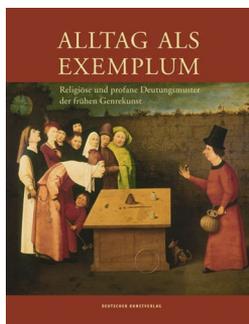


SANDRA BRAUNE UND JÜRGEN MÜLLER (HG.), *ALLTAG ALS EXEMPLUM. RELIGIÖSE UND PROFANE DEUTUNGSMUSTER DER FRÜHEN GENREKUNST*

Berlin: Deutscher Kunstverlag 2020, 248 Seiten mit 120 s/w-
Abbildungen, ISBN 978-3-422-07453-8.



Rezensiert von
Dominik Brabant

Die Frage nach der Formierung, Konsolidierung und Auflösung einzelner Bildgattungen sowie des Gattungsgefüges insgesamt ist eine Kernproblematik der Kunstgeschichte. Zuletzt ist sie aber – nach einer Zeit der intensiven Bearbeitung von den 1980er bis zu den frühen 2000er Jahren – ein wenig aus dem Blick der Forschung geraten.¹ Vor allem im deutschsprachigen Raum dürfte das unter anderem auf eine verstärkte Konzentration auf bildwissenschaftliche Fragen, auf die Macht von Bildmedien und das epistemologische Potential visueller Artefakte (zunehmend mit Blick auf deren Materialität) zurückzuführen sein. Man kann hier die Vermutung aufstellen, dass die Gattungsproblematik angesichts dieser neuen

1

Vgl. Ulrich Pfisterer, Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart 2010, 274–277. Andere Fächer, allen voran die Literaturwissenschaften, haben dagegen den Gattungen und ihrer methodischen Reflexion zuletzt mehr Aufmerksamkeit geschenkt und auch neue methodische Ansätze auf ältere Problembestände übertragen. Exemplarisch lässt sich dies an der Verteilung der Artikel im *Metzler Handbuch Gattungstheorie* ablesen, die ganz überwiegend textorientiert sind. Sie spiegeln die Vielzahl der mit diesem Fragekreis beschäftigten Philologien wider. Lediglich der hier angeführte Artikel ist explizit der kunstwissenschaftlichen Gattungsforschung gewidmet.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2021, S. 191–200

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.3.83385>

Herausforderungen zu sehr mit Traditionen verbunden schien oder gar mit deren Konstruktion, die unhinterfragt übernommen wurden. Hingegen hat Wolfgang Kemp bereits 2003 die Entstehung der Bildgattungen als „grundstürzenden Prozess der Kunstgeschichte“ charakterisiert. Zudem hat er die Frage nach der Frühzeit der Bildgattungen als ein zentrales Forschungsfeld benannt.²

Im Bereich der Erforschung von Genrebildern hat der Dresdner Kunsthistoriker Jürgen Müller wichtige Beiträge zu einer Neubewertung dieser Gattung beigesteuert, wobei er sich vor allem mit deren Frühphase auseinandergesetzt hat. So hat er im Jahr 2015 gemeinsam mit Birgit Ulrike Münch einen umfangreichen Tagungsband unter dem Titel *Peiraikos' Erben* herausgegeben, der sich – so verrät der Untertitel – der *Genese der Genremalerei bis 1550* zuwendet. Schwerpunkte der Beiträge sind die Visualisierung von Geschlechterbeziehungen und Sexualität, etwa in Motiven aus dem Umkreis von Bade- und Bordellszenen, sowie gemalte Raumstrukturen, beispielsweise bei der visuellen Inszenierung höfischer und städtischer Räume oder aber öffentlicher und privater Sphären. Nur zwei Beiträge befassen sich explizit mit theologischen Inhalten früher Genremalerei.³

