

Ausstellungen

ADRIAEN BROUWER UND DAS NIEDERLÄNDISCHE BAUERNGENRE 1600—1660, Alte Pinakothek, München, 25. 4.—29. 6. 1986. Katalog von Konrad Renger mit einem Beitrag *Zu Brouwers Maltechnik* von Hubertus von Sonnenburg; München, Hirmer-Verlag, 1986. 142 S., 24 Farbtaf., 59 Abb.

(mit zwei Abbildungen)

Diese Ausstellung und ihr als Künstlermonographie gestalteter Katalog sind der glücklichen Koinzidenz zu verdanken, daß die Alte Pinakothek, die bedeutendste Brouwersammlung der Welt, mit Konrad Renger einen der gediegensten Kenner der nord-europäischen Genrethematik zum Konservator für flämische Malerei des 17. Jahrhunderts hat. Den Kern der Ausstellung bilden die 17 Gemälde Adriaen Brouwers, welche zu Anfang des 19. Jahrhunderts aus den unterschiedlichen Sammlungen der Wittelsbacher in der neu gestifteten Alten Pinakothek zusammengetragen worden sind. Dieses einzigartige Ensemble wurde nur um drei nicht zur Pinakothek gehörige Werke Brouwers ergänzt in der Absicht, alle Stufen seiner künstlerischen Entwicklung zu verdeutlichen: weil Brouwers allerfrühestes, noch vor oder spätestens zu Anfang 1631 in Haarlem ausgeführtes Werk nicht in München vertreten ist, nahm man einige Bilder aus diesen ersten Schaffensjahren, den Haager *Streit beim Kartenspiel* (Nr. 20) und das *Bauernfest* (Nr. 21) der Stiftung Ruzicka. Auch die späte *Dünenlandschaft bei Mondschein* aus Berlin (Nr. 22) wurde dem 'hauseigenen' Brouwerensemble zugefügt: dieses Werk illustriert aufs glücklichste Brouwers besondere Bedeutung als Landschaftsmaler, die gleichfalls im eigenen Bestand der Alten Pinakothek nicht belegt wird.

Doch bedeuten die Ausstellung und Rengers beispielhafte Katalogessays mehr als eine Würdigung von Brouwers Malergenie. Hier wird weitergehend gezeigt, wie außerordentlich seine Bedeutung als Erneuerer des satirisch gemeinten possenhaften Genres, des *Genus Gryllorum*, war. Ein guter Gedanke war es auch, Brouwers Werk in der Ausstellung mit den in der Alten Pinakothek befindlichen Bauernbildern der Bruegelepigonen vom Beginn des 17. Jahrhunderts ebenso zu konfrontieren wie mit Werken jüngerer Maler wie Ostade, Teniers, Craesbeeck u. a., die seit den dreißiger Jahren des Jahrhunderts das von Brouwer geschaffene Idiom allmählich neueren ästhetischen Kriterien angepaßt haben. Vor allem durch diese Gegenüberstellung mit Werken kongenialer Vorläufer und Nachfolger wird deutlich gezeigt, welche Schlüsselrolle Adriaen Brouwer in der Genre-malerei der beiden Niederlande gespielt hat. Der eigentliche Katalogteil von Rengers Monographie beschränkt sich auf ein sachliches Resümee der wesentlichen technischen und bibliographischen Angaben zu den betreffenden Exponaten. Ihm geht jedoch ein ausführlicher Essay voran, worin Renger Brouwers Leben, Werk und Einfluß im Lichte der jüngsten Forschungsergebnisse bezüglich der niederländischen Genre-malerei deutet, wobei der Verfasser manche neue Einsichten vermittelt. Jene entstammen zum Teil übrigens seinem im Druck befindlichen Aufsatz über Brouwers Auseinandersetzung mit der Tradition des 16. Jahrhunderts, der im nächsten Band des *Jahrbuchs der Berliner Museen* veröffentlicht werden soll.

