

nenzulernen – ich denke hierbei insbesondere an die Analyse von zeitgenössischen „Hängungsstrategien“ bei Sonderausstellungen und ständigen Sammlungen, bei der es sich eigentlich um eine noch „theorielosere Praxis“ handelt als bei den historischen Hängungen. So wäre es beispielsweise möglich gewesen, auf die Hängung der Gemälde in demjenigen Raum des Städel Museums einen genaueren, eventuell auch kritischen Blick zu werfen, in dem sich das *Frankfurter Paradiesgärtlein* heute befindet. Auch hätte man dies (in Zusammenarbeit mit den Museumskuratoren) mit einem kleineren Forschungsprojekt zur Entwicklung neuer Hängungsstrategien beziehungsweise zur Wiederbelebung des im Laufe des 20. Jahrhunderts teilweise aufgegebenen Pendantprinzips verbinden können. Hierfür wäre zweifellos auch die Sammlung italienischer Gemälde des Louvre hervorragend geeignet. Außerdem wäre es auch interessant gewesen, weitere hyperimages im „Binärmodus“ zu analysieren, beispielsweise Stefan Lorants *Lilliput*, das in der Einleitung kurz erwähnt wird.

Thürlemanns Buch ist zwar mit einem ausführlichen Anmerkungsapparat versehen, dem man den einen oder anderen interessanten Hinweis entnehmen kann, enthält jedoch keine Bibliografie, was die Literatursuche etwas umständlich macht. Insgesamt ist die Publikation aber sicherlich eine der lesenswertesten in der „Bild-und-Text“-Reihe. Hervorzuheben sind insbesondere der innovative methodische Ansatz, der hohe intellektuelle und theoretische Anspruch des Textes, die gelungene didaktische Aufbereitung des Materials sowie die klare sprachliche Ausdrucksweise. In *Mehr als ein Bild* wird nicht nur die historische Entwicklung von neuzeitlichen und modernen Bildzusammenstellungen skizziert, sondern das Buch bietet gleichzeitig eine (Kunst-)Theorie des hyperimage. Somit stellt es wichtige theoretische Grundlagen sowohl für die Weiterentwicklung von kunstwissenschaftlichen Ordnungsstrategien als auch für andere Anwendungen des hyperimage bereit. Es ist daher zu hoffen, dass dieses Buch insbesondere von Museumsleuten, Ausstellungsmachern und Künstlern gelesen wird.

ANNA SIMON  
Wien



**Sven Dupré, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk und Beat Wismer (Hrsg.); Kunst und Alchemie: Das Geheimnis der Verwandlung**, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf (05.04.–10.08.2014), München: Hirmer 2014; 280 S., zahlr. Ill., überw. farb.; ISBN 978-3-7774-2198-8

Lange wurde Alchemie von der Wissenschaftsgeschichte marginalisiert und nur insofern in den Blick genommen, als dass sie in einem idealisierten Fortschrittsnarrativ zur Entwicklung der modernen Naturwissenschaften gleichsam als Negativentwurf einer in die Irre gehenden, pseu-

dowissenschaftlichen Suche nach Naturerkenntnis fungierte.<sup>1</sup> Auf dem Weg zur modernen Chemie galt sie gar als „greatest obstacle to the development of rational chemistry“.<sup>2</sup> Entsprechend assoziiert eine breite Öffentlichkeit bis heute Alchemie vornehmlich mit Magie und Scharlatanerie; vor allem aber verknüpft sich damit die zwangsläufig fruchtlos gebliebene, nichtsdestoweniger aber faszinierende Suche nach dem Stein der Weisen, von dem man sich die Transmutation unedler Metalle zu Gold erhoffte, auf die sich jedoch in ernsthafter Absicht nur fehlgeleitete Narren oder zum Zwecke krimineller Bereicherung gewissenlose Betrüger und Glücksritter begaben. Dieses Bild, das nicht zuletzt auch Ergebnis einer neuerlichen Wiederbelebung der Alchemie in esoterisch-mystischen Bewegungen seit dem späten 18. Jahrhundert ist, wurde dank eines Paradigmenwechsels zumindest in der jüngeren, inzwischen fachlich breit aufgestellten, sozial-, wirtschafts- und kulturwissenschaftlich orientierten historischen Forschung zur Alchemie grundlegend revidiert. Eine Fülle an Publikationen seit den 1990er Jahren hat gezeigt, dass die Alchemie bis ins frühe 18. Jahrhundert als eine konstitutive Form des theoretischen und praktischen Wissens und der Erkenntnisgewinnung integraler, wenn auch umstrittener Bestandteil des gelehrten Feldes gewesen ist, wichtige Funktionen sowohl im städtischen als auch höfischen Umfeld erfüllt und darüber hinaus einen entscheidenden Beitrag zur sogenannten „Wissenschaftlichen Revolution“ geleistet hat.<sup>3</sup> Insbesondere die Erkundung der Überschneidungen alchemistischer Technologie mit (kunst-)handwerklicher Tradition, in der die praktisch-experimentelle Komponente der Alchemie verwurzelt ist und der sie trotz der Integration mit spekulativ-naturphilosophischen Theorien in wechselseitiger Einflussnahme immer eng verbunden bleibt, hat sich dabei immer wieder als fruchtbarer Ansatz interdisziplinärer Forschung erwiesen.<sup>4</sup>

