

REZENSIONEN

KONRAD RENGER, *Lockere Gesellschaft – Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*. Verlag Gebrüder Mann Berlin 1970. 160 S., 88 Abb., 3 Textabb.

Das aus einer 1969 abgeschlossenen Dissertation (FU Berlin) hervorgegangene Buch ist eine ikonographische Studie, die unter breiter Hinzuziehung der zeitgenössischen volkstümlichen Literatur, also philologisch arbeitend, die komplizierten inhaltlichen Strukturen der im Titel genannten Bilder des 16. Jahrhunderts einer Erhellung wesentlich näher gebracht hat, auf eine Weise, die beinahe interdisziplinär genannt werden kann.

Hauptquelle ist die Volksliteratur der Liederbücher des 16. Jahrhunderts, deren Themen überwiegend das törichte Leben der Trinker, Spieler und Verschwender darstellen. Renger arbeitet vor allem mit der Sammlung der „Veelderhande geneuchlijke Dichten, Refereynen ennde Tafelspelen“. Die didaktische Methode der Stücke und Lieder entspricht der Satire des Erasmus von Rotterdam (Lob der Torheit); das närrisch-sündige Treiben wird verherrlicht, um es derart als noch törichter hinstellen zu können. Dabei werden die verschiedenen närrischen Handlungen „jeweils nach Lastern in Gruppen zusammengefaßt“ (S. 18). Die Mitglieder der verschiedenen Trinker-, Narren- und Fastnachtsgilden („Aernot“-Brüder u. a.), deren Tradition teils ins 15. Jahrhundert zurückreicht, versammeln sich in der „Blauwe Scuten ghilde“, d. h. in der Gilde des Narrenschiffes „Blauwe Scute“ (vgl. Seb. Brants „Narrenschiff“), mit dem sie zu ihrem Patron „Sinte Reyn- uut“ (soviel wie: ganz leer) pilgern. Für die Ikonographie des verlorenen Sohnes hatte bereits J. F. M. Kat 1952 Beziehungen zwischen Volksliteratur und Volkskunst behandelt (De verloren Zoon als letterkundig motief, Diss. Nymegen 1952). Für dieses Motiv des Gleichnisses Christi (Lukas XV) ist der Zusammenhang mit den volkstümlichen „Verlorenen-Sohn“-Dramen aufschlußreich.

Daß die gegenseitige Verwandlung und Annäherung verschiedener Aspekte religiöser und profaner Stoffe um 1540 in den Niederlanden charakteristisch ist, soll am Beginn

der Besprechung betont sein, auch im Hinblick auf unsere Ansicht, daß nicht aller Gehalt eines künstlerischen Werkes philologisch aufzudecken und zu erfassen sein wird – zumal in einer Umbruchzeit wie der der Reformation. Wenn die ikonographische Arbeit getan ist, wird den „Rest“ Kunst nur derjenige miterschließen, der das jeweilige Werk ganzheitlich im Auge – also auch im Zugriff des methodischen Handwerkszeugs behält.

Ist Kunst Dar-Stellung, wie Kurt Badt in seiner Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte (Köln 1971) betont hat, bleibt die Weise der Dar-Stellung, also die Verschiedenartigkeit der künstlerischen Formen, durch die die Inhalte überhaupt erst existent sind, entscheidend für die Kunstgeschichte.

Dazu kommt, daß auf dem Gebiet der niederländischen Malerei der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts trotz aller verdienstvollen Arbeiten verschiedener Forscher eine ikonographische Studie immer noch der Schwierigkeit einer sehr mangelhaften historischen Überlieferung ausgesetzt ist. Eine Erarbeitung der historischen „Ordnung“, der Evidenz des Materials, kann nur das Fundament für weitere Studien zu den Bild-Inhalten sein. Der Unterzeichnete hat dies für das Werk des „Braunschweiger Monogrammistens“ und den von ihm beeinflussten Jan van Hemessen, deren in Frage kommende Werke in Rengers Studie – neben anderen – zentrale Bedeutung gewinnen, versucht (Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammistens, Köln 1970). Das Material, mit dem Renger operieren muß, ist größtenteils unklar, die historische Überlieferung verschüttet; wir besitzen nur ein geringes Wissen darüber, welche Bilder von wem und *wann* ausgeführt worden sind, so daß die Frage der Prioritäten – die ja bei einer Studie über inhaltliche Strukturen besondere Wichtigkeit erlangt – oft nur schwer zu beantworten ist. So schwankt in der Forschung die Datierung der Verlorenen-Sohn-Folge des Pieter Cornelisz; auch das Blatt von Lucas van Leyden (Renger Abb. 2) ist nicht datiert; die um Pieter Coecke und A. Benson zu ordnende Gruppe der Darstellungen musizierender Gesellschaften mit oder ohne Bedeutungshof „Verlorener Sohn“ ist unerforscht (vgl. G. Marlier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, Damme 1954, p. 235, Anm. 30) usf. Wenn angesichts dieser Schwierigkeiten das Augenmerk stärker auch auf das WIE der Darstellung gerichtet würde, könnte auch für den Bildinhalt mehr an Erkenntnis gewonnen werden.