Hier nun setzt der von Jürgen Müller und Sandra Braune 2020 herausgegebene Sammelband *Alltag als Exemplum* an. Dem Untertitel zufolge werden darin *religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genremalerei* untersucht. Hervorgegangen ist die ansprechend gestaltete Publikation in wesentlichen Teilen aus einem DFG-Forschungsprojekt, das dem Zusammenhang von Genrebild und Konfessionskonflikt im Zeitraum von 1500–1570 in Nürnberg und Antwerpen nachging. Einem kurzen Vorwort sowie einem programmatischen Einführungsaufsatz (J. Müller) folgen drei Sektionen, die die Anfänge der Genrekunst, die Bezüge des Genrebildes zu den zeitgenössischen Konfessionskonflikten sowie die kunsttheoretische Reflexion und Rezeption dieser Gattung untersuchen.

Als maßgebliche Rezipientenschicht des Genrebildes, das vor allem in der Tafelmalerei und in den Reproduktionskünsten seine wichtigsten Ausdrucksmedien fand, macht Jürgen Müller ein urban geprägtes Laienpublikum aus. Dieses sei in seinem Alltag „um einen Ausgleich von tätigem und geistigem Leben“ bemüht gewesen und habe dementsprechend offen auf die „neue Bilddidaktik“ (S. 7) der Genrekunst reagiert. Darstellungen der Lebenswelt dienten, wie die Autor*innen hervorheben, als Medien der Reflexion insbesondere über die aktuellen Konflikte zwischen *vita activa* und *vita contem-*

2

Vgl. Wolfgang Kemp, Gattung, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003, 110; vgl. zur jüngeren Gattungsforschung exemplarisch: Frédéric Elsig, Laurent Darbellay und Imola Kiss (Hg.), *Les genres picturaux: genèse, métamorphoses et transpositions*, Genf 2010. Carlo Corsato und Bernard Aikema (Hg.), *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa*, Treviso 2013. Hanno Berger, Frédéric Döhl und Thomas Morsch (Hg.), *Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen*, Bielefeld 2015.

3

Jürgen Müller und Birgit Ulrike Münch (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.

plativa. Als gemeinsames Charakteristikum von Genreszenen wird bei aller Diversität benannt, dass sie dem Bildkosmos des „menschlichen Körper[s]“, der „Sexualität und Nahrungsaufnahme“, aber auch Themen wie „Krankheit und Vergänglichkeit, Arbeit und ausgelassene[m] Vergnügen“ (S. 7) gewidmet seien. Zugleich werde eine für die Gattung des Genrebildes insgesamt konstitutive temporale Struktur erprobt, die den Menschen und dessen alltägliche Verrichtungen in eine „Zeit als Kreislauf und Vergehen“ (S. 11) einspanne.

Programm des Bandes sei es, so Müller weiter, das Oszillieren der Genreszenen zwischen profanen und sakralen Bedeutungsebenen als wesentliche und bisher zu wenig beachtete Sinndimension herauszuarbeiten. So geht es in nahezu allen Beiträgen des Bandes um die Verifizierung der „Hypothese eines dezidiert christlichen Entstehungskontextes dieser Kunstform“ (S. 11). Müller erhofft sich dadurch für die Erforschung der Genremalerei einen grundlegenden „Perspektivwechsel“ im Sinne einer „Verschiebung vom Abbild zum Sinnbild“ (S. 9). Dass der augenscheinliche Realismus dieser Gattung nicht im Sinne einer naiven Mimesis an die Wirklichkeit verstanden werden sollte, ist natürlich eine Erkenntnis, die bereits in der ersten Welle ikonographisch-ikonologischer Analysen in der Folge der Studien von Eddy de Jongh weite Verbreitung fand. De Jongh prägte das in der Folge vielfach aufgegriffene, wenn auch immer wieder kontrovers diskutierte Schlagwort vom *Scheinrealismus* der Genremalerei, hinter dem sich meist moralische Appelle an das Publikum verbergen.⁴ Mit derartigen Deutungen, deren bildungsbeflissener, gelegentlich moralistischer Unterton zur Genüge kritisiert wurde, setzt Müller sich nicht erneut auseinander.⁵ Hier sei dennoch daran erinnert, weil erst in Abgrenzung von diesen Müllers Forderung nach einem Umdenken bei der Deutung von Genreszenen in ihrem innovativen Impetus nachvollziehbarer wird. Statt erneut an die in der Forschung zu Genrebildern vielfach erprobten Konzepte wie *disguised symbolism* oder *Scheinrealismus* anzuknüpfen, geht es Müller darum, die Anfänge der Gattung in die mittlerweile intensiv erforschte Periode des Konfessionalismus und seine sozialen Hintergründe einzubinden. In der Genrekunst – und zwar in ihrer formal-ästhetischen Gestaltung, ihrer Figurenauffassung und schließlich ihrem ideologischen Gehalt – sieht er durchaus den Ausdruck einer antiklassischen Haltung. Da aber das kunst-

