

stellen, beeindruckend zu illustrieren und dabei auch andere Facetten der Werke Rembrandts und seines Kreises zu beleuchten. Das leise Plädoyer der Katalogbearbeiter zugunsten der These, es handle sich bei dem Modell um die historische Mutter Rembrandts, vermag aber die Zweifel und Gegengründe nicht aufzuwiegen. Letztlich bleibt es bei dem Nein, denn gerade das wichtigste Dokument, das erwähnte Inventar Clement de Jonghes, kann nicht als positives Beweismittel herangezogen

werden, konnte doch einer ebenfalls dort aufgeführten Druckplatte mit »*Rembrants vader*« bis heute keine Radierung zugeordnet werden. Daß der Kunsthändler selbst 1677, zwei Jahre bevor der Nachlaß aufgestellt wurde, verstarb und somit nicht selbst für die Bezeichnungen der Motive verantwortlich war, gibt dem Verdacht Wahrscheinlichkeit, daß erst postum im späten 17. Jh. die Legende von der Inspiration durch die Erscheinung der Eltern aufgekommen ist.

Franziska Gottwald

## David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern

*Katalog hrsg. von Margret Klinge, Dietmar Lüdke. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 5. November 2005 – 19. Februar 2006*

David Teniers d. J., zu Lebzeiten erfolgreich und auch im 18. Jh. noch hoch geschätzt, gehörte im 20. Jh. nicht mehr unbestritten in die Reihe der beliebtesten und bekanntesten flämischen Barockmaler. So kommt, nach der Dissertation von Faith Paulette Dreher aus dem Jahr 1978, vor allem Margret Klinge das Verdienst zu, Teniers' Qualitäten wieder ins Bewußtsein gebracht zu haben. 1991 gab sie in einer Ausstellung im Antwerpener Museum für Schöne Künste einen Überblick über das Œuvre des Künstlers; der Katalog bleibt die Grundlage jeder Beschäftigung mit ihm.

Teniers erhielt vermutlich seine Ausbildung in der Werkstatt des Vaters und wurde 1632/33 Freimeister der Antwerpener St.-Lukas-Gilde. 1637 heiratete er Anna Brueghel. Da kein Geringerer als Rubens ihr Vormund war, bedeutete dies auch einen gesellschaftlichen Aufstieg. Antoon Tries, der Bischof von Gent, kaufte mehrere von Teniers' Bildern, die den spanischen Statthalter, Erzherzog Leopold Wilhelm 1647 so begeisterten, daß er nicht nur seinem Bruder davon vorschwärmte, son-

dern sogleich mehrere Gemälde bestellte und endlich 1651 Teniers zu seinem Hofmaler ernannte.

In Brüssel hatte Teniers die exquisite Sammlung Leopold Wilhelms zu betreuen, der sie geschickt zur Mehrung seines Ruhmes einsetzte, indem er Galeriebilder in Auftrag gab, die ihn und seine Besucher inmitten der prominentesten Gemälde zeigen. Ein ganz neues Genre begründete Teniers mit dem 1660 auf eigene Kosten publizierten *Theatrum Pictorium*, das 243 Stiche nach italienischen Gemälden der erzherzoglichen Sammlung enthält. Die Möglichkeit, das eigene Prestige mit einem »Galeriewerk« zu untermauern, sicherte der Gattung ihren Erfolg an den Höfen von Paris bis Dresden, wo man bald eigene Projekte initiierte, deren Bedeutung auch für die Geschichte des Fachs Kunstgeschichte erst langsam Beachtung findet.

Während Matías Díaz Padrón 1992 in Madrid den Galeriebildern eine Ausstellung und Klinge einen Aufsatz im Katalog der Leopold Wilhelm-Ausstellung in Alden Biesen 2003



dem *Theatrum pictorium* gewidmet hatte, konzentrierte sich die Karlsruher Schau auf die eigentliche Domäne des Künstlers, die Genremalerei. Die neun Abteilungen beschäftigten sich nicht, was bei der thematischen Präzisierung »Alltag und Vergnügen in Flandern« zu erwarten gewesen wäre, mit ikonographischen, kultur- oder sozialgeschichtlichen Aspekten (was sich in den letzten Jahren in Bezug auf die niederländische Genremalerei als sehr fruchtbar erwiesen hat), sondern widmeten sich der künstlerischen Entwicklung. Obwohl man sich methodisch hier ein bißchen mehr Phantasie gewünscht hätte, überzeugte das Ergebnis, nicht zuletzt, weil man bei den Exponaten auf höchste Qualität setzte.

