

Christiane Morsbach

DIE DEUTSCHE GENREMALEREI IM 17. JAHRHUNDERT



KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN
Hrsg. von Ludwig Tavernier

Band 6

Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert

KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von
Ludwig Tavernier

Band 6:

Christiane Morsbach
Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert

Christiane Morsbach

Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert



Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
<http://dx.doi.org/10.1466/20090817.02>

KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von
Ludwig Tavernier

Band 6:

Christiane Morsbach
Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2008

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber und Autorin keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen. Für den Inhalt ist die Verfasserin verantwortlich.

Die Publikation entstand mit freundlicher Unterstützung von Sponsoren,
die ungenannt bleiben möchten.

E-Book ISBN: 978-3-95899-317-4

Layout: VDG, Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

1. DIE AUFGABENSTELLUNG	9
2. DIE ENTWICKLUNG UND DEFINITION DES BEGRIFFS „GENREMALEREI“	15
2.1 Die Entwicklung des Begriffs „Genremalerei“	15
2.2 Die Definition des Begriffs „Genremalerei“	19
3. DIE GESCHICHTE DER GENREMALEREI	27
3.1 Die Anfänge der Genremalerei	27
3.2 Die niederländische Genremalerei im 17. Jahrhundert	30
3.3 Die italienische Genremalerei im 17. Jahrhundert	34
4. DER STAND DER FORSCHUNG ZUR DEUTSCHEN GENREMALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS	37
5. DEUTSCHLAND IM 17. JAHRHUNDERT	45
5.1 Der geographische Raum	45
5.2 Die politischen Verhältnisse	47
5.3 Die Ausbildungssituation und Beschäftigungsverhältnisse der Maler	49
6. DIE DEUTSCHE GENREMALEREI BIS 1620	53
6.1 Historische Einführung	53
6.2 Hans von Aachen in Prag [Ia 1, S. 2]	53
6.3 Die Zuwanderer	57
6.3.1 Prag	57
6.3.1.1 Dirck de Quade de Ravesteyn aus Den Haag [II 7]	57
6.3.1.2 Roelant Savery aus Amsterdam [II 8, S. 324]	59
6.3.2 Frankfurt: Jeremias van Winghe aus Brüssel [II 12]	63
6.4 Der Auswanderer Johann Liss aus Oldenburg/Holstein in Amsterdam und Haarlem [Ib 3]	66
6.5 Zusammenfassung	71
7. DIE DEUTSCHE GENREMALEREI BIS 1650	77
7.1 Historische Einführung	77
7.2 Wolfgang Heimbach in Oldenburg und Bremen sowie in Holland und Italien [Ia 4]	79
7.3 Michael Conrad Hirt in Lübeck [Ia 6]	89
7.4 Samuel Hofmann in Zürich, Basel und Frankfurt [Ia 7]	92
7.5 Johann Hulsman in Köln [Ia 8]	96
7.6 Mathäus Küsel in Augsburg [Ia 11]	99
7.7 Gottfried Libalt in Hamburg und Wien [Ia 13]	101
7.8 Laurence Neter in Danzig sowie in den Niederlanden [Ia 14]	105
7.9 Johann Heinrich Schönfeld in Memmingen und Stuttgart sowie in Italien [Ia 22]	109
7.10 Simon Peter Tilmann in Bremen [Ia 23]	113
7.11 Otto Wagenfeldt in Hamburg [Ia 24]	116

