

ANNE-DORE KETELSEN-VOLKHARDT

## Georg Flegel. 1566-1638

München/Berlin, Deutscher Kunstverlag 2003. 318 S. m. 27 Farbtafeln, 97 s/w-Abbildungen, 48,00 €, ISBN 3-422-06378-1

In der von Rüdiger Klessmann herausgegebenen, verdienstvollen Reihe der „Monographien zur deutschen Barockmalerei“ liegt mit dem Band von Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt eine weitere Monographie zur noch stets zu wenig beachteten deutschen Malerei des 17. Jh.s vor. Es ist der bedeutendste Stillebenmaler des Frühbarock in deutschen Landen, Georg Flegel, dem annähernd ein halbes Jahrhundert nach der ersten wissenschaftlichen Aufarbeitung von Leben und Werk durch Wolfgang J. Müller (1956) und zehn Jahre nach der von einem ausführlichen – 1999 von Kurt Wettengl um ein Werkverzeichnis vermehrten – Katalog begleiteten Ausstellung in Frankfurt und Prag erneut eine monographische Arbeit gewidmet wurde.

Interesse weckt die Tatsache, daß die Verfasserin bislang an der Flegel-Forschung keinen Anteil hatte, jedoch bereits seit 1991 an dem hier zu besprechenden Bande arbeitete. Ein Blick gleichsam aus gewisser Distanz, vom Rande her könnte den unbefangenen, frischen Blick auf den Gegenstand ermöglichen, zumal wenn dieser – wie im Falle von Leben und Werk Flegels – noch zahlreiche Unklarheiten aufweist. Leider aber werden diese Hoffnungen über weite Strecken enttäuscht: So dankbar man für den ausführlichen und gut illustrierten Werkkatalog ist, so wenig kann das Buch den Ausstellungskatalog von 1993/1999 ersetzen, finden sich doch neben den ohne Frage gründlichen Bildanalysen zahlreiche Ausführungen, die teils als auf eigensinnige Weise einseitig, teils als unplausibel anzusprechen sind.

Ketelsen-Volkhardt stellt dem Katalog der Werke des Meisters eine ausführliche Einführung voran, die auf gut 150 Seiten (7-160)

verschiedene Aspekte abhandelt, welche gelegentlich in allgemeiner, zumeist aber konkreter Weise Leben und Werk zu erhellen trachten. So ist das erste Kapitel unter die anspruchsvolle Titelzeile »Das Stilleben in der Kunstgeschichte« (7-19) gestellt; jedoch erfährt man wenig über die bis in die Antike zurückreichende Geschichte oder über die jeweilige Wertschätzung der Gattung im Laufe der Zeiten, noch werden Definition, Kriterien oder Grenzen derselben diskutiert. Am Rande sei erwähnt, daß bedeutsame Literatur zur Gattungsgeschichte nicht wahrgenommen wurde; so wird man im Literaturverzeichnis etwa die klug kommentierte, von Eberhard König und Christiane Schön 1996 herausgegebene Quellenanthologie zur Gattung »Stilleben« vergeblich suchen. Hauptsächliches Ansinnen der Autorin hingegen ist es, eine wesentliche Differenz zwischen der italienischen und der Malerei nördlich der Alpen zu behaupten. Um die Eigenständigkeit der letztgenannten, wesentlich die Wirklichkeit abbildenden Kunstauffassung gegenüber der »intellektuellen italienischen Tradition« (11) zu erweisen, begibt sich die Autorin in das Fahrwasser von Svetlana Alpers' 1983 erschienener Studie *The Art of Describing*, der wohl umstrittensten Abhandlung zur holländischen Bildkunst der letzten Jahrzehnte. Unkritisch und verkürzt wird Alpers' Text nicht nur zur Richtschnur der Argumentation im Anfangskapitel, sondern auch späterhin viele Male wieder aufgegriffen.

