

alleinige Planungshoheit für sich zu reklamieren. Ein Blick auf Stifterheraldik und Bauinschriften, die dem Bauherrn huldigen und kaum je einmal den Architekten nennen, auf die Ikonographie von Grundsteinlegungsmedaillen oder auf einen graphisch vervielfältigten Typus von Papstbildnissen, der auf den Rahmenleisten in Form kleinformatiger Vignetten die Bauten des jeweiligen Pontifikats vorstellt, kann dieses Argument bestätigen.

Erst vor dem Hintergrund solcher immer noch viel zu wenig untersuchten medialen Repräsentationsstrategien, wie sie als Programmbild schließlich auch der eingangs beschriebene Bildnistondo des Cosimo I. vor Augen stellt, gewinnt das Bild vom *principe architetto* seinen vollständigen Umriß. So wäre der historischen Rekonstruktion der Bauherrntätigkeit, die sich die hier zur Debatte stehenden Studien zur Aufgabe machen, mit kaum übertriebener Polemik die These gegenüberzustellen, daß es nicht nur und vielleicht auch gar nicht in erster Linie darum geht, ob der Fürst seine Rolle als Architekt tatsächlich wahrgenommen hat. Ebenso entscheidend ist wohl, daß er sie für sich in Anspruch zu nehmen wußte. Denn für die Repräsentation von Herrschaft stellt sich schon die öffentliche Behauptung von Bauherrnschaft gerade in ihrer bildlichen Überzeugungskraft als ein ebenso effizienter wie obligatorischer Bestandteil des Regierungshandelns dar.

DIETRICH ERBEN

*Eidgenössische Technische Hochschule
Zürich*

Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden. Herausgegeben von Heiner Borggreve u. a. [Ausstellung im Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, 26. Mai – 25. August 2002; Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten Antwerpen, 15. September – 8. Dezember 2002]; München: Hirmer 2002; 400 S., ill.; ISBN 3-7774-9470-4; € 55,-

Petra Sophia Zimmermann: Die Architectura von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa; München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002; 262 S., ill.; ISBN 3-422-06370-6; € 49,80

Die Vielseitigkeit und enorme Produktivität von Hans Vredeman de Vries als Maler, Zeichner, Architekturtheoretiker und Lehrer der Perspektive ist schon immer bekannt gewesen, aber nur zögernd hat sich die Forschung bisher auf diesen merkwürdigen Künstler eingelassen. Seit der ungedruckten Dissertation von HANS MIELKE (Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis der Sticherwerke und Beschreibung seines Stils; Berlin 1967) ist nichts Wesentliches mehr über den Meister veröffentlicht worden. Erst neuerdings änderte sich das plötzlich, als die Bände XLVII und XLVIII von „Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts 1470–1700“, Rotterdam 1997, erschienen und das vollständige graphische Œuvre Vredemans in Text und Bild neu präsentierten. Der Herausgeber Peter Fuhring konnte sich auf Mielkes Arbeit stützen,

aber noch viel neues Material beibringen. Im Jahre 2002 nun geriet Vredeman durch die Ausstellung in Schloß Brake und anschließend in Antwerpen sowie durch die Abhandlung von Petra Sophia Zimmermann vollends ins Zentrum kunsthistorischer Aufmerksamkeit. Vielleicht hängt das neue Interesse ja damit zusammen, daß die Renaissance nördlich der Alpen inzwischen doch als eine Epoche sui generis erkannt worden ist, wozu die Aktivitäten des Weserrenaissance-Museums in Schloß Brake bei Lemgo viel beigetragen haben.

Zu dem jüngsten Ereignis daselbst erschien ein umfangreicher und generös illustrierter Katalog, an dem namhafte Experten mitgearbeitet haben, und der wohl für lange Zeit das Standardwerk über den Meister aus Friesland bleiben wird. Der Untertitel läßt die Absicht erkennen, Vredeman als einen wichtigen Ideengeber für die Renaissance im Norden darzustellen, und das ist dank der Fülle des ausgestellten Materials und der Vielzahl der daraus gezogenen Schlußfolgerungen auch vollkommen gelungen.