7.12	Jacob Weyer in Hamburg sowie in Holland [Ia 25]	119
7.13	Bartholomäus Wittig in Breslau und Nürnberg sowie in Italien [Ia 26]	123
7.14	Die Auswanderer	126
7.14.1	Venedig und Rom	126
7.14.1.1	Johann Liss aus Oldenburg/Holstein [Ib 3]	126
7.14.1.2	Joseph Heintz d. J. aus Augsburg [Ib 1]	132
7.14.2	Utrecht: Nicolaus Knüpfer aus Leipzig [Ib 2]	137
7.15	Zusammenfassung	140
8.	DIE DEUTSCHE GENREMALEREI BIS 1700	147
8.1	Historische Einführung	147
8.2	Michael Bechtel in Gutenhaag/Steiermark [Ia 2]	149
8.3	Martin Dichtl in Wien und Nürnberg [Ia 3]	152
8.4	Wolfgang Heimbach in Oldenburg und Münster sowie in Dänemark [Ia 4]	160
8.5	Johann Heiss in Augsburg [Ia 5]	166
8.6	Juriaen Jacobz in Hamburg sowie in den Niederlanden [Ia 9]	168
8.7	Albrecht Kauw in Bern [Ia 10]	172
8.8	Johann Philipp Lemke in Nürnberg und Hamburg sowie in Holland, Italien und Schweden [Ia 12]	176
8.9	Christopher Paudiss in Stuttgart, Dresden, Wien, Salzburg und Freising [Ia 15]	180
8.10	Tobias Pock in Wien [Ia 16]	187
8.11	Johann Heinrich Roos in Heidelberg und Frankfurt [Ia 17]	189
8.12	Johann Melchior Roos in Frankfurt [Ia 18]	195
8.13	Georg Philipp Rugendas in Augsburg sowie in Italien [Ia 21]	196
8.14	Karl Andreas Ruthart in Wien [Ia 20]	200
8.15	Matthias Scheits in Hamburg sowie in den Niederlanden [Ia 21]	203
8.16	Johann Heinrich Schönfeld in Augsburg [Ia 22]	211
8.17	Die Zuwanderer	213
8.17.1	Wien	213
8.17.1.1	Jan van Ossenbeeck aus Rotterdam [II 6]	213
8.17.1.2	Jan Thomas aus Ypern [II 10]	215
8.17.1.3	Johannes de Cordua aus Brüssel [II 2]	217
8.17.1.4	Jacob Toorenvliet aus Leiden [II 11]	222
8.17.2	Zürich, Wagensberg/Krain und Kremsier: Justus van den Nypoort aus Utrecht [II 5]	228
8.17.3	Laibach/Krain und Wagensberg/Krain: Der Almanach (aus Antwerpen?) [II 1]	232
8.17.4	Düsseldorf: Eglon Hendrik van der Neer aus Amsterdam [II 4]	235
8.18	Der Auswanderer Joseph Heintz d. J. aus Augsburg in Venedig [Ib 1]	240
8.19	Zusammenfassung	242
9.	KRITISCHE WÜRDIGUNG DER FORSCHUNGSERGEBNISSE UND KÜNFTIGER FORSCHUNGSBEDARF	257