1 Vgl. Lawrence M. Principe und William R. Newman, „Some Problems with the Historiography of Alchemy“, in: William R. Newman und Anthony Grafton (Hrsg.), *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Cambridge 2001, S. 385–431.

2 A. Rupert Hall, *The Scientific Revolution, 1500–1800: The Formation of a Modern Scientific Attitude*, Boston 1962, S. 310.

3 Als einige wenige, die Fülle einschlägiger Veröffentlichungen nur unvollständig exemplifizierenden Publikationen seien genannt Patricia H. Smith, *The Business of Alchemy: Science and Culture in the Holy Roman Empire*, Princeton 1994; Tara E. Nummedal, „Practical Alchemy and Commercial Exchange in the Holy Roman Empire“, in: Pamela H. Smith und Paula Findlen (Hrsg.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, New York und London 2002, S. 201–222; Tara E. Nummedal, *Alchemy and Authority in the Holy Roman Empire*, Chicago 2007; Lioba Wagner, *Alchemie und Naturwissenschaft: Über die Entstehung neuer Ideen an der Reibungsfläche zweier Weltbilder. Gezeigt an Paracelsus, Robert Boyle und Isaac Newton*, zugl. phil. Diss. Univ. Trier, Würzburg 2011; Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, Chicago und London 2013. Die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel zeigt gegenwärtig überdies seit dem 31. August bis zum 22. Februar 2015 in einer Sonderausstellung Text- und Bildquellen aus der Geschichte der Alchemie vom frühen 15. bis zum 18. Jahrhundert. Vgl. Petra Feuerstein-Herz und Stefan Laube (Hrsg.), *Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Symbolik*, Ausst.-Kat. Herzog August Bibliothek (Nr. 89), Wolfenbüttel 2014.

4 Siehe zum Beispiel Mircea Eliade, *Schmiede und Alchemisten: Mythos und Magie der Machbarkeit* (Herder-Spektrum, 4175), Freiburg i. Br. 1992; Patricia H. Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago 2004; William R. Newman, *Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago und London 2004; Simon Werrett, *Fireworks: Pyrotechnic Arts and Sciences in European History*, Chicago 2010; Sven Dupré (Hrsg.), *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century* (Archimedes, 37), Cham 2014.

Der anlässlich der Düsseldorfer Ausstellung *Kunst und Alchemie* (Museum Kunstpalast, 5. April bis 10. August 2014) erschienene Katalog macht es sich nun zur Aufgabe, am Beispiel der Dependenz von bildender Kunst und Wissenschaft die Ergebnisse dieser jüngsten Forschungen einem größeren, auch fachfremden Publikum zu vermitteln. Anhand von Dingen der kulturellen Überlieferung aus der Antike bis zur Gegenwart (schriftliche Quellen und ihre Illustrationen, technologische Gerätschaften, Erzeugnisse alchemisch-kunsthandwerklicher Produktion sowie rezipierend-kommentierende Werke aus allen Bereichen der Kunst) werden die Berührungspunkte von Alchemie und Kunst, ihre Gemeinsamkeiten und Differenzen in Theorie und Praxis sowie ihre sich gegenseitig bedingende Entwicklung und Rezeptionsgeschichte epochen- und gattungsübergreifend beleuchtet. Sinnvoll wurde dabei das 18. Jahrhundert als Zäsur gewählt und die Ausstellung in zwei voneinander getrennten Bereichen arrangiert, was sich auch in der Struktur des Katalogs widerspiegelt: Ein vormoderner Abschnitt befasst sich vornehmlich mit Kulturgütern bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts und widmet sich damit einer Zeit, in der die Alchemie als epistemologisches Konzept im Rahmen anerkannter Weltanschauung Gültigkeit für sich beanspruchen konnte. Der zweite Teil zeigt insbesondere mit Werken der modernen und zeitgenössischen Kunst, wie die aus dem Wissenschaftsbetrieb seitdem gänzlich ausgeschlossene und zur Projektionsfläche unterschiedlichster kultureller Strömungen mutierte Alchemie als Gegenentwurf zu einer ‚entzauberten‘ Welt der Inspiration dient.

