

lungen, wie die von Warnke, zu denen man stehen mag, wie man will, werden nicht einmal zur Kenntnis genommen.

Whites konventionelle Betrachtungsweise läßt auch kaum die Besonderheiten von Rubens' Bildsprache erkennen, die gerade an den zeitgenössischen, politischen Programmen in Paris und London deutlich zu machen wären. Hier hätte der interessierte Laie verstehen können, warum Rubens schon 1634 von englischen Zeitgenossen „the best story-teller of our times“ genannt wurde (S. 121).

Der Leser erfährt jedoch mit der im Rahmen eines solchen Buches möglichen Eindringlichkeit die Werkgenese, die von Fall zu Fall Einflüsse, Vorbilder, Vorzeichnungen oder Skizzen einschließt. Hierin liegt das Verdienst dieser Monographie. Auch von der Arbeitsweise des großen Werkstattbetriebes erhält man einen Eindruck, wie auch von Rubens' Zusammenarbeit mit anderen selbständigen Meistern. Im raschen Fluß der Erzählung kann allerdings nicht auf Einzelprobleme eingegangen werden, wie z. B. auf Rubens' besonderes Verhältnis zu Jan Brueghel. Verbirgt sich hinter Brueghels Bezeichnung von Rubens als „mio secretario“ (S. 129) das besondere Verhältnis der beiden zueinander, war Brueghel der Hauptunternehmer, der Rubens in Vertrag nahm?

Viele Fragen, die man sich bei der Lektüre stellt, kann die Rubens-Forschung ohnehin noch nicht beantworten. Der Text läßt die Probleme jedoch kaum offenkundig werden, umschiffet elegant alle Klippen. Ein Mangel, den man dem Buch andererseits nachsehen muß, denn so bleibt es wirklich allgemein verständlich, verheddert sich nicht in Detailproblemen, sondern schildert Werk und Person.

Auswahl und Zusammenstellung der Abbildungen sind treffend und überzeugend. Die Vergleiche sprechen häufig in der Gegenüberstellung für sich selbst. Die Qualität der Farbabbildungen reicht von brillant bis zu unausstehlich, wofür aber heute mehr die vollautomatischen Druckmaschinen verantwortlich sind, die mit ihrer Effizienz jede Mühewaltung von Autor oder Verlag planieren.

So würde ich doch trotz mancher Einwände meiner Kusine dieses Buch — wenn sie mich denn schon nach einer informativen Rubens-Monographie fragen sollte — als einen guten Überblick über Rubens empfehlen.

Konrad Renger

ROB RUURS, *Saenredam. The Art of Perspective* (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, vol. I). Amsterdam, Philadelphia und Groningen, Benjamins/Forsten Publishers 1987. 223 Seiten mit 37 Abbildungen. \$ 50,00, Hfl. 125.

Neue Entwicklungen in der modernen Kunst haben bekanntlich oft mit einiger Verspätung das Urteil der Kunsthistoriker zu beeinflussen begonnen. Man fragt sich, welche Strömung wohl aktuell war, als die jetzige Generation von Gelehrten ausgebildet wurde, die den holländischen Kirchenmalern des 17. Jahrhunderts mehr und mehr Aufmerksamkeit widmet. Die „jungen Wilden“ hatten ihren Ehrenplatz im Museum damals wohl noch kaum erobert. Die Kunst von Saenredam, De Witte, Houckgeest, Van Vliet fordert nicht nur Sensibilität für Ästhetik und Stimmungswerte, sondern auch zerebrale Arbeit

und mathematische Kenntnisse. Ein hoher Begriff von Zurückhaltung und Beherrschung in der Kunst, von einer gewissen Kühle sogar, spricht auch aus der Tatsache, daß Saenredam heute allgemein als der wichtigste Kirchenmaler Hollands angesehen wird, obwohl noch vor wenigen Dezennien Emanuel de Witte unbezweifelt als der größte galt. Die Lichteffekte, welche eine späte Sonne an düsteren Gewölben hervorruft, sind für uns Heutige anscheinend ein wenig zu pathetisch. Auch Rob Ruurs nennt Pieter Jansz. Saenredam „the most important“, ohne daß ihm eine Rechtfertigung nötig erschiene.

