

ALISON McNEIL KETTERING, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*. Totowa, N. J. (Allanheld, Osmun & Co), Montclair, N. J. (Abner Schramm Ltd.) und Woodbridge, Suffolk (Boydell & Brewer Ltd.), 1983. XIX und 339 Seiten mit 200 Abbildungen. £ 45.

Arkadien — ein Wort, das in jedem zunächst angenehme Empfindungen hervorruft, während dem weiterdenkenden Kunsthistoriker sodann illustre Namen ins Gedächtnis purzeln... Der vielgestaltige Themenkomplex in seiner Gesamtheit war unlängst Gegenstand einer Dissertation (Petra Maisak, *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*. Frankfurt/M. u. Bern 1981). Die Pastorale in der holländischen Malerei und parallele Erscheinungen der zeitgenössischen Literatur waren zum ersten Mal in der Dissertation von Illa Budde, *Die Idylle im Holländischen Barock*, Köln 1929, untersucht worden. Allerdings hatte erst die wesentliche Ergänzungen bietende Besprechung von Wolfgang Stechow (*Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*. 2. 1928—1929. S. 181—187) die Problematik des Themas deutlich gemacht. Budde hatte das Thema aus globaler Sicht behandelt: man findet bei ihr sowohl die Landschaften mit Hirten- oder mythologischer Staffage der „italianisierenden“ Richtung als auch Schäferszenen, in denen Hirten — anonym oder bestimmte Figuren aus Schäferspielen darstellend — dominieren. Ausgeklammert sind nur die Porträts in arkadischer Aufmachung. Ein Bericht zum Forschungsstand, speziell zur Inhaltsdeutung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist kürzlich von Justus Müller Hofstede vorgelegt worden: „Wort und Bild“. Fragen zur Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts. In: *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Erfstadt 1984, S. IX—XXIII. Er zeigt zugleich, um wie vieles breiter die Basis vor allem von neuerstellten oder revidierten Künstlermonographien für eine motivgeschichtliche Untersuchung heute geworden ist.

Wie Kettering im Vorwort mitteilt, ist *The Dutch Arcadia* das Ergebnis mehrjähriger Studien im Anschluß an ihre Dissertation (*The Batavian Arcadia. Pastoral themes in 17th-century Dutch art*. University of California, Berkeley, 1974). Und — soviel sei vorweggenommen — es ist schwer vorstellbar, daß *The Dutch Arcadia* selbst im Zeitalter der verzweifelten Suche nach Magister- oder Dissertationsthemen schnell „überholt“ sein wird.

Kettering beschränkt sich auf Darstellungen, in denen Hirten in einer Scheinwelt die Hauptrolle spielen; die arkadische Landschaft mit Hirtenstaffage ist nicht berücksichtigt. Behandelt wird die Zeit zwischen 1610 und 1700; die geographische Beschränkung auf das Gebiet der heutigen Niederlande [im folgenden „Holland“] schließt Vergleiche mit anderen Ländern nicht aus, wie auch flämische Maler oder im Ausland — vor allem in England — tätige Holländer mit ihren Werken herangezogen werden.

Das Buch ist in sieben Hauptkapitel gegliedert. In einer Einleitung wird zunächst die Entwicklung der Pastorale skizziert. In den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts von Utrecht (Moreelse, Bloemaert, Caravaggisten) ausgehend, greift sie auf Amsterdam über (früheste Schäferdarstellung Rembrandts 1633 [Saskia als Hirtin, Abb. 41]), um immer weitere Verbreitung zu finden und bis 1700 einen bedeutenden Anteil an den Bildthemen in ganz Holland zu bilden. Bereits in den ersten beiden Jahrzehnten kommen

alle Typen der Schäferdarstellungen vor. Anschließend referiert Kettering den Stand der Forschung, der — gemessen an Fülle und Bedeutung des Materials — heutigen Maßstäben nicht mehr genügen kann. Zuletzt erläutert sie die Anlage ihrer Untersuchung, die weder einer allgemeinen Entwicklungslinie folgt noch an Künstlern orientiert, sondern nach Bildtypen gegliedert ist.

