

**Jürgen Müller: Concordia Pragensis.** Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler (*Veröffentlichungen des Collegium Carolinum*, Bd. 77). München: Oldenbourg, 1993; 281 S.; ISBN 3-486-56015-8; DM 78,-

### Das „Schilder-Boeck“ in der heutigen Forschung

Der Ruhm von Karel van Manders „Schilder-Boeck“ beruht vor allem auf dem vierten Hauptstück, „Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche Schilders“. Als Quellenwerk zur Kunst- und Künstlergeschichte der frühen Neuzeit nördlich der Alpen wird es von der kunsthistorischen Forschung hoch geschätzt, obwohl seine Zuverlässigkeit nicht außer Frage steht. Van Mander gilt sozusagen als „Vasari des Nordens“; ohne diesen Abschnitt seines Werkes fehlte der abendländischen Kunstgeschichte eine ihrer wichtigsten Grundlagen.

Die Wertschätzung wird deutlich an dem verlegerischen und wissenschaftlichen Aufwand, der bei der Neuausgabe getrieben wird. Unter der Leitung von Hessel Miedema erschien 1995 der faksimilierte Text der Ausgabe von 1618 nebst englischer Übersetzung; zwei Kommentarbände in englischer Sprache, die reichhaltig mit Erläuterungen, Querverweisen und Abbildungen versehen sind, liegen ebenfalls vor. Kaum eine Zeile bleibt unbesprochen; der erste Band behandelt gerade einmal sechzehn, der zweite immerhin schon fünfundzwanzig Seiten des Textes<sup>1</sup>. Außerdem sind zur Zeit eine Neuausgabe der deutschen Übersetzung Floerkes von 1906<sup>2</sup> und eine Nachdichtung in modernem Niederländisch im Handel<sup>3</sup>.

Weniger eingehend hat sich die neuere Forschung mit van Manders sechsteiligem „opus magnum“ als Ganzem beschäftigt, mit Fragen nach dem inneren Zusammenhang, nach dem übergeordneten Sinn, nach dem Selbstverständnis des malenden Schriftstellers, nach der im Werk vertretenen Kunsttheorie. „Karel van Mander: Did he write art literature?“ In dieser Frage äußert sich am deutlichsten die herrschende Unsicherheit in der Gesamtwürdigung des Schilder-Boecks. Hessel Miedema, der diese Frage stellte<sup>4</sup>, ist immerhin zur Zeit der beste van Mander-Kenner. Er selbst hat den Grund gelegt zu allen weiteren Forschungen mit einer Begriffs-Konkordanz, die van Manders terminologisches Spektrum zu Theorie und Praxis des künstlerischen Schaffens überschaubar macht<sup>5</sup>. Es ist bezeichnend, daß er hierfür vorwiegend die Lebensbeschreibungen der niederländischen und deutschen Künst-

<sup>1</sup> Hessel Miedema (Hrsg.): *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*. Bd. 1, 2 Doornspijk 1995; Bd. 3 Doornspijk 1996.

<sup>2</sup> *Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (von 1400 bis ca. 1615). (Neuausgabe nach der 1. Aufl. München/Leipzig 1906) Worms 1991.

<sup>3</sup> *Carel van Mander: Het schilderboek* (hrsg. J. L. de Jong). Amsterdam 1995.

<sup>4</sup> Hessel Miedema: *Karel van Mander: Did he write art literature?*, in: *Simiolus* 22, 1993, S. 58-64.

<sup>5</sup> Hessel Miedema: *Kunst, kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander*. Een Analyse van zijn Levensbeschrijvingen. Alphen 1981. Vorausgegangen ist eine Quellensammlung zu den Viten der antiken Maler. Hessel Miedema (Hrsg.): *Karel van Mander: Het leven der Oude Antijcke Dorrluchtighe Schilders*. Amsterdam 1977.

ler auswertete. Erst später ließ er eine Untersuchung der Quellen der italienischen Viten sowie eine kritische Ausgabe des einleitenden Lehrgedichtes „Den Grondt der Edel vry Schilder-Const“ folgen<sup>6</sup>.

Die Herausgabe und Kommentierung von van Manders literarischem Werk wird ergänzt durch drei neuere Arbeiten zu seiner künstlerischen Produktion, so daß diese Seite des Malerpoeten heute klarer eingeschätzt werden kann als früher. Dem zweiten Band der Neuausgabe von 1995 ist ein Verzeichnis der gesicherten literarischen und künstlerischen Werke beigelegt<sup>7</sup>, parallel dazu gab Marjolein Leesberg einen Abriß von van Manders künstlerischem Werdegang mit ausführlicherem Œuvre-Katalog<sup>8</sup>, und zuletzt behandelte Truus van Bueren seine Stellung im Haarlemer Kunstleben um 1600<sup>9</sup>.

Im Überblick stellt man fest, daß in den letzten Jahren die niederländische Kunstwissenschaft große Anstrengungen unternommen hat, das Werk van Manders verfügbar zu machen, seine Quellen aufzuzeigen und seinen geistesgeschichtlichen Ort verständlich zu machen. Zwar haben nicht alle Teile die gleiche Würdigung erfahren, doch ist die nach eigenem Verständnis „positivistische“ Forschungsrichtung Miedemas ein gutes Stück dem Ziel nähergerückt, die gesamte schöpferische Tätigkeit des Malerpoeten der kritischen Wissenschaft zu erschließen.

Zwei neuere, nicht in den Niederlanden entstandene Arbeiten haben versucht, auf dem inzwischen gangbareren Terrain anspruchsvolle Gedankengebäude zu errichten. Miedema nahm beide Arbeiten unverzüglich als Rezensent unter die Lupe, sein Urteil fiel in beiden Fällen negativ aus.

