

CLAUS GRIMM

Kunst und Volk im 17. Jahrhundert

Vorüberlegungen zur Forschungslage

Der Wandel des Geschichtsbildes hat das Interesse wegelenkt von scheinbar singulären Fakten und repräsentativen Einzelpersonen und es stattdessen Mentalitäten, typischen politischen und gesellschaftlichen Strukturen zugewandt. Wir interessieren uns durchaus für einzelne Handelnde und ihre Taten, aber wir richten unser besonderes Augenmerk dabei auf die Bedingungen und Begrenzungen historischer Handlungssituationen und Handlungsperspektiven.

So wie die verschiedensten Geschichtsforschungen abgegangen sind von einer Heraushebung repräsentativer Personen und Geschehnisse, so hat sich quer durch die Humanwissenschaften der Begriff der "Kultur" gewandelt: von einer Versammlung der außerordentlichen Leistungen "höherer", alltagsenthobener Bestimmung zu einem übergreifenden Verständnis des Denkens, Wissens, der Normen und Werte ganzer Gesellschaften. Auch aus methodischen Überlegungen: aus dem Interesse an einem Verstehen der jeweils gültigen Selbstdeutungen, ist es notwendig geworden, Elitekultur und besonders abstrakte, "geistige" Leistungen auf den allgemeinen Kulturhintergrund zu beziehen.

Die Fragestellung "Kunst und Volk..." zielt auf den bisher vernachlässigten kulturellen Zusammenhang. Sie legt eine besondere Betonung auf den Beitrag der Volksschichten unterhalb der feudalen, patrizischen und großbürgerlichen Auftraggebergruppen. Beläßt man die Deutung von "Kunst" einmal in dem Sinne, der sich aus der durchschnittlichen heutigen Kenntnis der Objekte der Museen und gedruckten Reproduktionen ergibt, und fragt nach der Beziehung dieser "Kunst" zu den verschiedenen Volksschichten, so ergeben sich im wesentlichen drei Themenkreise:

1. Das "Volk" als Adressat von "Kunst": Art und Grad der Rezeption einer lehrhaft oder repräsentativ gemeinten Darstellung;
2. Das "Volk" als Produzent von "Kunst": welche Schichten, welche Traditionen und Einstellungen haben hier Einfluß ausgeübt?
3. Volksleben und Alltagswelt als Darstellungsgegenstand von "Kunst": Kunstgeschichte als Dokumentation und Hilfswissenschaft der Sozialgeschichte.

Alle diese Fragen waren bisher nicht sehr ergebnisreich. Die Quellenlage ist schlecht; die soziologische Rezipientenforschung ist ein Anliegen des 20., nicht des 17. Jahrhunderts. Die Einrichtungen, der karge Schmuck und die wenig elaborierten Bildwerke aus dem Besitz der unteren Volksschichten sind zeitgebunden gewesen und wurden mit dem Wandel der Bedürfnisse und aufgrund ihrer Alterung meist dem Verfall überantwortet.

“Volk” als Adressat von “Kunst”

Die Bindung der verschiedensten Kunstgattungen an Auftraggeber und die Überschneidungen zwischen Auftraggeberschicht und bestimmten Statusgruppen haben immer wieder zu Theorien über “Kunst” als Herrschaftsmittel - zu dem auch die “Repräsentation” in ihren verschiedenen Formen gehört - beigetragen. Bauten und Bildwerke wurden von ihren Berührungen mit Herrschaftsinteressen her verschiedenen Deutungsversuchen zugeführt. Im Hinblick auf die baulichen und ausstattungsmaßsigen Leistungen des 17. Jahrhunderts ist es keine Frage, daß Kirchen und Residenzen monumentale Selbstdarstellungen mit ausgebildeter Programmatik waren. Es stellt sich allerdings die Frage, ob bauliche und bildliche Leistungen zulänglich durch das Herrschaftsmotiv interpretiert werden können, wenn dieses integral in eine ganze - uns heute fremdartige - Intentionenstruktur eingebunden ist.

Erst muß eine Deutung der jeweiligen Darstellungsaufgaben im historischen Kontext geleistet sein, bevor man die spezifisch herrschaftsbezogenen oder in jeweiliger Absicht lehrhaften Komponenten einer Darstellung abschätzen kann. Die erzieherischen Absichten des von den Jesuiten seit dem 16. Jahrhundert neugeordneten Schul- und Universitätswesens dienen gewiß der Wiederbefestigung kirchlicher Autorität und Macht; doch die Herstellung einer neuen Legitimation läßt sich nicht nur auf machtpolitische Anliegen reduzieren, auch war sie nicht durch bloße Indoktrination erreichbar. Die eingesetzten “künstlerischen” Darstellungsmittel deuten die besonderen Anliegen an: ihre Neuordnung und Effizienzsteigerung richtete sich sowohl nach programmatischen Vorgaben wie auch nach der Überzeugungskraft und Deutlichkeit. Die unterschiedliche Rezeption belehrt auch über die Bildungs- und damit Schichtabhängigkeit gestalterischer Traditionen.

Das Jesuitendrama mit seinen tagelangen Aufzügen quer durch die Gassen und Plätze einer ganzen Stadt war eine modernisierte, als solche bereits eindrücklichere Qualität von Theater als die älteren Vorformen, die zahlreiche Zuschauer - wie bei den Stücken Jacob Bidermans - bis zum Klostereintritt bewegte.

Die aufwendigen Bauten und szenisch-dramatischen Bilddarstellungen, die dieselben Jesuiten gleichzeitig in Auftrag gaben, und die ebenfalls neugeordnete Formen der Darstellung von Kirche waren, hatten keine vergleichbare Wirkung. Ein Grund dafür läßt sich erläutern am Beispiel des "Jüngsten Gerichts" von Rubens (Abb.1), das 1617 bereits auf dem Hochaltar der Neuburger Jesuitenkirche stand und von dort wegen der "anstößigen Nuditäten" 1691 in die Düsseldorfer Galerie überführt wurde¹. Der lehrhafte Zweck ist hier offensichtlich weit verfehlt worden.

Fragt man sich nach den Gründen bei einem damals so anerkannten Bildgestalter, dann muß man sich nur die Voraussetzungen der Rubenschen Malerei klarmachen: ein besonderes philosophisches (neuscholastisch-aristotelisches) Naturverständnis lag seiner Farblehre, insbesondere der Dreifarbigkeit der Körperdarstellung, zugrunde. Die Vorkenntnis antiker Quellen und Bildwerke erlaubte ihm, besonders authentische, ideale Körpertypen und Szenenbilder zu entwerfen. Es war ein besonderes historisches Vorverständnis, ein bildliches Bildungswissen, angesprochen, das in Rubens' Gemälden dann zu gesteigerten Bildeindrücken verarbeitet wurde. Aber so kraß realistisch und voraussetzungslos Verkürzungen und Bewegungsschnitte der theatralischen Szenen gesehen wurden, so sehr wurden die antikischen Köpfe und Leiber andererseits als Ideenbilder verstanden, die - in platonischer Tradition - gerade die sinnliche Vordergründigkeit überstiegen.

