

Gerrit Dou 1613-1675. Master Painter in the Age of Rembrandt

Washington, National Gallery of Art 16.4.-6.8.2000; London, Dulwich Picture Gallery, 6.9.-19.11.2000; Den Haag, Mauritshuis, 9.12.2000-25.2.2001. Katalog hrsg. v. Ronni Baer, m. Beitr. v. Arthur K. Wheelock Jr. und Annetje Boersma. New Haven und London, Yale University Press 2000. ISBN 0-300-08369-6

Die Ausstellung bot die hervorragende Gelegenheit, das Werk Gerrit Dous, des Begründers der »Schule« der Leidener Feinmalerei, anhand von Meisterwerken zu studieren. Mit 35 Bildern, darunter zahlreichen Leihgaben aus den USA, war ein gutes Viertel des erhaltenen Gesamtwerks zu sehen, das Ronnie Baer, die Ausstellung und Katalog konzipiert hat, auf etwa 130 Bilder schätzt. Arthur K. Wheelock Jr. hat zum Katalog einen Aufsatz über die Rezeption Dous vor allem im 19. und 20. Jh. beigetragen. Das Auf und Ab der Wertschätzung des Künstlers, der lange von der Forschung vernachlässigt wurde, ist nicht nur von dem allgemeinen Geschmackswandel abhängig, sondern eng mit Merkmalen seiner Kunst verbunden, die das spätere Publikum in Bewunderer und Kritiker polarisierte, zu den letzteren gehörte auch Wilhelm von Bode. Die Kritik entzündete sich an einer vermeintlich rein formalen Brillanz der Bilder Dous ohne Ausdruck, Lebendigkeit und tiefere Gedanken. Eine neue Betrachtungsweise, Teil eines generellen Wandels der Einschätzung der holländischen Genremalerei des 17. Jh.s, initiierten u. a. Jan A. Emmens (*Natuur, onderwijzing en ofening. Bij een drieluik van G. Dou*, in: *Album Discipulorum J. G. van Gelder*, hrsg. v. Josua Bruyn u. a., Utrecht 1963, 125-136) und Eddy de Jongh (*Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de 17de eeuw*, Amsterdam 1967; Ausst.-Kat. *Tot Lering en Vermak*, Amsterdam, Rijksmuseum, Amsterdam 1976), die die Aufmerksamkeit auf den »verborgenen Bildsinn« der Genrebilder richteten.

Unter diesem neuen Vorzeichen beschäftigte sich 1988 eine von Eric Jan Sluiter redigierte Ausstellung mit den Leidenern (Kat. *Leidse fijnschilders: van G. Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760*, Leiden, Stedelijk

Museum De Lakenhal, Leiden/Zwolle 1988). Sluijter geht es, auch in jüngeren Publikationen, vor allem um eine Interpretation Dous gemäß Kriterien seiner Zeitgenossen. Peter Hechts These, die holländische Feinmalerei sei als eine Art »l'art pour l'art«-Bewegung zu verstehen, in der die Form über den Inhalt dominiere (Ausst.-Kat. *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, bearb. v. P. Hecht, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1989), hat sich in der Forschung nicht durchgesetzt. Einen guten Überblick über die Forschungsgeschichte bietet: *Looking at 17th-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, hrsg. v. Wayne Franits, Cambridge 1997; R. Baer, *The Paintings of G. Dou (1613-1675)*, Masch. Diss., New York University 1990. Der Waanders Verlag hat jüngst eine Sammlung der Aufsätze Sluijters in englischer Sprache herausgebracht, darunter zwei Artikel von 1991 und 1993 zu Dou und den Leidener Feinmalern: In Praise of the Art of Painting. On Paintings by G. Dou and a Treatise by Philips Angel of 1642, in: ders., *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000 (= Studies in Netherlandish Art and Cultural History, hrsg. v. Herman Roodenburg, Frits Scholten und Reindert Falkenburg, Bd. II), 198-263; ders., On Fijnschilders and Meaning, *ibid.*, 264-296.

