

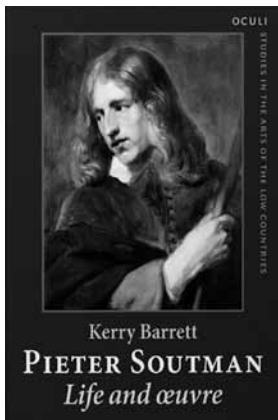
in München stammt von Roelof Jansz. van Vries und ist signiert, Gero Seelig führt sie ausdrücklich als Referenz zur Zuschreibung des Schweriner Bildes an Vries an.²⁹ Die Leipziger Variante wird von Jan Nicolaisen wegen Schwächen in der Ausführung als Kopie nach dem Münchener Bild eingeordnet.³⁰ Das Münchener Bild zeigt aber deutlich einen anderen Baum- und Blattschlag und die hellen Akzente von Blättern auf dem Münchener Bild fehlen auf Inv.-Nr. G 3946. Meiner Ansicht nach stammt das Schweriner Bild aus der Sammlung Müller nicht von Roelof Jansz. van Vries, sondern von einem bislang unidentifizierten Maler. Die Komposition geht aber offenbar letztendlich auf Antoni Waterloo zurück, wie eine querformatige Radierung zeigt, auf der er sich ausdrücklich als Inventor bezeichnet. „Antoni Waterloo in. et fec et ex“.³¹

STEFAN BARTILLA
Prag

29 Walther Bernt, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, München 1960, Bd. 3, Nr. 975.

30 Nicolaisen 2012 (s. Anm. 1), S. 325, Kat.-Nr. 354, Inv.-Nr. 361. In Anm. 1 führt Nicolaisen auch das Bild der Sammlung Müller an. Das Leipziger Bild stellt genau genommen eine Variante dar.

31 *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700, Bd. 50, Antoni Waterloo*, zusammengest. von Christiaan Schuckman, hrsg. von D. de Hoop Scheffer, Rotterdam und Amsterdam 1997, S. 221, Kat.-Nr. 103.



Kerry Barrett; Pieter Soutman. Life and Oeuvre (OCULI. Studies in the Arts of the Low Countries, vol. 12); Amsterdam und Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2012; 381 S., 22 Farb-Abb., 182 S/W-Abb.; ISBN 978-90-272-4964-7

Kunsthistoriker arbeiten – wie andere Wissenschaftler – oft mit schlagkräftigen Theorien, die nachweislich falsch sind. Man mag anstelle von Theorien auch von Modellen oder im Sprachgebrauch des Wissenschaftstheoretikers Thomas Kuhn von Paradigmen sprechen.¹ Konkrete Fragen, etwa nach dem Leben und Œuvre eines Künstlers, werden durch solche Vorstellungen motiviert oder demotiviert. Im 19. und weit bis ins 20. Jahrhundert hinein schrieb man europäische Kunstgeschichte vor allem als schlagkräftige Geschichte künstlerischer Milieus, die hypostasiert vermeintliche Nationalcharaktere beziehungsweise nationale Kulturen abbil-

1 Vgl. Daniel Kahnemann, *Schnelles Denken, langsames Denken*, München (2011) 2012, S. 354: „Differenziertere und realistischere Annahmen genügen nicht, um eine Theorie erfolgreich zu machen. Wissenschaftler benutzen Theorien als einen Werkzeugkasten, und sie belasten sich nur dann mit einem schwereren Kasten, wenn die neuen Werkzeuge sehr nützlich sind.“

den sollten.² Erst in den letzten Jahrzehnten wandelte sich diese Vorstellung vor dem Hintergrund der Erkenntnis, wie jung das Konzept der Nation in historischer Hinsicht ist und dass man vor etwa 1780 nicht mit solchen Vorstellungen operieren sollte.³ Zunehmend steht die Wanderung künstlerischer Ideen im Vordergrund. Betont werden der Austausch von künstlerischen Innovationen sowie die Bedeutung von wirtschaftlichen, sozialen oder intellektuellen Netzwerken.⁴ Dies gilt auch für die Diskussion über die niederländische Kunst der Frühen Neuzeit.