4

Der niederländische Kunsthistoriker hatte seinerseits Panofskys Konzept des *disguised symbolism* aufgenommen und es von genrehaften Versatzstücken in religiöser Malerei auf Alltagsszenen übertragen. Vgl. Eddy de Jongh, *Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du 17^e siècle*, in: *Rembrandt et son temps* (Ausst.-Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts), hg. von Hans R. Hoeting, Pieter J. J. van Thiel und Eddy de Jongh, Brüssel 1971, 143–194.

5

Vgl. Mariët Westermann, *After Iconography and Iconoclasm. Current Research in Netherlandish Art, 1566–1700*, in: *The Art Bulletin* 84, 2002, 351–372. Linda Stone-Ferrier, *An Assessment of Recent Scholarship on Seventeenth-Century Dutch Genre Imagery*, in: Wayne E. Franits (Hg.), *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*, London/New York 2016, 73–103.

theoretische Schrifttum tendenziell klassisch und normativ geprägt sei, habe gerade diese Gattung keine adäquate Reflexion erfahren – eine Leerstelle, die auch von der Kunstgeschichte zunächst nicht gefüllt worden sei. Allenfalls habe man versucht, so impliziert Müller, eine unklassische Bildästhetik durch die Konstruktion klassischer Bildungsanliegen zu kompensieren. So folge beispielsweise noch die wichtige Studie von Hans-Joachim Raupp zum Bauerngenre, in dem dieser im Sinne antiker Dichtungstheorie ein *genus satiricum* ausmachen wollte, einem „klassizistischen Deutungsmuster“.⁶ Auch die bekannte Textsammlung von Barbara Gaehtgens zur Theorie der Genremalerei lasse vor allem jene Stimmen zu Wort kommen, die gegenüber dieser Gattung einen grundsätzlich kritischen Standpunkt einnahmen (genannt werden Rivius, der Kardinal Gabriele Paleotti und Karel van Mander).⁷