Walter Melions Studie zum Schilder-Boeck<sup>10</sup> mußte zwangsläufig den Argwohn der niederländischen Forschung erwecken: Sie schickt sich an, die von Svetlana Alpers postulierte Antinomie zwischen italienischer und holländischer Malerei bereits bei Karel van Mander dingfest zu machen. Melion zufolge unterscheidet der Autor des „Schilder-Boeck“ zwischen der narrativ-psychologisierenden Darstellungsweise der Italiener und dem distanziert abbildenden „picturing“ der Holländer. Mehr noch, van Mander habe dezidiert einen eigenen, nationalen „Kanon“ vertreten, den er dem italienischen vorgezogen habe.

Daß Melion dieser Nachweis mißlingt, liegt nicht zuletzt an seinen eigenwilligen, zum Teil unhaltbaren Interpretationen der van Mander'schen Begriffe, was ihm Miedema zu Recht vorhält. Auch die von Melion selbst geprägten Termini sind gedanklich

<sup>6</sup> Hessel Miedema: *Leven der moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe italiaensche Schilders en hun bron. Een vergelijking tussen van Mander en Vasari*. Alphen 1984; Hessel Miedema (Hrsg.): *Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilder-const*. 2 Bde. Utrecht 1973.

<sup>7</sup> Miedema (wie Anm. 1), Vol. I, S. 99-168.

<sup>8</sup> Marjolein Leesberg: Karel van Mander as a painter, in: *Simiolus* 22, 1993/94, S. 5-57.

<sup>9</sup> Truus van Bueren: *'de beste Schilders van het gantsche Nederland'*. Karel van Mander en de Haarlemse Schilderkunst. Den Haag/Utrecht 1994.

<sup>10</sup> Walter S. Melion: *Shaping the Netherlandish Canon*. Chicago/London 1991. Rezension von Hessel Miedema in: *Oud Holland* 107, 1993, S. 152-159.

schief und mißverständlich<sup>11</sup>. So gesehen muß man Miedema rechtgeben: Ob die kontrovers diskutierte Auffassung Alpers' zutrifft, kann nicht anhand der Schriften van Manders entschieden werden. In dessen Kunsttheorie findet sich keine Grundlage dafür; vorrangig wären noch immer die Bildzeugnisse selbst zu analysieren.

Auch Jürgen Müllers überarbeitete Bochumer Dissertation von 1991, die hier zu besprechen ist, wurde von Miedema bereits ablehnend beurteilt<sup>12</sup>: Obwohl er Müllers Fragestellung grundsätzlich für interessant halte, seien dessen Darlegungen „übertheoretisiert“, er baue eine Hypothese auf die andere auf, und das von ihm postulierte verborgene Programm van Manders sei letztendlich doch nur Müllers eigenes. Miedema nutzte die Gelegenheit, um Müllers Thesen seine eigene Auffassung entgegenzusetzen: Die Absicht des Schilder-Boeck sei in erster Linie, den Beruf des Malers zu propagieren, den Nachwuchs zu erbauen und zugleich Leute von Stand für den Kauf von Bildern zu interessieren. Über die reinen Fakten hinaus enthalte es lediglich eine Reihe von angedeuteten Ideen, („half uitgesproken artistieke noties“), die kaum als vollständige Kunsttheorie anzusehen seien.

Gewiß muß man es dem besten Kenner der Materie hoch anrechnen, wenn er selbst sich jeglicher weitergehender Spekulation, ja sogar der Interpretation enthält; aber ist es deswegen ganz und gar unstatthaft, wenn sich jemand über den von ihm angebotenen Minimalkonsens hinauswagt? Ist – im Fall van Manders – der kunsthistorische Positivismus die einzig zulässige Vorgehensweise? Da hier grundsätzliche methodische Fragen auf dem Prüfstand stehen, soll Jürgen Müllers Arbeit hier noch einmal vertieft besprochen werden.

### Zielsetzung und Methodik der Arbeit

Leider macht der Verfasser es dem Leser nicht leicht, sein Anliegen zu verstehen. Um es vorweg zu sagen: Jede der drei Zeilen des Titels weckt Erwartungen, die das Buch nur unvollständig erfüllt. Sein Hauptthema ist weder die „concordia pragensis“ noch Karel van Manders Kunsttheorie. Auch die dritte Titelzeile deutet das Gebiet nur an, in dem der Autor sich bewegt. Was mit „Rhetorisierung“ genau gemeint ist, wird nirgends definiert; es geht nicht um die Kunst, denn die Werke der rudolfinischen Hofkünstler kommen kaum zur Sprache (das Buch hat bezeichnerweise keinen Abbildungsteil), und auch um die Rhetorisierung ihres Lebens geht es nicht, was immer man sich darunter vorstellen mag.

Thema ist vielmehr das literarische Genus der Künstlerbiographie bei van Mander. Worauf Müller hinauswill, zeigt sich in dem Abschnitt „Problemstellung“ der

<sup>11</sup> Ein typisches Beispiel ist Melions Konzept des „reproductive engraving“, das er für Goltzius in Anspruch nimmt, worunter nicht etwa ein Stich zu verstehen ist, der ein anderes Kunstwerk „reproduziert“, sondern eine Stechmanier, die den eigenen Charakter verleugnet und eine fremde Art nachahmt, um die Aufmerksamkeit vom künstlerischen Subjekt weg und ganz auf den dargestellten Gegenstand hin zu lenken. Vgl. Walter S. Melion: Goltzius' concept of reproductive engraving, in: *Art history* 13, 1990, S. 458-487.

<sup>12</sup> Rezension von Hessel Miedema in: *Oud Holland* 108, 1994, S. 149-155.