Kap. 1 deutet die Pastorale als sozioökonomisches und kulturelles Phänomen (innerhalb der Grenzen, die durch eine noch ungenügende Grundlagenforschung gesteckt sind). Als Auftraggeber, die bei den Porträts am ehesten zu ermitteln waren, konstatiert Kettering eine wohlhabende Klientel, die sie mit „Elite“ bezeichnet. Diese maßgebliche Oberschicht ist mit ihren drei Komponenten begüterte Kaufleute, alteingesessenes Patriziat und Adel näher zu definieren und darin in Europa zu dieser Zeit singulär. Als Zentren sind Den Haag als Residenz der Oranier, Utrecht als katholische Universitätsstadt und Amsterdam als Mittelpunkt der Bürgerkultur anzusehen. (Die Auftraggeber werden in den Anhängen 1 [Porträts] und 2 [andere pastorale Werke] mit z. T. zeitgenössischen Quellen, wie Nachlaß- und anderen Inventaren, weiter aufgeschlüsselt.) Damit soll aber nicht gesagt sein, daß das Publikum der Pastorale ausschließlich dieser Elite angehört; schließlich darf man die geographische und klimatische Situation Hollands nicht außer Acht lassen, die eine Wunschwelt in idyllischer, von mildem Sonnenschein durchfluteter Landschaft, bevölkert von sorglosen Wesen, geradezu provoziert.

Kap. 2 gibt eine Übersicht der Schäferdichtung in Holland. Relativ spät setzt die Entwicklung hier erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein. Die holländische Version von Guarinis *Pastor fido*, Theodoor Rodenburghs *Trouwen Batavier* und Pieter Cornelisz Hoofts Liebesromanze *Granida*, ein Schauspiel mit arkadischen Szenen, stehen am Anfang einer neben anderen literarischen Strömungen einhergehenden pastoralen Richtung. Nahezu alle holländischen Dichter tragen dazu bei, teils in Anlehnung an fremde Vorbilder (Johan van Heemskercks von Philip Sidney [und letztlich Sannazaro] inspirierte *Batavische Arcadia*), teils als typisch holländisch abgewandelte Erzeugnisse, wie Krulserbe, an Possenspiele erinnernde Komödien.

Die Reize eines ländlichen Lebens auf eigenem Landsitz besingen Huyghens (*Hofwijck*), Cats (*Zorghvliet*) und andere in den *Hofdichten*; eine andere beliebte Variante der Pastoraldichtung sind die Liederbücher, die auch in kleineren Städten erscheinen und in ihrem volkstümlichen lokalen Charakter großen Anklang finden. Zu jeder dieser Ausprägungen lassen sich Bildmotive ordnen.

Kap. 3 und 4 befassen sich mit einem der Haupttypen der Schäferdarstellung, und zwar den Darstellungen einzelner Hirten („Pastoral rogues and poets“) und Hirtinnen („Pastoral courtesans“) in Halbfigur. Vor allem in Utrecht erfreuen sich diese verwegenen Hirten mit der Flöte als doppeldeutigem Attribut und ihre lockeren Gespielinnen — oft als Pendants gedacht und mit Gebärden aufeinander Bezug nehmend — großer Beliebtheit. Als Vorformen lassen sich giorgioneske flötespielende Hirten allerdings nachdenklichen Charakters in Halbfigur erkennen; eine Umdeutung durch Caravaggio und seine Nachfolger bildet die Wurzel der burlesken „rogues“, die eher in Schenken beheimatet sind. Dieser „geistige“ [witzige] Typ des Hirten hat seine Analogien in volkstümlichen Gedichtsammlungen oder Liederbüchern mit entsprechenden Illustrationen.

Der erotische Appeal der Hirtinnen teilt sich dem Betrachter noch deutlicher mit, selbst wenn er die Sprache der Attribute nicht versteht. In dieser direkten Art sind sie ohne Vorbild.