Anders als gemeinhin üblich ist der Katalog daher nicht in einen einführenden Aufsatz- und einen sich anschließenden Katalogteil gegliedert, sondern die einzelnen Katalognummern sind zum Teil funktional in die einzelnen Beiträge integriert oder thematisch geordnet zwischen diese eingefügt, wodurch sich alle Elemente des Buches trotz der Zweiteilung konsistent zu einer Einheit zusammenfügen. Leider sind nur 123 der über 220 in der Ausstellung vorhandenen Objekte katalogisiert, was bei der Fülle der zumindest verzeichneten Ausstellungsstücke anders aber wohl kaum zu leisten gewesen wäre. Dabei bieten zwar viele der entsprechenden Einträge entweder nur eine Benennung des Werkes, oder sehr knappe, erläuternde Angaben. Doch enthalten alle Aufsätze an gegebener Stelle vielfältige Verweise auf einzelne Objekte, die auf diese Weise sinnvoll kontextualisiert und inhaltlich erschlossen werden.

Während bei den Kunstwerken aus Moderne und Gegenwart häufig der Titel, Selbstzeugnisse oder direkte Äußerungen der Künstler zum eigenen Schaffen die Verbindung zur Alchemie erkennen lassen, ist der postulierte Zusammenhang zwischen beiden Disziplinen bei einigen wenigen frühneuzeitlichen Objekten weniger nachvollziehbar und scheint angesichts der Fülle des vorhandenen übrigen Materials unnötig konstruiert (zum Beispiel Kat.-Nrn. 50, 53, 56, 66). So bleibt es beispielsweise im Fall des *Waldbodenstilllebens* von Paolo Porpora (Kat.-Nr. 53) dem Leser überlassen, ob und in wie weit er der vorgeschlagenen „alchemistischen“ Interpretation der abgebildeten Pflanzen und Tiere wie Kröte und Eidechse folgen möchte. In der Ausstellung selbst suggerierte schon allein die Hängung des aus Cardiff stammenden Bildes dem Besucher einen engen Zusammenhang dadurch, dass dieser, vor dem *Sottobosco*

stehend, auch gerade noch die Ripley-Bildrollen (Kat.-Nr. 10) im Blick hatte, in denen die Kröte unzweifelhaft als alchemistische Allegorie Verwendung findet. Auf vergleichbare Weise assoziierte möglicherweise auch ein in die alchemistische Bildsprache eingeweihter Zeitgenosse eine Deutung im vorgetragenen Sinne. Letztlich folgt die Darstellung jedoch den Konventionen der eigenen Gattung und einer traditionellen Ikonografie. Nichtsdestotrotz handelt es sich um eine unterhaltsame Gedankenspielerei, die damit durchaus einem Aspekt der ursprünglichen Funktion der Darstellung gerecht wird.<sup>5</sup> Ähnlich muss die Aussage zumindest relativiert werden, dass Rubens in dem Düsseldorfer Bild der *Himmelfahrt Mariä* (Kat.-Nr. 66) hinsichtlich der Farben, zum Beispiel beim Rot der Gewandung Mariens, „deren alchemistische Implikationen [...] sicherlich nicht außer Acht ließ.“<sup>6</sup> Ohne Quellenbeleg muss eine solche Feststellung notwendig reine Spekulation bleiben.