Einleitung (S. 17-23). Er stellt zunächst die Doppelfrage: „Nehmen die Viten der rudolfinschen Hofkünstler überhaupt aufeinander Bezug, und wenn dies so ist, entsteht dann ein zusammenhängendes Konzept?“ Welche Indizien es gibt, die eine positive Beantwortung der ersten und damit eine methodische Abhandlung der zweiten ermöglichen, bleibt offen. Stattdessen berührt Müller kurz das Problem des Quellenwertes von van Manders Viten. Es wird nicht weiter vertieft, da nicht die Wirklichkeitstreue, sondern der rhetorische Apparat des Genres „Künstlervita“ zur Debatte stehen.

Die darauf zielende Frage lautet: „Wie werden Topoi so kunstvoll angeordnet, daß sich für den Leser ein neuer, spezifischer Sinn ergibt?“ (S. 21) Korrekterweise müßte der Frage nach dem „wie“ diejenige nach dem „ob“ vorangehen; doch das geschieht nicht. Müller zufolge gibt es neben den Topoi Motive, außerdem Konstanten und Leitmotive: „Eine angemessene Analyse hat zu zeigen, wie Topoi und Motive aufeinander bezogen sind“ (S. 21). Sie müßte meines Erachtens zunächst die Begriffe definieren und sie dann gegeneinander abgrenzen.

Als Beispiel folgt dann ein „Topos“, der bezeichnenderweise nicht der Vita eines Prager Hofkünstlers, sondern der des Goltzius entnommen ist. Seine Lust an der Verkleidung wird zunächst mit seiner Nachahmung fremder Stile gleichgesetzt und dann Michelangelos Imitation einer antiken Skulptur gegenübergestellt. Wo allerdings das „Mehr“ an Bedeutung (S. 22) zu suchen ist, das sich daraus ergibt, ist mir nicht recht klar geworden.

Anschließend redet Müller (er gebraucht ein von Ferdinand de Saussure stammendes Bild) von einer Schachpartie, in der die Topoi wie Figuren gegeneinander antreten. Der Wert eines Topos soll nach seiner strategischen Position auf dem Spielbrett des Textes entschieden werden. Welche Spielregeln der Künstlervita vorgeschrieben sind, bleibt ungesagt. Zum Schluß nennt Müller auch den Gegner in van Manders Schachspiel: Vasari. Diese Einschätzung basiert auf der „Arbeitshypothese, mit der diese Arbeit begonnen worden war“ (S. 23), nämlich, daß van Manders Werk als Konkurrenzprojekt zu dessen Viten gedacht war. Ob sie sich als haltbar erwiesen hat, bleibt offen. Im weiteren Verlauf der Lektüre wird aber deutlich, daß viele der Ungereimtheiten der Arbeit erklärlich sind als Residuen der ursprünglichen Thematik.

Insgesamt macht die Einleitung deutlich, mit welcher Frage Müller sich beschäftigen will (der Funktion der Topoi in van Manders Künstlerviten) und an welchen Gegenstand er sie stellt (die Viten der Prager Hofkünstler), wenn auch verschwiegen wird, aus welchem Grund diese Beschränkung geschieht, mit welchem methodischen Instrumentarium er sich dem Problem nähert und wie er vorzugehen beabsichtigt.

Das Inhaltsverzeichnis scheint die letzte Frage klar zu beantworten. Die Arbeit zerfällt in zwei Teile: Der erste trägt den Titel „Analyse der Vorreden“; gemeint sind die Vorreden zu jenen drei Teilen des Schilder-Boecks, die Künstlerbiographien beinhalten. Stutzig macht nur, daß die Vorrede zu den Viten der italienischen Maler, anders als bei van Mander, den anderen vorangeht. Der zweite Teil ist den vier Viten der Prager Hofkünstler gewidmet. Ein solcher Aufbau erscheint sinnvoll und einseitig. Um so erstaunter ist der Leser, wenn er mit der Lektüre beginnt.

## Analyse der Vorreden

Teil I, Kapitel 1 („Inhalt und Funktion“) schlägt nämlich ein neues, weder im Titel noch in der Einleitung genanntes Thema an: Van Manders Geschichtsbild und sein Selbstverständnis als Historiograph. Erst mit fortschreitender Lektüre wird dem Leser klar, daß der Verfasser nicht die Funktion der „Topoi“ im Visier hat, sondern ein ganz anderes Ziel verfolgt. Offensichtlich geht es darum, van Manders persönliche Auffassung zu bestimmen und derjenigen Vasaris gegenüberzustellen.

In Teil I, Kapitel 2 („Die Vorrede zu den Viten der italienischen Maler“) setzt Müller, ohne den Text systematisch zu analysieren, diesen Gedanken fort. Aus van Manders kurzem Abriß der Kunstgeschichte (von der Zeit Konstantins bis zum Auftreten Cimabues) greift er heraus, daß Karl der Große für die Kunst „ghenoech in versien“, also hinreichend gesorgt habe (fol. 93v, 22-23). Müller liest aus dieser Bemerkung ein ganzes Geschichtsbild van Manders: Analog zur „translatio imperii“ habe der Kaiser auch eine „translatio“ der Kunst der Antike in den Norden vorgenommen. Seine Absicht wird deutlich, van Mander mit allen Mitteln als Propagandisten der nordeuropäischen Kunst gegen Vasari auszuspielen. Von hier aus vollführt Müller den Brückenschlag zu Rudolf II. und der Prager Hofkunst: „Wenn das imperium der Garant für das Blühen der Trias Weisheit, Tugend und Malerei ist, dann ist Rudolf II. de facto der größte Wohltäter der Künste, und der rudolfinischen Hofkunst kommt so eine notwendige Vorbildfunktion zu“ (S. 39). Erst hier wird die genaue Stoßrichtung der Arbeit sichtbar; erst hier wird die Beschränkung auf die Prager Hofkünstler verständlich. Sie sollen als Kronzeugen dienen für Müllers Interpretation: Van Manders Schilder-Boeck zielt darauf, die Überlegenheit der nordeuropäischen Kunst mit Vasaris eigener Waffe, der Künstlervita, zu verfechten.