Wie nah sich Kurtisanen- und Hirtinnendarstellung sind, wird durch zwei Stichfolgen Crispijn de Passes d. J. vor Augen geführt, den *Kurtisanenspiegel* (1630), angeführt von dem Hirtenpaar „Coridon“ und „Silvia“ (Abb. 48), und *die weibliche Blüte der Christenheit, als Hirtinnen verkleidet* (1640; Abb. 95 ff.). Zusammen mit dem Porträt — von ihm wird im folgenden Kapitel gehandelt — sind hier alle drei Varianten der Hirtinnenhalbfigur in fließendem Übergang vorgeführt.

Hirten und Hirtinnen sind durch nachlässige Art der Kleidung und bestimmte Attribute, wie Hirtenstab und -tasche, Strohhut, Blumen, gekennzeichnet. Die Vieldeutigkeit mancher Attribute hat zur Folge, daß eine junge Frau mit Blumen — hier kommen Rembrandts „Saskia als Flora“-Darstellungen in den Sinn — als Flora, Personifizierung des Frühlings, Allegorie des Geruchssinns, Kurtisane wie als einfache Hirtin gemeint sein kann (S. 58 ff.). Auch die Muschel, Weintrauben, Kranzwinden oder Vogelnest werden oft in ganz bewußter Mehrdeutigkeit vorgezeigt.

Etwa um 1630 vollzieht sich eine Verfeinerung des Hirtenbildes: man wendet sich von der derb-sinnlichen Komponente ab zugunsten dekorativer Eleganz. In den 40er Jahren treten ganzfigurige Darstellungen in Landschaft in den Vordergrund; sie reizen zur Übernahme für Porträts, zu deren Aufgaben es gehört, die Besteller möglichst vorteilhaft zu präsentieren. Die Pastorale — ohnehin ihrer Natur nach Rollenspiel und Maserade — bietet sich nicht zuletzt wegen ihrer alle modischen Strömungen ausschaltenden Zeitlosigkeit an. So bilden die Hirtenporträts eine beliebte Spielart des Portrait historié. Parallelen sind im gekünstelten Landleben der wohlhabenden Bürger (*Batavische Arcadia, Hofdichten*) festzustellen, wo — echten Sehnsüchten entsprechend — Natur in idealer Form den Hintergrund bildet (S. 73 ff.). Ein Schlaglicht fällt (S. 78 ff.) auf Gesina Terborch, die, einmal zusammen mit ihrer jüngeren Schwester, auf zwei Bildern ihres Bruders Gerard als Schäferin erscheint. Ein handgeschriebenes Sammelalbum mit arkadischen Versen und Zeichnungen von ihrer Hand (1652 begonnen) bezeugt ihre intensive Beschäftigung mit diesem Genre.

In Kap. 6 — „The Dutch 'Concert champêtre'“ — wendet sich Kettering den mehrfigurigen Hirtenszenen zu. Wenn bei dieser im 19. Jahrhundert entstandenen Bezeichnung (S. 92) sich als Assoziationen entweder die „parfümierten Frivolitäten“ Bouchers und Paters oder die eher wehmütigen Pastoralen des cinquecentesken Venedig einstellen (S. 83), haben doch im 17. Jahrhundert die in Holland in großer Zahl entstehenden derartigen Hirtenszenen nahezu Monopolstellung. Sie zeichnen sich durch eine sorglose, unkomplizierte Stimmung aus. Die von alters her traditionellen Betätigungen dieses durch die üblichen Attribute charakterisierten „Hirtenvolks“ — Musizieren und Liebespiel — werden meist vor reichem Landschaftshintergrund dargeboten. Deshalb sind hier auch Werke von Landschaftsspezialisten wie Aelbert Cuyp und Mozes van Uytenbroeck zu finden. Ein besonderer Impuls geht wiederum von Utrecht aus (bereits 1610er Jahre in der Graphik, späte 20er in der Malerei); in Amsterdam liefert Lastman 1610 mit seiner „Hirtenszene“ (Abb. 114) das früheste gemalte Beispiel. Rembrandts „Flötenspieler“ und verwandte Radierungen fallen aus dem Rahmen des Üblichen heraus;

die späten, als Wanddekorationen gedachten großformatigen Leinwände Gerard de Lairettes und Adriaen van der Werffs bilden weitere Schwerpunkte dieses vielgesichtigen Typus.

