

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

31. Jahrgang

November 1978

Heft 11

DIE SPRACHE DER BILDER. REALITÄT UND BEDEUTUNG IN DER NIEDERLÄNDISCHEN MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

Zur Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig.

6. 9. bis 5. 11. 1978

Als Karl Schnaase 1834 im fünften seiner „Niederländischen Briefe“ den *unwesentlichen Dingen* auf *immer in gewissem Grade zweideutigen* holländischen Genrebildern *oft eine bedeutende Rolle* zuschrieb, hatte er mehr ahnungsvoll als systematisch ein neues Forschungsgebiet begründet. Wie bekannt, brauchte es jedoch nahezu 100 Jahre, bis mit den Arbeiten Kauffmanns und Rudolphs der „disguised symbolism“ in niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts auch tatsächlich nachgewiesen war. Seitdem wurde in diesem besonderem Zweig der Ikonographie intensiv geforscht. Ein Bündel neuer Forschungsergebnisse liegt nun mit dem Katalog der Braunschweiger Ausstellung vor.

Es war das erklärte Ziel von Rüdiger Klessmann, Wolfgang J. Müller und Konrad Renger, die gemeinsam die Ausstellung erarbeitet und den Katalog verfaßt haben, dem heutigen Betrachter die „Sprache“ niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts zu übersetzen, deren Doppeldeutigkeiten und Hintersinne darzulegen. Zugleich sollte mit dem Katalog dem Kunsthistoriker ein Instrument zu weiterer Forschung in die Hand gegeben werden. Bleiben wir vorerst in der Ausstellung. In den neugestalteten Ausstellungsräumen des Braunschweiger Museums werden 42 Gemälde gezeigt, davon 6 Leihgaben (aus Göttingen, Hannover, Oldenburg). Ihnen sind insgesamt über 100 Embleme, Stichfolgen und Einzelblätter zugeordnet. Während der Katalog die ausgestellten Gemälde alphabetisch nach Künstlern aufführt, sind die Exponate in sechs Kabinetten thematisch gehängt, und zwar in den Gruppen „Liebe“, „Die Kräfte der Natur“, „Die Sinne“, „Tod und Vergänglichkeit“, „Tugend und Laster“, „Arm und reich“. Es ist nicht nur die Darbietung nach Themenkomplexen, die an die durch Eddie de Jongh betreute Ausstellung „Tot lering en vermaak“ erinnert (Amsterdam, Rijks-

museum, 16. 9.—5. 12. 1976; vgl. die Besprechung von W. J. Müller, in: Kunstchronik 30/1977, S. 162 ff.). Auch der Katalog ist Amsterdamer Reminiszenz, vom Vorwort Eddie de Jonghs (in der Übersetzung W. J. Müllers) bis zum Layout. Doch ist die Braunschweiger Ausstellung alles andere als eine Wiederholung der in Amsterdam gezeigten. Was die Präsentation der Exponate anbelangt, so ist als angenehm und nützlich hervorzuheben, daß das ikonographische Vergleichsmaterial den Gemälden im Original zugeordnet ist. In Amsterdam war es in die Katalogabbildungen verbannt. Was der Maler hätte kennen können, wird in Braunschweig unmittelbar anschaulich, und die dort demonstrierte „Macht des Originals“ führt fraglos zu einem intensiveren Nachvollzug und Erlebnis der möglichen ikonographischen Zusammenhänge, die ihrerseits durch die spezifische Wandlung entlehnter Motive Aufschluß über künstlerische Originalität zu geben vermögen. Auch beschränkte sich die Braunschweiger Arbeitsgruppe nicht auf die Darbietung und Interpretation von Genrebildern. Sie nahm Porträts hinzu, Architekturbilder, Stilleben und ein Seestück, das zugleich das Landschaftsfach vertreten mußte. Im letzteren Falle, wie auch bei den Stilleben, hätte man markantere Beispiele gewünscht. Die Beschränkung auf Ausstellungsstücke aus der eigenen Sammlung, dazu Leihgaben aus niedersächsischem Landesbesitz (zum graphischen Vergleichsmaterial hatten die Kabinette in Berlin und München einige Blätter beigesteuert), war finanziell begründet. In Amsterdam dagegen waren großzügig Gemälde aus zahlreichen europäischen Sammlungen vereinigt, wobei es zwei Auswahlkriterien gegeben zu haben scheint: Zum einen mußten die Gemälde überzeugend interpretierbar, zum anderen von hoher malerischer Qualität sein. Was die Qualität anbetrifft, so sind die Braunschweiger Veranstalter durch ihre eingeschränkten Leihmöglichkeiten zweifellos im Nachteil. Neben einigen herausragenden Stücken wie etwa dem hinreißend gemalten Bloemaert aus Hannover (Kat. Nr. 3) und Vermeers „Mädchen mit dem Weinglas“ ist manches Mittelmäßige zu sehen. Man mag das bedauern. Man kann aber auch einen Vorzug darin sehen, daß gegenüber dem ästhetisch befriedigenderen „Musée imaginaire“ in Amsterdam hier in Braunschweig eine sammlungs- und rezeptionsgeschichtliche Situation vor Augen geführt wird, die sehr viel direkter auf eines der methodischen Probleme führt: Haben die Käufer einschlägiger Gemälde gewußt, in diesem Fall die Braunschweiger Herzöge von Anton Ulrich, der noch Zeitgenosse war, bis zu Carl I., daß sie sich moralisierend bittere Pillen in künstlerischem Zuckerfuß einhandelten? Kunsthistorischer gefragt: Rekonstruiert oder konstruiert die ikonographische Forschung verdeckte Bildbedeutungen?