In einem ersten Abschnitt zeigen Rengers Untersuchungen für die Einzeldarstellung des „Verlorenen Sohnes unter den Huren“ den engen Zusammenhang zwischen der volkstümlichen Literatur und der Bildkunst auf. Das Spezialthema gewinnt einen über die tradierte Bedeutung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn hinausgehenden Sinn als Warnung vor dem Sündenfall durch Verschwendung, Trinken und Spielen. Der entscheidende Augenblick der Darstellung ist der, in welchem der mit „Weelde (Luxus) und „Geschmack“ (Bequemlichkeit) prassende Sohn in Armut fällt, indem er im Würfelspiel mit den Dirnen und dem wandernden Krämer „Alberoyt“ (Thema von Boschs Rotterdamer Tondo, wie Renger in Oud-Holland 1969 zeigen konnte), der einmal auch „Lichte Fortune“ genannt wird, sein Geld verspielt und „Aermoede“ und „Pover“ zu ihm kommen, er also in Armut und Elend gerät, mit denen er nach seiner Vertreibung

fortziehen muß. Renger kann dies schlüssig durch eine Analyse der Verlorenen-Sohn-Folge des P. Cornelisz (zwischen 1517 und 1528 entworfen, vgl. Marlier, 1954, 235) und der „Sorgheloos“-Folge von 1541, entstanden in Amsterdam, belegen. Beide – und andere Beispiele – bezieht er auf das Gemälde der Geschichte vom verlorenen Sohn im Museum Wien vom sog. „Meister des verlorenen Sohns“, ein Werk, das kaum vor 1550/60 entstanden sein dürfte.

Dieses Gemälde zeige in seiner Hauptszene mit dem verlorenen Sohn unter den Huren und seinen Nebenszenen mit Vertreibung, Schweinehüten in Armut, reuiger Besinnung (Renger: „Einkehr“) und Heimkehr zum Vater über eine Brücke „neben der vordergründigen Warnung vor sündiger, sorgloser Verschwendung und ihren Konsequenzen im Bild des reuigen verlorenen Sohnes noch die Möglichkeit des Heils für den Sünder.“ (S. 70) Diesen Sinn impliziert das Gleichnis ohnehin. Entscheidend ist das Ergebnis, daß die Ausbildung des speziellen Themas des verlorenen Sohns unter den Huren in Abhängigkeit von literarischen Quellen einem stark moralisierenden Impetus entspringt. Da jener Augenblick dargestellt wird, in dem das Glück in Unglück umschlägt, werden die mannigfachen Darstellungen Beispiele der Warnung vor gottlosem, lasterhaftem Leben, dem das Elend folgt. Der Verlorene hätte mit Geld und Gut besser seinen Nächsten helfen sollen. Die „Filius-prodigus“-Folge, Hemessens Bild des verlorenen Sohns und seine Heimkehr (in kleinfigurigen Hintergrundszenen) von 1536 (Brüssel, Kön. Museum) und andere Beispiele aus Malerei und Graphik belegen die plausible These. Ob freilich Lucas van Leydens Holzschnitt in Paris, der mit dem Thema zusammenhängt, bereits um 1520 entstanden ist – eine Datierung, die Renger nicht begründet – scheint mir zweifelhaft; die Typenbildung spricht für eine Entstehung in der Spätzeit um 1530. Hier kann vermerkt werden, daß Renger die qualitätvolle, lavierte Federzeichnung von Pieter Coecke im Rotterdamer Museum, die den verlorenen Sohn im Spiel mit Dirnen darstellt, übergeht (*Abb. 1*); das Blatt war auf der Brüsseler Ausstellung „Le siècle de Bruegel“ 1963 als no. 283 ausgestellt und ist in Marliers Coecke-Monographie von 1966 ausführlich publiziert worden. Auf der Rückseite des Blattes ist von dem Sammler Ploos van Amstel eine Datierung von 1529 vermerkt. Freilich braucht diese nicht verlässlich zu sein.

