

In der Berlinischen Galerie kann die Zeitreise in die Vergangenheit bei Anton von Werners »Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal« (am 1. Oktober 1903 im Berliner-Tiergarten) von 1908 beendet werden, das als zeremonielles Ereignisbild noch die gesellschaftliche Welt des 19. Jh.s spiegelt und damit den Vorabend vor dem deutschen »Aufbruch in die Moderne« symbolisiert.

Neben von Werners Gemälde steht man vor dem Nordeingang zum »Eberhard-Rotersaal«. Er ist gewissermaßen das Herzstück der Berlinischen Galerie, in dem sich auch der »normale Museumsbesucher« Zeichnungen, Graphiken oder Fotografien, die nicht ausgestellt sind, zeigen lassen kann, und in dem das Lebenswerk des Sammlungsgründers gewürdigt wird.

So ist ein Museum entstanden, das sich wie ein lebendiger Organismus ständig verändern soll, ohne die Spuren seines Ursprungs zu verwischen. Es ist kaum vorstellbar, daß sich dies an einem anderen Ort mit anderer Architektur und in anderer topographischer Konstellation ähnlich günstig gefügt hätte. Die Berlinische Galerie wird als überregional bedeutendes Museum die Museumslandschaft Berlins bereichern und sich mit ihrem modernen Konzept kulturell behaupten können. Denn schließlich beweist sich ein wertvolles Museums- und Ausstellungskonzept dadurch, daß nicht der Kanon mit gebetsmühlenartiger Wiederholung von Namen und Werken der Superlative (Monet - van Gogh - Picasso - etc.) bedient wird, sondern daß Wissen und Verständnis des Einzelnen gebildet werden.

Daniel Kupper

Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. Eine Ausstellung und eine Tagung

Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 8. August-31. Oktober 2004

Das Jahr 2004 hat ohne äußerlichen Bezug zu Lebensdaten eine große Zahl von Rubensausstellungen gebracht. Im Vordergrund standen dabei entweder thematische Konzeptionen, die einzelne Aspekte seiner Tätigkeit herausgriffen wie in Antwerpen, Lille und Genua, oder aber solche, die eine Gruppe von Werken näher beleuchteten wie in London, Rotterdam/Madrid und Kassel. Die Braunschweiger Ausstellung hatte sich weniger die Rubenswerke selbst zum Untersuchungsgegenstand gewählt als ihre affizierende Wirkung. Der Fokus lag nicht auf der Präsentation möglichst eigenhändiger Werke (auch wenn Glanzstücke wie die *Judith* des Museums dabei waren),

sondern auf bildimpliziten Wirkungsstrategien. Ausgehend von einem Kolloquium zu den *Rubens passioni* in Köln 1999 (vgl. *Kunstchronik* 2000, S. 9-13), versuchten Ulrich Heinen und Nils Büttner, die unmittelbare Betrachtersprache durch die in Rubens' Werken dargestellten Leidenschaften vor den Bildern selbst vor Augen zu führen. Ohne Zweifel machte diese Zielsetzung die Ausstellung zu einer der ambitioniertesten des Jahres. Die Kuratoren griffen ein Forschungsinteresse der letzten Jahre auf, das die dargestellten Leidenschaften in einen kulturgeschichtlichen Rahmen einordnet und ihre Fundierung in der zeitgenössischen Kunsttheorie,



Abb. 1 Peter Paul Rubens, *Saturn frisst eines seiner Kinder*, 1636-38. Madrid, Prado (Kat.Nr. 46)

Philosophie und Rhetorik untersucht. Spätestens um 1600 wurde die Lehre von den menschlichen Leidenschaften und ihrer körperlichen Ausprägung in Gestik, Mimik und Inkarnat in gebildeten Kreisen virulent, so daß ihre Thematisierung in der bildenden Kunst als logische Konsequenz erscheint.