Auch in der Folge bezieht sich die Autorin mit Vorliebe auf einen beschränkten Kanon von regelmäßig älteren Texten, die *in extenso* referiert werden – so im Unterkapitel »Die Anfänge des Stillebens« (11-19) über mehrere Seiten hinweg Johann Huizingas *Holländische Kultur im 17. Jh.*; aus diesem Text wird eine Anzahl



nicht selten zusammenhanglos aneinandergereihter Erkenntnisse gewonnen, deren kritiklose Äußerung nachgerade stutzen läßt. Stellvertretend sei ein Abschnitt aus S. 14 zitiert: »Motivation für den Besitz eines Gemäldes war, daß es ein bestimmtes Motiv, auf das Wert gelegt wurde, in einem Sinnzusammenhang und in einer der Zeit gemäßen Sehweise wiedergab. Ein wichtiger Aspekt, neben der Art wie ein Gegenstand dargestellt wurde, war die Kunstfertigkeit mit der das Gemälde gemacht war. Es wurde zu einem Teil des gediegenen Besitzes, an dem man sich erfreute und den man vorzeigte. Das Sujet eines Bildes war meist durch den Ort, an dem es hing, bestimmt. [...] Das Stilleben fand seinen Platz vermutlich an dem Ort, an dem die Speisen eingenommen wurden.«

Es folgt die Darstellung des Lebens von Flegel (20-32). Über das im Ausstellungskatalog von 1993 Zusammengetragene und die marginalen Präzisierungen der unmittelbar anschließenden Forschung hinaus wurden zwischenzeitlich keine neuen Erkenntnisse gewonnen. So werden auch hier die Herkunft Flegels aus dem schlesischen Olmütz, das frühe Zusammentreffen mit Lucas van Valckenborch, die vermutete Ausbildung bei und die mehrjährige Zusammenarbeit mit diesem flämischen Meister ebenso dargestellt wie des Malers Leben und Wirken in Frankfurt am Main ab 1594.

Wie im vorangehenden Kapitel beobachtet, steht auch hier vieles beziehungslos nebeneinander, wird manches sinntestellend geschürzt, anderes beleglos behauptet. Aus der schütterten Quellenlage schließt die Autorin: »Vor der Taufe von Flegels Sohn gibt es also keinen Hinweis auf Flegels berufliche Tätigkeit und seine soziale Stellung, so daß eine reine Angestelltenexistenz anzunehmen ist.« (26) Die Darstellung des Lebens in der Handelsstadt am Main liefert reichlich Erkenntnisse der folgenden Art: »Mangel und Seuchen waren in breiten Bevölkerungsschichten selbstverständlich, so daß der Gedanke an den vorzeitigen Tod nicht verdrängt werden konnte. Die Lebenserwartung der Frauen war durch den Tod im Kindbett oft nicht so hoch wie die der Männer [...]« (31) Oder: »In Verbindung zum Stadtpatriziat oder zur reichen städtischen Bevölkerung war für ihn die Natur gleichbedeutend mit ihrer kultivierten Form, denn Frankfurt hatte auch schöne Gärten.« (35) Dazwischen eine Projektion aus moderner Zeit: »Bei der Masse der im 17. Jh. tätigen Maler war der Name des Meisters in der Regel erst nach seinem Tode für den Absatz der Bilder verkaufsfördernd, was mit dem damit begrenzten Angebot zusammenhängen mag.« (28)

