

as far as possible. The research set out in this book [...] is intended as a contribution to this process of demythologization" (S. 7). Und im Klappentext des australischen Kataloges heißt es: „This book [...] reveals that his work has always inspired legends and myths as well as convoluted interpretations. One of the aims of the book is to extract the kernels of truth from both the old and the new mythologies“. So notwendig die „Entmythisierung“ gerade im Falle Rembrandts ist, so deutlich birgt sie doch auch die Gefahr einer „Remythisierung“ unter anderen Vorzeichen und mit anderen Mitteln. Ich meine damit nicht nur Entwürfe wie etwa SVETLANA ALPERS' vieldiskutierte Darstellung „Rembrandts als Unternehmer“, als eines selbstbewußten Machers und Strategen seines Namens, als eines auf den Erfolg am Markt zielenden „pictor economicus“, die sicher eine ungemein anregende, aber letztlich doch wohl eher spekulative Projektion aus der Sicht des modernen Kunstbetriebs ist¹⁸. Ich meine ebenso den „mikroskopischen Blick“, zu dem uns die heutigen technologischen und naturwissenschaftlichen Möglichkeiten verführen, der die Bilder gleichsam sezieren, dem Pinselstrich auf den Leib rücken, die Malschichten durchdringen, die Malsubstanzen in ihre Bestandteile auflösen will – die Kunstgeschichte auf der Suche nach dem Genom der Kunst? MARTIN WARNKE hat 1991 in einer Rezension der Ausstellung „Rembrandt – Der Meister und seine Werkstatt“ auf den Zusammenhang zwischen der Hinwendung der Wissenschaft zu Rembrandts Malweise und den heutigen Aufnahmetechniken hingewiesen: „die Begeisterung für die Faktur ist eine Sublimierung der naturwissenschaftlichen Mikroskopie und der Phototechnik“. Warnke kommt zu dem Schluß: „Wie jede Generation vor uns konstruieren wir unser eigenes Rembrandt-Bild, richten unsere Sehorgane danach ein, sortieren, was gut und was schlecht, was echt und was unecht ist“¹⁹. Vielleicht sollten wir uns an ROLAND BARTHES erinnern, der in den „Mythen des Alltags“ erkannte, daß die „beste Waffe gegen den Mythos [...] in Wirklichkeit vielleicht [ist], ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen“²⁰.

CHRISTOPH ZUSCHLAG
Heidelberg

18 Vgl. SVETLANA ALPERS: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt; Köln 1988.

19 MARTIN WARNKE: Rembrandt – einsames Genie oder rüder Zeitgenosse? Die Geburt der Giganten im Land der Kleinmeister, in: *Die Zeit*, 12. September 1991.

20 ROLAND BARTHES: *Mythen des Alltags*; Frankfurt am Main 1964, S. 121.

Susanna Steensma: Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk (*Studien zur Kunstgeschichte*, 131); Hildesheim: Olms 1999; zugleich phil. Diss. Univ. München 1996; 419 S., 8 Farbabb., 262 SW-Abb.; ISBN 3-487-10930-1; DM 168,-

Mit ihrer Münchner Dissertation hat Susanna Steensma die noch ausstehende Monographie mit Werkverzeichnis des holländischen Stillebenmalers Otto Marseus van Schrieck (1619–1678) vorgelegt. Dieser etablierte kurz nach Mitte des 17. Jahrhunderts

eine neue Stillebenform, die sich durch die prononciert ausschnittshafte Wiedergabe eines Stücks Waldboden, von vielfältiger Flora und Fauna belebt, auszeichnet. Insbesondere Schmetterlinge zählen dabei zum festen Inventar, hinzu kommen stets verschiedene Reptilien und Amphibien, die, quasi als Akteure, in lebensbedrohliche Kämpfe miteinander verstrickt sind. Das Auge des Betrachters wird dabei derart nah an diese Mikrowelt herangeführt, daß eine ästhetische Grenzziehung unmöglich gemacht wird. Da dieser spezifische Darstellungstypus durch gelegentliche Einfügung eines Hintergrunds sogar die Grenze zur Landschaftsgattung überschreitet, wird das terminologische Dilemma einer adäquaten Begriffsbestimmung umso deutlicher. Susanna Steensma folgt diesbezüglich mit der Bezeichnung *sottobosco* (Unterholz, Unterwald) dem italienischen Sprachgebrauch (S. 31 f.).

Nachdem die Verfasserin zu Beginn ihrer Untersuchung den größtenteils an entlegenen Stellen publizierten Forschungsstand vorgestellt hat, bemüht sie sich um eine Rekonstruktion von Schriecks Biographie, wozu ihr Arnold Houbrakens *Groote Schouburgh* als maßgebliche Quelle dient (S. 10). Anhaltspunkte hinsichtlich Schriecks Ausbildungszeit und früher Schaffensphase sind äußerst rar gesät; ein mehrjähriger Italienaufenthalt, zu dem er 1648 aufbrach, scheint von zentraler Bedeutung für seinen künstlerischen Werdegang gewesen zu sein. So arbeitete er in diesen Jahren für die Medici und war in Rom Mitglied in der niederländischen Schildersbent, ehe er gegen 1660 in die Niederlande zurückkehrte, um sich in Amsterdam niederzulassen.

