

KAROLIEN DE CLIPPEL

## Joos van Craesbeeck (1605/06 – ca. 1660). Een brabantse genreschilder

*Turnhout, Brepols 2006. 2 Bde. 608 S., zahlr. Ill. ISBN 978-2-503-52380-4/ 978-2-503-52381-1*

Joos van Craesbeeck steht nicht gerade in der ersten Reihe flämischer Maler des 17. Jh.s, und die Grenzen seines Œuvres sind auch für die Spezialisten nicht klar abgesteckt, eher schwimmend und diffus. Nun hat Karolien de Clippel diesem Freund und Schüler Adriaen Brouwers eine umfangreiche Monographie gewidmet, das Œuvre gesichtet und den Maler in den Kontext der südniederländischen Genremalerei gestellt. Wie Brouwer wählte auch Craesbeeck die Schilderung bäuerlichen Lebens, des geselligen Zeitvertreibs im Freien oder in der Kneipe, zu seinem Hauptthema. Schon die frühen Biographen Cornelis de Bie (1661) und Arnold Houbraken (1718) nennen die beiden gleichaltrigen und befreundeten Maler in einem Atemzug und ergötzen sich an der liederlichen Lebensweise, die beiden Malern gleichermaßen nachgesagt wurde.

Der von Anekdoten und Künstlertopoi bestimmten Biographik stellte die kritische Forschung des späten 19. und frühen 20. Jh.s positivistische Quellenpublikationen und Sichtung des malerischen Werkes gegenüber. De Clippel gibt nun erstmals eine zusammenfassende Darstellung von Leben und Werk. Anhand von größtenteils unpublizierten Archivalia zu Craesbeeck und seiner Familie bietet sie eine lebendige Schilderung seiner Person und stellt den Künstler in einen allgemeinen historischen Zusammenhang. Da Craesbeeck auch Bäcker war, lernen wir u. a. etwas über die soziale Stellung dieses Berufes und erfahren aus einer Statistik, wie häufig (oder vielmehr selten, 4,5 %) in seinem Milieu Maler auch andere Berufe ausübten. Craesbeecks Übersiedlung nach Brüssel 1651 sieht de Clippel als mögliche Folge der Schließung der Schelde und des daraus folgenden wirt-

schaftlichen Niedergangs von Antwerpen. Ausführlich erläutert sie die Regeln der Brüsseler Malergilde und die Arbeitsbedingungen der zugereisten Künstler. Das bisher offene, nur ungefähr auf ein halbes Dezennium festgelegte Sterbedatum kann sie durch Vergleiche mit Bildern anderer Künstler auf ca. 1660 eingrenzen.

Die Freundschaft mit Brouwer und das unbändige Leben der beiden sind Anlaß zu Ausführungen über Nonkonformismus der Künstler, Bohème und »Bentveughels«. Im 19. Jh. gab der Lebenswandel der beiden manchem patriotischen Dichter und Opernlibrettisten Stoff für vielfältigen Künstlerkitsch. Ein informativer Abriss belehrt uns über den Einzug der als »epikureische Volkshelden« gefeierten Maler in das »nationale Pantheon«. So wie Craesbeecks Leben Ausgangspunkt für allgemeine Überlegungen zum sozialen Umfeld wie auch zur Künstlerhistoriographie ist, nimmt de Clippel sein Werk auch zum Exempel für allgemeine Überlegungen zur Genremalerei. Die vor allem von Hans Joachim Raupp und Eddie de Jongh ausgehende Debatte über den Rang der Genremalerei und die Entschlüsselung ihrer verborgenen Bedeutungen faßt de Clippel am Beispiel von Craesbeeck noch einmal zusammen: Das scheinbar simple und niedere Bauerngenre wird vor der Folie der humanistischen Komödientheorie und Rhetorik als »*genus humile*« definiert und auf ein gelehrtes Niveau gehoben, in dem Cicero, Plinius und Vergil zu Wort kommen.

