre gehörten zu den künstlerisch produktivsten des Malers, der neben Porträts der Mitglieder des Königshauses, politische Ereignisbilder und niederländisch beeinflusste Gesellschaftsszenen malte. Künstlerische Verwandtschaft zeigt sich hierin zu den eleganten Gesellschaften im Stil von Pieter Codde und Anthonie Palamedesz. Eine Spezialität Heimbachs werden Interieurs, in denen nach dem Vorbild von Willem Cornelisz Duyster das Geschehen von einer künstlichen Lichtquelle, einer Lampe oder Kerze, beleuchtet wird. Im Gegensatz zu dem Niederländer verleiht der Norddeutsche diesen Bildern durch die Reduktion von Geschehen und Personen einen höheren Grad an Intimität und schafft in ihnen eine zauberische, stille Stimmung.

Aus den letzten Lebensjahren datiert die Verbindung mit Münster, als Heimbach von 1670 bis 1672 als Hofmaler in die Dienste des münsterschen Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen trat, der ihn vor allem im Zusammenhang mit dem Ausbau seiner Coesfelder Residenz beschäftigte. Von den drei, in jenen Jahren entstandenen Porträts des Landherrn, besitzt das Landesmuseum ein kleines, sehr intim aufgefasstes aus dem Jahr 1672.

Intimität ist auch eine Komponente des neu erworbenen Porträts von Papst Innozenz X. Sie stellt sich ein durch die Wahl des kleinen Bildformates und die im Bildausschnitt eng umfasste und somit nah gerückte Darstellung des Bischofs von Rom. Dessen Blick trifft in hoher Intensität aus dem Bild heraus auf den Betrachter.

Mit der Darstellung in ganzer Figur, sitzend auf einem mit Schnitzereien und kostbarem Bezug versehenen Thronessel, die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, verleiht der Maler dem Porträt jedoch auch eine repräsentative, quasi „halbamtliche“ Komponente. Heimbach stellt sich hierbei in die Tradition der Papstdarstellungen, die seit Raffaels Porträts von Julius II. eine



Abb.1: Detail, Stola

kanonische Bildnistradition des Papstporträts begründet hatten. Gelegenheit, die Vorbilder der großen Maler des 16. Jahrhunderts im Original oder als Reproduktionsstich kennenzulernen, hat sich ihm in Rom sicher geboten – vielleicht sogar im Palast seines Auftraggebers.

Denn Innozenz X. entstammte einer der alten und mächtigen römischen Familien und wurde als Giovanni Battista Pamphilj 1574 geboren; bereits 70-jährig wurde er im Jahr 1644 im Konklave zum Papst gewählt und regierte bis zu seinem Tod 1655.

Im münsterschen Porträt ist der Nachfolger Petri in nichtliturgischer Amtskleidung dargestellt. Über einem Untergewand aus weißem, glatten Stoff, der Alba, und einem ebenfalls weißen, mit reichem Spitzenbesatz versehenen Rochett aus feingefältelem Stoff, breitet sich der große, weich fallende Schulterkragen, die Mozetta mit kleiner Kapuze. Letzterer ist, wie auch die Mütze, der Camauro, aus rotem Samt und mit Hermelinpelz besetzt. In der prachtvollen, reich mit Gold- und Perlenstickerei versehenen päpstlichen Stola findet sich auch das Wappen Innozenz X. (Abb. 1), darin unter den Lilien das Wappentier der Pamphilj, die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel.

Die Stola als Teil des päpstlichen Ornaments ist Zeichen höchster Macht und Würde in diesem eher inoffiziellen, wohl für die Familie in Auftrag gegebenen Porträt.

Im Übrigen lassen hier Samt und Hermelin einen präziser zu definierenden Entstehungszusammenhang des Gemäldes zu: Es handelt sich um Materialien, die nur in der Winterzeit, zwischen dem Fest der Hl. Katharina (25. Nov.) und Christi Himmelfahrt (39 Tage nach Ostersonntag) für die päpstliche Bekleidung vorgesehen waren. In der wärmeren Jahreszeit trug der Papst Mozetta und Camauro aus Seide ohne Pelzbesatz.

Daraus folgt, dass der Kirchenfürst dem deutschen Maler im Winter 1645/1646 Modell gesessen hat und das Bild ausweislich der Signatur 1646 vollendet wurde.

