

So führen Mißdeutungen, unzureichende Einbeziehung der zeitgenössischen Kunst und Auslassungen zu einem verzerrten Bild, mit dem man dem Werk keinesfalls gerecht wird.

Wirth reiht sich so nahtlos in die große Phalanx von Bosch-Forschern ein, gegen die er stetig und pauschal polemisiert, unter anderem wegen ihrer „völlig abwegigen Interpretationen“ (S. 98). Und wie viele andere verleitet auch ihn der „Garten der Lüste“ zu modernen Projektionen, etwa wenn er streng tadelt, daß Bosch in seiner Darstellung Evas „so wenig feministisch [sei] wie einst Jean de Meun“ (S. 78 ff.), oder von einem „paradiesischen Urzustand“ schwärmt, in dem es keine „eifersüchtigen Ehemänner [gibt], die den Körper ihrer Frauen für sich allein besitzen wollen“ (S. 56).

Wem nutzt das Büchlein? Dem Kenner von Boschs Werk bringt eine weitere vage Privattheorie keinen Gewinn, doch vielleicht erhält er die eine oder andere Anregung. Jeden jedoch, der sich davon ein Kennenlernen erhofft, kann es nur in heillosen Verwirrung zurücklassen. Auch die Abbildungen, vor allem die farbige Klapptafel, bieten keinen Trost, und ihre bisweilen dem Text zuwiderlaufende Beschriftung irritiert (z. B. S. 52 f., Abb. 15).

Was gäbe es über dieses Werk zu sagen! Die einzigartige Vision der Welterschaffung außen etwa enthält für Wirth „keine ikonographischen Besonderheiten“ (S. 76), ja: Sie „gibt sich wenig exzentrisch“ (S. 35). Wie gerne lernte man die ihm offenbar bekannten Vergleichsbeispiele kennen; das erwähnte Blatt aus Schedels Weltchronik (S. 76 f., Abb. 26) kann beim besten Willen nicht gemeint sein. Daß er genauso für die außergewöhnliche Grisailletechnik Boschs kein Auge hat, erstaunt dann auch nicht mehr.

Eine angemessene Würdigung der Hölle, die CHARLES DE TOLNAY, vielleicht etwas unpassend, aber doch bezeichnend für die Faszination, die von dem Werk ausgeht, als „vielleicht schönste Brandlandschaft, die je gemalt wurde“ (Hieronymus Bosch; Baden-Baden 1965, Nachdruck Eltville 1984, S. 33), beschreibt, entfällt wie so vieles.

Der „Garten der Lüste“ ist ein bis heute aufregendes Werk, für dessen zweifelsfreie Deutung der Schlüssel fehlt. Nahezulegen, man habe ihn auf dieser Quellenbasis gefunden, ist unseriös. Das Büchlein hätte es im besten Falle leisten können, das Werk und ein wenig den Künstler vorzustellen, den Entstehungsrahmen aufzuzeigen, die Schwierigkeiten der Interpretation anzudeuten und seine Faszination zu vermitteln. Diese Chance wurde durch einen Text, der offenbar für einen ganz anderen Zweck vorgesehen war, bedauerlich vertan.

ANJA SIBYLLE DOLLINGER

Bad Soden a. Ts.

Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered; Hrsg. Wayne Franits; Cambridge: Cambridge University Press 1997; 274 S., 122 SW-Abb.; ISBN 0-521-49609-8.

„Welchen Grund hat ein holländischer Maler, um ein Bild zu malen? Gar keinen.“
Nicht „sujet“ oder „expression“, nicht einmal Abbild der historischen oder der

sozialen Wirklichkeit - EUGÈNE FROMENTIN sah die malerischen Qualitäten als die eigentliche Kraft der holländischen Kunst, die ihm als historische Rechtfertigung für zeitgenössische Tendenzen in der Kunst galt. Historische Analyse und kunstkritisches Engagement fallen in seinem Buch *Les maîtres d'autrefois* von 1875 zusammen.