Ronni Baer hat für den Katalog einen einführnden Aufsatz zu Leben und Werk Dous verfaßt, der die Biographie, den Markt für seine Bilder, seine Sammler und Auftraggeber, spezifische Themen und Motivkreise, ikonographische Neuerungen (er führte minutiöse Darstellungen von Krämerläden in die Genremalerei ein), die Bildkonzeptionen sowie Arbeits- und Malweise behandelt. Langjährige Beschäftigung mit dem Künstler, profunde Literaturkenntnis, eine »amerikanische« Zurückhaltung gegenüber allzu spekulativer Theorie und ein auf Lesbarkeit abzielender Schreibstil prägen den Text, der unser Wissen um Dou gerade durch die Bündelung verschiedener Aspekte rundet und erweitert. Von der Restauratorin Annetje Boersma stammt ein Beitrag zur Maltechnik, der durch die Analyse von zwei Bildern die altmeisterliche Viel-

schichtigkeit des Farbaufbaus der Bilder mit bis zu 12 Farbschichten nachweist, die zur Leuchtkraft und zum Glanz der Farben erheblich beigetragen hat.

Nach einer ersten Schulung im Zeichnen bei dem italienischen Goldschmied, Zeichner und Stecher Bartholomeus Dolendo (ca. 1560-1626) in Leiden und einer Ausbildung in der väterlichen Glasmalerwerkstatt kam Dou 1628 als Vierzehnjähriger in die Werkstatt, die der 21jährige Rembrandt (1606-69), möglicherweise gemeinsam mit Jan Lievens (1607-74), betrieb. Beim Weggang Rembrandts nach Amsterdam 1631 machte er sich selbständig und muß sich rasch Reputation und wirtschaftlichen Erfolg erarbeitet haben: Bereits 1640 konnte er ein Haus für stolze 2000 Gulden erwerben. 1641 erschien die erste Biographie Dous in der *Beschrijvinge der stad Leyden* von Jan Orlers. 1642 wurde seinem Werk im *Lof der Schilder-Konst* von Philips Angel – Schriftfassung einer im Vorjahr gehaltenen Rede, die Bestandteil eines »Lobbying« mit dem Ziel der Gründung einer St. Lukasgilde war – gleichsam Vorbildcharakter zugesprochen. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Pieter Spiering, Sohn des Delfter Gobelin-Herstellers François Spiering und Botschafter der Königin Christina von Schweden, für jährliche 500 Gulden das Vorkaufsrecht für seine Bilder gesichert. 1648 zählte Dou zu den Gründungsmitgliedern der Leidener St. Lukasgilde. Drei Bilder Dous, neben einem Saenredam und einem Elsheimer, gingen 1660 als Geschenk der Staaten von Holland und Westfriesland nach England an König Karl II. anlässlich dessen Thronbesteigung. Daß das Geschenk ansonsten ausschließlich italienische Bilder und Skulpturen im Wert von 80.000 Gulden beinhaltete, unterstreicht Dous Renommee. Sein Werk wurde von Sammlern wie Christina von Schweden, Erzherzog Leopold Wilhelm und Cosimo III de' Medici geschätzt, der ihn 1669 in seinem Atelier besuchte. Seine Wertschätzung an den Höfen setzte sich im 18. Jh. fort (zum Erwerb von Werken für Dresden im 18. Jh.: Annegret Laabs, *Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister*, mit einem gemäldetechnolog. Beitrag v. Christoph Schölzel, Leipzig 2000, 10-13). 1665 fand die erste und für 325 Jahre einzige Einzelausstellung mit 27 Bildern Dous aus der Sammlung des Kunsthändlers Johan de Bye statt, der hierfür Räume mietete, die von 11 bis 12 Uhr morgens besichtigt werden konnten. Dou starb 1675 unverheiratet als reicher Mann, der mehrere Häuser, einen verwilderten Garten und ein Barvermögen von rund 20.000 Gulden hinterließ.