Die Einführung des Katalogs *Kunst und Alchemie*, eine Gemeinschaftsleistung von Dedo von Kerssenbrock-Krossigk, Sven Dupré (vormoderner Teil) sowie Beat Wismer und Anita Hachmann (moderner/zeitgenössischer Teil), entwirft ein überzeugendes Gesamtkonzept, das dem ehrgeizigen Vorhaben die nötige Kohärenz verleiht und in ein schlüssiges kulturelles Gesamtgefüge einbettet. Einerseits wird den Gemeinsamkeiten der alchemistischen und künstlerischen Tätigkeiten in der Vormoderne nachgespürt, die insbesondere in der handwerklichen Praxis Entsprechungen gefunden und Synergien entfaltet, einander überdies aber auch auf theoretisch-inhaltlicher Ebene reziprok beeinflusst haben. Andererseits legen die Autoren dar, wie die Alchemie nach der Ausscheidung vor allem ihrer transmutatorischen und naturphilosophischen Aspekte aus dem Gebiet der Wissenschaft zu einem geeigneten Nährboden unterschiedlicher okkulten Weltanschauungen wurde und in dieser neuen Gestalt von Künstlern bis in die Gegenwart auf vielfältige Weise rezipiert wird. Auf diesen einleitenden Ausführungen aufbauend treten neun weitere Aufsätze hinzu. Die Mehrzahl beschäftigt sich mit vormodernen Themen, die dabei inhaltlich jeweils im Kontext von Sektionen verortet werden, die verschiedene Aspekte der vormodernen Alchemie beschreiben (Geschichte der Alchemie, geheime Sprache, Alchemielaboratorien, Chemie und die Künste, Gotteshandwerk, das große Werk). Nur die letzten zwei Beiträge sind dem zweiten Teil der Ausstellung gewidmet; diese werden aber von ausführlicheren Katalogeinträgen begleitet und ergänzt.

Für die Aufsätze zur vormodernen Kunst und Alchemie hat man führende Autoren der Alchemieforschung aus den Bereichen der Wissenschafts- und der Kunstgeschichte gewinnen können. Die Beiträge, die teilweise auf bereits erschienenen, durchweg aber einschlägigen Publikationen der jeweiligen Verfasser basieren, sind inhaltlich hervorragend aufeinander abgestimmt, was zum einen sicher als redaktionelle Leistung zu bewerten ist, zum anderen aber wohl auch daran liegt, dass die Wissenschaftler in vorangehenden und aktuellen Projekten eng zusammenarbeitete(n).

<sup>5</sup> Vgl. Karin Leonhard, in: Ausst.-Kat. *Kunst und Alchemie*, Düsseldorf 2014, S. 128, Kat.-Nr. 53.

<sup>6</sup> Dedo von Kerssenbrock-Krossigk, in: Ausst.-Kat. *Kunst und Alchemie*, Düsseldorf 2014, S. 154, Kat.-Nr. 66.

Lawrence M. Principe, der auch bei der Konzeption der Ausstellung beratend tätig war, ist gleich mit zwei Aufsätzen vertreten. Unter dem Titel „Eine praktische Wissenschaft: Die Geschichte der Alchemie“ (20–32) legt er auf der Basis umfassender Quellenkenntnis und unter Berücksichtigung der jüngsten Forschungsergebnisse, dabei aber in leicht verständlicher Form die Entwicklung und Bedeutung der vormodernen Alchemie bis in die Frühe Neuzeit offen. Er erläutert ihre maßgeblichen Aspekte, Ziele und Funktionen und räumt damit die immer noch weitverbreiteten Vorbehalte aus, die sie mit übernatürlichen Phänomenen und Betrug gleichsetzen.

Im Anschluss daran wird die emblematisch verschlüsselte und mit Decknamen und Allegorien operierende alchemistische Arkansprache als wesentliches Charakteristikum der Alchemie von Jennifer Rampling in einer exemplarischen Studie zu den Ripley-Bildrollen in den Blick genommen. In ihrem Beitrag „Eine geheime Sprache: Die Ripley Bildrollen“ (38–45) reflektiert die Autorin zunächst die Gründe der Entstehung und die Funktion der Chiffrierung alchemischen Wissens. Ihren Ausführungen zufolge trug diese unter anderem dazu bei, Alchemie als theoretisch fundierte Disziplin gegenüber einer rein praktischen Kunst zu nobilitieren, diente aber auch zum Schutz technologischen Wissens, das man zur Abschöpfung von symbolischem und ökonomischem Kapital nutzen konnte. Für die Ripley-Bildrollen legt Rampling in Bezug auf Inhalt, Autor und Auftraggeber eine plausible Erklärung vor.

