

che gesehen werden, wie dies im Rahmen jüngster Forschungen zur Typologie der Frauenkirche überzeugend dargelegt worden ist<sup>14</sup>.

Im Ergebnis seiner Studien zögert Passavant, Klengel als »Begründer des Dresdner Barock« anzusprechen. Daß seine Monographie eine unverzichtbare Voraussetzung für die bereits im Gange befindliche weitere Forschung und Diskussion zu Klengels Werk und zur Baukunst Sachsens im 17. Jahrhundert überhaupt darstellt, darüber kann kein Zweifel bestehen.

NORBERT OELSNER

*Landesamt für Denkmalpflege Sachsen  
Dresden*

14 MARIO TITZE: Baugeschichte und Baugestalt der Dreifaltigkeitskirche zu Carlsfeld im Erzgebirge, in: *Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau* 3, 1997, S. 131–141. – HEINRICH MAGIRIUS: Zur Typologie der Frauenkirche. Die Vorbildwirkung bauhistorischer Elemente bei der Gestaltung von George Bährs Frauenkirche in Dresden, in: George Bähr. Die Frauenkirche und das bürgerliche Bauen in Dresden, Ausstellungskatalog; Dresden 2001, S. 41–46.

**Ulrich Heinen / Andreas Thielemann (Hrsg.): Rubens Passioni.** Kultur der Leidenschaft im Barock (*Rekonstruktion der Künste*, Bd. 3); Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001; ISBN 3-525-47902-6; 239 S., 62 SW-Abb., 39 Farbtaf.; € 84,-

Die Darstellung der Affekte und Leidenschaften hat die Forschung in den letzten Jahren zunehmend beachtet, so auch bei Rubens. Diesem großen und wichtigen Thema widmet sich der Band mit sechs Aufsätzen eines 1999 in Köln veranstalteten Colloquiums unter vielfältigen Aspekten.

»Passioni« ist einem Zitat Giovanni Pietro Belloris aus der Rubens-Vita von 1672 entnommen, mit dem er dessen theoretisches Studienbuch beschreibt: »Vi sono battaglie, naufragi, giuochi, Amori ed altre passioni [...]«. Diesem, im kunsthistorischen Jargon »pocketbook« genannten Notizbuch widmet ARNOUD BALIS seinen Artikel »Rubens und Inventio«. Mit dem Thema »Passioni« hat er nur indirekt zu tun, vielmehr geht es Balis zunächst um eine Rekonstruktion des im 18. Jahrhundert verbrannten Studienbuches von Rubens, das gezeichnete und handschriftliche Notizen nach ganz unterschiedlichen Motiven enthielt. Roger de Piles beschreibt es 1672 als eine »Erforschung zu den wichtigsten Affekten und Aktionen, gesammelt aus den Beschreibungen der Dichter zusammen mit Demonstrationen der Maler. Da sind Schlachten, Schiffbrüche, Spiele, Liebschaften und andere Leidenschaften«. Es ist nur in wenigen Originalblättern und mehreren Fragmenten, Kopien und Varianten überliefert. Die Abhängigkeit der verschiedenen Quellen voneinander, sozusagen ihre feinziselierten Stammbäume (stemma, wie es die Handschriftenkunde nennt) stellt Balis zunächst souverän und in sauberer philologischer Weise fest.

Balis macht den höchst spannenden Versuch, die Struktur des Studienbuches nachzuzeichnen und daraus als einen von vielen Gesichtspunkten eine »Inventio-Strategie« von Rubens aufzuspüren. Danach hat Rubens verschiedene Kompositionen entsprechend ihrem emotionalen Inhalt geordnet und das visuelle Material in Wechselwirkung zu literarischen Zitaten gestellt. Die lucide Darstellung und spürbare Durchdringung des komplexen Materials wecken die Spannung auf Balis' anstehende Publikation des vollständigen Materials im Rahmen des *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard.

Etwas verwunderlich mutet zunächst an, in einem Band über Leidenschaften, die notgedrungen auf Menschen bezogen werden, einen Aufsatz über Landschaft zu finden. HANS-JOACHIM RAUPP läßt aber in der Überschrift seines Beitrages »Rubens und das Pathos der Landschaft« das Leitthema doch anklingen. »Passioni« wirken nur indirekt, hier gezeigt am Beispiel der Wiener »Landschaft mit Philemon und Baucis« und der Berliner »Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas«, in denen Naturgewalten auf den Menschen wirken und »die Rolle des Hauptakteurs geben«.