Dou ist sicher von einigen holländischen und wohl auch flämischen Zeitgenossen beeinflusst worden, aber kein Einfluß war so prägend wie die frühen Jahre in der Leidener Werkstatt Rembrandts. Es ist schwer zu sagen, was einen



Abb. 1 Gerrit Dou, *Künstler in der Werkstatt*, um 1630/32. Öl/Holz, 59 x 43,5 cm. London, Colnaghi (Kat. Washington, Nr. 1, Abb. S. 65)

angesichts der ersten Bilder mehr verwundert: die Fähigkeit des Lehrjungen zur persönlichen Anverwandlung der Motivwelt des Lehrers oder die rasche künstlerische Abgrenzung von diesem. Die Motive beider Künstler sind in der Frühzeit oft die gleichen (lesende alte Männer und Frauen, Künstler im Atelier), umso deutlicher sind die Unterschiede ihrer Bildkonzeption. Dous »Alte lesende Frau« (ca. 1631/32, Amsterdam, Kat.-Nr. 2) stellt sowohl das aufgeschlagene Buch als auch den Kopf der Frau in gleichmäßig hellem, klarem Licht dar, während Rembrandts Version des Themas (am selben Ort) die gleichen Motive abwechselnd verschattet oder in gleißendes Licht stellt. Wo Rembrandt *dramatisch* beleuchtet, tut Dou das *sachlich*. Man muß sich vor Augen halten, wie leicht es gewesen wäre,

durch die Nachahmung des Lehrers ähnlich auffällige Effekte zu erzielen, um sich die Stärke der künstlerischen Persönlichkeit des erst 18/19jährigen Dou klarzumachen, der gerade das nicht tat. Dou muß einen Hang zur Nüchternheit besessen haben, der ihn gegen das erzählerische und theatralische Pathos Rembrandts immunisierte; was nicht heißt, daß er sich nicht genau angesehen hat, mit welchen Mitteln dieser zu seiner Wirkung gelangte. Constantin Huygens, der die Werkstatt Rembrandts und Lievens' in diesen Jahren mehrfach besucht hat, überliefert, daß die Künstler bis zur Gefährdung ihrer Gesundheit arbeiteten, und es dürfte gerade diese Atmosphäre künstlerischer Intensität gewesen sein, die auf den jungen Dou so nachhaltig gewirkt hat. Rembrandt wie Lievens schufen in dieser Zeit Bilder, die durch ihren Realismus in der Wiedergabe von stofflichen Dingen hervorstachen. Dou eiferte ihnen nach — das zeigen die Pelzbesätze an Mänteln, die Hautfalten alter Menschen oder Eisenschilde mit Lichtreflexen auf den frühen Bildern. Im Unterschied zu Rembrandt verfolgte er den einmal eingeschlagenen Weg dieser »realistischen« Malweise konsequent weiter.

Ein Vorzug der Ausstellung war die Gelegenheit, eine imposante Reihe von Selbstbildnissen und Darstellungen von Künstlern im Atelier nebeneinander zu sehen. Das Thema hat bei Dou eine herausragende Bedeutung. Das früheste Bild der Ausstellung, der Londoner »Künstler im Atelier« (Abb. 1), zeigt einen jungen Maler, keine 20 Jahre alt (im Alter seines Schöpfers Gerrit Dou), der den Betrachter selbstbewußt fixiert. Das Bild ist an Rembrandts »Künstler im Atelier« von ca. 1627/28 (Boston, Museum of Fine Arts) orientiert, dem Simon Schama (*Rembrandt's Eyes*, New York 1999, 14-23) jüngst eine Interpretation gewidmet hat. Wie im Atelierbild des Lehrers hat Dou den Rand des Gemäldes auf der Staffelei (das man von hinten sieht) durch einen dünnen Lichtstreifen hervorgehoben, Indiz für detailliertes Studium des Bild-

