

nicht mehr rekonstruierbar. Die Versteigerungskataloge des 17. und 18. Jahrhunderts führen zumeist nur summarisch Namen oder Sujets auf.

Einen seltenen Glücksfall stellt dagegen die Sammlung von Nicholaes Anthoni Flinck in Rotterdam dar. Zunächst von seinem Vater Govaert Flinck vermutlich als reine Künstlersammlung angelegt, erweiterte sie der Sohn in großem Umfang. Dem Umstand, daß sie im Jahre 1723 en bloc an den Duke of Devonshire verkauft wurde und sich bis heute zum größten Teil noch in Chatsworth befindet, verdanken wir den seltenen Einblick in Umfang und Qualität eines solchen Bestandes, aus dem sich de Bisschop fünf Zeichnungen zur Vervielfältigung auslieh. Daß gleichermaßen der junge Adriaen van der Werff, wie er in den eigenhändigen Notizen zu seiner Biographie schreibt, von seinem Freund und Mäzen N. A. Flinck in dessen Sammlung angeleitet wurde, durch das Studium der Zeichnungen Raphaels und Carraccis neue Vorbilder zu suchen, zeigt neben dem ästhetischen den didaktischen Aspekt des Kunstsammelns als Geschmacksbildung. In gleichem Maße wünschte de Bisschop seine Vorbildersammlung von Künstlern und Sammlern genutzt zu wissen.

Die von de Bisschop herausgegebenen Vorlagenbücher der *Icones* und *Paradigmata* markieren deutlich Neuorientierung und Stilwechsel in der niederländischen Malerei im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Nach einer Zeit künstlerischer und ästhetischer Verwahrlosung, die de Bisschop, wie er in der Widmung an Johan Six schreibt, durch die häßlichen zeitgenössischen Aktstudien gekennzeichnet sieht, wollen seine Bücher Wegweiser zu einem klassischen, von den Vorbildern der Antike und der italienischen Kunst geformten Stil sein.

30 Jahre vor Gerard de Laïresses *Gronddegginge der Teekenkonst* (1701) und 36 Jahre vor dem erfolgreichen *Groot Schilderboek* (1707), sind sie als pädagogisches Anliegen zu verstehen, Dilettanten und Künstler zu „decorum“, „iudicium“ und „selectio“ zu erziehen. Jan de Bisschop hat mit seinen Büchern entscheidend zur Verbreitung und Bedeutung des Klassizismus in Holland beigetragen. Mit seinem Bemühen, dem Modellstudium für Künstler neue Vorbilder zu geben, ist er darüber hinaus eng mit der Geschichte der Akademiegründungen in Holland verbunden.

Barbara Gaehtgens

EDDY DE JONGH, *Portretten van echt en trouw. Huwelick en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Zwolle/Haarlem 1986 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Frans Halsmuseum, Haarlem, 15. 2.—13. 4. 1986).

Das Interesse an Porträts hat traditionell zwei unterschiedliche Beweggründe, deren erster, primärer, auf die Identität des Porträtierten zielt und deren zweiter, zumeist späterer, vom Rang und Namen des Urhebers ausgeht. Das spiegelt sich in den entsprechenden Literaturen wider, etwa Porträtkatalogen einerseits oder Künstlermonographien andererseits; zumindest tendenziell können die einen auf den Namen des Künstlers, die anderen auf den des Dargestellten verzichten. Dieses zweifache Interesse ist keineswegs gleichsam statisch und naturbedingt, sondern verdankt sich einem (andauernden) Teilungsprozess; so war oft gerade der 'Namensverlust', etwa aufgrund des Alterns von

Bild und *Gens* oder außerplanmäßigen Besitzerwechsels, verantwortlich für das Überwechseln des Porträts von der einen in die andere Sphäre. Auf diese Weise konnte im Laufe der Zeit der Anteil jener ins Reich der 'reinen' Kunst einkehrenden Werke zur Dominanz gelangen und eine in 'reine' Anschauung mündende Betrachtung fördern, der — wie jüngst im Falle des Boehmschen Buches (1985) in extremer Weise — das Augenmerk auf die genuinen Bestimmungen von Porträts gänzlich abhanden gekommen ist. *Post festum* konnte das Porträt nunmehr in der Rangordnung der Gattungen aufholen und eine Stellung gewinnen, die ihm aufgrund seiner als Geburtsmakel ausgelegten Dienstbarkeit von den zeitgenössischen Dogmatikern verweigert worden war.