So wie eine sprachliche Bestimmung besonderer Phänomene artifiziell wird, wenn sie statt unmittelbarer Beschreibung zu zitathafter Umschreibung, zu verschiedenen Formen der Metaphorik und des Vergleichs greift, so artifiziell war im 17. Jahrhundert bereits die bildliche Vergegenwärtigung religiöser und philosophischer Gehalte. Der Preis der Kompetenz bildlicher Darstellung war der Einsatz komplizierter Übersetzungsformen, deren adäquates Verständnis mehr und mehr an besondere Vorbildung gebunden war. Legitimation von Staats- und Kirchenanspruch war nur denen wahrnehmbar, die solche Vorbildung - als Angehörige von Elitegruppen - besaßen. Die bildliche Botschaft konnte - so unumkehrbar stellte sich die Reflexion der Wahrnehmung heraus - nur entsprechend akademisch verkompliziert werden, wenn sie als Augenerfahrung "wahr" bleiben sollte. D.h., sie konnte nicht beliebig ins Populäre ausgeweitet werden. Wahrnehmungsbegriffe höherer Art mußten dem Betrachtenden bereits vertraut sein. Es mag heute eine Vielzahl von Menschen vom Wert der Relativitätstheorie überzeugt sein; der Begriff selbst ist zur Alltagsvokabel geworden. Doch bedarf es ganz besonderer theoretischer Grundlagen, um diesen Begriff terminologisch adäquat zu verwenden.

"Volk" als Adressat von "Kunst" kann aber auch in einem eingeschränkten Sinne existiert haben. So wie die Hausbücher, lehrhaften

Parabeln und Moritatenerzählungen alltagsnahe Fallbeispiele vorführen anstelle anspruchsvoller philosophischer Grundeinsichten, so gab es in der Bildwelt Formen anschaulicher Erzählung und - dabei unvermeidlich eben naiver - Vergegenwärtigung. Das Lehrhafte zeigt sich in verschiedenen Formen, die alle nur einen eingeschränkten Erkenntniswert haben (der nicht auf Erkenntnisprinzipien gegründet ist, die überprüfungsfähig wären, sondern auf autorisierter Moral oder billiger Nützlichkeit), vor allem in den bloß aufreihenden, unvisionären *Illustrationsformen* religiöser und historischer Bilderwelten - und in den ermahnenden, moralisierenden *Sittenbildern*. Zwei Beispiele möchte ich nachfolgend erwähnen, die relativ drastisch solche volksnahen Darstellungen repräsentieren.

Die Münchener Alte Pinakothek bewahrt in ihrem Depot eine größere Zahl von großflächigen Altarbildern, die durch die Säkularisation am Anfang des 19. Jahrhunderts aus bayerischen Kirchen entfernt worden sind. Diese - soweit auf Leinwand - sind auf mehrere Meter breite Holzrollen zu mehreren übereinander aufgerollt und werden nur ausnahmsweise heruntergenommen. Ich entsinne mich dabei einer hochformatigen Darstellung aus dem frühen 17. Jahrhundert, die den Englischen Gruß zeigte. Einer knienden riesenhaften Maria trat ein ebenso mächtiger Verkündigungengel gegenüber; die Lilie in seiner Hand war jedoch nicht ein Stengel mit mehreren Knospen und Blüten, sondern eine nach oben trichterförmig geöffnete Blüte mit einem deutlich in sie hineinfallenden Goldregen. Nach unten verjüngte sich die Blüte zu einem Schlauch, der nach zwei Wicklungen unter dem Rock der Maria verschwand.

Dieses Beispiel ist nicht Vision bildlicher Art, sondern illustrative Erläuterung. Es demonstriert eine von Rubens grundsätzlich unterschiedene Art der Betrachtung bildlicher Darstellungen.

Das zweite Beispiel - aus dem protestantischen Bereich, wahrscheinlich aus Holland oder Norddeutschland - (Abb.2,3,4) gilt der unmittelbar bildlichen moralischen Ermahnung. Diese gerät auf dem Bild des "breiten und des schmalen Wegs" zur platten Illustration von sprachlichen Metaphern (der steile, absturzbedrohte Pfad und der breite, von Ablenkungen und angenehmer Gesellschaft bestimmte Weg). Noch krasser wird das Mißverständnis, wenn der Bildverfertiger an die Tradition der vornehmen Gesellschaftsbilder direkt anknüpft und die Doppeldeutigkeit, die Gleichzeitigkeit reizvoller Vordergrundbetrachtung und hintergründiger Anspielung einseitig durchbricht. Der Gegensatz zweier Darstellungen des "verlorenen Sohns" zeigt sich damit als Unterschied des Bildverstehens (Abb.5,6). Anstelle hintergründiger Anspielungen, mitklingender Konnotationen in den raffinierten Gesellschaftsszenen zeigt das derbe Bild des "Verlorenen Sohnes" (mit der üblichen Zitrone als Hinweis auf den bitteren Apfel des "alten Adam") drastische Sittenlosigkeit ohne jede Ambivalenz der Bildablesung.

Es ist allzugut verständlich, daß die Plattheiten, Derbheiten und letztlich Verfehlungen gegenüber einer entwickelten Systematik bildlichen Ausdrucks und Erlebens meistens nicht als bewahrenswert gehalten wurden. Oder anders herum: "Kunst" ist, was überlebt hat: was am wenigsten an zeitbedingte Zwecke gebunden, am ausschließlichsten auf die darstellerische Entfaltung konzentriert ist. Ideenbezogene Gemeinschaftsleistungen wie Kirchen und Residenzen haben deshalb in mehrfachem Sinne ihre Entstehungszeit überdauert und ebenso die hochsystematisierten Leistungen in der Bildsymbolik, die einen vielfachen Sinn annehmen konnten, da sie Weltdeutung und Wissenschaftsbemühung, Sammelleidenschaft und literarisch-ästhetischen Neigungen, und mit allen diesen Interessen zusammen nationaler wie regionaler, standesmäßiger und individueller Selbstdarstellung dienen konnten. Nur von einer vereinseitigten, nachträglichen Perspektive auf das relativ wenig Zeitgebundene (dem am wenigsten Irrationalität und Dunkelheit der vergangenen Lebenssituationen anhaftet) ist die Einschätzung als "Kunst" entsprungen. Das an zeittypischen Momenten arme "Kunstwerk" ist somit nur ein schlechter Bote der Sozialgeschichte. Was in einem - damaligen wie heutigen - anspruchsvollen Sinne "Kunst" war, war nicht an die Allgemeinheit des "Volkes" adressiert, sondern an Gebildete und Kenner. Von anderen Betrachtern konnte es bestaunt, aber nicht hinreichend verstanden werden. Und was für die Ungebildeten gemalt oder sonstwie hergestellt wurde, kopierte einen Habitus, benutzte konventionelle Ausdrucksmittel einer elaborierten Sprachform ohne Rücksicht auf deren Konstitutionsproblematik und eingeschränkte Gültigkeit.

