

racci in general, and shows how the questions of attribution that have been a main concern for many scholars in this field – a discussion that should be made explicit when writing a present-day catalogue of a museum's holdings in a particular field such as this.

ARNOLD WITTE
University of Amsterdam

Claudia Swan: Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629) (*Studies in Netherlandish Visual Culture*); Cambridge: Cambridge University Press 2004; XVII u. 254 S., ill.; ISBN 0-521-82674-8; £ 41.–

Jacques de Gheyn II hat ein derart schillerndes Oeuvre hinterlassen, daß bislang keine Etikettierung gelang, aber auch die Bewertung seiner Scharnierstellung in der niederländischen Kunstgeschichte nicht erörtert worden ist. Die bisherige Forschungstätigkeit ist stets auf einzelne Werkgruppen konzentriert geblieben. Während der New Hollstein zu de Gheyn erst kürzlich erschienen ist, sind seit der Publikation des Oeuvrekataloges der Zeichnungen und Gemälde fast fünfundzwanzig Jahre vergangen. Kehrt man von hier wieder in die Gegenwart zurück, bleiben zwei Werkgruppen, die in isolierte Forschungsstränge Eingang gefunden haben: Blumenmalerei und Hexenzeichnungen. Erst mit Claudia Swans Buch liegt nun eine Studie vor, die nicht vor Gattungsgrenzen halt macht, sondern, gleichsam in einer Zirkelwendung, das Nebeneinander der beiden Bildgruppen als gesondertes Problem herauspräpariert. Die stilistische Differenz zwischen den beiden etwa gleichzeitig entstandenen Bildgruppen sei vom kunsthistorischen Standpunkt ebenso erklärungsbedürftig wie die Beziehung zwischen frühneuzeitlichem Empirismus und „dem Okkulten“ aus wissenschaftshistorischer Perspektive (S. 4).

Claudia Swan ordnet die beiden etwa gleichzeitig entstandenen Werkgruppen zunächst Carel van Manders Begriffspaar „naer het leven“ und „uyt den gheest“ zu und stellt sie einander pointiert gegenüber. Die Naturstudien entsprechen der kunsttheoretischen Forderung nach „Naturalismus“ bzw. Naturwahrheit oder „Mimesis“, die Hexenbilder jener nach „Imagination“, „phantasia“.

Entlang diesem Begriffspaar bzw. den Werkgruppen ist das Buch in zwei große Kapitel eingeteilt, die sich als gesonderte Studien betrachten lassen. In beiden setzt Claudia Swan die Bilder nur in einem ersten Schritt zu den kunsttheoretischen Begriffen in Verbindung, um im nächsten die Frage nach möglichen Beziehungen zwischen ihnen und erkenntnistheoretischen Grundlagen der frühen Wissenschaften innerhalb einer *visual culture* zu stellen. Es ist bezeichnend, daß der erste Teil des Buches, der den Naturstudien gewidmet ist, mit der panegyrischen Aussage von Constantin Huygens eröffnet wird: Jacques de Gheyn könne in seinen Bildern wie durch ein Mikroskop eine „neue Welt“ sichtbar machen. Bereits Svetlana Alpers hat diese Passage zitiert, um Jacques de Gheyn als Kronzeugen einer „beschreibenden“ Kunst aufzuru-

fen – und überhaupt ist Svetlana Alpers' „Art of Describing“¹ ein wichtiger Ausgangspunkt für Claudia Swan, nicht zuletzt für den Ansatz, die spezifische Bildgestalt mit frühneuzeitlicher Epistemologie über das Dachkonzept einer *visual culture* zu verbinden.

Claudia Swan kann durch den Hinweis auf de Gheyns intensive Beziehungen zu Gelehrten wie Carolus Clusius deren Forderung nach „objektiven“ Abbildungen als Antrieb für de Gheyns gesteigerte Naturannäherung plausibel machen. Ihre Fallstudie zum Lugt-Album (S. 66–94) verdeutlicht, daß die Miniaturen exotischer Blumenarten und Kleintiere die Topik der Ars–Natura–Analogie auf die Spitze treiben. Neu ist nun aber die These, daß die schiere Kompilation von seltenen Blumenarten im Lugt-Album jenem Ordnungsprinzip „nach Ähnlichkeiten“ gehorche, das auch dem Konzept des frühneuzeitlichen botanischen Gartens zu Grunde liegt. Dies gelte schließlich auch für das frühe selbständige Blumenstillleben als „Blumensammlung“: In künstlicher Zusammenschau ermöglichen botanischer Garten und Blumenstillleben gleichermaßen sowohl eine „morphologische Betrachtung“ als auch den „seriellen Vergleich“ – also Ordnungsmethoden der frühen Naturwissenschaft: „In assembled form, the still life may amount to a microcosmic representation of a garden. Simultaneously, it makes sense to think about the structure of these pictures and of their viewing as pertaining to the tabular model“ (S. 114).