In seinem zweiten Beitrag „Orte des Wunders und des Verderbens: Alchemielaboratorien in Darstellungen der frühen Neuzeit“ (60–70) untersucht Lawrence M. Principe das Laboratorium als einen wesentlichen Ort alchemistischer Wissens- und Warenproduktion im Spiegel der künstlerischen Interpretation. Es wird deutlich, dass insbesondere die niederländischen Genredarstellungen vom Alchemisten in seiner Werkstatt nicht als wirklichkeitstreu abbildende historische Gegebenheiten zu verstehen sind, sondern neben ihrem ästhetischen Wert auch dazu dienten, Aspekte des zeitgenössischen Alchemiediskurses, insbesondere aber der Tugend- und Morallehre didaktisch und unterhaltsam aufzubereiten. Wenngleich fachfremd, zeigen Principes Ausführungen zu Cornelis de Mans *Gruppenporträt* (Kat.-Nr. 16), dass der Verfasser auch in der Kunstgeschichte souverän den neuesten Stand der Forschung präsentiert. So referiert er hier die erst nach der Fertigstellung des Katalogs publizierte neue Erkenntnis, dass die Darstellung ein Selbstbildnis des Delfter Malers ist, der sich im Gespräch über alchemische Substanzen mit seinem Bruder und seinem Vetter befindet, die als Apotheker und Silberschmied tätig waren.<sup>7</sup>

Sven Dupré schildert in seinem Aufsatz „Die Feuerkünste“ (84–99) mit verfahrenstechnischem Verständnis die diversen Verflechtungen von Alchemie und den auf Schmelz-, Scheide- und Bindevorgängen beruhenden Herstellungsprozessen in den angewandten Künsten, die besonders in den Werkstätten der europäischen Höfe nach florentinischem Vorbild großes schöpferisches Potenzial entfaltet und einen

<sup>7</sup> Vgl. Huib J. Zuidervaart und Marlise Rijks, „‘Most Rare Workmen’: Optical Practitioners in Early Seventeenth-Century Delft“, in: *The British Journal for the History of Science* 47 (2014), S. 1–33, hier S. 26–27.

nachhaltigen Austausch zwischen gelehrtem Wissen und handwerklicher Praxis gewährleistet haben. Dabei untermauert der Autor seine Ausführungen immer wieder mit prägnanten Zitaten, die eine sichere Kenntnis des vorhandenen Quellenmaterials erkennen lassen.

Auch William R. Newman vergegenwärtigt dem Leser in seinem Aufsatz „Gotteshandwerk: Nachahmung und Neuschöpfung der Natur“ (116–122) die mittelalterliche und frühneuzeitliche Alchemie und Kunst zunächst als ‚Schwesterkünste‘, deren Hauptanliegen es war, die Natur nachzuahmen beziehungsweise sie durch eine Vervollkommnung möglicherweise gar zu übertreffen. In den Fokus seiner Betrachtungen stellt Newman jedoch das gleichzeitig existierende Konkurrenzverhältnis zwischen beiden Disziplinen und erläutert es am Beispiel der zeitgenössischen Debatte um das Verhältnis zwischen Natur und Kunst, die dem Beitrag im Hinblick auf die Möglichkeiten moderner Gentechnologie eine höchst aktuelle Brisanz verleiht.

Unter dem Titel „Allegorien des Feuers und der Künste“ (134–138) zeigt Christine Göttler, dass es sich bei Adriaen van Utrechts zweizonig aufgebautem Brüsseler *Stillleben mit Papagei* (Kat.-Nr. 57) um eine Allegorie des Feuers handelt, indem sie die entsprechende ikonografische Tradition sowie die sie bedingenden literarischen Einflüsse nachzeichnet. Vor dem Hintergrund ihrer Darlegungen wird deutlich, dass Adriaen van Utrecht mit seinem Bild nicht nur den gestalterisch-produktiven Nutzen des Feuers vor Augen bringt, sondern durch den Verweis auf seine schöpferische Kraft, die auch den „ingeniösen“ Künstler beseelt, sowie die augentäuschende Wiedergabe von Materialität und Stofflichkeit der auserlesenen, im Stillleben arrangierten Gegenstände gleichzeitig seine eigene Kunstfertigkeit meisterhaft inszeniert. Mit dem an den Aufsatz direkt anschließenden Katalogeintrag zu Hendrick Goltzius' monumentaler *Allegorie der Künste* (Kat.-Nr. 61) liefert Göttler überdies eine bis dahin ausstehende, schlüssige Interpretation des Basler Bildes.