lichts im Werk des Meisters. Aber sein Konzept der Darstellung künstlerischen Schaffens (d. h. sein Konzept vom künstlerischen Schaffen) ist grundverschieden. Rembrandt baut eine Spannung aus dem leeren Raum zwischen der Staffelei und dem Maler auf, der zurückgetreten ist, um einen prüfenden Blick auf das Bild zu werfen. Rembrandts Thema ist das Malen als spannungsvolle Zwiesprache zwischen Maler und Bild. Bei Dou ist die Staffelei, die bei Rembrandt den Vordergrund beherrscht, wie ein Möbelstück unter anderen in den Hintergrund gerückt (wo sie bleiben wird); in der linken Bildhälfte läßt er den Maler posieren, der dem Betrachter sein Können lässig durch ein in der rechten Bildhälfte aufgestapeltes Vanitas-Stilleben demonstriert. Dem Stilleben kommt hier programmatische Funktion zu, es zeigt sowohl das handwerkliche Können des Malers als auch seinen Anspruch, bestimmte Bildgedanken zum Ausdruck zu bringen. Nicht Malen als ein »innerer« Vorgang, sondern das Ergebnis, ein bewunderungswürdiges Abbild der äußeren Welt steht im Mittelpunkt.

Dou kombiniert gern Stilleben und Figurenbild. Leiden, seit 1575 Universitätsstadt, war ein Zentrum des Vanitasstillebens mit David Bailly (1584-1657), einem Schüler Jacques de Gheyns II., Harmen Steenwijk (1612-nach 1656) und Jan Davidsz. de Heem (1606-83/84), der 1626-35 in Leiden wirkte. Auch aus diesen Kreisen dürfte Dou zunächst Anregungen erhalten haben, bevor er selbst auf die spätere Leidener Stillebenmalerei zurückwirkte. Auf dem Schallkörper der Laute im genannten Atelierbild liegt der Widerschein des Lichtes als auffälliger Schimmer, ein in der Folge bei ihm immer wieder auftauchendes Motiv. Der Grund hierfür besteht nicht darin, daß der Maler plötzlich überall Lichtreflexe sah, sondern daß die virtuose Wiedergabe dieser Lichtreflexe (»luyster«) auf unterschiedlichen Oberflächen als Ausweis künstlerischer Qualität galt, den auch Angel im *Lof der Schilder-Konst* erwähnt. Bereits van Mander hatte



Abb. 2
Gerrit Dou,
Der Quacksalber, 1652.
Öl/Holz, 112 x 83 cm.
Rotterdam, Museum
Boijmans van Beuningen
(Kat. Washington,
Nr. 19, Abb. S. 103)

1604 im *Grondt der edel vry schilderconst* die Darstellung von Lichtreflexen auf unterschiedlichen Oberflächen am Beispiel von Pieter Aertsen als Qualitätsmerkmal gelobt.

Die Laute mit dem Lichtreflex taucht, wie auch Kerzenleuchter, Teppiche, Vasen, Laternen etc., mehrfach und über Jahre verteilt in Bildern Dous wieder auf, der offenkundig – trotz aller Legenden um seine langsame Arbeitsweise – ökonomisch arbeitete. Man findet exakt dieses Motiv mit dem Lichtreflex im übrigen bereits 1622 in der Druckgraphik vorgebildet (vgl. den Kupferstich des Theodoor Matham: *Eddy de Jongh*

und Ger Luijten, *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*, Amsterdam 1997, 182, Abb. 6).

Dagegen haben sich vergleichsweise wenig autonome Stilleben von Dou erhalten. Die Ausstellung zeigte drei exzellente Beispiele (Kat.-Nr. 6, 17, 18), die z. T. »trompe l'œil«-Charakter aufweisen; in einem könnte die Kombination von Büchern mit einem Geldbeutel auf das Bemühen deuten, durch Wissenschaft zu Geld zu kommen, ein Gedanke,

der in einer Universitätsstadt nicht aus der Luft gegriffen und zugleich als eitel durchschaubar war (1647, Los Angeles, Kat.-Nr. 18). Auch der Gegensatz von *vita activa* und *contemplativa* mag in Geldbeutel und Buch anklagen. In der Frühzeit stellte sich Dou vermutlich auf einen bestimmten Markt ein, jedenfalls dominieren Bilder von Lesern, Schreibenden oder Rauchern in der Einsamkeit von Studierstuben, die auf eine Universitätsklientel vertraut gewirkt haben müssen.

