

Zur Ausstellung im Museum Carolino Augusteum, im Neuen Haus und im Bürgerspital in Salzburg Juni/Oktober 1976

Bedeutende Mittel und ein hohes Maß an organisatorischem und wissenschaftlichem Vermögen wurden in den 60er und 70 Jahren eingesetzt, um unsere Vorstellung von der Epoche des Spätmittelalters zu klären und zu verdichten. Allein im deutschsprachigen Raum schlossen sich an die Ausstellung zur europäischen Kunst um 1400 in Wien (1962) weitere regionale, zeitlich z. T. umfassendere Vorhaben an. Besonders stimulierend wirkte die Wiener Ausstellung für Salzburg; nach der Zusammenstellung „Schöne Madonnen“ (1965) folgten „Stabat Mater“ (1970), zwei Jahre darauf der erste und 1976 der hier zu besprechende zweite Teil der „Spätgotik in Salzburg“. In der Einleitung des Wiener Ausstellungskataloges wurde die behandelte Zeit als Thema „von spannendster Aktualität . . . für unsere Gegenwart“, als Epoche der Wirren und der Neuorientierung, der Reformen und des unveröhnlichen Nebeneinanders von Althergebrachtem und „geradezu Revolutionärem in der Umschichtung der Gesellschaft“ (Europäische Kunst um 1400, Wien 1962, S. 4) gewertet, und auch nachfolgende Veranstaltungen lebten vom Reiz, mit dem Spätmittelalter eine aus den Fugen geratene Epoche beobachten zu können, deren Umwälzungen die Neuzeit vorgeprägt haben. Dieses Erkenntnisinteresse ist in der Salzburger „Spätgotik“-Ausstellung allerdings vollständig abgeebbt; indem sie in Katalog und Ausstellung fast ausschließlich formanalytische Untersuchungen präsentiert, erscheint sie als Symptom der heute auch sonst spürbaren Phantasieverarmung und der Verdorrung einmal erarbeiteter, komplexer Fragestellungen.

Vom trotzdem Beeindruckenden, das die Ausstellung bot, soll jedoch zunächst gesprochen werden: einer über 400 Katalognummern starken Zusammenstellung von Skulpturen, Gold- und Eisenschmiedearbeiten, von Möbeln und Keramik. Der Katalog führt unter den Katalognummern und Abbildungen auch zahlreiche nicht ausgestellte Werke auf und beansprucht daher, über ein bloßes Erläutern der Ausstellung hinaus, mehr als 150 Jahre bildnerischen Schaffens handbuchmäßig zu dokumentieren. Jeder der neun Abschnitte beginnt mit einem Resümee, das die in den Katalogtexten verstreuten Informationen gerafft voranstellt. Während in Bezug auf die Zeit um 1400 und die Jahrzehnte um 1500 auf Publikationen und Ausstellungen zum Thema aufgebaut werden konnte, stellen die Abteilungen zur Plastik des 14. und der Mitte des 15. Jahrhunderts, zur Goldschmiede- und Schmiedeeisenkunst sowie zum Möbel und zur Keramik eher Pionierarbeiten dar. Indem die Autoren auf die Konstruktion eines durchgängigen Salzburger Regionalstils ebenso wie auf eine Überschätzung der einheimischen Produk-

tion verzichten, sind sie weitgehend immun gegen einen bei Regionalausstellungen oftmals sich einschleichenden Lokalpatriotismus.

Im einleitenden Kapitel zur Plastik des 14. Jahrhunderts verdeutlicht Thomas Zaunschirm am Beispiel zweier Muttergottesstatuen die grundsätzliche Schwierigkeit, in diesem Zeitraum ausschließlich auf stilkritischem Wege schlüssig zu datieren: Die im Vergleich zur Figur aus Friesach (Kat. 2) unaufwendiger gestaltete Skulptur aus St. Peter (Kat. 1) könnte entweder als tastender, „archaisierender“ Vorläufer oder als verfestigte Reduktion differenzierteren Vermögens gewertet werden (19); die übliche Folgerung, daß das „einfachere“ Werk das frühere sei, läßt sich zumindest für Salzburg nicht aufrechterhalten. Auch angesichts des Stilimports aus weit entfernten Gebieten (Muttergottes aus Schlierbach, Kat. 6) kommt Zaunschirm zum Ergebnis, daß man sich „allgemeine Schlüsse auf einen typisch salzburgischen Stil oder auch nur eine auf Jahrzehnte genaue zeit-stilistische Ordnung... vorerst versagen“ muß (22). Lediglich im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts sieht er einen relativ konstanten Formwillen: „Reduktionstendenzen“, die bei verminderter Oberflächendifferenzierung eine strenge, aus wenigen Leib- und Gewandelementen aufgebaute „Körperarchitektur“ (34) offenbaren.

Wolfgang Steinitz kann im Beitrag zur Salzburger Plastik um 1400 auf den internationalen Forschungen der letzten Jahrzehnte aufbauen; im Streit um die böhmische oder salzburgische Herkunft der Schönen Madonnen gibt er Böhmen den Vorrang. Indem er betont, daß die frühestdatierbare Altenmarkter Muttergottes „ohne Voraussetzung in der Salzburger Plastik erscheint“ (54), verwandelt sich das Problem des Ursprungs der Salzburger Schönen Madonnen in die Frage nach den Gründen ihrer Verbreitung. Mit der Muttergottes aus dem Franziskanerkloster (Kat. 41) ist eine Stufe erreicht, auf der die Variation bekannter, außerhalb Salzburgs entwickelter Formen mehr frappt als die Entwicklung neuer Formen. Indem sie Topoi des Thorner und Breslauer Typus kombiniert, offenbart die Franziskaner-Muttergottes, daß „in Salzburg alle Grundtypen der schönen Madonnen bekannt waren und Einzelmotive in neuer Form gemischt und variiert wurden“ (60). Trotz der Schwierigkeiten, eine klar umgrenzbare Salzburger Kunstlandschaft zu bezeichnen, geht Steinitz von einer Konzentration der künstlerischen Kräfte im direkten Einflußbereich des Salzburger Erzbischofs aus (47 ff.) und beschreibt deren Werkstätten- und Produktionsformen sowie den sozialen Bezugsrahmen der Auftraggeber (50 ff.).

Franz Wagners Text zur Goldschmiedekunst enthält ebenfalls eine Einführung in die Arbeitstechniken (84 ff.) sowie eine Liste der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts mit zahlreichen Hinweisen auf die hohe Stellung dieses Handwerks. Daß von der ursprünglich reichen Ausstattung der kirchlichen und weltlichen Bauten mit Goldschmiedearbeiten nur ein winziger Bruchteil überliefert ist, liegt an einem weder für die Zeit noch für Salz-

burg typischen Phänomen. Als Ausweis von privatem Luxus, öffentlichem Reichtum oder auch Dignität blieben diese Materialien zugleich ebenso ihrer Herkunft aus der Sphäre der Wertezirkulation verhaftet: Die Gestaltung des Goldes oder vergleichbar kostbarer Materialien ermöglichte es, aus dem Geldverkehr (Kunst-)Schätze zu thesaurieren, die sofort aber zu agilem Geld zurückverwandelt, d. h. eingeschmolzen oder gemünzt wurden, wenn Not oder Krieg gesteigerten Bedarf diktierten (vgl. allg. H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a. M. 1975, S. 169 ff.).