Es kann indessen nicht darum gehen, den Prozeß — was ohnehin nicht möglich ist — umzukehren; will man jedoch auch Porträts eines bei anderen Bildgattungen längst selbstverständlichen Erkenntnisinteresses würdigen, dürfte kein Weg an der Anstrengung vorbeiführen, die Namen der Dargestellten, der Besteller und Besitzer wiederzugewinnen.

Dieses hat sich die Haarlemer Ausstellung und der begleitende Katalog zur Forderung gemacht und in ungewöhnlichem Maße realisiert. Mehr als zwei Drittel der 83 ausgestellten resp. bearbeiteten Bilder konnte auf die Ursprungssituation zurückgeführt werden. Zugute kam dabei die thematische Fixierung auf Porträts „van echt en trouw“, die — stärker im primären Zusammenhang verwurzelt — sehr viel seltener als Einzelporträts zu ausgesprochenen Galeriebildern avanciert sind. Die weitaus meisten Bilder der Ausstellung stammen aus kleineren niederländischen Provinz- und Gemeindemuseen, Familienstiftungen und Privatsammlungen und dürften auch dem Kenner einiges Neue bieten. Das bekannteste Bild, Frans Hals' Isaac Massa und Beatrix van der Laen (Nr. 20), eines der wenigen, das aus einer großen Galerie kommt (Rijksmuseum, Amsterdam), kann zugleich als Schlüsselbild des Ganzen gelten: An ihm erprobte der Autor des Katalogs Eddy de Jongh ein Vierteljahrhundert zuvor auf den Spuren von Hans Kauffmann die emblematische Deutung eines Ehepaarbildnisses (zusammen mit P. J. Vinken, in: *Oud Holland* 76/1961, S. 117—152) und wies u. a. nach, daß die auffällige Distel im Vordergrund nicht etwa dem „trotzigen“ Charakter des jungen Ehemanns zuzurechnen sei, wie man es früher zu deuten liebte (Schmidt-Degener 1920), sondern als einschlägiges Symbol ehelicher Treue zu gelten habe.

Derartige Dechiffrierungen im Bereich der Darstellungen von Ehepaaren, Familien und heiratsfähigen Töchtern aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind das Thema des Kataloges, um den allein es in dieser Besprechung geht („Deze specifieke portretikonografie ... zal beschouwd worden in het licht van denkebeelden over het huwelijk en over de verhouding tussen man en vrouw“ (S. 14). Der Einleitungssay (S. 14—64) berührt in drei Abschnitten porträtsoziologische, ehe- und sexualideologische, sowie emblematisch-motivische Fragen; auffallend ist dabei das Bemühen um un- oder doch weniger bekannte Text-, Quellen- und Bildbelege. Nach einem farbigen Abbildungsteil folgt der Katalog der 83 Bilder (bzw. Doppelbilder), deren jedes einzeln monographisch bearbeitet, meistens zusätzlich illustriert und mit Anmerkungen versehen ist. Der Katalog gliedert sich in sieben Kapitel, die vorwiegend aus den Lebenszusammenhängen der Besteller abgeleitet sind, also Gattungs- und Gestaltungsmerkmale kaum berücksichtigen: Vóór het huwelijk (Vor der Ehe) 1—10, De echtelijke staat (Der Ehestand) 11—42, De familiekring

(Der Familienkreis) 43—64, Liefde baart kunst (Liebe gebiert Kunst) 65—68, Harmonie en huwelijk (Harmonie und Ehe) 69—71, Ons dagelijk brood (Unser täglich Brot) 72—77, Rollenspel (Rollenspiel) 78—83. Diese Art des Zugriffs und die andauernde Präsenz der Besteller und ihrer Umstände schaffen den unvergleichlich familiären, nachbarlichen Ton, den man oft wahrnimmt, wenn Holländer von ihrer Kunst handeln. Man erfährt eine Menge Volks- und Kostümkundliches — etwa über Zahnstocher als Accessoire des gehobenen Habits (Nr. 17), über die Usancen beim Gebrauch von Trauringen (Nr. 23), apotropäische Wolfszähne (Nr. 45) usf.