„Renovatio picturae“ heißt die Devise, die bei Müller nur als Zwischenüberschrift erscheint (S. 45): Van Mander wird zum Verkünder einer rudolfinischen Reichs-Kunst-Idee. Diese Konstruktion hat leider einen Schönheitsfehler. Sie kann sich nicht auf van Mander berufen. Die „translatio“ der Kunst nach Norden kommt weder im Wortlaut noch dem Sinne nach vor. Insbesondere stellt van Mander keine Beziehung her zwischen Karl dem Großen und Rudolf II. Die „exponierte Stellung der Prager Hofkunst in van Manders Kunsttheorie“, die Müller behauptet (S. 39), ist nicht evident. Hier, wie noch öfters im weiteren Verlauf, kann man sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, Müllers einleitende These vom „Schachspiel der Topoi“ sei gar kein wirkliches Erkenntnisproblem, sondern lediglich eine methodische Tarnkappe, die aufgesetzt wird, um van Mander Argumente selbst dort abzugewinnen, wo keine weitergehende Bedeutung vorhanden ist.

So erklärt sich auch, daß nun ein längerer Abschnitt zur Vita des Hendrick Goltzius folgt (S. 47-76), die bei Lichte besehen mit der in der Kapitelüberschrift genannten Vorrede nichts zu tun hat. In Goltzius erkennt Müller denjenigen Künstler, den van Mander dem Heros des Vasari, Michelangelo, entgegenhalte, indem er ihn zum Kunstapostel stilisiere. Unklar bleibt, welche Funktion Goltzius, den van Mander als eigentlichen Renovator der Kunst feiert, im rudolfinischen Reichs-Kunst-Programm

einnimmt. Immerhin verdankt Müller seinem Hang, ganz disparaten Stellen – seien sie nun Topoi oder geistiges Eigentum van Manders – verborgene Bedeutungen zu entlocken, einige interessante Beobachtungen, denen nachzugehen sich lohnen würde; das betrifft vor allem die zahlreichen biblischen Anspielungen, welche die Vita durchziehen.

Auch der letzte Abschnitt „Van Mander als Theoretiker der Prager Hofkunst“ (S. 77-80) enthält nicht das, was sein Titel suggeriert, sondern bekräftigt noch einmal die These von der „translatio imperii“, die anschließend zusammengefaßt wird.

Teil I, Kapitel 3 (S. 83-99) bringt im Zusammenhang der Vorrede zu den Viten der antiken Maler erstmalig kunsttheoretische Fragen zur Sprache. Wieder analysiert Müller nicht die gesamte Vorrede, sondern greift eine Textpassage heraus, in der van Mander die Fabel von der Entstehung der Malerei aus dem Schattenriß erzählt und sich dabei auf Plinius und Quintilian beruft. Er kommt auch auf Narziß zu sprechen, dessen Spiegelung im Wasser er als Schattenwurf bezeichnet und dessen Verwandlung in eine Blume er als Allegorie auf die Malkunst ansieht<sup>13</sup>. Dieser Rivius entlehnte Gedanke leitet ihn zu einem weiteren „Schattenbild“: Er nennt die Malerei „een schaduwe van t'rechte wesen, en den schijn van het zijn“ (fol. 61v, 32-34).

Müller nutzt diese Aussage, für die sich bislang keine direkte Quelle nachweisen läßt, zu einer neuen These. Die zitierte Passage sei aus „De amore“ von Marsilio Ficino herzuleiten: „le forme de' corpi sono più tosto ombre delle cose che vere cose“<sup>14</sup>. Van Manders Buch beruhe also auf der neoplatonischen Philosophie.

Sicherlich paßt van Manders Gedanke gut zu allgemeinen neoplatonischen Vorstellungen, die zu seiner Zeit kursierten. Der explizite Bezug auf Ficino jedoch erscheint fraglich. Ob der 1594 in Florenz erschienene Neudruck der italienischen Übersetzung<sup>15</sup> in Haarlem greifbar war, ist ungewiß. Wörtlich zitiert wird er jedenfalls nicht.

Näher als die Schriften Ficanos lag van Mander vermutlich die Heilige Schrift. Dort läßt sich eine vergleichbare Gedankenverbindung nachweisen: „Want de wet, hebbende een schaduwe der toekomende goederen, niet 't beeld selve der saken“, in der Übersetzung Luthers: „Das Gesetz hat den Schatten von den zukünftigen Gütern, nicht das Wesen der Güter selbst“<sup>16</sup>.

Außerdem geht van Mander im Kontext nicht weiter auf philosophische Fragen ein, etwa darauf, ob die Malerei die Erkenntnis des „rechten Wesens“ der sichtbaren Dinge, also der ihnen zugrundeliegenden platonischen Ideen, fördern könne. Daß er den Ursprungsmythos der Malerei „auf eine neue und systematische Ebene“ (S. 95)

<sup>13</sup> Der Wortgebrauch „Schatten“ für Spiegelbild ist auch im Deutschen nachweisbar: *Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch*. Bd. 8, Leipzig 1893, S. 2238.

<sup>14</sup> *Marsilio Ficino: El libro dell'amore*. Florenz 1544, II, 4; zitiert nach der Neuausgabe (hrsg. von Sandra Niccoli) Florenz 1987, S. 32.