Signifikante Gegenstände als Schlüssel zu einer überzeugenden Interpretation über den direkten Darstellungssinn hinaus fehlen in Craesbeecks Alltagsszenen. Hinweise darauf könnten die in vielen Bildern erscheinenden

Selbstbildnisse sein, die schon von Zeitgenossen erkannt wurden. Der Künstler erscheint in den Herbergsszenen in einem Rollenspiel, um – wie Bühnenfiguren – als »Anzeigefigur«, den Betrachter die Moral zu lehren (besonders in Kat. Nrn. A 52, A 67, A 70, A 88). Eindeutig in ihrer moralisierenden Intention sind jedoch die Szenen mit streitenden Zechern, in denen der Tod als Mahner an die Vergänglichkeit auftritt. De Clippel erläutert die Genrebilder vor dem Hintergrund allgemeiner Sittengeschichte, Gesetze und kollektiver städtischer Moralvorstellungen. Als Quellen zieht sie vor allem Embleme des Antwerpener Jesuiten Adriaen Poirters und des holländischen Volksdichters Jacob Cats heran. Es bleibt freilich die Frage, ob Craesbeeck tatsächlich in allen Bildern den mahnenden Finger erheben wollte, wofür sich nicht immer Hinweise finden.

Ähnlich wie Brouwer interessieren Craesbeeck die Laster nicht im Zusammenhang mit dem christlichen Kanon der Todsünden, sondern eher in allgemeinerer Weise als Ausdruck menschlichen Lebens. Zorn (*ira*) beispielsweise wird als Affekt der streitenden Zecher ausgedrückt. Nicht Sünden werden angeprangert, sondern menschliche Befindlichkeiten und Seelenzustände dargestellt. Um sie zu erforschen, diente ihm – ähnlich wie dem jungen Rembrandt – gleichsam im Selbstversuch sein eigenes Gesicht. Aber auch in den an Brouwer erinnernden Studienköpfen geht es um Affekt und Gemütsausdruck, womit Craesbeeck seinem großen Vorbild sehr nahe kommt. Wenn er den eigenen Grimassenstudien einen Krug beigibt, zeigt er sich als Trinkbruder und erfüllt – wie Brouwer – sozusagen den kunsttheoretischen Topos »Wie der Mann, so sein Werk«.

De Clippel erkennt 177 Bilder als eigenhändig an, zu denen neben den Genreszenen in Wirtshaus und Bordell auch musizierende und tanzende Gesellschaften, Themen aus dem Neuen Testament und Heiligenlegenden sowie einige wenige Vanitasdarstellungen und Landschaften mit Figurenstaffage gehören. Da kein Bild datiert ist, kann eine Chronologie nur

annähernd erschlossen werden. Anhaltspunkte bieten einmal technische Merkmale der Tafeln und zum anderen Kostüme. Den wichtigsten Aufschluß geben jedoch Vergleiche mit datierbaren Bildern anderer Künstler. Die Autorin teilt das Œuvre in drei Perioden, deren erste bis 1638 in Malweise und Motivwahl eng an Brouwer orientiert erscheint, stilistisch in der lockeren Pinselführung und dem dunklen, fast monochromen Kolorit der kleinen Tafeln, thematisch in der Darstellung von Protagonisten aus den untersten Volksschichten. In der zweiten Periode, bis ca. 1649, ist in den nun zunehmend vornehmen Gesellschaften der Einfluß von Rijckaert und Teniers sichtbar. Das Kolorit wird farbiger und heller. Die dritte, im wesentlichen die Brüsseler Periode ist ebenfalls von Teniers beeinflusst und zeichnet sich durch hellere Farbigkeit aus. Die Grenzen sind fließend, eine Klassifizierung ist nur ungefähr möglich. Die verschiedenen Perioden sind nicht nur durch stilistische Merkmale, sondern auch durch die Themenwahl gekennzeichnet. Vor allem in der zweiten Periode sind die figurenreichen Szenen mit hauptsächlich vornehm – häufig stets gleich – gekleideten Personen vertreten. Charakteristisch ist vor allem der fast wie eine Signatur immer wiederkehrende federgeschmückte Strohhut einer Frau. Der allegorische Inhalt wird deutlicher, wie zum Beispiel Vanitashinweise in den Wirtshausraufereien. Craesbeeck stützte sich jedoch nicht nur auf die Künstler seiner näheren Umgebung. Überraschenderweise bediente er sich für einige Gemälde auch Radierungen Rembrandts als Vorbild. Nicht in allen Fällen wird man jedoch, was Vorlagen betrifft, de Clippel folgen können. Wo sollte Craesbeeck Rembrandts »Selbstbildnis mit Saskia« kennengelernt haben, so daß es sein »Flirtendes Paar« (A 38) beeinflussen konnte? Weiterhin darf man sich fragen, ob für Craesbeecks elegante Paare wirklich Rubens' »Liebesgarten« Pate gestanden haben muß. Der äußerst sorgfältig gearbeitete Œvrekatalog ist mangels sicherer Datierungen thematisch geordnet. Er umfaßt neben den 177 als