Die Fülle der Details, sonderlich der Familiennachrichten, die an sich die eingangs angemahnte Forderung einzulösen in stande scheint, ist indessen — sicherlich auch infolge ihrer im Katalog zersplitterten Erscheinungsweise — nicht in dem Maße vernetzt, das nötig wäre, um generalisierende Einsichten zu erlauben: Welche Gruppe (sozial, konfessionell, geographisch) bediente sich vorzugsweise der Porträts? Wann (Lebensalter) oder zu welchen Anlässen (Verlöbnis, Hochzeit, Hochzeitstage, Geburten, Sterbefälle usw.) wurden Bildnisse bestellt? Wie sahen die Verträge/Absprachen aus, wie entstanden die Porträts usw.? Die zahlreichen, solche Fragen berührenden Daten scheinen mehr aus buchhalterischem Registrierungsdrang denn mit Blick auf ihren eigenen, weiteren Wert verbucht worden zu sein. Auch die wiederholt auftretenden Fälle, daß sich dieselben Personen in höherem Alter ein weiteres Mal oder — nach erneuter Verheiratung — in neuer Verbindung konterfeien ließen oder daß Kinder aus diesen Verbindungen ihrerseits dem vorgezeichneten Weg in die bildliche Repräsentation folgten, sind als Gelegenheiten, die sozusagen subjektive Seite zu erhellen, weitgehend verschenkt worden.

Zwei Motiven ist jedoch eine kontinuierlichere Aufmerksamkeit gezollt worden. Es handelt sich dabei um die gemeinsame Vorstellung von Lebenden und Toten im Bildnis sowie die Frage nach der bildinternen Platzierung von Mann und Frau, der sich der Autor bereits in der Einführung (S. 36 ff.) widmet. Beides lohnt eine nähere Erörterung.

Daß dem Mann mit der heraldischen die bevorzugte rechte Seite (vom Bild aus gesehen) zukomme, ist auch außerhalb der Porträtkonvention — so durch Verlautbarungen von Cats — eigens für diese Kunstlandschaft und -epoche verbürgt. Die nicht eben häufigen, doch infolgedessen umso auffälligeren Abweichungen vom Schema glaubt E. de Jongh dem der Ehe vorausgehenden Verliebt/Verlobt-Stadium zurechnen zu können, als eine eher chevalereske Geste des Bräutigams, die mit der Heirat ihr Ende finde. So plausibel es ist, daß eine Lockerung von Verhaltens- und Bildmustern zuerst in weniger fest gefügten Konstellationen Raum greifen kann, wofür der Autor einige wenige Beispiele zu zitieren vermag, so voreilig ist es, solche Freiheiten sogleich wieder in ein Regelwerk gebunden, als Kennzeichen des Brautstandes zu sehen. In diesem und ähnlichem Zusammenhang schlägt immer wieder die Gläubigkeit an die normative Kraft vor allem der Cats'schen Ehe-Ansichten („Houwelyck" 1625, „Trou-Ringh" 1637) durch, die zwar nicht generell zu leugnen ist, aber gerade durch ihr Vorhandensein auch die Chance und Herausforderung zu abweichenden und kontrastierenden Haltungen bot. Rembrandts eigenes 'Allianz'-Bild in Dresden, dessen an keiner Stelle gedacht wird, illustriert eine solche Wendung am eindrucksvollsten. Aber auch das eigens als Beleg zitierte Titelbild der de Jongh'schen Quelle („Houwelyck", Middelburg 1625), auf dem die sechs

Lebensstufen der Frau erläuternd nachgezeichnet sind, taugt nicht einmal zur Demonstration: Zwar wechselt die Frau im vierten Stadium („Vrouwe“) von der Rechten an die Linke des Mannes, doch bei der Aufbahrung bzw. der Grabskulptur, wo nun wirklich an die Ewigkeit der Dinge gedacht ist, wechselt sie wieder auf seine rechte Seite! Möglicherweise nur ein Versehen des Stechers, das indessen toleriert wurde.