Das folgende Kapitel (30-53) ist den Gemeinschaftsarbeiten Flegels mit Lucas van Valckenborch und weiteren Figurenmalern dieser flämischen Malerfamilie, zu welcher Flegel ohne Frage engsten Kontakt pflegte – auf die zahlreichen Kindspatenschaften durch Mitglieder der Valckenborch-Familie wurde häufig verwiesen – gewidmet. Man kennt kein von ihm mitsigniertes oder durch äußere Umstände fraglos für Flegel als Mitautor in Anspruch zu nehmendes Gemälde. Dennoch hat sich infolge der Forschungsarbeiten der letzten Jahrzehnte – namentlich von Alexander Wied – ein Kanon von einem guten Dutzend Werken herausgebildet, deren Stillebenanteile für Flegel reklamiert werden; dieser wird von Ketelsen-Volkhardt übernommen (siehe Kat. I-XVI), wobei aber auch von anderer Seite vorsichtiger eingeschätzte Werke in ihrem Katalog Aufnahme finden (Kat. I, II, XV, XVI). Hinsichtlich der zeitlichen Bestimmung der Zusammenarbeit Flegels mit den Valckenborchs scheint die Annahme Flegels als Frankfurter Bürger im April 1597 und der Tod des langjährigen Werkstattleiters Lucas Valckenborch im selben Jahr als Endpunkt der Kooperation mit den Flamen und Beginn der autonomen Tätigkeit zunächst einleuchtend; doch – und mit dieser Auffassung folgt die Autorin Hana Seifertova – macht die im Vergleich höhere Qualität in der Ausführung der Stillebenmotive etwa im »Stilleben mit Prunkgeschirr und Magd« (Privatbesitz; Kat. XIV) eine fortgesetzte Beteiligung an Gemeinschaftsarbeiten auch noch im 1. Jahrzehnt des 17. Jh.s wahrscheinlich (49). Nicht ausgeführt wird die abschließend formulierte Überlegung, ob Flegel nicht auch als alleiniger Autor dieser späteren Gemälde, in denen der Stillebenanteil regelmäßig überwiegt, in Anschlag gebracht werden kann. Jedoch scheinen dieser Annahme sowohl die unterschiedliche Faktur als auch das regelmäßig additive Nebeneinander von Figur und Stilleben entgegenzustehen.



Zentrales Kapitel der Einführung ist die ausführliche Darlegung der »Entwicklung der Kompositionsschemata bei Georg Flegel« (54-106). Bereits Müller trachtete 1956 danach, die zahlreichen Stilleben in eine relative Ordnung zu bringen, sind doch bis heute datierte Gemälde ausschließlich aus dem Spätwerk bekannt (ab 1630). Sich wandelnde Grundzüge des Bildaufbaues dienen seitdem als Hilfsgerüst zur Einordnung der Stilleben aus mehr als drei Jahrzehnten (von den 1590er Jahren bis 1630), die sich aufs Ganze betrachtet großer Entwicklungssprünge enthält und recht homogen erscheint.

Allgemein setzte sich in der Flegelforschung aber die Überzeugung durch, daß der Meister zunächst, wesentlich inspiriert durch niederländische Malerkollegen, die Gegenstände in waagerechten Streifen – dabei mehr über-, denn hintereinander gestaffelt – auf Tischplatten anordnete, ehe er Bilddiagonalen und kreisförmige Schemata zur Anwendung brachte, den Bildaufbau auf diese Weise differenzierte und komplexer gestaltete. Auch sind zunehmend Überschneidungen der Bildmotive zu beobachten, ohne daß Flegel aber je von der in Aufsicht gegebenen Tischplatte absah – und sich damit von der anfangs vorbildgebenden Entwicklung der holländischen Stillebenmalerei abkoppelte. Zuletzt – so könnte man den Entwicklungsgang Flegelscher Bildkunst fortschreiben – nimmt die starke Lokalfarbigkeit zugunsten eines tonigeren Kolorits ab, womit wiederum eine gewisse Parallele zur holländischen Bildkunst der Zeit gegeben wäre. Zugleich gewinnt das Hochformat die Oberhand, werden die Bildformate kleiner, herrscht drangvolle Enge im stark begrenzten Bildfeld, das oft bis zur oberen Bildkante mit nahsichtig gegebenen Gegenständen ausgefüllt erscheint. Zuletzt wird die Faktur im Spätwerk malerischer.

