

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 „Artifizialen“ 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).



Diese ikonographisch-ikonologische Deutung und Bewertung holländischer Bilder erläutert E. de Jongh, Professor für Allgemeine Kunstwissenschaft und Ikonologie an der Rijksuniversiteit Utrecht, der Initiator dieser Ausstellung, in seiner durchgehend auf zeitgenössische Schrift- und Bildquellen des 17. Jahrhunderts zurückgreifenden Einleitung; sie wird hier knapp referiert, wobei zu hoffen ist, daß sie in wörtlicher Übersetzung Grundlage eines ähnlichen, wenn auch bescheideneren deutschen Ausstellungsvorhabens sein wird, „zur Belehrung und Belustigung“ aller, die nicht zu den mehr als 64 000 Besuchern der Amsterdamer Ausstellung gehörten, die den noch zu würdigenden museumspädagogisch wohldurchdachten Aufbau nicht wahrnehmen konnten.

De Jongh erinnert an die zumeist individuell den Bildgegenstand bezeichnenden Bildtitel des 17. Jhdts. — *geselschap, soldaets kroeghje, bordeltingen* — und setzt sie gegen den weitmaschigen und leicht abwertenden „Genre“-Begriff des 19. Jhdts.; er berichtet von der eigentümlich widersprüchlichen Bewertung dieses durch ihn als vereinfachende Verabredung beibehaltenen Begriffs „Genre“ in der Kunsttheorie des 17. Jhdts., die Bilder dieser Thematik nicht sonderlich schätzte, während sie gleichzeitig von den Zeitgenossen hochbewertet wurden als „Nachahmung des Lebens, Spiegel der Gesellschaft und Bild der Wirklichkeit“, wie es die damaligen Lehrbücher der Poetik in der Nachfolge Ciceros formuliert haben. Manche Bilder leben noch aus Allegorien und sinnbildlichen Darstellungen des 16. Jhdts., sie werden jedoch nach Art des 17. Jhdts. „realistisch“ eingekleidet und verbinden so eine wirklichkeitsnahe Darstellung mit überkommenem Denken in Sinnbildern. Einleitung und Katalogtexte bringen hierfür aus dem zeitgenössischen Schrifttum (Ph. Angel, J. Cats, J. de Brune u. a.) zahlreiche Zitate, die allerdings dem nicht-niederländischen Leser, auch Liebhabern niederländischer Malerei, schon sprachlich nicht leicht zugänglich sind in ihrer „angenehmen Düsternis“ (J. Cats). Zur Einführung in die niederländische Literatur dieser Zeit sei besonders für Kunsthistoriker verwiesen auf die von M. C. A. van der Heyden mit Worterklärungen und Kommentar versehenen paperbacks des „spectrum van de nederlandse letterkunde“ (Prisma-boeken, Utrecht), besonders die Bände 9 und 10: „De ziel van den poet vertoont zich an zijn dichten“ (Lyrik von Bredero, Hooft, Vondel, Luyken) und „Profijtelijk vermaak, moraliteit en satire uit de 16e en 17e eeuw“ (Prosa und Lehrgedichte von Crul, Hooft, Huyghens, Vondel und Roemer Visscher, aus dessen „Sinnepoppen“, 3. Schock von 1614 zahlreiche Abbildungen beigegeben sind).

Im folgenden Abschnitt gibt de Jongh zu bedenken, daß für das „Genre“ im Gegensatz zur Historienmalerei die theoretischen Äußerungen fehlen; offenbar waren jedoch im 17. Jhd. Emblembücher, Beischriften auf Stichen, jede Verbindung von Text und Bild bei Malern im Gebrauch, weil seit dem 16. Jhd. die horazische Gleichsetzung „ut pictura poesis“ Allgemeingut war. Die Umstellung dieses Satzes zu „ein Gemälde ist wie ein Gedicht“ wird be-