KATALOG DER GENREBILDER	261
Hinweise zur Benutzung	263
I DIE GENREBILDER DER DEUTSCHSPRACHIGEN MALER	265
Ia Die Genrebilder der im deutschen Sprachraum tätigen Maler	265
1. Aachen, Hans von [6.2, S. 78]	265
2. BECHTEL (Brechtel, Prechtel, Prechtl), Michael [8.2, S. 269]	268
3. Dichtl (Dichtel), Martin [8.3]	268
4. Heimbach, Wolfgang [7.2]	276
5. Heiss, Johann [8.5]	298
6. Hirt, Michael Conrad [7.3]	299
7. HOFMANN, Samuel [7.4]	299
8. Hulsman, Johann [7.5]	301
9. Jacobsz (Jacobs, Jacobsen, Jacobson), Juriaen (Jurian, Jurria(e)n, Jeuriaen, Jurien, Jürgen, Georg Albert) [8.6, S. 308]	304
10. KAUW, Albrecht [8.7]	309
11. Küsel (Küs(S)ell, Kiesel), Mathäus (Matthäus)	311
12. Lemke (Lembke, Lemcke, Lempke), Johann Philipp [8.8]	311
13. LIBALT (Liebalt, Libaldt), Gottfried (Gottfriedt, Gottfridt)	314
14. NETER (de Netter, Neeter, Deneter, Necker, Necter), Laurence (Laurentius, Lorens) [7.8]	316
15. Paudiss (Paudiß, Pauditz, Paudis, Paudiz, Bauditz), Christopher (Christoph) [8.9]	323
16. POCK (Poch, Bock), Tobias [8.10]	330
17. Roos, Johann Heinrich [8.11]	330
18. Roos, Johann Melchior [8.12, S. 362]	336
19. Rugendas d. Ä., Georg Philipp [8.13, S. 364]	337
20. RUTHART (Ruthardt, Rutardo, Reuters, ROUTARDT, ROUTTARt), Carl(o) Andreas (Karl Borromäus) [8.14]	348
21. Scheits (Scheitz, Scheiets, Scheutz), Matthias [8.15]	350
22. Schönfeld, Johann Heinrich [7.9]	365
23. Tillmann (Tileman), Simon Peter, gen. Schenk [7.10]	373
24. Wagenfeldt (Wagenfeld, Wagenfelt), Otto	374
25. Weyer (Weier), Jacob (Johann Matthäus, Matthias)	375
26. Wittig (Wittich), Bartholomäus [7.13]	381
Ib Die Genrebilder der Auswanderer	387
1. Heintz d. J. (Heintzius, Enz(O), ens(O) di Augusta), Joseph (Iosefo, Isepo, Giuseppe, Gioseppe, Gioseffe)	387
2. Knüpfer (Knupfer, Gnupfer, Knipper(t), Knipfert), Nicolaus (Nicolaes) [7.14.2, S. 247]	390
3. Liss (Lis, Lys), Johann (Jan, Giovanni) [6. 4, 7.14.1.1]	393
Ic Die Genrebilder der Maler, für die eine Tätigkeit in diesem Fach ausschließlich archivalisch oder in der Literatur überliefert ist	403
1. Auer, Johann Paul [Kap. 8.3, 8.19]	403
2. Block, Emanuel [Kap. 8.19]	403
3. Braun, Augustin [Kap. 6.5]	403
4. BÜCHSENSTEIN	404
5. Büsinck (Bunsing, Busi, Businck), Ludwig (Ludolf, Ludolph)	404

6.	Franck (Franckh), Hans Ulrich [Kap. 7.15]	404
7.	Franck, Franz Friedrich [Kap. 8.19]	404
8.	Gundelach, Matthäus (Matthias) [Kap. 6.5]	405
9.	Günther, Jeremias [Kap. 6.5]	405
10.	Heintz d. Ä., Joseph [Kap. 6.5]	406
11.	Hinz (Hinsch, Hintz, Hainz, Heintz, Hintze(n), Hinß), Georg (Jürgen)	406
12.	Kneller (Kniller), Gottfried (Godfrey) [Kap. 2.2]	406
13.	Lauch, Christoph (Johann Christoph) [Kap. 8.19]	407
14.	Loth, Johann Karl, gen. Carlotto [Kap. 7.14.1.2, 7.15]	407
15.	Loth, Johann Ulrich [Kap. 7.15]	408
16.	Mayr, Johann Ulrich [Kap. 8.19]	409
17.	Merian, Matthäus d. J. [Kap. 8.19]	409
18.	Pottgießer, Johann Wilhelm [Kap. 8.19]	409
19.	Rösel von Rosenhof, Franz [Kap. 8.19]	411
20.	Sandart, Joachim von [Kap. 8.19]	411
21.	Skréta, Karel [Kap. 8.19]	412
22.	Stravius, Hinrich [Kap. 8.19]	413
23.	Stuhr, Johann Georg (Hans Georg) [Kap. 8.19]	413
24.	Weidner, Johann [Kap. 8.19]	414
25.	Weyandt, Ludwig [Kap. 8.19]	414
26.	Weyer, Gabriel [Kap. 6.5]	415