In ihrem Beitrag „Der ‚Rotfärber‘. Peter Paul Rubens und die Alchemie“ (146–149) sucht Tine L. Meganck auf der Basis von Rubens' *Theoretischem Studienbuch* zu erweisen, dass der Künstler sich hinsichtlich seiner Ausführungen zur künstlerischen Nachahmung und Idealisierung des Naturvorbildes auch von alchemistisch-hermetischem Gedankengut habe inspirieren lassen. Dazu paraphrasiert die Autorin entsprechende Passagen aus den fragmentarischen Abschriften des verlorenen Originals, verzichtet jedoch auf direkte Zitate und Quellenverweise. Diese wären aber zumindest an ausgewählter Stelle wünschenswert gewesen,<sup>8</sup> da die ediert zugängliche und im Katalog präsentierte Textfassung (Kat.-Nr. 62: Ms de Ganay) gerade die hermetischen Abschnitte nicht enthält.<sup>9</sup> Des Weiteren wertet Tine Meganck Rubens' Bildnis

8 Ausführliche Zitate und Quellenverweise sind indes nachzulesen im Aufsatz der Autorin Tine L. Meganck, „Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics“, in: Joost Vander Auwera u. a. (Hrsg.), *Rubens: A Genius at Work. The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, Ausst.-Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Tiel 2007, S. 52–64.

9 Siehe Petrus Paulus Rubens, *Théorie de la figure humaine*, hrsg. von Charles Antoine Jombert, Paris 1773 (Nachdr. 1990).

des Paracelsus und andere Darstellungen des Arztes und Alchemisten von der Hand flämischer Maler des 16. und 17. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang als Beleg dafür, dass man im frühneuzeitlichen Antwerpen Kunst und Alchemie als sich korrelativ befruchtende Fächer betrachtet habe.

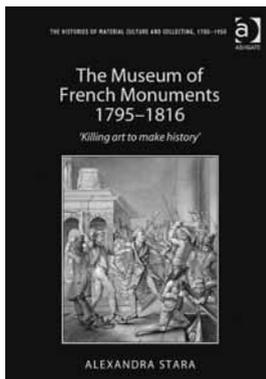
M. E. Warlicks Aufsatz über „Surrealismus und Alchemie“ (158–171) leitet den Abschnitt des Katalogs zur modernen und zeitgenössischen Kunst und ihrer Bezugnahme auf die Alchemie ein. Zunächst zeichnet der Verfasser das kulturelle Umfeld im Paris des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nach und legt dar, wie auflebende esoterische Strömungen eine neue Beschäftigung mit der Alchemie hervorbrachten, die auch Künstler des Surrealismus – allen voran Marcel Duchamp und Max Ernst – inspirierte. Dabei wird deutlich, dass entscheidende Impulse von der Ausdeutung der Alchemie in der Psychoanalyse zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgingen, die auch durch die Schriften André Bretons befördert wurden. So forderte Breton die Künstler explizit dazu auf, die Alchemie als Referenzrahmen zu begreifen, innerhalb dessen sie ihre kreativen Prozesse reflektieren und die eigene Einbildungskraft entfalten konnten.

Abschließend zeigt Ulli Seegers in ihrem Beitrag „Stoffwechselprozesse: Von großen Werken und unsichtbaren Werten in der zeitgenössischen Kunst“ (178–201), was Künstler der Gegenwart bis heute an den verschiedenen Aspekten alchemistischer Vorstellungen fasziniert und zu neuen Konzeptionen und Kompositionen veranlasst hat. Er vertritt dabei die einleuchtende These, dass vornehmlich die von der Alchemie postulierte Wandelbarkeit der stofflichen Welt, bei der die äußere Formveränderung auch als Zeichen einer tiefgreifenden strukturellen Metamorphose gewertet wird, zeitgenössische Künstler inspiriert habe. So stellt der Autor Werke Sigmar Polkes vor, der einerseits die gestaltdynamischen Eigenschaften moderner Werkstoffe zum Thema seiner Arbeiten macht, andererseits aber auch aus der Tradition der alchemistischen Ikonografie schöpft. Yves Klein hingegen begegnet als Künstler, der in seinen Arbeiten unter dem Eindruck hermetischer Inhalte die Transzendierung der materiellen Welt anstrebte und nach dem Vorbild alchemistischer Praxis ein neues Farbpigment entwickelte. Der Aufsatz schließt mit der Überlegung, dass die Künstler der Moderne und der Gegenwart vornehmlich auch unter dem Einfluss ihrer Beschäftigung mit der Alchemie ihren Werken eine gleichsam überzeitliche Prozesshaftigkeit, ein Moment steter Transformation, verliehen und damit letztlich auch zur Entgrenzung des Kunstwerkbegriffs beigetragen haben.

