

Vom lauten und vom leisen Betrachten

Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts

JÜRGEN MÜLLER (HAMBURG)

I

Wenn ich es recht verstanden habe – ich folge Manfred Pfister –, lassen sich im wesentlichen zwei Positionen intertextueller Forschung unterscheiden, nämlich diejenige, die den Begriff des Textes geradezu inflationär und in bewußt entgrenzender Weise¹ gebraucht, im Gegensatz zu einer stärker heuristisch-pragmatisch orientierten Forschungsrichtung, die den Begriff der Intertextualität „[...] als systematischen Oberbegriff für die verschiedenen Formen konkreter Bezüge zwischen Einzeltexten [...]“² begreift. Dieser Opposition in Beziehung auf die Akzentuierung von Intertextualität korrelieren unterschiedliche Subjektauffassungen. Der „Dezentrierung des Subjektes“ etwa bei Derrida, die scheinbar den Text selbst denken läßt oder das Subjekt immer schon als vom Text Gedachtes ableitet, steht eine ‚gezügelte‘ Intertextualität gegenüber, die – Pfister nennt es zwar nicht so – nach der zugrunde liegenden Intentionalität solcher Bezüge fragt. Damit verbunden ist ein gleichermaßen historisches wie systematisches Forschungsprogramm. Historisch, insofern nicht zu allen Zeiten alle hier möglichen Bezüge denkbar waren, systematisch, insofern untrennbar damit verbun-

den grundsätzlich das Problem nach möglichen Indikatoren intertextueller Bezüge zur Disposition steht. Mit anderen Worten: Auch wenn grundsätzlich alle Texte auf alle anderen Texte verweisen, geht es darum, unmittelbare von mittelbaren Bezügen zu unterscheiden, Kriterien für notwendige intertextuelle Beziehungen herzustellen. Wie läßt sich die Metapher vom „Universum der Texte“³ operationalisieren und welche Markierungstechniken⁴, die den Leser anweisen, solche intertextuellen Bezüge herzuleiten, gibt es überhaupt?

Eine so verstandene Intertextualität überwindet eine naive Theorie des Einflusses und der dichterischen Abhängigkeit: Der Künstler ist nicht das leere Gefäß, in das sich die Ströme der Tradition und des Zeitgeistes ergießen. Einen Text angemessen zu verstehen heißt nicht nur, ihn in eine Tradition einzuordnen, seine Gegenwart aus der Vergangenheit abzuleiten, sondern seine Fähigkeit, die Vergangenheit zu perspektivieren, aufzuzeigen.

Nun könnte man einwenden, hier zeige sich eine Tendenz, die Texttraditionen unzulässigerweise zu hypostasieren,⁵ aber eine zusätzliche Pointe der Intertextualität besteht eindeutig darin, daß implizit eine Theorie gelungener und mißlungener Rezeption – gemessen an der vom Autor intendierten Intertextualität – mitgedacht ist. Aber auch umgekehrt: Die Frage des Erwartungshorizontes ist ohne das Konzept der Intertextualität nur unzureichend zu beantworten. Daß Texte historisch je und je anders verstanden wurden, hängt so gesehen mit der sich wandelnden Fähigkeit des Lesers zusammen, Markierungen zu erkennen, um den daraus entstehenden zusätzlichen Sinngehalt und die eigentlich ästhetische Dimension des Textes zu verstehen. Eine intertextuell verstandene Rezeptionsgeschichte hätte also zu zeigen, wie sich neue Markierungstechniken, die vom Autor nicht beabsichtigt waren, über die ursprünglich intendierten legen. Meines Erachtens handelt es sich bei dem von Broich und Pfister vorgeschlagenen Konzept der Intertextualität um eine präzisere Fassung dessen, was bisher diffus mit den

Worten Einfluß oder Abhängigkeit beschrieben wurde. Die Abgrenzungen gegenüber Derrida oder Kristeva sind insofern überflüssig, als es sich in der Sache um vollkommen unterschiedliche theoretische Geltungsbereiche handelt. Um es mit einem Beispiel zu verdeutlichen: Hat man zu einem bestimmten Zeitpunkt einen Text gelesen und analysiert, eindeutige intertextuelle Bezüge nachweisen können, wird man natürlich die Objektivität dieser Bezüge betonen. Was aber, wenn man den gleichen Text später noch einmal liest und möglicherweise noch weitere Bezüge aufdecken kann? Wichtig scheint mir zu sein, wie man diese interpretatorische Fehlleistung nun bestimmt. Hat man diese Bezüge bei der ersten Lektüre übersehen oder konnte man sie gar nicht sehen? Die objektive Geltung der zuerst gemachten Ergebnisse wird möglicherweise gar nicht in Frage gestellt, aber offensichtlich eröffnen die in der Zwischenzeit erworbenen Kenntnisse die Möglichkeit für neue Interpretationen. Was will man nun erklären, die Objektivität der zuerst gemachten Erkenntnisse oder das Phänomen, daß man denselben Text immer anders verstehen wird? Das Verstehen oder den notwendigen Zusammenhang von Verstehen und Mißverstehen?

Grundsätzlich zielt die Intertextualität darauf, das im Text nicht mehr explizit Gesagte, aber erst durch den Text assoziierbare literarische Referenzsystem zu rekonstruieren, also vom aktuellen zu dem oder den notwendigen virtuellen Texten fortzuschreiten.

Die Methode innerhalb der Kunstgeschichte, die sich am ehesten für einen Vergleich mit intertextuellen Fragestellungen eignet, ist sicherlich die Ikonographie.⁶ Ikonographischer Forschung geht es primär um die inhaltliche Bestimmung der Bildthemen, und sie ist in der praktischen Durchführung, das bedarf keiner weiteren Erörterungen, im wesentlichen eine Motivgeschichte.⁷ Mag auch ein jeweiliger Bild-Typus historisch eine je und je andere Bedeutung einnehmen, so liefert doch diese Typik einen ersten Hinweis für die Frage nach der eigentlichen Bedeutung eines bestimmten Werkes. Grundsätzlich lassen sich zwei Pole des ikonographischen Verfah-

rens angeben. Zum einen das bedeutungsorientierte Verfahren, dem es um die thematische Klassifikation der Bilder geht, zum anderen eine Form- oder Motivgeschichte im Sinne einer Morphologie, wodurch die Art und Weise der Darstellung im Vordergrund steht. Wenn man eine ikonographische Reihe aufstellt, also fragt, wie sich z.B. das Thema von der „Anbetung der Hirten“ vom Spätmittelalter bis in das 18. Jahrhundert entwickelt, zeigt sich, daß erst durch einen solchen Überblick festgestellt werden kann, wie ein bestimmter Typus im Sinne etwa der Anordnung der Bildfiguren im 14. Jahrhundert entsteht und im 16. wiederaufgenommen wird. Spätestens jetzt hat sich allerdings das Bildsujet „Anbetung der Hirten“ zum Motiv im Sinne eines formalen Arrangements verändert. Die Ikonographie ermöglicht es also, von der Form auf den Inhalt und vom Inhalt wiederum auf die Form zu schließen, insofern das Thema immer schon einem bestimmten formalen Motiv korrespondiert. Sicherlich ist die Ikonographie ein unverzichtbares und auch leistungsfähiges Instrument, aber sie ist im Vergleich zu Konzepten der textlichen Bedeutungskonstitution weniger differenziert, da sie Bedeutung nicht differentiell, sondern ausschließlich positiv im Sinne einer Nomenklatur bestimmt. Das Phänomen der strukturierten Bildwahrnehmung und der Zeitlichkeit einer solchen Wahrnehmung wird häufig nur unzureichend bedacht. Wenn man die These von der „Lesbarkeit“⁸ der Bilder wirklich ernst nimmt, bedeutet dies zunächst einmal, daß auch Bilder in der Zeit wahrgenommen werden. Die althergebrachte Opposition, die das Lesen durch ein zeitliches Nacheinander und die Wahrnehmung von Bildern durch die simultane Erfassung alles Dargestellten charakterisiert, erscheint dann freilich hinfällig. Dennoch besitzen Bilder offensichtlich andere Argumentationsmöglichkeiten als Texte.

Im folgenden möchte ich einige Beispiele vorstellen, deren Gemeinsamkeit darin besteht, daß sich hier ein spielerischer Umgang mit dem ikonographischen Bildbestand feststellen läßt und der Typus so inszeniert ist, daß man z.T. von einer ironischen Bildstruktur

sprechen könnte. Alle Beispiele sind aus dem Bereich der holländischen Genremalerei gewählt, was insofern von Bedeutung ist, als die Bilderzählung nicht sofort vor der Folie einer literarischen Quelle gelesen werden muß. Vergangenheit und Zukunft der dargestellten Bildhandlung können nicht ausschließlich durch das Vorwissen des Betrachters oder seine Erinnerung ergänzt werden, sondern sind innerbildlich strukturiert. Dementsprechend geht es mir auch nicht um Probleme der Typengeschichte, Fragen des Zitats, der Kopie oder Parodie,⁹ sondern um die innerbildliche Argumentation der Gemälde.¹⁰ Ein zweiter Aspekt betrifft die Frage nach konkreten Rezeptionsbedingungen. Also die Frage nach dem Adressaten¹¹ und seiner Fähigkeit zur Bildlektüre.

Es gibt ein Problem, daß sich in der kunstgeschichtlichen Forschung anders stellt als in der Literaturwissenschaft. Texte haben zwar Leser, so wie Bilder Betrachter haben, aber solche Betrachter müssen ihre visuellen Eindrücke, wenn sie diese mitteilen wollen, zuallerst versprachlichen. Wenn man versucht, sich eine solche Transferleistung konkret für die Frühe Neuzeit vorzustellen, hat man große Schwierigkeiten. Wir umgehen dieses Problem zumeist schlicht dadurch, daß wir nicht nach den möglichen Worten für die Bilder fragen, sondern sofort nach Bedeutungen und Ideen.

