

halb von Künstlerfamilien aber genealogisch. Gerade hier im zweiten Teil des Buches profitiert der Leser davon, daß sich Briels die Kritik an seinem erweiterten Künstlerkreis kaum greifbar zu eigen gemacht hat: Es wird auch als niederländisches Malerlexikon zu benutzen sein, in dem man immer wieder Künstler beschrieben findet, die weder flämische Emigranten waren noch zwischen 1585 und 1630 gearbeitet haben, z. B. der 1629 in Leiden geborene Gabriel Metsu oder der sogar erst 1640 in Luik geborene Gerard de Lairesse. Die zeitliche Diskrepanz zwischen Abschluß des Manuskriptes (April 1992) und Druck (Herbst 1997), die in den Übersichtskapiteln nicht wahrnehmbar ist, führt dazu, daß bei den Biographien eine aktuellere Literaturlage wünschenswert wäre. Der grundsätzliche Verzicht auf einzelne Standardwerke (z. B. Allgemeines Künstlerlexikon, seit 1983) ist unverständlich.

Eine gewissenhaftere Endredaktion hätte störende Flüchtigkeitsfehler vermeiden können: Anmerkungen ohne Text (S. 212, Anm. 12), seitenverkehrte Abbildung (Abb. 197), Abbildungen ohne Bezug zum fortlaufenden Text (z. B. Abb. 35, 36, 55, 56), fehlerhafte Abbildungszählung (Abb. 374a-b). Dies ist vielleicht die Kehrseite der erstaunlich großen Zahl hervorragender Abbildungen von Gemälden vornehmlich aus Kunsthandel oder Privatbesitz. Stellenweise ist Briels' Arbeitsweise durch ein geradezu pointiertes Zurückhalten von Detailinformationen charakterisiert: Keine näheren Auktionsangaben und häufiger Verzicht auf Quellenangaben bei Zitaten, ebenso wie gleichzeitig durch das verschwenderische Offerieren einer Quellenschrift

des beginnenden 17. Jhs. Seine brillante Kenntnis von Carel van Manders *Schilderboek* kommt dem Leser in jedem Kapitel detailliert und treffend zugute. Briels weist sich allermeistens als bis in die kleinste Einzelheit recherchierend aus. Zwei Fälle beschreiben die Ausnahme: Er bezeichnet die Kupferstichserie *Architectura* von Hans Vredeman de Vries als ersten niederländischen Architekturtraktat, datiert sie 1565 (S. 123) und verrückt die Stichserie *Variae Architecturae Formae* ins Jahr 1560 (S. 126). Vredemans *Variae Architecturae Formae* sind aber eine Neuausgabe (1601) seiner *Scenographiae* von 1560, und die *Architectura* wurde erst 1606 publiziert.

Der zweite Fall betrifft die Beschreibung des Marinebildes *Fischerboot im Sturm vor der Küste* (Abb. 275) als charakteristisches Werk des Jan Porcellis. Hier ist Briels die überzeugende Zuschreibung von J. Walsh Jr. (*The Burlington Magazine* 1974, S. 742) an den Sohn Julius Porcellis entgangen. In der Ausstellung *Herren der Meere - Meister der Kunst* (Berlin 1997, Kat. Nr. 25) konnte die Urheberschaft des jüngeren Porcellis bestätigt werden.

Jan Briels hat anscheinend nicht beabsichtigt, mit den Titel-Komponenten *Vlaamse schilders, dageraad van Hollands Gouden Eeuw* und *1585-1630* sich auf ein Übersichtswerk zu den Einflüssen flämischer Künstleremigranten auf die frühe holländische Malerei zu konzentrieren, sondern möglichst viele Einzelbetrachtungen zu binden. Die durch den Titel geweckten Erwartungen des Lesers können aber nicht immer voll erfüllt werden. Gleichzeitig läßt uns der Autor mit sehr guten Abbildungen von zahlreichen bislang unpublizierten Gemälden von seinen ausgezeichneten Verbindungen zum Kunsthandel und zu Sammlern profitieren.

Dieter Beaujean

CHRISTINE GÖTTLER

Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600

Berliner Schriften zur Kunst. Hrsg. vom Kunsth. Institut der Freien Universität Berlin. Bd. 7. Mainz, Philipp von Zabern 1996. 387 S., 117 s/w Abb., 6 Farbtaf., DM 168,-. ISBN 3-8053-1690-9

Auf den ersten Blick könnte die Themenwahl Christine Göttlers Erstaunen verursachen: Fegefeuer, Ablaß und Schenkungen, noch dazu an zwei weit entfernten Orten. Bei genauerem

Hinsehen erweist sich jedoch die vorliegende Arbeit als eine höchst aufschlußreiche exemplarische Studie, die genau das richtige Thema anhand der genau richtigen Orte behandelt.