II DIE GENREBILDER DER ZUWANDERER

		417
1.	ALMANACH (Allmeneco, Almanah, Almenac(k), Almanack, Almenaco Belga) [8.17.3]	417
2.	Cordua (Corduba, Corduwa, Decortuba, Cortuova, Corda), Johann (Johannes, Joan(n)es, Johan, Joes, Juan) de	418
3.	Hoogstraten (Hoogstraeten), Jan van	424
4.	Neer, Eglon Hendrik van der [8.17.4]	424
5.	Nypoort (Nieuwpoort, Nieupoort, Niporth), Justus van den	426
6.	Ossenbeeck, Jan van [8.17.1.1]	429
7.	Ravesteyn, Dirck de Quade van [6.3.1.1]	431
8.	Savery, Roelant (Roelandt) [6.3.1.2]	431
9.	Spranger, Bartholomäus [S. 118f.]	436
10.	Thomas (van ypern), Jan (Johann) [8.17.1.2]	437
11.	Toorenvliet, Jacob [8.17.1.4]	438
12.	Winghe, Jeremias van [6.3.2]	451

Vergleichsabbildungen	453
Abkürzungsverzeichnis	513
Literaturverzeichnis	515
Namensregister	575

1. DIE AUFGABENSTELLUNG

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die umfangreiche wissenschaftliche Literatur über die niederländische und italienische, spanische und französische Genremalerei des 17. Jahrhunderts um eine Untersuchung zur deutschen Genremalerei des 17. Jahrhunderts zu bereichern. Erstmals wird das von der Forschung bislang unbeachtete Gebiet systematisch quantitativ erfaßt und qualitativ bewertet. Es wird damit ein wesentlicher Baustein zu der aus heutiger Sicht bekanntermaßen zu Unrecht lange Zeit vernachlässigten Erforschung der gesamtdeutschen Malerei dieser Epoche geliefert.

Mit dem Textband und dem Katalog der Genrebilder wird drei zentralen Fragekomplexen nachgegangen. Erstens ist zu fragen, welche deutschen beziehungsweise deutschsprachigen Maler sich während des 17. Jahrhunderts in welchem Umfang und an welchen Orten in der Bildgattung Genremalerei betätigten. Entwickelte sich die Kategorie stringent und progressiv oder existierten mehrere Strömungen, die parallel und degressiv verliefen? Dabei ist zu überlegen, welche Bedeutung der Bildaufgabe Genremalerei im Vergleich zu den übrigen vier akademischen Fächern – Historie, Portrait, Landschaft und Stilleben – im 17. Jahrhundert beizumessen ist. Zweitens ist zu sondieren, wie stark sich das Gemäldekonvolut in motivischer und stilistischer Hinsicht abhängig zeigt von der in diesem Fach hochentwickelten, tonangebenden zeitgenössischen Kunstproduktion der Niederländer und Italiener. In diesem Zusammenhang ist zu fragen, ob im Verhältnis zu dieser überhaupt von einer „deutschen“ Genremalerei im Sinne einer stilgeschichtlichen Kategorie die Rede sein kann. Es sind diejenigen Künstler hervorzuheben, die sich mit eigenständigen Bildschöpfungen signifikant im Fach Genremalerei betätigten, wobei festzustellen ist, welche Malstile, Kompositionstypen oder Sujets bevorzugt aufgegriffen wurden. Drittens ist zu klären, welchen Einfluß die in das deutschsprachige Gebiet zugewanderten Genremaler im Hinblick auf Malstil und Bildmotive auf die deutschen Künstlerkollegen ausübten und wie stark sie das Kaufinteresse der Abnehmerkreise auf sich zu vereinigen mochten.

Den Ausgangspunkt der Fragestellungen bildete die Magisterarbeit der Verfasserin über die Genrebilder des zwischen etwa 1634 und 1678 in Norddeutschland, aber auch in Holland, Italien und Dänemark tätig gewesenen Wolfgang Heimbachs (Ia 4): In einem kritischen Werkverzeichnis konnten immerhin neununddreißig Gemälde zusammengestellt werden, die damit einem Anteil von etwa 35% des Œuvres ent-

sprechen.¹ Das Ergebnis führte zu der Überlegung, ob sich ähnliche Resultate auch für andere deutsche beziehungsweise deutschsprachige Künstler des 17. Jahrhunderts nachweisen lassen.