Es kann dabei nicht ernsthaft bezweifelt werden, daß die seit den Arbeiten Rudolphs und Kauffmanns kontinuierlich erschlossene inhaltliche Mehrschichtigkeit niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts von den Künstlern beabsichtigt war. Es grenzt an geistige Blindheit, den Wert und

die Angemessenheit derartiger ikonographischer Untersuchungen zu bestreiten, wie es Martin Gosebruch in einer Polemik gegen die „Weltmacht Panofsky“ noch kürzlich getan hat (in: Kunstchronik 30/1977, S. 179). Denn eben diese Doppeldeutigkeit — wie anders als mit ikonographischen Methoden wollte man sie erschließen? — ist eine ureigentümliche Qualität der zur Diskussion stehenden Kunstwerke. Jacob Cats, zwar nicht selbst ein Maler, aber doch von außerordentlichem Einfluß auf die bildende Kunst, empfahl die „angenehme Dunkelheit“; Samuel van Hoogstraaten legte Wert auf „Beiwerk, das in Verhüllung etwas erklärt“; Karel van Mander pries die „sinnreichen Bilder“; Adriaen van de Venne stellte die „Sinnbildkunst“ (sinne-cunst) als über alle anderen Künste erhaben vor; Gerard de Lairesse schilderte den *Denkvorgang*, der zu einer Vanitas-Allegorie führte. Sinnbildkunst, vielleicht besser als Sinn-Bildkunst oder Sinnbild-Kunst gelesen, ist eine von Theoretikern und Kritikern gelobte und, was wichtiger ist, von Künstlern auch geschaffene „Gattung“ (Belege im Katalog, S. 11—15). Daß freilich heutige Deutungsversuche oft unzulänglich, ja gelegentlich falsch sind, besagt nichts gegen die ikonographische Methode. Es soll schließlich auch schon Fehlzuschreibungen gegeben haben, und dennoch ist die Stilkritik weiterhin eines der wichtigsten Arbeitsinstrumente des Kunsthistorikers. Nicht die Methode versagt, sondern mitunter der, der sie anwendet.

