

die Auseinanderrechnung von Venus und Amor in einen positiven und einen negativen Aspekt der Liebe: Erweist sich der Amor Michelangelos und Pontormos wirklich (im Sinne von Mendelsohns Aufsatztitel) als ein rein maligner Charakter, während für Venus die – vom Katalogtitel soufflierte – ‚neue‘ *bellezza ideale* reserviert ist, durch welche der Göttin die reinen und ‚himmlischen‘ Aspekte der Liebe vorbehalten sind? Abgesehen davon, daß der genannte Idealbegriff verdächtig nach einem Anachronismus, nämlich klassizistischer Denkweise in der Art Belleris, klingt, spricht vor allem das gezeigte gute Einvernehmen – enge Umarmung und Kuss – zwischen Mutter und Sohn gegen einen solchen Dualismus. Es genügt der Hinweis, daß die koordinierten Gesten der beiden Hände von Venus auch im Sinne einer Verdeutlichung der Göttin an ihren Erfüllungsgehilfen zu verstehen sind: Du leistest Arbeit für mich. Insofern verwundert nicht, daß in Bronzinos berühmter Londoner „Allegorie“, die in vieler Hinsicht auf dem Bettini-Bild fußt, Venus und Amor als Paar nicht zwei (im Sinne eines Dualismus interpretierbare), sondern gleich drei am Boden liegende Masken zugeordnet sind – womit sie als Hinweise auf die große Wandlungsfähigkeit der zu ihrem Ziel strebenden Liebe zu verstehen sind; eine solche Konnotation ist auch für Michelangelo/Pontormo wahrscheinlich.

Womöglich aber ist die Schwierigkeit einer eindeutigen Interpretation der genannten Gesten und Attribute bereits von ihren Schöpfern angelegt: Die auch im vorliegenden Katalog erfolglos gebliebene Suche nach der *einen* Schriftquelle, die den Künstlern und ihrem Auftraggeber als Modell für das Gemälde diente, entspricht letztlich dem Konzept des Raumes, in dem das Werk angebracht werden sollte: Da Venus und Amor als ‚Generalnenner‘ der darum oder darüber angeordneten Dichterporträts dienen sollten, konnte ihre Darstellung gar nicht besonders konkret, also auf eine einzige mythologische Begebenheit oder ein einziges dichterisches Werk bezogen sein. Dort, wo Literaten und Philosophen mit dem Hausherrn gelehrte Gespräche über (Liebes-)Dichtung und (Liebes-)Philosophie führen sollten, hatte „Venus und Amor“ als gehaltvoller, aber nicht völlig festgelegter und gerade dadurch inspirierender Ausgangspunkt zu dienen.

ECKHARD LEUSCHNER
Institut für Kunstgeschichte
Universität Passau

Jörg Diefenbacher: Die Schwalbacher Reise, gezeichnet von Anton Mirou, in Kupfer gestochen von Matthäus Merian d. Ä., 1620; Mannheim: J. Diefenbacher 2002; 128 S., 115 Abb.; ISBN 3-00-008209-3; € 35,- (Bezug: J. Diefenbacher, K 3,17; 68159 Mannheim)

Die sogenannte „Schwalbacher Reise“, 1620 publizierte Ansichten des damaligen Orts Langenschwalbach, gehört zu den erfolgreichsten Graphikserien Matthäus Merians d. Ä. Die 26 Dorfszenarien, in kleinem Format nahsichtig wiedergegeben, folgen der innovativen Entwicklung der Landschaftsgraphik, die im 16. Jahrhundert von

den Niederlanden ausging. Jörg Diefenbachers Buch über diese Serie stellt den Zeichner Anton Mirou, der Merian die Vorlagen lieferte, ins Zentrum, teilt neue Funde mit und nimmt außer Zeichnungen Mirous, die nicht für diese Serie gedacht waren, auch einige seiner Landschaftsgemälde auf (S. 19–21). Das Buch bietet mehr, als der Titel verspricht.