So weit – sehr grob skizziert – die allgemein anerkannte Entwicklungslinie. Ketelsen-Volkhardt folgt dieser Auffassung und zeigt große Akribie bei dem Versuch, all die Diagonalen, kreisrunden Formen und Dreiecke in den Kompositionen Flegels aufzuspüren – zuweilen auch zu behaupten, denn nicht in allen Fällen kann man ihr folgen. Ganz wesentlich zeichnet die Autorin die bereits etablierte Entwicklung im Œuvre nach, korrigiert hier und da die zeitliche Einordnung um wenige Jahre oder Jahrfünfte. Wenig überzeugend aber erscheint die sehr frühe Datierung des Münch-

ner Stillebens »Wein und Konfekt, Maus und Papagei« (Kat. 1) bereits um 1590; dies würde bedeuten, daß Flegel bereits als Mitarbeiter Valckenborchs und vor der Übersiedlung nach Frankfurt autonome Stilleben ausführte, die zudem kaum zu den Werken eines Anfängers in diesem Metier gerechnet werden dürfen – die traditionelle Ansetzung des Gemäldes in die fortgeschrittenen 1590er Jahren bleibt mithin doch wahrscheinlicher. In einer bereits anlässlich der Flegel-Ausstellung 1993 diskutierten Frage bezieht die Autorin eine von der dort vertretenen Auffassung abweichende Meinung: Flegels »Kompositionen im definierten Raum« – also seine Schrank- und Nischenstilleben – werden um einige Jahrzehnte später datiert als noch von Seifertova und Wettengl (S. 58ff., 74ff.). Sahen diese die Trompe-l'œil-Darstellungen Flegels sich motivisch aus den frühen Gemeinschaftsarbeiten mit der Valckenborch-Werkstatt (Marktstände etc.) entwickeln, so werden jene Werke nun aufgrund ihres komplexen Bildaufbaus in die Dekade nach 1620 datiert. Es scheint hier die generelle Problematik der Ordnung Flegelscher Stilleben auf, die Joachim Jacoby anlässlich der Besprechung der Frankfurter/Prager Ausstellung 1994 formulierte, daß nämlich eine »Einteilung nach Kompositionstypen [...] zwar zur Bildung mehrerer Gruppen« führt, deren zeitliches Zueinander aber nur schwer faßbar wird (vgl. *Kunstchronik* 47, 714).

Gewünscht hätte man sich abschließend eine konzise Zusammenfassung der sehr ausführlichen Darstellung der Entwicklung in Flegels Œuvre, vielleicht auch die Beschränkung in dieser als Einführung konzipierten Besprechung auf einige exemplarische Stücke – dem Nachvollzug des Geschilderten wäre auf diese Weise ein großer Dienst erwiesen worden.

Es schließen sich Ausführungen zu den »Sinn-deutungen des Stillebens« an; wie seit Beginn der Lektüre zu erwarten, wird – unter steter Bezugnahme auf Alpers – den in der Flegel-Literatur etablierten, zugegebenermaßen zuweilen ausufernden Versuchen, »Bedeutungen



tungsschichten« (Wettengl) in den Stilleben freizulegen, eine deutliche, jedoch argumentativ kaum untermauerte Absage erteilt. Komposition und »malerische Beschreibung der Gegenstände« (113) seien Flegels Interesse gewesen; und: »Einige Bilder geben nur die Freude an der Erscheinung beliebiger Dinge wieder« (115).

Die Ablehnung und Relativierung auch der Vanitas-Bedeutung reicht ans Unbedarfte, wenn es heißt, daß ein »Bildbetrachter des 17. Jhs die Darstellung eines Totenschädels weniger abschreckend fand«, da er ja »den Anblick von Knochen in den Beinhäusern« als etwas Alltägliches erfuhr und daher auch in ihrer bildlichen Umsetzung »kaum noch Anlaß« fand, »sich etwas verleiden zu lassen« (118). Die völlige Negation von »Bedeutung« in den Stilleben Flegels, die den lehr- und materialreichen Ausführungen von Wettengl nicht gerecht wird, bleibt im Ergebnis ebenso wenig überzeugend wie die hier – fraglos nicht ohne Berechtigung – kritisierte, frei assoziierende Interpretation. Ein leider wenig ertragreiches Kapitel zur »Kultur des Essens« (128-138) und ein Resümee (139-143), das – zugunsten einiger allgemeiner Erwägungen zur Flegelschen Malkunst – davon absieht, die vorangegangenen Kapitel zusammenzufassen, leiten über zum Katalog.