Der Unterzeichnete hat in seiner Arbeit über den Braunschweiger Monogrammisten den engen Kontakt zwischen P. Coecke und dem Monogrammisten im künstlerischen und im persönlichen Bereich – nämlich Arbeitsteilung und Verschwägerung im Falle der Identität mit Jan van Amstel – gerade auch für die Ansetzung der Werke des Anonymen herangezogen; die Rotterdamer Zeichnung, die den Sohn als Verlierenden zeigt, spielt dabei eine nicht unwichtige Rolle für die Beurteilung und Datierung der Bordell- und Wirtshausbilder des Monogrammisten.

In einem zweiten Abschnitt über die „Folgen der Trunksucht“ zeigt Renger die aus der Tradition der Lasterdarstellungen entwickelte Trunksucht als Teil der „Gula“ auf; ein Zusammenhang mit dem beliebten Thema des verlorenen Sohnes, speziell beim Würfelspiel im Bordell, ist evident. Zur Popularität des Gleichnisses vom verlorenen Sohn ist die Erinnerung des Erasmus von Rotterdam interessant, er habe in Paris einen

Geistlichen vierzig Tage über dieses Gleichnis predigen gehört (Ratio seu Methodus compendio perveniendi ad veram theologiam, Basel 1520, 146). In der Literatur (S. Brant, H. Sachs, Erasmus usw.) und in der Graphik werden die verschiedenen Folgen der Trunksucht in vier Gruppen unterteilt und ihnen metaphorisch vier Tiere zugeordnet: Lamm, Bär, Schwein und Affe (vgl. E. Schöns Holzschnitt, Renger Abb. 49). Sebald Behams Holzschnitt „Das große Kirchweihfest“ von 1539 und der niederländische Holzschnitt des Meisters A P (Renger Abb. 62) zeigen Wirtshäuser und Bordelle, in denen die Folgen des Lasters Trunksucht in einzelnen Gruppen im Bilde lose komponiert sind: Zecher, Spieler, sich übergebende Trinker, Essende, Raufende, sich prügelnde Frauen, unkeusch Liebende in separaten Gemächern. Die Bordell- und Wirtshausbilder des Braunschweiger Monogrammistens stehen nach Renger in dieser Tradition und stellen Folgen des Lasters Trunksucht, u. a. Faulheit und unkeusche Liebe (Luxuria) dar.

So ist der dritte Abschnitt dieser Bildergruppe gewidmet, deren Bedeutung als Sittenbilder (der Tafelmalerei) in der Forschung nie bestritten wurde. In diesem Falle hat Renger die Frage nach der Priorität und Chronologie begründungslos entschieden, da er für das Blatt des Meisters A P keine Abhängigkeit vom Braunschweiger Monogrammistens konstatiert. Doch zeigt die Komposition der Gemächer, die Stiege, das Motiv der sich prügelnden Mädchen und das Motiv des Mannes mit Bauchladen bei einem im Bett liegenden Paar eindeutig die Abhängigkeit des Blattes des Meisters A P von den verschiedenen originalen Erfindungen des Braunschweigers. Beide Werke setzt Renger in die vierziger Jahre.