Es ist notwendig und richtig, daß Diefenbacher zunächst die historische Situation referiert. Mirous Familie gehörte zu den zahllosen Protestanten, die unter der gewaltsamen Rekatholisierung der spanischen Niederlande nach 1585 ins Exil gehen mußten. Die Kurpfalz bot ihnen in Frankenthal einen Asylort, auch zum Zweck, kommerziell erfolversprechende Betriebe anzusiedeln (S. 11–12). In seiner Darstellung des „künstlerischen Umfelds“ (S. 13–16) dokumentiert Diefenbacher, wie die Forschung inzwischen die Legende von einer „Frankenthaler Malerschule“ der Landschaftskunst um Gillis van Coninxloo abgebaut hat¹. Bei der Frage nach Mirous Tätigkeit für den Kurpfälzischen Hof wird die Zuschreibung der „Kurpfälzischen Städtebilder“ (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) an Mirou abgelehnt. Dafür konnte eine Zeichnung für die Publikation zum Einzug von Kurfürst Friedrich V. und seiner Gemahlin Elisabeth Stuart neu zugeschrieben werden (S. 17–19)².

Der Hauptteil ist der „Schwalbacher Reise“ gewidmet, mit einer ausführlichen Erörterung über Entstehung, Technik, Motivwahl und Komposition der Zeichnungen Mirous (S. 22–28). Diefenbacher grenzt dabei die Skizzen der Dorfansichten von anderen, detaillierter ausgeführten Zeichnungen ab. Insgesamt liegt für sonst keinen der in Frankenthal tätigen Maler bisher ein solches Corpus gesicherter Zeichnungen vor.

Im Katalogteil sind zunächst die Zeichnungen erfaßt, auf denen Mirou Ort und Datum angegeben hat. Die Ordnung folgt nicht den Entstehungsdaten (20. Juni bis 12. Juli 1615), sondern den Nummern auf den Radierungen Merians; diese sind praktischerweise jeweils unter den Zeichnungen abgebildet (Kat.Nr. 1–10)³. Präzise ist beschrieben, wie Merian die Vorlagen für den Druck überarbeitete, etwa mit Schraffuren zur Belebung des Himmels, Veränderungen im Lichteinfall und zusätzlicher Staffage. Fast immer gelingt es Diefenbacher, den damaligen Standort des Zeichners exakt zu ermitteln. Diese beeindruckende, topographisch rekonstruierende Leistung widerlegt seine aus der Literatur abgeleitete Wertung, daß Mirou „also keineswegs in einer der realistischen Landschaftswiedergabe verpflichteten Tradition“ gestanden habe (S. 37). Auf den Ertrag der eigenen Forschung sind hier, wie noch mehrmals, widersprüchliche Interpretationen aufgesetzt.

1 Leider sind, im Gegensatz zu den meist qualitätvollen Abbildungen, die zur Abgrenzung von Mirous Zeichenweise in der Randspalte eingesetzten Vergleichsabbildungen so klein, daß sie diesem Zweck nicht dienen können (z. B. Abb. 5, 6, 20).

2 Diefenbacher geht hier nicht auf die Zeichnung „Der Empfang der Kurfürstin Elisabeth in der Pfalz“ in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart ein, Inv. Nr. C 3801, für die eine Zuschreibung an Mirou erwogen wurde. Siehe Ausst. Kat.: Die Renaissance im deutschen Südwesten. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Heidelberger Schloß, 1986, Bd. 1, S. 363, Nr. E 58; HEINRICH GEISSLER: On Central European Drawing between the Renaissance and Baroque, in: *Drawings Defined*, Hrsg: WALTER L. STRAUSS und TRACIE FELKER; New York 1987, S. 321–351, hier: S. 329, 342.

