

hatte, die sogar in seiner *Impresa* vorkommen – möglicherweise ein weiterer Bezug zu Jupiters Blitzbündel. Alfonso beauftragte auch Tizian mit einem Zyklus von Bacchanalien zum Schmuck seines Camerino. Seine Bedeutung als künstlerisch weitsichtiger und großzügiger Mäzen betont auch Andrea Bayer in ihrem sehr illustrativen Beitrag. Daß er, wie seine Schwester Isabella d'Este, bereits von einer in Ferrara etablierten Tradition hochrangiger Hofkunst profitiert hatte, erläuterte eine kleine, doch exquisite, Ercole de' Roberti gewidmete Ausstellung, die gleichzeitig mit *Dosso* am Getty Center eröffnet wurde, und für die Denise Allen und Luke Syson verantwortlich zeichnen. Ein aus Anlaß beider Ausstellungen am 18. und 19. Juni veranstaltetes



Abb. 5 Los Angeles, Blick in die *Dossi-Ausstellung* (J. Getty Trust)

Symposium: *Renaissance Ferrara 1450-1550: Art and Culture in the Age of Ercole de' Roberti and Dosso Dossi* bildete einen gelungenen Abschluß dieser Veranstaltungen.

Sylvia Ferino Pagden

Rubens — battaglia, naufragi, giochi, amori ed altre passioni

Symposium des Kunsthistorischen Instituts der Universität, Köln, Vortragssaal des Wallraf-Richartz-Museums/Museum Ludwig, 11./12. Juni 1999

In seiner Rubens-Vita erwähnt G. P. Bellori 1672 ein inhaltsreiches Notiz- und Skizzenbuch des Künstlers, das neben Überlegungen zu Optik, Symmetrie, Proportion, Anatomie und Architektur auch eine Untersuchung der wichtigsten Affekte und Handlungsweisen enthielt, exzerpiert aus den Schilderungen der Dichter und den Darstellungen der Maler, wobei man Schlachten, Schiffbrüche, Spiele, Liebschaften und andere »passioni« wiedergegeben fand. Die damit angesprochene Affekt-Thematik wurde von der Rubens-Forschung bislang weitgehend vernachlässigt, auch wenn die vor knapp dreißig Jahren, etwa mit Foucault, einsetzende Wendung zu Kulturtheorie und Körper als Forschungsthema in den letzten zehn Jahren auch für die frühe Neuzeit in Mode kam, so daß inzwischen mehrere Sammelbände zu Affekthemen erschienen sind. Auch mit Blick auf die Ergebnisse und Forschungen moderner Sinnes- und Streßphysio-

logie drängt sich die Frage nach den Affekten in der Malerei geradezu auf – besonders bei Rubens.

In ihrer gemeinsamen Einführung skizzierten Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Köln, das Thema der Tagung und gaben einen konzisen Überblick über die Forschungslage. Wie sie zeigten, kann die Forschung an ältere Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Kulturanthropologie anknüpfen, etwa an Warburg. Auch die Untersuchungen von Moshe Barasch, David Freedberg oder Norbert Michels zur Theorie und Praxis der Darstellung affektwirksamer Bilder in der frühen Neuzeit haben für die Erforschung der Affektdarstellung des Barock gute Voraussetzungen geschaffen.

Heinen und Thielemann verwiesen auf die bislang zuwenig beachtete Offenheit des »stoischen« Seneca für natürliche Affekte, die besonders in dessen Tragödien offenbar wird,

und auf die in den christlich motivierten Schriften des Justus Lipsius gegebene Empfehlung für gebotene und natürliche Gefühlsregungen. Zudem lenkten sie den Blick auf die so vielfältigen wie widersprüchlichen Deutungs- und Interpretationsmuster, die – mit Blick auf das Theater – aus Rubens' Umkreis für den Umgang mit Affekten belegt sind: Für Daniel Heinsius bedeutete die Tragödie eine kathartische »*palaestra affectuum*«, für Lipsius eine Schule der Tapferkeit und Wurzel imperialer Größe, für Caspar Schoppe stoisches Tugendexempel zur Praemeditation. So stellten die Veranstalter die Frage, ob der christliche Märtyrer bei Rubens in der Tradition Senecascher Helden als Exempel vorbildlicher stoischer *Constantia* erscheint, ob also die Affektstärke in Rubens' Märtyrerdarstellungen den Betrachter durch schockierende Beispiele dem stoischen Ideal der Affektlosigkeit näher bringen sollte, oder ob sie gerade umgekehrt vor allem »die Seelen der Söhne der Kirche in Flammen setzen« sollte, wie Gabriele Paleotti im *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) die katholische Erwartung an Märtyrerbilder zusammenfaßte. Affekterregung oder Affektabtötung – was ist das Wirkungsziel der Emotionsentladungen in Rubens' religiöser Malerei?