Des Braunschweigers Arbeiten sind keine Graphiken, keine Kleinkunst, sondern Tafelbilder von teils vorzüglicher malerischer Durchführung (Berliner Exemplar), wenn auch kleinen Formats. Sie unterscheiden sich in ihrer künstlerischen Gestalt wesentlich von den volkstümlichen Graphiken, die die Folgen der Trunksucht in didaktischer Absicht in lockeren Gruppen vorführen. Der Braunschweiger Monogrammist stellt jeweils im Bilde eine Gruppe von Mädchen und Männern im Wirtshaus (Bordell) dar, und zwar Vertreter des einfachen Volkes, also das volkstümliche Milieu, friedlich um einen Tisch gruppiert, spielend, trinkend oder sich zur Liebe entfernend. Es erscheinen zwar in zwei Fällen Flötenspieler, sie gehören aber zur Gruppe am Tisch und spielen nicht zum Tanz auf; überdies taucht in keinem Original ein Narr auf, der auf Trunkene (es gibt in keinem Bild einen Besoffenen) zeigen würde, wie das bei Lucas van Leyden oder beim Meister A P der Fall ist; in keiner Szene wird getanzt. In keinem Bild sind die Folgen der Trunksucht (zorniger Kampf mit Messern oder Schwertern, närrisches Treiben den Affen vergleichbar, von Musik begleitet usw.) dargestellt, die z. B. Erhard Schön in vier getrennten Gruppen zeigt; sollte nicht in den Tafeln des Monogrammistens eine Loslösung von der Tradition erfolgt sein, die Renger nachzuzeichnen sich anschickte? Von unmäßigem Saufen und Prassen kann in keinem Bilde die Rede sein; freilich sind Bordelle dargestellt, so daß der Zusammenhang mit der Folge unkeusche Liebe andererseits evident scheint. Die sich raufenden Dirnen, eine Erfindung des Monogrammistens, die auf Beobachtung des Lebens beruht, (Ber-

liner Bild, Renger Abb. 65; D. Schubert op. cit., Kat. No. 26) kann von Renger nicht aus der Lastertradition erklärt werden. Die „belehrende Absicht“, die er in den Werken des Braunschweigers zeigen wollte, ist gegenüber anderen Beispielen m. E. nicht mehr anschaulich genug; sie ist vielleicht vom Verfasser induziert. Die Personen in den Tafeln des Monogrammisten sind nicht in der Situation des verlorenen Sohns unter den Huren; sie sind nicht „noch reich“ (S. 104), wie Renger behauptet; die „Sorglosigkeit der faulen Trinker“ in dem Bild mit den *Kartenspielern bei Kerzenlicht* – eine erstaunliche Komposition (Renger Abb. 68; Schubert Kat. no. 28) – als Laster zu interpretieren, würde bedeuten, daß die Kartenspieler-Bilder des Lucas van Leyden, die übrigens „feine“ Leute darstellen, statt reine Genrebilder Lasterdarstellungen seien? Spätestens hier scheint mir die Gefahr einer „Expansion der ikonographischen Methode“ (Martin Gosebruch, Bespr. W. Hofmann, *Das Irdische Paradies*, in: *Atlantis* 1962, 17–21) offenbar. Denn auch das „Unmäßige“, das Renger aus der bildlichen Tradition (Leipziger „Valerius Maximus“ des 15. Jh.) herleitet, ist beim Monogrammisten nicht anschaulich wirksam. Dagegen scheint mir die belehrende Absicht wesentlich eindeutiger in dem umstrittenen Gemälde der „Lockeren Gesellschaft“ in Karlsruhe (meist Hemessen zugeschrieben) sichtbar; dazu unten. Rengers „Beschreibungen“ der Szenen übergehen das künstlerisch Neuartige, die Tafeln des Braunschweigers sind keine Motivstrukturen an sich, sondern Verbildlichungen. Rengers Beschreibungen sind keine, wie man sie allgemein erwartet und versucht, da sie nicht Gestaltungsprinzipien herausarbeiten, sondern lediglich deskriptiv die Motive aufzählen. Seine Beispiele von Beschreibungen (etwa S. 150) könnten auch Photographien meinen oder eine Komposition eines Kopisten. Die spezifische Gestaltung des anonymen Holländers wird nicht dargestellt. Renger sucht nach Motiven, die die Gemälde des Braunschweigers in einer ikonographischen Kette anhängbar machen. Es kommt dabei in den ersten Abschnitten zu m. E. wichtigen Feststellungen, doch was die Kunst des Braunschweiger Monogrammisten betrifft, in dessen Tafeln der Zusammenhang mit der Warnung vor Lastern und ihren Folgen eben nicht klar ist, führt diese Methode dazu, die entscheidende historische Leistung der schrittweisen Loslösung des Genrebildes (in einer Zeit des Überganges) aus seinen Fesseln im Rahmen des Verlorenen-Sohn-Themas oder aus der Bindung in der moralisierenden Laster-Tradition und seine Hinführung zum reinen Sittenbild zu nivellieren. Die Übergewichtung des Konnotativen gegenüber dem Bildhaften scheint mir an Rengers Vorgehen im Falle des Monogrammisten überzogen. Daß das 17. Jahrhundert die Komposition des Monogrammisten in der ehem. Slg. Lanckoronski getreu kopierte, ohne einen Aspekt herauszustreichen (*Abb. 3a und b*), könnte meine Vorbehalte bestätigen. Die kleinen Bordellbilder sind – das hat Renger deutlich gezeigt – aus der Tradition der Lasterdarstellung hervorgegangen, sie überwinden diese jedoch, indem sie sich von ihr lösen; sie sind damit die „ältesten reinen Sittenbilder“ in der Tafelmalerei ohne biblischen oder moralisierenden (Laster-)Rahmen aufgrund der „absoluten Unmittelbarkeit der Schilderung und des Mangels jeder belehrenden Absicht“ (L. Baldass, *Die Anfänge des niederländischen Sittenbildes*, In: *Ausgewählte Werke der Slg. Lanckoronski*, Wien 1918, S. 23).