Wie Susanna Steensma begründet darlegt, hat sich Schrieck anscheinend erst in Italien dem *sottobosco* zugewandt – seine künstlerischen Anfänge galten dagegen dem Blumenstück. In diesem Genre offenbaren Schriecks Arbeiten eine deutliche Nähe zu den Gemälden Willem van Aelsts, was sich insbesondere in der Wahl eines extrem niedrigen Blickpunkts äußert. Tisch und Blumen werden dabei nicht in der üblichen Aufsicht, sondern aus Höhe der Tischkante gesehen (S. 28 f.).

Im folgenden befaßt sich die Autorin mit der Entwicklung von Schriecks *sottobosco*-Darstellungen. Während sich dessen frühe Gemälde durch ein additives Nebeneinander von Tieren und Pflanzen bei oftmals mangelnder Naturnähe charakterisieren lassen (S. 35 f.), beobachtet Susanna Steensma dagegen für die 1660er Jahre neben gesteigerter Interaktion zwischen den Tieren einen frappanten Verismus, den sie überzeugend mit Schriecks empirischem Anspruch in Verbindung zu bringen sucht. Denn in diesen Jahren hatte sich der Maler auf seinem Landgut unweit Amsterdams ein umzäuntes Gehege eingerichtet, worin er sich Reptilien hielt, um Studien am lebenden Objekt betreiben zu können (S. 19 f., 36 f.).

Doch auch in technischer Hinsicht zeigte sich Schrieck innovativ, indem er bestimmte Druckverfahren entwickelte, von denen insbesondere der Schmetterlingsabklatsch, ein Phänomen des Naturselbstdrucks, Erwähnung verdient¹. In eine Grundierung aus Bleiweiß wurde dabei der echte Schmetterlingsflügel gedrückt und

1 Erstmals entdeckt wurde diese technische Besonderheit auf einem Gemälde des Schrieck-Nachahmers Johann Falch. Vgl. BODO BEIER: „Contre-Épreuves“ in der barocken Stillebenmalerei, in: *Maltechnik/Restauro* 1, 1987, S. 35–39.

sodann wieder abgezogen, wobei die farbigen Schuppen daran haften blieben. Susanna Steensma, die sich den Abklatsch auch im Eigenversuch erschließt (S. 64), greift aber zu kurz, wenn sie dieses Verfahren lediglich auf den Blickwinkel einer rationalen Arbeitsweise sowie das Bedürfnis nach Kuriosem verengt (S. 72, 75, 99), denn Schriecks Vorgehen ist zudem von eminenter ästhetischer Brisanz, was der Verfasserin leider entging. Damit bleiben die einer Beschäftigung mit der Stillebengattung generell inhärenten Überlegungen zum Komplex der *imitatio*-Lehre gänzlich ausgespart. Indem Schriek nämlich die mimetische Ausführung der Schmetterlingsflügel umgeht, entbindet er sich an diesen Stellen der Verpflichtung auf unbedingte Naturnachahmung, um dem Gemälde stattdessen die wirkliche Natur zu implantieren und inkorporieren. Der *paragone* zwischen *ars* und *natura* wird jedoch allzu versteckt ausgetragen, was eher eine Grenzverwischung zwischen beiden Polen bedingt.

Einerseits wird dadurch Schriecks Streben nach Wirklichkeitssteigerung manifest, andererseits hat er aber die empirische Realität mehrfach bewußt unterlaufen. Dies zeigt sich insbesondere an seinem Verzicht auf eine einheitliche Lichtführung (S. 38, 59 f., 78). Schriek taucht seine Szenarien häufig in nächtliches Dunkel, wobei er punktuelle Helligkeitsakzente setzt, die den inszenatorischen Charakter seiner Kompositionen unterstreichen. Diese extrem kontrastreiche Lichtregie stiftet außerdem ein innerbildliches Moment der Unruhe, das von den dargestellten Tieren noch verstärkt wird, denn diese sind zumeist im Zustand höchster Lebendigkeit umgesetzt, förmlich „eingefroren“. Auf diese Weise eröffnet der Maler dem Betrachter zusätzlich Felder, die der Wahrnehmung eigentlich verborgen bleiben müßten, denn die dargestellten Jagdvorgänge ereignen sich in Sekundenbruchteilen.