In Teil II wird die Gruppe der Hexenbilder aus dem größeren Komplex von phantastisch-makabren Zeichnungen de Gheyns herausgehoben. Sie stehen in mehrfacher Hinsicht in der von der antiken Literatur beeinflussten ikonographischen Tradition, aus der Jacques de Gheyn sowohl das stereotype Hexenbild als auch konkrete Motive übernimmt. Das künstlerische Interesse an dem Thema sieht Claudia Swan allerdings weder in direktem Zusammenhang mit Hexenverfolgung oder humanistischer Topik noch mit den Kategorien des Allegorischen und Wunderbaren allein begründbar, sondern in der doppelten Rolle, die der menschlichen Vorstellung (*imagination*) im Hinblick auf das Schaffenspotential des Künstlers einerseits und für die Einschätzung des Phänomens „Hexerei“ andererseits beigemessen wurde.

Zur Entstehungszeit von Jacques de Gheyns Hexenzeichnungen wurden Melancholiekonzepte und neoplatonische Modelle der menschlichen Vorstellungskraft – nachweislich auch im unmittelbaren Umfeld de Gheyns – zu einer psychopathologischen Erklärung des Phänomens „Hexerei“ und zunehmend zur Verteidigung der Beschuldigten herangezogen. Im Zentrum steht die Überzeugung, daß dämonische Handlungen niemals real, sondern Trugbilder eines durch Melancholie geschwächten Geistes seien. Von hier aus schließt Claudia Swan auf das künstlerische Interesse an der Hexendarstellung: Wenn phantastische Bildthemen im allgemeinen Gelegenheit zur Demonstration künstlerischer Phantasiekraft – „uyt den gheest“ – bieten, so träfe dies in besonderem Maße für Ansichten des Hexentreibens zu, denn es ginge um die

1 SVETLANA ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago / London 1983. Deutsche Ausgabe: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*; Köln 1985.

Darstellung innerer Wahrnehmungen. In ihrer „tableauartigen“ Ausweitung der Szenarien problematisieren sie als bildliche Formulierung des skeptischen Standpunktes die Glaubwürdigkeit des Dargestellten.

Claudia Swan vermutet in der Koexistenz von Naturstudien und Hexenszenen eine programmatische Konfiguration, gewissermaßen – in einer historischen Vorwegnahme – die bildliche Formulierung des cartesianischen Imperativs: die Vernunft sei die Verifizierungsinstanz aller Sinneswahrnehmung. Während Jacques de Gheyn einerseits den vernunftgemäßen Gebrauch des Sehsinns an seinen Naturstudien demonstriert, wirft er andererseits mit den Hexenbildern die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Sichtbaren auf. Als Bilder von (Trug-)Bildern stellen sie etwas dar, was es nach Ansicht de Gheyns gar nicht gibt: eine Illusion. Wenn der Betrachter die Naturstudien als wahrheitsgetreue Abbilder erkennt, so muß er erst seine Vernunft befragen, ob er diesen Schluß im Falle der Hexenbilder ebenfalls ziehen kann:

„In my view, de Gheyn’s images of witches and witchcraft represent a skeptical view of their reality and demonstrate the fictive nature of such phenomena. [...] Whereas it is the privilege of the artist to be able to control his imagination, [...], one of the most salient instances of the imagination run amok – and one that speaks directly to questions of whether the mind’s images are true or false – is the imagination of the melancholic and/or the witch. [...] The two modes of production under review [d. h. Naturstudien und Hexenbilder, F. Z.] might, I suggest, be asking the same question from different perspectives. That question is how what we perceive is to be reasoned. [...] De Gheyn takes up the gambit according to his means and answers the question through his images – images that, in adhering either to a model of „good“ vision and trustworthy perception or to a model of „suspect“ sight and imperfect, hybrid dreams, represent the poles of the discussion. The question Descartes asks about credibility is articulated by de Gheyn’s images, and most forcefully by their alternating adherence to the realms of observation and illusion, of *leven* and *gheest*, of world and mind“ (S. 198).

Die Schlußthese wird noch einmal als Frage formuliert: „Is it going too far to propose that an early modern artist [...] produced a sustained commentary on the nature of images and their cognitive function, by way of images?“ (S. 200).