Von einer solchen Folgerung her muß die Gesamtfragestellung korrigiert werden. Es ist nicht länger sinnvoll, nach der Wertkategorie "Kunst" Ausschau zu halten, wenn man wissen will, wieweit die Herstellung anschaulicher Gebilde mit Erziehungs-, Belehrungs-, Legitimations- und Indoktrinationsabsichten gegenüber den breiten Volksschichten verbunden war. Gerade wenn man daran denkt, daß Flugblätter mit Bilddarstellungen, Moritätenbilder auf Jahrmärkten, Theaterkulissen und Ehrenpforten und figürlich ausgestattete Triumphwagen bei öffentlichen Festveranstaltungen zu den nachhaltigsten bildlichen Medien gehören, zweifelt man an der Brauchbarkeit der retrospektiven Wertkategorie "Kunst". Die festliche Ausschmückung der Stadt Antwerpen für den "Fröhlichen Einzug" des Kardinal-Infanten Ferdinand von Spanien am 17. April 1635 ist zwar nachträglich - dank der Teilnahme und entwerferischen Regie des Peter Paul Rubens für die gemalten Triumphpforten und den Triumphwagen - ein Gegenstand für Kunsthistoriker. Der Anlaß ist aber keineswegs auf "Kunst" gerichtet; normalerweise gerieten die entsprechenden Festkulissen solcher Begebenheiten eben zu Schaubildern, die bald verschlissen und nicht weiter bewahrenswert waren. Die angemessene Frage des Historikers muß entsprechend lauten:

warum wurden zu bestimmten Zeiten und für bestimmte Darstellungsabsichten visuelle Symboliken eingesetzt? Damit ist die Frage angeschnitten nach den Entwicklungsstufen von Wahrnehmung und Denken (und nach den Formen der Identifizierung von Wahrnehmungen und Objektivierung von Feststellungen). Man denke an so merkwürdige Phänomene wie die bei Foucault² beschriebenen Klassifikationskriterien und Taxonomien, die Feststellung von Gleichheit aufgrund von Formübereinstimmung oder von wesensmäßigen Beziehungen aufgrund von Formentsprechungen (in Paracelsus' Signaturenlehre). Man denke auch daran, daß bis zum Ende des 17. Jahrhunderts Ovale als verkürzte Kreisaufrichten nicht geometrisch konstruierbar waren - was man quer durch die Stillebenmalerei als grobe Perspektivfehler feststellen kann, die offensichtlich vom damaligen Publikum toleriert wurden. Die Medien der Objektivierung und Kommunikation haben einen typischen Wandel - von der Anschaulichkeit weg - durchgemacht, den man erst erfassen muß, bevor man qualitative Einstufungen historischer Leistungen treffen kann.

Die Volksschichten sind im 17. Jahrhundert Zeuge einer Fülle bildlicher Darstellungsformen gewesen, teilweise direkt deren Adressat. So wie die Reaktion des Angesprochenen zur Ausdruckswahl des Sprechenden beiträgt, so sind auch hier indirekte Anstöße - oder Verweigerungen - vermutbar. Die sozusagen "hochkünstlerischen", gestaltungslogisch am weitesten systematisierten Gattungen von Zeichnung, Malerei und Skulptur drangen teils gar nicht, teils nur in Form dekorativen Wand schmucks in die Wohnräume ein. Beispiele dafür sind die Darstellungen holländischer Handwerkerstuben mit Landkarten, Stichen und Bildern an der Wand (Abb.7,8: Ostade, Brekelenkam). Die - im Vergleich zu kirchlichen oder höfischen Bildprogrammen - sinnarme Verwendung von Einzelstücken als Wohnraumdekor und der anonyme Handel stellen eine Neuerung des 17. Jahrhunderts dar. Zwei Beispiele dafür finden sich auf dem Kirmesbild (1608) von Vinckboons und einem anonymen Trödelbild von etwa 1700. Das erstere zeigt einen populären Ort, wo aber die anspruchsvollen, da teuren Bilder nicht von jedermann erworben werden konnten (da zudem außerhalb der Häuser von Adel und wohlhabendem Stadtbürgertum Sichtwände für eine Bildaufhängung nicht entsprechend zur Verfügung standen). Das letztere zeigt einen Ort billiger Ware. Das Reportagehafte der Darstellung selbst unterscheidet das letztere Bild vom Verweisreichtum und dem kompositorischen Anspruch des ersteren. Ein weiterer Beleg für das im frühen 17. Jahrhundert typisch anspruchsvolle Publikum von Bilderhändlern findet sich in einer Zeichnung von S. de Bray (Abb.9, Leiden 1628).

In der Literaturgeschichte gibt es die Formulierung von "abgesunkenen" Motiven der hohen Literatur. Vergleichbare Trivialisierungen stellen die Bilder und Figuren dar, die in den Besitz der ärmeren Schichten

gelangt sind. Druckgraphik vertrat hier - soweit man dies Bild Darstellungen entnehmen kann - die gezeichneten oder gemalten Originale; häufig fanden sich auch Bilder von geringer Qualität, die nach druckgraphischen Vorlagen entstanden sind (Abb.10,11). Seltener Gattungen wie das von Schiessl behandelte Lamellenbild³ gehen auf die höfischen Vorbilder von anamorphotischen und trompe l'oeil-Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts zurück.

“Volk” als Produzent von “Kunst”

Wenn jener qualitativ als “Kunst” herausragende Bereich im 17. Jahrhundert mehr und mehr Bildung und Kennerschaft voraussetzte und ähnlich bestimmten heutigen Wissenschaftsdiskussionen sich nicht unmittelbar auf die Allgemeinheit bezog, so ist nicht nur nach den Auftraggebern zu fragen, sondern nach dem Personenkreis, der Architekturen und Möbel, Figuren und Bilder herstellte. War hier nicht der Gestaltungswille derjenigen mitentscheidend, die aus anderen Schichten kamen als die feudalen oder großbürgerlichen Auftraggeber?

Die hierfür interessante Forschung betrifft die Handwerksgeschichte als die Geschichte der Institutionen, der Ausbildungs- und Produktionsformen sowie des Personenkreises, aus dem die Gestalter in den verschiedenen Techniken kamen. Generelle, repräsentative Aussagen kann man nur machen, wenn man einen Überblick über die Gesamtheit der handwerklich-künstlerischen Tätigkeitsbereiche, der Aufträge und Auftragsumfänge gewinnt. Manfred Koller hat in seinem Referat⁴ den Forschungsstand für den deutschen Kulturraum bezeichnet, wobei in neuester Zeit gerade die durch die Denkmalinventarisierungen und die Kunsttopographien gewonnenen Überblicke wichtig sind.

Ein reiches Material zu Dokumenten und Quellen des 17. Jahrhunderts harret noch der systematischen Auswertung. Viele der Verträge zwischen Auftraggebern und Ausführenden sind überliefert, dazu viel Material über die Zünfte und Gilden sowie etliche Daten zu den Einzelpersonen, die durch die Gildenlisten namentlich nachweisbar sind. Das Buch von John Michael Montias: *Artists and Artisans in Delft*⁵ hat beispielhaft gezeigt, welche Auswertungen dieser Daten möglich sind. Montias hat die zwischen 1613 und 1680 in die Gilde der Stadt Delft aufgenommenen - insgesamt 206 - Maler aller Gattungen nach den archivalisch zugänglichen Daten erfaßt. Seine Arbeit hat den Charakter einer systematischen Stichprobe, die eine Region genauestmöglich aufgearbeitet hat. Der Wert seiner Ergebnisse liegt in der einheitlichen und gleichmäßigen Erfassung historischer Daten ohne Rücksicht auf ästhetische oder stilgeschichtliche Wertungen.