Die Übersicht über ein so weit gefächertes Œuvre zu behalten bzw. dem Katalogbenutzer zu vermitteln, war keine leichte Aufgabe. Eine Gliederung war nötig, Überschneidungen unvermeidlich. Eine erste Abteilung ist „Vitruvianismus“ überschrieben. Hier werden die Quellen von Vredemans theoretischen Bemühungen aufgezeigt, wozu natürlich der „Vitruvius Teutsch“ von 1548 und die Bücher Serlios seit 1537 gehören. Auch Vredemans eigene Bücher und Stichfolgen seit 1560, soweit sie sich mit Architektur befassen, sind hier untergebracht, ebenso einige Gemälde. Bei den auf der Ausstellung sehr zahlreich vertretenen Gemälden zeigt sich schon die Schwierigkeit, sie jeweils unter einer passenden Rubrik unterzubringen, denn eine Abteilung Ölbilder hat man offenbar nicht einrichten wollen. Überhaupt die Gemälde: Sie sind fast alle Beispiele der von Vredeman wissenschaftlich betriebenen „Scenographia“, d. h. erfundene Architektur-Veduten in zentralperspektivischer Wiedergabe. Hauptmotive im Vordergrund sind oft die in farbigem Marmor glänzenden Säulenschäfte verschiedener Ordnung, die vitruvianische Regeln demonstrieren und gleichzeitig räumliche und farbige Akzente ins Bild setzen sollen. Die Zeitgenossen haben solche Bilder als Kunststücke geschätzt, ihre Qualität bestand in der Korrektheit und Virtuosität der illusionistischen Darstellung, malerischen Reiz lassen sie fast durchweg vermissen. Auf uns wirken sie wie Bühnenbilder, und von dort hat sich Vredeman auch inspirieren lassen, besonders von der „Tragischen Szene“ in Serlios Zweitem Buch über die Perspektive von 1545. Allerdings hatte Serlios Bühne selbst schon eine weit verzweigte Vorgeschichte (vgl. dazu GÖTZ POCHAT: Theater und Bildende Kunst; Graz 1990, ein einschlägiger Titel, der in dem gediegenen Literaturverzeichnis des Kataloges fehlt). In der Abteilung „Scenographia“ figuriert auch Vredemans großer Holzschnitt mit der Ansicht des Antwerpener Rathauses, eines Gebäudes, das weniger wegen der scenographischen Wiedergabe von Interesse ist, sondern weil es die niederländische Renaissancebaukunst am monumentalsten repräsentiert.

Die nächste Abteilung ist gattungsspezifisch bestimmt und mit „Druckgraphik“ überschrieben. Insofern hätten natürlich auch die Drucke aus den anderen Abteilun-

gen hier untergebracht werden können, aber mit Druckgraphik sind jetzt vor allem die ornamentalen Vorlageblätter gemeint. Und da diese von den Kunsthandwerkern der nordischen Renaissance ausgiebig benutzt worden sind, hat man unter der Rubrik Druckgraphik auch gleich Möbel, Keramik etc. aufgeführt, die mit niederländischen Grottesken, Rollwerkkartuschen und Beschlagwerk verziert sind.

Das folgende Gliederungsmoment ist geographischer Natur, und, beginnend mit Antwerpen, werden hier die Wirkungsstätten Vredemans durch die verschiedenen Werke belegt, die er u. a. in Wolfenbüttel, Danzig, Hamburg und Prag ausführte. Dabei dominieren wieder die Gemälde, denn sie scheinen die Haupterwerbsquelle für Vredeman und seine beiden Söhne Paul und Salomon gewesen zu sein, während seine Tätigkeit als Architekt kaum bedeutend gewesen sein kann. Er war wohl wie sein Ahne Vitruv mehr Ingenieur und wurde bei der Planung von Festungsbauten, Brunnen und dergleichen hinzugezogen.

Die dem Katalog vorgeschalteten Aufsätze sind ausnahmslos sachbezogen und verdienstvoll und stellen Vredeman in den kunsthistorischen Zusammenhang, in den er gehört. Dabei wird deutlich, daß er sich als kunsthistorisches Phänomen eigentlich nicht in seinen Werken, sondern in seiner Wirkung auf andere Künstler und Kunsthandwerker der Epoche manifestiert. Seine szenographischen Phantasiegeduten, darunter auch Kircheninterieurs, sprechen uns wenig an, aber seine Nachfolger haben seine konstruierten Straßenzüge, seine kalten Kirchenräume und seine profanen Säle weiter entwickelt und Schöneres daraus zu machen gewußt. Einer von ihnen war Bartholomäus van Bassen, dessen Gesellschaftsbilder in perspektivisch konstruierten Sälen eine lebhaftere Staffage zeigen und koloristisch viel ansprechender sind als ihre Vorbilder. Ein Schüler van Bassens wiederum war Gerard Houckgeest, der subtile Delfter Kirchenmaler, womit der Einfluß Vredemans bis in das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei reicht. Er war der eigentliche Erfinder des architektonischen Genres, gebagtere Künstler haben große Malerei aus seinen Entwürfen gemacht.

Ähnlich verhält es sich mit der Architektur. Vredemans Vorlagen haben den Stil der nordischen Baumeister und Steinmetzen bis in die Zeit des Dreißigjährigen Kriegs wesentlich mitgeprägt. In einem Katalogartikel wird das an einigen Bauwerken aus ganz Europa und sogar aus Übersee exemplifiziert. Hier würde sich demnach noch ein weiteres Thema anbieten, das mit der aktuellen Ausstellung natürlich nicht auch noch behandelt werden konnte: Der Einfluß von Vredemans vitruvianischen Phantasien, der dank der graphischen Reproduktion ohne Grenzen war. Das einmal genauer zu belegen und an den Baudenkmalern der Renaissance von Antwerpen bis nach Danzig, von Skandinavien bis nach Süddeutschland nachzuweisen, steht noch als eine dankbare Aufgabe im Raum.