In das verwirrend widersprüchliche Spektrum damaliger Begründungen und Rechtfertigungen für heftige Affekterregung durch Bilder Licht zu bringen, war erklärtes Ziel der Tagung.

Hans Ost, Köln, begann mit einem »Leiden-schaft in Mantua« betitelten Vortrag. Ausgangspunkt seiner Überlegungen war die Feststellung, daß Rubens seit der Ankunft in Mantua in seinen Gemälden die in Antwerpen internalisierten Regulative des *Decorum* und der älteren Kunst durchbrach. Die Erklärung dafür suchte Ost im höfischen Kulturleben unter Herzog Vincenzo I. in Mantua. Aus der Tatsache, daß sowohl Rubens wie Monteverdi sich von 1600 bis 1608 am Mantuaner Hof aufhielten, leitete er die Frage ab, ob es Kon-

takte zwischen dem Maler und dem Musiker gegeben hat. Er vermochte wahrscheinlich zu machen, daß die während Rubens' zweitem Aufenthalt in Mantua von Monteverdi entwickelte neue Akzentuierung der Ausdruckswerte in der Musik – die »*seconda prattica*« – Rubens' bildnerische Affektstrategien bereicherte, und Ost bestimmte Rubens' Prager »Götterrat«, ein Musterbeispiel für dessen neuen, affektstarken Stil, als Theatervorhang, der möglicherweise für Monteverdis *Ballo dell'ingrate* entstand.

Schon der Untertitel legte es nahe, Rubens' theoretisches Skizzenbuch einzubeziehen. Eine kritische Edition dieses Schlüsseldokumentes wird von Arnout Balis, Antwerpen, vorbereitet, der mit seinem Vortrag »Rubens' theoretical notebook: his thoughts on invention and physiognomics« zugleich eine Art Werkstattbericht gab. Er wies nach, daß die Beschreibungen des 1720 verbrannten Skizzenbuches von de Piles und Bellori nicht auf eigener Anschauung basierten, sondern auf einem Bericht des englischen Diplomaten Kenelm Digby (1603-1665). Dessen durch de Piles und Bellori überliefertes Zeugnis liefert eine nützliche Ergänzung zu den vier erhaltenen Teilkopien. Ausgehend von der Beobachtung, daß alle überlieferten Kopien unabhängig voneinander auf das Original rekurrieren, das mit seinen ca. 600 Seiten in keiner der Kopien vollständig überliefert ist, versuchte Balis eine Rekonstruktion. Er stellte fest, daß die im Erscheinungsbild so deutlich von den anderen Kodizes abweichenden Affekstudien im Ms. Chatsworth sich nahtlos den Blättern des Ms. Johnson anfügen lassen: Wenn man den im Ms. Johnson überlieferten Bestand um jene »visuell orientierten« Zeichnungen aus Chatsworth ergänzt, die so deutliche Parallelen zu Rubens' Frühwerk zeigen, erhält man einen Gesamteindruck vom verlorenen Original. Nach diesem Überblick widmete Balis sich als einem Detailproblem den scheinbar auf affektive Wirkungen abzielenden physiognomischen Studien. Die suggestiv bebilderten Aus-

führungen führten zu dem Schluß, daß es Rubens zumindest in seinen physiognomischen Studien weniger um die Darstellung verschiedener Charaktere oder gar um »passionierung«, als vielmehr um die organisch aus der Zeichnung selbst wachsende Suche nach dem archetypischen Urbild aller Lebewesen. Balis galt das Skizzenbuch als Beispiel für ein von Rubens praktiziertes »morphologisches« Entwickeln der Formen im Prozeß des Zeichnens. Die sich anschließende rege Diskussion erbrachte dann, in Ergänzung der Ausführungen von Balis, die Beobachtung, daß – gerade mit Blick auf das originale Skizzenblatt in Berlin – tatsächlich die »Untersuchung der zentralen Leidenschaften des menschlichen Herzens« (de Piles 1677) das zentrale Anliegen der ersten Hälfte des Skizzenbuches sei.

