

also, where the amazed author discovers that Adriaen van Ostade's *Tavern with drinking and smoking men*, dated 1666, shows no traces of the recent death of the artist's wife. Back again, to the days of Bredius and Martin, as if Jan Emmens never wrote about the „*tweedelige Rembrandt*“ [bipartite Rembrandt]⁶.

The confusion noticed here results from the fact that the authors, as many before them, wanted to overcome the appalling results of iconographic over-interpretation. Rightly so, but they should have realised that there is no way back to the days of Bredius and Martin. The iconological method should not be banned, but fine-tuned for use in Dutch seventeenth-century art⁷. A preliminary condition is to stop confusing the content or meaning of paintings with that of related emblems. Taking the stories told in paintings as a point of departure for their interpretation helps to keep form and content together as much as possible. Secondly, researchers should make a clear distinction between these stories, and their moralizing interpretation. Thirdly, educational or ethical messages are not alien to Dutch seventeenth-century life, literature, or art. The visual culture of that period, however, was not at all dominated by Calvinists. Using the word Calvinistic in this context (cat. nr. 43) is simply misleading. Making Calvinism the opposite of merriment or humour is even more so.

This excellent exhibition deserves a numerous attendance, a better catalogue and a more elegant name. Paraphrasing the title of a groundbreaking book on the iconography of Dutch art⁸, *Zinne- en minnebeelden* [emblems and images of love] was changed into *Zinnen en Minnen* [sentences and wet-nurses, or: pondering and making love]. Apart from being nonsensical, this title refers to the iconography of the paintings that the museum wants to consider as either unimportant or non-existent. The Städel showed more insight by renaming the exhibition *Der Zauber des Alltäglichen*.

LYCKLE DE VRIES
Groningen

6 JAN A. EMMENS: *Rembrandt en de regels van de kunst*; Amsterdam 1979, p. 10–37 (1st ed. 1964).

7 On the methods of Henri van de Waal, Christian Tümpel and Michael Baxandall, see: LYCKLE DE VRIES: *Iconography and Iconology in Art History*, in: Th. F. Heck (ed.): *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*; Rochester NY 1999, p. 42–64 (esp. p. 58–64).

8 EDDY DE JONGH: *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*; no place: Openbaar Kunstbezit 1967.

Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer, Ausstellungskatalog, hrsg. von Jeroen Giltaij [Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 10. Februar bis 1. Mai 2005]; 296 S., 110 Farb- u. 150 Schwarzweißabb.; ISBN 3-7757-1522-3; Stuttgart: Hatje Cantz 2005; € 39,80

In Ergänzung zur Besprechung von Lyckle de Vries soll hier das Ausstellungsprojekt von Rotterdam und Frankfurt unter einem weiteren Gesichtspunkt betrachtet wer-

den. Es geht nicht um die Berechtigung oder Stringenz einer wissenschaftlichen Fragestellung, nicht um die Diskussion von Interpretationen oder Sichtweisen auf Kunst, sondern um die Werke, mit denen die Ausstellung bestückt wurde. Aufgeworfen wird die Frage, die sich Kuratoren und Museumsleute bei der Konzipierung jeglicher Dauer- und Wechselausstellungen stellen oder zumindest stellen sollten: Was wird warum gezeigt und was nicht?

Die Ausstellungen „Zinnen en minnen“ in Rotterdam und „Zauber des Alltäglichen“ in Frankfurt präsentierten 82 hochwertige Gemälde von 22 Künstlern – Szenen des alltäglichen Lebens im Goldenen Zeitalter. Ziel dieser Werkauswahl war es, einen „Überblick über die gesamte Entwicklung dieser Bildgattung“ (Vorwort, S. 7) zu liefern. Gewiß ein hoher Anspruch, dessen Erfüllung natürlich nur in dem Maße gelingen kann, wie es einerseits Budget, Leihmöglichkeiten und die Wahrung überschaubarer Dimensionen, andererseits der subjektive Faktor zulassen. In dieser Hinsicht kann die Umsetzung akzeptiert werden, auch hinsichtlich des von de Vries angesprochenen Ausschlusses der Utrechter Caravaggisten und anderer, mehr oder weniger weit außerhalb des gewählten zeitlichen Rahmens tätiger Künstler.

Nach dem von Jeroen Giltaj erarbeiteten Konzept wurden Werke erstens nur solcher Künstler ausgewählt, die sich als Genremaler spezialisierten, und zweitens sollte es sich um Meisterwerke handeln, „die jeweils charakteristische Höhepunkte und das Schaffen eines Künstlers demonstrieren“ (ebd., S. 8). In Umsetzung dieses Anspruchs scheint es auf den ersten Blick folgerichtig, wenn für die Ausstellung einschließlich der veranstaltenden Museen Exponate aus 34 Sammlungen in zehn Ländern, darunter den USA, Großbritannien, Irland, Frankreich und Dänemark, geliehen wurden. Entsprechend klangvoll ist die Liste der Leihgeber. Allerdings gewinnt man bei näherem Hinsehen den Eindruck, daß in mehreren Fällen mit Kanonen auf Spatzen geschossen wurde bzw. die Beantwortung der oben gestellten Frage zur Werkauswahl auch anders, nämlich in Hinsicht auf den Leihverkehr weniger spektakulär und wohl auch weniger kostspielig hätte entschieden werden können.