Der Großteil der Rubens-Landschaften ist jedoch geprägt von der Idylle. Als formale Anregung wird stets die venezianische Landschaft und speziell Tizian genannt. Diesen mehr allgemein von Stimmungen und Farbe geprägten Eindruck kann Raupp in der Petersburger »Landschaft mit Regenbogen« im Vergleich mit zwei Holzschnitten Campagnolas präzisieren. Als gedankliche Grundlage der Idylle werden häufig die Pastoralen von Ovid und Vergil angeführt. Dem generellen Verweis auf die Bukolik stellt Raupp eine konkrete literarische Quelle gegenüber: Philostrats Schilderung einer Sumpflandschaft in den »Eikones« die er exakt in der Londoner Landschaft »The Watering Place« wiedererkennt als das durch ein Erdbeben veränderte Tempetal.

Das Erdbeben ist eine Katastrophe, die als ein Werk der Natur ihren Platz in der Landschaft habe, als ein »Monument steter Veränderlichkeit und allgegenwärtiger Gefährdung«. Damit leitet Raupp zur stoischen Naturlehre, zu Senecas »Naturales Quaestiones« über, nach der den Gefahren der Naturgewalten, vor allem dem Erdbeben »unerschütterlich ins Gesicht zu sehen« sei. Neben Erdbeben behandeln die »Quaestiones« diverse Naturerscheinungen, unter anderem auch den Regenbogen, der nach Seneca durch einen Spiegelungseffekt entsteht.

Seneca knüpft daran Gedanken zum Mißbrauch des Spiegels, der zur Steigerung perverser Lust diene. Seneca in Rubens' Gedanken einzuschließen, ist sicher berechtigt, aber es erscheint etwas kühn, den Gedanken nun als Umkehrung *in bono* auf Rubens' Landschaften zu übertragen und die pastoralen Figuren unter dem Regenbogen als eine moralisch positive, »unbefangene Begegnung der Geschlechter« zu interpretieren.

Ebenso befragen muß man Raupps Rückschlüsse auf Senecas Beschreibung der Wolken, in denen Seneca eine Verdichtung der Luft vermutet. Ist das in Rubens' Wolken wirklich sichtbar? Sind die Gegensätze zu den Wolken der Holländer nicht eine Frage der Generation und der Schule? – Doch das sind nur kleine Einwände gegen

einen im ganzen großartigen Essay, der einen völlig neuen und sicher fruchtbaren Ansatz zur Betrachtung von Rubens' Landschaften bildet.

Die Besprechung dieser beiden Aufsätze wurde vorangestellt, weil von ihnen Anstöße zur Rubensforschung zu erwarten sind. Im folgenden reihen sich die Passioni-Beiträge in der alphabetischen Ordnung des Buches.

WOLFGANG BRASSAT (Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens) bedauert, daß die seit der Antike andauernde philosophische Diskussion über Katharsis in der Kunstwissenschaft wenig Resonanz gefunden habe. Hier seien nur »Affektstrategien«, jedoch nicht das »Wirkungskonzept der Katharsis beachtet«. Anhand verschiedener Bildbeschreibungen versucht er nachzuweisen, »daß Rubens in seinen Gemälden eine kathartische, verschiedene Gemütszustände durchlaufende Rezeptionserfahrung intendiert« (S. 42; es soll nicht das einzige komplizierte Satzgebilde dieses Artikels bleiben, die man jeweils mehrfach lesen muß). Als Beispiele wählt er den »Tod des Decius Mus«, den »Bethlehemitischen Kindermord«, die »Marter des hl. Livinus« und die »Jagd auf Nilpferd und Krokodil«, deren vollkommen subjektive Bildbeschreibungen mit gravitätischen Darlegungen zu Rhetorik und Katharsis im Speziellen verbrämt werden und neben den Gemälden herlaufen, ohne daß wir etwas überzeugend Neues zu den Bildern erfahren. Modernistische und überhaupt nicht reflektierte Wortungeheuer machen die Lektüre zur Qual: »Wirkungsziele«, »Wirkungsbestimmungen«, »Vernunftstimulanz« (aus »officia oratoris«) und die heute so modischen »Strategien«, hier als »Affektstrategien«. Folgt man Brassat, muß man den Eindruck gewinnen, Rubens habe die ganze Rhetorikdebatte oder wohl eher Brassats Aufsatz gelesen, bevor er an seinen »Hervorbringungsakt« (!!!, S. 44) ging. Brassats schludrige Sprache zeigt sich besonders krass, wenn er Jakob Burckhardts »Äquivalentien« banalisiert und in den »Hinterteilen der Rosse« nachspürt. Gerade die Beschreibung des »Decius Mus« zeigt beispielhaft, wie Brassat Burckhardts klare prägnante Sprache ins unverständliche Kauderwelsch überträgt.