3 Merians Serie ist im Anhang nochmals komplett abgebildet (Abb. 35–60).

Im Katalogteil folgen die 1615 entstandenen Zeichnungen, die Merian nicht verwendete (Kat.Nr. 11–17)⁴. Unter dem Titel „Der freie Spaziergang nach Schwalbach, 1609“ stehen die in diesem Jahr entstandenen Ansichten (Kat.Nr. 18–19, S. 26). Diefenbacher schließt ähnliche Blätter Mirous an, die sich nicht lokalisieren lassen (Kat.Nr. 20–22). Den Schluß bilden die Zeichnungen mit einem wesentlich weiteren, Durchblicke in die Ferne integrierenden Konzept des Landschaftsbildes, die Merian für die Radierungsserie „Sechs große Landschaften“ mit Blättern von Paul Brill kombinierte (Kat.Nr. 23–25; die Radierungen im Anhang nochmals: Abb. 61–66).

Den Befund, daß sich den 26 Radierungen der „Schwalbacher Reise“ bisher nur neun Vorzeichnungen zuordnen lassen, interpretiert Diefenbacher dahingehend, daß Merian manche Zeichnungen mehrfach und variiert verwendet haben könnte (S. 29f.) Diese Annahme ist allerdings nicht zwingend, zumal Diefenbacher selbst weitere Funde erwartet (S. 26). So konnte jüngst eine 1615 in Schwalbach entstandene Zeichnung Mirous identifiziert werden⁵.

Bei der Frage nach den Vorbildern ist, nach einem kurzen Abriss der Geschichte der niederländischen Landschaftsdarstellung, als wesentliches Vorbild die Radierungsserie der sogenannten „Kleinen Landschaften“ genannt (S. 34–35). Diese Serie der ersten kleinformatigen Dorfansichten in der Druckgraphik wurde 1599/61 von Hieronymus Cock in Antwerpen publiziert und erfuhr bis 1676 vier Auflagen⁶. Über die Identität des „Meisters der Kleinen Landschaften“ mit Pieter Bruegel d. Ä. ist viel diskutiert worden; sie wird allerdings seit der Berliner Ausstellung von 1975 von der Forschung nicht mehr akzeptiert⁷. Auch die jüngsten Ausstellungen haben diese Serie aus Bruegels Werk ausgeschlossen⁸. Es ist daher nicht richtig, Pieter Bruegel d. Ä. zum „Urvater der nahsichtigen Dorflandschaften“ zu machen (S. 35). In dessen Landschaftsgraphik dominiert, bei aller Lebensnähe im Detail, das Konzept der ‚Weltlandschaft‘. Die Kunstgeschichte muß es aushalten können, daß sich nicht jede innovative Entwicklung, wie sie die „Kleinen Landschaften“ zweifellos waren, auf einen der ganz großen Namen zurückführen läßt. Reinhard Liess folgend⁹, sieht Diefenbacher die Errungenschaft solcher nahsichtiger Dorflandschaften „in der Befreiung der Dar-

4 Auf S. 75 sind die Abbildungen zu Kat.Nr. 13 recto und verso vertauscht.

5 Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Ausst. Kat.; Hrsg. BERND M. MAYER und TILMAN FALK; Städtische Galerie Ravensburg, 2003, S. 134, Nr. 53 (Text: Margaretha Krämer).

6 Als Radierer wurden inzwischen die Brüder Joannes und Lucas van Doetecum identifiziert: The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: The van Doetecum Family, bearb. von HENK NALIS, Bd. I, Rotterdam 1998, S. 94–135, Nr. 118–161; The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Cornelis Cort, bearb. von MANFRED SELINK, Bd. III, Rotterdam 2000, S. 255–257, Nr. R 51–94 (unter: „Rejected Prints“).

7 Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge; Ausst. Kat., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin 1975, S. 139–144, Nr. 184–195; HANS MIELKE: Pieter Bruegel. Die Zeichnungen; Turnhout 1996, S. 85–88.

8 Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints; Ausstellungskatalog, Hrsg. NADINE M. ORENSTEIN; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam und The Metropolitan Museum of Art, New York, 2001, S. 289–299, Nr. 135–144. Ganz verzichtet ist auf die Serie im Ausst. Kat.: Pieter Bruegel invent. Das druckgraphische Werk; Hamburger Kunsthalle, 2001.