Der Adressat im Sinne eines für den Künstler zeitgenössischen Betrachters bleibt solange eine vage Größe, wie es nicht gelingt, sich konkrete Umgangsformen mit Bildern vorzustellen. Um solche Hypothesen zu entwickeln ist man, da keine sozialgeschichtlichen Quellen überliefert sind, auf die Werke selbst verwiesen. Lassen sich also den Werken Anweisungen für ihre Betrachtung entnehmen? Solange diese Frage nicht gestellt wird, unterstellt man – trotz aller ikonographischen Erkenntnisse – einen Museumsbesucher des 20. Jahrhunderts als Adressaten dieser Malerei.

II

Ulrich Broich hat eine Reihe von Beispielen dafür gegeben, wie der Titel eines Werkes im Sinne einer direkten Anspielung auf den Prätext eingesetzt werden kann.¹² Für frühneuzeitliche Bildwerke ist jedoch genau das Gegenteil der Fall. Denn Bildtitel entstammen einer Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die die Kunstwerke gleichermaßen individuiert wie psychologisiert, um sie als autonome – aus sich selbst heraus verständliche – Werke zu etablieren, wofür ich ein prominentes Beispiel geben möchte. In Goethes *Wahlverwandtschaften* findet sich die Beschreibung eines Gemäldes von Gerard Ter Borch. Im Rahmen eines Festes werden lebende Bilder aufgeführt, u.a. die sogenannte *Väterliche Ermahnung* (Abb.1) des genannten Malers:

*Als drittes hatte man die sogenannte Väterliche Ermahnung von Terburg gewählt, und wer kennt nicht den herrlichen Kupferstich unseres Wille von diesem Gemälde! Einen Fuß über den anderen geschlagen, sitzt ein edler, ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, im faltenreichen weißen Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt. Daß jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Gebärde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist.*¹³

Goethe kannte höchstwahrscheinlich nicht das Original, sondern nur den im Zitat genannten Reproduktionsstich von Wille (Abb. 2). Ob Wille der Urheber dieses Titels ist, läßt sich schwer beurteilen, in jedem Fall stammt er nicht aus dem 17. Jahrhundert, das – wie gesagt – keine individuierten Bildtitel kannte. Dieser Titel jedenfalls bestimmt die zitierte psychologisierende Ausdeutung Goethes.¹⁴

Die Verlegenheit der Mutter, die Scham der Tochter und die

Ernsthaftigkeit des Vaters stellen sich bei näherem Hinsehen als zweifelhaft heraus. Vater, Mutter und Kind sind vom Alter her nicht wesentlich unterschieden. Die Szene stellt in Wirklichkeit ein „Bordeltje“, also eine Bordellszene dar. Daß diese – vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis – unfreiwillig komische Beschreibung Goethes möglich war, hängt damit zusammen, daß ein Besitzer des Gemäldes ein wichtiges Detail verändern ließ. Ursprünglich hielt der „Vater“ ein Geldstück in der Hand, das übermalt wurde.¹⁵ Der Verlust dieses emblematischen Hinweises – *Gold macht Amor gewogen* heißt eine *inscriptio* in Otto van Veens¹⁶ *Amorum Emblemata* von 1611 – macht Goethes Interpretation zuallererst möglich. Dieser ist nicht das Opfer von Wille, sondern jener war schon das Opfer eines offenbar verschämten Besitzers. Interessant ist das genannte Beispiel nicht nur als Beleg einer Rezeptionsgeschichte, die aus lauter Mißverständnissen besteht, sondern auch deshalb, weil deutlich wird, daß die Rezeption sozusagen aus aktiven und passiven Mißverständnissen zusammengesetzt ist. Die konkreten Veränderungen, die sich durch Übermalung einerseits, Erfindung eines Bildtitels andererseits, ergeben, sind die Bedingung für Goethes psychologisierende Ausdeutung: Der Kunde wird zum Vater, die Kupplerin zur Mutter und die Prostituierte zur Tochter. Aber zumindest in einem Punkt scheint Goethe recht zu haben: Auch wenn die Eltern zu jung, oder die Tochter zu alt ist, die Rückenfigur lädt zu einer psychologisierenden Betrachtung ein. Aufrecht steht die „Tochter“ da und zeigt ihre Bereitschaft, den Tadel ernst zu nehmen, gleichzeitig ist ihr Kopf gesenkt, ein Zeichen der Scham angesichts der begangenen Verfehlung. Nichts anderes meint Goethe, wenn er schreibt: *ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt*. Diese Deutung leuchtet unmittelbar ein, aber Ter Borchs Rückenfigur ist für einen ganz anderen Zusammenhang entwickelt worden. Denn das Motiv der „verschämten Tochter“ findet sich nahezu identisch in dem heute in Leningrad befindlichen Gemälde *Die Botschaft* (Abb. 3). Die Neigung des Kopfes ist schlicht

die Haltung, die man einnimmt, um einen Brief zu lesen. Es handelt sich also um eine bedeutungsneutrale Motivübernahme, die – wie Donat de Chapeaurouge es pointiert formuliert – sich der Faulheit des Künstlers verdankt. Die eigentliche Schwierigkeit, einen Adressaten zu denken, besteht schon in unserer Bereitschaft zur psychologisierenden Ausdeutung. Um hierfür ein weiteres Beispiel desselben Künstlers zu geben: Ter Borchs *Junge, der seinen Hund floht* (Abb. 4) entspricht par excellence der Vorstellung vom Genre, wie sie das 19. Jahrhundert entwickelt hat. Auch wenn man weiß, daß im Holländischen das Sprichwort „den Hund flohen“ ein Sinnbild¹⁷ des Müßiggangs und dementsprechend der Junge ein Lasterbeispiel darstellt, sieht man hier eine Einheit von Mensch und Tier, eine Verklärung der Kindheit zu kreatürlicher Unschuld.

Bemerkenswert bei dem zuerst genannten Bildbeispiel ist, daß wir Goethes psychologisierender Betrachtungsweise so nahe stehen und trotz emblematischen Vorwissens die „Stimmung“¹⁸ des Gemäldes ohne Probleme wahrnehmen, ja sogar schätzen können.

III

Mit dem Stichwort Psychologisierung ist eine historische Zäsur benannt, die den modernen vom frühneuzeitlichen Betrachter trennt. Ein weiteres Stichwort für die Rezeptionsgeschichte nicht nur holländischer Genremalerei ist das der Musealisierung. Die Frage der „Markierung“ führt in der Kunstgeschichte sofort in den größeren Kontext rezeptionsgeschichtlicher Zusammenhänge. Denn die Kunstgeschichte als Disziplin verdankt ihren Gegenstand einer Dekontextualisierung,¹⁹ welche die „Markierungen“ unleserlich gemacht hat. Wenn man so will, universalisiert und vereindeutigt das Museum die ästhetische Erfahrung, um den Gebrauchswert eines bestimmten Werkes zu entdifferenzieren. Läßt sich auch bei christlichen Bildwerken immerhin noch ein liturgischer Funktionszusammenhang hinzudenken, so gilt dies für profane Bildthemen nur

sehr eingeschränkt. Die Genremalerei erscheint dergestalt wie für das Museum gemacht, geeignet den – dem individuellen Empfinden zuwiderlaufenden – Öffentlichkeitsanspruch rückgängig zu machen.

Das eindringlichste Zeugnis für eine solche Haltung sind die 1876 erschienen „Maîtres d'autrefois“ Eugène Fromentins, der das 6. Kapitel seines Werkes mit folgenden Worten beginnen läßt: „Wenn man Holland nicht besucht hat und den Louvre kennt, ist es dann möglich, sich eine richtige Vorstellung von der holländischen Kunst zu machen?“ und er antwortet lakonisch: „Ganz gewiss.“ Im folgenden entwirft er eine Reise durchs Museum, eine Reise, die ihren Motor gleichermaßen in Kennerschaft und ehrfurchtsvoller Andacht hat. Seinen langen und intensiven Bildbeschreibungen folgen zumeist rhetorische Fragen, den rhetorischen Fragen wiederum Bekenntnisse zu dieser Malerei des Stillen und Einfachen (Abb. 5).

Wer hat denn jemals in ihrer Intimität die Eigenart dieser drei Meister erklärt, der besten, geschicktesten Zeichner der Schule, wenigstens was die Figur anbelangt? Der „Landsknecht“ von Terborch zum Beispiel, dieser starke Mann im Kriegsharnisch, mit seinem Kürass, seinem Büffelwams, seinem großen Degen, seinen trichterförmigen Stiefeln, mit seinem Filzhut auf der Erde, seinem derben, geröteten, schlechtrasierten, etwas schweissigen Gesichte, mit seinen fettigen Haaren, seinen kleinen feuchten Augen und seiner breiten, fleischigen und sinnlichen Hand, in welcher er die Goldstücke anbietet und deren Gebärde uns genugsam über die Gefühle dieser Persönlichkeit und den Zweck ihres Besuches aufklärt – was wissen wir von dieser Figur, einem der schönsten Stücke, die wir im Louvre besitzen?²⁰

Bei aller Sprachgewalt Fromentins wird dennoch das mühsam anerzogene Verhalten des idealen Museumsbesuchers deutlich, sein institutionalisierter Umgang mit den Bildern, die erzwungene Unmittelbarkeit. Denn eigentlich müßte es angesichts eines jeden im Gemälde benannten Gegenstand heißen: wie wahr! Die ganze Metaphorik der Stille und Andacht, die er auf die holländische Malerei

überträgt, kennzeichnet ebenso sehr sein eigenes Verhalten: Schau hin und horche in dich hinein.

