

davor in Unterkapiteln aufgeschlüsselt wurden, bei einer dezidierten Bildanalyse miteinander verbunden sind.

Das obligatorische Fazit fasst die Beobachtungen und Ergebnisse dann nochmals konkret auf zwei Seiten zusammen (189–193).

Insgesamt stellt die Arbeit Knauers einen guten und nachvollziehbar strukturierten Überblick über Teilaspekte der Druckgraphiken der deutschen Kleinmeister dar. Besonders zu betonen ist die schöne Auswahl und vor allem die Menge des Bildmaterials, ebenso wie die Anschaulichkeit der konkreten Fallbeispiele. Vor allem die Tatsache, dass die Abbildungen in Originalgröße reproduziert werden, überzeugt und ruft zum Teil Staunen über die Winzigkeit mancher Formate hervor. Kritikpunkt allerdings ist, dass man dem Autor insgesamt das starke Bestreben anmerkt, die Kupferstecher in der Kunstgeschichte in besonderem Maße zwischen Dürergeneration und niederländischen Spätmanierismus als herausragend zu positionieren, insbesondere durch den teilweise etwas pathetischen Duktus der Sprache. Auch bleibt so mancher Punkt im Überblickartigen stecken, wo durchaus hätte tiefer analysiert werden können. Allerdings bietet der ausführliche Fußnotenapparat, der darüber hinaus kritisch die zitierte Literatur diskutiert, an dieser Stelle oft eine Antwort auf die ein oder andere offen gebliebene Frage oder einen Ausblick auf weiterführende Gedanken. Auch die ungleiche Gewichtung der Analysepunkte bleibt ein Manko – vor allem über Gestik und Mimik, die letztlich ja eine Bilderzählung im besonderen Maß vorantreiben, hätte sicher mehr gesagt werden können. Dennoch muss betont werden, dass die Arbeit einen neuen Blick auf die Frage nach den erzählstrategischen Mitteln bietet, der Anstoß und Ausgangspunkt für weitere Überlegungen bieten kann.

MELANIE KRAFT
Universität Heidelberg



Lisanne Wepler; Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2014; 240 S., 245 Farbbabb.; ISBN 978-3-86568-980-1; € 49,95

2014 erschien im Michael Imhof Verlag die erste monografische Darstellung der niederländischen Vogelmalerei der Barockzeit, einer bisher von der Forschung wenig beachteten Bildgattung. Bei der äußerst prächtig illustrierten Publikation mit dem Titel *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks* handelt es sich um die 2013 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn angenommene Dissertation von Lisanne Wepler. Hauptziel der Autorin war es, die niederländischen Vogelbilder vor allem des 17. Jahrhunderts nach ikonografischen Gesichtspunkten zu ordnen, die

Gemälde und insbesondere die Ereignisse und Geschehensabläufe, welche sie zeigen, präzise zu beschreiben und den Ursprung einiger Bildthemen in Fabeln aufzuzeigen.

Die ersten drei Kapitel der Studie bilden eine Art Einleitung: Zunächst wird die Geschichte der Vogelmalerei in den Niederlanden skizziert, wobei Melchior d'Hondecoeter besondere Berücksichtigung findet; darauf folgt ein Abschnitt über die Fabel als Wurzel der auf den Gemälden dargestellten Tiergeschichten; schließlich versucht die Autorin, ihre methodische Herangehensweise, die sie als eine Mischung von Narratologie und kunstwissenschaftlicher Ikonografie bezeichnet (215), genauer zu erläutern.