Wichtig wäre noch die Frage nach der Entstehung dieser „Bordeeljen“ des Monogrammisten. Renger sieht aufgrund von Vergleichen der Bekleidung der Figuren mit datierten Porträts um 1542/44 als Entstehungszeit die vierziger Jahre an. Schon W. Bode und andere hatten ebenfalls aufgrund der Bekleidung diese Sittenbilder ins 2. Viertel des Jahrhunderts datiert. Ich habe versucht zu zeigen, daß durch den engen Kontakt des Anonymen mit Pieter Coecke (Arbeitsteilung am linken Flügel eines Altares der Auferstehung, Nürnberg) seine Gemälde nicht erst um 1550 oder später (wie das S. Bergmans und E. Brochhagen meinten) entstanden, sondern daß der so wichtige Vorläufer Bruegels in den dreißiger Jahren hauptsächlich gearbeitet haben muß. Dabei stützte ich mich (außer auf die Zusammenarbeit mit Coecke) auf die Nachricht von F. Graefe und K. Lange, die vor sechzig Jahren auf dem Stuttgarter „Ritt Christi nach Jerusalem“ Reste eines Monogrammes und einer Datierung . . 37 beobachtet hatten. Das einzige Datum, das in der Gruppe der bordeeljen erscheint – 1522 auf einer Replik des Gemäldes der ehem. Slg. Lanckoronski in Cambridge/Mass. (Renger Abb. 64) – verwirft Renger ohne Begründung; freilich scheint es mir auch recht früh. Überdies ist zu betonen, daß die signierten und datierten Gemälde des Hemessen bereits Einflüsse des Braunschweigers klar offenbaren, wie übrigens schon 1909 F. M. Haberditzl sah (Kunstgeschichtl. Anzeigen 1909, S. 90f.). Dieser Einfluß ist offenbar in den Hintergrundszenen des Brüsseler „Verlorenen Sohnes“ Hemessens von 1536 und in seiner signierten Bordellszene in Hartford von 1543 (Renger Abb. 82; Schubert Abb. 33), die ein Plagiat der Karlsruher „Lockeren Gesellschaft“ ist, Im Karlsruher Bild sind zumindest die Hintergrundszenen von der Hand des Braunschweigers gemalt – wie Marlier, Brochhagen u. a. sahen. Ähnliches gilt (entgegen Renger Anm. 220) für die kleinfigurigen Szenen im Hintergrund der Madrider „Steinoperation“ (Abb. 2a und b, 4), die ebenfalls früher Hemessen zugeschrieben wurden. Georg Marlier (1954) sah in diesen Werken beide Künstler in Arbeitsteilung arbeitend. Danach fiel die Tätigkeit des Monogrammisten ohnehin in die dreißiger Jahre.

Beide Gemälde, die nicht wie der „Verlorene Sohn“ und das Münchner Wechslerbild von 1536 von Hemessen signiert sind, bilden den Prüfstein für die Beurteilung des Verhältnisses zwischen dem Braunschweiger und Hemessen. Entweder ist Hemessen schon in den dreißiger Jahren der Abhängige, Beeinflusste, der eklektisch arbeitet (vgl. Bild von 1543 in Hartford) oder aber beide haben Arbeitsteilung gemacht (was ja nicht ungewöhnlich wäre): für die Berliner „Lautenspielerin“ (?), das Karlsruher Bild und das Madrider „Steinschneiden“. Diese Probleme berühren freilich das Anliegen von Rengers Studien nicht zentral; doch sind seine Untersuchungen dort eingebettet und kunstgeschichtlich davon abhängig.

