



Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor J. M. Weber (Hg.): Ad fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2013, 416 Seiten, 139 Farb- und 8 S/W-Abbildungen, Hardcover, ISBN 978-3-86568-786-9, € 39,95.

Der von Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor J. M. Weber herausgegebene Band vereint insgesamt sechzehn Beiträge, die aus der Arbeit eines 2007 gegründeten Forschungsnetzwerks hervorgegangen sind. Die zwischen 2008 und 2012 von der DFG finanzierte Forschergruppe „Ad fontes! Neue Forschungen zu Bildkonzepten des holländischen 17. Jahrhunderts“ hatte sich zum Ziel gesetzt, „Positionen und Ergebnisse der jüngeren Kunstgeschichte zur niederländischen Malerei und Grafik des 17. Jahrhunderts in Austausch zu bringen.“¹ Eine gemeinschaftliche Publikation war dabei von Anfang an ein erklärtes Ziel. Für eine gemeinsame Veröffentlichung, die mehr sein sollte als eine Sammlung disparater Beiträge, bedeutete das eine schwierige Ausgangsposition. Denn tatsächlich hatten sich ganz unterschiedliche Forscherpersönlichkeiten, die mit heterogenen methodischen Ansätzen ganz verschiedenen Fragestellungen nachgingen, zur gemeinsamen Arbeit entschlossen. Die Forschergruppe mag dabei von der gemeinsamen Arbeit am Buch genauso profitiert haben, wie die Publikation von den diversen unterschiedlichen Ansätzen und Zugängen. Allen gemeinsam ist dabei das Interesse an den historischen Kunst- und Bilddiskursen und an der – schon im 17. Jahrhundert thematisierten – angemessenen Versprachlichung von Phänomenen der Sichtbarkeit und der Kunst. Das schon von der an der Rhetorik orientierten Kunsttheorie der Zeit thematisierte Problem zieht sich gleichsam als roter Faden durch die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei. Das von den Herausgebern gemeinschaftlich verfasste Vorwort liefert hierzu einen cursorischen Überblick (S. 9–15).

Wer sich mit Fragen der Bildproduktion und -rezeption in den Niederlanden der frühen Neuzeit beschäftigt, steht vor einem stetig wachsenden Berg kunstwissenschaftlicher Literatur, der eine ausgesprochen überschaubare Zahl an kunsttheoretischen Schriften des niederländischen 17. Jahrhunderts gegenübersteht, die für die Rekonstruktion der seinerzeit gültigen Produktions- und Rezeptionskonzepte von Bild- und Kunstwerken herangezogen werden können. Zu der kleinen Zahl von immer wieder zitierten kunsttheoretischen Quellschriften kommt dabei eine große Zahl von bislang wenig beachteten Hinweisen in der zeitgenössischen theologischen, philosophischen, wissenschaftlichen und belletristischen Literatur hinzu, die bis heute kaum ausgewertet sind. Ein gemeinsames Ziel des ehrgeizigen Projektes war es, den gegenwärtigen kunstwissenschaftlichen Diskurs abzubilden und Zugänge zu diesem

¹ URL: <http://www.adfontes-netzwerk.de> (22.08.2013).

schlummernden Quellenfundus zu eröffnen. Um gleichermaßen einen roten Faden zu finden und das gemeinsame Feld abzustecken, haben die Autoren ihre Überlegungen jeweils bild- und kunsttheoretisch relevanten Begriffen untergeordnet, mittels derer die Fallbeispiele lose miteinander verbunden sind und die zugleich eine netzartige Struktur von Querverweisen ermöglichen.

Den Anfang macht, als Grundlage jeder Wahrnehmung, das Licht. Mit dem Philosophen Thomas Leinkauf konnte ein profunder Kenner der Quellentexte als Autor gewonnen werden. Er widmet sich dem in der Malerei seit dem 16. Jahrhundert greifbaren Phänomen der Raum und Dynamik schaffenden Dimension von Farbe. Vor allem aus der Sicht der Philosophie sucht und findet er Erklärungen für dieses Phänomen, das er darüber hinaus mit den seinerzeit entwickelten kosmologisch-physikalischen Kategorien verbindet. Der so lesenswerte wie lesbare Beitrag erschließt ein breites Quellenkompendium, um die parallele Entwicklung neuer Licht- und Raumkonzepte in der Malerei und der physikalischen und philosophischen Diskussion anschaulich zu machen. Auch der folgende, dem „we(d)erschijn“ gewidmete Beitrag von Philipp Weiss löst den titelgebenden Ruf „ad fontes!“ in beeindruckender Weise ein. Er widmet sich der Bedeutung des Begriffs „Widerschein“ in Karel van Manders „Schilder-Boeck“, dem Gründungswerk der niederländischen Kunsttheorie. Es ist ein ertragreiches *close reading*, das zugleich unmittelbar an die in Bildern der Zeit dokumentierten visuellen Phänomene heranführt.