Das Abweichen von der heraldischen Regel, wofür das vorliegende Buch selber Beispiele von sichtlich gestandenen Paaren biëtet (Nrn. 25a, 52, 53, 64), ist aber geeignet, nunmehr den Blick für die je individuellen Bestimmungen zu öffnen. Gerade daran, das beweisen die präsentierten Werke zur Genüge, herrschte mittlerweile kein Mangel! Schienen zwar die mächtigen Innovationsschübe der Renaissance und des Manierismus an der von starren Konnubien geprägten Bildwelt nahezu folgenlos aufzulaufen, so drängen im 17. Jahrhundert zunehmend persönliche Stellungnahmen ins Bild der Ehe: z. T. auf dem Vehikel der unerhört anschwellenden Emblematis, die de Jonghs Generalthema ist, z. T. durch Symbiose der alten mit neuen Ikonographien (z. B. „Rollenspiel“), oft auch mit biographischen Komponenten, welche die verbindlichen Codes überlagern oder ersetzen (Vgl. z. B. Jan de Brays Bild des Haarlemer Zeitungsverlegers Abraham van Casteleyn und der Margaretha van Bancken, Nr. 36) und naturgemäß nur biographisch zu entschlüsseln sind.

Neben diesen Veränderungen beginnt manches, was in der Ehe- und Familienthematik seit Anbeginn ihrer Ikonographie mitgeschleppt wurde, zum (bildlichen) Problem zu werden. Das gilt insbesondere für das andere der ausgewählten Motive, das bezeichnenderweise mehr bei der Lektüre des Katalogs auffällt als angesichts der Bilder: das Nebeneinander von Lebenden und Toten. So lange es sich wie bei Epitaphien und Ahnentafeln um vorrangig genealogisch motivierte Demonstrationen handelte, ließ sich dieser Sachverhalt unproblematisch handhaben; je näher sich aber im Laufe des 16. Jahrhunderts Bildnis und Lebenswirklichkeit kamen und das Bildnis weniger den Repräsentanten der *Gens* als die Person selber vorzustellen begann, desto zwiespältiger mußten mit den Empfindungen auch die Formen werden, hielt man *nolens volens* die Konvention in Ehren.

Die hier gebotene Bildauswahl gewährt ein Spektrum dieses Themas in allen denkbaren Varianten. Zunächst, als ältestes Beispiel (ca. 1555), die Tafel der Elisabeth van Culemborg (Nr. 13), deren gemeinsame Präsentation mit beiden Ehepartnern durch die dem Epitaph gemäße Devotionshaltung gleichsam vor der Ewigkeit legitimiert ist. Im Bild der Familie Godard van Reede van Nederhorst (Nr. 48, von C. und H. Saftleven) sodann ist die biographische Realität in eine szenische übersetzt: Der Witwer, zwischen der verstorbenen, aufgebahrten ersten Frau und deren lebender Nachfolgerin, umgeben von den Kindern aus erster Ehe. Diese crudeste Form des Themas visualisiert — ohne die Andeutung einer subjektiven Lösung — schlechthin die Antinomie zwischen der Lebenswelt und der Geltung abstrakter Normen. Eine zumindest bildliche Problemverarbeitung zeigt das Porträt des Johan van Wassenaer van Duivenvoirde (Nr. 29, von Jan Mijntens) — in lebendigem Verein mit seinen zwei bereits 33 resp. 12 Jahren zuvor verstorbenen Gemahlinnen: Hier scheint sich der Witwer, der offensichtlich in seinem realen Lebensalter auftritt, seiner Partnerinnen in ihrer ehemaligen Jugendblüte, aber der Kleidung der Jetztzeit (1643) zu erinnern. Ein weiteres Bild von Mijntens (Nr. 55, Familie Govert van