In den darauf folgenden Abschnitten thematisiert Albin Rohrmoser die bildnerische Entwicklung zwischen 1430 und 1500. Nach Zahl der Katalognummern ein Kernstück der Ausstellung, bekommt der Zeitraum der sogenannten „dunklen“ Zeit nunmehr schärfere Kontur. Daß die Veränderungen der dreißiger Jahre — Entfaltung anatomisch rekonstruierbarer, standfester Körper, von denen die Gewänder erkennbar geschieden sind — keinesfalls eine strikte Zäsur bedeuten, wird an Figuren offenbar, die (wie der Kruzifix aus Michaelbeuren, Kat. 127) „moderne“ und ältere Stilstufen in sich vereinigen. In qualitativer Hinsicht sieht Rohrmoser eine Blüte einheimischer Werkstätten in den fünfziger und sechziger Jahren, ausgelöst vor allem durch das Kunstpatronat des Burkhard von Weißbriach und des Erzbischofs Sigmund von Volkersdorf (119), danach aber Provinzialität, die durch Künstlerzuwanderung kompensiert wurde.

Legners Einführung in die Salzburger Bildnerei zwischen 1500 und 1530 konzentriert sich auf die Problematik der Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit, synonym gesetzt mit den Formprinzipien Gotik und Renaissance. Im Dualismus zwischen dem Hochaltar Michael Pachers und der auf dem Helenenberg ausgegrabenen antiken Jünglingsfigur ist ihm die Spanne der Zeit mottohaft enthalten (138). Pachers Hochaltar zieht für Legner die Summe der Spätgotik, während sich durch Antikenbezug vor allem in der Kleinplastik, besonders beim Meister IP, „Virtuosität“ entwickeln kann; „die Anliegen der neuen Zeit (werden) insbesondere im autonom gewordenen Bereich der Kleinplastik auf hinreißende Weise zum Ausdruck gebracht“ (138).

Bei Schmiedeeisen- (Christa Svoboda) und Möbelkunst (Friederike Prodingler) sowie Keramik (Friederike Prodingler) beeindruckt einerseits das über Jahrzehnte wirksame Formbeharrungsvermögen wie andererseits die oftmalige Zeitanalogie zwischen den „handwerklichen“ und den „künstlerischen“ Gattungen. Ein hervorragendes Beispiel für die Nähe von „Kunst“ und „Kunsthandwerk“ bietet ein herzförmiger Türring (Kat. 380), der mit einfachsten technischen Mitteln zu einer differenzierten Maßwerkarchitektur in Kleinstformat geformt wurde (17,5 cm), ganz zu schweigen von den Möbeln (z. B. Kat. 392), deren Fassaden zu den Gipfelerzeugnissen der Schnitzkunst gerechnet werden können. Auch die Gestaltung der Kacheln lebt von

der direkten Bezugnahme auf die zeitgenössische bildnerische und malerische Kunst (183).

Bei Benutzung des Kataloges sind einzelne Fehler zu beachten: Mangelnde Koordination offenbaren die unterschiedlichen Zitierweisen (Steinitz) und eine Katalognummerüberschneidung (Kat. 118 taucht nochmals ohne Rückverweis als Kat. 297 auf). Einige Abbildungsnummern wurden verwechselt; so muß es auf S. 60 Taf. IV statt III, S. 109 Abb. 122 statt 121, im Abbildungsteil 7/K6 statt 7/K7 und 189/K 231, 232 statt 189/K 131, 132 heißen; die Abb. 138 und 139 wie auch die Reihenfolge der Bischöfe Abb. 30—32 wurden verwechselt.

Vor der Beurteilung von Art und Ziel der Ausstellung seien Anmerkungen zu Einzelproblemen genannt, zumal fast alle Autoren die Vorläufigkeit der Zusammenstellung, der Datierung und der Einschätzung der Objekte betonen (z. B. 18, 121). In den Katalognummern zur Plastik des 14. Jahrhunderts wird das Entwicklungsgerüst, von der Vielfalt der ersten zur Reduktion zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte, schärfer betont als im Einleitungstext. Dadurch entstehen eine Reihe problematischer Datierungen, so die der Muttergottes aus Schlierbach (Kat. 6). Einen älteren Gnadenbildtypus (Fontenay) deutet sie lediglich vage an; mit „um 1340“ scheint sie Jahrzehnte zu früh angesetzt. Auf Grund desselben Maßstabes der „Reduktion“ wirkt die Muttergottes aus dem Bürgerspital (Kat. 10) überbewertet. Die Figur erscheint als ein nur oberflächlich strukturierter Block; der Viertelkreis des Mantelsaums stößt unvermittelt in die Kaskadenfalte links, seitlich deuten die grob behauenen Wülste Stoffaufwerfungen an. Die Beurteilung als „bedeutendste Plastik . . . aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts“ (35) bezieht sich wohl eher auf den willkommenen Beleg der Reduktionsthese als auf das Objekt selbst.

Wegen ihrer „Enge“ wurden drei weitgehend identische Bischofsstatuen, die ihren Reiz vor allem aus den als „negroid“ charakterisierten Gesichtern beziehen, in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert (Kat. 28—30). Die Verblockung entstand wahrscheinlich durch eine raumbeschränkende Rahmenarchitektur; gerade sie aber ermöglicht es, innerhalb der Gruppe zu differenzieren. Der Bischof aus dem Ursulinenkloster (Kat. 29) unterscheidet sich von den übrigen Figuren dadurch, daß er in einer ausgreifenden Drehung auf beschränktem Raum ein Maximum an Vollplastizität erreicht. Auf Grund der lang durchlaufenden, bruchlosen Linie des Mantelsaums, der ondulierenden Falten des rechten Überhanges, der Schlucht zwischen linkem Arm und Brustpartie und der vollen Fleischlichkeit des Gesichtes wäre an eine um 1390 gestaltete Kopie der Bischöfe aus der Jahrhundertmitte zu denken, zumal die Figur aus dem Ursulinenkloster auch in den Maßen von den beiden anderen genau übereinstimmenden Skulpturen merklich abweicht. Der isoliert aufgestellte Wasserspeier (Kat. 36) kommt der Gruppe (bes. Kat. 28) sehr nahe; die wulstigen Lippen, die aufgesetzten Lider, be-

sonders aber die gewellten Haare erwecken den Eindruck direkter Beziehung.

Ein noch immer nicht vollständig gelöstes Problem stellt das Steingußverfahren dar. Durch die Gegenüberstellung der Colli-Madonna (Kat. 45) und der Muttergottes aus dem Louvre (Kat. 411) ergeben sich Erklärungsmöglichkeiten dafür, warum der Steinguß von den Bildhauern und nicht von den Metallgießern, die das Verfahren nach der verlorenen Form seit jeher praktizierten, vollzogen wurde (86, 91, Anm. 95). Ebenso frappierend wie die Übereinstimmungen zwischen Colli- und Louvremadonna sind auch die Abweichungen in den Maßverhältnissen und Winkeln einzelner Teile. Bei beiden sind sowohl blasige Flächen, die auf Gußhaut schließen lassen, wie auch markante Spuren von Kaltbearbeitung zu erkennen, so daß angenommen werden kann, daß die fertigen Formen durch Guß aus gemeinsamen Schalen von relativ grobem Zuschnitt und anschließende Feinbearbeitung entstanden. Zweifellos kam es hierbei weniger auf die Variation eines festgelegten Musters als auf eine möglichst rationelle Verfahrensweise an, die mit einem Mindestaufwand den optischen Eindruck formaler Identität ermöglichen konnte.