Dabei konnten die Veranstalter, ausgehend vom Bestand der Staatlichen Kunsthalle, ein engmaschiges Netz künstlerischer Bezüge knüpfen. So war das »Abendessen in der Scheune« von 1634 schon zu Lebzeiten des Künstlers in den Besitz der Markgrafen von Baden-Baden gelangt. Den Großteil der Teniers-Sammlung erwarb Caroline Luise von Hessen-Darmstadt, die 1751 Carl Friedrich von Baden-Durlach geheiratet hatte. Unter den 205 Gemälden ihres Malerikabinetts befanden sich mehrere Arbeiten von Teniers, zwei frühe Hexenszenen und der »Dorffarzt« von 1660/65 sowie der »Bauerntanz« aus der Sammlung des Vidame d'Amiens, der Teniers nicht nur als Genre-, sondern auch als meisterhaften Landschaftsmaler zeigt. Den Wandel in der künstlerischen Wertschätzung zeigt nicht zuletzt der Umstand, daß dieses Bild 1831 als zweitrangig aussortiert und verkauft wurde. Das 1648 datierte große »Dorffest« hatte der Bankier Jean Henri Eberts schon 1765 Caroline Luise angeboten, es gelangte aber erst 1980 in die Kunsthalle (*Abb. 1*).

Zum Auftakt der Ausstellung zeigten kleinformatige Gemälde mit unterschiedlichen populären Sujets, wie Teniers sich mit der Produktion seiner Vorgänger und Zeitgenossen auseinandersetzt. Vor allem die Arbeiten der Familie Brueghel lieferten zahlreiche Anregungen. Noch das große Sprichwörter-Bild von

1645/47 zitiert Pieter Brueghels Komposition in der Berliner Gemäldegalerie. Wahrscheinlich konnte Teniers auch auf Material aus dem Nachlaß seines Schwiegervaters zurückgreifen. Sein erstes Dorffest entstand jedenfalls 1637, im Jahr der Eheschließung mit Anna Brueghel.

Zu den Höhepunkten der Ausstellung gehörten die Kabinette, in denen Teniers' Arbeiten Gemälden von Brouwer sowie Cornelis und Herman Saftleven, David III Rijckaert und Joos van Craesbeeck gegenübergestellt werden. Es ist leicht zu begreifen, daß Teniers von Brouwers heute in New York bewahrtem Selbstporträt in der Kneipe fasziniert gewesen sein muß. Schon die Idee, ein Künstler-Freundschaftsbild in ein solches Ambiente zu verlegen, zeugt von Witz. Die affektgeladene Selbstinszenierung Brouwers, der seinen Bierkrug hebt und mit aufgerissenen Augen dem Betrachter einen Rauchring entgegenbläst, bildet das Zentrum der fünfköpfigen Gruppe, in der nur der amüsiert seine Pfeife stopfende Jan Davidsz. de Heem mit Sicherheit zu identifizieren ist (*Abb. 2*). Teniers hat vor allem die Hauptfigur mehrfach für eigene Kompositionen herangezogen. An die Stelle von Brouwers Turbulenz tritt jedoch bei ihm eine entspannte Atmosphäre, bei der sich, wie etwa bei den Stockholmer »Rauchern«, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die subtile malerische Behandlung konzentriert (*Abb. 3*).

In direktem künstlerischem Austausch, gelegentlich sogar in Kooperation, entstanden die Scheuneninterieurs von Herman Saftleven und Teniers. Im Vordergrund der einfachen, dunklen Räume stehen sich eine Figurengruppe rechts und ein aus unterschiedlichsten Gegenständen zusammengesetztes Stilleben gegenüber. Der Reiz dieser Arrangements liegt zweifelsohne in der Vielfalt der Objekte und Materialien, die beide Künstler mit großer Meisterschaft wiederzugeben wußten (*Abb. 4*). Eindringlich zeigte die Ausstellung, wie Teniers diese Ansätze in den 40er Jahren des 17. Jh.s ausbaute und perfektionierte. Die Farben wurden leuchtender, die Physiognomien