<sup>15</sup> Niccoli (wie Anm. 14), S. XIX.

<sup>16</sup> Hebr 10, 1; zit. nach der Staten-Bijbel, die 1618 zum ersten Male erschien. Die Biestken-Bijbel, die van Mander meist benutzte, stand mir nicht zur Verfügung; vgl. Miedema, Grondt (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 635f. In ähnlichem Sinne auch Hebr 8, 5; Kol 2, 17.

hebe, scheint mir zu hoch gegriffen. Nicht von ungefähr resümiert Müller am Ende allzu simpel, das Schilder-Boeck biete „unterschiedlich vorgebildeten Lesern die Möglichkeit, etwas zu lernen“ (S. 99).

In der genannten Vorrede geht es van Mander primär darum, Belege für das Alter und den hohen Rang der Malerei zusammenzustellen. „Blume“ und „Schatten“ aus dem Narziß-Mythos vereinigen sich zu einer Allegorie der Malerei. Wie ambivalent diese tatsächlich gemeint ist, zeigt sich am Schluß der Lebensbeschreibungen (fol. 300v, 14-17; Müller, S. 93, Anm. 222). Dort stehen die gleichen Bilder für die Vergänglichkeit der Malerei: Sie sei nicht dauerhafter als ein flüchtiger Schatten, als die Blume des Feldes, als das menschliche Leben. Auch hier ist der Kontext der Bibel entnommen<sup>17</sup>. Die Allegorie mahnt den Künstler zu christlicher Demut und warnt ihn davor, auf den Nachruhm seiner Werke zu hoffen. Van Mander kommt damit auf das Thema zurück, das er ganz am Anfang dieser Vorrede anschlägt: Die Vergänglichkeit der Kunst.

In diesem Gedanken, der Miedema befremdete<sup>18</sup>, äußert sich meines Erachtens van Manders eigentlicher Beweggrund zur Abfassung der Malerbiographien: Nach seiner Vorstellung verleiht nur die „hemelsche Schrijf-const“ wahre Unsterblichkeit (fol. 60r, 5). Nur literarische Werke sind unvergänglich, nicht die der bildenden Kunst. Diese Bevorzugung des geschriebenen Wortes kennzeichnet den von Ronsard geprägten Dichter.

Ohne einen Biographen bliebe den niederländischen und deutschen Künstlern dauerhafter Nachruhm verwehrt, wenn ihre Bilder verloren oder zerstört sind. Das erweist sich an den antiken Malern: Deren Gemälde sind samt und sonders verloren, ihr Ruhm aber besteht fort, dank den antiken Schriftstellern. In der Vorrede zu den Viten der italienischen Künstler kommt er auf den Ikonoklasmus zu sprechen. Und nicht zuletzt hatten viele niederländische Künstler den frühen Untergang ihrer Werke im Bildersturm von 1566 erleben müssen; van Mander berichtet wiederholt davon. Darum will er seinen Landsleuten jenen Dienst erweisen, den die antiken Maler dem Plinius und die italienischen dem Vasari verdanken. Zugleich nimmt er für sich denselben Rang wie seine Vorläufer in Anspruch. Von einer dezidierten Gegenerschaft zu Vasari, die Müller unterstellt (23 f.), kann keine Rede sein.

Teil I, Kapitel 4 behandelt die Vorrede zu den Viten der deutschen und niederländischen Maler (S. 100-110). Hier kehrt Müller zurück zur Frage der literarischen Inszenierung der Künstlervita. In der „Spannung zwischen dem individuellen Lebensweg und dessen allgemein-exemplarischer Gültigkeit“ (S. 106) erkennt er zu Recht die Eigenart des Genus. Warum hier den Prager Hofkünstler eine besondere Bedeutung zukommt, „wobei der Schwerpunkt hier eindeutig auf der letzteren Komponente liegt“, bleibt jedoch weiterhin offen.

Angeregt durch „Die Legende vom Künstler“ von Ernst Kris und Otto Kurz kommt Müller dann auf den Einfluß zu sprechen, den die literarische Biographie auf

<sup>17</sup> Job 14, 2; Ps 103, 15.

<sup>18</sup> Miedema, Kunst (wie Anm. 5), S. 79; vgl. Müller, S. 94

die Lebensführung eines Künstlers haben kann. Er konstatiert eine „von van Mander behauptete Einheit von Kunst und Leben“ (S. 109), die vermutlich in die dritte Zeile des Buchtitels eingeflossen ist, von der aber nicht klar wird, was genau man sich darunter vorzustellen hat. „Man wird zum Künstler, weil man es immer schon war“ (ibd.). Gemeint ist wohl, daß van Mander die Biographien so glättet, daß sie dem Bild, das die Kunstwerke vermitteln, nicht widersprechen. Aus methodischer Sicht fällt es allerdings schwer, hier ein begründetes Urteil zu fällen, wenn van Mander als einziger Gewährsmann nicht überprüft werden kann.

#### Die Viten der rudolfinischen Hofkünstler

Teil II behandelt die Lebensbeschreibungen der rudolfinischen Hofkünstler: Hans Fredeman de Vries, Jooris Hoefnaghel, Bartholomeus Sprangher und Hans van Aken. Wenn der Leser erwartet hat, nun stützende Argumente für Müllers Hauptthesen aus Teil I zu bekommen, so sieht er sich getäuscht. Stattdessen werden die vier Viten für jeweils ganz unterschiedliche Fragestellungen ausgewertet. Neoplatonische Kunstanschauung, stoischer Humanismus, Hofkünstlertum und Streben nach Ruhm sind die Themen, die ihnen zugeordnet werden. Da Miedema darauf näher eingegangen ist, verweise ich auf seine oben erwähnte Rezension. Hier sollen nur diejenigen Aspekte beleuchtet werden, die mit den Thesen von Teil I, mit van Manders Kunsttheorie und seinem Selbstverständnis als Autor des Schilder-Boecks zusammenhängen.