Ein eigenes Kapitel stellt die Situation vor und nach dem Auftreten Schöner Madonnen in Salzburg dar. Ein lineares Erklärungsmuster bezeichnet die Muttergottes aus Salzburg (Kat. 15) als „Weiterentwicklung“ (36) der Thronenden (Kat. 14), obwohl weder sie noch eine andere der Löwen- und Lactansmadonnen Formen besitzen, deren Weiterentwicklung das Auftreten der Schönen Madonnen plausibel machen könnte. Kat. 15 dokumentiert vielmehr die erste Etappe der Auseinandersetzung zwischen Import und eigenständigem Formvokabular: auf einen einheimischen Stil der Löwenmadonnen, von dem auch großformatige Werke zehren (Kat. 38), trifft mit dem Import der Altenmarkter Madonna ein völlig andersartiges Formvermögen. Dieser Vorgang löst einen Assimilierungsprozeß aus, der in der Verbindung des überdrehten Oberkörpers Salzburger Prägung mit der durchlaufenden S-Linie der Schönen Madonnen abzulesen ist. Die Angleichung setzt mit der Salzburger Figur Kat. 15 ein, die nicht als erstes Beispiel einer übergreifenden „Einheitlichkeit“ des „Weichen Stils“ (37) anzusehen ist, sondern eher als Kombination oder versuchte Verschmelzung von disparaten, formal eigengesetzlich bestimmten Körper- und Gewandpartien: der Oberkörperzone zwischen Hals und rechtem Arm der Muttergottes, dem darunterliegenden Halboval der weitestausladenden Schüsselfalte, der unten, über dem Knie ansetzenden Figurenzone und dem vom rechten Arm herunterfallenden Überhang. Gerade das im Zusammenwirken von Oberkörperpartie und Schüsselfalte dominierend hervortretende Queroval ist charakteristisch und bestimmend für eine Reihe weiterer Figuren: ihm ist — durch eine faltenfreie Zäsur getrennt — die kegelförmige Unterpattie der Figur eher beigegeben als einverbleibt. Das Problem der Verschmelzung

von Rumpfzone und Unterkörper bleibt die Schwierigkeit bei der Durchdringung von einheimischen und importierten Gestaltungselementen. Eine Gruppe schließt sich hier an: Die früher zu datierende Muttergottes aus Radstadt (Kat. 48), analog die Thronende (Kat. 50), die Bad Ausseer (Kat. 42), deutlicher noch bei Mariä Säul (Kat. 47) und der ihr verwandten Silberstatuette (Kat. 88), der Colli-Madonna und deren Schwester im Louvre (Kat. 45, 411), seitenverkehrt bei der Schönen Madonna aus Nürnberg (Kat. 80) und bei der Unterauracher Madonna (Kat. 46). Die beiderseitigen schweren Kaskadenfalten, die diesen Figuren — im Gegensatz zur Altenmarkter — die auffällige Breitflächigkeit geben, könnten ihren Sinn darin haben, den problematischen Zusammenschluß von Ober- und Unterkörper rahmend zu verbrämen und zu verschleifen. Mariä Säul hat nichts mit der Muttergottes aus Judenburg (Kat. 81) zu tun, die durchgängiger gestaltet erscheint. Flächigkeit und Betonung der frontalisierten Mittelpartie ist das einzige, was von der sonst isoliert stehenden Franziskanermadonna (Kat. 41) vermittelt wurde. Auch die Mosesfigur (Kat. 52) wäre in diese Reihe zu stellen (vgl. Ramisch); der abgedrehte Oberkörper und die Leere zwischen Bein- und Unterkörperpartie deuten trotz der gewaltigen Faltensysteme noch immer auf die Löwenmadonnen.

Angesichts der Fülle der Aspekte und der Bedeutung des dokumentierten Zeitraumes soll in der folgenden Kritik lediglich auf Gesichtspunkte eingegangen werden, an denen sich der Gesamtrahmen und die Konzeption der Ausstellung ablesen lassen. Deren direktester Ausdruck ist die Aufstellung der Objekte. Durchgängiges Gliederungsprinzip von Ausstellung und Katalog ist die Chronologie; auch ikonographische Zusammenfassungen haben zum erklärten Ziel, die Stilentwicklung anschaulich zu machen (18); sie dienen nicht etwa der Erkenntnis formaler Vielfalt von Muttergottesstatuen, Vesperbildern und Kruzifixen, also der differenzierenden Aussagekraft unterschiedlicher Gestaltung, sondern vor allem der Datierung. Daß diese selbst für die Fachwelt spezialisierten Erkenntnisse dem Publikum unvermittelt und damit hermetisch präsentiert wurden, mag mit einem Gefühl der Unsicherheit bei den Ausstellern zusammenhängen, denn um einem angeblichen „Ästhetizismus“ vorzubeugen, der nur die großen Werke schönfärbend dokumentiert, wurden absichtlich und ausdrücklich unterschiedliche Qualitäten vermischt. Die Frage nach der Qualität wurde jedoch nicht in der Konfrontation selbst gängiger Unterscheidungsmuster von „Hoch“- und „Volkskunst“ oder von „internationalem“ und „regionalem“ Standard gestellt und relativiert, sondern in der chronologischen Reihe aufgelöst; das Ergebnis war ein strukturloser Relativismus. Kein Besucher wurde darauf hingewiesen, warum die thronende männliche Figur (Kat. 31) zu ihren Nachbarfiguren keine Beziehung besaß; selbst ein Kundiger konnte nicht bemerken, daß sich das Vesperbild aus Lienz (Kat. 84) von den übrigen im Umkreis aufgestellten Pietàs dadurch unterscheidet, daß es neben den abstrahieren-

den Formen auch Merkmale feinsten Naturbeobachtung am Leichnam Christi aufweist: dem Publikum wurden die Kriterien nicht geboten, auf Grund derer sich differenziertes Sehen erst lohnt. Die nackte Reihung der Objekte, die jede inhaltliche, geschichtliche Aussage der Form ausschaltete, richtete sich daher nicht nur gegen die Ansprüche der Besucher, sondern auch gegen die Geltung der Kunst selbst.