Im 7. und letzten Kapitel werden Gemälde vorgeführt, die Szenen aus Hirtenspielen darstellen. Hoofts *Granida* und Guarinis *Pastor fido* sind mit jeweils mehr als 30 Beispielen die am häufigsten verwendeten Sujets (Zusammenstellung in den Anhängen 3 und 4), wobei es sich um wenige Szenen handelt, die ausgewählt werden. Daneben gibt es nicht eindeutig benennbare Themen (*Astrée*, nach Honoré d'Urfé, S. 101 u. ö.); auch Verwechslungen etwa von *Granida* und *Daifilo* mit *Angelica* und *Medoro* (*Ariost, Orlando furioso*) oder *Rinaldo* und *Armida* (*Tasso, Gerusalemme liberata*) sind möglich und kommen bereits in frühen Inventaren vor.

Trifft *Granida* den Geschmack der bürgerlichen Oberschicht — häufig werden den beiden Hauptpersonen Porträtzüge verliehen —, so findet der *Pastor fido* in der Person des Statthalters Frederik Hendrik seinen vornehmsten Auftraggeber (Zyklus für das Lustschloß Honselaarsdijk, 1635).

S. 113 ff. geht Kettering der Frage nach, inwieweit sich gemalte Darstellungen und Bühnenszenierungen in Beziehung setzen lassen. Während vom *Pastor fido* keine offizielle Aufführung in Holland belegt ist, wurde *Granida* dagegen in Amsterdam häufig aufgeführt; allerdings gab Hooft eine Auswahl lyrischer Szenen des Stücks heraus, so daß auch hier mit dem Text als Lesestoff gerechnet werden kann.

Der vor allem von Sturla Gudlaugsson festgestellte direkte Einfluß von der Bühnenpraxis auf die Malerei wird von Kettering angezweifelt. Dagegen sieht sie parallele Erscheinungen, auch in der Buchillustration. Allen Akteuren gemeinsam ist ein elegantes, von der Wirklichkeit des Hirtenlebens weit entferntes Gewand, das — mit anderen Requisiten ausgestattet — auch eine mythologische oder biblische Figur kennzeichnen könnte. Belege finden sich vor allem im französischen, englischen und italienischen Bereich, die aber so stark mit den niederländischen Zeugnissen übereinstimmen, daß Vergleiche zulässig erscheinen.

In einer Schlußbetrachtung resümiert Kettering die wichtigsten Punkte ihrer Untersuchung. Dabei legt sie besonderen Nachdruck auf ihr Hauptanliegen, der Pastorale ihren ursprünglichen Stellenwert zurückzugeben und sie im kulturellen Zusammenhang zu deuten. Als Zweig der Historie gehört sie zu der traditionellen Richtung, die neben der lange zu einäugig überbewerteten neuen realistischen einhergeht.

Man darf Kettering in der Tat bescheinigen, daß es ihr mit der Fülle an vorgeführten Beispielen gelungen ist, dem „Goldenen Jahrhundert“ eine neue Ansicht abzugewinnen. Unter dem Thema „Arkadien“ vereint finden sich alle Stilrichtungen und Formate; einbezogen sind auch graphische Blätter — Originale wie Nachstiche — und Buchillustrationen. Die Ausdrucksskala reicht vom biedereren Paar in Hirtentracht bis zu lüsternen Gespielen, eher Faun und Nymphe assoziierend. Die Vielfalt spiegelt sich auch in den zahlreichen Benennungen sowie in der Schwierigkeit, die Grenzen gegenüber biblischen und mythologischen Darstellungen mit arkadischem Einschlag, Landschaftsidyllen mit Staffage, erotischen Allegorien im Schäfergewand und Porträts zu ziehen.