Die ikonographische Bestimmung von Ter Borchs Gemälde fällt nicht schwer, es handelt sich um den Typus der „ungleichen Liebhaber“,²¹ der sich von Israel van Meckenem über Brants *Narrenschiiff* kontinuierlich bis ins holländische 17. Jahrhundert belegen läßt. Dieses Lasterbeispiel wird anschaulich in Szene gesetzt: Der feiste Landsknecht versucht offensichtlich, die junge Frau zu verführen. Sie schaut auf das angebotene Geld: *Gold macht Amor gewogen*, hieß es bei van Veen. Er betrachtet sie aufmerksam und scheint auf ihre Reaktion zu warten. Die Darstellung der Szene wird dadurch bestimmt, daß sich die Frau in Beziehung auf das Angebot im nächsten Moment entscheiden muß: Es handelt sich um den Wendepunkt der Handlung.

Das Bild enthält Hinweise, wie dieser Interessenkonflikt ausgehen wird. Formal entsteht durch den Blick des Mannes auf die Frau, durch seinen ausgestreckten Arm und ihren Blick auf das Geld ein Dreieck, hinter dem sich die Öffnung des Bettvorhangs befindet. Zunächst als metonymischer Hinweis: Das Bett als zukünftiger Ort des Geschehens, aber auch in metaphorischer Hinsicht: als Anspielung auf das weibliche Geschlecht. Allerdings hat Ter Borch das Bett farblich derart mit dem Bildhintergrund verschliffen, daß man, angeleitet durch die Vordergrundszene, die nötige Aufmerksamkeit für dieses Detail erst erlangen muß. Ein Emblem (Abb. 6) aus Roemer Visschers²² *Sinnepoppen* hilft, die szenische Situation besser zu verstehen. Denn bei der jungen Frau handelt es sich meines Erachtens um eine Prostituierte. Die auf dem Tisch plazierte Schale mit Früchten in Ter Borchs Gemälde erinnert an eine *pictura* aus den *Sinnepoppen* und ist ein Sinnbild „wertloser Frühreife“. Die dazugehörige *inscriptio* lautet: *Früh reif, früh faul*. Aber nicht nur solche direkten und eindeutigen Hinweise lassen sich im Gemälde finden. Auch auf dem auffällig – als Repousoirmotiv – plazierten Silberteller liegen Obst und gezuckerte Früchte. Ist man bereit, hier die im-

plizite metaphorische Ebene „auszusprechen“, eröffnet sich ein ganzes Wortfeld der Verführung: Naschen, Vernaschen, die süße Frucht der Liebe etc.

Das Gemälde enthält eine ironische Grundstruktur²³ insofern, als das Gesehene nicht das Gemeinte darstellt und die scheinbar eindeutigen Gesten den Betrachter über den wahren Sachverhalt der Szene täuschen. Denn dem Verführer wird die Keuschheit nur vorgespielt, um einen höheren Preis zu erzielen. Doch muß man hier die Ambivalenz betonen: Wertlose Frühreife droht (ist das Attribut) der jungen Frau, wenn man die Szene als aktive Verführung des Mannes deutet. Bestimmt man jedoch die Frühreife als Voraussetzung der Szene, dann kehrt sich alles um.

Ein weiteres Detail hilft auch, den Charakter des *Galant militaire* – wie der französische Titel des Gemäldes lautet – näherhin zu bestimmen. Der offene Hosenlatz läßt an eine Überschrift aus Rabelais' *Gargantua* denken, die folgendermaßen lautet: *Welchermaßen der Hosenlatz bei Kriegern das erste und hauptsächliche Waffenstück ist.*²⁴

Der *Galant* ist also ein Großsprecher, der seine Heldentaten in Bordellen begeht und sich einbildet, keusche Jungfrauen zu verführen, ohne zu merken, daß er selbst zum „Opfer“ einer geschäftstüchtigen Prostituierten geworden ist.²⁵

Übrigens denkt man bei solchen Bildern weniger an das immer wieder zitierte *prodesse et delectare* als an Novellen Bocaccios. Im Gegensatz zu Fromentins leisem und andächtigem Betrachten sollte man besser vom lauten Betrachten reden. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß der Reiz für den intendierten Betrachter – also den Adressaten dieser Malerei – genau darin bestand, das Bild versprachlichen zu müssen. Die Frivolität, für sich genommen, ist nicht so interessant wie die Schamgrenze, die man im Aussprechen des Gesehenen überschreiten muß oder galant umschiffen kann.²⁶ Die Bild-Elemente Degen, Früchte, Bett eröffnen einen in dieser Hinsicht sehr weiten metaphorischen Horizont. Ter Borchs Präsen-

tation des Bildgesehens eröffnet meines Erachtens die Möglichkeit für „Galanterien“.

Der Ausdruck des lauten Betrachtens ist durchaus nicht metaphorisch gemeint, als bloße Absetzung gegen Fromentin. Eine Arbeitshypothese in Beziehung auf eine bestimmte Gruppe von Malern – gemeint sind Ter Borch, Nicolaes Maes, Casper Netscher, Gabriel Metsu und Frans von Mieris – könnte darin bestehen, daß ihre Malerei als Ausgangspunkt für Gesprächsspiele gedacht war, für ein kollektives Betrachten eher als für ein individuelles. Rosemarie Zeller äußert sich in ihrer Untersuchung zu Harsdörffers *Gesprächsspielen* hinsichtlich der tatsächlichen „Spielbarkeit“ sehr vorsichtig und läßt offen, ob in den Texten lediglich ein Gesprächsideal formuliert ist oder diese Spiele auch tatsächlich gespielt wurden.²⁷ Gesprächsspiele setzen ein standardisiertes Geschehen voraus. Frage und Antwort müssen vorhersehbar sein. Spiele brauchen Regeln und wiederkehrende Elemente, Logik statt Empfindsamkeit, Typen statt Psychologie. Unabdingbare Voraussetzungen, die das Gemälde erfüllt, und daher als Ausgangspunkt für ein Gesprächsspiel durchaus denkbar ist.

Svetlana Alpers²⁸ hat auf die aus Frankreich kommende Briefsteller-Mode, die Mitte des 17. Jh.s in den Niederlanden einsetzt, hingewiesen. Jean Puget de la Serres *Secrétaire à la mode* und *Secrétaire de la cour* erlebten unzählige Auflagen.²⁹ Erfolgreich konnte eine solche Mode nur deshalb sein, weil sich allgemein bei den holländischen Großbürgern ab der Mitte des 17. Jahrhunderts höfische Verhaltensweisen³⁰ und Umgangsformen als Ideale durchsetzten.³¹

Schaut man sich vor diesem Hintergrund Ter Borchs *Briefschreiberin* (Abb. 7) an, fällt zunächst auf, daß hier keinesfalls eine christliche Ikonographie – also Bathseba – gemeint sein kann. Aber die erwähnte Briefstellermode gibt dem Betrachter die Möglichkeit an die Hand, zu einem solchen Bild den passenden Brief zu erfinden. Die sprachliche Gestaltung und mögliche Dramatisierung liegt einzig in der „Leerstelle“ Brief. Man kann eine glückliche oder unglückli-

che Liebe³² hinzudenken und das scheinbar sujetlose Bild in Sprache überführen. Der Reiz eines solchen Gemäldes könnte in der Frühen Neuzeit genau darin bestanden haben, sich immer andere Briefe, immer andere Geschichten auszudenken. Nicht die intime Darstellung, sondern die wechselnden Vorstellungen des Betrachters produzieren Bedeutung. Ein solcher Umgang mit Bildern im Sinne eines Gesellschaftsspiels ermöglicht es, ikonographische Unbestimmtheiten oder Ambivalenzen als notwendige Bestandteile einer solchen Rezeptionsform zu erklären.³³ In Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspiele[n]* findet sich im achten und letzten Teil unter den *Gemählspiele[n]* folgender Hinweis der literarischen Figur des Degenwart:

Eine Hauptregel ist/ daß man Gesprächspiele von lieblichen/ und erfreulichen Sachen/ welche in allen Künsten und Wissenschaften befindlich/ hernehmen sol. Unter diesen ist die Mahlerey der vortrefflichsten und lobwürdigsten eine: daß wir Ursachen gehabt viel Gesprächspiele darvon aufzugeben.

Worauf nun Julia antwortet:

Also kan man einer Sache vielmals gedenken/ aber iedesmals andere Betrachtungen darüber haben; wann sonderlich selbe so weitlaufftig ist/ als die Mahlerey.³⁴

Nun muß man einwenden, daß hier nicht von einem bestimmten Gemälde, sondern der Malerei im allgemeinen die Rede ist und das genannte Gesprächspiel insgesamt an eine Vorform des „imaginären Museums“ denken läßt. Denn wenn Degenwarts Antwort auf Julia lautet: *Den Inhalt eines Gemähltes zu erfinden/ das ist die Erfindung des Gemähls selbst*³⁵, wird deutlich, daß zwischen dem Vorwurf und einem realisierten Gemälde nur ein gradueller, aber kein prinzipieller Unterschied besteht.

Aber in den folgenden Ausführungen zur Malerei kommen die Gesprächsteilnehmer immerhin auf diejenigen Rätselbilder zu sprechen, *welche keine Obschrift haben und unterschiedliche Deutungen leiden.*³⁶ In Harsdörffers Text folgen jetzt unterschiedliche Deu-

tungen der Schlange *in bono* und *in malo*. Paßt auch die Vorstellung des Bildes als Rebus in das Konzept des lauten Betrachtens, läßt sich nicht eindeutig klären, ob die *Gesprächspiele* als Modell einer Interpretation wirklich in Betracht kommen.

