

VON FRANS HALS BIS VERMEER. MEISTERWERKE HOLLÄNDISCHER GENREMALEREI.

Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (Dahlem), 8. 6.—12. 8. 84. Zuvor im Philadelphia Museum of Art (18. 3.—13. 5. 84) unter dem Titel *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, anschließend in der Royal Academy of Arts, London (7. 9.—18. 11. 84)

Konzeption der Ausstellung und Katalog von Peter C. Sutton, Philadelphia, mit Beiträgen von Christopher Brown, London, Jan Kelch, Berlin, Otto Naumann, New York und William Robinson, Cambridge, Mass.

Die in den letzten Jahren geführte Diskussion um den Realitätsgehalt der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts konzentrierte sich vor allem auf die Frage nach der angemessenen Beurteilung und Deutung der Genremalerei, jener Gattung, die als der anschaulichste und unmittelbarste Ausdruck des Lebensgefühls und des Selbstverständnisses der Menschen des „Goldenen Jahrhunderts“ empfunden wird. Ungeachtet einer gewissen Polarisierung der Meinungen, die gelegentlich mit überzogenem Ausschließlichkeitsanspruch vorgetragen wurden (vgl. neuerdings etwa S. Alpers, *The Art of Describing*, Chicago 1983, und die Besprechung dazu von E. de Jongh in *Simiolus* 14, 1984, S. 51 ff.), wird man weitgehende Übereinstimmung erzielen können dahingehend, daß die Genremalerei, als Ableger oder Seitenzweig der Historienmalerei, in den Niederlanden von ihren Anfängen im 16. Jahrhundert an Höheres erstrebte als die bloße Abschilderung der äußeren Wirklichkeit, und daß diesem Ziel eine in stetem Wandel begriffene Verbindung realistischer Darstellungsweise mit lehr- und sinnbildhaften, häufig unter der Oberfläche verborgenen Elementen diene. Diese zweite, geistige Dimension konnte zum bestimmenden Faktor der Darstellung werden (vgl. H. Miedema, *Oud Holland* 89, 1975, S. 2 ff.) oder auch, wie beim Bauerngenre, weitgehend in den Hintergrund treten. Mehrfach wurde auf das allgemeine Schwinden des didaktischen Moments in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angesichts des Überwiegens ästhetischer Qualitäten hingewiesen, die ja doch in vielen, wenn nicht den meisten Fällen nur überdeckten, was in der Substanz nach wie vor sich behauptete (vgl. H. J. Raupp, *Zeitschr. für Kunstgesch.* 46, 1983, S. 401 ff.). Unübersehbar sind hier die Parallelen zur Stillebenmalerei, die auch auf anderen Ebenen deutlich werden: Beide Gattungen konnten sich so, wie sie sich uns darbieten, nur in einer protestantischen Gesellschaft entwickeln, in der sie gewisse Funktionen des religiösen Bildes übernahmen. Grundlegende Thematik auch der Genremalerei in der Mehrzahl ihrer Erscheinungsformen ist der mehr oder weniger deutliche Hinweis auf menschliche Begrenztheit, auf *Vanitas* und Vergänglichkeit. Zweifellos nahm man die Bilder ernst und identifizierte sich mit dem von ihnen erhobenen Anspruch. Erst spätere Generationen, denen die Kunst zu unverbindlich schmückendem Beiwerk wurde, begnügten sich mit der Wahrnehmung des äußeren Scheins. (Für die moralisierenden Appelle in den bürgerlichen Wohnstuben sorgten dann Stickerei und Brandmalerei.)