Die Gliederung eines derart heterogenen Materials mußte zu Kompromissen zwingen. Kettering entschied sich für die dargelegte Einteilung in halbfigurige Darstellungen,

Porträts, mehrfigurige „Concerts champêtres“ und Darstellungen, die auf literarische Vorlagen direkt zurückzuführen sind („Pastoral narrative“). Da es aber auch halbfigurige „Granidas“ gibt, „Concerts champêtres“, die bestimmte Szenen darstellen, und vor allem in jedem Typus Porträts, kommen sich Form und Inhalt des öfteren ins Gehege. Es ist fraglich, ob mit einer Gliederung etwa nach einzelnen Schulen größere Klarheit zu erreichen gewesen wäre (sie sind innerhalb der Typen jeweils charakterisiert); eine Entwicklungslinie scheint nicht konstruierbar zu sein. Vielleicht hätte eine andere Reihenfolge der Kapitel die Darstellung gestrafft; denkbar wäre, die literarischen Parallelen im vorletzten und die sozioökonomischen und allgemein kulturellen Wurzeln im letzten Kapitel zu behandeln, um aus den jeweils bei den einzelnen Bildtypen angesprochenen Bezügen die Folgerungen ziehen zu können. Damit wären manche Wiederholungen vermeidbar gewesen.

Bei den Bilddeutungen gelang es Kettering, zwischen den beiden Klippen der Überinterpretation wie der Vereinfachung hindurchzusteuern. Gelegentlich entzog sie sich (*Granida*, Abb. 31 und 61; *Astrée*, S. 101 u. ö.) — bewußt? — einer eindeutigen Aussage, so daß der Leser gezwungen ist, sich ein eigenes Urteil zu bilden. Die zeitgenössischen Quellen bestätigen, daß man mit allzu akribischer Übernahme nichts im Sinne hatte, wie auch die Mehrdeutigkeit der Attribute bewußt eingesetzt ist. (Die Traubenschale der nachdenklichen Hirtin Abraham Bloemaerts in Karlsruhe [1628; Abb. 34] scheint mir allerdings weniger auf Bacchus und sein Gefolge hinzudeuten [S. 57] als auf eine Scheideweg-Situation, wie sie Cats in seiner *Maechden-Plicht* [1618] durch das Emblem „*Una via est*“ in der Ehe als einzigem Weg zum Liebesglück vor Augen stellt, vgl. E. de Jongh, Grape symbolism in paintings of the 16th and 17th centuries. In: *Simiolus*. 7. 1974. S. 166—191. Den „anderen Weg“ weist der auf dem Abhang im Hintergrund deutlich sichtbare Ziegenbock.)

Nicht nachgegangen ist Kettering der Frage, ob die Pastorale auch im Festwesen vorkommt. Wir wissen z. B. von Inszenierungen arkadischer Schäferidyllen (auf Sannazaros *Arcadia* zurückgehend) bei den Festen zu Ehren Karls IX. von Frankreich 1564 (Fontainebleau) und 1566 (Bayonne). Auch bei Geselligkeiten in den privaten kulturellen Zirkeln von Hooft in Muiden und Roemer Visscher in Amsterdam spielte man gelegentlich Theater und führte vielleicht auch Schäferspiele auf.

Was die Einwände Ketterings gegen die von vielen Kunsthistorikern übernommenen Erkenntnisse Gudlaugssons betrifft, so möchte man — auf Grund der verbreiterten Ausgangsbasis — ihre Forderung unterstützen, die Beziehungen zwischen dem Theater und der Malerei erneut zu untersuchen. Außer einer Erweiterung des Materialhorizonts dürften allerdings Offenbarungen, die über die bereits konstatierten gemeinsamen Vorbilder und Wechselwirkungen hinausgehen, nicht zu erwarten sein. (Vgl. auch Alain Roy, *Iconographie et sources littéraires dans la peinture nordique du XVII^e siècle*. In: *Méthodologie iconographique. Actes du Colloque de Strasbourg*, 27.—28. 4. 1979. Ed. par Gérard Siebert. Strasbourg 1981, S. 75—78. Dort auch eine mögliche Granida und Daifilo-Darstellung Theodor van Thuldens [a. a. O. Abb. 5]).