IV

In Beziehung auf Ter Borch habe ich von einer ironischen Bildstruktur insofern gesprochen, als der Akt der Wahrnehmung so vorstrukturiert ist, daß er auf eine Umkehrung des zunächst Gesehenen hinausläuft. In der Rezeptionsästhetik³⁷ werden solche Rezeptionsstrukturen – Iser spricht von einer strukturierten Hohlform, die der Leser auszufüllen hat – als impliziter Leser bzw. Betrachter bezeichnet. Dieser implizite Betrachter hat eine gleichermaßen aktive wie passive Aufgabe. Aktiv, insofern erst in der Rezeption das Werk realisiert wird, passiv, insofern diese Realisation in vorstrukturierten Bahnen erfolgt. Eine wichtige Ausnahme bildet die direkte Betrachteransprache – etwa als Blick aus dem Bild –, die einen expliziten Betrachter anspricht und im Sinne einer Rollenzuweisung funktionieren kann. Ich frage mich, ob nicht spätestens in dem Moment, wo man von einer „Markierung im äußeren Kommunikationssystem“ spricht – wie es Ulrich Broich getan hat –, die Intertextualität notwendig zur Rezeptionsgeschichte werden muß. Mehr noch, ich sehe überhaupt nicht, wie es möglich sein soll, intertextuelle von rezeptionsästhetischer Forschung zu trennen. Denn implizit liegt jeder Aussage über die intertextuelle Verfaßtheit eines Textes zugleich eine Aussage über die Kompetenz des intendierten Lesers zugrunde. Was ist, wenn „Markierungen“ nur dann zu erkennen sind, wenn sie ebensosehr als Handlungsanweisung³⁸ wie als Referenz auf einen Prätext oder einen ikonographischen Typus verstanden werden müssen?

Die Instanzen „impliziter“ und „expliziter“ Betrachter erlauben keine direkten Rückschlüsse auf eine sozialgeschichtliche Wirk-

lichkeit, aber sie liefern immerhin Ergebnisse, diese zu befragen. In Beziehung auf die genannten Beispiele holländischer Genremalerei besteht die Aufgabe der Interpretation darin, den in der Werkstruktur angelegten impliziten Betrachter mit einem konkreten Adressaten sowie die ästhetisch-virtuelle Rezeption mit der historisch möglichen in Verbindung zu bringen.

V

Nikolaus Maes' Gemälde *Die Lauscherin* (Abb. 8) kann den Unterschied von implizitem und explizitem Betrachter veranschaulichen. Meine nun folgende Deutung versucht, das zeitliche Moment der Wahrnehmung zu betonen.

Der Aufbau der Komposition wird durch eine Doppelarkade bestimmt. Dieses Schema gibt den Blick für eine perspektivisch anspruchsvolle Raumkonstruktion frei. Denn die Treppe führt zugleich links in das obere Stockwerk hinauf und rechts in ein Halbgeschoß hinab. Offensichtlich ist schon durch diese Zwei-Wege-Komposition eine gewisse Entscheidungssituation für den Betrachter angelegt. Jedes Gemälde enthält durch formale Komposition, Anordnung der Gegenständlichkeit und Lichtregie eine optische Struktur, die den Blick lenkt. Die größten Helligkeitswerte, die auf Schürze und Kopftuch vereinigt sind, ziehen den Blick unwillkürlich an und bilden den Einstieg ins Bild. Die Lauscherin fordert uns zunächst auf, zu schweigen, ohne daß wir den Grund dafür schon kennen. Erst dann sieht man das Liebespaar in der rechten Hälfte des Gemäldes, das wir von nun an gemeinsam mit der jungen Frau ‚belauschen‘. Im linken oberen Geschoß sieht man eine biedere Festgesellschaft, und das leere Glas, das die Lauscherin in ihrer linken Hand hält, weist darauf hin, daß sie eben heruntergekommen ist, um Wein zu holen, und dabei die Magd und den heftig werbenden Mann entdeckt hat. Deutlich sind beide Frauen durch ihre Kleidung voneinander geschieden. Den ikonographisch geschulten Be-

trachter wird der Gestus der Frau an ein Emblem Alciatos³⁹ (Abb. 9) erinnern: Der Gott Harpocrates steht für die antike Weisheit, daß Reden Silber, Schweigen aber Gold sei. Will man diesem Ideal gerecht werden, wird aus unserer ursprünglichen Lauscherrolle⁴⁰ nun also die Komplizenrolle: Wir werden aufgefordert, das Gesehene für uns zu behalten.

Die Aussicht in den Garten läßt ein weiteres Paar entdecken: Zeigen die beiden den möglichen Ausgang der Werbung?

Jedes Bild setzt einen Betrachter voraus, der im Akt der Rezeption den Sinngehalt aktualisiert, einen impliziten Betrachter. Zum expliziten Betrachter werden wir durch die Ansprache im Sinne einer Rollenzuweisung: zunächst Lauscher, dann Komplize. Dies eröffnet neue Deutungshorizonte. Die Werbung scheint unerhört zu bleiben, starr schaut die Magd an dem jungen Mann vorbei. Um sie zu verführen, sie in den Liebesgarten zu bekommen, scheint er ihr die Ehe zu versprechen. Woran kann man das erkennen? Folgt man dem Finger der Lauscherin, sieht man über dem Kapitell des Holzpilasters den Kopf der Juno, der Göttin der Ehe. Für den Handgestus ist wichtig, daß er sowohl als Schweige- wie auch als Weisegestus verstanden werden kann. Deshalb führt die junge Frau den Finger auch nicht direkt bis an die Lippen, aber doch immerhin so nah, daß man unwillkürlich das Motiv des Harpocrates hinzudenkt.

Die grundsätzlich ironische Anlage des Gemäldes besteht in unserem Verhältnis zur Lauscherin: Wir sehen, sie allerdings kann nur hören und uns zeigen, was sie hört.⁴¹ Auf diese Weise wird unsere Wahrnehmung genau den Möglichkeiten des Bildes angepaßt: So wie wir sehen, ohne zu hören, zeigt das Gemälde, ohne zu sprechen. Diese zugleich formale und inhaltliche Organisation des Bildgeschehens dient zunächst der Illusionsförderung, allerdings nicht im Sinne eines einfachen Verismus. Im Gegenteil, die dargestellte Szene erlaubt, den grundsätzlichen Mangel jedes Bildes, seine „Stummheit“, zu kompensieren, insofern die unterstellte, sichtbare (!) Stille

bzw. die Aufforderung zum Schweigen Teil des Bildgeschehens selbst ist.

Maes hat den Kopf der Juno bewußt verschattet, um damit den beschriebenen Erzählablauf zu ermöglichen. Aber auch für dieses Element lassen sich weitere Bedeutungsebenen ausmachen. Denn der zusätzliche Doppelsinn in Beziehung auf Juno besteht darin, daß sie sowohl den Hinweis auf den moralischen Anspruch der Ehe darstellt, zugleich aber diejenige Göttin ist, die permanent betrogen wird: Der Kavalier wandelt also in den Fußstapfen Jupiters. Die rechts in der Küche unbeaufsichtigte und deshalb naschende Katze scheint diesen Sachverhalt – im Sinne von „Gelegenheit macht Diebe“⁴² – zu kommentieren. Der Aktcharakter des Betrachtens, den der implizite Betrachter einlösen muß, besteht darin, durch erkannte Bedeutungen neue zu finden und schon gemachte Erkenntnisse, etwa in Hinsicht auf den Handgestus der Lauscherin, zu substituieren. Ein- und dasselbe Element kann in Beziehung auf die Bilderzählung mehrfach codiert sein. Diese Aufgabe ist – wie gesagt – vom impliziten Betrachter zu leisten und bleibt an die Werkstruktur gebunden.

In der konkreten Rezeption muß sich die Bildbetrachtung nicht in der beschriebenen Reihenfolge abspielen. Aber man könnte immerhin behaupten, daß im Gemälde vor- und rückverweisende Elemente angelegt sind. Die Darstellung setzt voraus, daß man nicht alles mit einem Blick erfassen kann. Erst durch das deutende Betrachten entsteht ein Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, nur daß hier die offensichtliche und anschauliche Einheit von Raum und Zeit durch den Betrachter rückgängig gemacht werden muß. Das Nacheinander seines Betrachtens ist die Bedingung für die Umbewertung eines Motivs im Sinne der beschriebenen Bedeutungsverschiebung. Diese vor- und rückverweisenden Elemente führen zur Bedeutungsakkumulation, insofern man durch das Bild angeleitet wird, nach Bedeutungselementen zu suchen, die helfen, die Narration fortzusetzen. Dabei ist zu beachten, daß auch dann, wenn für

die Rezeption ein linearer Zeitverlauf gilt, dennoch die „Bildzeit“ nach vorne und hinten offen ist.⁴³ Wir haben es eben nicht mit feststehenden Bedeutungen zu tun, sondern einem im Akt des Betrachtens entstehenden Bedeutungsgewebe. Ein Gemälde verfügt nicht über dieselben Möglichkeiten, die ein Text aufweist, um thematische Kohärenz im Erzählverlauf herzustellen. Es gibt keine pronominalen Textverweise, unbestimmte und bestimmte Artikel. Aber es bietet – und darauf kommt es mir an – die Möglichkeit für den Betrachter, nicht nur ein Bildthema, sondern auch eine Bilderzählung durch die wechselseitige Perspektivierung von Motiven und ikonographischen Typen herzustellen: keine Topik ohne Kombinatorik. Die grundsätzliche Schwierigkeit besteht für den Maler darin, das Gemälde zugleich als augenblickshafte Szene und zeitlich strukturierte Erzählung zu organisieren: Jeder im Gemälde dargestellte Gegenstand läßt sich sowohl sinnvoll in den dargestellten Moment einordnen, als auch isolieren, um die Erzählung im Sinne der Vor- und Rückverweise zu beginnen.