Der Katalog bietet im Einzelnen zwar keine neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse, doch präsentiert er insgesamt die Resultate einer engen und erfolgreichen Verflechtung von akademischer und musealer Forschungs- und Vermittlungsarbeit. Auf der Basis der jeweils neuesten Forschung werden in bisher noch nicht dagewesener Bandbreite dingliche Kulturgüter vorgestellt und die komplexen, historischen Bedingungen ihrer Entstehung in einem erfreulich informativen Kontext erläutert. Dabei gelingt es, das historische Spektrum alchemistischen Gedankenguts und deren anverwandte kunstschöpferische Ideen im Lichte ihrer materiellen Ausprägungen fundiert zu veranschaulichen. Dem Leser wird nicht nur ein spannender Einblick in die Wissen-

schaftsgeschichte eröffnet, sondern er erhält auch einen Eindruck von der Vielfalt der in der Kunst bis heute wirksamen Anschauungen, Gedankenmodelle und Utopien, die von dem Phänomen der Alchemie inspiriert sind. Bei der Ausstellung handelt es sich um ein gelungenes, längst überfälliges Projekt, das die Organisatoren durch den Katalog in eine leserfreundliche und empfehlenswerte Lektüre überführt haben.

JESSICA KORSCHANOWSKI  
Georg-August-Universität Göttingen



**Alexandra Stara; The Museum of French Monuments 1795–1816.** „Killing Art to Make History“ (The Histories of Material Culture and Collecting, 1700–1950), Farnham: Ashgate 2013; 198 S.; ISBN 9781409437994

Im Zuge der Revolution wurden in Frankreich 1789 die kirchlichen Güter und später die der ins Ausland geflüchteten Landsleute eingezogen. Dazugehörige Kunstgegenstände wurden teils zu Geld gemacht, teils in Sammelstätten verbracht. Es ist bekannt, dass in diesen Vorgängen einer der Anlässe für die Gründung öffentlicher Museen in Frankreich liegt. Vor allem das Kunstmuseum

im Louvre, obschon bereits vor dem Sturz der Bourbonen geplant, und das kurzlebige, im aufgelassenen Kloster der Pariser Petits-Augustins eingerichtete Musée des monuments français verdanken ihre Entstehung der Fülle von plötzlich in öffentlichen Besitz übergegangen Kunstdenkmälern. Der Louvre hat lange die größere Aufmerksamkeit der Forschung beansprucht, zunächst wohl schlicht wegen seines unausgesetzten Betriebs als Ausstellungsort. Anders als diese Gemälde- und Skulpturensammlung musste das Museum in den Petits-Augustins die Pforten wieder schließen, kaum dass die Königsherrschaft wiederhergestellt war. Auch in der Revolutionszeit und unter Napoleon hatte es viel Kritik auf sich gezogen, und sein Gründer Alexandre Lenoir sah sich in einem ständigen Kampf um Geltung und Fortbestand begriffen. Lenoir hat die Verteidigung seiner Einrichtung den ständig gewandelten politischen Verhältnissen immer anzupassen versucht. Das wurde in der Forschung immer wieder vermerkt. Er hat dabei aber, so betont Alexandra Stara in ihrer dem Musée des monuments français gewidmeten Neuerscheinung, nie sein eigentliches Ziel aus den Augen gelassen. Der Opportunismus-Vorwurf sei verfehlt; Lenoir habe vielmehr unbeirrbar ein bestimmtes kuratorisches Vorhaben über die gesamte Bestehenszeit des Museums verfolgt und großteils auch umsetzen können. In der Auslegung dieses Konzepts liegt erklärtermaßen Staras Beitrag zur Museumsgeschichtsschreibung. Sie geht dabei über die bloße Lektüre von Lenoirs Werk hinaus, indem sie auch die von dessen wortmächtigstem Gegner vertretenen Überzeugungen ausführlich untersucht. Es handelt sich dabei um Antoine Chrysostôme