Nur mit Bedenken kann man die — wenn auch mit Vorbehalten vorgetragene — These Ketterings aufnehmen, daß Auftraggeber und Publikum der Pastorale vor allem in der „Elite“ zu sehen sind (S. 10 f.). Sie ist in erster Linie mit Zeugnissen zu den Porträts

belegt, die aber, vor allem in Ganzfigur, von jeher einen gewissen Status des Auftraggebers voraussetzten. Ob bei der untergegangenen Mehrzahl vor allem der billigeren Bilder überhaupt aussagekräftige Rückschlüsse möglich sind, scheint äußerst fraglich. (Vgl. John Michael Montias, *Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the 17th century*. Princeton 1982, v. a. S. 220. [In Delft gab es um 1650 ca. 40—50 000 Gemälde, d. h. 10—11 pro Haushalt; davon sind fast alle billigen verloren.]) Mit dem Vorkommen arkadischer Motive auch in den volkstümlicheren Bereichen der Graphik, den Lieder- und Stammbüchern und dem Kunstgewerbe (z. B. auf Fliesen, den sog. „herder tegels“, vgl. „Note“ auf S. 169 unten) zeigt uns Kettering andererseits, daß es sich um eine von breiten Schichten getragene Erscheinung handelt. Sicher haben bei einigen Bildnissen präventive Absichten eine Rolle gespielt. Es scheint aber überspitzt, anzunehmen, daß man sich durch das Hirtengewand mit Edelleuten auf eine Stufe zu stellen gedachte (S. 77).

Sehr verdienstvoll ist die Übersetzung der meisten Zitate aus dem Niederländischen und Deutschen, selbst wenn — wie in der Rezension von M. A. Schenkeveld-van der Dussen, in: *Simiolus* 14, 1984, S. 231—233, kritisch angemerkt — sich gelegentlich dabei ein Fehler eingeschlichen hat. So kann Kettering sichergehen, daß ihre mit viel Fleiß zusammengetragenen Zitate auch aus entlegenerer Literatur und Sekundärliteratur tatsächlich verstanden werden. Die ausführlichen Anmerkungen und oft mit wichtigen Quellenangaben versehenen Anhänge haben — im Verein mit der gewählten Gliederung — allerdings den Nachteil, daß die einzelnen Werke an mehreren Stellen des Buches behandelt werden, ohne daß man sich auf das allgemeine Register unbedingt verlassen kann. Dies trifft vor allem den Leser, der sich zu einem bestimmten Bild oder Thema schnell informieren will. Zu mühseligem Hin- und Herblättern trägt auch der ans Ende des Textes verwiesene, nach Kapiteln unterteilte Anmerkungsapparat bei, ein heute leider — wohl aus Gründen rationellerer Herstellung — weit verbreiteter Usus. Nützlich wären hier Kapitelangaben am Kopf der Seiten gewesen. Die Zahl der Druck- und Zitiertfehler dürfte sich in den Grenzen des Unvermeidlichen halten; hier sei nur die besonders irreführende Jahreszahl (statt 1600 lies 1660) auf S. 171 korrigiert.

Im Abbildungsteil sind nahezu alle im Text behandelten Werke, z. T. mit den Vergleichsbeispielen (Graphik, Bildteppiche, Buchillustrationen), abgebildet. Obwohl die Qualität dieser 200 Abbildungen in einigen Fällen, wohl infolge ungenügender Vorlagen, mäßig ist, wird das Thema in seiner ganzen Vielfalt sehr anschaulich gemacht — von der dilettantisch gemalten, rührenden Kindergruppe (Abb. 73) bis zu van Dycks höfisch schwungvoller „Krönung der Amarillis“ (Abb. 164).