Wolfgang Brassat, Bochum, widmete sich dem Konzept der »Katharsis« bei Rubens und der »Rhetorisierung« barocker Malerei. Am Beispiel des Decius-Mus-Zyklus beschrieb er, wie augenfällig Rubens Affekte darstellte und ein Pathos ins Bild setzte, das in der Malerei noch ein Jahrhundert zuvor undenkbar gewesen wäre. Diese »Entdeckung der Affekte« deutete Brassat als eine Umsetzung rhetorischer Konzepte der Antike: So habe sich z. B. Raffael mit der aristotelischen Poetik auseinandergesetzt, die für eine harmonisch gemäßigte Darstellung von Affekten eintrete. Bei Rubens jedoch lasse das »wechselvolle Spiel der Leidenschaften« eine positive Konnotation von Pathos erkennen, im Sinne des sog. Pseudo-Longinos. Auch wenn zu Rubens' Lebzeiten das platonische Konzept von der negativen Wirkung der Affekte noch fortlebte, habe man doch überwiegend – so z. B. in der nachtridentinischen Theologie – die Katharsis als zum Gleichmut erziehende Abschreckung befürwortet. Wenn auch, wie die Diskussion zeigte, die literarischen Vermittlungsinstanzen dieses antiken Katharsis-Konzeptes noch zu prüfen sind, bedeutet die Untersuchung der Umsetzung poetologischer und rhetorischer Konzepte in der Malerei doch eine Perspektive für die Rubensforschung.

Simon A. Vosters, Breda, sprach über »Das allegorische Reiterporträt Philipps IV. von Spanien im Kontext der höfischen Affektregulierung«. Das Thema bot sich im Kontext des Symposiums an, galt doch seit der Antike ein einvernehmliches Verhältnis zwischen Reiter und Pferd als Modell gelungener Affektbeherrschung und als Gleichnis guter Regierung. Ausgehend von den am spanischen Hof zu Rubens' Porträt Philipps IV. verfaßten ekphrastischen Texten zeigte Vosters, daß Rubens den König nicht darstellte wie er war, sondern wie er sein sollte. Anders die zeitgenössischen Dichter, die aus ihrem Herrschaftsverständnis das Bild als stummes Lobgedicht verstanden: Lope de Vega, López de Zárate und Juan de Pina ge- oder mißbrauchten Rubens' Bild im Sinne höfischer Affektregulierung und zur Vertretung ihrer eigenen Interessen.

War es Vosters um die regulierten Affekte gegangen, ging es Christine Göttler, Seattle, um die affizierende Wirkung großer Gesten anhand von Darstellungen Dämonenbesessener in Rubens' religiöser Malerei. Gegen Ende des 16. Jh.s häuften sich Fälle dämonischer Besessenheit. Die Altargemälde der Antwerpener Jesuitenkirche bezeugen nicht nur die große Beliebtheit von Darstellungen dämonenaustreibender Heiliger im jesuitischen Kontext, sondern erweisen auch Rubens' schon von Zeitgenossen bewunderte Fähigkeit zur differenzierten Darstellung des Wahnsinns. Göttler assoziierte das gemalte Geschehen mit der Aktion auf einer Theaterbühne, was schon deshalb naheliegt, weil der Schauspielplatz, ein Kirchenraum im 16. Jh., auch als »*Theatrum sacrum*« begriffen wurde. Hinzu kommt die Wirkung jener neuen jesuitischen Rhetorik- und Theaterkultur, die sich zu Beginn des 17. Jh.s entwickelte, und die von dem Gedanken getragen war, daß Belehrung eher durch emotionale Beeinflussung zu erreichen sei als durch argumentative Überzeugung. Das konnte nicht ohne Auswirkungen auf die Bildkunst bleiben: In Rubens' Gemälden zeichnet sich ein vergleichbares neues Verständnis des

Historienbildes ab, in dem nicht eine kohärente Erzählung, sondern eine dramatisierte Inszenierung kompilierter Einzelszenen gezeigt wird, in der Affekte, mimische und gestische Ausdrücke gesteigerte Bedeutung erfahren.