Die Autorin stellt dar, welche Ziele sowohl die offizielle Kirche als auch die einzelnen Stifter zwischen ca. 1575 bis ca. 1635 mit der Schenkung von religiösen Kunstwerken verbanden. Gleichzeitig sucht sie zu zeigen, wie diese Ziele, die sich seit der reformatorischen Kritik und der innerkatholischen Erneuerung anders präsentierten als in der Zeit davor, konkret auf die Kirchenausstattung auswirkten. Die herangezogene Traktatliteratur lässt keinen Zweifel daran, daß es sich bei Kunststiftungen um Almosen der Reichen und Mächtigen handelt. Nach dem Tode verbinden sich mit einem solchen »Guten Werk« positive Folgen, d. h. dem Stifter wird der Aufenthalt im Fegefeuer erlassen oder wenigstens verkürzt. In der Frage der »Guten Werke« bzw. der Mitwirkung des Einzelnen bei der Erlangung des ewigen Heils war es in der Reformation zur kirchentrennenden Differenz zwischen der katholischen Kirche und den neuen reformatorischen Gemeinschaften gekommen. Dadurch waren auch Kirchen- und Altarstiftungen in eine schwere Krise geraten. Die katholische Kirche mußte, um ihrer Tradition treu zu bleiben, gegensteuern. Es erweist sich an dieser Stelle als völlig berechtigt, daß die Verf. von Gegenreformation spricht, denn dieser Begriff dürfte die geschichtliche Wirklichkeit doch inhaltlich und zeitlich genauer erfassen als der viel weiter zu verstehende Begriff der katholischen Reform, der sich auch auf Erneuerungsbemühungen der vorreformatorischen Zeit anwenden läßt. Die Arbeit ist dabei wesentlich an den Intentionen von Stiftern und Theologen interessiert, weshalb die Freiheit der Künstler etwas aus dem Blick gerät. So konnte sich, um nur ein prominentes Beispiel zu erwähnen, Guido Reni bei der Freskierung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore bemerkenswerte inhaltliche Änderungen am vorgegebenen Programm erlauben (vgl. Gerhard Wolf: *Regina Coeli, Facies Lunae, »et in terra pax«*. In: *Röm. Jahrbuch der Bibliotheca Herziana* 27/28 [1991/92], S. 283-336).

Die Arbeit gliedert sich in vier Teile. Im ersten wird das Hl. Jahr 1575 und die Verbreitung des für die Toten privilegierten Altars in Bologna untersucht. Der zweite behandelt die nach 1585 erfolgte Wiederherstellung der durch den Bildersturm zerstörten Antwerpener Altäre. Der dritte ist der Verquickung von »Ordenspropaganda, Stifter- und Künstlergedächtnis« gewidmet. Hier untersucht die Verf. mit Rubens' Memorialbild für Felipa Mendes einen konkreten Fall. Die in den drei ersten Abschnitten gewonnenen Ergebnisse verallgemeinert der vierte Teil »Ein Trostbild individueller Eschatologie. Die Rhetorik des Fegefeuers im Barock«. Ausgangspunkt der Untersuchung sind Überlegungen zum Altarprivileg Papst Gregors XIII. Am Beginn, konstitutiv für die übrigen Teile, steht der Nachweis (S. 23-49), daß Gaben an den Kirchenbau von den zeitgenössischen katholischen Theologen als ein Art Almosen verstanden wurden. Der reiche Stifter vollbringt nämlich eine Wohltat für das ewige Heil der Armen. Es ist nun ein kennzeichnender Zug der gegenreformatorischen Neugestaltung der Arme-Seelen-Fürsorge, sie allen, nicht nur den Stiftern von Privatmessen zu kommen zu lassen. Aus diesem Grund müssen die privilegierten Altäre Papst Gregors XIII. in diesem Zusammenhang eine Hauptrolle spielen, denn an ihnen kann für jede Seele ein vollkommener Ablaß und damit die Befreiung aus dem Fegefeuer erlangt werden. Diese Vorstellung war bis dahin vor allem auf einen Altar in S. Gregorio Magno in Rom beschränkt gewesen. Theologischer Kernpunkt des Privilegs Gregors XIII. war, diesen vollständigen Ablaß auch auf weitere Altäre zu übertragen. Damit wurde es für viele weniger Bemittelte möglich, einer Form der Seelenfürsorge teilhaftig zu werden, die ihnen bis dahin nicht zugänglich gewesen war. Wie die Autorin herausarbeitet, kann der »für alle Toten privilegierte Altar als Gegenmodell zum privaten Familienaltar« (S. 66) verstanden werden.