Fromentins Deutung des holländischen Realismus ist nur eine von vielen. Seit dem 19. Jahrhundert wurde der Realismus als das eigentliche Charakteristikum der holländischen Malerei ausgemacht, und als direkte Folge wurde alles, was als nicht-realistisch galt, auch für unholländisch angesehen. Die Historienmalerei, die italianisierenden Landschaften und eleganten Portraits und Genrestücke wurden aus dem Kanon „echter“ holländischer Kunst ausgeschlossen. Die Suche nach einer realistischen Kunst war notwendigerweise verbunden mit der Suche nach einer genuin holländischen Malerei; Ästhetik und Nationalismus reichten sich die Hand. Fromentins Interpretation konnte sich jedoch auf eine lange Tradition berufen, denn ironischerweise wurzelt die Idee einer holländischen „realistischen“ Malerei in der klassizistischen Kunsttheorie Italiens und Frankreichs, die die Leistung der Holländer vom eigenen Anspruch einer klassischen Kunst absetzten. Und auch niederländische Traktate setzen sich mit dem Phänomen einer „realistischen“ Malerei auseinander. Als „bürgerlich“ bezeichnete Gerard de Lairese in seinem *Groot Schilderboek* Portraits, Genrestücke und Stilleben¹. Mag dies auch paradox erscheinen: Das Realismus-Konzept ist also wesentlich durch die akademische Doktrin mitbestimmt.

Eddy de Jonghs Konzept des „Scheinrealismus“, mit dem er Panofskys Ikonologie für die holländische Malerei des „Goldenen Zeitalters“ nutzbar machte, bildete die wohl erste umfassende Kritik an der Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts. Die zweite Kritik erfolgte mit SVETLANA ALPERS' Buch *Kunst als Beschreibung* von 1983², in dem sie durch eine neuartige Synthese aus Stilkritik, Kunsttheorie und Kultur-, Wissenschafts- und Sozialgeschichte einen umfassenden Entwurf von der Malerei und ihrer Gesellschaft des 17. Jahrhunderts versuchte. Ohne das 19. Jahrhundert wiederbeleben zu wollen, verwarf sie die intellektuelle Methode der Ikonologen (die sich im wesentlichen auf Schriftquellen beziehe) und stellte die visuellen Qualitäten der Malerei wieder in den Mittelpunkt der Forschung. In ihrer Nachfolge bildete sich in Amerika eine eigene Schule heraus, in Europa wurden ihre Ansätze weniger einhellig aufgenommen, und in den Niederlanden kann die Nennung ihres Namens noch immer Irritationen hervorrufen. Was man von ihrem Buch auch halten mag, es hat der Forschung neue Impulse gegeben, die bis heute zu spüren sind.

Dies beweist der vorliegende Sammelband, der von Wayne Franits herausgegeben wurde. In 14 Essays wird das Problem der Deutung der holländischen Malerei beleuchtet; bei acht Essays handelt es sich um ältere Publikationen (Konrad Renger, Jan Emmens, Eddy De Jongh, Svetlana Alpers, Peter

1 GERARD DE LAIRESSE: *Het Groot Schilderboek*; Amsterdam 1707.

2 SVETLANA ALPERS: *The Art of describing. Dutch art in the seventeenth century*; Chicago 1983.

Hecht, Ivan Gaskell, Eric Sluifjer, Alison McNeil Kettering), die restlichen sechs sind neue Beiträge (Walter Liedtke, Lawrence O. Goedde, Celeste Brusati, Ann Jensen Adams, Herman Roodenburgh, Elisabeth Alice Honig). Die hier besprochenen Themen, Perspektiven und Anliegen sind heterogen; der selbstverständliche Blick von einst scheint *passé*, das verbindende Element ist das Fehlen eines *common agreement* und das stets aufs Neue bemühte und doch so ungreifbare Konzept des „Realismus“, das sich hartnäckig am Leben erhält – sei es auch nur zwischen Anführungszeichen.

Der Herausgeber WAYNE FRANITS, der u. a. mit seinen *Paragons of virtue* einen wichtigen Beitrag zur Deutungsproblematik geliefert hat³, ist selbst nur mit einer Einleitung vertreten, in der er einen informativen Überblick über die Entwicklung der Diskussion der letzten beiden Jahrzehnte aus einer neutralen Perspektive gibt. Diese stellt eine nützliche Ergänzung zum ersten Beitrag von KONRAD RENGER dar („On the history of research concerning the interpretation of Dutch painting“, S. 9-14), der lediglich die Forschung bis Ende der siebziger Jahre umfaßt (der Beitrag wurde 1978 erstmals veröffentlicht) und noch vom vollen Vertrauen geprägt ist, welches damals der ikonologischen Interpretation entgegengebracht wurde.