Die Prägnanz des Titels „Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert“ ist zunächst bewußt gewählt, um die Untersuchung von Abhandlungen zur Kunst der Niederlande und Italiens sowie anderer, dem deutschen Kultur- und Sprachraum fern stehender Länder abzugrenzen. Da sich jedoch bis in die Gegenwart im Hinblick auf die Fragen, was während des Zeitraums „17. Jahrhundert“ zum einen unter dem Begriff „Genremalerei“, zum anderen unter dem Wort „deutsch“ verstanden werden kann, nicht auf einheitliche, trennscharfe Begriffsbestimmungen der Kunstwissenschaft zurückgreifen läßt, erwies es sich als notwendig, speziell für die Studie gültige Definitionen zu erarbeiten. Im anschließenden Kapitel über „die Entwicklung und Definition des Begriffs ‚Genremalerei‘“ wird unter Berücksichtigung der in der einschlägigen Literatur gegenwärtig gängigsten Bestimmungen der Gattung aufgezeigt, welche Motivkreise das Fach umfaßt beziehungsweise ausschließt. Eine für die Studie gültige Begriffsdefinition wird festgelegt, um einerseits die der Kategorie Genremalerei zuzurechnenden Sujetkreise zu verdichten und andererseits lediglich figürlich staffierte Kompositionen beziehungsweise genrehaft aufgefaßte Bildinhalte der übrigen vier akademischen Malereigattungen aus dem Kreis des zu untersuchenden Bildmaterials auszugrenzen. Die Sondierung der Arbeiten fällt in Einzelfällen nicht leicht: Die Entscheidung, ob ein Gemälde noch dem peripheren Kreis der unter dem Begriff „Genremalerei“ zu subsumierenden Sujets zuzuordnen ist oder schon als Mischform zu gelten hat, ist letztlich subjektiv. Mischformen, das heißt Darstellungen, die sowohl dem Fach Genremalerei als auch anderen Kategorien zuzurechnen sind, werden exemplarisch katalogisiert, wenn sie näheren Aufschluß über die Beschäftigung eines Malers mit der Genremalerei bieten.²

Im Rahmen des Kapitels „Deutschland im 17. Jahrhundert“ wird die Frage erörtert, welches geographische Gebiet der vorliegenden Studie zugrunde zu legen ist. Deutschland beziehungsweise das Heilige Römische Reich Deutscher Nation befand sich während des gesamten 17. Jahrhunderts in einer

1 Vgl. Morsbach 1997 beziehungsweise Morsbach 1999. Die Kurztitel der Literaturangaben sind in dem chronologisch sortierten Literaturverzeichnis aufgelöst.

2 Vgl. die in Kapitel 2.2.2 genannten Malerpersönlichkeiten, die aufgrund der dieser Studie zugrundegelegten Definition des Begriffs „Genremalerei“ unberücksichtigt bleiben.