In ihrer antiklassischen Haltung folge die Genrekunst überwiegend der Stilstufe des *sermo humilis*, und zwar insofern sie eine Bildsprache entwickelt habe, die zunächst einmal jeder Rezipientenschicht zugänglich sein sollte – nur um auf den zweiten Blick zugleich anspruchsvolle Interpretationen zuzulassen, etwa, indem die Darstellungen mit gelehrten Anspielungen oder ambigen Bildstrukturen aufwarten, die ein komplexes Bildverständnis bei den Produzenten wie auch den Betrachtern voraussetzen. Müller hat eine Deutung von Genreszenen im Sinne einer „spezifisch humile[n] Kunstform“ (S. 16) zuvor schon in zahlreichen Studien zur Genremalerei untersucht und dabei vor allem an Erasmus von Rotterdam angeknüpft. Mit Zitaten aus dessen Vorwort zum *Neuen Testament*, aus seinem Adagium „Sie sehen die Mücke“ sowie aus Luthers Vorrede zur ersten Ausgabe der *Theologia deutsch* von 1516 hat er den Rückgriff auf Perspektiven, die mit dem Augustinischen Konzept des *sermo humilis* verbunden wurden, religionsgeschichtlich belegt.⁸ Begründet wird damit die den gesamten Band prägende kunsthistorische Aufmerksamkeit für lange Zeit vernachlässigte Aspekte der Genrekunst, die um Facetten „menschlicher Kreatürlichkeit“ kreisen, aber „die Sinne des Menschen“ zugleich „als Einfallstor der Sünde“ (S. 17) bewerten. Nicht die in Renaissance-Deutungen einseitig bemühte *dignitas* des Menschen werde damit angesprochen, sondern seine *miseria*. Vor diesem Hintergrund äußert sich Müller auch skeptisch gegenüber einem für die Erforschung der Genrekunst ebenfalls oft in Anspruch genommenen Metanarrativ, das diese Gattung allzu vereinfachend als Widerspiegelung einer übergreifenden abendländischen Säkulari-

6

Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst*, ca. 1470–1570, Niederzier 1986.

7

Vgl. Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei*, Berlin 2002.

8

Vgl. exemplarisch: Jürgen Müller, Zur negativen Theologie des Bildes. Jan van Amstels *Flucht nach Ägypten* – und Erasmus von Rotterdam, in: Hans Vorländer (Hg.), *Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen*, Berlin/Boston 2013, 163–185.

sierungstendenz versteht – eine Denkfigur, die noch heute in Ausstellungskatalogen Verwendung findet, wenn die Gattung publikumswirksam im Horizont einer künstlerischen Entdeckung der Wirklichkeit oder des Alltags verortet oder sie als Ausdruck einer die europäische Kultur insgesamt prägenden Profanierung gedeutet wird.⁹

Vor dem Hintergrund dieser methodischen Positionierung ist es konsequent, dass Svetlana Alpers' wichtige Studie *The Art of Describing* von 1983 zwar in ihrem innovativen Gehalt und kritischen Impetus gegenüber einer strikt textzentrierten Ikonologie gewürdigt, zugleich aber für die Fortschreibung eines „überkommene[n] Mythos“ (S. 12) der nationalistisch geprägten Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts kritisiert wird.¹⁰ Schon diese habe den Realismus der nördlichen Länder, mit dem ein vermeintlich unverstellter Alltag ins Bild gesetzt werde, in allzu harsche Frontstellung gegenüber der Gelehrtheit der klassischen italienischen Bildkultur gebracht. Von Alpers sei dieses Paradigma dann lediglich methodisch modernisiert worden, indem sie eine spezifisch nordalpine Sehkultur der Beschreibungskunst südalpiner Lust am Erzählen gegenübergestellt habe. Gegen das Narrativ eines sich parallel zu empirischen Forschungsmethoden durchsetzenden Beobachtungsprimats und der damit einhergehenden Beschreibungsfreude reklamiert Müller für die frühe Genremalerei, die er mit Künstlern wie Martin Schongauer, dem Meister E. S., Israhel van Meckenem und dem Hausbuchmeister beginnen lässt, eine „durchgehend religiös motivierte Didaktik“ (S. 12). Als weitere Frühformen der Gattung werden etwa Marginalien der Buchmalerei, die Ikonographie der Planetenkinder oder zyklische Darstellungen von Monaten und Jahreszeiten angeführt. Genreartige Bildelemente hätten sich durch Strategien der Dekontextualisierung in einer Weise verselbständigt, dass sie wie in der Emblematis losgelöst aus ihrem Kontext als eigenständige Reflexionsgegenstände betrachtet werden könnten. Schließlich wird Sebastian Brandts *Narrenschiff* als ein für die Gattung des Genrebildes besonders fruchtbarer Motivfundus benannt. Die Moralsatire wird zudem als eine „christliche Weisheitslehre“ beleuchtet, deren Impetus „auf die Genrekunst im Ganzen übertragen werden kann“ (S. 15).