Die Mittel dieses affektiven Realismus untersuchte *Heinen* in seinem Vortrag »Fleisch und Blut – Rubens Affektmalerei«. Seine Bildbeispiele machten augenfällig, daß Rubens Konsistenz und Auftragsmodus der Farben je nach dem gewünschten affektiven Gehalt des dargestellten Motivs variierte, wie Rubens auf der Grundlage der niederländischen und der italienischen Maltradition eine eigene »Malphysiologie« zur Darstellung von Fleisch, Blut, Haut und Knochen entwickelte, die er in seinem Traktat *De imitatione statuarum* als seine zentrale malerische Lehre erläuterte. Dabei stand Rubens in seiner differenzierten empirischen Beobachtung physiologischer Phänomene damals aktuellen medizinischen Forschungen nahe, wie etwa der Entdeckung der Physiologie des Blutkreislaufes. Seine Auffassung von der Physis menschlicher Körper als Träger und Auslöser von Affekten beruht auf der um 1600 populären stoischen Vorstellung, daß der menschliche Körper und die körperhaft aufgefaßten Affekte wie alle Körper physischen Ursache-Wirkungsprinzipien unterlägen. Die in dieser Anschauung zugleich zum Ausdruck kommende Idee von der naturgesetzlichen Unausweichlichkeit des menschlichen Schicksals hat nicht nur die im nachtridentinischen Katholizismus um 1600 aufblühende Naturwissenschaft beeinflusst, über die Rubens sich eingehend informierte. Die auf Seneca zurückgehende Aufforderung zur Empirie liefert auch eine Erklärung für Rubens' Empirismus in der Beobachtung und Darstellung menschlicher Körper. Auch die oft zur Indezenz gesteigerte Körperlichkeit von Rubens' Bildern findet hier ihre Erklärung: Da sie Einsicht in die physischen Grundlagen menschlicher Existenz ermöglicht, kann sie im Sinne Senecas als Trostmittel (*remedium*) verstanden werden.

Thielemann widmete sich einer Gruppe von Bildern, die nach Rubens' Rückkehr aus Rom entstanden. Tatsächlich folgt Rubens um 1610 in zahlreichen Bildern einem ungewöhnlichen Stilmodus, der durch Knappheit und Schmucklosigkeit, parallel ausgerichtete Komposition und eine eigentümliche Absorbiertheit der dargestellten Figuren durch intensives Schauen gekennzeichnet ist. Thielemann bot eine überzeugende Synopse der zeitgenössischen und antiken literarischen Quellen mit der Rubensschen Bildkunst, die eine Entsprechung in einem antirhetorischen Stilideal findet, das in Rubens' neostoischem Freundeskreis nachweisbar ist, und dessen Ziel es war, statt rhetorischer Kunstmittel die Sache selbst sprechen zu lassen. Im Münchener »Tod des Seneca« und in den sog. »Vier Philosophen« im Palazzo Pitti steigert Rubens diesen Stil zu geradezu animistischer Vergegenwärtigung der verstorbenen Vorbilder. Hierin läßt sich das stoische »Erkenntnis- und Kommunikationsideal« erkennen, sich Lebensvorbilder vor Augen zu stellen: Das praktische, vorbildhafte Leben rangierte dabei vor dem Reden und vor der bildlichen Darstellung, die wiederum dem Lesen vorzuziehen sei. Auch Rubens' Empfehlung zur Nachahmung antiker Skulpturen *De imitatione statuarum* folgt dieser eigentümlich animistischen Auffassung von der Vergegenwärtigung mit künstlerischen Mitteln, indem sie antike Statuen als Dokumente eines früheren Zustandes der menschlichen Natur befreift.