Die Ergebnisse von Montias erlauben die Vorwegnahme mehrerer Antworten auf die Frage nach der Beteiligung verschiedener Volksschichten an der handwerklich-künstlerischen Produktion:

In der im 17. Jahrhundert auffindbaren Sozialordnung läßt sich die Wirksamkeit ständischer Gliederungen deutlich ablesen. Die Maler stammen in ihrer großen Mehrheit aus dem selbständigen Handwerkerum. Innerhalb dessen sind über Generationen verwandte Berufe beibehalten worden:

Von den 26 Künstlern, die vor 1600 geboren sind, waren - soweit dies dokumentiert ist - mit mehr oder weniger Sicherheit nahezu die Hälfte Söhne von Malern, zwei von Gold- und Silberschmieden, vier von verschiedenen Handwerkern, drei von Vätern freier Berufe, zwei von reichen Brauern, einer von einem Kaufmann; zwei stammten aus wohlhabender Familie, wobei der Beruf des Vaters oder des Erziehers nicht belegt ist... Die Gesamterhebung für das 17. Jahrhundert erbringt 66 Fälle einer belegbaren sozialen Herkunft für die Maler, die 1613 bereits Gildemitglied waren oder bis 1679 in die Gilde aufgenommen worden sind. Von diesen war bei 27 der Vater oder Erzieher ein Maler, Kunsthändler, Kupferstecher oder Glasmaler und zwar in dieser jeweiligen Stellung in Delft oder anderswo als in eine Lukasgilde aufgenommener Meister, bei 8 der Vater Gold- und Silberschmied oder Juwelier..., bei 11 Angehörige anderer Handwerksberufe, bei einem Gastwirt, bei 10 Angehörige freier Berufe, bei 9 Angehörige des wohlhabenden Bürgertums (einschließlich Brauern und Kaufleuten)... Dagegen ist kein einziger Fall aufzufinden, in dem ein Sohn eines Bauern, eines Textilarbeiters (eines nichtbesitzenden Arbeiters in einer der Textilmanufakturen und Webereibetriebe), eines Matrosen oder einer anderen Hilfskraft (wie den zahlreichen Getreide- oder Torfschleppern) Kunstmaler wurde. Noch erstaunlicher ist, daß aus der bekannten Delfter Fayence-Manufaktur mit ihren vielen Meistern und Knechten kein einziger solcher Maler hervorging... Von allen Handwerkern in der Vätergeneration waren alle unabhängige Meister, keiner war Gehilfe oder Wandergeselle...

Montias konnte mit dieser Dokumentation das in verschiedener Form immer wieder behauptete Vorurteil widerlegen, das er in einem Zitat aus einem Aufsatz des Sozialhistorikers K.W. Swart wiedergibt:

Im 17. Jahrhundert haben die meisten holländischen Maler nicht mehr länger Auftragswerke für einige reiche Stifter ausgeführt, sondern waren abhängig von Ladenbesitzern, Bäckern, Metzgern und sogar Bauern, und damit ungefähr derselben sozialen Schicht, aus der die Maler selbst stammten⁶.

Montias konzidiert den richtigen Teil dieser Aussage im Hinweis, daß die Mehrzahl der Maler Söhne von Künstlern war und auch von Ladenbesitzern, und, daß der Markt für ihre Werke überwiegend von einer bürgerlichen Klientel abhing.

Aber innerhalb der Stände und Berufsgruppen waren in der bürgerlichen Gesellschaft der holländischen Städte Besitz- und Einkommensun-

terschiede vorhanden, die neue Statusgrenzen bildeten. So hatte schon Åke Bengtsson darauf hingewiesen, daß - innerhalb der genannten Berufsgruppen - die Einkommen der kleinen Handwerker, der Textilarbeiter, Straßenarbeiter usw. zu gering waren, um mehr zu erwerben als die elendesten Bildprodukte, wie Kopien, Werkstattbilder, Stiche und zweitklassige Gemälde (Abb.11). Im Gegensatz zu diesen Gruppen stammten nach Bengtssons Übersicht die bekannteren Maler in Haarlem und Amsterdam aus der oberen Mittelschicht und der Oberschicht⁷.

Schließlich ist auch die Theorie des großen Neuerers aus dem Volke an den so oft genannten Einzelbeispielen nicht mehr durchzuhalten. Montias hat das strapazierte Musterbeispiel für antiklassische und antitraditionelle Haltungen, Rembrandt, gerade von dem Besitzstatus her neu einordnen können. Er zitiert die Angaben der bekannten Monographie von Rosenberg⁸, wo sich, neben Anmerkungen zur primitiven Herkunft und zum vulgären Aussehen Rembrandts, Hinweise auf die Berufe des Vaters und der Brüder von Rembrandt finden, nämlich Müller, Bäcker und Schuhmacher. Rosenberg hatte sogar in seinem Buch die dokumentierte Erbschaft beim Tod von Rembrandts Mutter angegeben, aber erst Montias konnte diese Angaben statistisch einordnen und gewichten. Denn ein Vermögen, das ohne Rechnung des Hausrats 10 000 Gulden betrug, war ungewöhnlich. Rembrandts Bruder Adriaen erhielt bei der Erbteilung zu seinem Anteil aus diesem Nachlaßvermögen den halben Anteil der Mühle - die Familie war Mühlenbesitzer - und wurde danach als Müller bezeichnet. Diese Angabe rückt den zu vermutenden Vermögensstatus in die obersten fünf Prozent, wenn nicht in den obersten Prozentsatz der Leidener Vermögen jener Zeit ein. Montias kommentiert auch nüchtern die vielwiederholte Bemerkung, daß Rembrandts Eltern den Sohn in die Lateinschule und dann zur Universität geschickt hätten aufgrund seiner Begabungen. Es bestand aber keine Möglichkeit einer solchen Förderung wenn nicht durch Vermögen.

Wieweit kann man nun überhaupt Aussagen wagen zur Mitwirkung bestimmter Schichten an bildsymbolischen Leistungen? Gerade die systematische Auflistung der dokumentierten Daten - wie bei Burke⁹ oder Montias - zeigt, wie gering unsere nachträgliche Kenntnis entscheidender Lebensumstände nachträglich ist. Ferner wird deutlich, wie hoch die Verlustquote an Werken ist. Von etwa der Hälfte der von Montias aufgeführten Meister der Delfter Gilde kennen wir kein einziges Bild, von weiteren 30% gerade nur eine Handvoll, von weiteren 10% ein kleines und von den restlichen 10% ein umfänglicheres Oeuvre. Geht man bei diesen letzten 10% von einem Fünftel des Erhaltenen aus - errechnet nach der Dauer für die Auftragsarbeiten und handwerklich-technischen Merkmalen sowie auch den Einkommensgesichtspunkten - und setzt dazu die Zahlen der anderen Gruppen in Beziehung, kommt man auf einen Schnitt von nicht mehr als 2% des Erhaltenen aus der

Gesamtproduktion. Beim Kunstgewerbe dürfte die Statistik kaum günstiger ausfallen; bei Manufakturen wie der Delfter müßte dafür ein noch auswertbares Dokumentenmaterial vorhanden sein. Ein wenig spielt auch die Haltbarkeit des Materials eine Rolle: so gibt es den berühmten Fall der ersten englischen Spiegelglasmanufaktur unter Jakob I. im frühen 17. Jahrhundert, wo zeitweilig insgesamt 500 Personen beschäftigt waren. Die Manufaktur produzierte 30 Jahre lang - und wir kennen kein einziges Stück¹⁰.