Seit einem halben Jahrhundert, mit Nachdruck in den letzten beiden Jahrzehnten, ist die Neubewertung der holländischen Genremalerei aufgrund der Wiederentdeckung ihrer lehrhaften Bildinhalte im Gange. Wichtige Ausstellungen in Amsterdam (*Tot Lering en Vermaak*, 1976), Braunschweig (*Die Sprache der Bilder*, 1978) und Warschau (*Ars Emblematica*, 1981/82) führten das Phänomen einem breiteren Publikum vor Augen. Lag dort die Betonung auf der Offenlegung verborgener Sinnschichten, woraus sich eine gewisse, im konkreten Fall durchaus berechtigte Einseitigkeit der Betrachtungsweise ergab, so war es die erklärte Absicht der Initiatoren der hier besprochenen Ausstellung, den Blick wieder auf die Komplexität des Kunstwerkes zu lenken. Diesem Ziel diene zunächst die Auswahl der Objekte, die weniger darauf angelegt war, möglichst sinnfällige und überzeugende Belegstücke für die von den Malern praktizierte Adaption heterogener, zumeist emblematischer Vorbilder zu vereinen, als vielmehr ein umfassendes Bild vom Reichtum der Gattung, vom durchaus nicht geradlinigen Verlauf ihrer Entwicklung und, nicht zuletzt, von ihrer schillernden, jeglicher eindeutigen theoretischen Fixierung sich entziehenden Vielfalt zu vermitteln. Daß man dabei den wenig präzisen, nicht eindeutig zu definierenden Begriff „Genre“, der zudem als allgemeine Bezeichnung für Szenen aus dem Alltagsleben im 17. Jahrhundert noch nicht verwendet worden ist und aus begrifflichen Gründen wiederholt der Kritik ausgesetzt war, gleichwohl beibehält, ist zu begrüßen, denn es bringt wenig Vorteil, die Gattung aufzusplintern und ihre unterschiedlichen Aspekte mit eigenen Etikettierungen zu versehen — auch wenn dies dem historischen Sachverhalt entspricht. So konnte denn großzügig verfahren und manches einbezogen werden, was man nur mit Zögern der Genremalerei hinzurechnet: Halbfigurenbilder der Utrechter Caravaggisten etwa, bis hin zum Berliner ‚Flötenknaben‘ von Frans Hals (Kat. 47) oder zu einer der satirischen Grisailles des Adriaen van de Venne (‚Arme Welt‘, Kat. 114). Eindeutig jenseits der fließenden Grenzen der Gattung scheint mir Jan Miense Molenaers ‚Frau Welt‘ (Kat. 78), eine reine Allegorie, angesiedelt.

Die Auswahl behauptet sich — bis auf wenige Ausnahmen — auf einer ungewöhnlich hohen Qualitätsstufe hinsichtlich des künstlerischen Ranges wie des Erhaltungszustandes. Man widerstand also der gerade auf diesem Gebiet naheliegenden Versuchung, sich durch die Ausbreitung möglichst unbekanntem Materials als originell und findig zu erweisen, dabei stillschweigend dessen Mängel in Kauf nehmend. Die tragenden Stücke der Ausstellung stammen ausnahmslos aus Museumsbesitz oder alten, etablierten Sammlungen; rund ein Fünftel kommt von Privatsammlern und aus dem Handel, darunter ein bemerkenswertes, erst unlängst aufgetauchtes Frühwerk von Adriaen van der Werff (Kat. 125). Mit 127 im Katalog verzeichneten Gemälden, von denen einige nicht an allen drei Ausstellungsorten verfügbar waren (die ‚Lesende Frau‘ von Pieter Janssens Elinga aus der Alten Pinakothek, Kat. 44, konnte aufgrund konservatorischer Bedenken gar nicht ausgeliehen werden), blieb der Umfang überschaubar. Die in Berlin aus Platzgründen viel zu dichte Hängung — man hätte besser auf einiges verzichtet — veranschaulichte gleichwohl auf besonders eklatante Weise die Unangemessenheit des gegenwärtig

praktizierten Bilderkonsums. Durch Gruppenbildung wurden Schwerpunkte hervorgehoben und die historische Entwicklung gleichermaßen verdeutlicht. Dem grandiosen Einleitungskapitel mit Esaias van de Velde und Willem Buytewech folgten — nach der Enklave der Utrechter Caravaggisten — die Haarlemer Maler um Frans Hals, die frühen Vertreter des bürgerlichen Gesellschaftsstückes und des Bauerngenres um Brouwer und die Gebrüder Ostade. Die besondere, weithin aus dem Rahmen der übrigen Entwicklung fallende Rolle der Bamboccianten und Italianisanten wurde nur andeutungsweise dargestellt. Breitester Raum mit etwa der Hälfte aller Exponate war den beiden auf die Jahrhundertmitte folgenden Jahrzehnten gewidmet, in denen die holländische Genremalerei mit den Leidener Feinmalern um Dou und Mieris, mit Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Gabriel Metsu, Gerard Ter Borch und Jan Steen ihren höchsten Stand erreichte. Der Ausklang, respektabel bestückt (u. a. mit einem besonders schönen Eglon van der Neer, Kat. 82), verdeutlichte gleichwohl formal und inhaltlich die Erschöpfung der künstlerischen Potenz im letzten Drittel des Jahrhunderts.