Die Ansprache eines expliziten Betrachters, seine ihm zugewiesene Rolle, eröffnet grundsätzlich den Deutungshorizont: Man muß mitspielen, um das Gemälde zu entschlüsseln. Maes' Gemälde ist ein Beispiel komplexer Bilderzählung, das den impliziten und expliziten Betrachter permanent ineinander übergehen läßt, zu dem Zweck maximaler Narrativität. Natürlich hätte kein Theoretiker des 17. Jahrhunderts diesen Sachverhalt so ausgedrückt. Dies war auch gar nicht nötig, vielmehr bestand die Aufgabe schlicht darin, so viele Bedeutungen wie möglich im Gemälde zu verbergen und den Prozeß der Betrachtung durch Komposition, Lichtführung etc. zu steuern. Abschließend entsteht die Frage, wer denn eigentlich die Frau ist, die uns geradezu mechanisch zu Mitwissern werden läßt. Denkt man auch zunächst an die Hausherrin im Gegensatz zur Magd, sieht Eddy de Jongh⁴⁴ in Zusammenhang mit der abgebildeten Weltkarte in ihr eine Darstellung der „Frau Welt“. Und es gibt ein von ihm übersehenes Bilddetail, das seine These darüber hinaus

stützen kann. Noch versteckter als der halbverschattete Kopf der Juno ist die vollkommen verschattete Laterne in der linken Bildhälfte. In Jacob Cats' *Spiegel Van den Ouden Ende Niuvven Tijd* heißt es, eine Frau ohne Scham ist wie eine Laterne ohne Licht.⁴⁵ Wobei unsere – erst im nachhinein erkannte – eingegangene Komplizenschaft mit Frau Welt nun zum Eingeständnis unseres eigenen schamlosen Verhaltens werden muß. Wir haben uns nicht zwischen den zwei Wegen entschieden, sondern sind lange schon den Weg hinab ins schummrige Halbgeschoß gegangen. Wir haben uns durch die schamlose Frau Welt unter Vorspiegelung des Ideals, daß „Reden Silber, Schweigen aber Gold ist“⁴⁶ der Sünde der *curiositas* schuldig gemacht.

Wichtig ist mir die Beschreibung der Bedeutungskonstitution: das Ineinandergreifen von Form und Inhalt. Auch wenn sich Wolfgang Kemp's⁴⁷ Versuch, rezeptionsästhetische Fragen für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen, in ausgesprochener Frontstellung zu traditionell ikonographischen Fragestellungen begreifen läßt, muß man einer solchen Polarisierung nicht zwingend zustimmen. Denn ein solches Pathos der Überwindung verschweigt die grundsätzliche Affinität, die zwischen Panofskys Theorie der Ikonologie und dem Problem der Rezeption besteht. Die Ikonologie ist keine Theorie des Werkes, sondern sowohl ein Korrektiv als auch eine Heuristik der Interpretation. Ihre eigentliche Leistung besteht gerade darin, den produktiven Anteil des Interpreten und im weiteren Sinne des Rezipienten von Werken der bildenden Kunst hervorgehoben zu haben. Freilich ohne je die „materiellen Zugangsbedingungen“ zu Werken der bildenden Kunst betont zu haben: Die Aufgabe des „ikonologischen Betrachters“ ist schon durch sein „Vorwissen“ erfüllt.

In Beziehung auf die holländische Genremalerei ist der Bildwitz – Jochen Becker hat von der Gottheit Jokus gesprochen⁴⁸ – auf Kosten emblematischer „Durchdeklinierung“ vergessen worden. Und gerade Modelle der Bilddidaxe im Sinne von „Vordergrund erklärt

Hintergrund“, scheinen mir die Möglichkeiten bildlicher Argumentation nicht auszuschöpfen. Vor allem dann nicht, wenn eine Aussage ironisch formuliert ist. Das Bild enthält weitere Lesarten,⁴⁹ die ich nicht verfolgen, sondern stattdessen zum Adressaten und dem lauten Betrachten zurückkommen möchte. Das sichtbar gewordene Spiel von Täuschung und Enttäuschung, von gelenktem Blick, der scheinbar zur eigenen Entdeckung wird, setzt nicht nur einen aktiven und geschulten Betrachter voraus, sondern läßt auch an eine Kommunikationssituation denken, die mich eher an eine Betrachtergruppe als an einen Einzelnen denken läßt. Eine ahnungslose Fehldeutung erzwingt die richtige, eine richtige erfordert eine Überbietung. Für mein Adressatenproblem, die Frage nach der Auslegung als Gesellschaftsspiel, besteht die größte Schwierigkeit darin, zu entscheiden, wie weit man sich vom dargestellten Bildgeschehen entfernen durfte. Konnte man etwa mit Hinweis auf Juno über Anspruch und Wirklichkeit der Ehe reden oder über Treue und Untreue? War ein solches Bild vielleicht nur der Vorwand für ein Gespräch? Sind die intendierten Betrachter einer solchen Malerei den Figuren aus den Rahmenhandlungen von Novellensammlungen vergleichbar, die am Ende einer Geschichte diese nur zum Anlaß nehmen, zu einer weiteren fortzuschreiten?

Nikolaes Maes ist ein Meister der Bildregie, und das Gemälde der *Entenrupperin* (Abb. 10) macht wiederum aus ahnungslosen Betrachtern Menschen, die der Sündhaftigkeit der Welt erliegen werden. Zunächst einmal muß man sagen, daß die souveräne Farb- und Lichtregie des Gemäldes effektiv in Szene gesetzt wird. Die Darstellung des Lichts, das auf Haube und Kopf der Magd zur gleißenden Reflexion wird und das durch das rot eingefärbte Glas ein gleichmäßiges und sattes Raumlicht erzeugt, ist schon für sich genommen eine bemerkenswerte Leistung. Wie schon bei der *Lauscherin* ist es diese Lichtregie, die unsere Wahrnehmung des Gemäldes vorstrukturiert. Die helle, in ihrer Intensität gestaffelte Lichtbahn führt unseren Blick vom Kopf über Schürze und Entenflügel

zur Schale. Zwischen dieser genannten Abfolge lauert jedoch eine Katze, bereit, die erlegte Ente zu stehlen. Maes hat dieselbe durch die Zeichnung des Fells so geschickt in die Schwarz-weiß-Abfolge eingebaut, daß man sie nicht sofort erkennt. Hat man sie allerdings einmal erkannt, weicht die scheinbare Ruhe des Bildes einer Spannung, die darin besteht, daß die Katze jederzeit vorschnellen könnte. Diesem Spannungszentrum des Bildes ist die Wahrnehmung der weiteren Gegenständlichkeit des Raumes nachgeordnet. Der schweifende Blick kehrt immer wieder zur Katze zurück, um festzustellen, „ob sie sich in der Zwischenzeit die Ente geholt hat“. Diese von Maes auch in anderen Gemälden verwendete Technik führt zu einer stärkeren Präsenz des Dargestellten. Erst nach und nach erschließt sich die Gegenständlichkeit des Bildes: Das rechts an der Wand lehrende Gewehr ist ein Hinweis auf den Jäger der Enten, und durch die geöffnete Tür, die den Blick in den hinteren Raum freigibt, sieht man Krug und Weinglas, die sich wiederum nur auf den Jäger beziehen lassen. Auch in diesem Gemälde besteht die wesentliche Aufgabe des Betrachters darin, vom Bildgeschehen auf sich selbst zu schließen. Natürlich funktioniert dies nur für einen männlichen Betrachter, der sich dann im gleichen Verhältnis zur Magd wie die Katze zur Ente befindet. Wenn man so will, stellt das Bild die Frage, wo oder wer ist der Jäger? Der sich ergebende Bildwitz bleibt allerdings solange verborgen, wie man glaubt, hier werde lediglich ein erotischer Inhalt präsentiert, und so von der Ente auf das holländische Wort „vogelen“ schließt. Aber denkt man hier noch einmal an Fromentin, überhaupt an unsere Fähigkeit und Bereitschaft zur psychologischen Ausdeutung, könnte man auf die Ruhe und Andacht hinweisen, die das Gemälde zumindest auf den ersten Blick ausstrahlt. Man kann durchaus behaupten, daß wir durch die historische Entwicklung an der holländischen Genremalerei Qualitäten wahrnehmen können, die es so im 17. Jahrhundert wahrscheinlich nicht gegeben hat. Wir sehen zwar immer noch mit den Augen des 19. Jahr-

hunderts, wissen aber durch die Forschung, daß die Bilder so nicht intendiert gewesen sein können.

VI

Ich möchte mit einem Beispiel schließen, das weniger hinsichtlich seiner narrativen Qualitäten zu überzeugen weiß als vielmehr dadurch, daß es die optische Wahrnehmung selbst zum Thema hat und einen ganz besonderen Fall der Betrachtersprache darstellt. Rembrandts *Selbstbildnis als junger Künstler* (Abb.11) ist in den bisherigen Deutungen zurecht kunsttheoretisch gedeutet worden. Ernst van de Weterings⁵⁰ These ist, daß das Gemälde den kunsttheoretischen Begriff der *idea* zum Inhalt hat. Bevor der Maler mit seiner Arbeit beginnt, bildet er die künstlerische Idee in seinem Geist, und genau diesen kontemplativen Zustand – so van de Wetering – habe Rembrandt in seinem Selbstbildnis zum Ausdruck gebracht. Van Thiel folgt im Katalogteil dieser Deutung und datiert das Gemälde aus stilistischen Gründen in das Jahr 1629, Rembrandt wäre also zu diesem Zeitpunkt 23 Jahre alt gewesen. Man sieht hier allerdings ein höchstens zwölfjähriges Kind.⁵¹

Ich möchte eine andere, nicht ganz so ‚italienische‘ Deutung des Gemäldes wagen, die es als einen optischen Versuch beschreibt.

Die Gestaltung des Bildes bezieht nämlich den Abstand des Betrachters in seine Komposition ein. Wir können das Werk sowohl aus der Ferne als auch aus der Nähe betrachten. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es einen Umkehrpunkt der Wahrnehmung. Aus der Ferne sieht man das Bild von vorne nach hinten und aus der Nähe umgekehrt von hinten nach vorne. Dem entspricht, daß man bei der erstgenannten Wahrnehmung einen sehr tiefen Raum sieht, ohne den jungen Künstler genau identifizieren zu können: Man sieht einen Maler bei der Arbeit.

Bei der zweiten Möglichkeit sehe ich den sehr jungen Maler, seine viel zu große Kleidung, aber einen erheblich kleineren Raum.