In den einzelnen Aufsätzen des Bandes werden die von Müller skizzierten Deutungsperspektiven auf durchaus originelle Weise erweitert, unter anderem durch Überlegungen zu frühneuzeitlichen Körperauffassungen, beispielsweise in einem Aufsatz zur Darstellung skatologischer Motive in Peter Flötners derbem Holzstich mit dem Titel *Die menschliche Sonnenuhr*. In diesem ebenso ungewöhnli-

9

Vgl. exemplarisch: *De ontdekking van het dagelijks leven – Van Bosch tot Bruegel* (Ausst.-Kat. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen), hg. von Peter van der Coelen, Friso Lammerste und Matthias Ubl, Rotterdam 2015.

10

Vgl. Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, London 1983.

chen wie (nicht nur für die damalige Zeit) anstößigen Bildentwurf eines Bauern, den man in virtuos gemalter Verkürzung auf dem Boden liegend sieht und dessen Körper zugleich durch ein Gestänge als eine Art Sonnenuhr fungiert, während er defäkiert, erkennt Jan David Mentzel eine „optische Zumutung“. Als solche diene sie zugleich als „Gradmesser für den Witz der Interpretinnen und Interpreten“ (S. 109). Anne-Sophie Pellé analysiert eine Bildfigur in einer Tavernenszene aus dem Umkreis Adriaen Brouwers, die sich durch augenfällige Fettleibigkeit der dargestellten Personen auszeichnet. Das Gemälde wird in den Kontext der Humoralpathologie, aber auch der Lasterikonographie gesetzt und als ironische Reflexion über den „Zustand der christlichen Religion und deren Spaltung in eine reformierte und eine katholische Partei“ (S. 155) gedeutet.

Eine Reihe von weiteren Aufsätzen widmet sich genreaffinen Strategien visueller Narration wie der Parodie und gesuchter Mehrdeutigkeit, etwa ein Beitrag zu Jan van Hemessens Gemälde *Der Dudelsackspieler und die fröhliche Frau* von 1540 (Eleonora Cagol und Giuseppe Peterlini). Es geht dabei auch um die „Wiederverwendung von Gesten und Posen aus religiösen Darstellungen [in diesem Fall eine Verkündigungsszene, D. B.] im genrehaften Kontext“ (S. 120), durch die erneut das „Potential der Genrekunst als christliches moralisch-didaktisches Lehrinstrument“ (S. 115) herausgestellt werde. Ergänzt werden diese Perspektiven durch Bildanalysen wie diejenige von Müller, der Hieronymus Boschs Gemälde *Der Gaukler* und *Das Steinschneiden* als Inszenierungen einer „neue[n] Form semantischer Ambivalenz“ (S. 57) deutet. Diese zeige sich beispielsweise, wenn man das erstgenannte Gemälde um 90 Grad dreht und in dem Tisch mit Bechern und weiteren Zauberutensilien schlagartig ein Gesicht zu erkennen meint. An Beispielen wie diesem illustriert Müller seine These, dass Bosch nicht nur einen Gaukler bei seinen das Publikum täuschenden Handlungen gemalt, sondern zugleich eine „Allegorie der Malerei“ entworfen habe: „So wie der Gaukler seine Kunststücke vollführt, um etwas erscheinen oder verschwinden zu lassen, so arbeitet der Künstler an seinen Illusionen, wenn er den Tisch zum Bild und die Zwei- zur Dreidimensionalität werden lässt“ (S. 52).