Obwohl die Autorin die Arbeiten Schriecks mehrfach im Kontext der Kunst- und Wunderkammern situiert (S. 33 f., 56 f., 61, 90, 99), hat sie darauf verzichtet, näher auf den für das Verständnis von Kunstkammern grundlegenden Faktor der Bewegung einzugehen, wobei sich sogar ein aufschlußreicher plastischer Vorläufer zu Schriecks Bildfindungen nennen ließe. Neben den weitverbreiteten Naturabgüssen, welche die Tiere, gleichsam in höchster Bewegtheit erstarrt, wiedergaben, wäre dabei an die sogenannten Schüttelkästen zu denken. Bei diesen handelt es sich um Holzkästchen, deren Bodenfläche aus Moos und Astwerk einen Waldboden imitiert, der von teils ins Phantastische überhöhten Tieren, darunter Drachen, Eidechsen oder Schildkröten belebt wird. Diese sind derart befestigt, daß ihnen noch ein gewisser Bewegungsspielraum erhalten bleibt. Wird nun der Kasten bewegt, treten die Tiere in Aktion, werden quasi zum Leben erweckt².

Der ikonographischen Analyse räumt Susanna Steensma nur wenige Seiten ein (S. 75–82), wobei sie, vom Referieren des Forschungsstandes abgesehen, keine neuen Akzente setzt. Wie bereits Sam Segals Forschungen zur Stillebenmalerei deutlich machten, erweist sich eine auf völlige inhaltliche Kohärenz abzielende ikonographi-

2 Vgl. hierzu HORST BREDEKAMP: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*; Berlin 1993, S. 49 f.; ELISABETH SCHEICHER: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*; Wien/München/Zürich 1979, S. 126.

sche Deutung schon deshalb als wenig ertragreich, weil sich zahlreiche Gegenstände, in Schriecks Bildwelt etwa Eidechsen und Disteln, gleichermaßen *in bono* und *in malo* „lesen“ lassen.

Jedoch präsentiert Schrieck als eines seiner Leitmotive Schlangen, die Schmetterlingen nachjagen – eine Konstellation, die er in verschiedensten Varianten durchspielt. Da nun dieses Jagdverhalten in der Natur keine Entsprechung findet – Schmetterlinge zählen nicht zur Beute von Schlangen – ließe sich Schriecks mögliche Intention auch auf einer sinnbildlichen Ebene ansiedeln. Wenngleich der Aussagegehalt dieser Darstellungen keinesfalls auf eine ausschließlich christlich-moralische Dimension verengt werden sollte, waren bestimmte Deutungsschemata sicherlich im kollektiven Bewußtsein des 17. Jahrhunderts fest verankert und so bei der Bildbetrachtung zumindest assoziativ präsent. Demnach würde die Schlange, als Symbol von Sünde und Tod Zeichen menschlicher Bedrohung, dem Schmetterling nachstellen, der die Seele repräsentiert³.

In den beiden abschließenden Kapiteln sucht die Autorin schließlich Schriecks Auftraggeber zu bestimmen und kann zudem herausstellen, in welchem starkem Maße dessen Nachfolger und Nachahmer im 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen tätig waren.

Einen rundum gelungenen Eindruck hinterläßt der ausführliche Katalogteil, in welchem Susanna Steensma Schriecks Oeuvre etwa 120 Gemälde zuweist, die vollständig abgebildet sind, acht davon sogar zusätzlich in Farbe. Dabei ist außerdem positiv zu vermerken, daß die Autorin sowohl zweifelhafte, als auch abzuschreibende Werke mit ähnlicher Gründlichkeit vorstellt, was den Katalog um weitere 214 Einträge anwachsen läßt. Auch diese sind zu einem Großteil in SW-Abbildungen erfaßt. Da jedoch im Fließtext ausschließlich auf die Katalognummern verwiesen wird, ist der rasche Zugriff auf die jeweilige Abbildung etwas erschwert.

MARKUS BERTSCH
Berlin

3 Als in dieser Hinsicht aufschlußreich erweist sich ein posthumes ganzfiguriges Bildnis Moses ter Borchs (Öl auf Leinwand, 77,5 × 58,5 cm, New York, Historical Society), das von seinen Geschwistern Gerard und Gesina gemeinschaftlich angefertigt wurde. Die über den Boden verstreuten Gegenstände, der Kriegs- und Vanitassphäre entlehnt, lassen sich einer Memorialstruktur eingliedern, indem sie auf dessen frühzeitigen Tod anspielen. Die obere Bildhälfte ist dagegen mit den für Schrieck typischen Requisiten besetzt: Eine Schlange schnellte aus einer bewachsenen Felsböschung von links auf den Kopf des Dargestellten zu, während rechts oberhalb ein Schmetterling flattert. Der unsterblichen Seele des Verstorbenen kann das Reptil demnach nichts mehr anhaben. Vgl. hierzu STURLA JONASSON GUDLAUGSSON: Gerard ter Borch, 2 Bde.; Den Haag 1959/60, Bd. 1, S. 148, 164; Bd. 2, S. 208 f., Kat.-Nr. 227; A. J. MOES-VETH: Mozes ter Borch als sujet van zijn broer Gerard, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 3, 1955, S. 37–46, bes. 39.