Die Oberfläche einer retrospektiv vermeinten Stilgeschichte sollte nicht mit dem Verlauf eines vielfältigen historischen Geschehens verwechselt werden. Die Präsenz des einen oder anderen musealen Relikts darf nicht unvermittelt "repräsentativ" für etwas Historisches gesetzt werden. Es ist bei einer so ungleichmäßigen, fast willkürlichen Überlieferung unverantwortbar, soziokulturelle Veränderungsimpulse der einen oder anderen sozialen Gruppe zuzuschreiben. Auch bei den - durch die Reliktsituation überzeichneten - Feststellungen von Neuerungen durch originelle Individuen muß die Frage offen bleiben, ob sie einen Anstoß geleistet haben oder nur die überfällige Formulierung bildlicher Vorstellungen. Darin können sie für latent längst vorhandene Bedürfnisse Konsequenzen in ihrem eigenen Gebiet gezogen haben. Wir wissen hier herzlich wenig und können aus dieser Lage auch nicht grundsätzlich heraus, wenn die Methodologen recht haben. Denn nach ihrem Diktum gilt, daß man mit aller Dokumentation immer nur das *Verhalten*, nicht das *Handeln* historischer Individuen feststellen kann.

Die Produzentengruppe von bildsymbolischen Werken - das kann man sehr wahrscheinlich über das genannte niederländische Beispiel für den deutschen Sprachraum verallgemeinern - war eng verbunden durch Herkunft und Ausbildung mit dem Handwerkerstand und fügte sich (mit der Ausnahme weniger bereits international bekannter Einzelner) in Rollenerwartungen ein, die zwischen dem herkömmlichen Handwerk und einer mehr akademischen Anerkennung lagen (vergleichbar etwa bei Literaten und Gelehrten). Soweit man es nachprüfen kann, war die Bildnismalerei im 17. Jahrhundert auf Personen der obersten Statusgruppen beschränkt: in Holland die Regententracht tragenden Mitglieder der patrizischen alten und der zu Reichtum und Ämtern aufgestiegenen neuen Familien sowie der Gelehrten, Prediger und Künstler. Die hierin ausgedrückte geistige Bedeutung der Künstler, die ihre bildliche Würdigung rechtfertigte, fällt zusammen mit akademischen Ambitionen des Ausbildungsbetriebs, mit Bildungsbemühungen wie in den Rhetorikervereinigungen, in denen Maler Mitglied waren. Sie fällt zusammen mit früherer Kunstliteratur und reichem Austausch von Druckgraphik, die die Landschaften und seltenen Tiere, die Ruinenstätten, die antiken Figuren und neueren Porträts sowie die vorbildlichen Werke der älteren und neueren Malerei bekannt machte. So verschieden die regionalen Erwar-

tungen an Künstler oder künstlerische Handwerker sein mochten, ein gewisser Stand von Wissensbildung und von Vorbildkenntnis im eigenen Fach zeigt eine eigene Traditionsbildung und Systematisierung oberhalb der bloß auftragsfolgenden handwerklichen Ausführung. Die schlichteren, die provinziellen, ländlichen Werkstätten orientieren sich - auch über die Wünsche der Auftraggeber - an den Vorbildern höheren Anspruches; die Druckgraphik liefert die vorbildlichen Typen und Gestaltungsformen an einen breiten Herstellerkreis. Vasaris *Künstlerviten* von 1550, van Manders *Schilder-Boeck* von 1604, Sandrarts *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste* von 1675 markieren die Stufen einer eigenen Traditionsbildung.

Diese Systematisierung der Bildkünste bedeutete, daß Impulse aus gruppen- oder schichtspezifischen Werthaltungen, daß gesellschaftskritische Einstellungen oder politische Opposition nicht unmittelbaren Ausdruck in Motiven und Ausdrucksformen finden konnten, sondern nur greifbar werden in der Auseinandersetzung mit den Sonderregeln eines bildnerischen Codes, mit Ansprüchen, die in den historischen Typen und Gestaltungsregeln des "Künstlerischen" festgelegt waren.

Was möchte man überhaupt wissen, wenn man heute nach den Impulsen fragt, die aus den verschiedenen, nicht oder wenig herrschaftsbeteiligten Volksschichten gekommen sein können? Man geht dabei implizit von einem Entwicklungsmodell des Abbaus von politischer und sozialer Ungleichheit aus. Man geht ferner - und dies halte ich für unbedingt klärungsbedürftig - von einer Entsprechung oder sogar direkten Verketung von Schüben in besonderen Handlungsbereichen wie Wissenschaft, Philosophie und Bildkünsten¹¹ mit solchen in anderen gesellschaftlichen Bereichen aus. Diese Vorstellung ist dann unhaltbar, wenn sie äußerlichen Stilwandel ohne Rücksicht auf die besonderen Ausdrucksfunktionen schon für einen Wandel von Denken und Wissen in Anspruch nimmt. Und sie wäre genauso unhaltbar, wenn sie eine plausibel begründbare Feststellung von kognitivem Wandel unbesehen mit politisch-gesellschaftlichem Wandel oder auch bloß veränderten politischen Einstellungen gleichsetzte.

Es ist ferner keineswegs schlüssig, gesellschaftliche Evolution oder sozialen Wandel¹² allein und unmittelbar auf endogene Antriebe zurückzuführen. Daß bestimmte Gruppen und Schichten von Veränderungen begünstigt worden sind, heißt nicht ebenso, daß sie diese herbeigeführt, geplant oder beeinflußt haben. Es ist allenfalls spekulativ möglich, gesellschaftsverändernde Impulse auszumachen. Aber bei aller Bewunderung für den einen oder anderen Künstler sollte man den sozialen Funktionsrahmen nicht überschätzen. Es kann zwar Konstellationen geben, in denen Bilderstreitigkeiten zum Schlüssel weitgreifender gesellschaftlich-politischer Konsequenzen werden (oder anders ausgedrückt: in denen Veränderungen über scheinbar periphere Bereiche kanalisiert

worden sind; weil alle anderen Ordnungen unverrückbar waren). Aber in der Regel werden aktive Reformer oder Revolutionäre nicht die Malerateliers und Ästhetenschreibstuben stürmen und anderen die Steuergesetze überlassen. "Kunst als Medium sozialer Konflikte" ist ein richtiges Wort im Sinne der unentrinnbaren historisch-gesellschaftlichen Gebundenheit, der Ideologieverhaftetheit allen Tuns, aber es verdeckt die - schon im 17. Jahrhundert weit fortgeschrittene - Alltagsferne und Konflikthobenheit der visuellen Gestaltungsmedien. Eine solche Geltungsverkehrung läßt sich nicht an den Beispielen des 17. Jahrhunderts aufweisen, vielmehr ist sie Ausdruck einer Identitätsproblematik mancher heutiger Geisteswissenschaftler.