Methodisch wird die grundlegende Orientierung des Bandes an ikonographisch-ikonologischen Verfahren, bereichert um narratologische Aspekte, gleich zu Beginn des Vorworts deutlich, wenn die Herausgeber die genretypische „Bildrhetorik“ als eigentlichen Untersuchungsgegenstand benennen, durch „die Szenen des Alltags als Vehikel theologischer, kunsttheoretischer oder politischer Botschaften“ (S. 7) Verwendung finden. Kritische Kunsthistoriker*innen könnten hier den Verdacht hegen, die nachfolgenden Analysen erfassten die Bildwerke lediglich als Transportmedien für die Kommunikation abstrakter Sinngehalte. Jedoch bemerkt man bei der Lektüre bald, dass die Aufsätze weder die Materialität der Bildwerke noch ihre ästhetische Eigensinnigkeit aus dem Blick verlieren. In einem lesenswerten Beitrag zu Jan van Hemessens *Beru-*

fung des Matthäus (1536) beispielsweise bezieht Bertram Kaschek spätere Anstückungen am oberen und rechten Bildrand sowie die Hinzufügung einer Christusfigur durch einen anderen Künstler (womöglich Georg Fischer) in seine Analyse mit ein. Diese nachträglichen Ergänzungen, so der Autor, verliehen dem Gemälde nicht nur motivische Eindeutigkeit im Sinne einer Berufungsszene, die dem Originalwerk nicht zukam, sondern sie veränderten das Beziehungsgefüge der dicht gedrängten Figuren untereinander erheblich.

Einige der Aufsätze erheben schon vom Umfang her den Anspruch kleiner monographischer Studien zu einzelnen Werken oder Werkgruppen herausragender Genrekünstler, etwa die Beiträge zur narrativen Funktion der Schwelle in einigen Frauenhaus-Stichen von Mair von Landshut (Frank Schmidt) oder zu dem Gemälde *Ein Goldschmied in seinem Geschäft* von Petrus Christus (Sandra Braune). Schmidt weist nach, dass „ein zeitgenössisches, mit religiösen Ikonographien vertrautes Publikum [...] die in den Bordellstichen präsente Verschränkung christlicher und profaner Bildmuster“ als Lesehilfe verstanden haben dürfte, wobei der Künstler die „Lesbarkeit der Inhalte mit Hilfe der gemalten Architektur“ (S. 89) erhöht habe. Wie Schmidt ausführt, ähneln die Raumsituationen in den Stichen nicht nur süddeutschen Verkündigungsszenen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, sondern auch einer Verkündigungsdarstellung des Künstlers selbst. Petrus Christus' Tafel, so Sandra Braune in ihrer Deutung, sei sowohl als – wenn auch in hohem Maße symbolisch aufgeladene – Alltagsszene mit einem Goldschmied lesbar als auch als Darstellung des Heiligen Eligius, des Schutzpatrons dieser Berufsgruppe. Das Gemälde wird in seiner Funktion als „Übungs- und Reflexionsbild“ in den Blick genommen, durch das die Betrachtenden „zur individuellen praktischen Devotion“ (S. 40) angeleitet würden.

In der dritten Sektion findet sich ein umfangreicher Aufsatz Stefano Rainaldis zur Bewertung der Genregrafik in der frühen Kunstliteratur, insbesondere bei Rivius, Giorgio Vasari und Karel van Mander. Stefano Rainaldi zeigt darin auf, dass „das Aufkommen der Genrethematik in der Graphik und Malerei des 16. Jahrhunderts in der frühen Kunstliteratur nicht unbemerkt geblieben“ sei, auch wenn die „Eingliederung der neuen Kunstform in das System der Gattungen [...] lange Zeit“ (S. 197) ausblieb. Der Autor legt in einem *close reading* die Auseinandersetzung mit Genreszenen bei Vasari dar. Dessen Beschäftigung mit dieser Gattung, die ja seinen künstlerischen Prämissen eigentlich diametral entgegengesetzt sein müsste, ziele letztlich doch „auf Aneignung statt Abgrenzung“, wodurch „unerwartete Berührungspunkte mit den eigenen kritischen Kategorien“ (S. 187) entstünden. Beispielsweise habe Vasari nordalpine Genredruckgrafik als durchaus hilfreich für Künstler erachtet, insofern diese als visuelle Stütze für die Darstellung exotischer Kostüme und somit einer gelungenen *inventione* dienen konnte. Doch auch der narrative Aspekt der Genreszenen eines Lucas van Leyden oder Pieter Bruegel d. Ä. wird von Vasari gewürdigt, wohl auch, weil deren Erzählfreude (mit gewissen Einschränk-