Eine Zusammenfassung der Ergebnisse bisheriger Studien zu Rubens' Affektmalerei steht aus, und so war die Ankündigung einer Ausstellung, die aktuelle Forschungsfragen einem breiteren Publikum zugänglich macht, nur zu begrüßen. Dazu sind im Katalog vier verschiedene inhaltlich-motivische Subkategorien unterschieden. Den Auftakt bereiten *Liebe Rausch Begierde*, gefolgt von *Furcht Zorn Triumph*, daran angeschlossen *Glaube Liebe Hoffnung* und abschließend die unter *Standhalten* zusammengefaßten Werke, die gemäß dem stoischen Tugendideal der *constantia* auf eine Affektmäßigung beim Betrachter abzielen. Dort zerreißt Saturn in einem erschreckenden Bild (Abb. 1) eines seiner Kinder mit den Zähnen. Rubens betont das Animalische des Mordes: Wie ein Raubtier beugt sich der Titan über das eigene Fleisch, seine wilden Haar- und Bartsträhnen und zukrallenden Hände erinnern an die Mähne und Pranken eines Löwen. Heinen führt die Darstellung überzeugend auf Hesiod statt auf Ovid zurück, da der Maler das Entsetzen des Betrachters steigert, indem er das Kind nicht als Neugeborenes zeigt – und ihm zugleich einen emotionalen Standpunkt anbietet, von dem aus er der Unberechenbarkeit des Schicksals gelassen entgegensehen kann. Rubens formuliert die Lehre des alten Mythos drastisch neu: Wie Saturn/Chronos die eigenen Kinder tötet, verschlingt auch die Zeit das, was sie hervorgebracht hat.

Zwei weitere Kategorien folgten nach: Im *Atelier der Leidenschaften* waren Graphiken und Ölskizzen zusammengetragen, die einen Einblick in Rubens' Arbeit in Form von anatomischen Studien und Zeichnungen nach Antiken geben. Der Oberlichtsaal der ersten Etage schließlich versammelte großformatige Historiengemälde, die mit Bezug auf den raumbestimmenden Prager *Götterrat* (und dessen Identifikation als ältester erhaltener Theatervorhang) unter *Theater der Leidenschaften* subsumiert waren. Damit blieb die letzte Station allerdings nicht nur räumlich, sondern



Abb. 2
 Peter Paul Rubens und
 Werkstatt,
 Mucius Scaevola vor
 Porsetna, 1626-28.
 Budapest, Szépművészeti
 Múzeum (Kat.Nr.18)

auch inhaltlich von der Ausstellung losgelöst. Hier war keine motivische Zuordnung zu den verschiedenen Affekten gegeben, vielmehr wurde durch die plakative Wirkung und eine fehlende Differenzierung zwischen den aufgereihten Großformaten dem Klischee von Rubens als Maler dicker Frauen Vorschub geleistet.

Damit ist die grundsätzliche Problematik der Ausstellung angedeutet, denn in der Präsentation und Aufbereitung für das Publikum wurde sie ihrem anspruchsvollen Konzept nur bedingt gerecht. Die durchdachte Systematik der Hängung, die motivisch und thematisch unterschiedlichste Werke zusammenbrachte, war den Kennern der neuesten Forschungen

vorbehalten. Weder wurden die im Katalog etablierten Kategorien in Form von Raumüberschriften als inhaltliche Orientierung für die Besucher nachvollziehbar (man beschränkte sich auf symbolische Bildausschnitte auf den Beschriftungstafeln), noch boten diese oder zusätzliche Wandtafeln explizite Erläuterungen zu den dargestellten Affekten. Selbst im Katalog wird einer gründlichen Fundierung und Vermittlung des Ausstellungsthemas nur ungenügend Aufmerksamkeit zuteil. Dort vermisst nicht nur der unkundige Betrachter eine einführende Darstellung der Affektenlehre am Beginn des 17. Jh.s oder zumindest einleitende Texte zu den unterschiedlichen Kategorien.



Abb. 3 Peter Paul Rubens, Don Diego Messia, Marquis von Leganés, um 1630. Privatbesitz (Kat.Nr. 20)

Mangels der nötigen Erläuterungen waren glänzende Hängungen vergeben, die demonstrieren sollten, welch fruchtbare Zusammenführungen unterschiedlicher Gattungen unter dem Aspekt des Affektes möglich sind. Die Historie von *Mucius Scaevola vor Porsenna* (Abb. 2), in der der Römer zum Zeichen seiner Verachtung von Furcht und Schmerz seine Hand im Feuer verschmoren läßt, ist von Kniestücken der Feldherren Messia (Abb. 3) und Spinola flankiert. Mehr noch als in den feinen Zügen und der edlen Prunkrüstung Spinolas äußert sich in der selbstbewußt-breitschultrigen und wehrhaften Pose des in einen einfachen Feldharnisch gerüsteten Messia, der herausfordernd und herablassend auf den Betrachter hinunterblickt, die gleiche emotionale Haltung wie bei Mucius. Ob die skizzenhafte Berliner *Schlacht um Tunis* unter die gleiche Kategorie *Furcht Zorn Triumph* einzuord-

nen ist, ist fraglich. Lag Rubens wirklich zuerst an der Darstellung der grausamen Schlacht in den nur schemenhaften kleinen Figuren, oder war vielmehr, wie von Elizabeth McGrath im *Corpus Rubenianum* überzeugend vorgetragen, ein malerisches und künstlerisches Interesse ausschlaggebend?

Wohltuend wirkte die Durchmischung der künstlerischen Gattungen, denn Zeichnungen, Gemälde, Druckgraphik und Ölskizzen hingen nebeneinander und führten vor Augen, daß die affektive Wirkung von Rubens' Kunst nicht auf ihr prominentestes Medium Ölmalerei beschränkt ist. Zudem erlaubte der Wechsel der Gattungen einen frischen Blick auf viele Werke, wie auch die thematische Anordnung überzeugte. Die Tatsache, daß viele der ausgestellten Werke das Attribut »eigenhändig« nicht für sich in Anspruch nehmen können, tat dem zugrundeliegenden Konzept keinen Abbruch, ganz im Gegenteil. Zeigten sie doch, wie wirksam die von Rubens entwickelten Affektstrategien waren, die die nächsten Jahrzehnte prägen sollten. Ärgerlich ist es allerdings, wenn diese Bilder dem unvoreingenommenen Betrachter ohne weitere Differenzierung als »Rubens« präsentiert werden.

Beispielsweise ist es wenig plausibel, bei der auf 1606 datierten Leinwand *Hero und Leander* (Dresden) aufgrund der trockenen Ausführung auf eine Werkstattmitarbeit zu schließen. Wahrscheinlich handelt es sich um eine spätere Kopie des vergleichbaren Gemäldes in New Haven. Rubens war während seines Italienaufenthaltes sehr darum bemüht, sich eine eigene unverwechselbare Handschrift zuzulegen. Weshalb sollte er dieses Ziel riskieren, indem er Bilder von anderen als die seinen ausgab? Zudem wurde er von seinem Brotherrn Gonzaga finanziell knapp gehalten und war künstlerisch noch nicht in dem Maße gefragt wie in den 20er und 30er Jahren. Daher bestand weder der Bedarf, noch hatte er derzeit die nötigen Mittel für einen wie auch immer gearteten Werkstattbetrieb. Hingegen wäre das gelungene Nebeneinander von drei

der erotischen Madonnen gegenüber, die sich in ge-
wöhnlichen bewegen. Bei
Raolo Rubens, Ritter - A-
graphie) widmet sich
von Rubens' Biographie
die Quellen (auch neu-
Leben des Künstlers. Dar-
vor, wie detailliert und
seine Selbststilierung
lungsgeschichte findet in
Gatenbrocker und Tho-
sichtigung, die Farb- und
genau.

Abb. 4
Peter Paul Rubens,
*Nil, Euphrat, Tigris und
Ganges*, 1615-16. Wien,
Kunsthistorisches
Museum (Kat.Nr. 93)



in ihrer Qualität und in ihrem künstlerischen Duktus so unterschiedlichen, vom Motiv her aber vergleichbaren Halbfigurenbilder *Judith* (2 Fassungen) und *Salome* (als Werkstattarbeit gekennzeichnet) ein geeigneter Aufhänger, die Frage nach der künstlerischen Praxis in Rubens' Werkstatt mit den Wirkungsstrategien der Bilder in Verbindung zu bringen. Gerade für eine Ausstellung, die auf Inhalte und weniger auf die Qualität der Exponate setzte, wäre die Diskussion dessen, was einen „Rubens“ ausmacht, lohnend gewesen. Völlig heraus fiel eine der Werkstatt zugeschriebene Kopie der *Löwenjagd*, die man besser, wie auch die anderen Jagdszenen, als Kupferstich gezeigt hätte.

Der opulente Katalog zeichnet sich durch umfangreiche Einträge aus. Besonders Heinen betrachtet die Werke sehr differenziert, so daß seine Beiträge teilweise den Charakter eigener Abhandlungen tragen, in denen der Autor weite Bögen schlägt und vielfältige Bezüge knüpft. Einige seiner Thesen stoßen womöglich neue Diskussionen an, etwa für das prominente Bild *Nil, Euphrat, Tigris und Ganges* (Abb. 4). Mit dem Verweis auf die paarweise

Gegenüberstellung von Nil und Euphrat, Ganges und Tigris konstatiert er einen zeitgenössischen politischen Konflikt, der exemplarisch im schnappenden Krokodil und der zähnefleischenden Tigerin aufgehoben scheint: Das Osmanische Reich zwischen Nil und Euphrat bedrohte die Perser, deren Machtgebiet sich zwischen Tigris und Ganges erstreckte. Diese feinsinnige Anspielung in der Allegorie der Paradiesflüsse lasse nun erstmals Rückschlüsse auf einen potentiellen Auftraggeber zu. Der *liefhieber der consten* Nicolaas de Respaigne, der erst zwischen 1615 und 1619 aus dieser Region nach Antwerpen heimgekehrt war, könnte den Auftrag erteilt haben, da er aus eigener Erfahrung um den Konflikt wußte.

Ein Besuch im *Atelier der Leidenschaften* beendete den Rundgang. Er gab einen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers. Auch wenn dort Blätter hineingelangt sind wie die Antwerpener Zeichnung nach Tizians *Schlacht von Cadore*, die bereits seit geraumer Zeit nicht mehr unter Rubens' Autorschaft firmiert, führen die Graphiken auf das schönste die Natur der von Giovanbattista Bellori mit



Abb. 5
Peter Paul Rubens,
Der Tod der Dido (?),
1602-05. Paris, Louvre
(Kat.Nr. 68)

»una ricerca de' principali affetti« umschriebenen Studien in dem verbrannten sog. *Theoretischen Skizzenbuch* vor. Ähnlich wie das dort beschriebene Erproben unterschiedlicher Posen bietet das Blatt verschiedene Ansichten einer Figur, in der Heinen fünf Studien zum Tod der Dido (Abb. 5) vermutet. Rubens variiert Ansicht und Perspektive des Selbstmords, aber ob die Figur wirklich die Geliebte des Aeneas darstellt, bleibt offen; es könnte sich auch um Thisbe handeln, zumal die offenen Haare eher für eine junge Frau sprechen. Die den Studien im *Skizzenbuch* funktional verwandte Zeichnung führt deutlich vor Augen, daß es nicht auf eine theoretisch fundierte Auseinandersetzung mit der Affektenlehre abzielte, sondern ganz auf die malerische Praxis und die Anwendung ausgerichtet war.

Dem durchgehend farbigen Katalogteil sind eine Reihe von Aufsätzen vorangestellt, die sich mehr oder weniger direkt mit der Rezep-

tion von Rubens' Affektmalerei auseinandersetzen. Heinen (»Peter Paul Rubens – Barocke Leidenschaften«) stellt Rubens als ersten Künstler vor, der gezielt eine »Überwältigungsästhetik« in der Malerei fruchtbar machte und sie damit für lange Zeit prägte. Die zentrale Bedeutung der Affektmalerei in seinem Werk schreibt er der zeitgenössischen Kunsttheorie und den Bezügen des Künstlers zu den Schriften Senecas und der Neostoa zu. Fiona Healy (»Das Unerwartete wahrnehmen, das zu Erwartende interpretieren: Die Liebe sehen, wie Rubens sie malte«) betont Rubens' außerordentliche erzählerische Gabe für Triumphe und Tragödien der Liebe. Mit der *Kermesse flamande* und dem *Liebesgarten* stellt er zwei Parallelwelten gegenüber, in denen Liebe und Ehe als Stützen des sozialen Zusammenlebens auf höchst unterschiedliche Weise dargestellt werden. Den ungehemmt Leidenschaften auslebenden Bauern stehen in dem nicht min-

der erotischen Madrider Bild die Adelligen gegenüber, die sich in gesellschaftlichen Konventionen bewegen. Büttner (*»Herr Pietro Paolo Rubens, Ritter - Anmerkungen zur Biographie«*) widmet sich einer Neubewertung von Rubens' Biographie und befragt kritisch die Quellen (auch neue Dokumente) zum Leben des Künstlers. Daraus geht deutlich hervor, wie detailliert und erfolgreich der Maler seine Selbststilisierung betrieb. Die Sammlungsgeschichte findet in Beiträgen von Silke Gatenbröcker und Thomas Döring Berücksichtigung, die Erwerb und Pflege des hauseigenen Bestandes an Gemälden und Graphik des Malers näher betrachten.

Die Ausstellung bot eine neuartige und anregende Zusammenstellung von Werken von Rubens und aus seinem Umkreis. Der Katalog

ist ein Baustein zur Erforschung der Affektdarstellung am Beginn des 17. Jh.s, leider ohne sie weiter theoretisch zu fundieren und eine Synthese bisheriger Forschung zu leisten. Das mag daran liegen, daß einige der Beiträge nur wenig zum Ausstellungsthema beitragen und ihr Konzept nicht wirklich mittragen. Der angekündigte Blick hinter die bildnerischen Affektstrategien, die Prinzipien, seine Genese und Verbreitung in der Werkstatt kommt dabei zu kurz. Dafür wird der Rezeption in kunst- und kulturgeschichtlichem Zusammenhang mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Die einläßliche und solide Untersuchung der Bilder eröffnet neue Blicke auf die Werke und birgt Anregungen für weitere Forschungen.

Eveliina Juntunen

Rubens – baroque passions

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 4. Oktober 2004

Zusammen mit dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig lud die Bergische Universität Wuppertal zu einem Experten-Workshop in die Ausstellung *Rubens - barocke Leidenschaften* nach Braunschweig ein. Im Anschluß an das Konzept der Ausstellung standen die Leidenschaften, ihre Darstellung und ihre Behandlung in Rubens' Gemälden im Mittelpunkt. So wurden, zum Teil vor den Originalen selbst, laufende Forschungsprojekte und -ergebnisse vorgestellt und diskutiert. Besonders die Frage emotionaler Wirkungsstrategien bei Rubens wurde dabei erörtert.

Cordula van Wybe (Cambridge) stellte in Fortführung ihrer Studien zur Kultur am Brüsseler Hof der Infantin Isabel Clara Eugenia Rubens' künstlerischen Beitrag zu der dort gepflegten Stilisierung von enthaltsamer höfischer Galanterie einerseits und inniger Gottesliebe andererseits heraus. Für beides skizzierte sie den

ideengeschichtlichen und kulturellen Kontext anhand zeitgenössischer Publikationen aus dem Umkreis des Brüsseler Hofes. Beide Liebesideale und ihre Verwirklichung bekräftigten in ihrem Kontrast eine für den Brüsseler Hof charakteristische affektgelenkte Kultur. Im Holzschnitt des »Liebesgartens« von Christoffel Jeghers, den schon Elise Goodman anhand seiner Frauenfiguren in den Kontext der franko-flämischen Hofkultur gestellt hat, und dem Kupferstich »Madonna mit Kind« von Schelte à Bolswert, dessen Vorbild sich in der Brüsseler Hofsammlung befunden haben dürfte – beide in der Ausstellung zu sehen –, sieht Wybe diese Konzepte durch Rubens aktiv mitgestaltet. Die liebevolle Zuwendung der Jungfrau zum Christuskind in Rubens' Holzschnitt biete sich als Modell der Verehrung Jesu an. Im »Liebesgarten« bringe Rubens das gesellschaftlich akzeptierte Verhalten der Geschlechter, das sich insbesondere