Warum mußte beispielsweise Vermeers „Lautenspielerin am Fenster“ aus New York geholt werden, wenn einerseits das Motiv der Lautenspielerin schon bei anderen Werken in der Ausstellung begegnet (Kat. 46, 61, 80) und mit dem „Geographen“ des Städel (Kat. 71) derselbe Künstler mit einer vergleichbaren Komposition, dem im Katalog erörterten Landkartenmotiv und der für den Künstler charakteristischen malarischen Qualität vertreten ist? (Mit Blick auf das Ausstellungsthema könnte man mit der gleichen Berechtigung fragen, warum nicht statt der „Lautenspielerin“ – wenn schon ein Vermeer-Bild aus dem Metropolitan Museum of Art bemüht werden mußte – die „Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster“ erbeten wurde, da hiermit doch die Entwicklung der Genremalerei hin zu immer luxuriöserer Ausstattung auch bei Gebrauchsgegenständen etwa im Vergleich zu Kat. 17, 27 oder 58 gut hätte illustriert werden können.) Gewiß, Bilder von Vermeer in einer Ausstellung zu haben, ist attraktiv. Und sicherlich hat auch die den Umschlag des Kataloges zierende „Briefschreiberin in Gelb“ aus der National Gallery of Art in Washington zum Erfolg beim Publi-

kum beigetragen. Gegen eine solcherart internationalisierte Ausstellung ist nichts einzuwenden, solange es die Budgets (noch) hergeben und die Etats anderer Häuser dafür nicht zusammengestrichen werden. Aber man möge bitte dazu stehen und die Absicht, das Thema publikumswirksam am Beispiel von Werken aus international renommierten Sammlungen zu behandeln, nicht als wissenschaftliches Erfordernis deklarieren. Ja, jedes Gemälde ist einzigartig, und es waren sicherlich genügend Werke zu sehen, die in Thema und Durchführung durch kein anderes zu ersetzen gewesen wären, man denke zuerst an Gabriel Metsus „Krankes Kind“ (Kat. 62). Aber gerade die Spezialisierung auf bestimmte Genrethemen hatte Serien ähnlicher Werke zur Folge, die heute noch in größerer Anzahl und oft ebenbürtiger Qualität erhalten sind. Das zeigte nicht nur die Ausstellung selbst, sondern macht auch der Blick auf Sammlungsbestände – öffentliche wie private – und Auktionskataloge deutlich. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß bis auf eine Ausnahme (Kat. 58) keine Bilder aus Privatbesitz zu sehen waren¹. Dies bestätigt die Vermutung einer Werkauswahl nicht nur nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten, sondern auch nach Renommee der Leihgeber und der Leihgaben. In vielen Fällen hätte es natürlich Alternativen zur vorgestellten Werkauswahl gegeben, ohne daß Qualitätsverluste oder eine geringere Anschaulichkeit eingetreten wären.

Mit dieser Kritik soll nicht die sehenswerte Präsentation in Frage gestellt werden. Auch der Rezensent ist dankbar für die Bilder aus Dublin, Edinburgh, Kopenhagen und anderswo. Für die Begründung der Werkauswahl reicht jedoch die wissenschaftliche Fragestellung oder auch nur das Anliegen, die holländische Lebens- und Alltagswelt im 17. Jahrhundert an Bildbeispielen zu zeigen, nicht aus.

Im übrigen wäre es schön, wenn bei künftigen Städel-Ausstellungen vergleichbaren Anspruchs der Zugang zum neuen Museumstrakt nicht durch ein schäbiges Container-Provisorium in der Seitenstraße erfolgen müßte. Die Architektur des Ausstellungsflügels und die ebenso anspruchsvolle Ausgestaltung der Schauräume standen dadurch in einem krassen Gegensatz zur Eingangssituation. Hierdurch wurde auch eine Barriere zur Dauerausstellung aufgebaut, die viele Besucher gehindert haben dürfte, den Zauber des Alltäglichen auch am attraktiven Sammlungsbestand des Städels auf sich wirken zu lassen.

ULF HÄDER

Jena

1 Ausgerechnet bei diesem Werk läßt das Erlebnis der „haptisch wiedergegebenen Oberfläche“ (Vorwort, S. 8) Zweifel an der Richtigkeit des Bildtitels aufkommen: Es handelt sich wohl nicht um eine „Brei essende Frau“, sondern um eine Honig essende Frau, der – vielleicht zum Leidwesen von Peter Hecht – vom Maler ausgerechnet noch eine naschhafte Katze beigegeben wurde.