Im Katalog wird die Beschränkung auf Formprobleme keinesfalls methodisch scharf durchgehalten; die Verengung der Fragestellung entäußert sich in den Texten und Objektbeschreibungen in unverbindlichen, der Geschichte nur atmosphärisch verpflichteten Formeln, wenn von „höfischer“, „bürgerlicher“ oder „volkstümlicher“ Herkunft der künstlerischen Formen gesprochen wird. Im Gegensatz zu einer „die Statuarik betonenden Ruhe“ werden durchgehende, bewegte Faltenrhythmen als „höfisch anzusprechende Momente“ (34) bezeichnet, bei einigen Salzburger Madonnen zeigt sich das „Elegant-Höfische, Schönheitliche und Geschmeidige mehr ins Liebliche, Robuste und eher Massive überführt“ (49), die Altenmarkter Madonna erscheint als erstes Beispiel einer „höfischen Richtung“ und „schönheitlicher Prägung“ (54), die Kunst um 1400 überhaupt wird als „ästhetisch verfeinert, spätmittelalterlich und von höfischem Geist geprägt“ (105) bezeichnet. Die Auflösung des „Weichen Stils“ entspringt dann folgerichtig dem „neue(n) Geist bürgerlicher Sachlichkeit“ (105), und während sich im frühen 16. Jahrhundert „das Neue und Zukunftweisende“, Antikenbezug und Renaissance, „im elitären Bereich gebildeter Auftraggeber, Sammler und Künstler“ entwickelt (138), deuten „groteske Gestalten in derber Verrenktheit der Glieder“ (161) auf „volkstümlich(e)“ Gestaltung, wirkt der „deftige Kontrapost“ des Hl. Florian als das „volkstümliche Korrelat zum gesuchten antikisierenden Stand“ (145), erscheint der Taufsteindeckel aus Reichenhall zugleich als ein Beispiel „spätgotischer Eigenständigkeit“ wie auch als Dokument „einer volkstümlich geprägten Frührenaissance“ (152), um nur einige der diesbezüglichen Äußerungen zu nennen. Dieses Schema, überfeinerte Formen als höfisch, naturalistische als bürgerlich und derb-drastische als volkstümlich zu bezeichnen, ist zumindest für die Zeit um 1400 kürzlich in Zweifel gezogen worden. H. Wildenhofs Untersuchung zum nordeuropäischen Flügelaltar um 1400 kam auch angesichts des böhmischen und österreichischen Materials zum Ergebnis, daß die wesentliche Neuerung des „Weichen Stils“, seine Überführung historischer Erzählung in psychologisch erfassbare Vorgänge, keinesfalls aus dessen ausschließlich höfischer Gebundenheit entsprang. (H. Wildenhof, Der Wandel des Schnitzaltars vom letzten Drittel des 14. Jahrhunderts bis zum Ende des Weichen Stils, Phil. Diss. Frankf. a. M. 1972, S. 61.) Die Ausstellung „Kunst um 1400 am Mittelrhein — Ein Teil der Wirklichkeit“ (Frankf. a. M. 1975; vgl. dazu die Kritik von H. P. Hilger, in: Kunstchronik, 29. Jg., 1976, H. 6, S. 182—199 und die Entgegnung von H. Beck, W. Beeh und H. Bredekamp, Sinnentleerung der Kunstgeschichte?,

in: Kritische Berichte, 4. Jg., 1976, H. 4, S. 39—46) ging ebenfalls von der Fragwürdigkeit allein höfischer Bestimmung des „Weichen Stils“ aus: Wie ist es möglich, daß ein angeblich höfisches Empfinden sich derart tief in der volkstümlichen Wallfahrt verankern konnte? Ist es plausibel, daß ein ausschließlich höfischer Stil gerade in Salzburg die einprägsamsten Anziehungsmittel der Massenwallfahrten, die Gnadenbilder der Schönen Madonnen, stellen konnte? Wie sind die Lieder des „Mönchs von Salzburg“ als literarische Parallele zu den Schönen Madonnen einzuordnen, wenn in der volkstümlichen Religiosität der Zeit die Schönheit der Muttergottes als Zeichen göttlicher Schöpfung und daher Garant der Fürbitte und Erlösung kaum weniger sublim beschworen wurde? (Kunst um 1400 am Mittelrhein, a. a. O., S. 6—18.) Im Frankfurter Katalog wurde angeführt, daß der Abstraktionsgrad und die gleichzeitige Vergegenwärtigungskraft der Schönen Madonnen einem ebenso höfischen wie populären Formempfinden entsprang. Das Charakteristikum des Weichen Stils bestand daher in der „Ambivalenz ästhetischer Gestalt“ (ebda., S. IX); sie vermochte dieselben Objekte für sozial unterschiedliche Erlösungssehnsüchte empfänglich zu machen. Ein offenbar verführerischer Intuitivsoziologismus jedoch sieht in jeder verfeinerten Form, in jeder Eleganz der Ausführung ein Zeugnis höfischen Geistes, ohne die historische Berechtigung dieser Wertung je überprüft zu haben. (Vgl. G. Ringshausen, Kunstgeschichte als Künstlergeschichte?, in: Kritische Berichte, 4. Jg., 1976, H. 4, S. 25—35, bes. 33 ff.)

Ein solcher Analogieschluß hat Konsequenzen für die Deutung des Stils, wenn dem Begriff des Höfischen und dessen Formäquivalent die Spannweite der Kunst um 1400, für die auch in Salzburg prägnante Beispiele vorliegen, geopfert wird. So blieb unbeachtet, daß das bereits erwähnte Vesperbild aus Lienz (Kat. 84) die Dramatik der ausgemergelten Pietàs des frühen 14. Jahrhunderts in einen scharfen Naturalismus zumindest bei der nackten Figur Christi überführt; kaum merklich, weil durch spätere Fassung verdeckt, überzieht ein Netz dünner Adern und Falten den anatomisch durchgestalteten Leib Christi. Wer dieses umfassende Vermögen der Zeit, Stilisierung und Naturbeobachtung, verkennt, sieht auch in der Mosesfigur (Kat. 52) nur die Parallele zu den Faltenunterscheidungen der Thronenden aus Karlsruhe (Kat. 51), nicht aber die Porträthaftigkeit (64 f.). Die Standfigur des Hl. Pantaleon (Kat. 53) ist ein deutliches Zeichen dafür, wie ungebrochen der veristische Zug der Parler sich in der Kunst um 1400 erhalten konnte; der Physiognomie dieser Figur: dem eingefallenen, spitz zum Kinn zulaufenden Gesicht, den verquält stehenden Augen lediglich „schönheitliche Prägung“ (S. 54) zuzugestehen heißt, Kunstgeschichte mit einebnendem Strich zu glätten.

Entsprechendes gilt für das Erklärungsmuster, der „Weiche Stil“ sei ab 1430 „an sich selbst irre geworden“, die neuen Formen hätten ihn „von innen her auszuhöhlen und aufzulösen“ (104) begonnen: Zwischen 1430 und 1440