Der Katalogteil umfaßt neben den 16 römisch gezählten Gemeinschaftsarbeiten (163-173) 80 Nummern autonomer Stilleben. Ketelsen-Volkhardt ordnet die regelmäßig ausführlich beschriebenen Stilleben motivisch (»mit Tieren«, »mit Obst«, »mit Ei« etc.), womit sie sich eines großen Vorteils begibt, der den Katalog der Frankfurter Ausstellung zu einem so hilfreichen Arbeitsinstrument macht: der chronologischen Ordnung, die beim blättern den Schauen und Lesen den Nachvollzug der Argumentation erheblich erleichtert. Dieser wird hier noch dadurch erschwert, daß die Autorin zuweilen gänzlich auf die Angabe einer zeitlichen Einordnung verzichtet – auch dann, wenn der Einführungstext eine solche nennt (u.a. Kat. 37, 65, 73). Stellt man ihren Katalog dem Werkverzeichnis Wettengls von 1999 gegenüber, so erfährt man, daß es sieben Werke sind (Kat. 8, 11, 34, 55, 75, 78, 80), die im früheren Verzeichnis nicht auftauchen. Beiläufig sei gesagt, daß eine Synopse der Werkverzeichnisse der Monographie als

Dreingabe nicht geschadet hätte; ärgerlicher aber ist, daß häufig darauf verzichtet wurde, die Wettengl-Nummer überhaupt zu erwähnen. Auch wäre im Katalog eine Abteilung der bei Wettengl (1999: Nr. 66, 73) akzeptierten, hier aber ausgeschiedenen Gemälde hilfreich gewesen. Bei den erwähnten Neuaufnahmen überrascht, daß mit Kat. 8 ein Gemälde für Flegel in Anspruch genommen wird, welches die Autorin nicht aus eigener Anschauung kennt, und dessen Malweise sie – ganz zu Recht – als »grob und ungenau« charakterisiert; auch die Begründung der Aufnahme des Fragmentes Kat. 34: »Allein die beiden Früchte für sich genommen können ein Hinweis auf Flegel sein«, scheint etwas kurz gegriffen, bedenkt man, daß ein Fischbottich und ein toter Vogel Hauptmotive dieses Fragmentes sind und zunächst – auch hier durchaus nachvollziehbar – von der »geringen Qualität« des Werkes berichtet wurde. Nachdenklich dürfen den Leser auch die in den beiden genannten (und weiteren) Fällen sehr vagen Provenienzzangaben stimmen, die das Vertrauen in die vorgestellten Werke nicht erhöhen.

Ein letzter Kritikpunkt ist anzuschließen: Die Autorin verschließt sich der von Claus Grimm (1993) und Wettengl (1999) begonnenen und fraglos diffizilen Arbeit, das Problem der Flegel-Werkstatt einer Lösung näher zu bringen. Halbherzig wird in manchen Katalogeinträgen von »Werkstattproduktion« (Kat. 6, 10), »billiger Massenproduktion« (Kat. 2, 14) oder gar »Kopie« (Kat. 69b) gesprochen, doch vermißt man eine Trennung der so angesprochenen Werke von den unzweideutig eigenhändigen. Die berühmte, von Sebastian Hüsgen (1790) überlieferte Dreiteilung der Werke Flegels nach Qualität und verlangtem Preis: »Seine Gemälde sind eigentlich in drei Klassen einzuteilen, als ersterwehnt fleißige, dann minder fleißige ohne Namen [...] und endlich flüchtige [...]«, scheint doch – wie auch die Zahl der erhaltenen Repliken und Varianten – auf einen Werkstattbetrieb hinzudeuten. So bleibt



die Trennung der Werke des Meisters von jenen seiner Mitarbeiter und Schüler ein Desiderat der Forschung, sind doch die eminenten Qualitätsunterschiede der Malereien selbst in den Reproduktionen augenfällig.