9 REINHARD LIESS: Die Kleinen Landschaften Pieter Bruegels d. Ä. im Lichte seines Gesamtwerkes, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 15/16, 1979/80; S. 1–116 (Teil 1) & 17, 1981, S. 35–150 (Teil 2).

stellung aus den Beschränkungen ihrer eigenen Gegenständlichkeit und in der Erschließung einer noch darüber hinausgreifenden Aussage“ (S. 37). Auch diese Interpretation widerspricht dem sorgsam ausgebreiteten Befund: was solche Graphikserien bieten, ist – wenn überhaupt – die Befreiung des Bildes zur schieren, prosaischen Gegenständlichkeit.

Wenn der Amsterdamer Verleger Claes Jansz. Visscher 1612, ein halbes Jahrhundert nach der Erstausgabe, auf dem Titelblatt seiner neuen, veränderten Kopien der „Kleinen Landschaften“ schrieb, sie seien „von P. Bruegel gezeichnet“, war das zweifellos ein verkaufsfördernder Faktor¹⁰. Der Erfolg dieser Ausgabe war offensichtlich für den damals in Oppenheim tätigen Verleger und Radierer Johann Theodor de Bry der Anlaß, Mirou mit den Vorzeichnungen zu einer ähnlichen Serie zu beauftragen, die dann von Merian realisiert wurde (S. 32). Diefenbacher legt dar, wie das Titelblatt Merians dieses Vorbild zitiert (S. 34f.). Von daher wird auch verständlich, warum Mirou in Langenschwalbach überwiegend schiefe Bauernhäuser, teils in ‚malerisch‘ verfallendem Zustand, gezeichnet hat, und Merian in seinen Radierungen solche Motive noch verstärkte. Auch die Vermutung, der „mehr als dreiwöchige Aufenthalt“ Mirous in Schwalbach „wäre aber einzig aus dem einen Grund, täglich ein bis zwei Skizzen anzufertigen, sicherlich nicht zu rechtfertigen gewesen“ (S. 33), ist angesichts dieses erfolgreichen Vorbilds unbegründet.

Langenschwalbach war aufgrund seiner heilsamen Mineralquellen bekannt, bereits 1581 gewürdigt in der Publikation „Neuw Wasserschatz“ des Wormser Stadtarztes Jakob Theodor (S. 3, 33). Von diesem ‚Kurbetrieb‘ ist allerdings auf Mirous Zeichnungen und den Radierungen Merians, der den Ort selbst kannte, nichts zu sehen. Präzise stellt Diefenbacher fest, daß Mirou „jede Art repräsentativer Ansichten“, etwa von Rathaus, Brunnen oder Gasthäusern, strikt vermied (S. 37f.). Dennoch deutet Diefenbacher immer wieder an, die Bedeutung als Kurort wäre Anlaß der Graphikfolge gewesen, als Angebot für diejenigen, die sich den Kuraufenthalt nicht leisten konnten, „in ihrer Phantasie eine Reise in den ländlichen Badeort“ zu unternehmen (S. 10). Auch hier unterläuft dem Forscher eine Interpretation gegen die eigenen Ergebnisse – erklärbar vielleicht aus der Tatsache, daß sein Buch anlässlich der 650-Jahrfeier Bad Schwalbachs erscheinen konnte.

Die Serie sollte insgesamt keineswegs „dem Betrachter eine Reise vorspiegeln [...], auf dem Weg von Mainz durch das Aartal bis nach Schwalbach“. Fast beiläufig teilt Diefenbacher hier den entscheidenden Befund mit: „Bei der Überprüfung der Standorte ließ sich feststellen, daß die meisten Arbeiten im Unterdorf von Schwalbach, im Umkreis von nur wenigen hundert Metern entstanden waren“ (S. 36). Die von Merian hinzugefügte „figürliche Staffage“ (S. 39f.) reicht von frei laufenden Tieren und dem „gemütlichen“ Leben im Dorf bis zu biblischen Szenen. Manche darunter, wie „Juda und Thamar“ (Abb. 47) oder der „Überfall auf der Landstraße“, mögen auf das Thema des Weges anspielen. In anderen, wie der „Taufe des Kämmerers