In den letzten Abschnitten behandelt er die „Lockere Gesellschaft“ in Karlsruhe und das Motiv des Schlafs im Wirtshaus. Für das Karlsruher Bild gelingt ihm m. E. überzeugend das, was für die Tafeln des Braunschweigers fraglich bleibt; der Nachweis der moralisierenden, didaktischen Absicht, die in dem Gemälde antithetisch zwischen Großfiguren im Vordergrund und kleinfigurigen Szenen im Hintergrund entwickelt wird. Der Gehalt des Bildes kulminiert in der Warnung vor dem Weingenuß, der

Trunksucht und ihrer Folge, der unkeuschen Liebe. Aus dem Vergleich mit einer Illustration im 1541 erschienenen „Libellus Compendiarum“ des Nicolaus Brontius, die ähnliche Motive des Karlsruher Bildes in zwei Teilen zeigt, und aus der Analyse der Texte von Brontius geht hervor, „daß die negative Beurteilung der fünf Sinne ihren Ursprung an der mittelalterlichen Lastertradition hat. Übermäßige Hingabe an die Sinne wird den Lastern gleichgestellt... Die Transposition der „Gula“ in die genreartig ausgestalteten „Folgen der Trunksucht“ könnte die Vorstufe zu Darstellungen des „Geschmacks“ im 17. Jahrhundert sein, in denen dieser Sinn eindeutig negativ in Wirtshausgelagen dargestellt wird“ (S. 124).

An dem Motiv des Schlafes im Wirtshaus, eines schlafenden Mannes im Hintergrund von Hemessens Bordellbild von 1543 in Hartford und in Bueckelaers Antwerpener Wirtshauszene, kann Renger die Verknüpfung der Laster „Decidia“ und „Luxuria“ in diesen Gemälden belegen; die entsprechenden Szenen auf Boschs Tischplatte der Todsünden im Prado zeigen einen im Stuhl schlafenden Mann und eine zechende Gesellschaft. Für Bruegels Laster-Folge hatte C. Stridbeck die Verknüpfung beider Laster bereits nachgewiesen. In Bueckelaers Bild des Verlorenen Sohnes in Brüssel (Renger Abb. 87) wird die Verbindung beider Sünden nicht am Beispiel eines „zeitgenössischen Wirtshausgängers“, sondern am verlorenen Sohn, dem exemplum des sündigen Menschen schlechthin, demonstriert. Trunksucht, Trägheit und Wollust sind die Sünden, die in den Bildern an verschiedenen Beispielen vereint sind. In einem Gemälde des 17. Jahrhunderts erscheinen sogar Laster und Beispiele in e i n e r Komposition.

Die Erhellung der komplizierten Motivstrukturen und ihrer Bedeutung und die Erhellung der Traditionen, in der sie sich jeweils entwickelt haben, ist das entscheidende Verdienst von Rengers Studie über die Verlorenen-Sohn- und Wirtshausbilder in der niederländischen Malerei zwischen Bosch und Bruegel. Die Ergebnisse konnten vor allem durch eine genaue Auswertung der zeitgenössischen Literatur zustande kommen.

Daß dabei niemals künstlerische Strukturen oder Gestaltungsprinzipien auch nur teilweise in Betracht gezogen wurden, scheint mir keineswegs selbstverständlich. Das Ganze des jeweiligen Werkes bleibt nicht im Blick. Damit ist eine Methode gewählt, die zwar wertvolle Erhellung von Bildinhalten erbringen kann, die jedoch von vornherein die Chance verspielt, mit den ikonographischen Strukturen zugleich die Gestaltungsprinzipien, also die künstlerische Identität von Sinn und Form zu erfassen (vgl. dazu Günther Fiensch, Form und Gegenstand, Köln/Graz 1961, S. 102 und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth in: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts, München 1970, S. 9 – 12). „Ikonographie ist nur als bildformbedingt, als abhängige Variable für das Kunstwerk von Belang.“ „Aus vorgegebenen Inhalten schafft der Künstler einen Bildgegenstand, dessen Sinnqualität zwar potentiell als im Inhalt enthalten gedacht werden kann, aber einmalig und unwiederholbar ein Korrelat der einmaligen und unwiederholbaren Form ist“ (G. Fiensch). Kunstgeschichte als Sammeln von Konnotationen führt in die Statistik. Dagegen zielt die Darstellung der Verschiedenartigkeit der künstlerischen Realisationen bei gleichen oder ähnlichen Topoi auf eine Geschichte