In seinem neuen Buch über die Perspektive bei Saenredam will der Autor die Frage nach der Qualität ebensowenig diskutieren wie irgend eine andere aus dem Gebiet des Künstlerischen oder Ästhetischen, so als trennte er strikt zwischen Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte und Kunstkritik. Diese Haltung scheint mir verkrampft und nicht ohne Gefahr für die Zukunft unserer Disziplin zu sein, besonders wenn so wichtige und schöne Zeichnungen und Gemälde zur Sprache kommen wie hier. Vielleicht sind es auch bloß praktische Gründe, aus denen Ruurs sich auf eine Beschreibung der von Saenredam geübten perspektivischen Methode beschränkt. Auch in der Form, wie das Buch jetzt vorliegt, muß es Ergebnis langwieriger Vorarbeiten sein.

Kunsthistoriker sind berechtigt, sogar verpflichtet, nach der Entstehungsgeschichte von Kunstwerken zu fragen. Die Materialien, Hilfsmittel und Techniken, mit denen Gemälde ausgeführt worden sind, bestimmen weitgehend deren Aussehen. Interpretationen, die hieran vorübergehen, sind meistens nicht weniger vergeistert als unbegründet. Leider wissen wir in den meisten Fällen kaum etwas über diese Faktoren der Kunstwerke. Pieter Saenredam bildet hier eine glückliche Ausnahme. Seine Zeichnungen, die zu einem nicht geringen Teil bewahrt geblieben sind, bieten eine Fülle von Informationen über den Arbeitsvorgang bei diesem Künstler — wenn man sie nur herauszulesen weiß. Grundbedingung dafür ist natürlich, daß man die Blätter selbst mit Sorgfalt studiert. Hilfslinien, Griffelspuren usw. sind oft nur mit Mühe festzustellen. Fotos oder Reproduktionen sind hier wertloser als irgendwo anders. Ein sorgfältiger Katalog der 18 überkommenen Konstruktionszeichnungen Saenredams bietet Ruurs die sichere Grundlage für weitergehende Untersuchungen. Aus der einschlägigen Literatur konnte man sich bis jetzt ein ungefähres Bild von Saenredams Konstruktionen machen. Im Licht des neuen Buches von Ruurs wundert man sich, wie man sich damit hat zufrieden geben können. Diese Publikation gleicht jenen „*secretæ*“-Büchern, die Saenredam selber sammelte: Bücher, welche Berufsgeheimnisse erklären und Geheimrezepte offenbaren. Rob Ruurs legt dar, daß Saenredams Perspektivmethode nicht etwa einem Buch oder mehreren Büchern entnommen ist. Es handelt sich vielmehr um mehrere, für sich oder miteinander angewandte Verfahren: die sogenannte Hochmauerkonstruktion, die Distanzpunktmethode und die *Costruzione legittima abbreviata*.

Der Leser, der nach dem letzten Satz geneigt ist, nicht weiter zu lesen, sollte unbedingt Ruurs' Buch einmal gründlich studieren: für Kunsthistoriker mit einer Aversion gegen Mathematik könnte dies das erste Buch seiner Art sein, das sie mit Vergnügen lesen werden. Die genannten Methoden Saenredams, oder besser: Werkstatt-Tricks, werden mit denkbar größter Klarheit dargelegt. Eine Fülle von schematischen Zeichnungen ergänzt den Text, und der Verlag hat den didaktischen Anliegen des Autors in großzügiger Weise Raum gelassen.

Wie schon gesagt wurde, hat Saenredam seine Perspektivkenntnisse nicht einem Buch entnommen — was auch der Versteigerungskatalog der Bibliothek des Malers lehrt. Daß der Maler und Zeichner nach seiner Lehre bei Frans de Grebber noch keine ausreichende Gewandtheit in der mathematischen Perspektive besaß, geht aus Ruurs' ausführlicher Analyse des ältesten von Saenredam bekannten Kircheninterieurs hervor, der Vorzeichnung für eine Radierung zu einer 1628 erschienenen Neuauflage von Ampzings *Lobrede und Beschreibung der Stadt Haarlem*. An diesem Beispiel wird ausführlich und gründlich der fundamentale Unterschied zwischen der geläufigen Zeichenart „naar het leven“ und der mathematischen Konstruktion eines Innenraumes erklärt. Aus diesem Kapitel geht hervor, daß Saenredam nach seinem ersten Versuch ohne zusätzliche Ausbildung nicht in der Lage war, befriedigende Ergebnisse bei der Abbildung realer Innenräume zu erzielen.

Der zufällige Auftrag für jene Buchillustration aber und die darüber zustandegekommene Begegnung mit dem Geometer Pieter Wils, welcher gleichfalls zu Ampzings Buch beitrug, scheinen in dem Künstler beinahe blitzartig Verlangen und Gelegenheit zu etwas bis dahin Unerhörtem geweckt zu haben. Mit Hilfe des Mathematikers Wils vermochte Saenredam der erste Spezialist für die Abbildung von Hollands großen, menschenleeren, lichterfüllten Kirchen zu werden. Gestützt auf Vorarbeiten im Edinburgher Ausstellungskatalog von 1984, kann Ruurs zeigen, daß Saenredam die von Wils angegebenen Größenverhältnisse der Haarlemer St. Bavo-Kirche mit großer Treue wiedergegeben hat (S. 142).

Es ist Rob Ruurs' großes Verdienst, die Arbeitsweise Saenredams fast restlos aufgeklärt zu haben. Die Anwendung von Techniken wie der Reflektographie kann gewiß an den einzelnen Gemälden, wie z. B. aus einem rezenten Aufsatz von Friso Lammertse im *Bulletin* des Amsterdamer Rijksmuseums hervorzugehen scheint, weitere Einzelheiten zutage fördern, wird aber kaum mehr grundsätzliche Neuerkenntnisse erbringen. Eine kunstgeschichtliche Verwertung der neuesten Erkenntnisse muß jetzt der nächste Schritt sein. Hoffentlich wird Ruurs selbst der erste sein, der die von ihm erschlossenen Möglichkeiten ausnutzt. Auf den Seiten 78—83 zeigt er, wie Saenredam mit Hilfe der Mathematik die Architektur nicht nur reproduziert, sondern auch manipuliert hat. Eine „less successful composition“ auszubessern, indem man den Blickpunkt des Zeichners nachträglich so lange verschiebt, bis er außerhalb der Kirchenmauern angelangt ist, das heißt mehr tun als Mathematik treiben. Hier geht der Maler über den Geometer hinaus, der ihn ausgebildet hat. Jetzt können wir die Entscheidungen des Künstlers, ob eine Komposition geändert werden konnte oder sollte, welche Änderung eine Verbesserung bedeuten würde usw., weitgehend rekonstruieren und auf diesem Weg versuchen, seinem schöpferischen Denken ein wenig näher zu kommen. Ich halte es für bezeichnend, daß Saenredam auf einem seiner Blätter nicht etwa vermerkte, daß man hier die Kirche zu Assendelft sehen können, sondern daß in dieser Kirche die hier gezeichnete *ordonna(n)tie* (= Komposition) zu sehen sei (S. 127). Eine, in dem besprochenen Buch sorgfältig gemiedene, Diskussion zwischen Rob Ruurs und Walter Liedtke könnte unser Verständnis für die Kunst der holländischen Kirchenmaler um vieles vergrößern. Vielleicht könnte dabei sogar die Frage berührt werden, ob und warum Saenredam größer sei als De Witte oder Houckgeest.

Lyckle de Vries