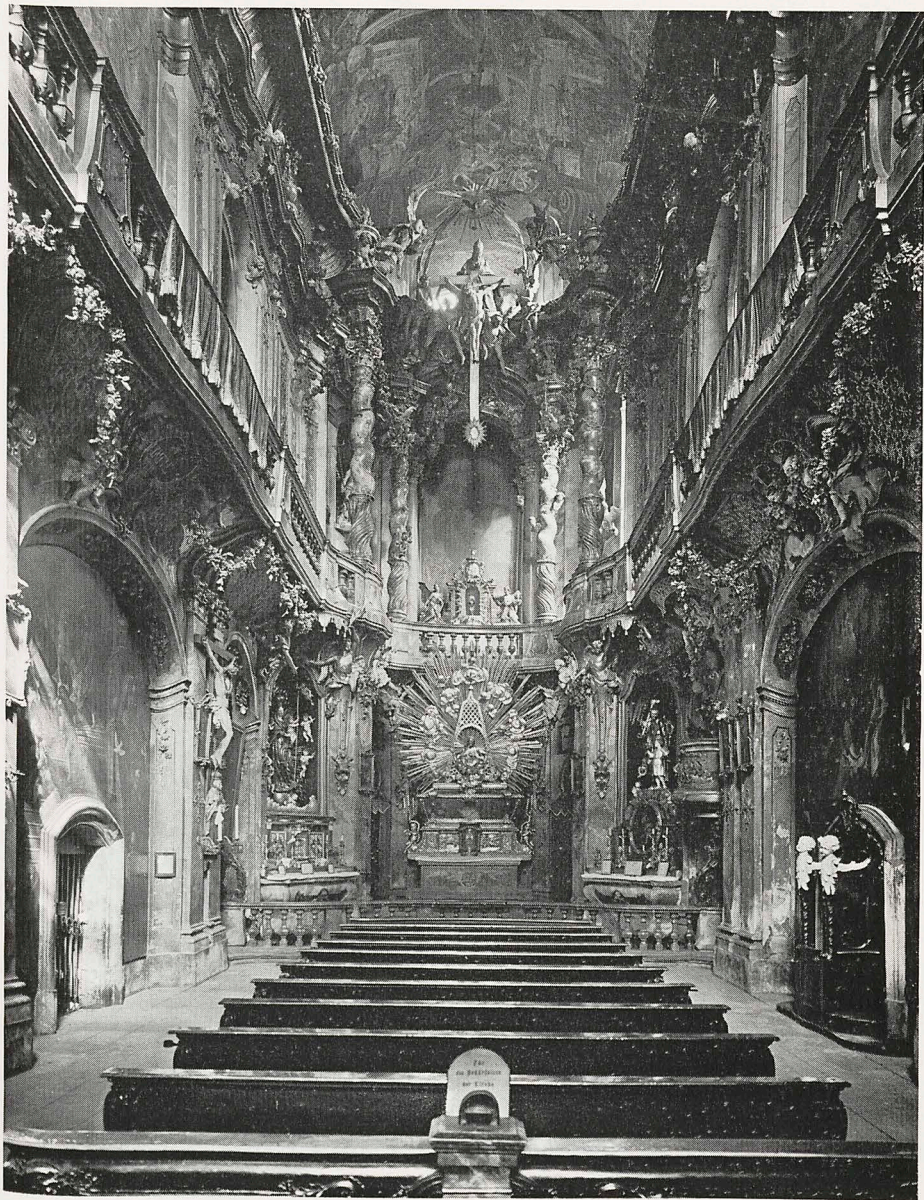


Abb. 1 München, St. Johann Nepomuk. Innenansicht

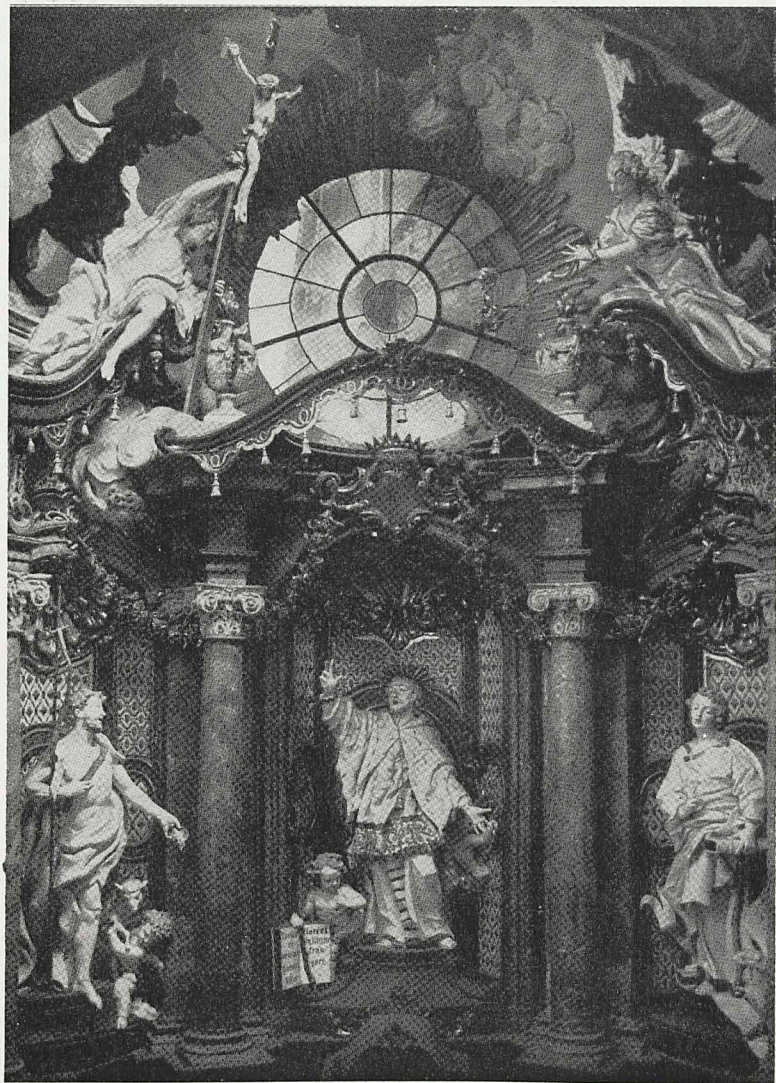


Abb. 2 Egid Quirin Asam: Nepomuk-Altar. Freising, Dom



Abb. 3 München, St. Johann Nepomuk. Blick auf den oberen Choraltar



*Abb. 4 Egid Quirin Asam (Werkstatt): Nepomukfigur.
Neustadt a. d. Donau, Pfarrkirche*



Abb. 5 Egid Quirin Asam: Nepomukfigur, aus dem Hof des Asamhauses, seit 1967 als Leihgabe im Bayerischen Nationalmuseum, München

O ringe, o brufcia.



**'t Salsnetten / of branden /
Dient wacht u handen.**

Abb. 6a Emblem aus
J. Cats, *Spiegel van den
ouden en nieuwen tyt*,
Amsterdam 1632: „Es wird
flecken und brennen,
Freund, bewahrt eure
Hände“

*Amour de putain, d'efpoufe le feu,
Reluit beaucoup, & dure peu.*



**Dier van stroo / en hoere-min /
Deel bohags / en met daer in.**

Abb. 6b Emblem aus
J. Cats, *Spiegel van den
ouden en nieuwen tyt*,
Amsterdam 1632: Feuer von
Stroh und Hurenliebe, —
viel Lärm und nichts darin



Abb. 7 Gerard Honthorst: Der Soldat und das Mädchen, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