Ich betone diesen ideologischen Hintergrund deshalb, weil bestimmte Wandlungen in der Architektur, Wohnraumausstattung und Bildform des 17. Jahrhunderts Querschlüsse auf politisch-soziale Veränderungen zulassen. Die Entstehung der bis heute nachwirkenden, frühen "bürgerlichen" (dort meist großbürgerlichen) Wandbildformen, Hausgerät- und Möbelformen findet sich zuerst in den von Kaufleuten und Handwerkern geprägten Gesellschaften der holländischen und englischen Städte. In der neuen bürgerlichen Wohnkultur fand eine "sekundäre Kulturan eignung" statt, in der die den Gestaltungen ursprünglich zugrundegelegten Repräsentationskontexte kosmologischer, philosophisch-naturwissenschaftlicher Art - und damit Sinn und Anspruch dieser Bildformen - unproblematisch geworden waren. An die Stelle solcher darstellerischer Sinnbindungen traten fragmentarische Sinnkonstrukte, deren gestalterische Qualität isoliert stärker hervortrat. Im Sinne der Aneignung feudaler Statusreminiszenzen verbanden sich dekorative und Wertgesichtspunkte mit den religiösen, wissenschaftlichen und humanistisch-poetischen Darstellungen. Der sich ausbreitende Kunstmarkt und die Auswechselbarkeit bzw. Adresselosigkeit der Bildprodukte sind Elemente derselben anonymen Besitzkultur.

Bedenkt man die nicht weniger fortgeschrittene Verstärkung in Frankreich, Italien oder den rekatholisierten südlichen Niederlanden, so läßt sich die Herausbildung der eigenständigen bürgerlichen Kulturformen im 17. und frühen 18. Jahrhundert lokalisieren. Die bis in die schlichteren Formen durchschlagenden Vorbilder der Feudalkunst dort stehen einer in ihren Formentsprechungen einheitlichen, zu eigenen Typen durchentwickelten Stilistik in Holland und England gegenüber. Holland und England waren die Länder mit der weitestgehenden politischen Machtabtretung an großbürgerliche und besitzbürgerliche Gruppen. Die politischen Umwälzungen gingen hier den kulturellen voraus.

Bilder als Zeugnisse des Volkslebens

In meinen Beispielen gehe ich auf die - auch für die deutschen Maler im 17. Jahrhundert vorbildliche - niederländische Malerei ein. Seit den Gemälden, Zeichnungen und Stichen Pieter Brueghels und Pieter Aertsens, also seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, gilt gerade die niederländische Malerei als besonders volkstümlich. Die Werke der Dorfszenen- und Interieurmaler des 17. Jahrhunderts haben darüberhinaus mit vielen naturalistischen Details eine eindringliche Vorstellung vom Alltagsleben ihrer Zeit bei späteren Betrachtern erzeugt. Doch wenn noch das 19. Jahrhundert diese Gemälde als lebensnahe Reportage begriff, so hat die präzisere Ikonologie der letzten Jahrzehnte die Mehrdeutigkeit, den Verweisungsreichtum und damit auch die letzliche Konstruiertheit jener Volksdarstellungen entdeckt.

Die Mehrzahl der derb-volkstümlichen Darstellungen war nun plötzlich Sinnbild eines allgemeingültigen Inhalts und nicht länger verlässliches Abbild der sozialen Verhältnisse. Die Beobachtungen des Alltags übersteigernd wurden reportagehafte Motive zusammengefügt zu philosophisch-moralisierenden Sinnbildern. Wie man diese angemessen betrachtet, ist mehrfach zur Diskussion gekommen, am gründlichsten in dem Disput zwischen Svetlana Alpers und Hessel Miedema¹³. Unstrittig ist die Feststellung, daß sowohl die Augenwirklichkeit wie die Bildbetrachtung andere Bezüge, einen anderen Erkenntnis- und Verweisungscharakter hatte wie davor und danach. Die Anschauung von Bildern hatte einen geistigen und moralischen Wert, der mit der desillusionierten Betrachtungsweise des 20. Jahrhunderts wenig gemein hat.

Dennoch kann man unter Berücksichtigung der verschiedenen sittenbildlichen Typen viele wissenswerten Einzelheiten zum Volksleben erfahren. Diese betreffen die Kleidung, die Hauseinrichtung, die Formen von Essen und Trinken, die Typen von Feiern in und außer Haus, Märkte und Volksfeste, Habitus und Gestus bei Begegnungen zwischen Mitgliedern verschiedener Stände, Arbeitsgeräte mancher Berufe und manches weitere Detail.

In der Entwicklung der Sittenbilder läßt sich nun eine Verlagerung des Beobachtungsfeldes feststellen. Während im späten 16. Jahrhundert bei Pieter Aertsen - und später ähnlich bei italienischen, spanischen, französischen Malern des 17. Jahrhunderts - Bauernfiguren zu monumentalen Sinnbildern der menschlichen Natur verwendet worden sind (Abb.12), werden in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (und der flämischen Malerei vom Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts) Beobachtungen spezifischer sozialer Milieus aufgenommen. Von einer Charakteristik der menschlichen Natur allgemein, geleistet durch derbe Prototypen und typische Handlungen (wie Trinken, Lachen, Rauchen, unter-den-Rock-Fassen und Kindern-den-Hintern-

Abwischen) wird das Sittenbild einerseits konkreter und realistischer - im Sinne genau aufgenommener Einzelheiten von Kleidung und Physiognomie, von Ambiente und Innenraumbeleuchtung. Zugleich wird die Aussage aus diesen Wirklichkeitsfragmenten indirekter und komplizierter. Gleichzeitig mit der Radikalisierung der Prädestinationslehre auf die Vorbestimmtheit des irdischen Erfolges der Individuen hin wird das Individuelle der Physiognomien, das Individuelle sozialer Milieus, der konkrete Zustand von Kleidermoden und die Ausrüstung eines Ladens oder einer Küche symbolisch für Situationen der Reflexion, des Lichteinbruches und übersinnlichen Lichterlebens (Abbildungen Ostade, Brekelenkam). Herausgesteigert sind die Naturbestimmtheiten - die fünf Sinne, die Elemente und die menschlichen Temperamente - zugleich mit Vergänglichkeitshinweisen und transzendenten Erlebnisqualitäten wie dem Licht oder den eucharistischen Gehalten, die bei Brot- und Weindarstellungen mitgedacht werden können.

In der Fülle der sehr genau aufgenommenen Einzelsituationen finden sich zahlreiche sozialgeschichtlich wertvolle Hinweise. Für die Kenntnis der Inneneinrichtungen und der literarischen Bildung sind etwa die bei den Ostadebildern wiedergegebenen Bücherregale ein interessanter Beleg. Für die Verwendung von Bildern sind die zahlreichen vornehmen Interieurs aufschlußreich.

Zusammenfassung

Die Grenzen der heutigen Forschungslage bleiben für unser Thema sehr eng. "Kunst" ist ein recht zufälliges Relikt einer versunkenen historischen Situation, die in bildlichen Formen wichtige Aspekte der Wirklichkeit ordnete. Für uns sind diese Ordnungen entweder durch Wissenschaft ersetzt oder abstrakt und ungreifbar geworden. Gestalterische Kraft und Konsequenz haben - wie später in der Wissenschaft - Menschen verschiedener Herkunft bewiesen, die den im 17. Jahrhundert außerordentlich hohen Grad handwerklicher Fähigkeit und geistiger Reflexion erreicht haben, der sie außerhalb der niederen Volksstände stellte.