gründet durch den Hinweis auf den Ehrgeiz der Maler, die seit dem 16. Jhdt. am Ruhm der Dichter teilhaben wollten, wie Renselaer W. Lee 1967 nachgewiesen hat. Kaum einmal ist die Auflagenhöhe, die Verbreitung von Emblembüchern überliefert, — mit Ausnahme der Werke des J. Cats, die 1644 und 1681 als „Bibel der jungen Leute“ bezeichnet werden. Häufig besteht bei den „Genrebildern“ des 17. Jhdt. die Möglichkeit einer schwebenden Interpretation, weil Vieldeutigkeit, alles Doppelbödige, damals geschätzt wurde als Zeichen künstlerischer Freiheit. Alle Deutungsversuche müssen mit der besonderen Problematik rechnen, daß erst 1707 durch G. de Lairese eine Theorie zur Deutung emblematischer Bildinhalte gegeben wurde, auf die sich auch die heutigen Ikonologen noch stützen bei ihrer „Grillen-jagd“, obwohl höchstwahrscheinlich die damaligen Künstler sich lieber und häufiger an Cats und Angel, auf die von ihnen gelobte Mehrdeutigkeit der Bildinhalte bezogen haben. Schließlich betont de Jongh, wie absichtsvoll-deutlich andererseits die Maler damals ihre Bilder konzipierten, um zur Belehrung und Belustigung beizutragen — *ridendo dicere verum*, wie seit der Antike gebräuchlich, wobei das Verhältnis von „Belehrung“ (im Niederländischen mit dem Unterton religiöser Unterweisung) und „Belustigung“ (die eine überindividuell-gesellschaftliche Tendenz in sich schließt) umkehrbar ist und sich auch dadurch vom „Kunstgenuß“ des 19. Jhdts. scheidet. Auch kann das Vergnügliche im Bilde das Erbauliche überdecken, gerade durch Darstellung unmoralischen Benehmens wird auf Tugenden verwiesen, und es bleibt dem Betrachter überlassen, wie er die Gewichte setzen will. Bei Cats ist nachzulesen, daß im 17. Jhdt. diese Einstellung üblich war; erst im 19. und noch bis ins 20. Jhdt. wurden Bilder ursprünglich so vieldeutiger Aussage einseitig verstanden als „Spiegel des Lebens“, als schöne Form, als beglückende Vereinigung kompositorischer und farblicher Kunsterfahrung. „Einer solchen Kunstauffassung ist die Kunstgeschichte entwachsen“, stellt de Jongh abschließend fest, — und beendet seine Darlegungen, als gebildeter Niederländer skeptisch gegenüber rigorosen Formulierungen: „Die in diesem Katalog gegebenen Interpretationen bieten keine absoluten Wahrheiten. Wir hoffen, befreit zu sein von den Blinden Flecken des 19. Jhdts., aber zweifelsohne sind wir mit anderen behaftet“. Diese vorsichtige Einstellung gegenüber neuen Entdeckungen wurde dem Besucher der Ausstellung sogleich am Eingang zur Ausstellung nahegelegt, weil dort drei Gemälde von deutlich sinnbildlichem Charakter gezeigt wurden als „Fragezeichen“, noch unauflösbare Werke von H. v. d. Burch (?), E. v. d. Neer und Rembrandt.

Vorarbeit für diese genau dokumentierten Aussagen und die gut redigierten Katalogtexte der zahlreichen nicht einzeln genannten Verfasser haben de Jongh und die Mitarbeiter seines Utrechter Institutes seit mehr als einem Jahrzehnt geleistet, auch durch Beiträge in der seit 1966/67 (jaargang 1) durch das Utrechter Institut veröffentlichten Zeitschrift „Simiolus“.



Als Voraussetzungen sind auch die Kataloge thematischer Ausstellungen einiger niederländischer Museen zu erwähnen: „Het schilderatelier in de Nederlanden 1500—1800“, Museum Nijmegen, mit dem Beitrag von E. R. M. Taverne, „Enkele allegorieën op de schilderkunst“, S. 31—46; ferner der Ausstellungskatalog „De schilder en zijn wereld“, Delft und Antwerpen 1964/65, und Ausstellungskatalog „Ijdelheid der Ijdelheden“, Leiden 1970 mit umfangreicher Darstellung des Vanitas-Themas. — Besonders hinzuweisen ist auf die grundlegende, schwer zugängliche Arbeit zur Bedeutung der Emblembücher für die niederländische Malerei, die E. de Jongh im Anschluß an niederländisch-belgische Rundfunksendungen veröffentlicht hat: Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw, (Amsterdam) 1967; diese Veröffentlichung, ihre Bildauswahl und Typographie bilden die literarische Vorform der Amsterdamer Ausstellung, in die neun der dort behandelten Bilder übernommen worden sind (u. a. Terborch, Buytewech, Dou, Steen, Vermeer). Außerdem hat de Jongh zum Katalog der Brüsseler Ausstellung von 1971 „Rembrandt en zijn tijd“ eine wichtige Abhandlung beigesteuert: „Realismus und Schein-Realismus in der holländischen Malerei des 17. Jhdt.“ (S. 143—194), mit Abschnitten über Genre, Landschaft, Stilleben, Bildnis, gefolgt von übergreifenden ikonologischen Untersuchungen.