Zwei Beiträge von JAN EMMENS und EDDY DE JONGH stehen für eine Fülle von Publikationen, mit denen diese und andere Autoren nach „verborgenen Bedeutungen hinter der realistischen Darstellungsweise suchten. Emmens' Beitrag von 1969, der nun erstmals in englischer Übersetzung vorliegt, gilt dem in seiner Form außergewöhnlichen Genrestück Gerrit Dous, dem sog. Braamcamp-Triptychon, welches er als eine Allegorie der Erziehung deutet und in Zusammenhang mit der aristotelischen Formel „*natura, ars, exercitatio*“ bringt. Emmens' Interpretation dürfte von der Forschung heute kaum mehr allgemein geteilt werden⁴; einige seiner Betrachtungen sind aber noch immer aktuell und erhellend. Dies betrifft insbesondere den Verweis auf die (mögliche) Bedeutung von kunsttheoretischen Konzepten im Werk eines „realistischen“ Genremalers, die allgemein als „klassizistisch“ betrachtet wurden.

EDDY DE JONGH ist mit seinem Vorwort für den Katalog der berühmten Ausstellung *Tot Leering en Vermaak* vertreten, in dem er seine Vorstellung vom „Scheinrealismus“ erläutert⁵. In einem Postskript, das dem ansonsten unveränderten Text von 1976 angehängt ist, geht De Jongh - spürbar emotionell - auf seine Kritiker ein. Daß er von seiner These nicht abweicht, ist ihm nicht zu verübeln; die differenzierende und teilweise selbstkritische Rechtfertigung macht aber deutlich, daß er für gegensätzliche Argumente sehr wohl zugänglich ist.

3 WAYNE FRANITS: *Paragons of virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*; Cambridge/MA 1993.

4 Vgl. PETER HECHT: *Gerrit Dou's Braamcamp Triptych Reconsidered: A Sceptical view of its „Allegorical Meaning*, in: *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive*, Cambridge 1995, S. 100-102.

5 E. DE JONGH: *Tot Leering en Vermaak: betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*; Vorwort zum Ausstellungskatalog Amsterdam 1976.

SVETLANA ALPERS' Beitrag trägt den programmatischen Titel *Picturing Dutch Culture*. Hier faßt sie nochmals die Thesen ihres anfangs genannten Buches zusammen, in dessen abschließendem Kapitel sie sich direkt gegen De Jongh richtete und dessen Methode fälschlicherweise auf die Verwendung von Emblemen reduzierte. Die entfachte Polemik, die – wie es Renger formulierte – wie ein „religious struggle of the Council of Nicea“ (S. 14) geführt wurde, wurzelte auch in dieser Simplifizierung. Der hier abgedruckte Beitrag setzt sich mit den Reaktionen auf Alpers' Buch auseinander. Erneut skizziert die Autorin Rahmenbedingungen und Charakteristika einer aus ihrer Sicht spezifisch holländischen visuellen Kultur.

ERIC SLUIJTER, der sich ebenfalls ausdrücklich von De Jongh absetzt, präsentiert in seinem Artikel („Didactic and Disguises Meaning? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of This Period“) das kleine Traktat von Philips Angel von 1642 als eine aussagekräftige Instanz, um die im Titel rhetorisch gestellte Frage zu verneinen. Angel wird hier als eine Art Wortführer Gerrit Dous gesehen, dessen Anliegen ausschließlich die illusionistische Darstellung der Wirklichkeit gewesen sein soll. Sluijters Nutzung des Textes als eine historische Rechtfertigung für eine aktuelle Debatte ist außergewöhnlich, da die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts bisher nur unzureichend von der Forschung erschlossen und in die Diskussion miteinbezogen wurde. Sie ist aber auch aufgrund ihrer polemischen Funktionalisierung methodisch problematisch und führt zu inhaltlichen Verzerrungen. Deutlich geht es Angel nämlich nicht, wie Sluijter suggeriert, um die Genremalerei, sondern um die Historienmalerei, und im Mittelpunkt steht nicht Dou, sondern Rembrandt.