der Kunst im Sinne von Kurt Bauchs „Kunst als Form“, so daß sich ein „vergessenes Grundthema der modernen Kunstgeschichte“ ergibt: die Erneuerung des ikonographischen Bestandes durch die künstlerische Form (K. Badt, Wissenschaftslehre, S. 124), mit der Renger nicht rechnet. Seine Trennung von Sinn und Form, von Gehalt und künstlerischen Darstellungsweisen, also von „Ikonographie“ und „Stil“ (wohl Formalstil, denn Stil im eigentlichen Sinne schließt das Ikonographische und die Auffassung davon ein), ist ein problematischer Trend unseres Faches.

Dietrich Schubert



Abb. 1 Pieter Coecke v. Aelst: Der verlorene Sohn bei den Huren. 1529(?). Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



Abb. 2a und b Braunschweiger Monogrammist: Details aus Abb. 4

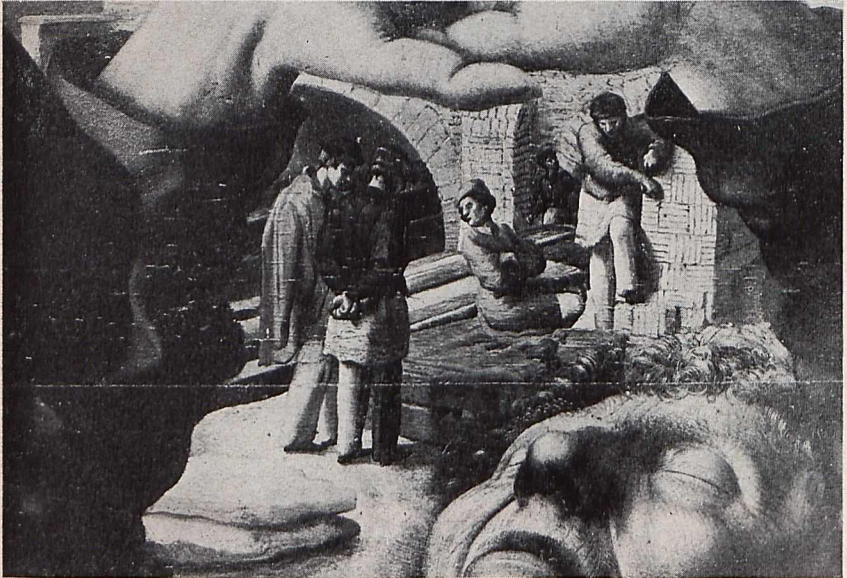




Abb. 3a Braunschweiger Monogrammist: Bordellszene. Ehemals
Wien, Slg. Lanckoronski

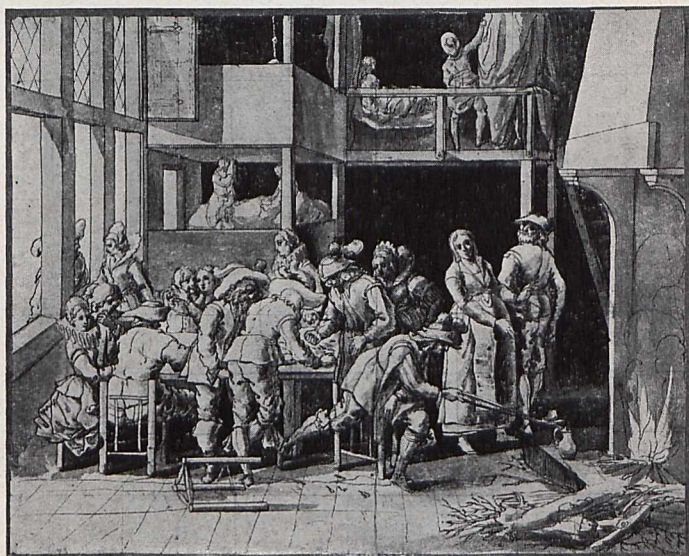


Abb. 3b Jan Le Ducq (?): Bordellszene. Nachzeichnung nach dem
Bild Abb. 3a. Dresden, Kupferstichkabinett



Abb. 4 Jan van Hemessen (?) u. Braunschweiger Monogrammist: Die Steinoperation. Madrid, Prado