ULRICH HEINEN (Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei) zielt am direktesten auf das Generalthema des Buches. »Die Wirkung Rubensscher Leiblichkeit, [...] beruht vor allem auf der malerischen Umsetzung der physiologischen Veränderungen der Körper durch innere und äußere Bewegung, der Veränderung von Fleisch, Haut, Schweiß und Blut und damit von Körperformen und –farben unter dem Einfluß der Affekte« (S. 71). Damit ist pathetisch der Rahmen der Untersuchung umschrieben, mit der er unter dem Begriff »Malphysiologie« den Anspruch eines methodischen Neuansatzes erhebt. Zunächst stützt er sich auf Lipsius' »Physiologia Stoicorum«, auf die die »Körperhaftigkeit der Affekte« bei Rubens zurückzuführen sei.

Daß Rubens an Naturwissenschaften und Senecas Naturphilosophie interessiert war, können wir voraussetzen. Die von Seneca beschriebenen Affekte seien besonders sichtbar auf der Haut, was eine Kapitelüberschrift überspitzt formuliert: »Haut – Leinwand der Affekte«. Diesen Gedanken legt Heinen in intensiven Beschreibungen verschiedener Bilder dar. In den drei Mariendarstellungen des Antwerpener Kreuz-

abnahmetriptychons begreife Rubens die Hautfläche »fast haptisch als Auftrittsort differenzierter Gefühle«, wobei er »den Einfluß auf den Affektausdruck« male. Die Zitate ließen sich beliebig fortsetzen.

Eine Bestätigung der »koloristischen Pointierung der Affekte« sieht Heinen in literarischen Quellen. Sie mögen Rubens zum Teil bekannt gewesen sein, aber man fragt sich, ob er sie für seine Maltechnik nötig hatte. Erst recht muß man sich fragen, ob dafür Kölner Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts als Vorbild gedient haben mußte. »Haut – Schnittstelle der Passio« heißt die entsprechende Kapitelüberschrift. Überhaupt ist es erstaunlich, welche Einzelheiten Heinen von Rubens' Maltechnik zu kennen glaubt.

Von Heinens frappanter Kenntnis naturwissenschaftlicher und philosophischer Quellen profitiert der Leser allerdings immer wieder. Vor solchem Hintergrund gibt Heinen eine eindringliche Beschreibung des toten Christuskörpers im Kreuzabnahmealtar und der unterschiedlichen Konsistenz des Blutes. Die Übertragung auf Rubens gelingt jedoch nicht immer so überzeugend, und zuweilen gerät sie auch außer Kontrolle. Mit Interesse liest man, daß in der Schrift eines Julius Casserius 1609 in Venedig »erstmal die Haut ins Blickfeld der physiologischen Forschung« geriet und welche physiologische Funktion sie hatte. Aber irgendwann verwandelt sich das Maleratelier in eine Folterkammer, wenn wir Rubens' Arbeitsweise erfahren: »Mit fast unkontrollierten Hieben schlägt er Zinnoberrot auf die glatt gespannte Fläche, mal Striemen, mal Tropfen, mal Farbflatscher, mal Einfurchungen, die er mit dem Pinsel hineinkratzt« (S. 79). Liegt hier die »maltechnische Verfleischung«, die Rubens auch schon mal »bildargumentativ« abwertet (S. 99)? Oder ist das der »Affekthaushalt«, der den Betrachter angeblich so nachhaltig berührt (S. 101)?

HANS OST (Rubens und Monteverdi in Mantua. Zur Götterversammlung der Prager Burg) versucht die 1962 von Jaromir Neumann unvermittelt in der Prager Burg aufgefundene »Götterversammlung« in ein kunsthistorisches Koordinatenkreuz von Provenienz, Bestimmung und Bedeutung zu legen. Herkunft und daher auch die Bestimmung der großen Leinwand (im heutigen beschnittenen Zustand 204 x 379 cm) sind rätselhaft. Stilistisch gehört das Bild in die italienische Zeit, eine Entstehung am Mantuaner Hof liegt nahe.