PETER HECHTS Beitrag dagegen versucht nicht, einen globalen Entwurf von der Sichtweise der Zeit zu liefern. In seinem „reassessment of some current hypotheses“ macht er auf einen in den Diskussionen zunächst nicht berücksichtigten Aspekt aufmerksam. Hecht wählt nicht die Perspektive des „Wirklichkeit schaffenden“ Künstlers oder des nach Bedeutung suchenden Betrachters, vielmehr sieht er die künstlerische Produktion aus der Sicht der Sammler („I find it hard to believe that the original collectors of such pictures would have felt that differently, that they would not have been collecting their art 'for art's sake', so to speak“, S. 96). Sammlungstätigkeit und Ansprüche eines weitgehend freien Kunstmarkts werden von ihm als bestimmende Faktoren für die Form und den Inhalt der Malerei ausgemacht.

CELESTE BRUSATI ist vor allem bekannt durch ihr Buch über Samuel van Hoogstraten⁶. In ihrem Beitrag geht sie der „realistischen“ Darstellungsweise in der Stillebenmalerei nach, die sie interpretiert als „a product of descriptive or illusionistic artifice“. Im Gegensatz zu Hecht sind bei ihr die „malerischen“ Fähigkeiten des Künstlers („representational transformation“) im Mittelpunkt⁷. Ihre Aufmerksamkeit

6 CELESTE BRUSATI: *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*; Chicago/London 1995. Siehe auch HANS-JÖRG CZECHS Rezension in: *Simiolus* 25, 1997, S. 363-368.

7 CELESTE BRUSATI: *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting*, in: *Simiolus* 20, 1990-91, S. 168-182.

gilt zunächst Breugel und seiner Korrespondenz mit Borromeo, dann auch Simon Luttichuys' komplexem Stilleben von 1646 (Privatsammlung, USA), das sie einer detaillierten Analyse unterzieht. Hierbei gelingen ihr interessante Beobachtungen, die sich allerdings in einer etwas bemühten Wortwahl ausdrücken.

Anders WALTER LIEDTKE. In seinem Beitrag "Style in Dutch art" setzt er sich kritisch mit Alpers' Realismus-Konzept auseinander und setzt ihm ausdrücklich die auf Gombrich basierende Auffassung entgegen, "that any Dutch, Flemish, Italian, French or whatever kind of painting, drawing or print, even the most naturalistic of them, makes use of pictorial and other conventions that [...] reflect the artist's cultural background, training, and personality. In other words, all Dutch art has style" (S.117). Dies versucht er durch teils sehr subtile Betrachtungen von in Themenwahl, Format und Technik sehr unterschiedlichen Gemälde von Joachim Wttewael, Pieter Saenredam, Willem Heda und Rembrandt zu verdeutlichen, die er mit der niederländischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts konfrontiert, insbesondere mit Van Hoogstratens „keurlijker natuerlijkheit“ (selektive Natürlichkeit).

Ähnlich geht LAWRENCE O. GOEDDE vor. Am Beispiel der holländischen Landschaftsmalerei untersucht er den Zusammenhang zwischen "subject, style, and artistic self-consciousness"; er betrachtet die realistische Darstellungsweise im Kontext der Bildtradition ("naturalism as convention") und versucht dabei, den Dualismus zwischen Form und Inhalt zu überbrücken, wie er auch bei dem im traditionellen Stil-Konzept denkenden Liedtke zu bemerken ist. Leider ist es nicht immer einfach, Goeddes interessanten Ausführungen zu folgen, was weniger an der Komplexität der Materie, sondern eher an dem sprachlichen Wildwuchs liegt, durch den sich der Leser seinen Weg schlagen muß.

Einen im weitesten Sinne kulturhistorischen Ansatz verfolgen die Beiträge von Ivan Gaskell, Alison McNeil Kettering, Ann Jensen Adams und Herman Roodenburg. IVAN GASKELL untersucht ein Motiv wie das Rauchen, das vor allem für die Ikonologen interessant ist, nach seinen historischen und sozialen Konnotationen. Auch ROODENBURGS Beitrag versucht eine Annäherung an eine "historical anthropology". Er geht dem sozialen und ethischen Zusammenhang von Gesten und Körperhaltungen in der Malerei und Graphik nach, die er als Teil eines "civilizing process" verstanden wissen möchte – ein Aspekt, der auch in ADAMS' interessanter Studie über die Bedeutung der "tranquillitas" in der Portraitmalerei im Mittelpunkt steht.