Da Gregor sein Altarprivileg besonders vielen Altären seiner Heimatstadt Bologna zukommen ließ, hätte sich die Bedeutung des für die Toten privilegierten Altars nirgends deutlicher zeigen lassen als hier. Außerdem wirkte in Bologna Kardinal Gabriele Paleotti, der nicht

nur ein bedeutender Vertreter der italienischen Gegenreformation war, sondern der auch einen inhaltlich bedeutenden, wenn auch nicht sehr einflußreichen Traktat zur Bildertheologie verfaßt hat. Für eine exemplarische Behandlung bot sich Bologna also in hervorragender Weise an. Anschließend an Überlegungen zur Einführung der privilegierten Altäre behandelt die Verf. den künstlerischen Schmuck, den sie in der Folgezeit erhielten. Dabei betont sie die »reformerische Ästhetik« (S. 92–116), die sie vor allem im Stilideal der *simplicitas* (Einfachheit) verwirklicht sieht. In diesem Punkt mag man ihr vielleicht nicht in jeder Hinsicht zustimmen, denn die Grundlagen der Bildertheologie, der jede sakrale Darstellung »propter formam tantum et propter mysterium quod ostendit« heilig war (»allein wegen der Form und wegen des Mysteriums, das es zeigt«: G. Paleotti: *De imaginibus sacris et profanis libri quinque*. Ingolstadt 1594, Lib. I, Cap. XVI, S. 76), erlaubten keine ästhetischen Differenzierungen. Johannes Molanus, der Verfasser eines vielgelesenen Bildertraktates, schreibt daher: »Ego vero, ut dixi, de artificio, nec tractare volo, nec iudicare, non enim habeo oculos artis peritos, ut discernere possim quae pictura cui sit praefferenda.« (»Ich aber will, wie gesagt, über die Kunstfertigkeit weder handeln noch urteilen, ich habe nämlich keine Augen, die in der Kunst erfahren sind, so daß ich unterscheiden könnte, welches Bild welchem anderen [Bild] vorzuziehen wäre«: *De picturis et imaginibus sacris*. Löwen 1570, Cap. LV, S. 105r). Die Kritiker einer allzu kunststreichen, als »lasziv« verstandenen Malweise konnten sich daher auch nicht durchsetzen. Nicht nur Vasari (S. 92–94), sondern auch Theologen wie z. B. Gabriel Vázquez vertraten daher die Meinung, daß Kunstfertigkeit und richtige Proportionen der dargestellten Körper leicht zu religiöser Verehrung bewegen können (G. Vázquez SJ: *De cultu adorationis libri tres*. Mainz 1601, Lib. II, Disp. II, Cap. II, S. 160). Ohne diesen Punkt für die Bedeutung des Werkes überbetonen zu

wollen, muß darauf hingewiesen werden, daß die Praxis der Kunstausübung durch die Theorie der Traktate nicht sehr stark beeinflußt worden ist. Diese unterschiedlichen Bereiche berührten sich kaum. Die Traktatautoren wollten vor allem die aus vorreformatorischer Zeit stammende theologische Tradition weiterführen, die zeitgenössischen künstlerischen Neuerungen hatten in diesem Zusammenhang keine Bedeutung. Es ist nur ein anderes Ergebnis dieser stilistischen Neutralität der Bildertheologie, wenn, wie die Verf. feststellt, zahlreiche alte wundertätige Bilder, natürlich nicht nur im Zusammenhang mit den privilegierten Altären, eine gesteigerte Wertschätzung erfuhren. Diese Bilder erschienen den zeitgenössischen Theologen oft als Garanten einer getreuen Überlieferung der *veritas historica*, die zu den Kernpunkten vieler Bildertraktate gehört.

Ein besonderes Verdienst hat sich die Verf. erworben, indem sie anhand von bisher nicht bearbeiteten Dokumenten die heute stark veränderte Krypta der Kathedrale S. Pietro in Bologna untersucht. Diese mit einem privilegierten Altar ausgestattete Anlage, in der auch eine mittelalterliche Kreuzigungsgruppe aufgestellt wurde, war eines der wichtigsten künstlerischen Projekte Paleottis.