Auch mit diesem Porträt beweist Wolfgang Heimbach die besondere Kultiviertheit seiner Malweise. Sehr fein und präzise gemalt – die Wahl eines Bildträgers aus Kupfer mit seiner glatten Oberfläche schafft hierfür eine gute Voraussetzung – zeigt es sein Können in Bezug auf die Wiedergabe der Stofflichkeit von Oberflächen und die präzise Erfassung von Details. Virtuoso sind der matte Schimmer des weichen Samtes erfasst und die kühle Glätte des kostbaren, gemusterten Seidenstoffes mit dem der Sessel bespannt ist (Abb. 2). Die unterschiedliche Textur der weißen Kleidungsstücke und ihre Reaktion auf das Licht setzt der Maler subtil in einer Palette von Weiß- und Graunuanzen um. Erst im Lupenblick offenbaren sich die dichten Strukturen und Muster von Stola und Spitzenborte des Rochetts – gemalt mit feinstem Pinselstrich, vielleicht mit einem der legendären Pinsel aus Kamelwimper.



Abb. 2: Detail, Stoffe

In ähnlicher Feinheit und in zarten Lasuren ist auch das Gesicht Innozenz X. mit dem für ihn charakteristischen Bart gemalt (Abb. 3). Obwohl Heimbach die Züge glättet und harmonisiert – es wird berichtet, Innozenz sei von einer Hässlichkeit gewesen, die manche als Ausschlusskriterium für seine Wahl ansahen – wird doch in den aufeinander gepressten Lippen und dem von prüfendem Misstrauen geprägten Blick etwas vom Charakter eines Menschen sichtbar, der mehr Herrscher als Hirte war. Einige Jahre später sollte Diego Velazquez in seinem großen Bildnis Innozenz X. diese Züge des Papstes in schonungsloser Offenheit zeigen. Was unser Bild über die Feinmalerei hinaus so besonders macht, ist seine Farbstimmung. In kühner Weise setzt Heimbach hier die unterschiedlichsten Rottöne z. T. unmittelbar nebeneinander. Die kardinalrote Wandbespannung des Hintergrunds, in dessen Blattmuster ebenfalls die Taube des Pamphilj-Wappens zu entdecken ist, grenzt fast direkt an das Thronpedest mit seinem karmesinroten Teppich. Der goldbestickte päpstliche Schuh darauf hat wiederum eine andere Rotnuance als die Rottöne in Kleidung, Ornat und Arabeskenmuster des Thrones. Die Farbe Rot durchglüht gleichsam das Porträt, verleiht der verhaltenen Darstellung die Symbolik von Herrschaft und Macht.



Abb. 3: Detail, Kopf

So wie Heimbach in seinen Genrebildern eine „Lichtregie“ entwickelte, indem eine Lichtquelle die Komposition bestimmte, sind seine in Italien entstandenen Porträts von einer „Farbregie“ geprägt. Sehr eindrucksvoll zeigt das auch sein Porträt der Vittoria della Rovere im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Abb. 4). Hier sind es Blau- und Grüntöne, die den zarten Teint und die opulente Kleidung der jungen Frau in subtiler Weise inszenieren und die miniaturhafte Darstellung in eine kühle Harmonie bringen.

Die Wahl von Giovanni Battista Pamphilj zum Papst bedeutete für diesen die Übertragung einer heute kaum vorstellbaren doppelten Machtposition. Sie umfasste nicht nur das Amt des Oberhirten der Christenheit, als Herrscher über den Kirchenstaat übte der Papst auch eine mächtige Funktion im Konzert der politischen Kräfte in Europa aus. Bei einem Wechsel auf dem Thron Petri blickte die gesamte damalige Welt nach Rom in der Abwägung politischer Gefahren und Koalitionen. Vor diesem Hintergrund setzten die Päpste bei ihrer Wahl nicht nur mit der Annahme ihres Namens ein politisch zu verstehendes Zeichen, sondern nutzen dieses Ereignis um, ähnlich der Inthronisation eines weltlichen Herrschers, Person und politisches Programm zu inszenieren.

In den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts bestand die größte Herausforderung für alle politischen Kräfte im Ringen um den Frieden, der dem 30-jährigen Krieg ein Ende bereiten sollte. Hier kam dem Papsttum auch im Zusammenhang der Glaubensspaltung eine entscheidende Rolle zu. Nach den Jahrzehnten des Krieges war die Friedenssehnsucht in Europa groß und die Erwartungen an den Papst entsprechend; zumal Innozenz' Amtsvorgänger Urban VIII. sich eher zurückgenommen als Vater des Kirchenstaates und nicht als Realpolitiker im europäischen Horizont verstanden hatte. Der neue Pamphilj-Papst nutzte die offiziellen Feierlichkeiten anlässlich seiner Wahl, um sich mit großem Gepränge als Friedensbringer zu inszenieren. Ganz im Sinne barocker Herrscherallegorik wählte er als „sprechendes Symbol“ das Wappentier seiner Familie, die Friedenstaube mit dem Ölweig. Schon am Abend der Wahl sowie in den folgenden Tagen und Wochen griffen die Festarchi-

tekturen und Dekorationen auf den römischen Plätzen diese Symbolik in unterschiedlichen Bildern auf.