Lisanne Wepler zufolge lösen sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts einzelne Bildmotive, darunter auch Vögel, aus größeren Themenkomplexen heraus und entwickeln sich zu eigenständigen Bildgattungen (9). Als Beispiele für frühe Vogelbilder nennt sie unter anderem ein Werk von Joris Hoefnagel im Berliner Kupferstichkabinett, das zwei Hennen und einen Hahn zeigt sowie ein Gemälde von Ludger tom Ring im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, auf dem drei Pfauen zu sehen sind. Die Autorin hebt in diesem Kontext hervor, dass gedruckte Bücher, darunter insbesondere ornithologische Traktate und Fabelbücher, im 16. und 17. Jahrhundert die wichtigsten Quellen für Tierdarstellungen waren (11). Die nächsten wichtigen Schritte unternahm in den 1620er Jahren Roelant Savery: Sein Gemälde *Hahn und Hühner in einer Landschaft* entstand 1627 und ungefähr gleichzeitig wurden auch seine Vogelparadies-Darstellungen gemalt (Beispiele befinden sich unter anderem im Wiener Kunsthistorischen Museum). Schon ein paar Jahre früher entstand die *Allegorie der Luft* (Paris, Louvre) von Jan Brueghel, dessen Urheber auch mit Frans Snijders zusammenarbeitete. Jener etablierte nämlich im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts die großformatige Tiermalerei in Antwerpen. Snijders malte nicht nur in Ruhe verharrende Tiere, sondern es ging ihm zunehmend um spannungsgeladene Szenen und dramatische Tiergeschichten. Wepler erwähnt hier auch, dass Snijders zwei Ausgaben des Fabelbuches *De warachtighe Fabulen der dieren* von Eduard de Dene und Ulisse Alodrovandis dreibändige *Ornithologia* besaß (19). In den nördlichen Niederlanden wurden auf Vogelbildern noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vor allem Tiere dargestellt, die sich ruhig verhalten, so beispielsweise auch von Gijsbert Gillisz d'Hondecoeter. Die große Wende brachte hier in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Gijsbert Gillisz d'Hondecoeters Sohn Melchior, den die Autorin als den „Raphael der Vogelmaler“ (24) bezeichnet. Narrativität sei laut Wepler das Hauptcharakteristikum von Melchior d'Hondecoeters Stil (31), der Künstler sei also ein mahlender Geschichtenerzähler (24).

Im zweiten Kapitel verweist Wepler zunächst auf die antiken Ursprünge der Fabel, um anschließend auf die durch die Emblemata beeinflusste formale Gestaltung von Fabelbüchern im 16. Jahrhundert einzugehen (37, 40). So wird die Fabel beispielsweise in Gilles Corrozet's *Les Fables du très ancien Esope* (1542) auf zwei gegenüberliegende Seiten aufgeteilt – links befindet sich das Bild mit Motto und Epigramm und rechts der Fabeltext. Auf diese Weise werde die Bedeutung des Bildes gegenüber dem Text hervorgehoben. Des Weiteren nennt die Autorin die beiden im Hinblick auf die Tiermalerei wichtigen niederländischen Fabelsammlungen: *De Warachtighe Fabulen der*

Dieren (1567) von Eduard de Dene – dieses Fabelbuch ist vor allem aufgrund der zahlreichen naturalistischen Radierungen Marcus Gheeraerts von Bedeutung – und *Vorstelijke Warnde der dieren* (1617) von Joost van den Vondel. Abschließend hebt Wepler ein Hauptprinzip der Fabel hervor, das ihrer Meinung nach auch in der Malerei zum Tragen komme: Die Tiere werden ‚vermenschlicht‘, das heißt, sie verhalten sich wie Menschen und besitzen menschliche Charaktereigenschaften (44).

Im dritten Kapitel widmet sich die Autorin den methodischen Grenz- und Überschneidungsbereichen von Kunstwissenschaft, Semiotik und Narratologie (49). Als Beispiel für einen methodischen Grenzfall nennt sie Felix Thürlemanns Analyse einer Bellini-Zeichnung aus dem Pariser Zeichnungsband.¹ Außerdem verweist sie darauf, dass die Narratologie zwar zunächst anhand der Analyse literarischer fiktiver Texte entwickelt worden war, ihr Untersuchungsgebiet heute aber auch Film, Fotografie und Malerei umfasst (50). Anschließend geht sie auf die Frage ein, ob beziehungsweise in welchem Maß unbewegte Einzelbilder narrativ sein können (50). Sie zitiert Aron Kibédi Varga, demzufolge das Bild nur einen relativ geringen Grad an Narrativität besitze, da man eine Szene nicht wirklich verstehen könne, wenn man die Geschichte, aus der sie entnommen wurde, nicht kennt. Dem entgegnet Wepler jedoch mit dem Verweis auf die Studien Max Imdahls und Peter Parshalls.² Außerdem beruft sie sich auf Ernst Gombrich, für den Erzählung im Einzelbild möglich sei, wenn Bewegung suggeriert werde (54). Das scheinbar im Augenblick eingefrorene Einzelbild simuliere nämlich eine Menge von Augenblicken, die zu einem narrativen Kontinuum verschmelzen. Die Annahme, dass sich eine Bewegung aus unendlich vielen statischen Momenten, das heißt ‚Zeit-Punkten‘, zusammensetzt, sei absurd, da dann Bewegung an sich unerklärlich werde.

Im Hauptteil der Studie werden die Vogelbilder der Barockzeit in insgesamt neun Gruppen eingeteilt. Die erste, verhältnismäßig kleine Gruppe bilden diejenigen Gemälde, welche ein Raubtier zeigen – zumeist einen Hund oder eine Katze –, das einem oder mehreren Vögeln auflauert. Wepler zeigt auf, dass für die Wirkung und die Aussage des Bildes die Reaktion des potenziellen Opfers auf den Täter – ob es ihn bemerkt, aufschreckt oder gerade die Flucht ergreift – von großer Bedeutung ist. Außerdem versucht sie, das Thema der einem Hahn auflauernden Katze mit Vondels Fabel über die Katze und den Hahn in Verbindung zu bringen, in der die Katze als Richter auftritt und dem Hahn Blutschande und Geilheit vorwirft (70). Im nächsten Abschnitt geht Wepler einen Schritt weiter und bespricht diejenigen Vogelbilder, welche Ereignisse zeigen, die unmittelbar auf das ‚Auflauern‘ folgen: Ein Fuchs oder ein Raubvogel ist nun dabei, die Hühner anzugreifen. Bei dieser Bildergruppe kommt aber ein weiteres Konzept ins Spiel, denn das Opfer reagiert hier oftmals mit Kampf und Verteidigung: Der Hahn stürzt sich auf den Fuchs, der das Huhn angreift, oder die tap-

1 Felix Thürlemann, „Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung: eine Analyse der Kreuztragung aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini“, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes, Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989, S. 89–115.

2 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken, Ikonografie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980; Peter Parshall, „Lucas van Leyden’s narrative style“, in: *Netherlands Yearbook for History of Art* 29 (1978), S. 185–237.

fere Henne verteidigt ihre Küken. In einigen Fällen geht die Geschichte jedoch nicht gut für das Opfer aus, denn Melchior d'Hondecoeter illustriert selten aber doch auch Szenen, in denen der Täter sein Opfer bereits überwältigt hat und sogar gerade dabei ist, es zu verzehren. Die Autorin zeigt auf, dass das Thema der ihre Küken verteidigenden Henne von Joost van der Vondels Fabel über die Henne und ihre Küken inspiriert sein könnte, denn bei diesem wird die Henne mit den treuen Magistraten verglichen, die für alle rechtschaffenen Bürger Standhaftigkeit zeigen (78). Die Szene wird also in die gesellschaftlich-politische Sphäre übersetzt. Abschließend demonstriert Wepler anhand des Themas ‚Susanna und die Alten‘, dass in der Historienmalerei die gleichen Oppositionsverhältnisse, Bildkonzepte und Interaktionen zu finden sind wie in den Vogelbildern: Die beiden Alten, welche Susanna heimlich beobachten, entsprechen dem Konzept des ‚Auflauerns‘; im zweiten Schritt bemerkt Susanna, dass sie beobachtet wird (als Beispiel nennt sie Rembrandts berühmte *Susanna* im Mauritshuis); im letzten Schritt sind die Männer schließlich dabei, Susanna anzugreifen, indem sie – wie bei Honthorsts Gemälde in der Galleria Borghese – ihr Tuch wegziehen wollen (84). Weplers Schlussfolgerung: „Wie etwas im Bild erzählt wird, scheint demnach ähnlichen Kriterien zu gehorchen.“ (84)

Im Zentrum des nächsten Abschnitts steht nur ein einziges Gemälde: Jan Asselijns auf 1650 datierter *Bedrohter Schwan* (Amsterdam, Rijksmuseum). Das Bild zeigt einen Schwan, der sein Gelege aufgeregt gegen einen herannahenden Hund verteidigt, von dem nur in der linken unteren Bildecke der Kopf zu sehen ist. Wie aus der Jahrzehnte nach der Entstehungszeit des Bildes angebrachten Inschrift hervorgeht, galt der Vogel seit dem 18. Jahrhundert als eine Allegorie auf den Politiker Johan de Witt (1625–1672): Über dem Kopf des Hundes steht ‚DE VIAND VAN DE STAAT‘, unter dem Schwan ‚RAAD=PENSIONARIS‘ und auf einem der Eier ‚HOLLAND‘. De Witt war zwischen 1653 und 1672 Ratspensionär der Republik, das heißt Staatssekretär von Holland und Westfriesland und gehörte somit zu den tonangebenden Politikern des Landes. Seine Ziele waren die Unterbindung des Einflusses der Oranier auf die Republik, die Stabilisierung des Handels und die Wahrung des Friedens. Trotzdem war das Land während seiner Amtszeit von Unruhen geprägt, welche im *rampjaar* (Katastrophenjahr) 1672 gipfelten: Am 20. August wurden de Witt und sein Bruder von der blutdürstigen Bevölkerung auf grausame Art ermordet und die Leichname auf dem Groene Zoodje kopfüber am Galgen aufgehängt und geschändet. Die Leistungen de Witts für sein Land wurden erst nach seinem Tod von der Mehrheit des Volkes anerkannt. Zu Recht wirft Wepler allerdings die Frage auf, warum Asselijns, der hauptsächlich für Reiterschlachten und italianisierende Landschaften bekannt war, solch ein monumentales Gemälde eines Schwans schuf (91). Sie nimmt an, dass die Antwort auf diese Frage mit Asselijns Erwerb des Amsterdamer Bürgerrechts in Verbindung stehen könnte (91f.): Da der Schwan mehrmals im Familienwappen des damaligen Amsterdamer Bürgermeisters vorkommt, könnte das Bild im Kontext der Ausgestaltung des neuen Rathauses entstanden sein.

Im Kapitel *Kommunizieren – die mutige Elster* geht es um eine Gruppe von Gemälden – unter anderem von der Hand Frans Sniijders‘ und Melchior d’Hondecoueters,

auf denen zahlreiche unterschiedliche Vögel offenbar miteinander sprechen: Sie verhalten sich relativ ruhig, aber sie wenden sich einander zu und haben ihre Schnäbel geöffnet. Zwei Vögel sind hervorgehoben – der Pfau dominiert mit aufgeschlagenem Rad die linke Bildhälfte, während sich die ihm zugewandte Elster ungefähr in der Bildmitte befindet. Ohne Zweifel hat die Ikonografie dieser Gemälde ihren Ursprung in der Fabel über die Elster und den Pfau: Dort wird davon berichtet, dass die Vögel sich versammeln, um einen König zu wählen. Der Pfau ergreift gleich das Wort und beansprucht den Titel für sich. Schließlich wird er auch auserkoren, jedoch unter einer Bedingung, die die Elster formuliert: Weisheit und Macht seien für einen Anführer wichtigere Eigenschaften als Schönheit. Die Vogelbilder mit diesem Thema sind jedoch nicht nur eine Illustration dieser Fabel, sondern in manchen Fällen sogar eine relativ freie Interpretation, denn es wird niemals die Krönung des Pfau, sondern meist der Widerspruch der Elster thematisiert. Zwei Gemälde von Jan van Kessel weichen sogar vom Text der Fabel ab und zeigen die Krönung des Adlers. Eine der interessantesten und rätselhaftesten malerischen Interpretationen dieses Themas wurde 1678 von Melchior d’Hondecoeter geschaffen und befindet sich heute im Rijksmuseum: Es handelt sich um ein Pendantpaar, das eine Art Kombination von Jagdstillleben und Vogelbild darstellt. Auf dem linken Bild sieht man ein Pfauenpaar und eine Menge getöteter Vögel und anderer Tiere. Außerdem wächst auf der Balustrade über dem Pfau ein Orangenbaum – hierbei handelt es sich wohl um eine Anspielung auf den ersten Besitzer des Gemäldes, Wilhelm III. von Oranien. Auf dem Pendant sind ebenfalls getötete Vögel dargestellt und eine lebende Elster.

Im Zentrum des nächsten Kapitels steht ein einziger Vogel: die Eule. Zwei mit ihr in Verbindung stehende Phänomene wurden von den Malern der Barockzeit mehrmals thematisiert: zum einen der Umstand, dass der nachtaktive Raubvogel tagsüber häufig von anderen Vögeln verfolgt und ‚beschimpft‘ wird und zum anderen eine historische Methode, Singvögel zu fangen, bei der eine Eule als Lockvogel dient. Ausgangspunkt für Weplers Überlegungen ist ein Gemälde von Frans Snijders im Sauermondt-Ludwig-Museum Aachen: In der Mitte sieht man hier einen an einen T-Stab angebundenen Waldkauz, der den Blickkontakt zum Betrachter sucht. Links und rechts befinden sich zwei kahle Bäume, auf deren Ästen zahlreiche andere Vögel sitzen. Allerdings haben sich schon einige der Vögel in den Leimfäden verfangen, mit denen die Äste vom im Hintergrund herannahenden Vogelfänger versehen wurden. Der intensive Blick des Kauzes beinhaltet daher laut Wepler die Aufforderung, nicht genauso blind und gedankenlos wie er selbst und die anderen Vögel auf seine Triebe zu reagieren. Das dargestellte Verhalten der Vögel sei als ein schlechtes Beispiel zu interpretieren, nach welchem man nicht handeln sollte (110). Um ihre Interpretation zu untermauern, unternimmt die Autorin einen Exkurs in die Eulen-Ikonografie der frühen Neuzeit. Nach der Analyse einiger anderer, teilweise beschrifteter Eulen-Darstellungen in Malerei und Druckgrafik kommt sie zu dem Schluss, dass die Eule für den dummen, blinden Sünder stehe, der dem Licht aus dem Weg gehe und die biblische Wahrheit nicht erkennen wolle (118). Warum die von anderen Vögeln beschimpfte Eule in der Barockzeit überhaupt bildwürdig wurde, können ihre Ausfüh-

rungen aus meiner Sicht nicht erklären, jedoch verweist sie in einer Anmerkung darauf, dass das Phänomen des Mobbings im Tierreich auch vom Verhaltensforscher Konrad Lorenz beschrieben wurde (200).³

Im nächsten Abschnitt geht es wieder um ein Bild: *Vögel auf einer Balustrade* von Melchior d'Hondecoeter. Das 1670 entstandene Gemälde zeigt einige Vögel, darunter ein Pfauenpaar, die auf einer Balustrade im Vordergrund Platz genommen haben. Unmittelbar dahinter sieht man eine Eule auf einem T-Stab. Rechts ragt ein Baumstamm ins Bild, dessen Äste offensichtlich mit Leim beschmiert sind, da zwei Singvögel mit dem Kopf nach unten von ihnen herabhängen. Im Hintergrund werden Teile des neuen Amsterdamer Rathauses sichtbar. Wepler zufolge handelt es sich bei diesem Gemälde um eine Art von politischer Satire (122). Das neue Amsterdamer Rathaus war nämlich zur Entstehungszeit des Bildes zwar noch nicht fertiggestellt, jedoch schon eingeweiht und galt als das größte und schönste öffentliche Gebäude seiner Zeit. Allerdings war seine Errichtung nicht unumstritten, da sie sehr hohe Kosten verursachte. Die Eule stehe daher für die Verlockungen, denen die leichtgläubigen Bürger in Form der vor Wut blinden Vögel ‚auf den Leim gehen‘, während die Pfauen die Überheblichkeit und den Stolz des reichen Patriziertums symbolisieren. Das Bild deute somit eine kritische Sicht zum Verhalten der reichen bürgerlichen Oberschicht seitens der oranieretreuen Partei an.

In Kapitel 4.5 geht es um eine Gruppe von Gemälden, die eng mit dem Thema der Eule als Lockvogel zusammenhängt. Auch hier steht die Eule im Zentrum der Vogelschar, welche sie ankreischt. Da sich unter ihren Füßen allerdings ein geöffnetes Notenbuch befindet, ist klar, dass es sich nicht um eine verbale Aggression gegen sie handelt, sondern um ein Vogelkonzert, bei dem sie als Dirigentin auftritt. Das Thema wurde vermutlich in den 1630er Jahren von Frans Snijders in die Malerei eingeführt und im Laufe des 17. Jahrhunderts mehrmals von anderen Vogelmalern wieder aufgegriffen. Mithilfe der Inschrift *Elck vogelke singt soo t gebeckt is* auf einem der Vogelkonzerte Hondecoeters gelingt es Wepler, einen Bezug dieser Ikonografie zur zeitgenössischen Literatur herzustellen (132): Es handelt sich um ein Sprichwort – ‚Jeder Vogel singt so, wie ihm der Schnabel gewachsen ist‘ –, das auch der Titel eines Textes im *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd* (1632) von Jacob Cats ist. Das Gedicht handelt davon, dass man die Persönlichkeit eines Menschen ebenso an seinem Mund beziehungsweise seiner Art zu sprechen erkennen könne wie die Vögel an ihrem Gesang und der Form ihres Schnabels. Der *Spiegel van der Ouden ende Nieuwen Tijd* erschien 1632, also ungefähr zur Entstehungszeit von Snijders' ersten Vogelkonzerten, und enthält Stiche von Adriaen van der Venne. Gegenüber des Textes mit dem Titel *Elck vogelke singt soo t gebeckt is* befindet sich eine Darstellung, in der im Vordergrund einer Szene, die eine Auseinandersetzung zwischen zwei Männern und einer Frau zeigt, eine große Ansammlung verschiedener Vögel mit offenem Schnabel zu sehen ist. Ob Cats' Text beziehungsweise van de Venne's Stich oder doch Snijders' undatiertes Vogelkonzert in St. Petersburg die Priorität zuzuschreiben ist, wird jedoch nicht diskutiert.

3 Konrad Lorenz, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, München 1990, S. 33f.

Anschließend wendet sich die Autorin denjenigen Vogelbildern zu, welche streitende und kämpfende Vögel zeigen. ‚Streiten‘ definiert sie dabei als eine Gegenüberstellung von Vögeln mit geöffneten Schnäbeln, wobei es vorerst noch zu keinem Körperkontakt komme (141). Zunächst beschreibt sie einige Gemälde von Hondecoeter, bei denen der Pfau die Hauptfigur ist (141ff.). Das Thema dieser Bilder kann jedoch aus meiner Sicht nicht immer eindeutig als ein Streit bezeichnet werden. Danach kommt sie auf Bilder zu sprechen, welche den Anfang eines Kampfes zwischen einem Hahn und einem Truthahn zeigen (147). Auch bei dieser Gruppe ist nicht ganz klar, ob es sich nur um einen Streit oder einen beginnenden Kampf handelt; streiten trifft jedoch auf jeden Fall in einem höheren Maß zu als bei der ersten Gruppe mit dem Pfau. Überzeugend ist Weplers Argumentation, dass diese Ikonografie, die von Frans Snijders geprägt wurde, wieder in einer Fabel wurzelt, nämlich in der Geschichte über den Kampf zwischen dem Hahn und dem Truthahn. Höchst interessant sind Vondels und de Denes Interpretationen der Fabel: Für beide gilt der Kampf zwischen Hahn und Truthahn als eine Metapher für Fremdenfeindlichkeit, wobei der Hahn den einheimischen ‚Aggressor‘ verkörpert, der die Auseinandersetzung beginnt und dann auch als der Sieger aus dem Kampf hervorgeht, während der Truthahn für den Fremdling steht. Die Moral der Geschichte ist für beide Autoren dasselbe: Man soll Fremden gegenüber tolerant sein. Schließlich bespricht Wepler eine weitere häufig anzutreffende Form der Auseinandersetzung zwischen Vögeln: den Hahnenkampf (154ff.). Auch bei dieser Gruppe von Gemälden stammen die Frühesten von Frans Snijders. In Kapitel 4.7 werden Gemälde behandelt, die einen späteren Moment des Kampfes zeigen. Zumeist ist es ein Hahn, der gerade auf einen anderen Hahn, Truthahn oder Pfau gesprungen ist, ihn mit seinen Sporen sticht und mit seinem Schnabel pickt. Ein anscheinend sensationell frühes, auf 1615 datiertes Bild von einem Hahnenkampf von Frans Sijders in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin wird zwar abgebildet und kurz beschrieben, jedoch nicht ausführlicher diskutiert. Auch hier gelingt es Wepler, zwei Gemälde zu finden, die sich auf eine Fabel beziehen (170): Auf Werken von Frans Snijders (Musée de Brou, Bourg-en-Bresse) und Jan Fijt (Prado, Madrid) sieht man neben dem Hahnenkampf eine weitere Szene mit zwei Hühnern, die ein Rebhuhn picken. Offensichtlich gibt es hier eine Verbindung zur Fabel über das Rebhuhn und die Hähne: Der Text handelt von einem Rebhuhn, das auf einem Hühnerhof lebt und ständig von den anderen Hühnern gequält und gehackt wird, weil es zu einer anderen Art gehört. Schließlich findet es aber seinen Seelenfrieden, weil es erkennt, dass die Hühner beziehungsweise Hähne auch einander ständig bekämpfen. Die Moral der Fabel ist für de Dene, dass man sich durch Menschen, die ihre Mitmenschen ständig quälen, nicht aus der Ruhe bringen lassen soll.

Im nächsten Abschnitt geht es um die malerische Umsetzung der Fabel über den Raben, der sich mit den Federn anderer Vögel schmückt und dafür bestraft wird, indem ihn die Vögel rupfen und er zudem auch aus der Gesellschaft der Raben ausgestoßen wird. Der Text der Fabel existiert in zahlreichen Varianten, doch – wie Wepler hervorhebt – gibt es kaum ein Gemälde, das sich auf eine bestimmte Textvorlage be-

ziehen lässt (189). Vielmehr scheint es sich bei den Bildern um jeweils eigene Versionen der Fabel zu handeln. Der Urheber des ersten Gemäldes mit dieser Ikonografie dürfte wieder Frans Sniijders gewesen sein, jedoch ist das Werk nicht mehr erhalten – Wepler geht in diesem Kontext aber nicht auf die Probleme der Kopienkritik und die Frage der Rekonstruktion dieses Urbildes ein. Die originellsten Versionen schuf allerdings Melchior d’Honcoeter, indem er die Bestrafung des Raben durch die anderen Vögel mit einem Hahnenkampf verschmolz – auf den meisten seiner Gemälde mit diesem Thema springt der Hahn gerade in die Luft, um den Raben zu überwinden. Schließlich verweist Wepler darauf, dass sich auch Philips Angel im *Lof der Schilder-Konst* (1642) auf diese Fabel bezieht: Er gemahnt den Maler zu großer Vorsicht und Geschicklichkeit bei der Übernahme von Motiven aus den Werken anderer Künstler, damit es ihm nicht so ergehe wie dem Raben, der sich mit den Federn anderer Vögel schmückte (194f.). Zum Schluss bespricht Wepler ein in der Vogelmalerei verhältnismäßig selten anzutreffendes Bildkonzept, das sie als ‚Triumphieren‘ bezeichnet (209ff.): Es handelt sich um die Darstellung eines größeren Vogels, beispielsweise eines Hahnes, neben dem ein weiterer, toter Vogel liegt – offensichtlich ist der lebende Vogel also als der Sieger aus einem Kampf hervorgegangen. Der Autorin zufolge werde auch bei dieser Ikonografie die Tierwelt vermenschlicht, denn die triumphierende Pose des Vogels erinnere an das martialische Bild eines Kampfes zwischen zwei Menschen (212). Beim Konzept ‚Triumphieren‘ handle es sich daher um eine explizite Übernahme aus der Historienmalerei, wo es bei Darstellungen wie dem triumphierenden Christus oder David und Goliath Anwendung finde.