Der Braunschweiger Katalog gibt die Interpretation von 42 Gemälden. Die einzelnen Beiträge lassen die Möglichkeiten, aber auch die Schwierigkeiten und Grenzen von Bilddeutungen erkennen. Was die Grenzen anbelangt, so sei auf Kat. Nr. 7 verwiesen: Jan Bylert, „Fladen- und Waffelesser“. Der in der Mittelachse angeordnete Pfannkuchen, auf den zusätzlich die demonstrative Geste des rechts Sitzenden und der nur in seinen Anfangsworten lesbare Text aufmerksam machen, den die Frau links in ihren Händen hält, ist sicher zutreffend als Schlüssel zur Deutung bezeichnet worden. Doch scheint die inhaltliche Quelle für dieses Motiv verschüttet zu sein. Jedenfalls geben andere niederländische Darstellungen, auf denen der Pfannkuchen als zentrales Motiv begegnet (vgl. E. Trautscholdt, in: Pantheon 19/1961, S. 187 ff.), keinen Hinweis auf die Lösung der enigmatischen Komposition. Nicht abschließend interpretiert ist auch Jan Miense Molenaers „Zahnarzt“ (Kat. Nr. 21). Hier scheinen sich mehrere Bedeutungsebenen zu überlagern: Bigotterie, Erotik und betrügerische Scharlatanerie. Nur das letztere konnte aus bildnerischer und literarischer Tradition belegt und nachgewiesen werden. Es ist wohlthuend, daß in diesen wie anderen Fällen auf naheliegende Spekulationen verzichtet und nur das Gesicherte festgehalten wurde.

Bei einigen Gemälden könnte eine weitere Sammlung von Vergleichsmaterial möglicherweise zu überzeugenderen Deutungen führen. So ist gegenüber Kat. Nr. 4, Ferdinand Bol, „Bildnis eines Herrn“, die symbolische Funktion der Tür im Hintergrund nicht eindeutig geklärt. Muß sie wirklich

als eschatologisches Symbol verstanden werden oder kann sie nicht auch, wie auf Bildnissen von Bols Lehrer Rembrandt (Kassel; Paris, Slg. Rothschild) auf den Besitz des Dargestellten verweisen? Und steht Adriaen Hannemanns „Musizierende Gesellschaft“ (Kat. Nr. 14), die in einer Inventareintragung von 1774 als Fünf-Sinne-Darstellung beschrieben wurde, nicht womöglich in der Tradition des „portrait historié“ (Pariserurteil)?

Angesichts einiger Exponate drängt sich die Frage auf, ob deren Interpretation den anschaulichen Bestand genügend berücksichtige. Gegenüber der appellativ darbietenden Geste von Metsus „Bierschenkin“ (Kat. Nr. 17) sollte nicht davon gesprochen werden, daß die junge Frau das Bier selbst trinke. Vielmehr tritt sie auf als libidinöse Verführerin, worauf auch der geöffnete Krug in ihrem Schoß verweist (vgl. Kat. Nr. 3, Anm. 10). In diesem Falle scheint von der bildnerischen Tradition der Biertrinkerin zu rasch auf das Braunschweiger Gemälde geschlossen zu sein. Ähnlich konzentriert sich die Deutung von Bellevois „Seesturm an felsiger Küste“ (Kat. Nr. 2) zu einseitig auf mögliche Vorbilder in der See- und Schifffahrtsemmematik. Nicht weniger als fünf emblematische Deutungen des Bildmotivs Schiff werden vorgelegt. Die Aktivitäten der gefährdeten Besatzungen dagegen fallen einer marginalen Bemerkung zum Opfer, obwohl doch deren unterschiedliches Verhalten in Todesgefahr (links entschlossenes Handeln, in der Mitte schicksalhafte Ergebenheit, rechts panische Flucht) aufdringlich inszeniert ist. Die als gleichnishaft angesehenen Schiffe dürften eher als Rahmen für die Darstellung einer menschlichen Grundsituation zu erklären sein, die auch ohne emblematische oder sonstige bildnerische und literarische Quellen unmittelbar verständlich ist, zumal den Angehörigen einer seefahrenden Nation.