Häufig ist es mühsamer als gedacht, gute Absichten in Taten umzusetzen. Das kann man an den Schwierigkeiten ablesen, nord- und südniederländische Kunstgeschichte gemeinsam zu betreiben.⁵ Die nationalen Perspektiven sind tief in die Strukturen der professionellen Praxis eingeschrieben. Kunsthistorische Bibliotheken ordnen ihre Bestände auf diese Art ebenso wie Gemäldegalerien. Universitäre Lehrgebiete sind entsprechend zugeschnitten und wissenschaftliche Institutionen oder Vereine haben sich lange entlang solcher Grenzen organisiert.⁶ Rudi Ekkart merkte an, dass man die Bedeutung der Grenze zwischen den südlichen und den nördlichen Niederlanden in künstlerischer Hinsicht schwer beurteilen kann, weil sie immer vorausgesetzt wurde: „Il n'est presque plus possible de juger de la validité générale de ces frontières, puisque les études monographiques sur lesquelles se fonde la vision générale des historiens de l'art utilisent presque toujours ces frontières comme point de départ.“⁷ Die Grenzen geraten aus dem Blick, weil alle sie für selbstverständlich erachten.

2 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, Chicago, London 2004, S. 107–153 et passim (mit weiterer Literatur). Zum größeren Rahmen, in dem das Spezialfach Kunstgeschichte operiert, vgl. Ernst H. Gombrich, „Die Krise der Kulturgeschichte“, in: ders., *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Stuttgart (1979) 1983, S. 27–64, S. 33–34, 37, 42 (zum hegelianischen „Volksgeist“, zu Schnaases „Seele des Volkes“ und Burckhardts „Volksgeist“).

3 Vgl. zum Forschungsstand vor 1989 Eric J. Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main (1990) 1996.

4 Vgl. Peter Burke, *Kulturaustausch*, Frankfurt am Main 2000, S. 9–40. Dass der Perspektivwechsel vor dem Hintergrund aktueller politischer Veränderungen innerhalb der EU vollzogen wird, zeigt exemplarisch die Themenwahl der Europalia-Ausstellung *Het meesterlijke atelier. Europese kunstroutes 5de-18de eeuw*, bearbeitet von Roland Recht u. a., Brüssel 2007. Vgl. als ein jüngstes Beispiel den bedeutenden Sammelband zur nordeuropäischen Architekturgeschichte *The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480–1680)*, hrsg. von Konrad Ottenheim und Krista De Jonge, Turnhout 2013.

5 Neben den bei Barrett (6) genannten Ausstellungen vgl. auch Hans Vlieghe, „Flemish art, does it really exist?“, in: *Simiolus*, Bd. 26 (1998), S. 187–2000 und das freundschaftliche Gespräch zwischen Krista de Jonge, Rudi Ekkart, Tom Verschaffel und Karolien de Clippel, „La fracture entre les Pays-Bas du Nord et les Pays-Bas du Sud“, in: *Perspective [En ligne]* 2 (2011), online seit 30. Juni 2013, abgerufen am 8. August 2013. URL: <http://perspective.revues.org/697>. Zur Überschreitung der Grenzen in Richtung zum Heiligen Römischen Reich vgl. *Grenzüberschreitung. Deutsch-niederländischer Kunst- und Künftleraustausch im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Nils Büttner und Esther Meier, Marburg 2011.

6 Erst in jüngster Zeit kommt es zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit der beiden bedeutendsten Zentren der Forschung zur niederländischen Kunst, dem Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag und dem Rubenianum in Antwerpen; vgl. Ekkart in De Jonge/Ekkart/Verschaffel/De Clippel 2013 (s. Anm. 5), S. 4ff.

7 Ekkart in De Jonge/Ekkart/Verschaffel/De Clippel 2013 (s. Anm. 5), S. 4.

Da diese Faktoren noch immer wirkmächtig sind, ist es erfreulich, dass Kerry Barrett ihre Monografie zum Haarlemer Maler, Stecher und Verlegen Pieter Soutman (1593/1601–1657) mit einem dezidierten ‚tackling‘ der nationalen Fokussierung beginnt (Introduction: Pieter Soutman’s Netherlandish style, 1–7). Der Mainstream der Forschung hatte für den in Haarlem geborenen Soutman, der im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in der Rubens-Werkstatt tätig war, keinen rechten Platz gefunden. Der Rubensforschung war er ein holländisches Irrlicht im Kielwasser des flämischen Meisters. Den Hütern der ‚Dutchness‘ erschien er als exzentrischer Sonderfall, den zu vergessen leicht fiel. Die national-kunstgeografischen Verstrickungen der älteren Kunstgeschichtsschreibung beleuchtet gleich zu Beginn die Zuschreibung von Soutmans Bildnissen der Beresteyn-Familie an Frans Hals im 19. Jahrhundert, was zum Protest gegen den Verkauf dieser „national treasures“ aus Utrecht nach Frankreich in den 1880er Jahren führte (2–3; Introduction: Pieter Soutman’s Netherlandish Style, 1–8).