Im Einführungssessay des umfangreichen Kataloges gibt Peter C. Sutton eine intelligente, ausgewogene Darstellung der vielfältigen Aspekte des Themas und des gegenwärtigen, mit vielen noch offenen Fragen durchsetzten Erkenntnisstandes. Die reichhaltigen Ausführungen zu den einzelnen Bildern beschränken sich nicht auf die Erörterung inhaltlicher Fragen, sondern schließen Äußerungen zum künstlerischen Rang und zur Stellung im Werk, zum gesellschaftlichen Umfeld, zur Genesis der Bildtradition etc. mit ein. Die Farbabbildungen aller ausgestellten Werke sind, ebenso wie die zahlreichen schwarz-weißen Vergleichsabbildungen, in der deutschen Ausgabe des Kataloges im allgemeinen besser als in der amerikanischen. Das ist aber auch deren einziger Vorzug, dem schwerwiegende Nachteile gegenüberstehen. Hier ist zunächst auf die stellenweise miserable, offenbar allzu hastig angefertigte Übersetzung hinzuweisen, deren Mängel besonders deutlich bei dem im Original sensibel und nuanciert formulierten Einführungstext zutage treten. Bedauerlicherweise wurde das wohldurchdachte, vorbildlich praktikable Layout der amerikanischen Ausgabe nicht übernommen, bei dem durch die gesonderte, chronologische Anordnung der Farbtafeln der Verlauf der Entwicklung, in etwa übereinstimmend mit der Hängung, nachgezeichnet wird. Auch die Trennung der Anmerkungen und der Künstlerviten von den zugehörigen Katalogtexten ist ein die Benutzbarkeit unnötig erschwerendes Manko der deutschen Ausgabe. Wesentlich gravierender noch ist jedoch die recht willkürlich erscheinende, umbruchbedingte Kürzung mancher Katalogtexte, der zumeist weiterführende wissenschaftliche Erörterungen zum Opfer fielen. Die Benutzung der Originalausgabe des Kataloges ist also dringend zu empfehlen.

Im folgenden ein paar Anmerkungen zu einzelnen Bildern: Kat. 5, Berchem: Der Papagei erscheint in zweifacher Bedeutung vermittelnd zwischen den beiden Hauptpersonen: Als Sinnbild der Beredsamkeit (Ripa) „spricht“ er für den Mohren, der durch die Geste seiner rechten Hand bekundet, daß er sich mit Worten nicht verständlich machen kann. Als Symbol für die „süße Sklaverei der Liebe“ (Cats, *Pro-*

teus 14,1: Henkel-Schöne 802) verdeutlicht er das Anliegen seines Herrn. — Das Kreuz auf dem Dekolleté der Schönen ist m. E. nicht Zeichen des „christlichen Westens“ im Gegensatz zum „heidnischen Osten“, sondern durchaus frivol gemeint, ähnlich wie in der erotischen Schenkenszene von Mieris (Den Haag, Mauritshuis; Naumann Nr. 23). Vgl. dazu etwa die sarkastische Bemerkung von Adriaen Poirter (*Het masker vande wereldt afgetrocken*. Antwerpen 1645, zit. nach der 13. Aufl. Amsterdam o. J., S. 89 f.): *Ende dit openhertigh volckskken meent dat alle dingen wel zijn, als sy een gouden crucifix op den borsten dragen, dat is, als sy Christum tusschen dese twee moordenaren hangen, en soo komt men oock in de Kercken ...*

Kat. 25, Buytewech: Sicherlich ist der Gegensatz zwischen den Architekturmotiven des Vorder- und Hintergrundes zur Deutung mit heranzuziehen. Die theatralischen Versatzstücke höfischer Architektur akzentuieren den unangemessenen Prunk der bürgerlichen Stutzer. Kirche und bäuerliches Anwesen verweisen auf Aspekte sinnerfüllter Lebensführung (nach denen sich zwei der Kavaliers umwenden?).

Kat. 26, Buytewech: Die erotische Komponente der Darstellung sollte m. E. stärker betont werden, als dies im Katalog geschieht. Die mit Rosen bekränzte, wie eine Braut herausgeputzte Frau hält die Hände vor den Schoß, während einer der Männer an ihren Leib faßt. Trägt er, im Gegensatz zu den anderen, Handschuhe, um sich nicht zu „beschmutzen“? Der über den Tisch gebeugte Kavalier scheint im Begriff, einen dünnen Stab zu zerbrechen oder zu reiben, bei dem es sich, in Anbetracht der roten Farbe, wohl nicht um ein Pfeifenrohr handelt. Könnte es Siegelack sein, mit dem das unter dem Kohlebecken liegende Schriftstück gesiegelt werden soll? Enthält die zweifellos in einem Bordell spielende Szene eine Parodie auf das Unterzeichnen eines Ehevertrags?