Was das einfache Volk produzierte und erwerben konnte, war nicht "Kunst", weder im damaligen noch im heutigen Sinn. Die bildsymbolischen Wirklichkeiten, die in allen Formen und Medien wiedergegeben wurden, sind durch abstraktere, begriffliche Ordnungen ersetzt worden. Wir können nur vermuten, daß diese Entwicklungen einer Rationalisierung, einer Befreiung von traditionellen Formeln auch in ungebildeten Volksschichten akzeptiert worden sind und vielleicht sogar tiefe Bedürfnisse einlösten. Der Weg einer anspruchsvollen Traditionsfortsetzung über philosophische Konstruktionen war im Falle des erwähnten "Jüng-

sten Gerichts" von Rubens allerdings so volksfern wie viele Richtungen der Gegenwartskunst.

Die Annahme einer eigenen, in sich zusammenhängenden Volkskultur dürfte eine stilistische Fiktion aus der Retrospektive sein. In dem über viele Jahrhunderte gleichbleibenden Motivvorrat christlicher Kosmologie und Geschichtsdeutung konnten sich - auf einer Projektionsebene außerhalb reflektierter Ästhetik - relativ stabile Darstellungskonventionen ausbilden. Diese wurden aber von allen denen verlassen, die einen "elaborierten Code" der symbolischen Bildsprachen erwarben.

Man kann schließlich "volkstümlich" als etwas Grundsätzliches auffassen, das Ehrlichkeit, Direktheit, konsequente Geradlinigkeit, Einfachheit bedeutet. Und sieht man diese ungekünstelten Eigenschaften als Mitbringsel von Volksnähe an, so waren der Leinenwebersohn Frans Hals, der Mühlenbesitzersohn Rembrandt, der Rahmenmacher- und Gemäldehändlersohn Ruisdael oder der deutsche Malersohn Johann Liss die hervorragenden Anwälte einer voraussetzungslosen, uneitlen Auffassung, die viel später für ein breites Publikum die größte Anziehung haben sollte. Es wäre interessant zu wissen, ob diese Maler auch außerhalb der typischen Besteller- und Käuferschicht verstanden worden sind. Nicht einmal das können wir erfahren, denn wir müssen akzeptieren, daß die Leiden und Freuden, die Ängste und Hoffnungen, das Denken und Wissen vergangener Menschen ungreifbar geworden sind außerhalb der wenigen hochsystematisierten Ausdrucksleistungen.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach dem Katalog "Ältere Pinakothek München". 18. Aufl., München 1936, S.214, 215. Vgl. auch die dort angeführte Literatur.
- 2 Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1966 (dt.: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1971).
- 3 Ulrich Schiessl: Eine Anweisung zur Herstellung von Lamellenbildern aus dem 18. Jahrhundert, in: *Jahresberichte des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung* 81 (1979), S.115ff.
- 4 In diesem Band.
- 5 John Michael Montias: *The Guild of St.Luke in 17th Century Delft and the Economic Status of Artists and Artisans*, in: *Simiolus* 9 (1977) Nr.2, S.93-105; ders.: *Artists and Artisans in Delft in the Seventeenth Century*, Princeton 1982.
- 6 K.W. Swart: *Holland's bourgeoisie and the retarded industrialization of the Netherlands*, in: F. Krant und P.M. Hohenberg (Hrsg.): *Failed transitions to modern industrial society: Renaissance Italy and seventeenth century Holland*, Montreal 1975, S.47.
- 7 Åke Bengtsson: *Studies in the Rise of Realistic Landscape Painting in Holland, 1610-1625*, Stockholm 1952 (Sonderbd. der Zeitschrift *Figura*, 3).
- 8 Jakob Rosenberg: *Rembrandt: life and work*, 2.Aufl., London 1964, S.7-8.

- 9 Peter Burke: Tradition and innovation in Renaissance Italy: a sociological approach, o. O. (Fontana) 1974, S.54-56.
- 10 P. Macquoid und R. Edwards: Dictionary of English Furniture, London 1928, S.349.
- 11 Zu beachten ist die in den verschiedenen Jahrhunderten verschiedene Definition der künstlerisch-handwerklichen Tätigkeiten: erst spät rückte die Malerei in die "artes liberales" auf; und noch bei Diderot gehören die meisten Handwerke zu den "Künsten". Vgl. dazu: Hermann Bauer: Kunsthistorik, München 1976, S.57ff.
- 12 Vgl. hierzu: Balla Bálint (Hrsg.): Historische Entwicklung und sozialer Wandel, Stuttgart 1974; R.A. Nisbet: Social Change and History, New York 1969; B. Landheer: The Concept of "Social Change" in Sociological Theory, in: International Journal of Comparative Sociology 1 (1960), S.66-76; W. Zapf (Hrsg.): Theorien des sozialen Wandels, Köln/Berlin 1969.
- 13 Svetlana Alpers: Taking Pictures Seriously: A Reply to Hessel Miedema, in: Simiolus 10 (1978/79) Nr.1, S.46-50; Hessel Miedema: Over het realisme in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: Oud Holland 89 (1975), S.2-16; ders.: Realism and Comic Mode: The Peasant, in: Simiolus 9 (1977) Nr.4, S.205-219.



Abb. 1: P. P. Rubens,
Das Große Jüngste Gericht, um 1616/17,
Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München,
Detail (mehrere antikisch inspirierte,
von Engeln geleitete Erlöste)



Abb. 2: Anonym,
„Der breite und der schmale Weg“,
Holland oder Norddeutschland,
Mitte 17. Jh.



Abb. 3: Detail aus Abb. 2

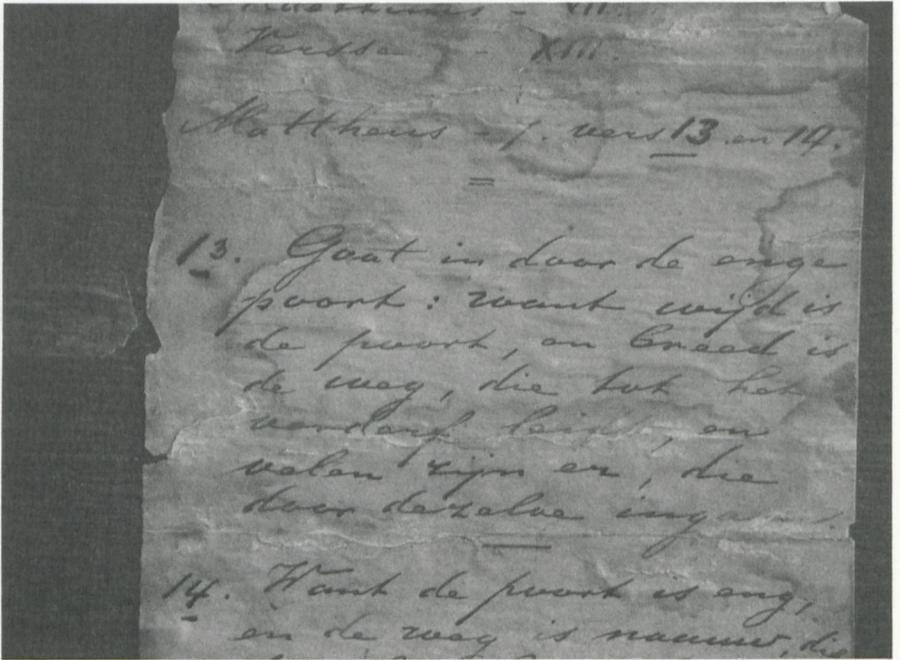


Abb. 4: Detail aus Abb. 2,
Texterläuterung (wohl 18. Jh.)
auf der Rückseite



Abb. 5: Jacob Ochtervelt,
Freudenhausszene („Der verlorene Sohn“,
um 1660, Manchester, Detail