Diese Relativität der Wahrnehmung erfordert ein ganz bestimmtes Kompositionselement. Denn vor allem dadurch, daß unser Augenkpunkt so niedrig angesetzt ist – wir stehen nämlich nicht auf den Planken, sondern unterhalb –, wirkt der junge Maler aus der Ferne wie ein Erwachsener. Auch die raumschaffenden Diagonalen sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Diese formalen Mittel betreffen die innerbildliche Organisation in Beziehung auf die Möglichkeit zur Annäherung. Grundsätzlich erzwingt natürlich schon das kleine Kabinettformat (25x32cm) die Annäherung an das Gemälde und die daraus resultierende „Ikonographie des Bildabstands“. Darüber hinaus ist in diesen Maßstabsfragen ein weiterer ironischer Hinweis insofern gegeben, als das kleine Gemälde die Rückseite einer riesigen – im Verhältnis zu unserem jungen Künstler – Leinwand wiedergibt, die durch die Lichtregie besonders hervorgehoben scheint.

Natürlich muß man das Gemälde kunsttheoretisch deuten, aber allenfalls augenzwinkernd. Der junge Maler ist erschrocken über unsere Nähe, da er seiner eigentlichen Aufgabe, nämlich Farben zu reiben, vorgezogen hat, die Kleidung des Meisters überzustreifen, um „großer Maler“ zu spielen. Er fühlt sich ertappt, und seine großen Knopfaugen sind weit aufgerissen. Sozusagen umgekehrt proportional zu dessen Schrecken sind wir darüber erleichtert, uns nicht dem strengen Blick eines ehrwürdigen Meisters ausgesetzt zu sehen. Van de Weterings These ist vor allem dann nicht überzeugend, wenn man sich den anschaulichen Werkstattzusammenhang vergegenwärtigt. Nicht nur der unmittelbar rechts neben dem „angehenden Künstler“ stehende Stein zum Farbenreiben, auch die auf dem Tisch stehenden Malmittel zeigen dem Betrachter die eigentliche Aufgabe des Lehrlings deutlich an. Dieser Lehrling ist im wahrsten Sinne des Wortes noch weit von der Leinwand, also der Malerei, entfernt. Hier geht es weniger um die *idea*, als um einen Ort, der intensiv nach Farbe riecht. Dennoch scheint ein humani-

stisch-kunsttheoretischer Hintergrund denkbar. Denn der Topos *Ut pictura poesis* ist hier wörtlich genommen:

*Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst, dieses liebt das Dunkel, dieses will bei Licht beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters, dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen.*⁵²

Allerdings betont das Gemälde nicht die Gleich-, sondern die prinzipielle Andersartigkeit von Dichtung und Malerei. Denn die im Zitat behauptete Gleichartigkeit von Malerei und Dichtung besteht ja nur auf der Grundlage einer Entweder-oder-Struktur: entweder aus der Nähe oder aus der Ferne. Rembrandt hingegen liefert den anschaulichen Nachweis, daß ein Gemälde sowohl aus der Ferne als auch der Nähe betrachtet werden kann, wodurch allerdings Täuschung und Enttäuschung des Betrachters ineinsfallen, Schein und Sein untrennbar zusammengehören. Aber bevor man an den Paragone und eine akademische Aufwertung der Malerei denkt, sollte man die ironische Verfaßtheit des Bildes zur Kenntnis nehmen. Es handelt sich um eine Aufwertung der Malerei, ja sogar die Behauptung ihrer Überlegenheit gegenüber der Literatur: allerdings bei gleichzeitigem Eingeständnis ihres handwerklichen Ursprungs. Das Gemälde beansprucht nicht nur, eine Wiedergabe der dinglichen Welt zu sein, sondern zugleich deren Reflexion. Mit einem Satz: Das Gesehene ist nicht das Gemeinte und doch das Gemeinte zugleich.

VII

Spricht man in Beziehung auf die holländische Genremalerei von ironischen Bildstrukturen, sind diese nicht schon durch formale Darstellungsverfahren erklärt, sondern setzen zunächst einmal die Bereitschaft des Betrachters zu einer solchen Deutung voraus. Keines der hier besprochenen Gemälde ist je vor diesem Hintergrund

interpretiert worden, was schlicht damit zusammenhängt, daß die genannte Deutungsbereitschaft Teil des äußeren Kommunikationssystems ist und eine falsch verstandene Ikonographie im Sinne einer Typengeschichte, die Gemälde vorschnell klassifiziert, statt eine mögliche prozessuale Lesart anzustreben. Mag auch die These der Deutung als Gesprächsspiel hypothetisch bleiben, dürfte deutlich geworden sein, daß die Gemälde eine ihnen eigene Form der Argumentation aufweisen. Der kurze Exkurs zur Rezeption der holländischen Genremalerei bei Goethe und Fromentin sollte zeigen, daß es in Beziehung auf „Markierungstechniken“ keine Evidenz erfahrung geben kann. Mag auch die Umdeutung einer Bordellszene zu einer „väterlichen Ermahnung“ kurios erscheinen, ist dieses – gemessen an der ursprünglichen Intention – Mißverständnis Teil des Werkes selbst. Trotz aller emblematisch-ikonographischen Erkenntnisse sind wir in der paradoxen Situation, in der Anschauung der Werke Goethe und Fromentin weitaus näher zu sein, als einem Betrachter des 17. Jahrhunderts.

Anmerkungen

- 1 Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen 1985, S.1-31, hier S.9.
- 2 Ebd., S.10.
- 3 Ebd., S.9.
- 4 Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität, in: Intertextualität (wie Anm.1), S.31-48.
- 5 Wolf-Dieter Stempel unterstellt der Intertextualität eine unzulässige Verwechslung von historisch möglichem Rezipienten und literaturwissenschaftlichem Forscher, der implizit als Leser ausgegeben wird. Die Konsequenz ist, daß erst die Metaebene des Wissenschaftlers eine intertextuelle Objektebene erzwingt, allerdings unter der Bedingung, wissenschaftliche Beschreibung mit ästhetischer Erfahrung zu verwechseln. Das Konzept der Intertextualität ist für Stempel einseitig an der Produktion und nicht der Rezeption von Literatur ausgerichtet. M.

- E. handelt es sich hier um ein Scheinargument. Natürlich müßte die Intertextualität auch historisch unterschiedliche Rezeptionen ein- und desselben Werkes erklären können. Aber vom Problem der Markierung ließe sich ohne weiteres eine Brücke zur Theorie des Erwartungshorizontes schlagen. Vgl. W.-D. Stempel: Intertextualität und Rezeption, in: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), S.85-109.
- 6 Die beste Übersicht bietet immer noch der Sammelband: Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Hg. von Ekkehard Kaemmerling. 3. Aufl. Köln 1984.
 - 7 In der ikonographischen Forschung werden die Begriffe Thema, Motiv und Typus z.T. synonym gebraucht. Vgl. Donat de Chapeaurouge: Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive. Wiesbaden 1974, bes. S.7-14.
 - 8 Zuletzt Felix Thürlemann: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990.
 - 9 Für all diese Fragen vgl. Donat de Chapeaurouge: Wandel (wie Anm. 7).
 - 10 Obwohl es natürlich kein Gemälde geben kann, das aus sich selbst heraus verständlich wäre. Die Frage nach innerbildlicher Argumentation ist nicht mit immanenter Interpretation zu verwechseln.
 - 11 Der Adressat bezeichnet den intendierten Empfänger einer Botschaft, also einen für den Künstler zeitgenössischen Betrachter. In einem weiteren Sinne kann damit ein Auftraggeber gemeint sein oder potentielle Käufer im Rahmen einer marktorientierten Kunstproduktion, und noch allgemeiner könnte man den Adressaten als das mögliche Publikum eines Kunstwerks bezeichnen. In jedem Fall ist der Adressat, wenn er überhaupt näher in den Blick geraten soll, durch nähere Kommunikationsumstände zu präzisieren.
 - 12 Broich: Formen (wie Anm.4), S.35f. Ich kann mir schwer vorstellen, daß es eine solche Grammatik der Markierung so für Werke der bildenden Kunst geben kann.
 - 13 Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandschaften. In: ders.: Poetische Werke. Berliner Ausgabe. 3. Aufl. Bd. 12. Berlin/Weimar 1976, S. 5-274, hier S. 170f.
 - 14 Zur Deutung dieser Szene der Wahlverwandschaften im Zusammenhang der Kunsttheorie Diderots vgl. Michael Fried: Absorption and

- Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Los Angeles u.a. 1980, S.171-173.
- 15 Die im Amsterdamer Rijksmuseum aufbewahrte zweite Fassung des Gemäldes enthält dieses wichtige Detail.
 - 16 Otto van Veen: Amorum Emblemata. Figuris Aeneis Incisa. Antwerpen 1608. Reprint mit Einführung von D. Tschizewskij. Hildesheim/New York 1970, S.128-129.
 - 17 Dieser Hinweis schon bei Hans-Joachim Raupp: Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46 (1983), S.401-418.
 - 18 In seiner Monographie zu Ter Borch zeichnet Gudlaugsson – bei gleichzeitig umfassender emblematischer Interpretation – das Bildnis eines einfühlsamen Künstlers und betont dessen Fähigkeit zur stimmungsvollen Darstellung. Es wäre zu einfach, seine Psychologisierungen nur zu kritisieren. Denn offensichtlich ist diese „unwissenschaftliche“ oder „gefühlige“ Interpretation problemlos nachvollziehbar. Es ginge darum, zu erklären, warum man – trotz des Wissens um die vermeintlich richtige Interpretation – die falsche dennoch „sehen“ kann. Vgl. Sturla J. Gudlaugsson: Gerard ter Borch. 2 Bde. Den Haag 1959f.
 - 19 Zur Kunstgeschichtsschreibung als Dekontextualisierung vgl. Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst 2 (1991), S.89-101.
 - 20 Eugène Fomentin: Die alten Meister. Übertragen durch Ernst Ludwig Schellenberg. Potsdam 1919, S.186.
 - 21 Zu den sozialgeschichtlichen Hintergründen der „ungleichen Liebhaber“ vgl. Natalie Zemon Davis: Humanismus, Narrenherrschaft und die Riten der Gewalt. Gesellschaft und Kultur im frühneuzeitlichen Frankreich. Aus dem Amerikanischen von Nele Löw Beer. Mit einem Nachwort von Norbert Schindler. Frankfurt a.M. 1987, S.118-119.
 - 22 Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. 2. Aufl. Stuttgart 1976, Sp.178.
 - 23 Für die Malerei von Pieter Aertsen hat Reindert L. Falkenburg von einer ironischen Bildform gesprochen. Wenn ich es recht verstanden habe, besteht diese für ihn darin, daß feststehende Kompositionsschemata, die für die religiöse Malerei entwickelt wurden, in der Malerei