Dieser Text wie auch der folgende Beitrag von Karin Leonhard, die sich unter den Begriffen „verf“ und „kleur“ der „Farbtheorie und Stilleben (sic!) im 17. Jahrhundert“ widmet, können exemplarisch für die Stärke des Sammelbandes stehen. Er leistet vor allem dort Grundlegendes, wo die Autoren tatsächlich an konkreten Einzelwerken, in Bildern und Texten Hinweise auf die frühneuzeitliche Bildproduktion und Prozesse der visuellen Wahrnehmung aufdecken. So wie Andreas Gormans, der sich anhand aussagekräftiger Quellentexte und Bildbeispiele der „semantischen und praktisch-konstruktiven Bedeutung der Begriffe ‚perspectief‘ und ‚doorzicht‘“ widmet. Deutung und Bedeutung der perspektivischen Konstruktion werden in den von Gormans vorgestellten gemalten Kircheninterieurs anschaulich, die als „Experimentierfelder“ einer neuen Form von Räumlichkeit erscheinen.

Die einzelnen Beiträge des Bandes sind nicht nur durch die mit Pfeilen im Text markierten begrifflichen Verweise miteinander verknüpft, sondern auch durch das Exemplifizieren der jeweiligen Thesen an auch von anderen Autoren angesprochenen Bildbeispielen. So verweist Andreas Gormans (103) auf die farbliche Raumorganisation in Vermeers „Junge Dame mit Perlenhalsband“, die auch schon Thomas Leinkauf (S. 22) in diesem Zusammenhang als Beispiel gedient hatte. In gleicher Weise ist Gormans' Beitrag auch mit der ebenfalls an den gemalten Kircheninnenräumen entwickelten Überlegungen von Almut Pollmer-Schmidt verbunden, die unter dem Lemma „meditatie“ die Verwandtschaft von Meditation und Kunstbetrachtung untersucht. Der folgende Beitrag von Miriam Volmert ist „memorie, gedachtenis, geheugen“ gewidmet und behandelt „kunsttheoretische, historiografische und künstlerische ‚memoria‘-Konzepte in den Niederlanden der Frühen Neuzeit“. Im Zentrum stehen

dabei die Prozesse der Produktion und Rezeption von Bildern, die vor allem als Medien der Überlieferung künstlerischen Ruhmes für die Nachwelt und als „innerer Speicher im Dienste der rhetorisch basierten *inventio*“ (141) vorgestellt werden. Der Beitrag zeigt dabei, welchen Stellenwert die *memorie* in der rhetorisch geprägten Kunsttheorie der Zeit hatte. Leider fehlt die ausdrückliche Markierung der Anschlussstellen zu den historischen Arbeiten von Otto Gerhard Oexle, Jacques LeGoff, Joachim Wollasch und Karl Schmid, die in minutiöser Quellenarbeit die Bedeutung der Memoria als sozial konstitutives Element mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Gemeinschaften und gesellschaftlicher Gruppen herausgearbeitet haben.² Das im Kontext der Kunsttheorie und der künstlerischen und sozialen Praxis zentrale kulturelle Erinnern findet nicht die gebührende Beachtung.³ Dass die im Titel geweckte Erwartungshaltung nicht vollständig eingelöst wird, tut dem Erkenntnisgewinn bei der Lektüre keinen Abbruch. Das gilt auch für den Beitrag von Robert Felfe, der um die in Kunsttheorie und -praxis zentrale Formel „naer het leven“ kreist. Felfes Verdienst ist es, den Blick über die zweidimensionalen künstlerischen Bilder hinaus auch auf „Abgüsse und Naturselfdruck“ zu richten und Theorie und Praxis der Bildgenese genauestens in den Blick zu nehmen. Dass es ihm nicht gelingt, den Forschungsdiskurs auch nur annähernd vollständig abzubilden, ist dem Verfasser nicht zum Vorwurf zu machen. Doch ist es bedauerlich, dass die in zeitgenössischen Bild- und Wissensdiskursen ablesbaren und von der modernen Sichtweise abweichenden Vorstellungen von der Wahrhaftigkeit und Genauigkeit von Landschaftsdarstellungen „nach dem Leben“ nicht mit der gebotenen Ausführlichkeit thematisiert werden.⁴ Auch das im Kontext des Themas wichtige Motiv des Zeichners in der Landschaft, oft als visuelles Äquivalent der Formulierung „naer het leven“ eingesetzt, bleibt leider unberücksichtigt.⁵ Auf den weitgefassten Überblick zur Formulierung „naer het leven“ folgt wiederum eine exemplarische Untersuchung dreier Einzelwerke. Der Beitrag von Dagmar Hirschfelder wirdmet sich unter den Begriffen „naevolgen, imitatie“ „Imitation und Zitat bei Simon Luttichuys“. Die drei Bilder, deren eines mit Bedacht als Umschlagmotiv des Bandes gewählt wurde, werden von Hirschfelder überzeugend als kunsttheoretische Stellungnahmen gelesen, in denen Luttichuys sich zu den Aufgaben und Möglichkeiten der Malerei äußerte und zum Erlernen dieser Kunst über das „Nachfolgen“. Der ebenfalls exemplarisch argumentierende Beitrag von Britta Bode, die Simon Frisius’ „Friesenfürsten“ und Hendrick Goltzius’ „römische Helden“ zum Ausgangs-