Einen Höhepunkt der allegorischen Aussage erreichten die Feierlichkeiten am 23. November 1644, als Innozenz X. den *possesso*, die Besitzergreifung des Lateran vollzog, der ihn zum Souverän des Kirchenstaates machte. Auf dem päpstlichen „Hausplatz“, der Piazza Navona, an der die päpstliche Residenz, der Palazzo Pamphilj lag, vollzog sich vor einer vielköpfigen Zuschauermenge ein grandioses Schauspiel. Der Brunnen vor dem Palast war mit einer *macchina*, einer mechanischen Installation überbaut worden, die den Berg Ararat mit der Arche und Noah darstellte. Mit ausgebreiteten Armen zum Haus des Papstes gewandt, erwartete die Figur des Noah die Ankunft der Hoffnung und Heil verheißenden Taube. Aus einem der Palastfenster flog dann eine künstliche Taube auf die Arche zu und explodierte in einem Feuerwerk, als sie ihr Ziel erreicht hatte. Die allegorische Aussage, die von den Zeitgenossen in ihrer Drastik gut verstanden werden konnte, lautet übersetzt: Im Bild der Taube verlässt Innozenz, der Unschuldige, sein Haus und bringt der Welt mit dem Symbol des Ölzweigs den Frieden und die Versöhnung Gottes mit den Menschen. Er bringt ihn der Arche, d. h. der Kirche und allen, die sich in deren Schutz begeben haben, nach der Sintflut eines Krieges. Die Arche der Kirche wiederum ruht sicher auf dem Felsen, d. h. auf Petrus und seinen Nachfolgern.

Dieser beträchtliche inszenatorische und intellektuelle Aufwand, mit dem Innozenz X. zu Beginn seines Pontifikates sich und sein Programm einer kriegserlösten Menschheit im Schutz einer wiedererstarkten katholischen Kirche vorstellte, zündete nicht wie ein Feuerwerk, sondern mündete in den zähen Verhandlungen auf dem Weg zum Ende der Kriegshandlungen und dem Abschluss des Westfälischen Friedens im Jahre 1648. Auf dem Weg zu einer neu vereinbarten Religionsverfassung des Deutschen Reiches unter Einbeziehung der protestantischen Seite und den sich abzeichnenden schweren und endgültigen Machteinbußen der katholischen Kirche in Nordeuropa wandte sich der Papst mit einer Protestschrift an die verhandelnden Parteien in Münster und Osnabrück. In seinem Breve „Zelo domus Dei“ – „Aus Eifer für die Sache des Herrn“ –, das der päpstliche Nuntius Fabio Chigi den Gesandtschaften beim Friedenskongress vorstellte, protestierte Innozenz gegen einen Großteil der die Rechte der Kirche einschränkenden Bestimmungen im Vertragswerk. Allerdings hatten die verhandelnden Parteien schon lange vorher jeden Protest für unwirksam erklärt und die scharfen Rechtsvorbehalte der Kurie gegenüber den Friedensver-



Abb. 4: Wolfgang Heimbach, Porträt Vittoria della Rovere, um 1645/46, Öl auf Kupfer, Dm. 18,5 cm, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. 1697 LM

trägen zeigten keine Wirkung. Mit diesem Protest gegen ein internationales Abkommen stellte sich die römische Kirche außerhalb der politischen Ordnung Europas und übte ihre Autorität als höchste Vermittlungsinstanz auch in den katholischen Staatssystemen ein.

Als Wolfgang Heimbach das Porträt des Papstes malte, mögen sich diese Verwerfungen im Machtgefüge der Kirche schon angekündigt haben, davon unberührt blieben die Kultur der Repräsentation im offiziellen wie privaten Bildnis und die Tradition der Kunstförderung in den alten römischen Familien. Für die Sammlung der Pamphilj schuf der norddeutsche Maler zwei seiner magischen Genrebilder – heute in der Galleria Doria Pamphilj – und mit dem hier vorgestellten Bild das früheste Porträt eines ihrer berühmtesten Mitglieder.

Angelika Lorenz

Ich danke Gerd Dethlefs für wertvolle Hinweise.

Literatur

Gertrud Götsche: Wolfgang Heimbach. Ein norddeutscher Maler des 17. Jahrhunderts. Berlin: Dt. Verein für Kunstwiss., 1935.

Jörg Garms (Hg.): Quellen aus dem Archiv Doria Pamphilj. Zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X. Wien u.a.: 1972.

Rudolf Preimesberger: Bilder des Papsttums vor und nach 1648. In: Klaus Bußmann und Heinz Schilling (Hg.): 1648 – Krieg und Frieden in Europa (Ausst.-Kat.) Bd. II., Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1999. S. 619-628.

Christiane Morsbach: Die Genrebilder von Wolfgang Heimbach. Oldenburger Forschungen, Neue Folge Bd. 9. Oldenburg: Isensee, 1999.

Fotos:
Hanna Neander, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster