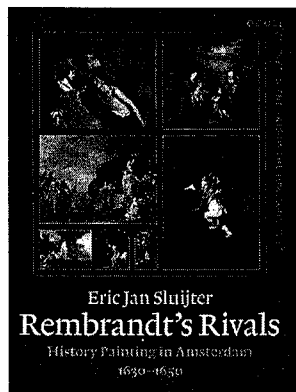


tatio und Aemulatio sind die zentralen Kriterien eines Kunstdiskurses, der zugleich den steten Wettbewerb zwischen den europäischen Fürstenhöfen beflügelt. Das dritte Kapitel ist den religiösen Bildwelten gewidmet, die dieser katholische Hof hervorgebracht hat, der sich die Erhaltung und Ausbreitung des einzig wahren katholischen Glaubens in den Niederlanden zum Ziel gesetzt hatte. Denn auch zur nachtridentinischen Bilderpolitik des Brüsseler Hofes hat De Clerck einen bedeutenden Beitrag geleistet. Das vierte Kapitel ist den Paradies-Bildern und der visuellen Paradiesmetaphorik am Brüsseler Hof gewidmet, das abschließende fünfte untersucht den spezifisch habsburgischen Kanon an Bildern und Motiven.

Keine Frage, der Titel *Politics as Painting* ist gut gewählt. Tatsächlich ziehen sich nämlich die politischen Funktionen und Kontexte der Bilder des Brüsseler Hofmalers als roter Faden durch das Buch. Die Bilder werden dabei aber nicht zu bloßen Zeugnissen einstiger Kontexte reduziert, sondern auch als ästhetische Beiträge zum einstigen Kunstdiskurs ernstgenommen und gewürdigt. Das Vertrauen der Kuratoren auf die Stärke dieser Bilder und die Bereitschaft, sich auf sie einzulassen, eröffnen neue Einsichten. So war das ikonografische Vokabular bereits weit ausgereift, bevor Rubens es in seinen Bildern auf neue Weise zum Sprechen brachte. Zugleich ist erst vor der Folie der auf Verfeinerung zielenden Bildsprache De Clercks der durchschlagende Erfolg verständlich, den Rubens nach seiner Rückkehr in die Niederlande erzielte. Die so feinen und starkfarbigen Bilder De Clercks, der fraglos ein zu Unrecht vergessener Maler ist, lohnen doch auch und gerade deshalb die Beschäftigung. Wer die sehenswerte Ausstellung verpasst, dem sei wenigstens der schön ausgestattete, kluge und lesenswerte Katalog der Ausstellung empfohlen, der höchstes Lob verdient.



Eric Jan Sluijter; Rembrandt's rivals: History painting in Amsterdam 1630–1650; Amsterdam [u. a.]: Benjamins 2015; VIII, 485 S., 329 farb. u. 297 s/w-Abb.; ISBN 978-90-272-4966-1, € 140

Keiner der im 17. Jahrhundert Holland besuchte, versäumte es zu erwähnen, wie sehr sich die Holländer mühten, ihre Straßen, ihre Häuser und sich selbst strahlend sauber zu halten. „Die Schönheit und Sauberkeit der Straßen ist so außerordentlich“, berichtet eine englische Darstellung, „dass sich die Menschen aller Stände nicht scheuen, ja anscheinend sogar Vergnügen daran finden, auf ihnen zu gehen“. Mindestens genauso beeindruckt zeigten sich die ausländischen Reisenden von der Menge an Bildern, die in den Niederlanden verfügbar war. „Bilder sind hier sehr üblich“, schrieb John Evelyn 1641, „und es gibt zweifellos kaum einen gewöhnlichen Kaufmann, dessen Haus nicht mit ihnen geschmückt ist.“



Rembrandt, *The Rape of Ganymede*, 1635, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (41)



Nicholas Béatizet after Michelangelo, *The Rape of Ganymede*, 1542, engraving (41)

Besonders in der prosperierenden Metropole Amsterdam, von der jeder nur voll ehrfürchtigem Staunen sprach, blühte der Kunstmarkt. Amsterdams Einwohnerzahl hatte sich in viereinhalb Jahrzehnten fast vervierfacht. In kaum zwei Generationen war sie seit 1585 von 30.000 bis zum Jahr 1631 auf 115.000 geklettert und die kleine Provinz Holland war zum Zentrum eines sich weit ausbreitenden Kolonialreiches geworden. Im gleichen Zeitraum wuchs auch die Zahl der Maler exponentiell an, von kaum 20 auf fast 250.

In eindrucksvollen Grafiken lassen sich diese Entwicklungen auf den Seiten des Projektes ECARTICO nachvollziehen, dessen Datenbank zu einem bedeutsamen Arbeitsinstrument für die Kunstgeschichte geworden sind.¹¹ ECARTICO hat seine Wurzeln in einem Forschungsprojekt zur wirtschaftlichen und künstlerischen Konkurrenz auf dem Amsterdamer Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts, das von Eric Jan Sluijter und Marten Jan Bok geleitet und von der NWO finanziert wurde. Das außerordentlich ertragreiche Projekt, das mit zahlreichen weiteren Forschungsbemühungen verknüpft wurde, hatte zahlreiche Qualifikationsschriften zu bislang wenig erforschten Bereichen der niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte zur Folge. Neben der Datenbank selbst, die derzeit biografische Daten von 24.518 Personen ent-

¹¹ <http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/> (28.03.2016).

Rembrandt
the Elders,
Mauritshu

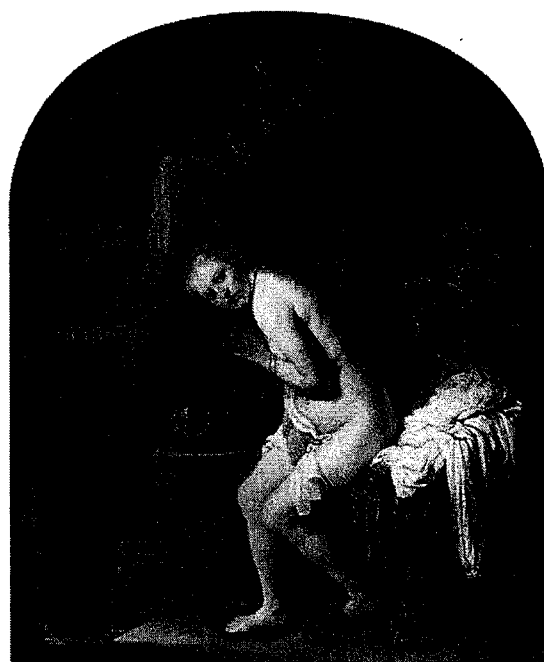
hält, ist fi
der erster
stein, wei
schungse
Entwicklt
Den
wort, ein
Amsterde
Goldene
wird auch
zialisieru
für einen
zialisierer
auch die l
klassische
Amsterde
auch im l
derte Mal
Am
kreativer
reichen L



igelo, The
ving (41)

voll ehr-
hnerzahl
erationen
die kleine
eiches ge-
ll an, von

eiten des
eutsamen
hat seine
hen Kon-
Eric Jan
as außer-
emühun-
wenig er-
ur Folge.
onen ent-

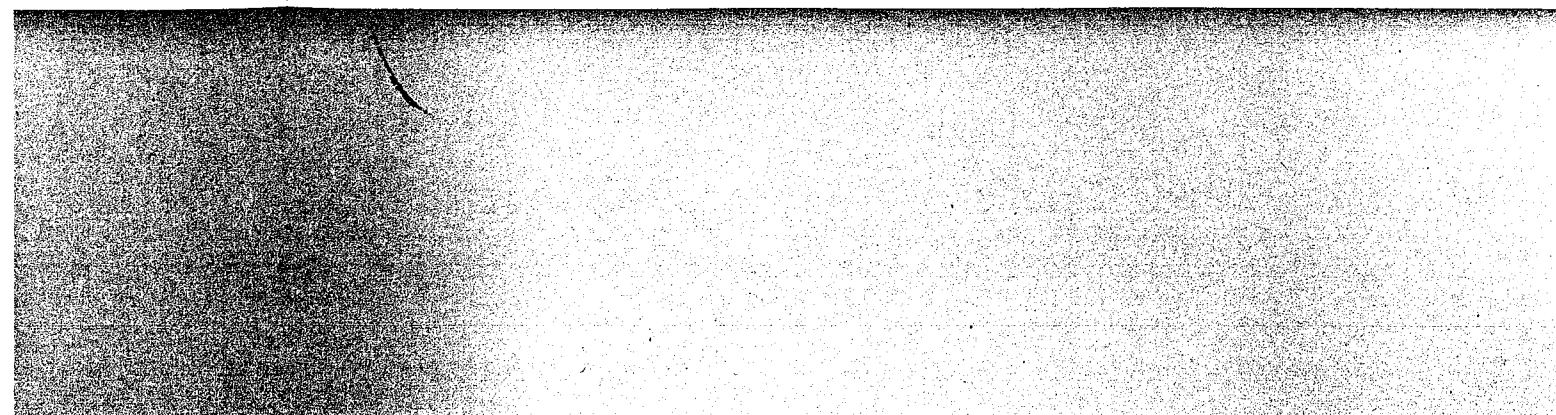


Rembrandt, *Susanna Startled by
the Elders*, 1636, *The Hague*,
Mauritshuis (30)

hält, ist fraglos Eric Jan Sluijters Monografie zur Amsterdamer Historienmalerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der wichtigste Ertrag. Das Buch ist ein Meilenstein, weil es auf der Grundlage des prosopografischen Datenmaterials und der Forschungsergebnisse des Projektes die Amsterdamer Historienmalerei in einem für ihre Entwicklung entscheidenden Zeitraum in den Blick nimmt.

Den Anfang macht, nach einem die Geschichte des Projektes würdigenden Vorwort, ein Blick auf die historischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen des Amsterdamer Kunstmarktes. Das erste Kapitel bietet eine konzise Einführung in das Goldene Zeitalter von Amsterdam und die Geschichte seiner Malerei (7–14). Dabei wird auch die für die Geschichte der niederländischen Malerei so bezeichnende Spezialisierung in den Blick genommen und in diesem Kontext gefragt, was die Gründe für einen Maler gewesen sein könnten, sich auf ein bestimmtes Marktsegment zu spezialisieren. Warum entwickelte sich gerade in den Jahren zwischen 1630 und 1660 auch die Darstellung von biblischen Themen und religiösen Motiven, Szenen aus der klassischen Mythologie und der klassischen und nachklassischen Literatur zu einer Amsterdamer Spezialität? Und wie wurde Rembrandt sowohl auf diesem Feld als auch im Bereich der Porträtmalerei der schon von den Zeitgenossen meist bewunderte Maler?

Am Anfang steht dabei die Frage, was eigentlich der Grund für diese Ballung kreativer Kräfte war, die so viele Maler nach Amsterdam lockte, darunter den erfolgreichen Leidener Maler Rembrandt. Nach dem Aufzeigen der Rahmenbedingungen





Lucas Vorsterman after Peter Paul Rubens,
Susanna and the Elders, 1620, engraving (30)

Marcantoni
 (after a He
 Doldaisas)

für dieses „Clustering“ (16–19), widmet sich Sluijter der Frage nach dem Wettbewerb unter den Neuankömmlingen. Schließlich hatte jeder Maler sich seinen Platz zu sichern und auf einem rapide wachsenden Markt seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Auf was für Gemälde sollte er sich spezialisieren und wie konnte er dafür sorgen, dass sich seine Produkte von denen anderer unterschieden? Wie fand er Kunden und wie konnte er sich einen Ruf erwerben, der seine Preisforderungen rechtfertigen konnte? Ausgehend von diesen Fragen werden im zweiten Kapitel des Buches dann Rembrandt und seine Konkurrenten in den Blick genommen. Unter der Überschrift *Great ambitions and stunning innovations* wird eine Gruppe von Malern betrachtet, die im Amsterdam jener Jahre ihr Glück suchte: Rembrandt, Jacob Backer, Govert Flinck, Joachim von Sandrart und Bartholomeus Breenbergh (23–144). Zu Beginn werden Rembrandts Anfänge in Amsterdam während der 1630er und 1640er Jahre beleuchtet. Sluijter verdeutlicht dabei die Bedeutung der Kunstkenner an der Keizersgracht und zeigt den Maler im Wettbewerb mit den Größen des internationalen Konkurrenzfeldes, mit Rubens, Van Dyck, Caravaggio und Ribera, und lenkt einmal mehr den Blick auf seine affektstarke Malerei und seinen personalen Stil (25–70). Anschließend wendet er sich Joachim von Sandrart zu, den er als kosmopolitischen Gentleman-Maler vorstellt, der ganz andere Vorstellungen vom ‚Adel der Malerei‘ hatte, als beispielsweise Rembrandt. Er illustriert die Eigenheiten von Sandrarts Kunst und lässt den Wettbewerb um die Ausstattung des neuen Schützenhauses, den Kloveniersdoelen, lebendig werden (71–96). Der zweite, gleich umfängliche Teil des zweiten Kapitels ist Flinck, Backer und Breenbergh gewidmet (97–148). Govert Flinck war zehn Jahre jünger als Rembrandt und sein Schüler und entwickelte sich bald zum Trend-

setter, der
 Adriaens:
 und 1651
 Amsterda
 brachte d
 die Kund
 damer M
 wachsend
 Isaac Isaa
 wie Claes
 genauso v
 fragten R
 erfolgreich
 bescheiden
 tel bietet
 wie Davi
 sondern i
 Guillian
 deren Ber
 torienmal
 Keyser o
 weithin g
 Eindruck



*Marcantonio Raimondi, The Crouching Venus
(after a Hellenistic sculpture, the so-called Venus
Doldaisas), c. 1525–1530, engraving (30)*

setter, der sich vor allem darauf verstand, sich seiner Netzwerke zu bedienen. Jacob Adriaensz Backer startete als Außenseiter und wurde in Amsterdam zwischen 1633 und 1651 sehr erfolgreich. Bartholomeus Breenbergh gelangte aus der Provinz nach Amsterdam, ging nach Rom, kehrte zurück und passte das aus der Ferne Mitgebrachte den Amsterdamer Bedürfnissen an. Das Kapitel schließt mit einem Blick auf die Kunden seiner Bilder. Der folgende Abschnitt ist jenen alteingesessenen Amsterdamer Malern gewidmet, die sich mehr oder weniger erfolgreich auf dem stetig wachsenden Markt behaupteten: Claes Moyaert und Adriaen van Nieulandt, sowie Isaac Isaacsz und Salomon Koninck (149–214). Es ist dabei interessant zu beobachten, wie Claes Cornelisz Moyaerts Festhalten an traditionellen Themen und Techniken genauso wenig Erfolg bringt, wie der Versuch von Isaac Isaacsz, den international gefragten Rubens-Stil in Amsterdam zu etablieren. Von dieser Gruppe durchaus noch erfolgreicher und angesehener Maler wendet sich Sluijter im vierten Kapitel den eher bescheidenen Meistern und ihrer Billig-Produktion zu (215–270). Gerade dieses Kapitel bietet eine ungeheure Menge neuen Materials, denn es werden nicht allein Maler wie David Colijns, Rombout van Troyen, Daniel Thivart oder Jan Micker vorgestellt, sondern auch eine Reihe von Kleinmeistern, von denen man fast nichts weiß, wie Guiliam du Gardijn, Johannes Urselinx oder Thijs Wijertsz Niedorp. Von den in anderen Bereichen spezialisierten Malern, die sich gelegentlich auf dem Gebiet der Historienmalerei betätigten, ist im fünften Kapitel die Rede. Porträtmaler wie Thomas de Keyser oder Nicolaes Eliasz Pickenoy zählen dazu, aber auch der als Genre-Maler weithin gefragte Pieter Codde. Sluijter vermittelt dabei nicht nur einen lebendigen Eindruck von der künstlerischen Produktion dieser Maler, sondern auch von ihrer