Auch diese Vorarbeiten zur Katalog-Einleitung ermöglichten und begründeten die Beschränkung der Ausstellung auf 77 Gemälde, die mit ganzseitigen Abbildungen, Texten und Vergleichsmaterial über 250 Seiten des Kataloges füllen. Zwei Drittel dieser Gemälde stammen fast sämtlich aus den großen, manche auch aus entlegenen öffentlichen Sammlungen der Niederlande. Das restliche Drittel bilden Leihgaben aus öffentlichen englischen, französischen und deutschen öffentlichen Sammlungen; jeweils einzelne Bilder wurden entliehen aus Belgien, der DDR, Österreich, Irland, Polen, Portugal, der Schweiz und den USA. Die Kriterien für diese weitgespannte Auswahl sind aus dem Katalog allein nicht ganz ersichtlich, er ist alphabetisch nach Künstlernamen angelegt. Erst aus der überzeugenden Gruppierung der Bilder in der Ausstellung nach den einzelnen Bildinhalten — wobei beieinander hängende Bilder sich gegenseitig erklären — und durch einleuchtend knappe Beschriftung (Niederländisch und Englisch) wurde die Absicht der für die Ausstellung verantwortlichen umfangreichen Arbeitsgruppe deutlich: In neuen Zusammenhängen möglichst jeden der für das niederländische 17. Jahrhundert bezeichnenden Bildgegenstände auch an sonst schwer zugänglichen Bildern gemeinsam zu vergegenwärtigen.

Bei dieser neuen Forschungsrichtung wurden die „Großen Meister“ eher beiläufig behandelt, — verständlicherweise war Frans Hals in der Ausstellung nicht vertreten, Vermeer nur mit dem „Liebesbrief“ des Amsterdamer Rijksmuseums (Katalog 1976 Nr. A 1595), Rembrandt nur mit der jüngst für das gleiche Museum erworbenen, schwer deutbaren „Musizierenden Gesellschaft“ von 1626 (Katalog 1976 Nr. A 4674, Bredius-Gerson 1969<sup>3</sup>. Nr. 632).



Für zumeist bekannte Bilder von Dou, Maes, Metsu, Steen, Terborch ergaben sich neue, deutlichere Einsichten in die ursprüngliche Bildbedeutung, jeweils durch Vergleichsabbildungen aus Emblembüchern, nach zeitgenössischen Stichen und Gemälden, bisweilen auch nach Kunstwerken älterer Stilepochen, so einleuchtend und grundlegend erwiesen, daß sie gerade deshalb den Rahmen dieser Besprechung überschreiten. Nur beispielhaft sei an dem bekannten Braunschweiger Bild Honthorsts (Kat. Nr. 28) und zwei emblematischen Stichen aus Cats' Spiegel van den ouden en nieuwen tyt von 1632 (Abb. 6a—7) gezeigt, daß dieses vermeintlich momentane Genrebild „Der Soldat und das Mädchen“ eindeutig zielt auf leichtfertige Liebelei, mit Anklang an die Geschichte des Verlorenen Sohnes im allgemeinen, — wobei der Betrachter entscheiden muß, ob er sich vom Reiz der Liebesflammen anlocken oder warnen läßt. Viele Gemälde von „Kleinmeistern“ bewiesen eindeutig ein bisher allenfalls vermutetes, breites und langdauerndes Wirken eines Bildverstehens auf emblematischer Grundlage bis in die Zeit um 1700 bei diesen „Genremalern“.