Dou benutzte Stilleben als sinnträchtige »Außen-
deckel« eines Kastens, der ein innen aufbewahrtes
Gebild vor Staub und Beschädigung schützte. So diente
das in Dresden aufbewahrte »Stilleben mit Leuchter
und Taschenuhr« (Staatl. Kunstsammlungen, Gal.-Nr.
1708) wahrscheinlich als Deckel eines »kas« für das
Bild eines »Weinkellers« (ca. 1660, Privatbesitz, Kat.-
Nr. 23). Das Dresdener Stilleben (nicht in der Ausstel-
lung) kontrastiert eine Sanduhr mit einer detailliert
wiedergegebenen modernen Taschenuhr; eine Studie
über die Unfähigkeit des Menschen, die Zeit aufzuhalten.
Auf dem zugehörigen Bild des »Weinkellers« ist
eine genrehafte Szene mit einem jungen Liebespaar dar-
gestellt, im Hintergrund wärmt sich ein alter Mann am
Feuer, auch hier ist also die Vergänglichkeit, nämlich
die der jungen Liebe und der Liebenden das Thema.
Die Kerze, auf dem Stilleben gerade erloschen, leuchtet
hier noch. Auf vielen Bildern erscheinen Uhren, Aus-
druck einer Affinität zum Bildgedanken der *Vanitas*,
aber gewiß auch durch das Interesse an handwerklichen
Preziosen stimuliert. (Vgl. Ausst.-Kat. Dresden
2000, 27-29. Laabs sieht, abweichend von Baer, in
einem 1945 verlorengegangenen Dresdener Bild Dous
das zum Dresdener »Stilleben mit Leuchter und
Taschenuhr« zugehörige Bild. Baers These der
Zugehörigkeit des Dresdener Stillebens zu Kat.-Nr. 23
ist jedoch plausibel begründet.)

Dous Selbstbildnisse zeigen ihn in nüchterner
Weise als Maler. Er schlüpft nicht in erzählerische
Rollen wie Rembrandt, der sich gerüstet,
in exotischen Kostümen oder sogar als Apo-
stel dargestellt hat. Die Selbstbildnisse Dous
wirken formal, repräsentativ und beschreiben
durch zahlreiche Attribute die Rolle des
Künstlers in der Gesellschaft. Das Motiv des
Besuchs von Sammlern und Käufern im Ate-
lier taucht verständlicherweise häufig auf.

Das späte Selbstbildnis von 1663 (Kansas City, Kat.-
Nr. 27) zeigt im Hintergrund das »Blauwpoort«, ein
Leidener Stadttor. Es deutet wohl Dous Zugehörig-
keitsgefühl zur Stadt an; erst kurz zuvor hatte er eine

Berufung als Hofmaler nach London abgelehnt. Beim
Besuch der Ausstellung drängte sich der Eindruck auf,
Dou habe gerade im Selbstbildnis seinen geistigen
Anspruch besonders profiliert. Hierzu zählen nicht
zuletzt die Anspielungen auf den »Paragone« von
Malerei und Bildhauerei, u. a. durch das Zitieren von
Steinreliefs des großen François Duquesnoy. Im
»Quacksalber« (Abb. 2) hat Dou eines der Themen, die
ihn als Künstler am meisten beschäftigt haben dürften,
genrehaft ausgeführt: das ernste »Spiel« mit der Illu-
sion, das der Maler betreibt. Ist das Selbstbildnis des
Malers in unmittelbarer Nachbarschaft zum Quacksal-
ber, der sein Publikum unterhält und täuscht, ihm aber
wohl kaum nützt, vielleicht eine launische Anspielung
auf das Horazsche »delectare et prodesse«?