Das vorliegende Buch macht Soutmann hingegen zum Exempel einer aktuellen Kunstgeschichtsschreibung, die Süd- und Nordniederlande im 17. Jahrhundert trotz politischer Brüche als durchlässigen Raum für künstlerische Ideen behandelt: „Each chapter will consider Soutman’s oeuvre as fluid, and charts a system of artistic, cultural, and social exchange that has been ignored by an art history bound by political and national borders. Soutman proves an ideal point of entry into the paradigm of Netherlandish art“ (8). Und am Ende resümiert die Autorin mit Bezug auf die stilistische Wandelbarkeit des Künstlers: „Soutman’s fluid approach to his work is his foremost contribution to the study of Netherlandish art, for it is representative of the incredible degree of artistic exchange that occurred across the Dutch-Flemish border and of the taste shared by the inhabitants of the divided polities [...] Rather than view Soutman as an outlier in the study of Dutch and Flemish art, he instead should serve as a foundational example of a less restricted consideration of Netherlandish art that encompasses a broad assemblage of painters, printmakers, and sculptors who often worked, physically and stylistically, beyond the borders of their place of birth and training“ (127).

Trotz dieser Überlegungen ist das Buch alles andere als ein Traktat über Methoden. Barrett spricht von diesen Implikationen in Verbindung mit genauen Beobachtungen an den untersuchten Kunstwerken und einer sorgfältigen Auslegung der historischen Quellen. Wer war Pieter Soutman? Geboren wurde er zwischen 1593 und 1601 als jüngstes Kind eines angesehenen katholischen Brauers in Haarlem. Es gibt es ausreichend Indizien, dass er vor 1616 in der Werkstatt von Jacob Matham und/oder in der von dessen Stiefvater Hendrick Goltzius ausgebildet wurde, wo ein spürbares Interesse an den Werken von Peter Paul Rubens bestand (Kap. 1: Pieter Soutman and Haarlem, 9–23). Zwischen etwa 1616 und 1624 war Soutman in Antwerpen, wo er zeitweilig als Maler im Atelier von Rubens arbeitete (Kap. 2: Painting the Town Red, Soutman as an Antwerp Painter, 24–33). Die Produktion von Stichen nach den Entwürfen von Rubens kann Barrett aufgrund sorgfältiger Erörterung der Aufschriften und anderer Indizien neu datieren. Soutman

war in Rubens' Atelier offenbar auch als Lieferant für Zeichnungen von Kompositionen tätig, die im Druck wiedergegeben werden sollten. Das Kapitel ist ein Beitrag zur Rekonstruktion der Arbeitsweise der Rubenswerkstatt und zur Untersuchung der Rubensstiche auf höchstem Niveau (Kap. 3: Effigavit, Fecit, Inventit, Excudit. Soutman, Rubens, Print Production, 34–51). Zwischen 1624 und 1628 hielt sich Soutman möglicherweise in Polen auf. Im Oktober 1628 war er jedenfalls mit drei Porträts der polnischen Königsfamilie in Haarlem und beantragte einen Pass zur Reise nach Brüssel an den Hof von Isabella (Kap. 4: A Dutchman in Sigismund's Court, 52–62). Die sorgfältige Behandlung dieses Lebensabschnittes lässt sich nunmehr gut ergänzen durch den vor kurzem freigeschalteten Polen-Teil innerhalb des sogenannten Gerson-Projektes des Rijksbureau voor Kunsthistorische Informatie in Den Haag (<http://gersonpoland.rkdmonographs.nl>).