Abschließend sollen die Themenkreise der Amsterdamer Ausstellung zumindest genannt werden, weil sie in ihrer einleuchtenden Formulierung nicht in den Katalog eingegangen sind, jedoch als Beschriftung in der Ausstellung den zahlreichen Besuchern, die sich ohne Katalog vor der ungewohnten Zusammenstellung von volkstümlichen mit nahezu unentdeckten Gemälden orientieren wollten, jene museumspädagogischen Hilfen gab, die hier — wie sonst nur selten — auch dem Kunsthistoriker Aufschlüsse gaben. Am Eingang stand deutlich, doch unaufdringlich zu lesen: „Darstellungen des alltäglichen Lebens im Haus, bei Geselligkeiten, im Wirtshaus wurden im 17. Jahrhundert oft gemalt, um Ideen und Maximen zu vermitteln — nicht als zufällige Momentaufnahmen, sondern als überlegte Kombinationen, um dem Bild die Bedeutung einer Botschaft zu geben. Viele dieser ursprünglichen Bedeutungen sind vergessen; ihre neuerliche Aufdeckung erfordert eingehende Erforschung von Dichtung und Schauspiel, von Sprichwortsammlungen und Malertraktaten. Unter jedem Bild steht ein eigener Text, der das Ergebnis von Forschungen nach des Künstlers eigenen Intentionen wiedergibt“.

In einem fünffach unterteilten Großraum mit 12 Wandteilen begann die Folge der ausgestellten Gemälde mit dem seit H. Rudolphs Beitrag zur Pinder-Festschrift von 1938 allgemach geläufigen Thema der Vanitas und der Vergänglichkeit, denen Darstellungen überzeitlicher Tugenden gegenübergestellt waren. Fünfsinne-Bilder, wie sie H. Kauffmann erstmals in der Festschrift für Dagobert Frey von 1943 behandelt hat, schlossen sich an, fortgeführt in Darstellungen der Musik als Ausdruck von Freude und Verdruß in der Liebe. In einem zweiten Komplex waren Tugenddarstellungen (Nächstenliebe, Wachsamkeit) den Lastern gegengestellt: Geiz, Trunksucht, leichtfertige Liebe und deren vielfache Verführungen. Faulheit und Neugier



wurden in einer weiteren Folge vorgeführt. Großen Raum nahm die Liebe in ihren verschiedenen Formen und Gefahren bei Spiel und Fest ein; Darstellungen mit Briefen deuteten auf glückliche Bestätigung von Liebe, oder Anzeichen enttäuschenden Wankelmutes. In engem Zusammenhang damit standen mehrere Darstellungen glücklich oder enttäuscht liebender Frauen, die beim Arzt Rat suchen, der ihnen oft aber nur die bevorstehende Schwangerschaft ankündigt. Abschließend wurden Beispiele geboten für die von de Jongh (Simiolus 3/1968—69) erforschte aufdringliche Liebessymbolik im Bilde eines Vogels, der seinem Käfig entschlüpft — oder gerade noch darin festgehalten wird.

Diese wohl durchdachte Hängung nach Themen in einem neuen variablen Ausstellungsraum, der sich leicht nach Themen gliedern läßt, bewies von neuem die Spannweite der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, — und die der Sinnbildforscher des 20. Jahrhunderts in den Niederlanden. Dort bestimmt diese Forschungsrichtung bereits weitgehend die Kunstwissenschaft, wie sonst kaum irgendwo — außer vielleicht in Schweden, wo A. Ellenius schon 1966 seine „Karolinska bildidéer“ veröffentlichte, *Pictorial Ideas in Swedish Art of the Caroline Period* (Zeit der Könige Karl X. und Karl XI. aus dem Hause Pfalz-Zweibrücken 1654 — 1660 — 1697), mit dem Nachweis absolutistisch geprägter Bildthematik. Gilt es noch heute, daß die Niederländer seit Gründung ihrer ersten Universität in Leiden (1575) eine besondere Begabung und Neigung für philologisch strenge Sachforschung entwickelt haben, die nun als neues fruchtbares Feld auch für die Kunstgeschichte des Landes von vielen bearbeitet wird? Der Vergleich mit den — sicherlich auch aus politischen Gründen erwachsenen — so divergierenden Richtungen der heutigen deutschen Kunstgeschichtsforschung drängt wohl zu verlegener Bejahung dieser nicht nur rhetorischen Frage.

Wolfgang J. Müller

## REZENSIONEN

HEINRICH LUTZELER, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst. Band 1—3*, in: *Orbis Academicus*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1975.

Kann man schon nicht herauspringen aus seinem eigenen Zeitalter der Dokumentationen, so ist wenigstens dieser Trost dem Kunsthistoriker gewiß, daß eine von Heinrich Lützelers für sein Fach geschriebene unzüftlerisch, lesbar und amüsant ist. Diese entgegen der Vernunft nun doch meist Kunstwissenschaft genannte Disziplin soll durch die drei Bände starke