Slingelandt) gibt eine Familie mit allen Kennzeichen inniger Zusammengehörigkeit wieder, — ein (vorgespieltes) Glück, das seiner Scheinhaftigkeit nur durch archivalische Recherchen überführt werden kann; denn die junge Frau war im Kindbett mit dem Säugling zu dieser Zeit bereits verstorben. Handelt es sich hier noch um ein spätes Derivat der archaischen Auffassung von der Prädominanz der Rechts- vor den Lebensverhältnissen? Oder ist es bereits die sentimentale Bewältigung eines Individualschicksals? Solche Fragen bleiben offen. Endlich gilt es noch der durchaus bürgerlich anmutenden Rationalisierung des Problems zu gedenken, wie sie in Jan Miense Molenaers Haarlemer Familienbild (Nr. 69) praktiziert ist: Die Lebenden sind zwar unter sich, aber gleichsam unter den Augen und in Gegenwart der verstorbenen Eltern, die als Bildnisse an der Rückwand des Raumes erscheinen und so die Bildnisfunktion im Bildnis selbst illustrieren.

Diese Beispiele zeigen, daß der Zugriff de Jonghs, obschon profund und minutiös angesetzt, bereits da endet, wo erst noch die kunstgeschichtlichen Schlüsse zu ziehen sind: Nicht das, was gesehen wird, ist unnützlich: Das, was darüber *nicht* gesehen ist, macht den Mangel aus. Nicht nur hier ist es soweit gekommen, daß ikonographisch-emblematische Hellsichtigkeit mit gleichzeitiger Blindheit für die Werke selbst daherkommt, — als seien Porträts in erster Linie Sinnbildpuzzles und nicht eine einschlägige, sozial begründete Aufgabe, die sich im privaten Wechselspiel von Besteller und Autor vor den Augen der Öffentlichkeit realisierte, wobei beim Bildnis von Paaren noch interne Zwischenbeziehungen hinzutreten. Das sei nochmal an einem Beispiel erläutert: Von zwei verwandten, möglicherweise von derselben Hand (Gerard van Honthorst) stammenden Bildern, auf denen jedesmal eine Frau damit beschäftigt gezeigt wird, das Bildnis eines Mannes zu malen, steht das eine gemäß de Jongh „Vóór het huwelick“, also gleichsam für die Allegorie einer Braut (Nr. 8), das andere für den von der Antike hergeleiteten Topos „Liefde baart kunst“ (Abb. 68), — Werke, bei denen, wie es heißt, „formeel ... sekere overeenkomsten (bestaan)“, die jedoch ein „essentieel verschil“ besitzen und „in een geheel andere betekenisfeer“ gehören (S. 81), weil einmal der Vater, das andere Mal der Ehemann (?) auf der Staffelei erscheinen. Unter dem selbstverordneten Zwang, nur „allegorische“ Malerinnen zu akzeptieren, unterbleibt die schlichte Frage, ob es sich nicht etwa um wirkliche Malerinnen handelte, die ihren Beruf oder ihr Talent aktiv ins Spiel brachten. In gleicher Weise inszenierte Malerbilder — zumeist Selbstbildnisse — demonstrieren fraglos den Beruf, wobei das Bildnis/die Bildnisse auf der Staffelei in beliebiger Kombination alle im Porträt möglichen Gruppenbildungen und -beziehungen thematisieren können.

Die interpretierende Arbeit de Jonghs läuft auf ein Erläutern von Kontexten mit Kontexten — bildlichen wie literarischen — hinaus; so aber kommt man nicht zum (kunst-)geschichtlichen 'Urtext'. Das in den letzten Jahren, auch im Rahmen der Frauenforschung, stark aufgekommene Interesse für die historischen Kleinstrukturen, den Alltag, die empirischen Lebensräume, die Gruppen, nicht zuletzt die Familie wird seinen, auch der Kunstgeschichte zugewendeten, Quellendurst so kaum stillen können: Stößt man doch weniger auf die Menschen und ihre Verhältnisse, als auf lediglich Gedachtes und Gedichtetes!