Abb. 6: Anonym, Holland, Mitte 17. Jh.,
„Der verlorene Sohn“, Privatbesitz



Abb. 7: Adriaen van Ostade,
In der Dorfschenke, 1660, Dresden, Gemäldegalerie
(im Hintergrund ist ein kolorierter Druck aufgehängt)

Abb. 8: Salomon de Bray,
Buch- und Kunsthandel, Zeichnung,
um 1625



Abb. 8: Quirin van Brekelenkam,
Schusterwerkstatt, um 1660,
Pasadena, Norton Simon Museum



Abb. 9: Salomon de Bray,
Buch- und Kunsthandel, Zeichnung,
dat. 1628



Abb. 10: Anonym, nach Vinckboons,
Kirmes, datiert 1608,
Braunschweig, Detail

Abb. 9: Salomon de Bray,
Buch- und Kunsthandel, Zeichnung,
dat. 1628



Abb. 11: Anonym, um 1700, Bilderverkauf, Privatbesitz

Abb. 13: Egbert van Heemskerck,
Bauernschenke, um 1650,
Privatbesitz, Detail

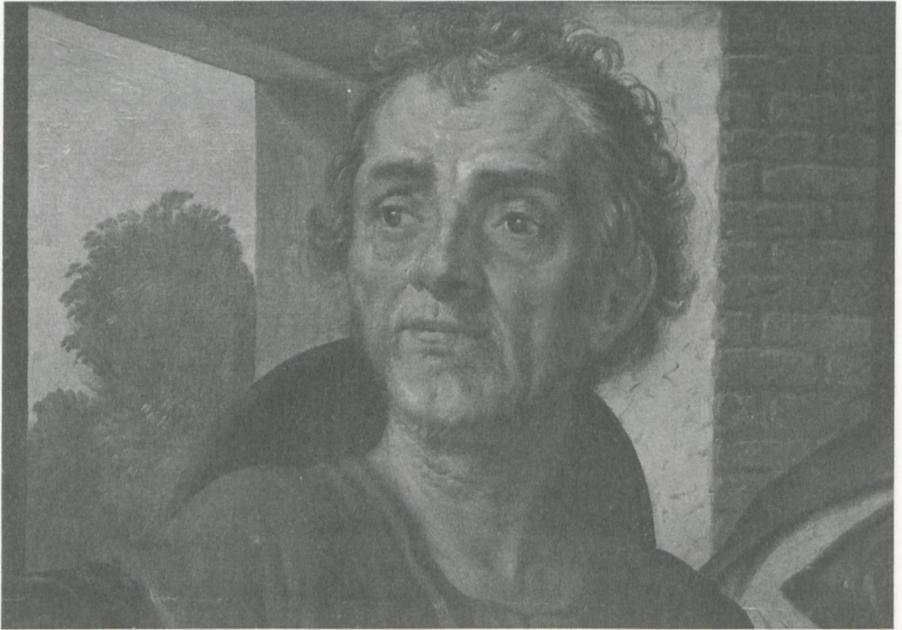


Abb. 12: Pieter Aertsen,
Die Pfannkuchenbäckerei, datiert 1560,
Rotterdam, Detail



Abb. 13: Egbert van Heemskerck,
Bauernschenke, um 1650,
Privatbesitz, Detail



Abb. 14: Quirin van Brekelenkam,
Schusterstube,
Privatbesitz, Detail

Abb. 13: Egbert van Heemskerck,
Bauernschänke, um 1650,
Privatbesitz, Detail

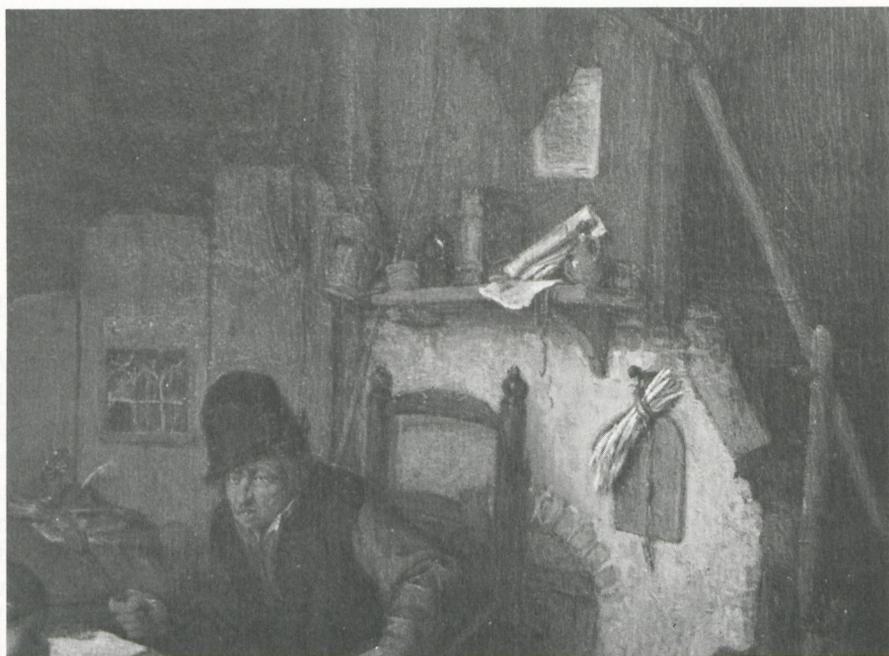


Abb. 15: Adriaen van Ostade,
Der Schulmeister, 1662 (Detail), Paris, Louvre

(Abb. 11).
Selbständige Darstellungen Rembrandts
bekannt: auch für Jan Gossaert (Abb. 10) und Pieter Quast (Abb. 12) sind mehrere andere
erhalten geblieben.

Einige eng verwandte Beschäftigungen sind im selben Zusammenhang
zu erwähnen: vor kurzem hat Kahren Jones Mellerstich bemerkt, daß der
Mann auf Rembrandts Radierung, die immer als "Die Bettler" bezeichnet
worden ist (B. 176), eine Dreiecke spielt. Die Familie bettelt also nicht in
eigentlichem Sinne: es handelt sich um Straßenmusikanten. Auch der
Rattenfänger (Verkäufer von Rattengift) (B. 121) hat einen Beruf, der dem
Betteln nahe verwandt ist.

Ikongraphisch

Rembrandt und die Niederländer sind nicht die einzigen und nicht die
ersten Künstler, die niedrige und unehrliche Berufe dargestellt haben.
Von Annibale Carracci sind aus den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts
gleichartige Serien erhalten geblieben (Abb. 5). In der Mitte des 16.
Jahrhunderts hat Enzo Vico schon vergleichbare Figuren geschaffen.
Vereinzelt finden sich noch frühere Beispiele. Bauern kommen bei
Albrecht Dürer und Lucas van Leiden und bei den deutschen Kleinm-
stern regelmäßig vor.