Am Schluß der Tagung stand, in vielem beinahe als Synthese des bisher Gesagten, *Hans-Joachim Raupp*, Bonn, mit seinem Vortrag »Rubens und das Pathos der Landschaft«. Die bisherige Forschung hatte Rubens' Landschaften als Beispiele von Heimatliebe, Erdverbundenheit oder gar als tiefgründige Naturbeseeung begriffen und damit in fataler Weise eine ältere, speziell deutsche Tradition fortgesetzt. Raupp zeigte, daß im Gegensatz dazu der Schlüssel zum Verständnis von Rubens' Landschaften, über die Adaption von Einzelmotiven hinaus, in der antiken Literatur zu suchen

ist. Neben den *Eikones* des Philostrat sind es vor allem Senecas *Naturales quaestiones*, die Raupp als Quelle für Rubens' Bilderfindungen glaubhaft machen konnte. Hier finden sich die differenzierten Beschreibungen von Naturphänomenen, die Rubens erstmalig und für die barocke Landschaftsmalerei einzigartig ins Bild setzt. Vor allem liegt in diesen Schriften aber die entscheidende Legitimation für solche auf die Darstellung meteorologischer und geologischer Phänomene konzentrierten Bilder: Seneca hatte die Betrachtung der Wirkungskräfte der Natur empfohlen, da die Einsicht sowohl in die Kausalität der Natur wie in deren unausweichliche Schicksalhaftigkeit zugleich Trost über das eigene Menschengeschick bieten könne. Gerade der Vortrag

Raupps verdeutlichte, daß in der stoischen Gewißheit vom dynamisierten Wesen der Natur der weltanschauliche Schlüssel zur Affektthematik in Rubens' Malerei liegt. Als Fazit der Tagung mag der von Heinen formulierte Gedanke stehen, daß die stoische Naturauffassung das Band ist, das die besonderen Formen und Ausdrucksmittel der Rubensschen Affektdarstellung verknüpft. Weiterhin die Notwendigkeit, daß die Rubensforschung sich kritisch der eigenen Traditionen bewußt wird, von neuem an die Quellen geht – seien es Schrift- oder Bildzeugnisse – und vor allem die Originale stärker zum Sprechen bringt. Ein Kolloquiumsband soll 2000 im Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, erscheinen.

Nils Büttner

Giovanni Battista Piranesi – Die Wahrnehmung von Raum und Zeit

Symposium in der Staatsgalerie Stuttgart, 25. und 26. Juni 1999

In der Fülle der Piranesi-Ausstellungen der letzten Jahre – mit sehr unterschiedlichen Projekten von Rom bis Bahia, von Maastricht bis Köln – stach die Stuttgarter Ausstellung *G. B. Piranesi – Die poetische Wahrheit* (Staatsgalerie 27.3.-27.6.99) durch die schiere Fülle der 180 gezeigten Blätter, aber auch durch die sorgfältige wissenschaftliche Bearbeitung der Radierungen aus dem Bestand der Staatsgalerie heraus. Am Schluß der von Corinna Höper in Zusammenarbeit mit Jeannette Stoschek und Stefan Heinlein betreuten Ausstellung stand das von der Staatsgalerie in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen veranstaltete Symposium, bei dem Piranesis »poetische Wahrheit« im enger gefaßten Focus der Frage nach der Wahrnehmung von Raum und Zeit in seinem Werk untersucht werden sollte.

Angesichts einer als stagnierend empfundenen künstlerischen Entwicklung in Rom am Ende des 18. Jh.s war es das Anliegen Piranesis, aus dem Rekurs auf die italische Vergangenheit schöpferische Anstöße zu gewinnen. Die an

der Organisation des Symposiums beteiligte *Elisabeth Kieven* stellte daher ihre Ausführungen zu konkreten Architekturprojekten Piranesis unter die These von der visuellen Gegenwart, mittels derer Piranesi aus der zeitlich weit zurückliegenden, fragmentierten Vergangenheit ein neues, verbindliches ästhetisches Universum erschaffen wollte. Ein von ihr vorgestelltes neuentdecktes Blatt mit einem Entwurf für die Umgestaltung der Attikazone des Pantheons belegte nachdrücklich, wie voreingenommen Piranesi seine Rekonstruktion einer idealen Architektur aus dem Geist der römischen Vergangenheit kompilierte. Für die antike, feinsinnige Gliederung hatte er kein Verständnis, es sollte eine »große«, an der Erdgeschoßgliederung orientierte, orthogonalisierte Ordnung eingezogen werden, der jedes rhythmische Eigenleben ausgetrieben worden war. Ähnlich »überwältigend« ging Piranesi bei seinen Entwürfen für den Chorbereich von S. Giovanni in Laterano vor. Über mehrere Entwicklungsstufen entstand ein Projekt, das mit Neu-St. Peter konkurrieren sollte, und das