Wenn einerseits die „emblematische Aussage“ durch eine genauere Berücksichtigung des Anschaulichen modifiziert werden kann, so gibt es andererseits Beispiele dafür, daß eine Analyse der Bildform den ikonographisch erschlossenen Inhalt zu bestätigen vermag. Ich denke etwa an Hendrick van Vliets Kirchenstück (Kat. Nr. 40), das aufgrund seiner figürlichen Motive richtig als „mahnendes Andachtsbild“ und Vanitas-Darstellung gedeutet wurde. Die ikonographisch erschließbare Todesthematik wird durch die Totenschilder, die dunkel und schwer auf dem lichten Fond sitzen, mit malerischen Mitteln unterstrichen. Umgekehrt finden sich durch formale Kunstgriffe begründete Verschleierungen der Didaxe, so auf Dirk Hals' Gemälde „Reiche Kinder, arme Eltern“ (Kat. Nr. 13), durch dessen Lichtführung die Bankettszene als eigentliches Thema aufgefaßt werden könnte. Erst bei genauerem Hinsehen erschließt sich mit den schattenhaften Gestalten des Elternpaares der Doppelsinn des Bildes. Bei weitem die Mehrzahl der Exponate hat überzeugende Deutungen erfahren, darunter auch überraschende wie Jan Miense Molenaers „Bauernküche“, ein Interieur, auf dem das Thema des Ungleichen Paares mehrfach variiert ist (Kat. Nr. 22). Daß

aber auch ein bekanntes und so vielfach untersuchtes Gemälde wie Vermeers „Mädchen mit dem Weinglas“ (Kat. Nr. 39) Raum zu wesentlichen ikonographischen Entdeckungen bietet, ist schon ein wenig sensationell. Nicht einmal A. Blankert, dessen Vermeer-Monographie 1975 erschien, hat gesehen, daß es sich bei der weiblichen Gestalt im Glasfenster um eine Temperantia handelt. Das Bild erschließt sich als eine Mahnung, maßzuhalten.

Das Beispiel Vermeers lehrt, daß auch scheinbar „ausgeforschte“ niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts aufmerksamer Betrachtung bedürfen. Die ikonographische Forschung auf diesem Gebiet ist zwar so weit gediehen, daß Konrad Renger einen Abriß der Forschungsgeschichte geben konnte (S. 34—38); doch sie ist keineswegs abgeschlossen. Daß daher einige Deutungsvorschläge wirklich nur Vorschläge sein konnten, war den Veranstaltern sehr wohl bewußt. Es wäre ungerecht, mit den obigen Fragen und kritischen Bemerkungen die Qualität und das wissenschaftliche Gewicht des Braunschweiger Kataloges anzweifeln zu wollen — zu dem, last but not least, der Hannoveraner Zoodirektor Lothar Dittrich einen lehrreich-amüsanten Beitrag über „Emblematische Weisheit und naturwissenschaftliche Realität“ beigesteuert hat (S. 21—33).

Gerd Unverfehrt

KOOPERATIVE ERWERBUNGSPOLITIK DEUTSCHER KUNSTBIBLIOTHEKEN EIN PROGRAMM DER DEUTSCHEN FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT

Die Denkschrift der Deutschen Forschungsgemeinschaft zum Thema der überregionalen Literaturversorgung, Boppard 1975, wird von ihrem Präsidenten Heinz Maier-Leibnitz mit folgenden Worten eingeleitet: „In der Erkenntnis, daß ein leistungsfähiges Bibliothekswesen zu den unabdingbaren Voraussetzungen der Forschung gehört, rechnet die Deutsche Forschungsgemeinschaft die Förderung der wissenschaftlichen Bibliotheken zu ihren festen Aufgaben“. Diese Förderung hat sich immer auf fest umrissene bibliothekarische Ziele gerichtet, wie die Einrichtung von Sondersammelgebieten in den großen Universalbibliotheken der Länder und Hochschulen und die Unterstützung von zentralen Fachbibliotheken. Beide Programmpunkte sind Teil einer klar definierten und fachlich abgestimmten Förderung der überregionalen Literaturversorgung. Durch diese Absprachen auf dem Gebiet der Akzession können mehr Bestellungen auf wissenschaftliche Literatur in der Bundesrepublik erledigt werden. Auch erleichtert diese fachliche Orientierung der Universalbibliotheken den auswärtigen Leihverkehr.