Die Vita des Hans Fredeman de Vries wird als ganzes nicht untersucht, sondern nur im Hinblick auf van Manders Kunsttheorie befragt. Im ersten Abschnitt versucht Müller zu zeigen, daß van Mander Perspektivdarstellungen, die Fredeman besonders gut beherrschte, als mechanische Handwerksarbeit geringschätzig beurteilt habe. Doch der „Textbefund der drastischen Abwertung der Perspektive“ ist keineswegs eindeutig (S. 124); eine solche Auffassung ist im Schilder-Boeck expressis verbis nicht zu finden. Müller argumentiert damit, daß van Mander die Perspektive nicht theoretisch abgehandelt habe (S. 119). Van Mander selbst führt als Grund für sein Übergehen dieser Thematik an, daß entsprechende Traktate bereits vorlägen; ich sehe keinen Grund, dem zu widersprechen und eine tiefergehende Abneigung zu vermuten. Immerhin würdigt er ausführlich Vredemanns Leistung in dieser „const“, in der er durch ausdauernde Übung „een lichter en doenlijcker manier“ erreichte (fol. 266r, 15).

Ohne typographische Kennzeichnung verläßt Müller die Diskussion der Vita und geht über zu einem Exkurs über die „kunsttheoretischen Dimensionen, die gleichsam ex negativo darin enthalten“ seien (S. 124). Was Müller in der Biographie Fredemans vermißt, findet er im Lehrgedicht, das seiner Meinung nach als „neoplatonische Parabel“ gelesen werden müsse. Im 7. Kapitel des „Grondt“ über die „reflexy“, die Lichtwirkung, kommt nämlich ein Gemälde des Cornelis van Haarlem vor, das „de speloncke Platonis“ darstellt (fol. 32v – 33r). Van Manders Interesse an diesem Bild gilt vorrangig den verschiedenen Licht- und Schatteneffekten, die der Künstler vorführt; bezeichnenderweise verzichtet er auf eine inhaltliche Interpretati-

on: „den zin beveil ick die t' stuck is eyghen“, „den Sinn stelle ich dem anheim, dem das Bild gehört“, nämlich dem Amsterdamer Dichter Hendrik Laurensz. Spiegelhel, der selbst über das Höhlengleichnis geschrieben hatte<sup>19</sup>. Obwohl van Mander in dieser Zeile, aus der man sogar milden Spott herauszuhören meint, auf skeptische Distanz zu jeglicher Interpretation geht, glaubt Müller an einen versteckten Hinweis, daß in Platons Gleichnis das Vorbild für den „Grondt“ zu suchen sei.

Dieser Gedanke bringt ihn dazu, sich mit der gedanklichen Struktur des Lehrgedichts zu befassen. Miedema hatte zuvor eine Dreiteilung vermutet mit den Hauptakzenten Zeichnung (Kap. 2), Licht (Kap. 7) und Malerei (Kap. 12), die van Mander mit den drei Personen der Trinität – Vater, Sohn und Geist – assoziiert habe<sup>20</sup>. Ohne sich damit auseinanderzusetzen, gliedert Müller seinerseits das Gedicht in zwei Teile zu je sechs Kapiteln, die sich symmetrisch um das achte Kapitel über die Landschaftsmalerei gruppieren; das erste Kapitel, die „exhortatie“, scheidet für ihn (wie schon für Miedema) aus. Diese Zweiteilung koppelt er an die Begriffspaare „descensus – ascensus“, „vita activa – vita contemplativa“, in denen sich die Parallelität zur Platon'schen Parabel enthülle.

Dem ist zweierlei entgegenzuhalten. Zwar liegt dem Gedicht ohne Zweifel eine innere Struktur zugrunde: Van Mander beginnt mit der Zeichnung und endet bei der Farbe. Insofern sind die beiden Pole „disegno“ und „colore“ durchaus vorhanden; eine klare Zäsur oder Zweiteilung ist aber nicht auszumachen. Insbesondere bleibt unklar, inwiefern die ersten sechs Kapitel als „Abstieg“ in ein Höhlendunkel angesehen werden können.

Außerdem erscheint Müllers Vorgehensweise allzu simplifiziert. Länge und Gewicht der Einzelkapitel sind ganz verschieden, geschmeidige Überleitungen zwischen ihnen fehlen, jedes behandelt ein abgeschlossenes Gebiet, so daß man an einen kontinuierlich sich entwickelnden Gedankengang im „Grondt“, an einen homogenen Gesamtplan nicht glauben möchte. Es hat vielmehr den Anschein, daß van Mander separate, thematisch eigenständige Kapitel sinnvoll und methodisch aneinanderzureihen sucht.

Das Prinzip, nach welchem van Mander den Stoff anordnet, ist m. E. die hierarchische Ordnung des Kosmos. Da alle Bestandteile der sichtbaren Schöpfung vom Maler wiedergegeben werden können, bietet sich eine solche Lösung an. Er gliedert die Malerei nach ihren Gegenständen, nicht nach kunsttheoretischen Konzepten. Das hat zugleich den Vorteil, daß van Mander die einzelnen Gattungen der Malerei entsprechend ihrer damals gültigen Rangordnung behandeln kann.