Wird aber der Katalogteil nichtsdestoweniger zukünftig jedem an der Kunst Flegels Interes-

sierten als erste Orientierung dienen, so bleibt abschließend mit Bedauern festzustellen, daß aufgrund der inhaltlichen und methodischen Mängel die vorliegende Monographie den Ansprüchen, die an eine solche Unternehmung zu stellen sind, nicht zu genügen weiß.

Marcus Dekiert

## Abschied vom Dia – eine Reprise. Digitale Repräsentationen dreidimensionaler Bauten und Objekte in der kunsthistorischen Lehre

In der *Kunstchronik* 53, 2000 beschrieben H. Simon und S. Hoppe (»Abschied vom Dia«, S. 338f.) die didaktischen und organisatorischen Vorteile digitaler Bildprojektion gegenüber dem herkömmlichen Dia in der Lehre. Seitdem ist die Anzahl der mit Beamern und Internetanschlüssen ausgestatteten Räume ebenso gestiegen wie die Akzeptanz digitaler Medien. Über die Vorteile hinaus, die sich 2000 bereits abzeichneten, ist durch die Steigerung der Rechner- und Netzleistung neues Potential entstanden, das zur Veranschaulichung von Forschungsgegenständen genutzt werden kann. Filme und Animationen können ohne Wechsel des Wiedergabegeräts in die Präsentation eingebunden werden, Bauten, Räume und dreidimensionale Objekte digital dargestellt werden. Sowohl im Internet als auch in CD- bzw. DVD-Publikationen finden sich vermehrt digitale Repräsentationen dreidimensionaler Objekte, die verlorene oder fiktive Zustände und entfernte Orte simulieren. Anders als Filme erlauben sie Interaktion.

Als Datenformat für diese Zwecke hat sich die Quicktime-Technologie von Apple durchgesetzt, die als Mediaplayer mit Browserplugin frei im Netz erhältlich und mittlerweile auf den meisten Rechnern vorinstalliert ist (<http://www.apple.com/quicktime/>). Quicktime kann Filme abspielen, aber auch sog. Quick-

time-VR movies darstellen (VR steht für »virtual reality«). Dies sind entweder Panoramen (kurz: QTVR-Panoramen), die den Eindruck eines dreidimensionalen Raums simulieren, und in denen man sich interaktiv bewegen kann, oder virtuelle Objekte (QTVR-Objekte), die nach allen Seiten gedreht werden können. Erst wenig davon ist in der Lehre nutzbar (so das Göttinger virtuelle Antikemuseum, vgl. <http://www.viamus.de/>), doch hat es in den letzten Jahren bei den QTVR-Panoramen zahlreiche Neuentwicklungen gegeben. Die Panoramen beruhen üblicherweise auf Fotografien realer Räume oder Plätze, die digital zu zylindrischen oder sphärischen Panoramen zusammengesetzt werden. Von einem zentralen Standpunkt aus kann der Betrachter den Blick rundum schweifen lassen, häufig auch nach oben und unten blicken und in das Panorama hineinzoomen. Der schon am Bildschirm dank der Bewegungssimulation verblüffend realistische Raumeindruck wird durch die Projektionsgröße im Hörsaal noch gesteigert, zumal wenn das Panorama im Vollbildmodus erscheint, wofür sich im Internet eine spezielle »Fullscreen«-Technik findet.

Das Internetangebot »Fullscreen QTVR« bündelt solche Initiativen (<http://www.fullscreenqtv.com/>). Der Nutzen liegt in der Architekturwiedergabe, etwa Panoramen von Kirchen in Parma und Rom. Das anspruchsvolle, nichtkommerzielle Projekt »World Heritage