Dous kennerschaftliches Publikum muß das
raffinierte »Verschwimmen« der Grenzen der
Realität des Bildes mit der Realität des
Betrachters goutiert haben. Wie Rembrandt
und in der Folgezeit viele andere Künstler des
17. Jh.s schuf auch Dou ein Bild mit einem
gemalten Vorhang, das Signal für gebildete
Betrachter, an den von Plinius überlieferten
Wettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasius
zu denken (ca. 1645, Maler mit Pfeife und
Buch, Amsterdam, Kat.-Nr. 16). Sluijter hat
»Schlüsselbegriffe« gesammelt, mit denen
Dous Bilder im 17. Jh. beschrieben worden
sind. Hierzu zählt an erster Stelle die »schijn-
eyghentlike kracht« der Malerei, d. h. ihre
Fähigkeit, die Illusion einer Substanz zu schaf-
fen, die in Wirklichkeit nicht existiert. Dous
»Spiel« mit der Realität läßt sich anhand eines
Bildtypus festmachen, den er vielfach vari-
ierte: genrehafte Szenen oder Stilleben in
nächtlich verschatteter Umgebung. Kürzlich
hatte ich die Gelegenheit, ein solches Stilleben
in Privatbesitz zu betrachten (Abb. 3). In einer
Nische sind wenige Objekte angeordnet, eine
brennende Öllampe mit Pfeifenanzündern,
Tonpfeife und Tabakdose. Dem Museumsbe-
sucher und Buchleser entgeht leicht, daß das
Erlebnis des Bildes sich ändert je nachdem, ob
man es bei Tageslicht oder in künstlichem
Licht betrachtet. Der Betrachter des 17. Jh.s,
im Fall dieses Bildes wohl der Den Haager
Bürgermeister Wilhelm van Schuylenburch
(1646-1707), hatte das Privileg, die Bilder im
Wechsel des Tageslichts zu erleben, d. h. auch

bei Lampen- oder Kerzenlicht. Betrachtet man das Stilleben in einem warmen künstlichen Licht, beginnt es wie durch magische Kraft zu leben, und der Docht der Öllampe scheint tatsächlich aus der Dunkelheit heraus zu glimmen. Vielleicht meinte Angel 1641 auch dies, als er von der »tooverachtige kracht«, der wunderbaren Kraft der Bilder Dous sprach. Derartige Bilder sind eine Sonderform des »trompe l'œil«, die nicht marktschreierisch Kunstfertigkeit demonstrieren, sondern subtil auf die Realität des Betrachters reagieren. (Ich danke Dr. Pieter Biesboer, Haarlem, für den Hinweis auf diesen Effekt während des Besuchs der Sammlung.)

Ironie, Witz und Humor, auch derbe Anspielungen auf Sexuelles, sind der »feinen« Malerei Dous nicht fremd. Ein Beispiel hierfür ist die »Schlafende Frau« (ca. 1660/65, Privatbesitz, Kat.-Nr. 24), eine Variante auf das im holländischen 17. Jh. beliebte Motiv der pflichtvergessenen Magd. Zwei Soldaten necken eine eingeschlafene Prostituierte, wohl auch um sie aufzuwecken, damit sie — wie eine Magd — ihrer Pflicht nachkommt. Zwei späte Bilder zeigen junge Frauen in Erwartung ihrer Liebhaber, für die gekühlter Wein bereitsteht (Frau am Klavichord, ca. 1665, London, Kat.-Nr. 30; Frau bei der Morgentoilette, 1667, Rotterdam, Kat.-Nr. 32). Sie treten in Blickkontakt mit dem Betrachter, wodurch die Bilder etwas Künstliches erhalten. Auffällig ist, daß die Damen auf derartigen Bildern Dous selten lächeln (im Unterschied zu Dous Schüler Frans van Mieris [1635-81]), sondern durch ihre Ernsthaftigkeit den Betrachter auf Distanz halten, im Unterschied zu den minutiös geschilderten Interieurs, in die der Blick ungehindert eindringt: Das »Gefühlsleben« dieser Frauen (im Sinne des 17. Jh.s, das die innere Verfassung von Porträtierten in typisierter, durch allgemeine Moralvorstellungen bestimmter Sicht wiedergab) wird nicht preisgegeben. Ihr reserviertes Betragen ist auch ein Ausdruck ihres hohen sozialen Stands, man konnte sie nicht wie Mägde und Bauerntöch-



Abb. 3 Gerrit Dou, *Stilleben mit Öllampe in einer Nische*. Öl/Holz, 36,5 x 28 cm. Privatbesitz (Autor)

ter lachend oder grimassierend zeigen. Würden sie einladend lächeln, wäre der Bildsinn von Liebe und Verführung allzu offensichtlich.