Den dortigen multikulturellen und multimedialen Schmelztiegel beschwört und schildert Ost äußerst kenntnisreich in beredten Worten und zeichnet einen Hintergrund, vor dem sich Rubens wohlgeföhlt haben dürfte. Wohl zu Recht unterstellt Ost, daß Rubens an dem lebhaften Musik- und Theaterleben teilgenommen und auch die Diskussion um die Affekte verfolgt habe. Faszinierend die Vorstellung einer persönlichen Begegnung von Monteverdi und Rubens.

Monteverdis wesentliche Neuerung ist der auch in seinem Traktat postulierte Ausdruck der Affekte in der Musik. Rubens' Anteilnahme am Musik- und Theaterleben rechtfertigt aber nicht den bündigen Satz: »Das Hoftheater braucht einen Theatermaler« (S. 123), eine von den zahlreichen griffigen Formulierungen des Essays. So liegt es für Ost nahe, die »Götterversammlung« als Theatervorhang zu bestimmen. Jedoch macht auch die lehrreiche Abhandlung über Theatervorhänge in Antike und

Renaissance seine These nicht plausibler. Die wirklich lehr- und inhaltsreichen Abhandlungen zur Musik- und Theatergeschichte ergeben niemals eine tragende Brücke zu Rubens. Ebenso bleibt der Versuch, eine Provenienz des Bildes von Mantua nach Prag zu rekonstruieren, reine Spekulation. – Auch wenn man Ost nicht glaubt, man liest den Aufsatz gern und hat am Ende viel über Musik und Theater in Mantua gelernt.

SIMON VOSTERS (Das Reiterbild Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung) breitet für das 1628 gemalte, aber schon 1734 verbrannte Reiterbildnis Philipps IV. eine bewundernswerte Kenntnis hippologischer Literatur seit der Antike aus. Wir erfahren viel über die Intelligenz der Pferde und ihre Beziehung zum Reiter. Schon Xenophon wußte, daß die Levade schwer zu erlernen sei. Aber welchen Aufschluß erwartet der Autor, wenn er eines von Rubens' vielen Reiterbildnissen noch einmal in die Tradition des Reiterportraits seit der Antike stellt. Daß Philipp sein Pferd in einer Levade reitet, kann auch der hippologisch unerfahrene Leser sehen. Die Beziehung zum spanischen Reiterportrait ist ohnehin relativiert, wenn man bedenkt, daß Rubens bereits in seiner italienischen Zeit den Genueser Fürsten Giancarlo Doria in gleicher Haltung darstellte. So sind Zweifel erlaubt, ob Rubens in dem Bildnis Philipps IV. wirklich Vorstellungen des spanischen Zeremoniells folgte. Sie scheint der Autor eher den *post festum* niedergeschriebenen Panegyriken auf das Gemälde entnommen zu haben.

Dankbar nehmen wir den in Anmerkung 3 zitierten Originaltext von Lope de Vega zu unseren Unterlagen, denn den hatte Frances Huemer 1977 in ihrem Band des *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (XIX, 1; unter Nr. 30) nur erwähnt, nicht aber zitiert. Bei aller Sympathie für einen knappen Anmerkungsapparat (drei Anmerkungen bei Textseiten), hätte die Publikation von Frances Huemer ruhig zitiert werden können. Der Leser hätte feststellen können, wie wenig Neues Vosters zu Rubens bietet. Literarische Gelehrsamkeit läuft gleichsam neben dem Reiterbildnis her, und uns bleibt als Quintessenz des Nichtssagenden und Allbekannten die gestelzte Wortschöpfung »Affektregulierung«. Nicht nur bei diesem Beitrag fragt man sich, ob jeder Vortrag auch gedruckt werden muß.

KONRAD RENGER

Bayerische Staatsgemäldesammlungen  
München

**Hans Prolingheuer: Hitlers fromme Bilderstürmer.** Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz; Köln: Dittrich Verlag 2001; 416 S., 59 SW-Abb.; ISBN 3-920862-33-3; € 25,-

Hans Prolingheuer ist Kirchenhistoriker, der sich vor allem mit der Rolle der evangelischen Kirche in der NS-Zeit beschäftigt, diesmal in Bezug auf die bildende Kunst. Der rote Faden, der sich durch die zwanzig Kapitel zieht – wegen der rätselhaften Überschriften nicht leicht erkennbar –, ist der Evangelische Kunstdienst, dessen Ge-