Abb. 1 David Teniers d. J., *Dorffest*, 1648. Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle (Kat. Nr. 54)

und Posen differenzierter. Er erweiterte das aus Küchenutensilien und Gemüse bestehende Stillebenrepertoire um Rüstungsteile und Fahnen. Auch die »Dorffeste« entwickelte Teniers weiter. Angesichts der Vielzahl unterschiedlicher Figuren, die, zu Grüppchen zusammengefaßt, eine Fülle einzelner Geschichten erzählen, versteht man spontan die Begeisterung des Stadthalters Leopold Wilhelm für diese »pauern histori«. Im herkömmlichen Sinne moralisierende Untertöne lassen sich kaum noch entdecken. Statt dessen zielte Teniers, wie Klinge im Katalog überzeugend darlegt, ganz offensichtlich auf ein Lob des »unverdorbenen« Landlebens, das in der zeitgenössischen Literatur seine Entsprechung findet. Die im Vordergrund sitzende Mutter mit ihren beiden Kindern auf den »Dorffesten« in Karlsruhe und Wien bildet den Inbegriff einer »guten Mutter«, die wie eine »ländliche Caritas« auf das Wohlergehen der Gemeinschaft weist (Abb. 1).

In den Kontext der »*laus ruris*« gehört auch eines der schönsten Stücke der Ausstellung, ein bislang wenig bekanntes Familienporträt, das mit viel Witz Elemente der Genremalerei mit der Aufgabe Porträt kombiniert (Abb. 5). Links steht eine vornehm gekleidete Gruppe vor einem Gasthaus, während sich nach rechts der Blick in eine Landschaft mit einem Wasserschloß öffnet. Davor posiert der Besitzer mit seinen Jagdhunden. Als »Scharnier« zwischen den Bildhälften fungiert ein kleiner Junge, der einen Eiertanz vorführt, dabei auf den Jäger zeigt und lächelnd zu der jungen Frau blickt, die wohl in Begleitung ihrer Mutter neben einem typisch Tenierschen Stilleben mit gescheuertem Kupferkesseln und Tongeschirr ihren Handschuh anzieht. Vor den beiden sitzen an einem Tisch drei Musiker unterschiedlichen Alters, unter denen vor allem der Dudelsackspieler mit leuchtend roten Strümpfen auffällt. Sein Instrument, dessen erotische Implikationen keiner Erläuterung bedürfen,





Abb. 2 Adriaen Brouwer, *Die Raucher*, um 1653. New York, Metropolitan Museum of Art (Kat. Nr. 18)

bietet mit seinen geschnitzten, mit Bändern verzierten Pfeifen einen ganz eigenen Blickfang. Alles deutet darauf hin, daß hier die Verbindung des Schloßbesitzers mit der jungen Frau dokumentiert ist. Daß das ländliche Milieu keineswegs auf kleine Verhältnisse schließen läßt, sondern im Gegenteil den gehobenen Status der Dargestellten voraussetzt, zeigt auch Teniers' weitere Karriere, der 1662 den Landsitz »Dry Toren« erwarb. Seine eigene Familie porträtierte er schon vorher auf einer Art Schloßterrasse. Auf vielen Gemälden finden sich seit Mitte der 40er Jahre zusehends vornehm gekleidete Paare und Gruppen ein. Inwieweit es sich um Bildnisse handelt, etwa bei der Dame mit Kind auf der »Überfahrt zum Wasserschloß«, muß offen bleiben, ebenso wie die Frage nach der Identifizierbarkeit vieler Schlösser.

Es liegt vielleicht in der Natur der Sache, wenn das Spätwerk relativ knapp abgehandelt wird.

Teniers greift nach 1660 verstärkt auf ältere Motive zurück, die oft kleinteilig und mit großer Detailfreude dargeboten werden, ohne daß sie die atmosphärische Intensität der früheren Gemälde erreichten. Selbst die großformatige Palastküche von 1674 wirkt im Vergleich mit der fast dreißig Jahre zuvor entstandenen, heute in St. Petersburg bewahrten Fassung nicht nur routinierter, sondern auch etwas kleinlich.