Auch aus diesem Grund bin ich skeptisch gegen die Zuschreibung eines ehemals Slingelandt zugeschriebenen Gemäldes einer Klavichord-Spielerin in der Dresdner Gemäldegalerie an Dou durch Annegret Laabs (Ausst.-Kat. Dresden 2000, 29-31). Das Lächeln der jungen Frau ist untypisch für Dou. Gegen die Zuschreibung sprechen auch die künstlerische Handschrift, die Malweise im Gewand der Frau und die Wiedergabe ihres Körpers (insbesondere die nicht ganz glückliche Verbindung von Hals und Kopf). Zahlreiche Bildmotive sind m. E. nach dem Londoner bzw. Rotterdamer Bild — recht schwach — kopiert, wie der Vorhang und der Weinkühler aus Marmor. Eher wäre an Dominicus van Tol (nach 1630-76) als Schöpfer des Bildes zu denken, der sich eng an Dou anlehnte, ohne dessen Qualitäten oder die anderer Schüler Dous zu erreichen.

Auch der aufwendige Apparat der Rahmenkonstruktionen (Fensterbilder, rundbogiger Bildabschluß), mit denen Dou das Verhältnis von Bild und Betrachter oftmals problemati-

siert (vgl. Ute Kleinmann, *Rahmen und Gerahmtes. Das Spiel mit Darstellung und Bedeutung*, Frankfurt/Berlin/Bern u. a. 1996), wirkt distanzierend, die Realität des Bildes verrätselnd, und lädt damit den Betrachter ein, die Motivvielfalt genießerisch zu entschlüsseln. Dies dürfte mit dem Begriff »curiosus-hyeyt« gemeint sein, den Orlers 1641 auf ihn anwendete. In diesem Sinn sind die Gemälde keineswegs nur auf oberflächliche Lesbarkeit ausgerichtet, wenngleich diese einen wichtigen Teil ihrer Attraktion ausmachte.

Für die reife Zeit des Künstlers (ca. 1650-70) sind der »*vita activa*« zuzuordnende detailreiche Interieurs und häusliche Szenen typisch. Als ein Meisterwerk aus dieser Zeit ist das Bild der »Jungen Mutter« hervorzuheben (Abb. 4).

Dou läßt hier den Betrachter, eher unüblich bei ihm, durch ein offenes Fenster auf eine Häusergiebelreihe blicken. Der Ausblick auf den Himmel bildet den koloristischen Auftakt für das Blau als delikaten Farbton, der sich im Vorhang, der Kleidung der jungen Mutter und den Decken, mit denen das Baby in der Wiege zugedeckt ist, fortsetzt, als eine Farbe, die diese Motive – Himmel, Mutter und Kind – zusammenschließt. Blau ist in der christlichen Ikonographie die Farbe Mariens, man könnte hier von einer profanen Madonnen-darstellung oder von einer Sakralisierung der bürgerlichen Hausfrau sprechen. Statt des Sterns von Bethlehem schwebt ein versilberter sechsarmiger Kerzenleuchter über der Wiege. Bei den zeitgenössischen Betrachtern dürfte die schummrige Atmosphäre des in Brauntönen gemalten Raums mit der Wiege als Mittelpunkt diesen Gedanken nahegelegt haben.