Nach den im ersten Teil im wesentlichen geklärten theologischen Vorgaben wendet sich die Verf. im zweiten und dritten Teil den Verhältnissen in Antwerpen zu, denn hier kann sie die Auswirkungen der neuen gegenreformatirischen Heilsfürsorge in einer rekatholisierten Stadt zeigen, deren Kunstproduktion noch dazu Manierismus und Barock maßgeblich mitbestimmte. In Antwerpen erforderten nach der 1585 erfolgten Einnahme der Stadt durch Alessandro Farnese die Zerstörungen des Bildersturmes eine grundlegende Wiederherstellung der »sakralen Topographie«. Sofort nach ihrem Sieg haben die spanischen Machthaber die Zünfte aufgefordert, ihre erst 1581 entfernten Altäre wieder aufzubauen, was für diese eine erhebliche finanzielle Belastung dar-

stellte und nicht zu Unrecht als eine Buße angesehen wurde.

Die Verf. nimmt dabei an, daß der genannte Traktat des Molanus von 1570 die Möglichkeit geboten hätte, eine Auswahl erlaubter Bilder zu finden. Doch bot dieser Text in dieser Hinsicht nur wenig Stoff, vielmehr verteidigt er vor allem die kirchliche Tradition. Molanus selbst findet deshalb für alle von ihm scheinbar angegriffenen mittelalterlichen Bildformen (z. B. das bei der Verkündigung zu Maria fliegende, bereits körperlich ausgebildete Jesuskind) theologische Begründungen. Tatsächlich verfolgt die Autorin diesen Ansatz auch nicht weiter, sondern wendet sich der Analyse einzelner Altarbilder zu. Hier gelingt ihr eine genaue Darstellung des reichen theologisch-politischen Beziehungsgeflechts, in dem die Werke stehen. Dabei klärt sie die Finanzierungen der Stiftungen, widmet sich aber auch den Bildprogrammen. Eine große Stärke ihrer Arbeit ist, wie nicht nur hier deutlich wird, ihre hervorragende Kenntnis von gedruckten und besonders von ungedruckten Quellen, von denen sie einige auch ediert. Indem sich die Autorin nicht scheut, Zitate zu übersetzen, zeigt sie ihr hervorragendes Verständnis der Quellen und erleichtert dem Leser die Lektüre. Den Originaltext findet man leicht in den Anmerkungen, die sich leserfreundlich auf derselben Seite wie der Text befinden.

Anschließend an Ausführungen zu den ersten Jahren und Jahrzehnten nach 1585 behandelt die Autorin im dritten Teil die Zeit um 1630. Die Konkurrenz der Antwerpener Klöster und Stifte und auch die Aktivitäten der portugiesischen Kaufleute stehen dabei im Mittelpunkt. Die große Rolle, die den Portugiesen in den Untersuchungen der Verf. zukommt, erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß Rubens um 1630 im Auftrag der Portugiesen Felipa Mendes ein Memorialbild ausführte (Abb. 1). Es stellt die Fürbitte der hl. Theresia von Avila für die Armen Seelen dar. Die ausführliche Behandlung dieses Bildes und der Umstände seiner Stiftung sowie seine ursprüngliche Anbringung bieten die Möglichkeit, weitere Ablaßangebote, so vor allem das Skapulier der unschuhten Karmeliter in die Überlegungen einzubeziehen. Außerdem hatte dieses bedeutendste der in der vorliegenden Arbeit behandelten Kunstwerke einen nicht geringen Einfluß, denn die hier dargestellten im Fegefeuer leidenden bzw. aus ihm aufsteigenden Seelen hatten wegen der hervorragend ausgedrückten



Abb. 1 Peter Paul Rubens, Fürbitte der hl. Theresia von Avila, nach 1630. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Göttler, Farbtaf. VI)

unterschiedlichen Affekte für zahlreiche Künstler Vorbildcharakter.