Im ersten, biographischen Beitrag vergleicht Renger die Legendenbildung über Brouwer mit den spärlichen archivalischen Angaben. Die Legenden entstanden schon bald nach Brouwers Tod: bereits 1661 hat Cornelis de Bie das Klischee von Brouwer als Bohemien geschaffen: wie die Sujets seiner Gemälde, so sollte sich der Maler auch im Leben betragen haben. Doch dieser biographische Kurzschluß findet sich in der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts auch bei anderen Vertretern des Genres: die frühen Lebensbeschreibungen Jan Steens bieten dafür ein Beispiel. Tatsächlich handelt es sich hier um einen Topos, der, wie viele andere ähnliche Gemeinplätze, der antiken Kunstliteratur entnommen ist. Aus den Brouwerurkunden geht hervor, daß der Maler in Antwerpen mit Schulden belastet war, die er mit seinen Gemälden zu tilgen suchte. Dies war in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, vor allem bei Spezialisten des kleinen Formats, die in der Regel nicht die höheren Preise der bedeutenderen Historienmaler verlangen konnten und weitgehend auf den freien Verkauf angewiesen waren. Vor kurzem noch hat J. M. Montias (*Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton, 1982) diesen Brauch in Delft festgestellt. Aber auch in Brouwers Antwerpen sind ähnliche Beispiele nachzuweisen; David Teniers der Ältere etwa hat einen bedeutenden Teil seines Oeuvres unter solchen Umständen ausgeführt, und es geschah, daß er wegen seiner Schulden, wie auch Brouwer, sogar verhaftet wurde. Allerdings können diese bedrückenden Lebensumstände nicht ohne weiteres als Beweis für ein unregelmäßiges und liederliches Leben gelten. Zwischen Brouwer und Rubens muß ein gewisses Band bestanden haben, fast unmittelbar nach der Übersiedlung des holländischen Malers in Antwerpen. Brouwer wohnte bei Rubens' Stecher Pontius (arbeitete er auf irgendeine Weise in dessen Dienst?). Ein weitaus wichtigeres Indiz bedeutet jedoch das Vorhandensein von nicht weniger als siebzehn Gemälden Brouwers in Rubens' Besitz. Diese Tatsache deutet auf eine frühe und unverdächtige Wertschätzung. Die außerordentlich große Anzahl gibt aber vielleicht auch zu der Frage Anlaß, ob Brouwer nicht auch diese Bilder zur Tilgung irgendwelcher Schulden gemalt haben könnte. Allerdings besaß Rubens ein Werk von Brouwer, das sehr kurz nach der Rückkehr aus Holland entstanden sein wird, wie aus den Zeugenaussagen beider Meister bezüglich des *Bauerntanzes* zu entnehmen ist. Ob aus kommerziellen oder anderen Gründen, Rubens schätzte dieses Gemälde hoch; in der betreffenden Zeugenaussage bestätigt Brouwer ausdrücklich, die Komposition nur einmal gemalt zu haben. Übrigens hat Rubens sich gerade in jenen dreißiger Jahren auch selbst mit der 'Brouwerschen Thematik' beschäftigt. Es wäre zu untersuchen, in wieweit er durch Brouwers Auftreten angeregt wurde, wenn er gerade in jenen Jahren Bilder wie die *Zechenden Soldaten* und die beiden Kirmesdarstellungen schuf. Brouwers *Bauerntanz* wurde nach Rubens' Tod vielleicht von seinem Schwager Arnold Lunden erworben: denn in dessen Nachlaßinventar aus den vierziger Jahren kommt eine auf 400 Gulden geschätzte *Fête de village* von Brouwer vor, ein Bild, das mit dem seinerzeit in Rubens' Besitz befindlichen Brouwergemälde dieses Themas identisch sein dürfte (cf. H. Vlieghe, 'Une grande collection anversoise du dix-septième siècle: le cabinet d'Arnold Lunden, beau-frère de Rubens', *Jahrbuch der Berliner Museen*, XIX, 1977, S. 184). Wichtig waren vermutlich auch Brouwers Beziehungen zu dem Milieu der Antwerpener „Rederijkers“, das möglicherweise seine geniale malerische Rhetorik, insbesondere