2 Zusammenfassend: Otto Gerhard Oexle, Memorialüberlieferung, in: Lexikon des Mittelalters, 9 Bde., München/Zürich 1980–1998, hier: Bd. 6, Sp. 510–513. Jacques LeGoff: Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt a. M./New York 1992; Memoria als Kultur, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995; Memoria, der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hrsg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984.

3 Leven na de dood: Gedenken in de late Middeleeuwen, hrsg. von Truus van Bueren, Ausstellungskatalog: Utrecht, Museum Catharijneconvent, Turnhout 1999.

4 Nils Büttner, Die Erfindung der Landschaft: Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, S. 177f.

5 Stefan Bartilla, Die Wildnis: visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei: Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffes um 1600, Freiburg 2005, S. 170–177.

punkt ihrer Überlegungen nimmt, setzt mit Überlegungen zur „inventie“ und dem Prozess der Bilderfindung die Ausführungen von Dagmar Hirschfelder fort. Im Anschluss daran widmet sich Claudia Fritzsche dem Bildbetrachter („aenschouwer“) und bietet dem Leser ein breites Panorama an schriftlichen Äußerungen von zeitgenössischen Betrachtern, die sich über ihre Erfahrung mit Bildern und deren Betrachtung geäußert haben. Leider fehlen auch hier die Verweise auf die Sekundärliteratur und wichtige Detailstudien.⁶ In Fritsches Beitrag (239f.) klingt auch der für die frühneuzeitliche Produktion und Rezeption zentrale Aspekt der Affektübertragung an, der auch im Zentrum der folgenden Beiträge steht. Christina Storch widmet sich in ihrem Beitrag dem „Wetter als Gestimmtheit des Kosmos in der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts“. Der als Lemma gewählte Begriff der Stimmung („stemming“) ist dabei nicht unproblematisch, weil er, wie die Autorin selbst feststellt, in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts kaum in der heute gebräuchlichen emotionalen Bedeutung verwandt wurde (266). Ob und wie weit die in Landschaftsbildern sichtbaren Stimmungen im Sinne der von der Kunsttheorie geforderten Affektübertragung gemeint waren und von den Betrachtern wahrgenommen wurden, ist und bleibt aber eine spannende Frage. Sie fällt, wie auch die folgenden Beiträge des Bandes, in den weiten Bereich der Emotionsgeschichte.⁷ Jan Nicolaisen widmet sich in seinem Beitrag dem „gemoet“ und liefert ausgehend von der Betrachtung von brieflesenden Frauen in holländischen Genrebildern wertvolle „Anmerkungen zur Bedeutung des ‚inneren Menschen‘ in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“. Im anschließenden zu „passie, hertstocht“ nimmt Thijs Weststeijn die Formen und Absichten der Affektdarstellung in der Werkstatt Rembrandts in den Blick. Dessen Bilder setzt Weststeijn zu den theoretischen Konzepten von Rembrandts ehemaligem Schüler Samuel van Hoogstraten und zu den Ideen von Franciscus Junius in Beziehung. Überzeugend vermag Weststeijn die seit langem für die Kunst von Peter Paul Rubens als zentral nachgewiesenen Gehalte auch für Rembrandt plausibel zu machen.⁸