So beginnt van Mander nach der Ermahnung zu fleißigem Streben und tugendhaftem Leben (Kap. 1) mit der Zeichnung (Kap. 2), dem „disegno“ Vasaris, weil sie alle Dinge, den gesamten Makrokosmos, erfaßt und zu umreißen vermag, vor allem aber die Krone der Schöpfung: „t'menschen beelt heerlijkst geschepen“. Von der Gestalt des einzelnen Menschen und seinen Proportionen (Kap. 3) gelangt er zur

<sup>19</sup> Miedema, Grondt (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 527 f.

<sup>20</sup> Miedema, Grondt (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 309-311.

Haltung (Kap. 4) und damit zur Komposition aus mehreren menschlichen Figuren, der Historienmalerei (Kap. 5), in der menschliche Affekte und Leidenschaften eine wichtige Rolle spielen (Kap. 6). Die Lichteffekte werden als nächstes behandelt (Kap. 7), denn sie stellen den (tages-)zeitlichen und räumlichen Zusammenhang her und machen die schlichte Szene zur „Historie“, zur ergreifenden poetischen Schilderung. Daran schließt sich die Landschaft an (Kap. 8), die das ebenfalls (jahres-)zeitlichen Veränderungen unterworfenen Ambiente der Historien bildet.

Es folgen in hierarchisch absteigender Reihenfolge weitere Dinge der sichtbaren Welt, die als Gegenstände der Malerei besondere Aufmerksamkeit und technische Fertigkeiten verlangen: die Tiere (Kap. 9), die unbelebten Tücher und ihre Drapierungen (Kap. 10), weil sie aus pflanzlichem Material bestehen, und schließlich ein ganz kurzes Kapitel über die Komposition der Farben (Kap. 11), die ihrer Substanz nach unbelebte Mineralien sind.

Die letzten drei Kapitel handeln zwar auch von der Farbe, doch fügen sie sich weniger gut in das Schema ein. Es geht zunächst um das Malen und Kolorieren (Kap. 12), woran sich ein Kapitel über Ursprung und Wesen der Farben (Kap. 13) anschließt; den Schluß (Kap. 14) bildet ein Abschnitt zur Farbsymbolik, wobei besonderes Gewicht auf das Gold gelegt wird.

Wohl erst nachträglich kamen die Konzepte „disegno“ und „colore“ hinzu. Sie werden dort behandelt, wo sie zwanglos unterzubringen waren. Das Zeichnen leitet in Kap. 2 die Darstellung des menschlichen Körpers ein; das Malen wird ihm nur am Anfang von Kap. 12 entgegengesetzt, an dessen Ende van Mander zu Rezepten übergeht.

Stellenweise macht sich daneben ein anderes Konzept bemerkbar. Vielleicht äußert sich darin ein älteres Gliederungsprinzip, das van Mander dem Lehrgedicht anfangs zugrundelegen wollte. Auch dieses basiert auf der Schöpfung als Aufgabe der Malerei, betont aber den kreativen Vorgang. Es folgt nämlich den Schöpfungstagen der Bibel.

Das deutlichste Indiz dafür sind die einleitenden Verse von Kap. 13, die mit den Worten „In 't begin“ anfangen und Gott als „alder constichen Beeldenaer en Schilder“ rühmen. Kein anderes Kapitel hebt in ähnlich pathetischer Weise an. Der Übergang von den Farb Rezepten am Ende des vorigen Kapitels ist so kraß, daß sich kein zwangloses Fortschreiten des Gedankens ergibt. Außerdem setzt Kap. 12, das vom „wel Schilderen, oft Coloreren“ handelt, das nachfolgende Kapitel voraus. Auch das spricht dafür, in Kap. 13 den ursprünglich geplanten Anfang des Lehrgedichts zu vermuten.

Das Chaos ist das Gegenteil der „ordinantiy“, also der künstlerischen Komposition, und die Scheidung von Licht und Dunkel Voraussetzung für die Sichtbarkeit der Dinge: Hier werden die prinzipiellen Grundlagen der Malerei genannt, nicht im Kapitel über das Zeichnen.

So gesehen, könnte auch Kap. 14 zu diesem Konzept gehören; hier werden anhand der Himmelsgestirne, die am dritten Tag geschaffen wurden (Sonne, Mond und die Planeten) die Metalle und Farben behandelt. Einen weiteren Hinweis gibt das Landschaftskapitel, in dessen erster Strophe die „schilder-jeught“ zum Ausruhen

und zum Betrachten der Natur eingeladen wird, „en gaen sien de schoonheyt, die daer is buyten“. Dies geschieht wohl nicht zufällig an siebenter Stelle (ohne die „exhortatie“ gerechnet), sondern parallelisiert das Ausruhen Gottes am siebten Schöpfungstag und sein Wohlgefallen am Paradies.

Wie dem auch sei: Die hier angeführten Parallelen zur Schöpfungsgeschichte verdeutlichen, daß es weiterer philologischer Untersuchung bedarf, um die Entstehung und das gedankliche Ordnungsprinzip des Lehrgedichts zu klären. Es steht ja nicht von vornherein fest, daß es planvoll und in einem Zuge abgefaßt wurde, nur weil noch niemand dieser Frage nachgegangen ist. Wenn überhaupt van Manders Gedicht über die Grundlagen der Malerei als philosophische Parabel zu verstehen ist, dann wohl am ehesten auf jene bekannte Weise, daß das Malen ein Gleichnis für die Schöpfungstat Gottes, also im eigentlichen Sinne „kreative“ Tätigkeit ist.