Nach 1628 ließ sich Soutman wieder in Haarlem nieder, wo er für verschiedene Auftraggeber tätig wurde (Kap. 5: City, Church, Court: The Return to Haarlem, 63–77). Ausgehend von einem Brief, den Soutman am 30. Januar 1638 an Huygens schrieb, werden Soutmans Serien von höfischen Stichporträts behandelt, die *Duces Burgundiae* und *Ferdinandus Ilus et Illus Imperatorum Domus Austriacae*. Sie zeigen, dass sich der Haarlemer Künstler auch weiterhin um höfische Auftraggeber bemühte (Kap. 6: Soutman's Paper Portrait Galleries, 78–93; diese Episode hatte Barrett erstmals in einem Artikel für Oud Holland 2009 erläutert). Eine besondere Behandlung erfährt die Haarlemer Kunstszene in den 1640er Jahren, als Soutman endgültig als angesehenener Künstler zum Establishment gehörte. 1641 und 1642 malte er die Gruppenporträts der Offiziere der beiden Schützengilden mit deutlichem Anklang an den Porträtstil von Rubens und Van Dyck. Aus den Jahren 1644 und 1645 haben sich Briefe an den Antwerpener Kunsthändler Matthijs Musson erhalten, in denen Soutman vier Bilder Van Dycks anbot. Barrett nutzt die Gelegenheit, die Verfügbarkeit flämischer Malerei in der Republik zu diesem Zeitpunkt zu untersuchen. Präsent war dieser Stil auch in der Ausstattung im Huis ten Bosch. Soutman lieferte eines der Bilder für die triumphale Prozession, die sich um den Oranjezaal windet (The Business of Style, 94–110). In den Jahren 1649 und 1650 publizierte Soutman dann etwas über ein Viertel seiner Produktion als Grafiker. Neben der Amalia von Solms gewidmeten Porträtserie *Fredericus Hendricus Illustrissimus Orangiae Princeps* produzierte er die luxuriöse Serie der *Principes Hollandiae et Westfrisiae*. Letztere finanzierte Soutman wohl trotz der hohen Kosten selbständig. Und schließlich schuf er 1650 Darstellungen von 19 Heiligen der Diözese Haarlem, während seine Tätigkeit in den folgenden Jahren bis zu seinem Tod 1657 weitgehend zum Erliegen kam (Kap. 8: Commemorating the Past for the Present, 111–127).⁸

⁸ Dass Soutman in dieser Zeit auch als Kunsthändler tätig war, legt ein von A. Bredius publiziertes Dokument nahe, „Een aankoop van Pieter Soutman“, Oud Holland, Bd. 53, Nr. 1, S. 186: „Jacob Lauwyck, Mr. Bouckvercooper te Leiden, transporteert 21 Maart 1657 zijn inventaris aan den schilder PIETER SOUTMAN te Haarlem.“

Trotz der sorgfältigen Kontextualisierung der verschiedenen Werkkomplexe ist es Barrett gelungen, das Material in die Form einer klassischen Werk- und Leben-Monografie zu bringen, wobei sie vermeidet, Soutmans Leistungen zu überhöhen. Es gibt wenig schmeichelhafte Charakterisierungen seines Stils als Maler (32–33) und Zeichner (36). Die Organisation des Kataloges der Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche ist vorbildlich (131–234). Neben sicheren Werken stehen eigene Listen für Kopien, Zuschreibungen, abgelehnte und verlorene Werke. Abgeschlossen wird der Band durch zum Teil ausgezeichnete farbige und schwarz-weiße Abbildungen, die Bibliografie und sorgfältige Indices.

Das Buch zeichnet sich durch eine philologische Genauigkeit bei der Behandlung von Gemälden, Zeichnungen und Grafiken aus und verbindet damit den state of the art-Wissenstand zu einer Vielzahl von differenzierten Diskussionen, etwa zur Arbeitsorganisation der Rubenswerkstatt im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, die Rubens-Rezeption von Rembrandt (76–77) oder u. a. die Rekonstruktion der Bildausstattung des Saales in Huis ten Bosch. Barrett folgt bei Einzelfragen nicht den ausgetretenen Wegen, sondern erarbeitet ihre Argumentation durch sorgfältige Lektüre von Druckangaben, Datierung von Privilegien und genaue technische Beobachtungen. Doch scheut sie sich nicht, einzugestehen, dass man bei Einzelfragen kaum über Antworten im Konjunktiv hinausgelangen wird.