seine unvergleichliche Affektwiedergabe, mit beeinflußt hat. Dies würde allerdings die von den Künstlerbiographen des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts (vor allem De Bie, Bullart und Houbraken) betonte Vorstellung verständlich machen, Brouwer sei ein ausgesprochener Repräsentant eines spezifisch komischen, dem *genus grave* der Historienmalerei ebenbürtigen Modus in der bildenden Kunst. Auf diesen Aspekt von Brouwers Werk wird H.-J. Raupp in seiner demnächst erscheinenden Studie über Brouwer als Satiriker ausführlich eingehen. Im gleichen Zusammenhang sollte auch nicht unerwähnt bleiben, daß das *Genus Gryllorum* in der niederländischen Genremalerei von etwa 1550 bis etwa 1750 vor kurzem Thema einer von Jan Muylle an der Löwener Universität vorgelegten Dissertation war, die hoffentlich bald im Druck vorliegen wird.

In einem Abschnitt über Brouwers Thematik betont Renger mit Recht die meistens negative Nebenbedeutung der Gemäldethemen, worin der Bauer und der Arme Metaphern für zugrunde richtende Sünde und Irrtum sind. Hier spiegelt Brouwer, mehr noch sein Käuferkreis, jene utilitaristische kaufmännische Moral, wie sie in den nordeuropäischen Handelsstädten, vor allem im südwestlichen Deutschland und in den Niederlanden, seit dem ausgehenden Mittelalter geläufig war. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird das Motiv des Bauern allmählich in positiverem Sinne verstanden, in Zusammenhang mit dem bei der Oberschicht in Mode kommenden idyllischen Geschmack. Im vorgegebenen Rahmen aber war Brouwer ein genialer Erneuerer des Themas durch seine Neuinterpretation der aus der Bruegeltradition stammenden Ikonographie im Sinne einer geballten und sehr momentgebundenen Darstellung von äußerster Expressivität. Daß Brouwer dieses Gebiet der Genremalerei in den nördlichen wie in den südlichen Niederlanden so gründlich verändert hat und daß andererseits seine Nachfolger wie Ostade in Holland und Teniers in Flandern in ihren späteren Werken auf ähnliche Weise hier wie dort die grimmige Expressivität ihres Vorbildes verlassen haben, ist nur ein Beispiel für die Tatsache, daß inhaltlich wie formal die bildende Kunst der Niederlande auch noch im 17. Jahrhundert weitgehend eine Einheit bildete. Diese Beobachtung weist mahnend darauf hin, daß eine zu stark betonte Kontrastierung von holländischer und flämischer Malerei im 17. Jahrhundert nichts ist als eine Projektion heutiger staatlicher Verhältnisse in den Barock.

Bei Brouwers Stil unterscheidet Renger vier Stufen innerhalb einer Entwicklung, die sich nur auf zwölf Jahre erstreckt. Wesentlich ist, daß Brouwers Stil in Haarlem entstand als Symbiose der ererbten Bruegelschen Bildersprache und der typischen Haarlemer Darstellungen von konversierenden Figuren in einem Interieur, wie sie seit dem zweiten Jahrzehnt von Buytewech geschaffen worden waren. Man könnte behaupten, daß Brouwer hier die Bruegelsche Bauernthematik, wie sie in altertümlicher Form in Holland noch bei Savery und Vinckboons, in Flandern bei Pieter Brueghel dem Jüngeren und den Brüdern Grimmer lebendig war, erneuert hat in Gestalt von neuartigen Gesellschaftsstücken in einem Interieur mit wenigen Personen in überschaubarer und geschlossener Gruppierung. Seit etwa 1631 führte Brouwer diese Errungenschaft in Antwerpen ein, wobei er auch dort an einen im Wandel begriffenen Geschmack anknüpfen konnte. Das kleinfigurige Genrebild im Haarlemer Sinne kannte man zwar in Antwerpen noch nicht (nur die vielfigurigen und wohl von Liss angeregten Gesellschaftsstücke des spätestens 1628 aus Italien nach Antwerpen zurückgekehrten Simon de Vos könnten hier erwähnt