Von hier aus ist der Weg zum vierten Teil der Arbeit nicht weit, der die Entwicklung des barocken Armeseelenbildes anhand hervorragend ausgewählter Beispiele überzeugend nachzeichnet. In diesem thematisch besonders schwierigen Kapitel behandelt die Autorin die Ausbildung einer universalen Bildsprache zum Thema des Fegefeuers. Vielleicht betont sie dabei, wie es seit Jahren sehr verbreitet ist, etwas zu stark die Komponente der Rhetorik. Bis jetzt scheint es jedenfalls noch nicht gelungen zu sein, eindeutige Parallelen zwischen den Anweisungen von Rhetoriklehrbüchern und künstlerischen Ausdrucksformen zu finden. Außerdem dürfte es auch schwerfallen zu eruieren, welche rhetorischen Fachkenntnisse

die Künstler des Zeitalters der Gegenreformation besaßen. Dem Rez. scheint es so, als würden im Hintergrund mancher dieser Überlegungen, die jedoch das vorliegende Werk in keiner Weise bestimmen, immer noch die alten Gleichsetzungen von »barock« und »schwülstig« sowie von »rhetorisch« und »schwülstig« stehen. Bedenkt man ferner das besonders enge Verhältnis des Jesuitenordens zur Lehre von der Predigt (vgl. bes.: Barbara Bauer: *Jesuitische »ars rhetorica« im Zeitalter der Glaubenskämpfe* [= Mikrokosmos. Beitr. zur Literaturwiss. und Bedeutungsforschung 18], Frankfurt/M. u. a. 1986), so entpuppt sich die Rede von der rhetorisch bestimmten gegenreformatorischen Kunst als eine Neuauflage des im 19. Jh. so beliebten »Jesuitenstils«.

Die bildende Kunst (oder gar die Architektur) bietet für diese zum Zeitpunkt ihrer Entstehung ursprünglich ideologisch, ja konfessionell geprägten Aussagen keine Anhaltspunkte. Die »übersteigerten Gebärden« sind nach Auffassung des Rez. höchstens in einem sehr allgemeinen Sinne, der sicher auch auf spätgotische Altarretabel oder von Protestanten gemalte Bilder anwendbar wäre, als »rhetorisch« zu verstehen. Diese Anmerkungen können aber, das sei nochmals ausdrücklich hervorgehoben, den Wert der hervorragenden Untersuchung von Christine Göttler nicht im geringsten mindern.

Christian Hecht

PETER PRANGE

Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts

(= *Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen*, Bd. 17) Augsburg, Wissner 1997. 351 Seiten, 127 s/w Abb., DM 126.— ISBN 3-89639-046-5

Pranges Untersuchung zu Salomon Kleiners Architekturdarstellungen schließt eine Lücke kunst- und architekturhistorischer Forschung. Nur selten erscheinen Arbeiten über diese Art von Druckgraphik oder über ihre Zeichner und Stecher. Üblicherweise werden Architekturstiche dazu verwendet, Bauphasen zu dokumentieren, Planungsänderungen zu erklären oder Idealplanungen zu analysieren. Diese Verwendung ist nicht ganz unproblematisch, worauf Klaus Schwager in einem jüngst erschienenen Aufsatz über eine Innenansicht des Gesù von Valérien Regnard (in: FS Lorenz Dittmann) hingewiesen hat. Da die vielfältigen Implikationen und Schwierigkeiten der Gattung kaum erforscht sind, konnte Prange nur auf monographische Literatur zurückgreifen, mußte sich Grundlagen wie die Darstellungsmodi, die verschiedenen Traditionslinien, die technischen Aspekte dieser Blätter und die Rezeption der Stichwerke selbst erarbeiten. Kleiner bzw. seine Verleger und Auftraggeber bevorzugten die in Buchform erschienene Fol-

ge. Damit unterschieden sie sich von der in Italien gebräuchlichen Form des Architekturstichs, die zwar teilweise zu Büchern gebunden, aber als autonomes Einzelblatt konzipiert wurden. Diese formale Unterscheidung hat Auswirkungen auf die Fragestellung, da bei Kleiners Zeichnungen die Voraussetzungen eines Architekturstichwerks, die Binnenstruktur der Publikation, die Bedingungen seiner Entstehung, die potentielle Käuferschicht, die Rezeption sowie die Situierung auf dem Buch- und Graphikmarkt großes Gewicht erhalten. Der gebürtige Augsburger Kleiner arbeitete seit spätestens 1721 in Wien als Zeichner, hauptsächlich für die Augsburger Verleger Jeremias Wolff und Johann Andreas Pfeffel, und unterhielt auch sonst geschäftliche Verbindungen zu seiner Heimatstadt. Im Lauf von rund zwanzig Jahren lieferte er die Vorzeichnungen für 18 verschiedene Architekturstichwerke, darunter Prospekte und Ansichten der Schönbornschen Schlösser und Kirchen in Österreich und Franken (1723ff.), 4 Bände