### Gesamtwürdigung

Kehren wir noch einmal zurück zum Titel des Buches: Was ist nun die „concordia pragensis“, der Müllers Dissertation die Aufnahme in die Schriftenreihe der „Forschungsstelle für die böhmischen Länder“ verdankt? Gemeint ist das angeblich neidlose, einträchtige Zusammenleben und -arbeiten der Künstler am Prager Hof. Diese lateinische Formel ist nicht etwa van Mander entlehnt, sondern vermutlich aus Müllers eigener Feder geflossen (er selbst gibt dazu keine Auskunft). Sie erscheint ganz unvermittelt, zum ersten und einzigen Mal, in der Schlußbetrachtung (S. 217). Kaum angeschlagen, wird das Thema über zweieinhalb Seiten verfolgt und dann wieder fallengelassen.

Verwundern kann das nicht, denn auch inhaltlich ist das Konzept der „Prager Eintracht“ eine Konstruktion Müllers. Sie beruht auf drei kurzen Passagen in den Viten von Hans Vredemann de Vries, Bartholomäus Spranger und Hans von Aachen (Jooris Hoefnagel, der vierte Prager Hofkünstler, den Müller untersucht, gehört nicht dazu). Müller löst die Stellen aus ihrem Zusammenhang und bringt sie miteinander in Beziehung, obwohl der Text selbst keine Veranlassung dazu gibt.

Die „concordia“ der drei Künstler spielt für van Mander keine merkbare Rolle. Das bestätigt sich auch bei genauerer Lektüre. Der Gedanke wird jedenfalls nirgends ausgesprochen. Der Leser kann nur rätseln, wie eine so beiläufig geäußerte und wenig tragfähige Idee in den Titel der Dissertation gelangen konnte. Man könnte vermuten, daß die vermeintliche „concordia“ der Prager Hofkünstler gerade deshalb beschworen wird, weil sie jenen Zusammenhang ihrer Viten herstellt, der bei van Mander nicht nachzuweisen ist. Sie wird gebraucht, um die Ausgangsidee von einer „translatio picturae“ durch ein abgerundetes Bild von der moralischen Überlegenheit der kaiserlichen Hofkultur zu ergänzen. Unbeantwortet bleibt auch die Frage, mit welcher Absicht van Mander ein solches Geschichtsbild propagiert haben könnte. Nordischer Chauvinismus? Ehrgeiz, den längst verstorbenen Vasari zu entwerten? Hoffnung auf Anstellung am Prager Hof? Und wenn aus einem dieser Gründe, warum sollte er es dem Leser in einem kaum durchdringlichen Geflecht aus Topoi verbergen?

Den kaum haltbaren Thesen zum Trotz bietet Müllers Arbeit zahlreiche Ansatzpunkte, die für die künftige Forschung fruchtbar werden können. Die Besonderheiten, die die literarische Gattung „Künstlervita“ bei Karel van Mander besitzt, sind für das Verständnis des Werkes unabdingbar. Allerdings sind es sicher andere als bei Vasari. Auch die Frage nach seinem Geschichtsbild ist legitim und wichtig. Sie kann aber nicht beantwortet werden, indem man vorab eine Hypothese aufstellt, die nur begründet werden kann durch den Einsatz einer Methodik, der ihrerseits die gesicherten Grundlagen fehlen. Schließlich ist es lohnenswert, das Schilder-Boeck als ganzes ins Visier zu nehmen und allgemeine Fragen zu untersuchen, etwa die nach der in ihm aufscheinenden „Kunsttheorie“ (auch darüber, was so zu bezeichnen ist, scheint es verschiedene Meinungen zu geben). Eine willkürliche Beschränkung des Stoffes auf einzelne Teile hilft jedoch nicht weiter. Sinnvoller wäre, das Blickfeld auf die gesamte literarische Produktion van Manders zu erweitern. In jedem Fall muß der Interpret sachliche Distanz wahren und methodisch reflektiert vorgehen. Das gebietet der Respekt vor van Manders Werk als historischer Quelle.

MARTIN RASPE

*Bibliotheca Hertziana*

*Rom*

**Michael Rohlmann: Michelangelos „Jonas“. Zum Programm der Sixtinischen Kapelle.** Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1995; 55 S.; 2 Abb.; ISBN 3-929742-72-1, DM 18,-

Michael Rohlmann betrachtet den seit jeher wegen seiner bravourösen Verkürzung bewunderten „Jonas“ als eine Schlüsselfigur zum Verständnis des ganzen Programms der Sixtinischen Kapelle. Seine Absicht ist es, „dem formalen Höhepunkt der Deckenausmalung seine Bedeutung als ihr inhaltliches Zentrum zurückzugeben“, wobei er sich, wie er selbst sagt, sehr stark an eine ebenfalls dem „Jonas“ gewidmete Studie Timothy Verdons aus dem Jahre 1992 anlehnt. Aber statt nun die Gestalt des „Jonas“ in diesem Sinne auf ihre Schlüsselfunktion hin zu untersuchen, wird sie gewaltsam in das Prokrustesbett einer Deutung gepreßt, die in der gesamten Kapellenausstattung nichts als ein Programm zur Legitimation päpstlicher Herrschaft zu erkennen vermag. Michelangelo habe Jonas dargestellt, so Rohlmann, wie er, von Gott inspiriert, befähigt sei, Gut und Böse zu unterscheiden; gleichzeitig sei er der Prophet, der erfolgreich zur Buße und Umkehr aufgerufen habe. Auf diesen Propheten würden sich die Päpste demnach in ihrem Anspruch berufen können, die Sünder zu bestrafen, die Ungläubigen zu bekehren und die Gläubigen ins Himmelreich zu führen.

Aber malte Michelangelo wirklich nur Sonne, Mond und alle Sterne zum Machterhalt den Päpsten an die Wand? – Michael Rohlmann stellt schon ganz am Anfang die Weichen falsch, indem er behauptet: „Jonas spricht mit den Händen zum Betrachter“. Was Michelangelos „Jonas“ mit den beiden Händen tut, ist – wie man