Eine Handhabe dazu könnte die Monographie sein, die Petra Sophia Zimmermann jetzt vorlegt. Sie ist Vredemans „Architectura oder Bawung der Antiquen auß dem Vitruvius, welches sein funff Collummen Orden, daraus mann alle Lands gebrauch vonn Bavven zu accomodieren“ gewidmet. Sie ist zuerst 1577 in einer deutschen und einer französischen Ausgabe in Antwerpen erschienen. Der umständliche Titel zeigt schon die Absicht an: Es handelt sich also um die fünf Säulenordnungen,

und wie man damit eine antikische, d. h. neuzeitlich-vitruvianische Baukunst zustandebringt. Der den Tafeln vorangestellte Text der deutschen Ausgabe ist in einem bis zur Unverständlichkeit entstellten Kauderwelsch verfaßt, den zu deuten die Verfasserin große Mühe aufwenden mußte.

Petra Sophia Zimmermann beginnt mit dem Forschungsstand und erinnert daran, daß eine Vita Vredemans bereits zu seinen Lebzeiten in van Manders „Schilder-Boeck“ von 1604 enthalten war. Bis ins 19. Jahrhundert hat man immer wieder unkritisch aus dieser Quelle geschöpft. Die Sympathie des Historismus für die einheimische Renaissance und das neue Interesse für die Kunst des Manierismus gaben wohl erste Anstöße für eine Beschäftigung mit Vredeman. In einem seiner Biographie gewidmeten Kapitel faßt die Autorin alles greifbare Material zusammen, weist die gelegentlich geäußerte Vermutung einer Italienreise sicher mit Recht zurück und kommt zu dem Schluß, daß Vredemans Tätigkeit als Architekt nur geringfügig gewesen sein kann. Das einzige Bauwerk, an dem er mit Sicherheit maßgeblich beteiligt gewesen sein muß, ist die Neue Kanzlei in Wolfenbüttel von 1587 (S. 42 ff.), die kein sehr imponierendes Bauwerk gewesen zu sein scheint.

Danach kommt Petra Sophia Zimmermann zu ihrem eigentlichen Thema, der „Architectura“. Die Publikationsgeschichte wird aufgerollt, wobei auch auf die Zielgruppe eingegangen wird, die Vredeman im Auge gehabt hat: Sein Buch sollte „für alle Bavvmaystren, Maurer, Staynmetzen, Schreibern, Bildt shneidren und alle Liebhabernn der Architecturen“ dienlich sein, wie es im Titel heißt. Die Analyse der Tafeln, die ja den Hauptinhalt der „Architectura“ ausmachen, ergibt, daß es sich eigentlich um ein „Säulenbuch“ handelt. Ähnlich wie in Serlios „Regole“ wird jeweils eine Säulenordnung mit Piedestal und Gebälk in fünf Varianten dargestellt, gefolgt von Entwürfen für Fassaden, an denen die Ordnungen sinngemäß verwendet sind. Auch partielle, mit den Fassaden korrespondierende Grundrisse sowie Kamminentwürfe werden mitgeteilt. Von einfachen, robusten Bauten toskanischer Ordnung geht es bis hin zu großen palastähnlichen Fassaden im Stile der Composita, alles nach bewährtem vitruvianischen Muster. Die Autorin plaziert den Traktat folgerichtig zwischen Architekturtheorie und einheimischer Bautradition. Der theoretische Gehalt ist dabei notwendigerweise nicht originell, wohl aber die ausdrückliche Absicht, die für die Niederlande neue vitruvianische Lehre mit einheimischen Baugewohnheiten zu verschmelzen. Das wird bei den Fassadenentwürfen evident: Das traufständige, mehrstöckige Wohnhaus mit Kreuzstockfenstern, Walmdach und Giebeln bekommt eine betonte Symmetrieachse durch ein großes Portal oder einen Risalit, dazu Säulenordnungen und neue Ornamentik, womit der erstrebte modern-vitruvianische Aspekt entsteht. Genau das hatte Cornelis Floris schon mit seinem Antwerpener Rathaus vorgemacht, welches sich somit als die anschauliche Quelle von Vredemans Theorie erweist. Er verschweigt das auch gar nicht und nennt zugleich seine literarischen Vorbilder, darunter, außer Vitruvs und Serlios Büchern, Du Cerceaus „Livre d’architecture“ und, bezeichnenderweise, des Meisters Hans Blum „Von den fünf Säulen gründlicher Bericht“, also ein schlichtes Säulenbuch.

Weder im Ausstellungskatalog noch in Petra Sophia Zimmermanns Abhand-

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.