- Aertsens derart für profane Themen genutzt werden, daß Form und Inhalt auseinanderfallen. Vgl. Reindert L. Falkenburg: ‚Alter Einoutus‘: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilleven conceptie. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. Deel 40 (1989), S.41-67.
- 24 François Rabelais: Gargantua und Pantagruel. Hg. von Horst und Edith Heintze. Übersetzung auf Grund der maßgebenden französischen Ausgabe, unter Benutzung der deutschen Fassung von Ferdinand Adolf Gelbcke. Frankfurt a.M. 1974, S. 348.
- 25 Das Motiv der geschäftstüchtigen Prostituierten, die es versteht, die ‚Unschuld‘ zu spielen, ist ein locus classicus in Novellen und Hetären-gesprächen.
- 26 Jochen Becker: ‚De duystere sin van de geschilderte figuren‘: zum Doppelsinn in Rätsel, Emblem und Genrestück, in Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Hg. von H. Vekeman und J. Müller Hofstede. Erfstadt 1984, S. 17-29.
- 27 Rosemarie Zeller: Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers Gesprächsspielen. Berlin u.a. 1974 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germ. Völker NF 58), S. 54f.
- 28 Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Aus dem Amerikanischen von Hans Udo Davitt. Köln 1985, S. 325.
- 29 Vgl. hierzu Rogier Chartier: Die Praktiken des Schreibens. In: Geschichte des privaten Lebens. Hg. von Philippe Ariès und Rogier Chartier. Deutsch von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer. 5 Bde. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1991, S.115-128.
- 30 Folgt man Castiglione, dessen Hofmann übrigens 1652 ins Niederländische übersetzt wird, so ist gleichermaßen die Fähigkeit zur galanten wie zur ironischen Rede eine unabdingbare Voraussetzung des idealen Hofmanns: „Diese Art von Scherzen, die etwas Ironisches an sich hat, erscheint als sehr angemessen für hochstehende Personen, weil sie gesetzt und doch gesalzen ist und man sie bei spaßhaften und auch bei ernsthaften Gelegenheiten anwenden kann.“ Baldesar Castiglione: Das Buch vom Hofmann. Übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart. Mit einem Nachwort von Roger Willemsen. München 1986, S. 201. Bekanntlich liegt mit dem Hofmann eine wahre Kasuistik des Scherzes vor.

- 31 Zum französischen Einfluß auf die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts vgl. Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij: *Correspondances et interactions entre peintres français et hollandais au XVII siècle*. In: *Ausst.-Katalog: De Rembrandt à Vermeer*. Paris, Grand Palais 1986, S. 47-77. Der Hinweis, daß die nunmehr reich gewordenen Großbürger in der zweiten Jahrhunderthälfte höfische Verhaltens- und Lebensformen imitieren, schon bei Johan Huizinga: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*. Ihre sozialen Grundlagen und nationale Eigenart. Jena 1933.
- 32 Zum Liebesbrief bei Castiglione vgl. Das Buch vom Hofmann (wie Anm. 30), S.295, 317, 320, 323f. Der Brief taucht in verschiedenen Kontexten auf: Unterricht im Geheimhalten der Liebe, Liebe als Geständnis, als Leiden usw.
- 33 Die rezenteste Untersuchung zum Problem der Vieldeutigkeit in Beziehung auf die holländische Genremalerei: Jochen Becker: *Are These Girls Really So Neat? On Kitchen Scenes and Method*. In: *Art in History*. *History in Art. Studies in Seventeenth-century Dutch Culture*. Hg. von David Freedberg und Jan de Vries. O.O. 1991, S.139-175.
- 34 Georg Ph. Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. 8 Bde. Nürnberg 1641-49. Hg. von Irmgard Böttcher. Tübingen 1968f (= *Deutsche Neudrucke*. Reihe: Barock 13-20). Bd.VIII, S.206f.
- 35 Ebd., S. 207.
- 36 Ebd., S.229.
- 37 Zur Rezeptionsästhetik als Hausaufgabe für Kunsthistoriker vgl. Wolfgang Kemp: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hg. von Hans Belting u.a. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1988, S.240-258.
- 38 Vgl. hierzu Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. In: *Das Gespräch*. Hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1984 (= *Poetik und Hermeneutik XI*), S.139-151, bes. S. 140-143.
- 39 *Emblemata* (wie Anm. 20), Sp. 1823.
- 40 Zum Rollenspiel bei Harsdörffer vgl. Zeller (wie Anm.16), S.36-38.
- 41 Vgl. Kemp (wie Anm. 37), S.250.
- 42 *Jacob Cats: Spiegel van den ouden ende niuvven tijdt. 's-Graven-Hage: I. Burchoorn 1632*. Reprint mit Einf. von H.H. Zwager. Amsterdam 1968, S.118f.
- 43 Zur Frage der Substitution oder „Verschiebung“ vgl. Louis Marin: *Pous-*

- sins ‚Arkadische Hirten‘. In: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hg. von Wolfgang Kemp. Köln 1985, S.110-137, hier S.123-125.
- 44 Eddy de Jongh: Vermommigen van Vrouw Wereld in de 17de eeuw. In: Album Amicorum J.G. van Gelder. Hg. von J.Bruyn u.a. Den Haag 1973, S.198-207, hier S.203.
- 45 Cats (wie Anm. 26), S.141f.
- 46 Darüber hinaus gibt es im Le theatre des bons engisn von Guillaume de la Perrière ein Emblem der tugendhaften Hausfrau, welche ebenfalls durch den Schweigegestus charakterisiert wird. Vgl. Emblemata (wie Anm. 20), Sp.1749f. Bezieht man sich auf diese emblematische Quelle, würde auch für die weibliche Hauptfigur eine Umkehrung der Bedeutung stattfinden: Aus der tugendhaften – weil schweigsamen – Ehefrau wird Frau Welt.
- 47 Vgl. das Vorwort von Wolfgang Kemp zu Alpers' Kunst als Beschreibung (wie Anm. 28), S.7-20.
- 48 Vgl. Becker (wie Anm. 26), S.17.
- 49 Entscheidend wäre für eine weiterführende Deutung die bisher übersehene leicht rechts unterhalb des Pilasters liegende Waage.
- 50 Ernst van de Wetering: ‚Leidse schilders achter de ezels‘. In: Ausst.-Katalog: Geschildert tot Leiden anno 1626. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal 1976f., S.21-31.
- 51 Es ist schon unfreiwillig komisch, wenn Pieter van Thiel das Gemälde mit einer Radierung aus demselben Jahr vergleicht, auf der man den schnurrbärtigen jungen Rembrandt sieht. Vgl. Ausst.-Katalog: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Berlin, SMPK 1991. Bd.1 (Gemälde), S.130-133.
- 52 Horaz: Ars Poetica (Die Dichtkunst). Übersetzt und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1984, V. 365-70.