ubens,
ving (30)

ettbewerb
atz zu si-
erdienen.
ir sorgen,
nden und
htfertigen
ches dann
berschrift
chtet, die
ert Flinck,
n werden
e beleuch-
zersgracht
onkurren-
mehr den
chließend
entleman-
e, als bei-
und lässt
niersdoe-
iten Kapi-
war zehn
m Trend-

sozialen und ökonomischen Situation. Das gilt auch für die in Kapitel sechs vorgestellten Kleinmeister Willem Bartsius und Gerrit Willemsz Horst (321–332) und die im folgenden Kapitel vorgestellten Maler der jüngeren Generation um 1640 (333–384).

Es würde den Rahmen dieser Rezension sprengen, auch nur im Ansatz zu versuchen, die zahlreichen Erkenntnisse und Ergebnisse dieses Buches zusammenfassen zu wollen, die auch im abschließenden achten Kapitel noch einmal prägnant zusammengefasst werden (385–399). Das außerordentliche Verdienst dieses Buches ist fraglos der jeweils pointierte Blick auf alle Protagonisten des Feldes der Amsterdamer Historienmalerei. Gegen den tradierten Blick auf Rembrandt und seine Schüler setzt Eric Jan Sluijter eine Perspektive, die den unterschiedlichen Protagonisten und den Interdependenzen ihrer Werke und ihres Wirkens Raum bietet. Dem mit der Materie vertrauten Leser bietet dieses Buch zahlreiche neue An- und Einsichten, dem, der sich erstmals informieren will, umfassende Information in lesbarer Form. Ein lesbarer Text, detaillierte Fußnoten, reichlich gutes Abbildungsmaterial und ausführliche Indizes zu den Personen, aber auch zu den Kunstwerken und ihren Themen machen aus diesem nützlichen Handbuch ein unverzichtbares Standardwerk.

NILS BÜTTNER
Stuttgart



Magdalena Bushart und Henrike Haug (Hrsg.); *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit*; Köln u. a.: Böhlau 2015; 296 S., 35 farb. Abb., 70 s/w-Abb.; ISBN 978-3-412-21090-8; € 39,90

Der vorliegende Sammelband *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit* befasst sich mit den technologischen und materiellen Bedingungen in den Bildkünsten. Er leistet damit einen Beitrag zum aktuellen kunsthistorischen Interesse am Objektcharakter der Kunstwerke, das im Zusammenhang mit dem sogenannten *material turn* in der Kunst- und

Kulturwissenschaft in jüngster Zeit stetig zugenommen hat. Der Fokus wurde auf Italien, Frankreich und die deutschen Länder im Zeitraum zwischen 1430 und 1550 gerichtet. In dieser Zeitspanne erweiterten sich mediale und formale künstlerische Ausdrucksmittel, was auf die Aneignung innovativen technischen Wissens zurückgeführt werden kann – etwa mit der Verwendung auffallend leuchtender, brillanter Farben, in der Arbeit mit Holzschnitt, Kupferstich und Radierung, durch die Erfindung neuer Emailtechnik oder die Reaktivierung antiker plastischer Techniken, zum Beispiel des Steinschnitts, des Naturabgusses oder die Bearbeitung von Porphyr. Vor allem Florenz beziehungsweise der norditalienische Raum und die nördlichen

Kunstzei
Sammelb
der Face
wird deu

Ma
der Publ
Diese ers
ausgeber
nistik an
zum Ziel
hältnisse
ten, dies
zu unter:
Böhlau
die im E
reihe, die
Rezeptio
ist eine V

In i
das die l
der zwei
batte we
Zweck z
matische
Auf Sem
weise pr
Damit w
schaften
damit zu
delegiert

Die
projekt
annahm
ein rein
Kompon
die den
kussion
16. Jahrh
„technis
[...] nebr
Potential
auszuge
und die