10 Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, Bd. XXXVIII: Claes Jansz Visscher; bearb. von CHRISTIAAN SCHUCKMAN; Roosendaal 1991, S. 144–147; New Hollstein: Doetecum (wie Anm.), Nr. 118–161, jeweils unter „Copy“.

aus dem Morgenland“ (Abb. 52) und „Der Engel erscheint Hagar“ (Abb. 53), sieht Diefenbacher das Wasser in „zentraler Bedeutung“ und „somit klar in Bezug zu dem Kurort Langenschwalbach“ (S. 39). Doch die Staffage fügt sich nicht zu einer ‚Erzählung‘ über den Weg oder die Bedeutung des Wassers zusammen; sie bietet Anspielungen, die eine dezidierte Bedeutungsfestlegung nicht tragen können.

Merian hat auch gar nicht versucht, den Eindruck einer ‚Reise‘ zu erwecken; in geradezu bunter Folge wechseln Ansichten des Ortes und Szenen auf dem Waldweg. Sein Titelblatt verspricht nicht mehr als einige „ländliche Gehöfte um die sauren Brunnen von Schwalbach herum“ (S. 22, 35, Abb. 35). Die naheliegende Konsequenz zieht Diefenbacher allerdings nicht: die Serie läuft unter einem falschen, zumindest irreführenden Titel. Es sei daher vorgeschlagen, die Serie künftig unter dem Titel „Ansichten aus der Umgebung von Schwalbach“ oder einfacher: „Schwalbacher Ansichten“ zu führen.

HANS-MARTIN KAULBACH

Staatgalerie Stuttgart – Graphische Sammlung

Reinhard Liess: Im Spiegel der „Meniñas“. Velázquez über sich und Rubens; Göttingen: V & R unipress mit Universitätsverlag Osnabrück 2003; 118 S., 1 Abb.; ISBN 3-89971-101-7; € 22,90

„Jetzt verstehe ich, warum du diesen Gesichtsausdruck hast. Du siehst das Bild von der Kehrseite aus. Was siehst du von dort? Sag es mir! Warte, ich komme auch. Ich möchte es auch sehen“¹. Den Wunsch des Erzählers in Antonio Tabucchi's „Il gioco del rovescio“ hatten wohl schon viele Betrachter der „Meniñas“ von Velázquez, von denen dort die Rede ist. Gerne möchte man einmal in die Rolle des Künstlers schlüpfen, um zu sehen, was dieser so aufmerksam – Pinsel und Palette in der Hand – betrachtet. Weil uns dies jedoch bekanntlich nicht möglich ist, diente das Gemälde – eines der großen Rätselbilder der abendländischen Malerei – schon Generationen von Kunsthistorikern, Historikern, Philosophen u. a. als Ausgangspunkt für teilweise erstaunliche Theorien. Ein Ende ist nicht abzusehen. Jüngst bildete es sogar die Grundlage für eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte².

Reinhard Liess hat nun ein vergleichsweise schmales Buch vorgelegt, das mit den Spekulationen über das Gemälde aufräumen möchte. Ausgangs- und Bezugspunkt seiner Ausführungen ist deshalb stets das Gemälde selbst. Dieses löbliche Vorgehen ist angesichts des mittlerweile aufgetürmten Berges an Literatur zu Velázquez' Meisterwerk, der den Blick auf das Gemälde längst zu verstellen droht, durchaus nachzuvollziehen, ja vielleicht der einzig gangbare Weg. Zum Ende seiner Untersuchung heißt es: „Die Methode, der sich die vorliegende Abhandlung anvertraute,

1 ANTONIO TABUCCHI: Das Umkehrspiel, in: ders.: Der kleine Gatsby. Erzählungen. Deutsch von Dagmar Türck-Wagner; München 1989, S. 21.

2 THIERRY GREUB (Hrsg.): Las Meniñas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte; Berlin 2001.