Abb. 1

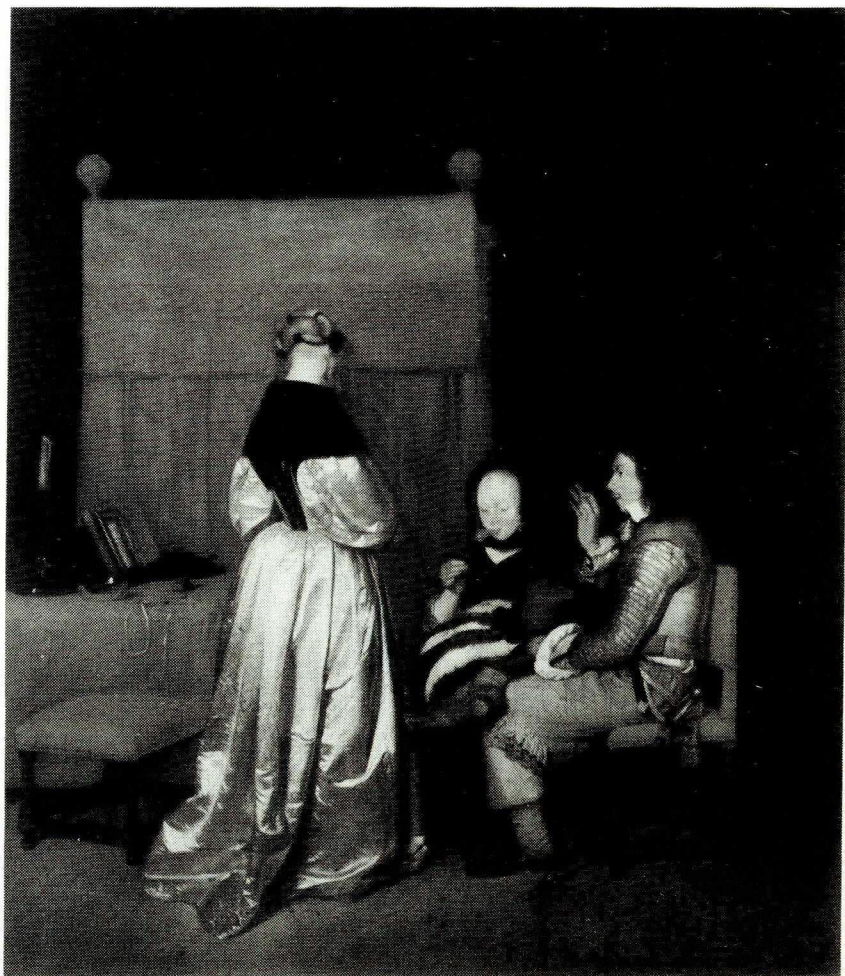


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

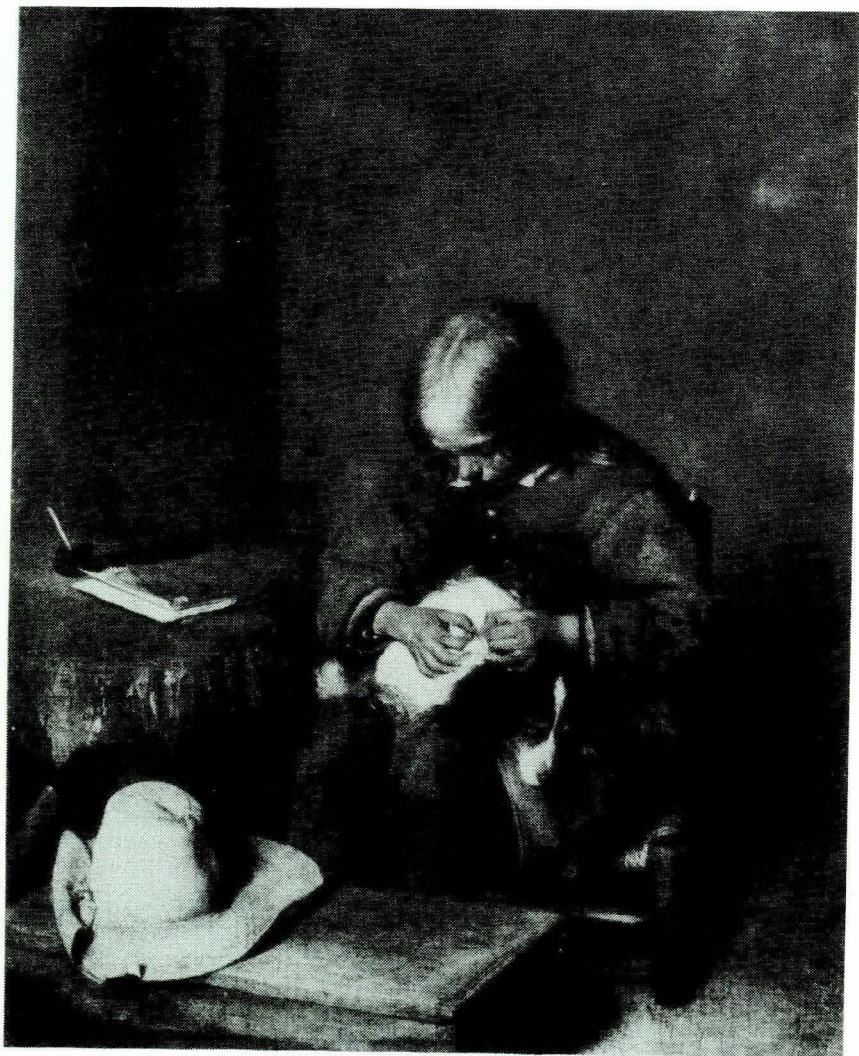


Abb. 5



Abb. 6

Vroech rijp, vroech rot.



Abb. 7

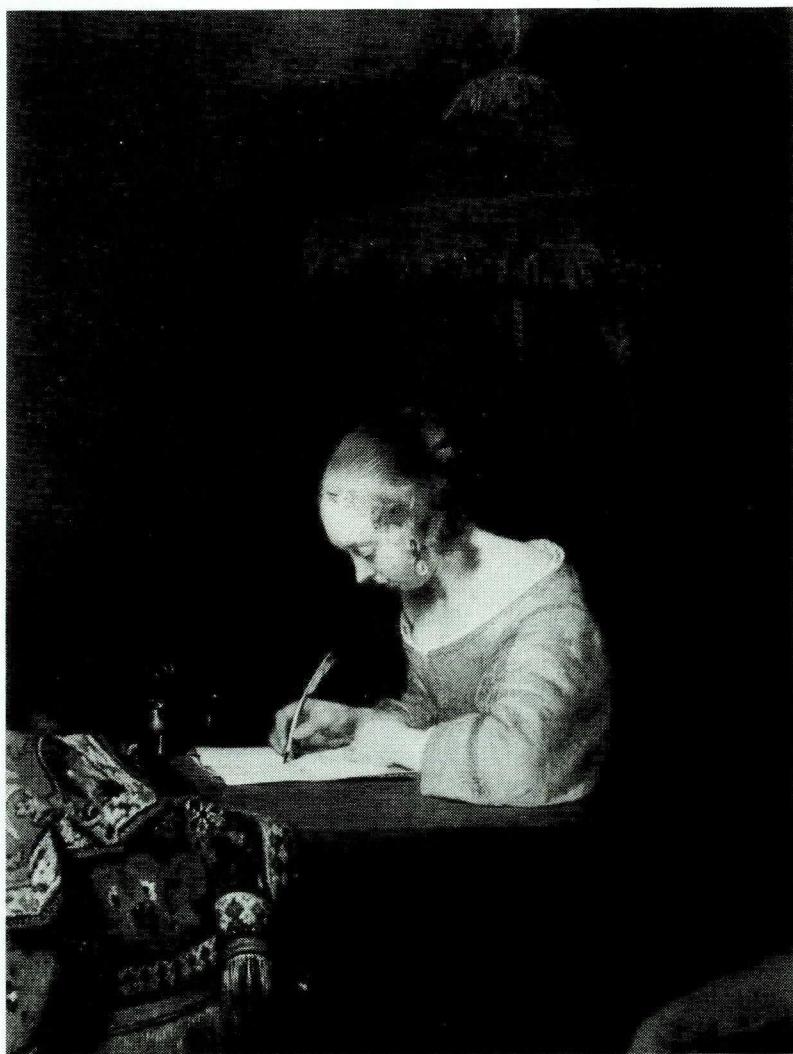
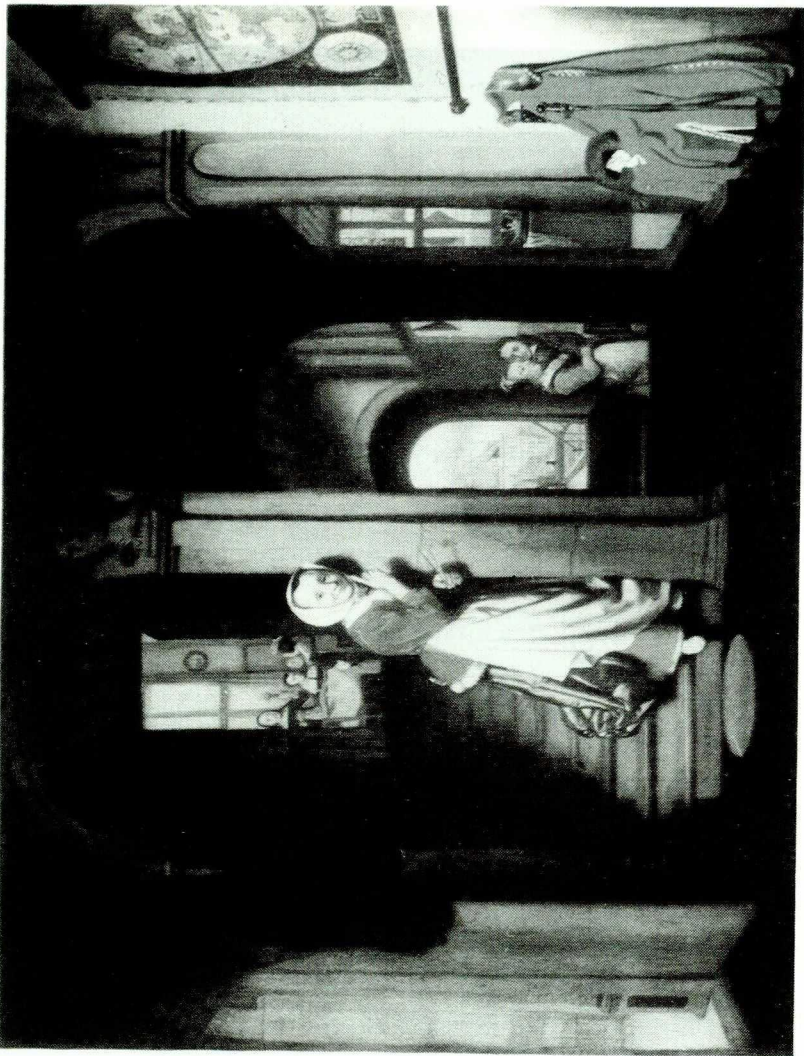
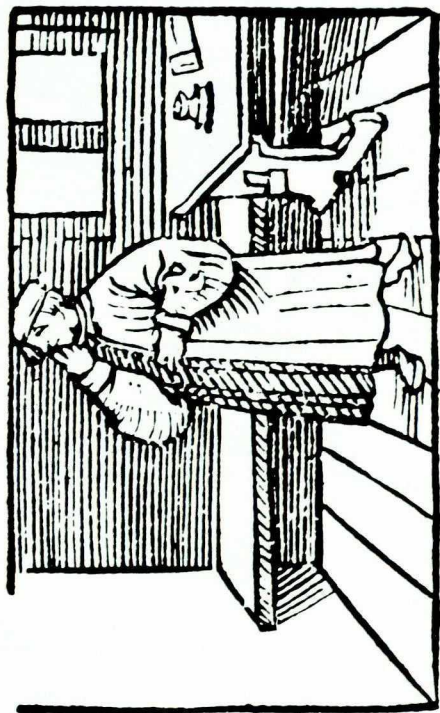


Abb. 8



IN SILENTIVM.



Cum tacet haud quicquam differt sapientibus amens

Stulticiae est index linguaque uoxque suae.

Ergo premat labias digitoque silentia signet

Et sese pharium²) uertat in Harpocratem.

Abb. 10



Abb. 11