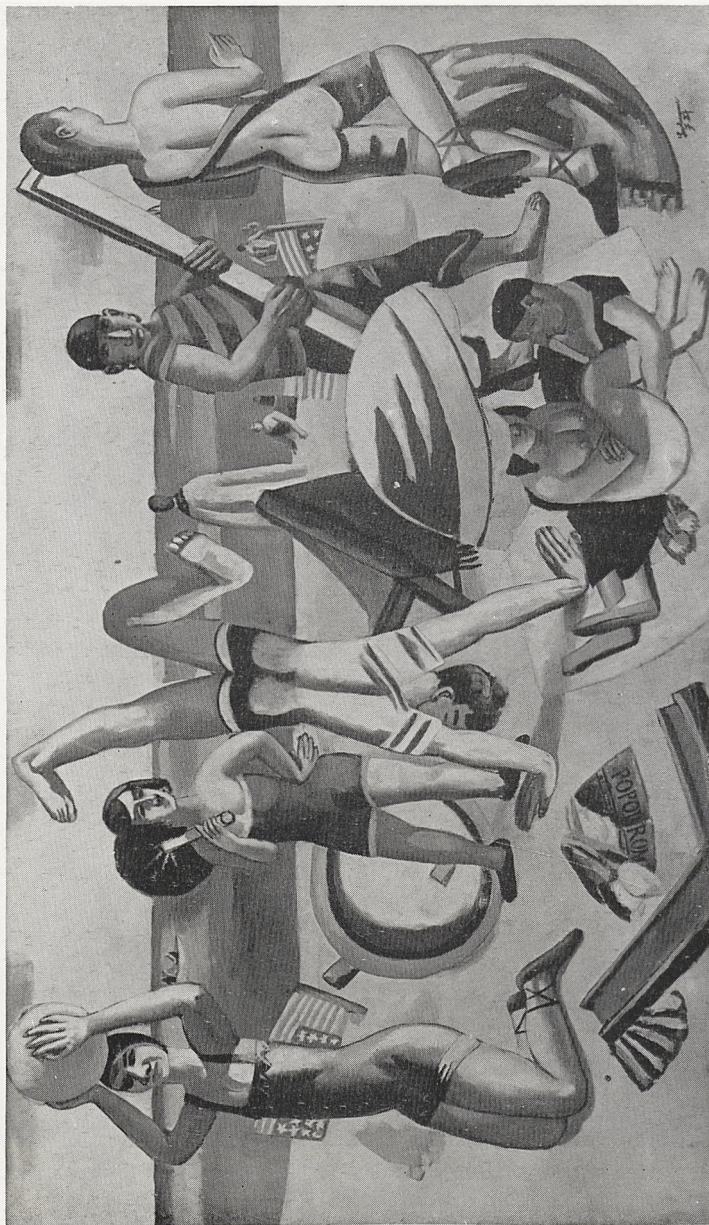


Abb. 8 Max Beckmann: Der Strand. Verbleib unbekannt

habe „auch in Salzburg der Weiche Stil in seinen Spielarten einen Grad der Selbstverwandlung erreicht, der seiner Selbstauflösung gleichkommt“ (104). An die Stelle des sich aufgebenden alten tritt die Härte des neuen Stils, synonym gesetzt mit dem nun endgültig anbrechenden Zeitalter bürgerlichen Geistes (105). Ganz abgesehen von der Fragwürdigkeit, gerade im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts eine gravierende Etappe bürgerlichen Durchbruchs anzunehmen, spricht auch hier der Augenschein gegen eine solch glatte Klassifizierung. Während naturalistische Momente der Kunst um 1400 ein einheitliches Stilbild verhindern, finden sich umgekehrt in den Jahrzehnten nach 1430, in denen eine „ungemein realistisch(e) Kopfbildung“ (111, vgl. 105) vorherrschen soll, Züge eher gemilderter Aussageschärfe. Die Gesichter dreier männlicher Heiliger aus Salzburg (Kat. 124—26) um 1440 wirken flach, fast austauschbar, die Köpfe der Heiligen auf den Torflügeln der Kapuzinerkirche (Kat. 137—146) erscheinen als standardisierte Muster, die um 1460 datierten Apostel auf einem Salzburger Relief (Kat. 150) besitzen Physiognomien, deren Regelmäßigkeit und Austauschbarkeit nach gängiger Vorstellung eher in die Kunst um 1400 anzusiedeln wären.

So reduziert sich die gravierendste Verschiebung der Kunst um 1400 zu der um 1440 auf das Verhältnis von Gewand und Körper (treffend 104 ff. beschrieben). Wenn die Identität von Figur und Gewand der Schönen Madonnen als Zeichen von Immaterialität und Sakralität gedeutet werden muß, basiert die Entzweiung von Figurenkern und Schale, von Körper und Gewand um 1440 auf einer Tendenz zur Entmystifizierung, auf „einer gesteigerten Verdeutlichung des Einwirkens der Schwerkraft“ (108). Wie scharf den Zeitgenossen dieser Kontrast bewußt gewesen sein muß, beweist die Wiederaufnahme von Formen um 1400 in der Jahrhundertmitte (überragend: Muttergottes von Mülln, Kat. 136). Auch diese Wiederverwendung von Formen der Schönen Madonnen macht die These von der inneren Schwäche des „Weichen Stils“ wie auch die von der Kraft der neuen Kunst ab 1430 fragwürdig; um die Mitte des Jahrhunderts war offenbar die Geltung des „Weichen Stils“ so ungeschwächt, daß er das Muster für adäquate Schöpfungen abgeben konnte. In einer kürzlich abgeschlossenen Untersuchung wurde zudem nachgewiesen, daß sich auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und in der gesamten Kunst des sog. Donaustils neben der bekannten, 1471 ausgesprochenen Verpflichtung Michael Pachers auf den Bozener Altar Hans von Judenburgs von 1421 auch andere Anhaltspunkte für immer neue Schübe von Retrospektiven zum „Weichen Stil“ feststellen lassen (B. Decker, Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes. Retrospektive und Stilgenese in der Plastik Hans Leinbergers, Phil. Diss., Ms., Frankf. a. M. 1976), wobei der Bezug auf den „Weichen Stil“ keinesfalls als ästhetisches Spiel gewertet wird, sondern als Versuch, verlorengegangene Substanz im Kultszenarium des Flügelretabels durch Zitat einer als sakral ausgewiesenen Form zu reaktivieren; damit verliert die Version der Selbst-

auflösung des „Weichen Stils“ weiter an Plausibilität. Eher wird die vom Theologen Gerson ausgesprochene Furcht vor der pantheistischen Gefahr, die in Form wie Rezeption des isolierten Gnadenbildes des „Weichen Stils“ steckte, dazu geführt haben, die Sakralität der Formen durch die Betonung eines irdischen, mit dem himmlischen Gewand nicht verschmolzenen Leibes zu entschärfen. (Vgl. Kunst um 1400 am Mittelrhein, a. a. O., S. 100 f.)

Eine weitere Entwicklungsstufe dokumentiert die Überbetonung des Gewandes durch aufwendige, bewegte Draperie über real erfassbaren, konkreten Körpern in den späten vierziger Jahren. Eine um 1445 datierte Mondichelmadonna (Kat. 133) offenbart erstmals ein reiches Gewandpathos ohne korrespondierende Körperbewegung, und kurze Zeit später ist selbst eine völlig statisch Thronende aus St. Johann in Tirol (Kat. 135) mit auf- und niedertanzenden, wirbelnden Kleinfalten umgeben. Bei einer Mondichelmadonna aus Michaelbeuren (Kat. 188) haben sich die ursprünglichen Schüsselfalten der Schönen Madonnen in ein eigenbewegtes Auf und Ab von sich überlagernden, aufwendigen Faltenbergen verwandelt. Voll entfaltet ist diese neue Bedeutung des Gewandes bei den drei weiblichen Heiligenfiguren aus Fridolfing (um 1480, Kat. 211—13). Wenn daher von der „Massivität der Salzburger Figurenbildung“ (133) sowie davon gesprochen wird, daß im letzten Jahrhundertdrittel von „barocker“ Bewegtheit... an den Figuren nichts zu bemerken ist“ (131), muß diese Eigendynamik des Gewandes zugleich immer in Rechnung gestellt werden (bs. Kat. 231, 232). Zu behaupten, diese Faltensysteme, von denen die Heiligen „virtuos umspielt“ (114) würden, seien „völlig substanzentleert“ (113), geht am Kern vorbei. Wenn seit ca. 1450 nach einer Unterbrechung von weniger als zwei Jahrzehnten dem Gewand als einem Ausdruck visionärer Erfahrung (2. Kor., 5,2) erneut eine immaterielle Bewegtheit verliehen wird, kann dies kaum bedeuten, daß sich hier lediglich Künstlergeschick einen Entfaltungsraum für „selbstzweckhaftes Spiel“ (108) geschaffen hat, sondern daß die Sakralität des himmlischen Gewandes durch virtuos gestaltete Bewegtheit wiederhergestellt wird. So besteht die entscheidende Differenz zur Kunst um 1400 darin, daß die Heiligkeit der Gewänder überindividuell ablesbar wird; die oftmals als Tendenz zum „Malerischen“ umschriebene Abstraktion des sakralen Geschehens vom individuellen Kultobjekt ist das Novum der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine Übergangsphase ist am Restbestand des Hochaltars von St. Leonhard (Tamsweg, Kat. 160—70), besonders den Flügelreliefs, wie auch an der Salzburger Olbergsszene (Kat. 275) zu rekonstruieren. Obwohl vom Hochaltar Michael Pachters heute nur noch Reste existieren, zitiert Legner ihn als Beleg der mittelalterlichen Seite der Epoche (s. o.). Zieht man den erhaltenen Altar Michael Pachters in St. Wolfgang zum Vergleich heran, ergibt sich ein differenzierteres Bild: Die erwähnte Tendenz der Verschleifung einzelner Fixpunkte zu übergreifenden Form- und Inhaltsprinzipien wäre in Salzburg wie in St. Wolfgang auf die Spitze getrie-

ben. Die suggestive Wirkung geht dort von der Szenerie aus, die einerseits die Konturen der in ihr erhaltenen Figuren vermischt, andererseits in der ästhetischen Nomenklatur der bewegten Gesamtkomposition eine umfassende Sakralität, die sich unteilbar über alle Motive gelegt hat, zur Wirkung verhilft. Das Auge vermag nur mit Mühe Anhaltspunkte oder Strukturen in diesem strudelnden Geschehen zu entdecken; unaufhaltsam wird es von der Motorik eines Bildwerkes in Bewegung gehalten, das nicht von der hieratischen Aura des isolierten, konkret ablesbaren Kultobjektes lebt, sondern von der Aussagekraft einer abstrakten Formensprache: Sakralität auf einer höchsten, verallgemeinerten Ebene, entfaltet an einer totalen Dingbesetzung besonders der Gewänder. Nicht umsonst wird Pacher im Vertrag mit dem Abt zu Mondsee in Bezug auf die Krönungsszene und die Gestaltung der Gewänder zur Höchstleistung verpflichtet: „Item das corpus sol sein dy chronung Marie mit engeln und gulden tuechern nach dem chostlichem und pesten, so er das gemachen mag“ (Zit. nach: H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967, S. 115). Die ästhetisch aufgemünzte Szenerie stellt das Einzelbild so konsequent in eine die Individualstruktur auflösende Umgebung, wie dies analog — und aus denselben Bestrebungen — in Italien die Bildtabernakel gegenüber den trecentesken Gnadenbildern intendierten (M. Warnke, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. XIX 1968, S. 61—103). Hier wie dort werden Ästhetik und erzählende Szenerie eingesetzt, um die bezwingende, unabschätzbare Kraft des Kultbildes in den Griff zu bekommen. Durch künstlerisches Verfahren wird die gregorianische Formel, Bilder hätten Schrift und nicht Idolatrieobjekt zu sein, reaktiviert. Der Ausgangspunkt dieser Deutung, die sakralisierende Funktion des bewegten Gewandes, wird in St. Wolfgang auf einzigartige Weise bestätigt, wo im Blickmittelpunkt auf einem reliquiarartigen Sockel ein Mantelüberschlag des Gewandes der Muttergottes drapiert ist; eine Art „Mantelreliquie, die von der Stoffschönheit des Heiltums künden soll“ (Dekker, a. a. O., S. 121).

Am isolierten Motiv bewegten Gewandes läßt sich beispielhaft auch die Berechtigung des Erklärungsmusters für die Plastik nach 1500 erörtern. Wie auch für die anderen Autoren besteht für Legner die hintergründige Frage ans Material darin, wann sich an welchen Sujets das künstlerische Spiel im neuzeitlichen Sinne, die sogenannte „Autonomie“ der Kunst entwickelt habe. Er trennt Groß- und Kleinplastik und sieht das Moderne „insbesondere im autonom gewordenen Bereich der Kleinplastik“ formuliert (138; s. o.). Wo eine großformatige Arbeit wie der Johannesaltar der Prager Teynkirche (Kat. 326) einen der Kleinplastik vergleichbaren Differenzierungsgrad erreicht, soll dieser aus dem „Bereich eines Ateliers betont artifizierlicher Renaissanceprägung“ (157) kommen. Auch die Abwertung der Qualität (157) der Großformen entstammt möglicherweise demselben Vorurteil,

daß sich das Fortgeschrittenste und Kostbarste jener Zeit nur im Kleinformat entfalten konnte, wie etwa im Bildnis eines jungen Mannes (Kat. 336) aus dem Atelier des Meisters IP, bei dem, einem „artifizialen Anspruch“ entsprechend, „die autonome Bildnisdarstellung, die Erzählung aus der Antike und die Schilderung der neuentdeckten, zum erstenmal subjektiv erlebten Natur“ (159) ausgebreitet werden. Wie wenig dieses tatsächlich „ans Unbegreifbare grenzende“ Vermögen (160) des Meisters IP, Landschaften und Personen auf winzigem Raum zu kosmischen Einheiten zusammenzubinden, mit bloß „artifiziellem“ (160) Inhalt zu tun hat, führt die grundlegende Kritik Deckers am Begriff des Donauustils aus (Decker, a. a. O., S. 18—54). Es sei daher nur auf zwei weitere, besonders ausgeprägte Belege eingegangen.

Das Beweinungsrelief des Meisters IP (Kat. 338) beeindruckt unter anderem durch „das Pathos der Gestalten“ mit ihren „mächtig aufgeblähten Gewändern“ (160). Fraglich ist, ob der diagonal durch das Bild fahrende Windstoß den einzelnen Figuren Gelegenheit zur Entfaltung ihrer selbst vermitteln sollte oder ob nicht das Flattern der Gewänder als umfassenderes, überindividuelles Element zu deuten ist: der Wind als sichtbares Zeichen eines außerirdischen Movens, eines spiritus rector, der die Szene durchweht. So überrascht, daß die kompakte Gruppe der Trauernden auf Grund ihrer hochschießenden Gewänder von einem starken Windstoß geschüttelt zu werden scheint, während die Haare kaum bewegt sind, und daß der Lendenschurz des Gekreuzigten im Vordergrund in einer spiralförmigen Schraube hochgerissen wird, während das Haupthaar Christi unberührt glatt herunterfällt. Daß der Wind eine überirdische Emanation ist, gehört zum Allgemeingut der Zeit; Nikolaus von Kues hat den Zusammenhang von „Hauch“, Schöpferkraft und Kunst um 1450 zu einem Zeitpunkt benannt, zu dem das „bewegte Beiwerk“ zum gestaltprägenden Prinzip der Skulptur wurde. „Im vollkommenen Willen ist Weisheit und Allmacht enthalten, und von einer gewissen Ähnlichkeit her heißt er Geist, und zwar deshalb, weil es ohne Geisthauch keine Bewegung gibt. Das gilt soweit, daß wir auch das, was beim Wind oder sonstwie Bewegung bewirkt, Hauch nennen. Mit Hilfe der Bewegung aber bringen alle Künstler zustande, was sie wollen“ (Nikolaus von Kues, *Der Laie über den Geist [Idiota de mente]*, Hamburg 1949, S. 77). Im Bild des Glasbläfers faßt Nikolaus von Kues auch an anderer Stelle den Schöpfungsvorgang des Demiurgen wie des Künstlers; es wäre nicht abwegig, in der Bewegtheit der Gewänder neben der Sakralisierung der gestalteten Szene zugleich die Schöpferkraft des Menschen selbst thematisiert zu sehen.