authentisch anerkannten Gemälden 40 nur in der Literatur oder Versteigerungskatalogen nachweisbare, 8 zweifelhafte und 128 fälschlich zugeschriebene Bilder. Jeder Katalognummer sind Rubriken mit – soweit möglich – genauer Zustandsbeschreibung, Angaben zu Provenienz, Ausstellungen und Literatur vorangestellt. Die ausführlichen Texte erläutern Malstil, Ikonographie und Stellung in Craesbeeks Werk. Auch bei der Behandlung des Einzelnen bleibt stets der Blick auf das Gesamtwerk gerichtet.

De Clippel hat den bisher wenig oder nur im Schatten von Brouwer wahrgenommenen Craesbeeck als eigene Persönlichkeit erstehen lassen und anhand seines Werks facettenreiche Einsichten in niederländische Kultur und Genremalerei des 17. Jh.s gegeben. Ihre Monographie ist handlich und benutzerfreundlich in zwei Bänden gedruckt und mit ausführlichen Registern und vielen hilfreichen Vergleichsabbildungen ausgestattet, die Sprache (niederländisch) erfrischend, manchmal dem Gegenstand entsprechend locker.

Konrad Renger

BIRGIT SCHUMACHER

## Philips Wouwerman (1619-1668). The Horse Painter of the Golden Age

*Aetas Aurea. Monographs on Dutch and Flemish Painting XX. Doornspijk, Davaco Publishers 2006. 2 Bände, Bd. 1 Textbd, Bd. 2 Tafelbd. ISBN: 978-90-70288-67-9*

»Es ist kaum zu fassen, wie ein Künstler, dem nur dreißig Arbeitsjahre (etwa von 1638-1668) zur Verfügung standen [...] so ungeheuer viel wie Wouwerman hat leisten können.« Mit diesen Worten leitete Cornelis Hofstede de Groot die Besprechung der Gemälde Philips Wouwermans im 2. Band seines Kompendiums *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen/Paris 1908, ein. Basierend auf dem in London 1829-42 von John Smith zusammengestellten *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, Bd. 1 und Supplement notierte Hofstede de Groot in diesem Werkverzeichnis die erstaunliche Zahl von 1165 Gemälden (ungeachtet der in alphabetischer Reihenfolge jeweils nachgeordneten Nummern), die bis dahin mit dem Namen Wouwerman versehen worden waren. Nach Themenblöcken geordnet beschrieb er die Werke, die er selbst gesehen hatte, detailgenau, führte

jedoch auch Gemälde auf, die er selbst nicht kannte oder von denen er allein durch literarische Quellen Kenntnis hatte. Dies erklärt die beträchtliche Anzahl der Katalognummern, da gleichermaßen Gemälde aufgelistet wurden, über die nur spärliche Hinweise existierten, so daß Mehrfachnennungen unvermeidbar waren. Obgleich das Verzeichnis auf Abbildungen der Werke verzichtet und lediglich auf Bildbeschreibungen beruht, blieb es dennoch beinahe 100 Jahre lang die Bibel für die Forschung zum Werk Wouwermans.

Birgit Schumachers neue Monographie verfolgt laut Vorwort zwei Ziele: einerseits den Künstler und sein Œuvre unter Berücksichtigung individueller, historischer und soziologischer Aspekte umfassend im Spiegel der Zeit und der nachfolgenden Jahrhunderte vorzustellen, andererseits sein Werk kritisch zu untersuchen und den Forschungsstand zu revidieren. Im ersten Teil (S. 13-164) behandelt sie biographische Fakten, diskutiert die ungeklärte künstlerische Ausbildung Wouwermans