Kat. 39, Dujardin: Schon der jämmerliche Gesichtsausdruck des Soldaten rechts läßt daran zweifeln, daß die im Katalog vorgeschlagene Deutung der Geste seiner rechten Hand zutrifft. Er weist den Betrachter vielmehr auf sein rot entzündetes unteres Augenlid hin und gibt damit vermutlich zu erkennen, daß er an der „Franzosenkrankheit“ leidet. Ein Aspekt des Bildsinns könnte demnach besagen: Wer sich mit Mars und Venus einläßt, kommt nicht ohne Blessuren davon.

Kat. 40, Dujardin: Die kniende Hirtin ist aus Jacopo Bassanos ‚Verkündigung an die Hirten‘ (u. a. Rom, Accademia di S. Luca) nahezu unverändert übernommen. Ist dort die Wendung des Kopfes durch den Blick zum Verkündigungengel bedingt, so erscheint sie hier zunächst unmotiviert, da auf ein außerhalb des Bildes liegendes Objekt bezogen. Wahrscheinlich sind Hirt und Hirtin in die Betrachtung des Sonnenuntergangs vertieft.

Kat. 66, Maes: So eindeutig und unkompliziert, wie der Katalog glauben macht, ist der Sinn des Bildes nicht. Sicherlich ist die Trägheit angesprochen, jedoch als eine natürliche Erscheinung des Greisenalters, in dem es dem Menschen ... *door de koudheyt van het bloed, onbequaem wort, om veel moeylijck arbeyd te doen, soo wel aen 't lichaem als aen de sinnen, niet konnende 't selve uytrechten, sonder swa-*

righyt (Ripa, Amsterdam 1644, S. 395). Die Erschöpfung der alten Frau wird nicht negativ gewertet, vielmehr die Länge ihres Lebensweges in Beziehung gesetzt zu den kosmischen Gesetzmäßigkeiten, zu Auf- und Niedergang von Sonne und Mond und zum jährlich zurückgelegten Weg der Sonne durch den Tierkreis, den die *linea elliptica* auf der Erdkarte veranschaulicht. Selbst Juno, die Beschirmerin des Hauswesens und der irdischen Güter, scheint die Augen geschlossen zu haben und in zurückgelehnter Haltung zu schlafen.

Kat. 104, Steen: Die beiden Alten sind nicht als positive Gegenfiguren zu den nährischen, liederlichen Jungen zu sehen, sondern als integrierende Bestandteile dieser verdrehten Welt. Der Katholik Steen kennzeichnet sie als eifernde Sektierer, die ebenso der Maßlosigkeit verfallen sind (der Affe hält die Maßgebende Uhr an) wie die übrigen Personen. Die Identifizierung des Mannes mit dem hohen Hut und der Ente auf der Schulter als Quäker (die Bezeichnung seit 1647 als Spottname nachweisbar) ist überzeugend. Seine Kontrahentin mit der Bruegel-Physiognomie, die in ihrer an einem Zipfel hochgehaltenen Schürze die Rosen trägt, könnte dementsprechend als Anhängerin der Rosenkreutzer gedeutet werden.

Kat. 108, Steen: Eines der Themen des Bildes, vielleicht das wesentliche, ist — wie der Katalog zu Recht feststellt — die Macht der Frauen über die Männer, eine moderne, ins Alltägliche transponierte Version der traditionellen „Weiberlisten“. Vermutlich sollen Schere und Hackmesser an der Rückwand des Raumes durch den Hinweis auf allbekannte, beispielhafte Begebenheiten (Simson und Delilah, Judith und Holofernes) die Folgen vertrauensseliger Sorglosigkeit warnend vor Augen führen.

Peter Eikemeier

Rezensionen

DAVID G. RIEDE, *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1983, 287 Seiten, 13 Abbildungen. \$ 25,—.

Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) war als Zwanzigjähriger die treibende Kraft der Pre-Raphaelite Brotherhood und ihres Organs „The Germ“, das er, umfassend gebildet, geistreich, den künstlerischen und, als Katholik, den religiösen Diskussionen offen, betreute. Rossettis Vater Gabriele hatte als liberaler Carbonaro Neapel verlassen müssen und lehrte in London italienische Sprache und Literatur. Die Schwester Christina gehört zu den wichtigen Lyrikern des viktorianischen Zeitalters, der Bruder William Michael entwickelte sich zum angesehenen Kritiker und war der Chronist der Präraffaeliten. Rossetti selbst zeichnet sich in diesem anregenden und belebenden Milieu durch ungewöhnliche Frühreife aus. Er übersetzt Dantes „Vita Nuova“ und Gedichte von Guido Cavalcanti ins Englische, begeistert sich für die mittelalterliche Artus-Epik, für Shakespeare, Goethe, Lewis' „Monk“ und