Entsprechend wäre bei der Funktionsbestimmung einer der interessantesten Skulpturengruppen der Ausstellung, der Gliederpuppen, an eine andere Alternative zu denken als die zwischen einer Deutung als „Modelle bei der Gestaltung von Akt- und Gewandfiguren“ oder als „galantes Spielzeug“ (162, Kat. 346—350). Angesichts der Präzision überraschen die geringen Aus-

maße dieser Figuren (jeweils unter 25 cm Höhe); so konnten diese „kunstvollen Menschengebilde aus dem Bereich des IP“, indem sie „etwas vom autonomen Charakter des Kleinplastischen selbst (162) erhielten, Belege für die künstlerische Sonderstellung der Kleinplastik abgeben. Daß Künstler diese Puppen als Modelle benutzten, ist wegen deren minutiöser Ausarbeitung jedoch sehr unwahrscheinlich; auch aus den zeitgenössisch verwendeten Begriffen „manichismo“ und „mannequin“ läßt sich ein solcher Zusammenhang nicht erschließen, da sie ursprünglich ganz allgemein Kleinstskulpturen bezeichneten (vgl. die auch im Katalog zitierte Arbeit von A. Weixlgärtner, Von der Gliederpuppe, in: Årstryk Göteborgs Kunstmuseum, 1954, S. 37—71). Die Gliederpuppen faszinieren vor allem dadurch, daß sie beweglich sind, daß die Glieder der Finger und Zehen durch eine feine innere Mechanik über Darmsaiten verstellt werden können. Größte Sorgfalt aber ist darauf verwendet, den Einblick in das Bewegungssystem zu verbergen — an möglichst uneinsehbarer Stelle wird der innere Mechanismus durch feine Platten verdeckt; so können auch diese Figuren Eigenbewegtheit suggerieren. Ebenso scheint es denkbar, daß in diesen Statuetten ein Stück Naturwunder, ein Nachvollzug des Schöpfungsaktes gestaltet wird; ein Vorgang, zu dem sich in dieser Zeit zahlreiche Parallelen finden lassen. Analog zu Ciceros Aussage über das Planetarium des Archimedes: „Hic velut Deus terrenus mechanico artificio sphaeram vitream fecit“ (vgl. A. Stöcklein, Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt, München 1969, S. 63 ff.) gehen christlich-humanistische Theoretiker seit der Mitte des 15. Jahrhunderts davon aus, daß dem Menschen Gottähnlichkeit zukommen könne, wenn er entsprechend seiner eigenen Gewordenheit wie Gott selbst Schöpfungen hervorbringen würde (vgl. V. Rühner, Homo secundus deus, in: Jahrbuch der Görres-Ges. Bd. 63, 1954, S. 248—291, bes. S. 265 ff.). Mit der Produktion der Gliederpuppe versucht sich der Mensch als gottgleicher Schöpfer, in ihr will er ein Spiegelbild seiner selbst erzeugen, das in seiner Vollkommenheit dem Paradieszustand nahe ist. In diesem Sinne stellen die Gliederpuppen Vorstufe zu Versuchen dar, Leben zu erzeugen durch Nachgestaltung des Menschen; das getreue Nachbild des Menschen in der Gliederpuppe wäre ein noch sakral gebundenes Vorbild der Androiden-Automaten.

An diesem und den anderen Beispielen sollte angedeutet werden, daß die Aufspaltung des Lebens und analog der Kunst in religiöse Gebundenheit und freie, „artifizielle“ Entfaltung nicht so glatt und linear verläuft, wie dies die Gegensatzpaare Spätgotik-Renaissance, Sakralität-Sinnentleerung, um die zentralen Begriffe des Kataloges zu wiederholen, suggerieren. Die historische Anwendung dieser als polar mißverstandenen Termini ermöglicht es, die Funktionslosigkeit als Funktionsbestimmung der Kunst im 15. Jahrhundert beginnen zu lassen und damit den neuzeitlichen Kunstbegriff in die Epoche des Spätmittelalters hinauszuschieben (vgl. H. Blumenberg, Die

Legitimität der Neuzeit, Frankfurt a. M. 1966, bes. S. 439 ff.). Dieser Vorgang wurde hier problematisiert, um darauf hinzuweisen, daß die Autonomisierung des künstlerischen Schaffens als Freisetzung des Ästhetischen ursprünglich nicht gegen das Sakrale gerichtet, sondern in ihm selbst angelegt war und von ihm geschürt und genutzt wurde und daß die Kunst substantielle Fragen gerade dort beantwortete, wo sie in heutiger Sicht nur „virtuos“ erscheint. Damit entfällt eine entscheidende Legitimationsbasis neuzeitlichen Kunstverständnisses. Demgegenüber bestätigte die unter den Begriffen der „Sinnentleerung“ und des „Artifiziiellen“ stehende Ausstellung durch eine entsprechend geschichtslose Präsentation der Exponate vor allem den zu Grunde liegenden Kunstbegriff und vergab damit die Chance, die alten Klischees an neuem Material zu überprüfen und die besondere historische Aufgabe der Kunst dieser Wendezeit aufzudecken.

Horst Bredekamp

„TOT LERING EN VERMAAK“, BEDEUTUNGEN HOLLANDISCHER
GENREDARSTELLUNGEN AUS DEM 17. JAHRHUNDERT

Ausstellung des Rijksmuseums Amsterdam, 16. Sept. bis 5. Dez. 1976

(Mit 3 Abbildungen)

Der niederländische Titel dieser ungewöhnlich bedeutsamen Ausstellung, verdeutscht etwa „Zur Belehrung und Belustigung“, wurde im 17. Jahrhundert geradezu sprichwörtlich gebraucht, um Aufgabe und Sinn der zeitgenössischen Malkunst zu umschreiben, wie E. de Jongh in der Einleitung zu dem gewichtigen, leider schon vergriffenen Katalog ausführt; er erklärt damit zugleich die Aufgabe dieser Ausstellung — an 77 ausgewählten holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts jene Bedeutungen aufzudecken, die höchstwahrscheinlich den Malern und zeitgenössischen Betrachtern dieser Werke verständlich und geläufig gewesen sind, jedoch später vergessen, und vielfach bis heute übersehen wurden. Auf fast 300 Seiten des Kataloges werden für jedes der ausgestellten Gemälde nur Deutungsvorschläge vorgelegt; Fragen der Komposition und Farbgebung, Zuschreibung und Datierung werden nicht behandelt. Diese neu aufgedeckte Bedeutungsfülle beruht auf jahrelangen Forschungen, sie tritt als Bildgegenstand wieder in unser Bewußtsein, wohl unbeabsichtigt, doch genau ein Jahrhundert, nachdem Fromentin in seinen *maitres d'autrefois* von 1876 Ziel und Zweck der holländischen Malerei allein in der *peinture* sehen wollte — „la Hollande n'a rien imaginé, elle a miraculeusement bien peint“ (Ausg. von W. Rotzler, Bâle 1947, S. 177 — IV. Kap., das von der „absence totale ... d'un sujet“ handelt).