Bezeugt etwa die inflationäre Bestückung der Bildnisse mit Liebesmetaphern, daß nunmehr zu dem Rechtsinstitut der Ehe, das die Bilder ursprünglich zu repräsentieren

hatten, auch emotionale Werte getreten seien, oder wird so nur die (unhaltbar werdende?) Subsistenz des alten Zustandes beschönigt? Müßte aber nicht vielmehr, soll man Kunst über ihren Quellenwert hinaus denn überhaupt ernstnehmen können, eine Emanzipation der emotionalen Werte in den Formhaushalt der Bilder selbst drängen und sie so, etwa das Hals'sche Bild, zu dem machen, was es — mit und ohne Distel — unverkennbar ist: zu einem Meilenstein in der (kunst-) historischen Freilegung subjektiver Gehalte. Allein an der Subjektivität, welche die Hegelsche Bestimmung der an den Niederländern entwickelten und erprobten Theorie der modernen, „romantischen“ Kunst ausmacht, ist die Qualität (auch) der Bildnisse „van echt en trouw“ zu messen; künstliche Sinngebungen müssen sich daran als marginale Konstrukte erweisen.

Berthold Hinz

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Poetik und Hermeneutik XII. Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. Mit Beiträgen von Wilfried Barner, Hans Belting, Carl Dahlhaus, Manfred Frank, Manfred Fuhrmann, Frantisek Graus, Walter Haug, Anselm Haverkamp, Reinhart Herzog, Max Imdahl, Hans Robert Jauß, Reinhart Koselleck, Thomas Luckmann, Niklas Luhmann, Bernhard Lypp, Odo Marquard, Christian Meier, Wolfhart Pannenberg, Klaus Schreiner, Jean Starobinski, Karlheinz Stierle, Wilhelm Voßkamp. München, Wilhelm Fink 1987. 630 S.
- Paul Hills: *The Light of Early Painting*. London, Yale University Press 1987. 160 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb. £ 20.00, \$ 30.00.
- Georg Himmelheber: *Biedermeiermöbel*. München, Beck 1986. 106 S. u. 328 Abb, davon 9 in Farbe. DM 138,—.
- Friedrich Karl Gotsch. *Ölbilder*. Mit einer Einführung von Jens Christian Jensen und einem Text zum Leben und Werk des Künstlers von Josef Paul Hodin. Hamburg, Christians 1987. 298 S. mit 167 Farbabb. (deutsch/engl./franz.) DM 128,— (—31. 12. 87: DM 98,—).
- Annegret Hoberg: *Leo Samberger*. Bayerische Staatsgemäldesammlungen Studio-Ausstellung 10. München, Neue Pinakothek, 16. 12. 86—15. 2. 87. München, Hirmer. 108 S. mit 15 Farbtafeln und 76 s/w Abb. DM 16,— (in der Ausstellung).
- Janez Höfler: *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten 1420—1500*. Bd. 24 Aus Forschung und Kunst. Hrsg. v. Geschichtsverein für Kärnten, Klagenfurt 1987. 156 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Ingrid Höpel: *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*. Frankfurt a. M., Athenäum 1987. 320 S. mit zahlr. s/w Abb. DM 88,—.
- Reinhard Hootz (Hrsg.): *Kunstdenkmäler im westl. Oberitalien. Lombardei, Piemont, Ligurien, Aostatal*. Text und Bildauswahl von Heinz Schomann. Darmstadt, Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1987. 459 S. mit zahlr. s/w Abb. DM 49,80.
- Charles Hope: *Veronese and the Venetian Tradition of Allegory*. Italian Lecture 1985. London, The British Academy 1986. 30 S. und 25 S. mit s/w Abb. £ 3.50.
- Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München, Wilhelm Fink 1987. 191 S. DM 32,—.
- H. L. C. Jaffé: *De Stijl, 1917—1931*. The Dutch contribution to modern art. London, Harvard University Press 1986. 293 S. und 48 s/w Abb. \$ 14.95.