Im letzten Kapitel geht Wepler auf die Stellung der Vogelmalerei in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts ein und zieht ein abschließendes Resümee über die niederländische Vogelmalerei der Barockzeit. Sie zitiert dabei vor allem Samuel van Hooghstraten, der als Erster eine hierarchische Gattungseinteilung der Malerei erstellte (216ff.). Hoogstraten ordnet die Tier- und somit auch die Vogelmalerei zusammen mit Genre- und Landschaftsdarstellungen der zweiten von drei Stufen zu, über der Stillebenmalerei und unter der Historienmalerei. Er begründet seine Einteilung durch die Vorstellung einer beseelten Umwelt: Die niedrigste Stufe erhalten Pflanzen und Gegenstände, die keine Seele besitzen und sich daher nicht selbständig bewegen können. Auf der zweiten Stufe befindet sich neben vierbeinigen Tieren und Vögeln auch der Mensch. Die Krönung bildet die vernünftige, verstandesbegabte Seele auf der dritten Stufe, die nur dem Menschen innewohnt. Abschließend hebt die Autorin noch einmal den Bildwitz der niederländischen Vogelbilder hervor, welcher vor allem dadurch zustande komme, dass die Darstellungen in gewissem Sinne mit den großen Affektlagen der Historienmalerei konkurrieren, wenn sie beispielsweise zum Mitleiden anregen (218). Durch die Vermenschlichung der tierischen Handlungen werde das Erhabene auf diese Weise ins Lächerliche verkehrt (220).

Lisanne Wepler ist ein bemerkenswertes Kunstbuch mit nicht weniger als 245 sehr guten, wenn auch manchmal etwas zu klein geratenen Farbproduktionen gelungen, das zudem auch beim Lesen viel Freude bereitet. Es macht großen Spaß, gemeinsam mit der Autorin die Dramen auf den Geflügelhöfen von Honcoeter,

Snijders, de Vos, van Kessel, Fijt, Weenix und anderer niederländischer Barockmaler zu entdecken. Die Publikation ist daher eine erstklassige Einführung in die Thematik. Leider kommen neben der ausführlichen Betrachtung der jeweiligen Erzählstrategie die Fragen des Entstehungsprozesses und der Mal- beziehungsweise Zeichentechnik etwas zu kurz. Denn obwohl es zutreffend ist, dass Künstler wie Hondecoeter oder Snijders malende Dramaturgen waren, ist für mich das Faszinierendste an ihren Werken doch die Virtuosität bei der Darstellung von Tieren in Aktion. Eine Frage, die sich in diesem Kontext aufdrängt und die fraglos eine vertiefende Betrachtung und weitere Forschung verdient, ist also die nach (Unter-)Zeichnungen und Vorstudien, die nur in geringer Zahl erhalten sind. Im gesamten Buch sind nur zwei Zeichnungen abgebildet, die allerdings nicht ausführlicher diskutiert oder mit den Gemälden verglichen werden. Darüber hinaus könnte man zum Beispiel durch Vergleiche mit Fotografien beziehungsweise Filmaufnahmen untersuchen, wie präzise die Maler die Anatomie und die Bewegungsabläufe der Vögel beobachteten.

Insgesamt präsentiert uns Lianne Wepler mit ihrer Dissertation dennoch eine beeindruckende Studie und einen grundlegenden Beitrag zur Erforschung der niederländischen Vogelmalerei. Sie verweist auf viele offene Fragen und ebnet zahlreiche neue Wege für die künftige Forschung auf diesem bisher zu Unrecht vernachlässigten Gebiet.

ANNA SIMON
Wien



Alejandro Vergara and Anne T. Woollett (Eds.); Spectacular Rubens. The Triumph of the Eucharist; issued on the occasion of the exhibition on view at the Museo Nacional del Prado (March 25 to June 29, 2014), the J. Paul Getty Museum (October 14, 2014 to January 11, 2015), and the Museum of Fine Arts Houston (February 15 to May 10, 2015); Los Angeles: Getty Publications 2014; 112p.; ISBN 978-1-60606-430-6; \$ 24.95

In the early sixteen-twenties Peter Paul Rubens designed a series of tapestries celebrating the triumph of the Eucharist for Isabella Clara Eugenia, sovereign of the Spanish Netherlands. Characteristic of the process of creating templates for tapestries was the necessity to execute mirror-inverted, full size cartoons for weavers to use as patterns. Rubens expressed his initial ideas in the form of small rudimentary oil sketches, known as bozzetti. These bozzetti served as templates for slightly larger, more detailed modelli, in which the compositions were inverted in anticipation of the real size cartoons. The Museo Nacional del Prado houses the largest collection of modelli, which were until recently in a delicate condition, and unsuitable for public display. In 2010 it was decided to restore the six