werden), dafür aber schon seit den zwanziger Jahren sehr ähnlich komponierte großformatige Darstellungen mit wenigen, doch monumental wirkenden Figuren. Als Beispiele für diese Darstellungen, die teilweise caravaggistischer Herkunft sind und mehr als zufällige Verwandtschaft mit den ähnlichen Werken der Utrechter Zeit- und Geistesgenossen zeigen, ist u. a. auf Werke aus dem Schaffen von Rombouts, Seghers, Cornelis de Vos und Cossiers zu verweisen. Auch hier scheint Brouwer sich in bestimmten Fällen der aktuellen Antwerpener Genreauffassung angepaßt zu haben. Ein Gemälde wie Theodor Rombouts' *Kartenspieler*, jetzt im Antwerpener Museum (Abb. 3), fällt durch seine stark betonte Räumlichkeit auf, die vor allem durch die eindrucksvolle Rückenfigur im Vordergrund und den diagonalen Aufbau der um den Tisch gruppierten Figuren hervorgerufen wird. Brouwers *Würfelnde Soldaten* (Nr. 5; Abb. 2) erscheinen geradezu als eine kleinfigurige Variante von Rombouts' Gemälde.

Wie diese Erneuerung der traditionellen Bauernthematik ihrerseits das possenhafte Genre weiter geprägt hat, erläutert Renger im Zusammenhang von Brouwers künstlerischer Wirkung. Unter den erwähnten Beispielen vermißt man lediglich einen Hinweis auf das Werk des in Brüssel tätigen Jan van de Venne, des vor kurzem identifizierten 'Pseudo-van de Venne', dessen Typen und Malweise mit Brouwers in Holland entstandenen Frühwerken verwandt zu sein scheinen.

Den drei schon erwähnten Abschnitten von Rengers Essay schließen sich zwei weitere Aufsätze an, welche sich eher konkret auf die Münchener Brouwerbilder beziehen. Im ersten skizziert Renger die verwickelte Geschichte der Brouwersammlung in der Alten Pinakothek, wobei er versucht, einige dieser Gemälde mit Werken Brouwers in alten Sammlungen wie jener von Rubens zu identifizieren. Der letzte Abschnitt ist ein ausführlicher Bericht von Hubertus von Sonnenburg, dem Leiter des Münchner Doerner-Instituts, über den technischen Aufbau von Brouwers Gemälden. Von Sonnenburg macht deutlich, daß Brouwers Stilentwicklung von einem relativ buntfarbigen und pastosen Frühwerk zu einem mehr atmosphärisch aufgefaßten Spätwerk auch einigermaßen aus Malweise und Pinselstrich abzulesen ist.

Die letzte umfassende Brouwermonographie ist Knuttels 1962 erschienenes Buch (*Adriaen Brouwer, The Master and His Work*, Den Haag), das noch geschrieben wurde, bevor die Kunstgeschichte die inhaltliche Dimension der niederländischen Genremalerei erkannt hatte. Mit Rengers Brouwerstudien liegt nunmehr ein Werk vor, das ganz den seit etwa zwanzig Jahren völlig gewandelten Einsichten über diese bedeutende Gattung der nordeuropäischen Malerei entspricht. Rengers Brouwerstudien sollten richtunggebend sein für alle weitere Forschung mit Hinblick auf das Werk des berühmten *Gryllorum Pictor* und die von ihm so wesentlich mitgeprägte Bauernthematik in der bildenden Kunst.

Hans Vlieghe