(Am Rande ein paar Ergänzungen: Das Bild auf Abb. 76 oder eine Replik, da die Maße leicht differieren, war im April 1985 auf der Antiquitätenmesse in Hannover am Stand der Kunsthandlung Frye & Sohn, Münster, ausgestellt [Farbabb. in *Weltkunst* 55. 1985 (Nr. 7), S. 869]. Das Hirtenpaar von Lastman, Abb. 114, ist als „Angelica und Medoro“ im Ausschnitt abgebildet bei Werner Sumowski, Beiträge zur Kenntnis der Lastman-Zeichnungen. In: *Pantheon*. 38. 1980. S. 58—64, Abb. 6, wobei der Aufbewahrungsort mit Rotterdam, Privatbesitz angegeben ist. Schließlich sei noch auf das eigenartige Selbstporträt von Barent Fabritius als Hirt hingewiesen, mit breitkrepigem,

blumengeschmückten Hut, in der Rechten eine Flöte und einen Ring haltend [im Kunsthandel, Abb. gleichfalls *Pantheon* 38, 1980, S. 87]).

Die Absicht dieser Besprechung war es, neugierig zu machen auf ein Buch, das in seiner Gesamtheit einen wertvollen Beitrag zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts darstellt. Abgesehen von einer vielleicht durch gewisse zeitbedingte Tendenzen provozierten Überbetonung der „Soziologie“ bietet es durch sein reiches Material eine ausgeglichene Analyse des Phänomens „Holländisches Arkadien“.

Rose Wishevsky

WOLFGANG KEMP (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln, DuMont 1985, 299 S., zahlr. Abb., DM 22.80

Nicht nur dem Literaturwissenschaftler ist die rezeptionsästhetische Methode — die Analyse eines Kunstwerks durch den Betrachterbezug — bekannt, sie hat auch über das Fach hinaus ein Echo gefunden. So in der Kunstgeschichte mit W. Kemps 1983 erschienenem Buch *Der Anteil des Betrachters*.

Nun legt derselbe Autor einen Sammelband vor, der den rezeptionsästhetischen Ansatz als längst überfällige Methode kunstwissenschaftlicher Arbeit propagieren will. Die Offensive gründet weder in einem positivistischen Wettrennen mit einer wissenschaftlich enteiltten Nachbardisziplin, noch soll sie ein ins vermeintliche Hintertreffen geratenes Fach rechtfertigen, obschon Kemp den rezeptionsästhetischen Ansatz wenigstens wissenschaftsgeschichtlich als Innovation der Kunstgeschichte reklamiert. Doch die Kunstgeschichte zog aus den Alois Riegl (1858—1905) zuzuschreibenden, aus Kemps Sicht als Vorsprung zu bezeichnenden Erkenntnissen keine Konsequenzen. Es formulierte sich kein spektakulärer, weit beachteter Wissenschaftszweig wie mehr als sechzig Jahre später in der Literaturwissenschaft. Kemps Verwunderung ob dieses von ihm eruierten Umstandes ist beizupflichten, wenn er behauptet: „Keine Interpretationswissenschaft (...) wäre befugter gewesen, den Betrachterbezug zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zu machen, als die Kunstwissenschaft“ (S. 8). An dieser Stelle ist es jedoch müßig zu spekulieren, warum nicht aus dem visuellen Kunstwerk eine rezeptionsästhetische Theorie, eine neue Position des Sehens gewonnen wurde, sondern aus der vergleichsweise abstrakten Literatur.

Die entscheidende Frage lautet vielmehr: Stehen wir mit einem Zurück zu Riegl und den griffigen Ergebnissen der Literaturwissenschaft am Beginn einer „leisen Revolution“ (S. 7) in der Kunstgeschichte? Und dies um so mehr, als sich der Autor den günstigen Umstand zunutze machen kann, daß die übermächtige Ikonologie ihren Glanz verloren hat, ja beinahe offiziell als überwundene Phase bezeichnet wird. Kemps Konzept zumindest zeichnet die Rigorosität aus, die jeder Methode mit schulbildendem Anspruch eigen ist. Die Ikonologie wird erst gar nicht mehr erwähnt, aber anders als ebenso dem Formalen zugetane Forscher vollzieht Kemp mit der Vereinnahmung der konstruktiven Rolle des Publikums einen entscheidenden Schritt in der gegenwärtigen Methodendiskussion.

Der vorliegende Sammelband — populärer verlegt und auf stringendere didaktische Füße gestellt als Kemps erste Publikation zum Thema von 1983 — bietet dem Leser die