Im Vordergrund ist ein Stilleben aufgetürmt. Gewiß haben Karotten, Fische, Kohlköpfe, Federvieh und ein erlegter Hase nicht in den gehobenen holländischen Wohnzimmern des 17. Jh.s »herumgelegen«, wie Dou es im Bild der »Jungen Mutter« darstellt. Daß der offensichtliche Bruch mit der Realität nicht gestört hat, macht einmal mehr deutlich, daß wir die Genremalerei des 17. Jh.s, so sehr sie im Kleid des Alltags und der Lebenswirklichkeit daherkommt, nicht mit dieser verwechseln dürfen. Vermutlich hat sich Dou hier von älteren Küchenbildern (Aertsen, Beuckelaer) anregen lassen, von denen er nach Ronni Baer die halbfigurigen Szenen im Bildhintergrund, übernommen hat. Die Lebensmittelvorräte bezeichnen m. E. nicht nur den funktionierenden Haushalt, sondern in diesem Zusammenhang auch den Wohlstand des holländischen Staates mit seiner ausgeprägt urbanen Struktur (die Giebelreihe im Fensterausschnitt), in der die Versorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln durch die Obst-

Gemüse – und Fleischmärkte gewährleistet war. Hier kauften die Frauen ein, weshalb das Lebensmittel-Stilleben der Frau zugeordnet ist. (Insofern ist ihr Wirkungsbereich nicht auf das Haus beschränkt und der ausgezogene Schuh kaum als ein Zeichen für eine solche Beschränkung zu lesen, wie im Katalog vermutet, 106). Zugleich demonstriert das Stilleben malerisches Können in der von van Mander, Orlers und Angel formulierten Ästhetik der Wiedergabe verschiedener Oberflächen. Die Verbindung der Motiv-»*varietas*«, in die sowohl die spezifische Mentalität der holländischen Gesellschaft als auch religiöse Bildgedanken eingeschrieben waren, mit koloristischer Pracht machte das Werk als ein Staatsgeschenk denkbar geeignet, als das es 1660 an König Karl II. nach England gelangte.

Naturgemäß bleiben auch nach diesem »Fest für das Auge« Fragen offen. So sind das kulturelle Klima Leidens sowie das lokale Netz der Künstler und Sammler in der Abhängigkeit beider Aspekte voneinander noch präziser zu bestimmen, wie es jüngst auf der Grundlage historischer Forschungen für Delft versucht worden ist (vgl. Walter Liedtke [mit Michiel C. Plomp und Axel Rürger], *Vermeer and the Delft School*, New York/New Haven/London 2001). Einzelfragen wie der Einfluß der Utrechter Caravaggisten und Elsheimers auf die »Nachtbilder« Dous bedürfen weiterer Erforschung. Die Betrachtung der Bilder in der überlegten Auswahl dieser Ausstellung machte deutlich, daß ihr damals wie heute bewunderter »Realismus« weniger im Ganzen als ein Abbild von Realität zu verstehen ist, denn als ein Abbild von Mentalitäten (der Künstler, Käufer etc.). Die Kostbarkeit der zumeist kleinformatigen Bilder wies sie als Preziosen und Sammelobjekte aus, ihre schon im 17. Jh. legendären Preise machten sie auch in dieser Hinsicht zu etwas ganz Unalltäglichem. Der Leidener Jan van Goyen (1596-1656) konnte nur einen Bruchteil der Summen, die Dou einstrich, für seine Landschaften erwarten. Man könnte Dou, was das brillante Kolorit seiner Bilder betrifft, als einen Jan Brueghel der Genremalerei bezeichnen. Die Vielfalt minutiös geschilderter Dingwelt, sicher z. T. mit Hilfe von Vergrößerungsgläsern geschaffen, provozierte nahnachtliche Betrachtung und etablierte eine verfeinerte Sehkultur. Die Bilder boten



Abb. 4
 Gerrit Dou, *Die junge Mutter*, 1658. Öl/Holz,
 73,5 x 55,5 cm. Den Haag, Mauritshuis
 (Kat. Washington,
 Nr. 21, Abb. S. 107)

einer kleinen Schicht von Betrachtern eine Art privilegiertes Sehen. Nahsicht und Brillanz lassen sich nicht nur als ästhetische Kategorien beschreiben, sondern reflektieren den privilegierten Status der Betrachter. Dous Bilder sind

Luxusprodukte einer internationalen Elite, die sich durch sie kulturell verständigte. Der Künstler war ein Teil dieser Gesellschaftsschicht, die er genau, teilnehmend und ironisch beobachtete.

Jan Nicolaisen