Daß die Ausstellung trotzdem zu einem ansprechenden Schluß kommt, verdankt sie dem Blick auf das Nachleben des Künstlers, dessen Name gewissermaßen zu einem Markenzeichen avancierte. Im 18. Jh. produzierte man in Brüssel, Lille, Beauvais und Aubusson, aber auch in London und Madrid Teniers-Teppeiche in großer Zahl. Dabei entwickelte man eigene Motive, die heute einen guten Eindruck davon vermitteln, was man als »typisch Teniers« empfand. 1987 hatte eine Ausstellung in Angers einen Eindruck von der gestalterischen Variationsbreite gegeben und dabei auch gezeigt, wie kurz der Weg von der Dorfkirmes zu den »fêtes galantes« war. Die in Karlsruhe präsentierten Tapisserien entstanden ab 1701 im Auftrag des Pfälzer Kurfürsten Johann Wilhelm in Brüssel bei Caspar van der Borgh und Hieronymus Le Clerck. In den 1730er Jahren gelangten sie ins Mannheimer Schloß, dann nach Karlsruhe und konnten 1995 aus dem Besitz der Markgrafen und Großherzöge von Baden vom Land Baden-Württemberg erworben werden. Hält sich die »Kirmes« noch relativ eng an das Vorbild, nicht nur bei den Figuren, sondern auch bei dem bewundernswert in das neue Medium übersetzten Stilleben, hat der »Fischerkai« mit der phantasievollen Befestigungsanlage und der Felsenküste kaum noch etwas mit Teniers zu tun.

Auch die Stiche nach Gemälden des Künstlers gaben einen Eindruck von der Wertschätzung, die man ihm im 18. Jh. entgegenbrachte. Vor allem Jacques-Philippe Lebas, der um die 100 Reproduktionen nach Teniers geschaffen hat,





Abb. 3  
David Teniers d. J.,  
*Raucher*, 1635/36.  
Stockholm,  
Nationalmuseum  
(Kat. Nr. 11)

erwies sich als ein Meister in der Umsetzung der farbigen Vorlagen in äußerst nuancenreiche Blätter. Wie es ihm gelang, auf den z. T. sehr großformatigen Blättern sowohl Licht und Schatten als auch Texturen herauszuarbeiten und vor allem die Vielzahl der Personen und Handlungen wiederzugeben, hat seinen ganz eigenen Reiz.

Jessica Mack-Andrick weist in ihrem gehaltvollen Katalogbeitrag darauf hin, daß schon Teniers selbst, wie ja auch zuvor sein Freund und Kollege Rubens, in den 40er Jahren des 17. Jh.s begann, seine Werke in Reproduktionen zu verbreiten. Im Unterschied zu diesem strebten Teniers und seine Mitarbeiter wie Coryn Boel nicht so sehr nach der makellosen Reproduktion der Vorlage, sondern nach spontanerem, skizzenhaftem Eindruck. Im Frankreich des 18. Jh.s gehörte Teniers zu den meistreproduzierten Künstlern, und Mack-Andrick beschreibt anschaulich die technische Virtuosität, die Stecher wie Lebas entwickelten. Ihre Überlegungen zu den Bildunterschriften, die sich eben nicht nur auf die Darstellungen selbst bezogen, sondern oft auch den Besitzer des Gemäldes rühmten, zeigen, wie vielversprechend es nicht nur für Fragen der

Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte sein könnte, sich eingehender dem Thema Reproduktionsgraphik zuzuwenden.

Auch die übrigen Beiträge des Katalogs bieten ebenso lehrreichen wie vergnüglichen Lese-stoff. Dietmar Lüdke informiert über den Teniers-Bestand der Karlsruher Kunsthalle im Kontext der Sammlungsgeschichte, während Horst Vey höchst engagiert und mit berechtigtem Stolz von seiner Erwerbung des 1648 datierten Dorffestes erzählt. An Klinges Einführung in Teniers' Leben und Werk schließen mehrere Aufsätze zu Einzelaspekten. Astrid Reuter zeigt, wie genau Teniers seine Landschaften als atmosphärische Kulisse dem jeweils gezeigten Geschehen anzupassen weiß. Marcus Dekiert beschäftigt sich mit der Darstellung von Musik und musizierenden Personen; ein Gebiet, das ungeachtet seiner offensichtlichen Prominenz bislang nur wenig Aufmerksamkeit gefunden hat. Eine der wenigen Ausnahmen bildet der Katalog der 1994 in Den Haag und Antwerpen gezeigten Ausstellung *Music and Painting in the Golden Age*, in dem Kunst- und Musikwissenschaftler ein Musterbeispiel interdisziplinärer Zusammenarbeit bieten. So eingängig Dekiersts Aus-