Claudia Swans Vorstoß, für Bildschaffen und „Wissenschaften“ die Wirksamkeit einer gemeinsamen Schnittmenge übergreifender Wahrnehmungskonzepte aufzuzeigen und die Reflexion der Wahrnehmung im Medium des Bildes zu veranschlagen, repräsentiert jene Kunstwissenschaft, die mit der eigenen Frage nach dem „Bild als Bild“, bzw. als Wahrnehmungsgegenstand oder Medium, die Realismusdebatte befeuert hat und sie auch als Frage des Künstlers im Kunstwerk selbst formuliert sucht. Nicht nur die Form des Hexenbildes, sondern auch, wie es Claudia Swan explizit zur Diskussion stellt, das Interesse des Künstlers für das Thema selbst scheint durch diese Art künstlerischer Selbstreflexion eine Erklärung zu erhalten.

Gerade durch die überzeugende Rekonstruktion des wissenschaftstheoretischen Hintergrundes im allernächsten Schaffensumfeld wirkt die Argumentation Claudia Swans beinahe zwingend. Das schwächste Glied in der sonst faszinierenden

Beweiskette sind aber letztlich Jacques de Gheyns Bilder selbst. Während frühes Blumenstilleben und Blumen-„Sammlungen“ schon früher, z. B. von Sam Segal² aufeinander bezogen wurden, deckt die Übertragung der „morphologischen“ Beschreibung und des „seriellen Vergleichs“ auf Blumenstilleben gerade eben die ästhetische Differenz des jungen Tafelbildes zu den botanischen Bildern auf, die diesen Prinzipien entsprechen sollen. Auch scheinen die Diskurse über die menschliche Vorstellung in dämonologischen und kunsttheoretischen Schriften zwar eine Erklärung für das anhaltende Interesse an Hexenbildern zu liefern – aber an de Gheyns Bildern läßt sich das nicht nachweisen. Durch die Feststellung, daß bei de Gheyn der Melancholiegestus häufiger vorkommt, ist die Stichhaltigkeit dieses Argumentes nur dünn unterfüttert. Ebenso ist es die Behauptung, daß auch de Gheyn'sche Sabbath-Darstellungen im Umfeld der Skeptiker eine polemische Dimension erhalten – hier reicht die Feststellung des „Tableau“-Charakters sowie der Verwendung des gleichen Bildstereotyps als Illustration der skeptischen Hexenliteratur nicht aus. Die „konventionelle Kunstgeschichte“, wie Claudia Swan sie nennt, würde viel eher beobachten, daß die besondere tableauartige Ausweitung der Hexenszenarien bei de Gheyn sich eben nicht dem Kontext beugt, sondern eine Darstellungstradition fortsetzt, die die Kontroverse um die Existenz von Hexen ohne eindeutige Anzeichen einer Polemik konsequent ignoriert. Beunruhigend wirkt zudem, daß bei all diesen Erwägungen die Frage nach den eigentlichen Zielgruppen der Blumen- und Hexenbilder noch offen ist.

Inzwischen hat dagegen die Bereitschaft, das Genre mit erfrischend traditionellen Mitteln als moralisierende Warnung vor erotischer Verführung zu erklären, im Falle eines der rätselhaftesten „Hexenbilder“ Dürers jüngst zu überraschendem Erfolg geführt³. Im Spielraum dieses Spannungsfeldes müssen Jacques de Gheyns Bilder noch verortet werden.

FRANK-THOMAS ZIEGLER
 Universität Tübingen
 Institut für Kunstgeschichte

2 SAM SEGAL: Jacques de Gheyn's Plants, in: Roelant Savery in seiner Zeit (1576 – 1639). Ausst. Kat. Köln, Walraff-Richartz-Museum / Utrecht, Centraal Museum 1985, S. 55–64.

3 JEROEN STUMPEL: The fowl fowler found out: on a key motif in Dürer's *Four Witches*, in: *Simiolus* 30, 2003, S. 143 – 160.

Hubert Locher: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert; Darmstadt: Primus 2005; 213 S., 140 farb. Abb.; ISBN 3-89678-530-3; € 39,90

Hubert Locher, Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, hat das Jahrhundert vor dem Durchbruch der Moderne in Deutschland ziemlich genau in den Grenzen von 1800 und 1900 zum Gegenstand eines Buches gemacht. Es besteht aus einem Einleitungskapitel „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“, in dem die Blickrichtung aufgezeigt wird, und dreizehn Essays, die, wie es im Vorwort heißt, aus einer Berner Vorlesung hervor-