Auffallend ist ALISON MCNEIL KETTERINGS Studie, deren Hauptthema die Darstellung von Frauen in Ter Borchs Genrestücken ist. "Ideals of social and sexual behaviour" stellt das eigentliche Thema dar, dem sich die Autorin anhand verschiedener Einzelaspekte ("The lady", "The satin", "The social context", "Problematic beauty") nähert. "Moralisierung" – das zentrale Konzept bei De Jongh – wird hier durch eine "offene" Interpretation ersetzt. Das Bild repräsentiert keine Moral, sondern zeigt soziale Aktionen, deren Lesung vom Betrachter mitbestimmt wird. Dies führt Alison McNeil Kettering in "Viewing as a man" und "Viewing as a woman" genauer aus. Allerdings sind ihre Darlegungen zum wahrnehmungspsychologischen und geschlechterspezifischen Rollen- und Sehverhalten nicht

immer frei von "gender"-Klischees. Ihre These, daß männliche Betrachter Gemälde primär als Objekte wahrnehmen und sich für die materiellen Aspekte der Darstellung interessieren (wie teuer ist das seidene Kleid, das die Frau in Terborchs Gemälde trägt?), während Frauen sich mit den dargestellten Personen identifizieren, ist nicht etwa "modern" (im Sinne von neu), sondern so alt wie Freud. Diesem in der Holland-Forschung relativ neuen Thema ist unter dem Titel "The Space of Gender" ein eigener Beitrag gewidmet. ELISABETH HONIG versucht hier, die "gender"-Problematik historisch zu verankern und der "femininen" Häuslichkeit ("domesticity") der bürgerlichen niederländischen Gesellschaft zuzuordnen, das heißt der Domäne der Frau als dem Ort, in dem Malerei entsteht und betrachtet wird. Die Spannung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit des Haushalts dient ihr dabei als Ausgangspunkt für die Interpretation von Markt- und Interieurszenen.

"Realismus reconsidered" gibt einen gelungenen Überblick und zugleich einen lebendigen Rückblick auf die wichtigsten Diskussionsbeiträge der vergangenen zwei Jahrzehnte. Die Konfrontation mit den unterschiedlichsten Betrachtungsweisen, die so kompakt und friedlich nebeneinanderstehen, ist inspirierend und fordert zum Vergleich, Abwägen und Resümieren heraus. Nur darf man dabei nicht den Fehler begehen, den Band als repräsentativ für den Stand der Forschung über die holländische Malerei anzusehen. Bedauerlich ist beispielsweise das Fehlen von HANS-JOACHIM RAUPPS Artikel „Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei“ (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983), in dem er Wesentliches für die Interpretation kunsttheoretischer Texte des 17. Jahrhunderts leistete.

Franits' Textsammlung ist auch ein äußerst nützliches Hilfsmittel, insbesondere für diejenigen, die die Forschungszwistigkeiten quasi im Schnelltempo nachholen wollen. Sie ist darüberhinaus solchen Bibliotheken zu empfehlen, denen eine gute Abteilung zur niederländischen Kunst fehlt, zumal wenn die Zeitschrift *Simiolus* nicht zur Verfügung steht.

CLAUS KEMMER

*Instituut voor Kunstgeschiedenis
Universiteit Utrecht*

Mariët Westermann: The Amusements of Jan Steen. Comic painting in the Seventeenth Century; Zwolle: Waanders 1997; 366 S.; 192 SW- und 15 farb. Abb.; ISBN 90-400-9915-4; hfl.125,-

„Wohl über keinen Künstler der holländischen Schule ist ein gerechtes Urteil so schwer, wie über Jan Steen. Seine Charakteristik läßt sich auch nicht in wenigen Worten zusammenfassen, da seine Kunst in den verschiedensten Farben schillert“¹. Wilhelm Bode eröffnet seinen noch immer lesenswerten Beitrag über Jan Steen mit großer Vorsicht und wissenschaftlicher Bedachtsamkeit, für die er zahlreiche

1 WILHELM BODE: Rembrandt und seine Zeitgenossen; Leipzig 1907 (2. Aufl.), S.83.