kungen) durch sein Konzept der Historienmalerei gedeckt war. Mit der Rezeption und Reproduktion niederländischer Genremalerei im 18. Jahrhundert beschäftigt sich ein den Band abschließender Beitrag von Sabine Peinelt-Schmidt. In diesem wird unter anderem die Problematik von Bildunterschriften angesprochen, wie sie sich beispielsweise in frühen Grafikverzeichnissen (etwa von Heinrich von Heineken oder Adam von Bartsch) finden. Nicht selten nehmen diese eine Deutung der Darstellung vor, indem sie sich beispielsweise über explizit erotische Bildinhalte ausschweigen oder aber die Vieldeutigkeit einer Szene einer vereindeutigenden Lesart unterwerfen (wie später in Johann Georg Willes Stich von 1765 nach ter Borchs berühmtem Berliner Gemälde *Galante Konversation (Die väterliche Ermahnung)*, das der Künstler in Verkennung oder vielleicht auch bewusster Leugnung des zumindest latent erotischen Bildgehalts als *Instruction paternelle* bezeichnete).

Hervorzuheben ist die methodische Kohärenz, die den Band auszeichnet und die sicherlich auch dem Entstehungskontext aus dem eingangs erwähnten Forschungsprojekt zu verdanken ist: Zahlreiche Beiträge rekurren methodisch und inhaltlich auf Forschungsbeiträge von Müller, etwa auf dessen Habilitationsschrift zu Pieter Bruegel d. Ä.¹¹ Entsprechend werden in den Beiträgen wiederholt ironische Zitatstrukturen oder Strategien der Inversion von Bildsinn analysiert. So macht beispielsweise Mailena Mallach in ihrem Beitrag zu genreartigen Randzeichnungen Albrecht Dürers in dessen Gebetbuch für Kaiser Maximilian I. und deren linientheoretischen Implikationen entgegen der bisherigen Forschungsmeinung ein inverses Zitat ausfindig: Eine *verso*-Seite mit der Darstellung einer Bäuerin tritt nämlich mit der vorangehenden *recto*-Seite, auf der Maria im Ährenkleid dargestellt ist, formal in Korrespondenz, so dass es zu einer „Gegenüberstellung von Weltzeit und Ewigkeit“, aber auch von *vita activa* und *vita contemplativa*, komme. Dadurch entspinne sich in der Gattung des Genrebildes ein künstlerischer „Diskurs um eine angemessene Haltung gegenüber Gott“ (S. 68), wie man ihn eigentlich nur für Historienszenen reklamieren würde. Auch in dem Beitrag von Cagol und Peterlini steht die „Ironisierung der moralisierenden Intention“ (S. 119) im Mittelpunkt.

Ohne Zweifel erweisen sich solche Deutungszugriffe für ein Verständnis der frühen Genreszenen als fruchtbar. Die Autor*innen stimmen bezüglich der tragenden These des Bandes über die Ambiguität von religiös-moralischen Anspielungen und ihrer Bedeutung für das urbane Alltagsleben überein. Doch hat die methodische und thematische Kohärenz auch ihren Preis. So zeigt der Vergleich etwa zu einem Sammelband von Arthur J. DiFuria zur frühneuzeitlichen Genrekunst, dass die Diskussionen insbesondere im angloamerikanischen Raum sehr vielstimmig geführt werden – Parodien von Männlichkeitsvorstellungen bei Adriaen van de Venne werden darin ebenso untersucht wie Phänomene der Gat-