Abb. 4  
David Teniers d. J.,  
Im Stall, 1643.  
Basel, Kunstmuseum  
(Kat. Nr. 31)

führungen etwa zur Unterscheidung von der wohlklingenden, auf Proportionsregeln aufgebauten Saitenmusik zur urwüchsig triebhaften Musik der Blasinstrumente erscheinen, so skeptisch bleibt man beim Versuch, daraus unmittelbare interpretatorische Nutzenanwendung zu ziehen. Zweifellos deuten auf dem Selbstporträt mit Familie Violoncello und Gitarre auf die harmonische Gemeinschaft, doch möchte man auf dem oben genannten Bildnis einer unbekanntten Familie weder dem kleinen Flötisten noch dem eleganten Dudelsackspieler besondere Triebhaftigkeit zusprechen (Abb. 5).

Offensichtlich bleibt, allen methodischen Diskussionen der letzten Jahre zum Trotz, die Verlockung, die »Sprache der Bilder« (so 1978 der Titel einer Braunschweiger Ausstellung) wortwörtlich zu verstehen, groß. Zwar setzt Dietmar Lüdke in seinem Aufsatz über die Teniersschen Stilleben den Akzent auf realienkundliche Aspekte, doch in den Katalogeinträgen findet man immer wieder die virtuos gemalten, anspielungsreichen Szenarien auf vergleichsweise triviale Vanitasdarstellungen reduziert. Natürlich geht es in dem »Stall« von 1643 um die erotischen Annäherungsversuche

des alten Bauern bei einer jungen Frau, und zweifellos läßt sich auch das Stilleben mit dem Blasebalg und dem Kohlebecken in diese Richtung deuten (Abb. 4). Doch die in diesem Ambiente völlig deplazierte gläserne Vase mit Rosen dient eben nicht nur als Vanitas-Symbol, sondern gehört auch zu einem eher spielerisch geknüpften Netz von Gegensätzen, altjung, hell-dunkel, zerbrechlich-solid, vornehm-einfach, stumpf-glänzend usw., das zum ästhetischen Vergnügen des Betrachters ebenso beiträgt wie die Virtuosität, mit der Teniers die unterschiedlichsten Materialien täuschend echt vor Augen führt. Denkbar wäre in diesem Zusammenhang durchaus, das halbvolle Glas neben dem Holzpokal als Sinnbild für »Temperantia« und die Rosen in der gläsernen Vase als Symbol wahrer Liebe zu deuten, so daß dieses Ensemble als Antithese zu dem Paar rechts gedacht wäre. Es geht jedoch nicht darum, hier eine Deutung durch eine andere zu ersetzen. Das Plädoyer gilt eher einer weniger schematischen, offenen Annäherung an die Tenierschen Gemälde, die der von Klinge so überzeugend geschilderten künstlerischen Entwicklung des Künstlers als Weg zu einer positiven, vielleicht sogar ideali-





Abb. 5 David Teniers d. J., *Landschaft mit Familie bei einem Gasthof*, 1644. Privatbesitz (Kat. Nr. 35)

sierenden Sicht des Landlebens entspricht. Das Vergnügen, das sie Betrachten wie Leopold Wilhelm oder Antoon Tries bereiteten, dürfte weniger auf ihr didaktisches Potential zurückgegangen sein als auf ihre malerische und erzählerische Qualität. Angesichts der Fülle

von Informationen, die der Katalog bereithält, wiegen diese Einwände jedoch gering. Als Weiterführung des eingangs genannten Antwerpener Katalogs wird er ein Standardwerk für die Beschäftigung mit Teniers bilden.

Sylvaine Hänsel

## Eisenbahn in Hessen. Kulturdenkmäler in Hessen

*Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen. Stuttgart, Theiss Verlag 2005. 3 Bände im Schubert: Bd. 1 Eisenbahngeschichte und -baugattungen 1839–1999 von VOLKER RÖDEL (404 S.). Bd. 2.1/2.2 Eisenbahnbauten und -strecken 1839–1939 von HEINZ SCHOMANN (1044 S.). Gebunden zusammen 1.448 S., € 145,-. ISBN*

In drei Bänden wird hier für ein komplettes Flächenland der Bundesrepublik Deutschland das historische, noch vorhandene Inventar baulicher Zeugnisse der Eisenbahngeschichte

und -kultur dokumentiert. Dies ist insgesamt gelungen und verdient Respekt. Soweit hier auch kritische Bemerkungen folgen, wiegen diese im Vergleich zur vorgelegten Leistung