Auch der folgende Beitrag von Gregor Weber ist mit der „verwondering“ einem Affekt gewidmet. Die Verwunderung wird dabei in ihren ästhetischen, erkenntnistheoretischen Dimensionen und ethischen Diskussionen untersucht und als zentral für die Rezeption von Kunstwerken erwiesen. Im vorletzten Beitrag widmet sich Lissanne Wepler dem „verhalen“, genauer der „Bild-Erzählung in der Fabelmalerei bei Melchior d’Hondecoeter und Frans Snyders“, und weitet damit den Blick des

6 Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990; *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, hrsg. von Sebastian Schütze, Berlin 2005; Ulrich Heinen, Huygens and Rubens. Reflecting the passions in paintings. With some considerations in the neuroscience in art history, in: *Motions of the Mind. Representing the Passions in the Arts of the Early Modern Netherlands*, hrsg. von Stephanie Dickey und Herman Roodenburg, *Netherlands Yearbook for the History of Art* 60, 2010, S. 150–177, um nur einige zu nennen.

7 Bettina Hitzer, *Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen*, URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2011-11-001> (21.08.2013).

8 *Rubens Passionii: Kultur der Leidenschaften im Barock*, hrsg. von Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Göttingen 2001; *Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften*, Ausstellungskatalog: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, München 2004.

Bandes, der ansonsten fast ausschließlich Künstler und Werke aus der Republik der Vereinigten Niederlande zum Gegenstand hat. Von den Mitteln des bildnerischen Erzählens ist es dann nicht weit zum abschließenden Beitrag von Christian Tico Seifert, der sich unter dem Begriff „tooneel“ mit den „Wechselwirkungen zwischen Malerei und Dichtung bei Jan Pynas, Vondel und Rembrandt“ widmet. Im Zentrum steht dabei ein bemerkenswertes Zeugnis für die Wechselwirkung von Malerei und Dichtung. So inspirierte – ausweislich des Prologs – ein Gemälde von Jan Pynas den Autor Joost van den Vondel zu einem 1640 uraufgeführten Theaterstück, das wiederum zu einer späten Zeichnung Rembrandts in Beziehung steht.

Es ist völlig unmöglich, alle Erträge der Lektüre dieses gleichermaßen lesbaren wie nützlichen Buches hier auch nur anzudeuten. Besser kann ein Sammelband kaum gelingen. Hinzu kommt, dass dieses bemerkenswerte Buch nicht nur gründlich redigiert, sondern auch ausgesprochen geschmackvoll gestaltet ist. Zur bestechenden äußeren Gestalt tragen auch die durchweg qualitativollen Abbildungen bei. Den Nutzen und die Benutzbarkeit steigern zudem eine ausführliche Bibliographie und ein sorgfältiges Register bei, über das sich auch die zahlreichen Hin- und Rückweise des Fließtextes erschließen lassen.

NILS BÜTTNER

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart



Heiner Borggrefe: Der Renaissanceerker der Ratsapotheke von Lemgo, Lemgo: Weserrenaissance-Museum Schloss Brake 2012, 129 S., 105 farbige, zum Teil doppelseitige Abbildungen, ISBN 978-3-9807816-8-8, € 7,95 (DE), € 8,20 (AT), sfr 11,90 (freier Pr.)

Man unterschätzte das wohlfeile Halboktav, missverstände man es als Gelegenheitsschrift. Zwar fiel sein Erscheinen mit dem 400jährigen Jubiläum des Lemgoer Apothekenerkers zusammen, auf dessen Giebel über den berühmten Büsten von Naturwissenschaftlern und Medizinern die Jahreszahl 1612 prangt. Der knappe Umfang und die reiche Bebilderung, das Fehlen von fachlichem Jargon und Schachtelsätzen sowie gelegentliche Aktualisierungen historischer Sachverhalte (Gräfinnen – Bundespräsidentinnen; Alchemie – Biogenetik/Kernfusion) erweisen, dass das Buch für ein breites Publikum gedacht ist. Es besitzt jedoch Hintersinn. Das deutet sich in zahlreichen Anmerkungen, einer fünfseitigen Literaturliste und dem umfangreichen Namensregister an (111–125).

Nach einigen Kapiteln, die knapp den stadt-, medizin- und kulturhistorischen Rahmen setzen (Auf der Höhe der Zeit – Himmlischer Theriak – Ratsapotheken – Vredeman, 9–39), wird der aktuelle Forschungsstand zur Frage des Architekten bzw. Bild-