

lung kommt der Name Palladios vor. Gewiß: Der Abstand zwischen dem großen italienischen Architekten und dem flämischen Vorlagenmacher erscheint unüberbrückbar, aber Palladios „Quattro Libri“ erschienen, immerhin rechtzeitig, 1570 und waren bald in den Händen von Fachleuten und Auftraggebern auch außerhalb Italiens. Wenn man nur einmal an das graphische Layout der Tafeln denkt, dann findet man in Palladios Secondo Libro Fassaden und Grundrisse auf eine sehr ähnliche Art kombiniert wie in Vredemans „Architectura“ – aber die Ähnlichkeit kann ja durch dieselbe Absicht bei der Gestaltung der Tafeln entstanden sein.

Im Unterschied zu einer Vision, einer Hypothese oder einer Idee hat eine Theorie, die den Namen verdient, immer einen genauen Bezug auf die Praxis, der sie dienen will. Dabei muß sie in sich stimmig sein und ihren Gegenstand umfassend behandeln. Solches läßt sich von Vredemans „Architectura“ kaum behaupten. Ihr Verdienst liegt nicht in einem kohärenten Gedankengebäude, sondern in den Musterentwürfen, die schon für sich allein die Erwartungen erfüllten, welche die Benutzer an das Buch stellten. Insofern trifft die Autorin genau den Tatbestand, wenn sie die „Architectura“ als „ein Manuale für die Praxis“ charakterisiert (S. 115). Ihr Buch enthält im Anhang ein komplettes Faksimile von Text und Bildern der „Architectura“, so daß der Leser die Kommentare und Argumente selbst nachvollziehen kann.

Keiner der vielen Fachleute, die sich neuerdings mit Vredeman de Vries befaßt haben, auch Petra Sophia Zimmermann nicht, läßt sich dazu hinreißen, in ihm einen großen Künstler zu sehen, im Gegenteil, Urteile wie „ungenial“ (Mielke) oder „zweit-rangig“ (Irmscher) kommen vor. Andererseits wird aber von niemandem die Wirkkraft seiner Entwürfe auf andere, größere Künstler angezweifelt. Damit stellt sich die grundsätzliche Frage, wie eigentlich Vorbildlichkeit, speziell in der Baukunst, begründet wird? Offenbar ist es nicht das einmalige Werk des genialen Architekten, das eine breite und nachhaltige Wirkung auszuüben vermag, sondern es muß die Mannigfaltigkeit einsehbarer und reproduzierbarer Muster sein, die fördernd und stilbildend auf die Baupraxis wirkt. Die hier angezeigten wissenschaftlichen Beiträge über Vredeman de Vries haben uns davon überzeugt, daß seine architektonischen und ornamentalen Vorlagen genau diese beispielgebende Qualität besessen haben und daß wir ihn fürderhin als eine wirkungsmächtige Größe in die Geschichte der Renaissance im Norden einbeziehen müssen.

ERIK FORSSMAN

Freiburg i. Br.

Christa Grössinger: Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe, 1430–1540; London – Turnhout: Harvey Miller Publishers 2002; 227 S., 213 SW-Abb.; ISBN 1-872501-09-5; € 80,–

Das Buch gibt einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung profaner Druckgraphik zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit. Die Autorin beschränkt sich im wesentlichen darauf, wohlbekannte Kupferstiche und Holzschnitte zu beschreiben.

Aufgrund der Fülle der behandelten Künstler gerät die einzelne Analyse oftmals zu knapp und deutet die Komplexität eines Bildes nur an. Fraglich ist, ob ein deskriptives Vorgehen bei dieser Thematik erfolgsversprechend ist. Wünschenswert wären ergänzende Informationen über den historischen bzw. kulturhistorischen Kontext gewesen, z. B. speziell zur Geschichte des Wahnsinns. Worüber eine Gesellschaft lacht und wen sie für verrückt erklärt, ist auch von historischen Bedingungen abhängig. Notwendigerweise müßten hierbei z. B. medizinhistorische Aspekte wie die Geschichte der europäischen Irrenhäuser zur Sprache kommen. Zugegebenermaßen ist unser Wissen für das 15. und 16. Jahrhundert diesbezüglich fragmentarisch, weil die Schriftlichkeit sich als kulturelles Gedächtnis noch nicht breit durchgesetzt hatte, aber die Ausklammerung der Erkenntnisse der historischen Disziplinen auf diesem spannenden Feld hält der Rezensent für bedauerlich. Ohne mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund muß eine Studie zu diesem Thema an der (visuellen) Oberfläche bleiben.

Mitunter bemüht sich die Autorin um soziohistorische Erklärungen, jedoch bleiben ihre Modelle ungenau und das begriffliche Werkzeug unscharf. Was die „*expansion of middle class culture*“ zu Lebzeiten Martin Schongauers für dessen Druckgraphik bedeuten soll, ist mir z. B. nicht klar geworden. Die Frage, warum Schongauer so wenige profane Kupferstiche gestochen hat, wird gestellt, aber die Erklärung geht mit dem prinzipiell richtigen Verweis auf die zahlreichen religiösen Bruderschaften in Colmar nicht über den Forschungsstand von 1990 hinaus. Der Zusammenhang von Druckgraphik und Publikum, der trotz einer durch die Vervielfältigung überregionalen Verbreitung von lokalen Gebrauchsfaktoren abhängig ist, wird nicht im Detail erörtert. Das ist aufgrund der Vielzahl der angeführten Künstler auch nicht möglich. Wichtige Aspekte wie die Anzahl der noch heute erhaltenen Exemplare, welche Indizien für die Popularität von Druckgraphik sein können, werden nicht thematisiert. Obwohl immer wieder eine vermeintlich moralisierende Funktion „*unmoralischer*“ z. B. obszöner Darstellungen angesprochen wird, wird die Rolle der Druckgraphik für die Herausbildung moralischer Wertvorstellungen nicht präzise deutlich.

Eine wichtige Errungenschaft Martin Schongauers war es, den Kupferstich als dem Gemälde prinzipiell gleichgestelltes Bild und Kunstwerk zu etablieren. Wenn man einzelne Kupferstiche, wie im vorliegenden Fall, nur cursorisch behandelt, geht man hinter diesen Stand zurück, man wird ihnen nicht gerecht. Ärgerlich sind historische Verallgemeinerungen wie die Behauptung, daß Männer im 16. Jahrhundert ihre Ehefrauen grundlos und ohne juristische Konsequenzen prügeln durften.

Sicher ist die Ansammlung und Aufzählung des Materials verdienstvoll und brauchbar, wenn man sie als Ausgangspunkt für weitere Forschung versteht. Als ein – durch entsprechend breiten Horizont ausgezeichnetes – Handbuch für die im Titel angesprochene Fragestellung nach der Funktion profaner Druckgraphik nördlich der Alpen zwischen 1430 und 1540 kann die Publikation jedoch kaum gelten.

JAN NICOLAISEN
*Museum der bildenden Künste
Leipzig*