Zurück zu methodischen Fragen: Barrett schlägt das Modell einer niederländischen Kunst als Ersatz der bisherigen „klein-niederländischen“ Lösungen (fläm./holl.) vor, die aus der Hypostasierung des historischen Scheiterns des gemeinsamen Staates 1830 hervorgegangen ist. Das ist ein erheblicher Fortschritt, der dazu beiträgt, Scheuklappen abzulegen und unfruchtbare Fragen nach der „Dutchness of Dutch art“ o. ä. zu vermeiden. Das neue Paradigma könnte zu einer Revision des Kanons führen, in dem Mittlerfiguren und Wanderern wie etwa Adriaen Hannemann (1604–1671) oder Jonson van Ceulen (1593–1661) eine größere Aufmerksamkeit erhalten. Doch ist auch das Konzept einer gesamt-niederländischen Kunstgeschichte ein historisches Modell. Im Falle von Soutman haben sein soziales und konfessionelles Milieu sowie sein Bemühen um höfische Auftraggeber seine stilistischen Entscheidungen mitgeprägt. Diese Bezüge arbeitet Barrett ausgezeichnet heraus. Neben einer Kunstgeschichtsschreibung ohne nationale beziehungsweise geografische Scheuklappen gilt es also auch, das Modell von Gesellschaften zu differenzieren. In der niederländischen Kunstgeschichte wurde lange Zeit mit überholten „frühbürgerlichen“ oder konfessionell homogenen Gruppen gearbeitet. Berücksichtigt man solche differenzierenden Faktoren, dann wird ein solches Modell wahrheitsähnlicher aber auch unhandlicher.⁹

Hinter der Monografie zeichnet sich eine neue methodische Arbeitsplattform ab, die jenseits von Moden und Schein-Innovationen auf den dekonstruierten Tradi-

⁹ Vgl. dazu warnend das Zitat von Kahnemann in Anm. 1, der an dieser Stelle den Erfolg seiner eigenen wirtschaftswissenschaftlichen „Neuen Erwartungstheorie“ gegenüber anderen Modellen der Entscheidungsfindungen bespricht, die realistischere, aber unhandliche Annahmen machten.

tionen der älteren Kunstgeschichtsschreibung errichtet ist, das heißt vor allem den romantischen Vorstellungen vom Künstler und der Nation. Und bei alledem liefert Barrett eine brillante Schließung einer bisherigen Wissenslücke, die zur weiteren Beschäftigung mit Soutman einlädt.¹⁰

THOMAS FUSENIG

Essen

10 Der Rezensent fragt sich, ob die Haltung auf P. 9 dem „Ornatus Romanorum Imperatorum“ aus dem „Habitus Praecipuorum populorum“, Nürnberg 1577 folgt (Abraham de Bruyn, Imperii ac sacerdoti ornatus Omnium pene ... Habits de Divers nations); vgl. S. 92, Anm. 68 zu den Imagines gentes et armamentorium Heroicum.



Théophile Gautier; Über das Schöne in der Kunst; übers. und komment. von Wolfgang Drost und Ulrike Riechers mit einer Studie über Théophile Gautiers „aesthetica in nuce“ von Wolfgang Drost (Reihe Bild- und Kunstwissenschaften, 6); Siegen: Univ.-Verl. 2011; 92 S., Ill.; ISBN 978-3-936533-39-2

Obgleich der schulbildende französische Dichter Théophile Gautier (1811–1872) auch zu den bedeutendsten Kunstkritikern seiner Epoche zählt, sind die Publikationen zu dieser seiner Aktivitäten bisher überschaubar. Ein solcher Zustand spiegelt sich auch in der Veröffentlichungs- und Rezeptionsgeschichte seines zentralen Aufsatzes „Über das Schöne in der Kunst“, der nun erstmalig von Wolfgang Drost und Ulrike Riechers ins Deutsche übertragen und kommentiert wurde. Die Übersetzung entstand damit zeitgleich zu der von Corinne Bayle und Olivier Schefer ebenfalls zum Gautier-Jahr 2011 besorgten Neuausgabe von dessen *L'Art moderne*, in deren Erstausgabe von 1856 der Autor noch zu Lebzeiten den zuvor 1847 als Zeitschriftenartikel in der *Revue des Deux Mondes* erschienenen Essay integrierte.

Einen besonderen Akzent erhält die vorliegende Ausgabe durch die begleitende Studie „Théophile Gautiers *aesthetica in nuce*“ des Gautier-Kenners Wolfgang Drost, welcher durch eine vergleichende Analyse den exemplarischen Stellenwert des Aufsatzes für die Ästhetik seines Autors umfassend erläutert (41–64). Denn die Überlegungen des Dichters beschränken sich keineswegs allein auf die bildenden Künste: Da er Letztere und die Literatur als gestalterisch weitgehend äquivalente Phänomene begreift, ist der Text mit literaturkritischen Passagen durchsetzt, die metaphorisch Probleme der bildenden Künste verdeutlichen sollen (26–27, 33–35).

Aufgrund einer ausgesprochenen „Abneigung gegen philosophische Traktate“ (Drost, 50, vgl. auch 39–40) kommt es im *Œuvre* Gautiers so selten zu einer grund-