11

Vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.

tungsüberschreitung bei Rembrandt. Allerdings wird den Aufsätzen hier keine alle Beiträge überwölbende These zugrunde gelegt.¹²

Schließlich wäre zu fragen, ob man im Anschluss an Müller nicht noch einen Schritt weiter gehen sollte: In dem vorliegenden Werk wird sehr überzeugend zur Früh- und Vorgeschichte der Genremalerei und den darin erkennbaren treibenden Kräften ihrer Entstehung geforscht. Die Entstehung von Begriff und Konzept der Genrekunst wird dabei nur am Rande problematisiert. Aus dem Blick gerät dabei, dass sich erst ab dem 18. Jahrhundert mit den Schriften Diderots, Watelets sowie Quatremère de Quincy allmählich die vereinheitlichende Bezeichnung einer *peinture de genre* durchsetzte.¹³ Offenbar wurde der Begriff erst im Bewusstsein von späteren Erfahrungen des urbanen, sozialen Lebens auf frühere Malerei als deren Oberbegriff zurückgespiegelt. Der historische Prozess, als dessen Ergebnis so verschiedene Werke wie die erwähnten Gemälde, Zeichnungen und Stiche von Petrus Christus, Bosch, Dürer, Flötner, van Hemessen, Brouwer und anderen als Zeugnisse eines Gesamtphänomens „Genre“ gedeutet wurden, ist vor diesem Hintergrund wert, rekonstruiert zu werden. Die Beiträge von Stefano Rainaldi und Sabine Peinelt-Schmidt liefern hierzu wichtige Grundlagen. Ausgehend davon wäre es ein Anliegen, auf die Genremalerei, ihre Ikonographie und ihre narrativen Strategien so einzugehen, dass die Aufmerksamkeit für das soziale Leben – in seinen verschiedenen Aspekten ebenso wie als Gesamtsystem – nicht systematisch vorausgesetzt und zugrunde gelegt, sondern noch stärker in ihrer Geschichtlichkeit erforscht wird. Denn in der Aufmerksamkeit auf alles Soziale darf man wohl das Verbindende all dessen sehen, was seit dem 18. Jahrhundert als Genre bezeichnet wird.

Erfreulich ist die Entscheidung der Herausgeber*innen, alle bibliographischen Angaben in einem gemeinsamen Literaturverzeichnis aufzuführen und so den Leser*innen zugleich eine verlässliche Grundlage für eine weitere Vertiefung der Thematik zu bieten. Die Wahl eines vergleichsweise großen Formats erlaubt nicht nur ein zweiseitiges Layout, sondern ermöglicht auch die ganzseitige Reproduktion von Genrebildern, was sich in der Auseinandersetzung gerade mit dieser Gattung als Vorzug erweist. Es handelt sich ja vielfach um Bildwerke, die mit einer äußerst detailreichen Bildstruktur aufwarten. Die künstlerischen Pointen stecken oft gerade in den im ersten Moment übersehenen Details. Angesichts dieser Vorzüge ist zu verschmerzen, dass die Abbildungen durchgehend in Schwarz-Weiß erscheinen und kein Register beigefügt wurde. Sandra Braune und Jürgen Müller ist ein sorgfältig edierter und anregender Sammelband gelungen, der es den Leser*innen ermög-

¹²

Vgl. Arthur J. DiFuria (Hg.), *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe. New Perspectives*, London/New York 2018.

¹³

Vgl. Wolfgang Stechow und Christopher Comer, The History of the Term Genre, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 33, 1975/76, 89–94.

licht, das frühneuzeitliche Genrebild in seinen multiplen Funktionen als Medium der Reflexion lebensweltlicher, ethischer und künstlerischer Fragen zu erkunden. In der nicht gerade üppigen Forschungslandschaft zur frühen Genrekunst wird der Band künftig einen festen Platz einnehmen.