gesellschaftspolitischen Ausnahmesituation. Die in wechselnden Regionen zu unterschiedlichen Zeiten ausgetragenen militärischen Kämpfe und Stadtbelagerungen während des Dreißigjährigen Kriegs waren dabei die tiefgreifendste, bei weitem aber nicht die einzige Belastung. Mobilität und Flexibilität waren diejenigen überlebenswichtigen Schlüsselfaktoren, die auch die Beschäftigungsverhältnisse der Maler prägten. Daneben war es die von einem jungen Künstler nach seiner ersten Ausbildung von den Zünften traditionell eingeforderte mehrjährige Wanderschaft, die maßgeblich dazu beitrug, daß das 17. Jahrhundert in der Literatur zu Recht als Epoche der Wanderkünstler bezeichnet wird.³ Aus diesem Grund wurden in der vorliegenden Arbeit die Migrationsbewegungen berücksichtigt, indem sowohl die Zuwanderer als auch die Auswanderer verzeichnet sind. Zu den im deutschen Sprachraum tätig gewesen Malern rechnen damit nicht nur die in Deutschland beziehungsweise im deutschen Sprachraum heimatisierten Künstler, sondern auch die in dieses Gebiet immigrierten Genremaler. Als Zuwanderer werden dabei diejenigen Künstlerpersönlichkeiten verstanden, die für eine längere Zeitspanne im deutschen Sprachraum Wohnsitz genommen haben. Die Besprechung eines Zugereisten im Rahmen eines eigenständigen Kapitels erfolgt dann, wenn sich eine Tätigkeit im Fach Genremalerei während dieser Schaffensphase durch entsprechend datierte oder in Inventaren überlieferte Werke sicher belegen läßt. Dies trifft auf die Maler Dirck de Quade de Ravesteyn (Ia 7) und Roelant Savery (Ia 8) ebenso zu, wie auf die Künstler Jan van Ossenbeeck (Ia 6), Jan Thomas (Ia 10), Johannes de Cordua (Ia 2), Jacob Toorenvliet (Ia 11), Justus van den Nypoort (Ia 5), Eglon van der Neer (Ia 4) und den nur unter dem Rufnamen bekannten Almanach (Ia 1). Daneben gibt es eine Reihe niederländischer Zuwanderer, die sich zwar in ihrer Heimat auf dem Gebiet der Genremalerei betätigt haben, für die sich den Nachforschungen der Verfasserin zufolge jedoch keine Genrebilder in die Zeit ihres Aufenthalts im Gebiet des deutschen Sprachraums datieren lassen. Auf diese Gruppe von Künstlerpersönlichkeiten wird im Rahmen der jeweiligen Zusammenfassungen der drei chronologisch aufeinander aufbauenden Hauptkapitel der Studie – „Die deutsche Genremalerei bis 1620“, „Die deutsche Genremalerei bis 1650“ und „Die deutsche Genremalerei bis 1700“ – verwiesen.

Die umgekehrt nach Italien oder in die Niederlande ausgewanderten deutschsprachigen Maler – zu denen etwa Johann Liss (Ib 3) und Johannes Lingelbach (1622–1674, Abb. 188)⁴

rechnen – definieren sich durch die Tatsache, daß ihre Werke ausnahmslos im Ausland entstanden sind. In der kunstwissenschaftlichen Literatur ist eine gewisse „Heimatlosigkeit“ dieser Gruppe von Künstlerpersönlichkeiten zu konstatieren. Ob ihre Berücksichtigung nun besser in Abhandlungen zur deutschen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts oder zur niederländischen beziehungsweise italienischen Kunstgeschichte des Säkulums erfolgen sollte, ist in der Forschung bis heute diskutiert. Es kann selbstverständlich nicht das Kriterium des Geburtsorts ausschlaggebend sein. Als maßgebliches, auch arbeitsökonomisch zu begründendes Auswahlkriterium gilt in der vorliegenden Arbeit, ob ein in Deutschland herangewachsener Künstler vor seiner Niederlassung in Italien oder den Niederlanden eine Ausbildung in seiner Heimat absolviert hat, die durch zeitgenössische Dokumente oder Literatur belegt ist. Unter dieser Voraussetzung wurden die Genrebilder von Joseph Heintz d. J. (Ib 1), Nicolaus Knüpfer (Ib 2) sowie Johann Liss (Ib 3) katalogisiert. Dagegen blieben die Werke der Maler Ludolf Backhuysen (1630–1708) aus Emden,⁵ Godaert Kamper (1613/1614–1679) aus Düsseldorf,⁶ Johannes Lingelbach (Abb. 188) aus Frankfurt,⁷ Christian Reder (1656/1664?–1729) aus Leipzig,⁸ Pandolph(o) Resch(i) (um 1643–1699,

Klammern hinzugefügt. Fehlen diese Daten, so sind diese nicht zu eruieren gewesen.

- 5 Ludolf Backhuysen übersiedelte 1649 nach Amsterdam, wo er eine Anstellung als Buchhalter und Schönschreiber annahm. Erst später sollte er sich der Zeichenkunst und der Malerei zuwenden, wobei er sich auf Marinedarstellungen spezialisierte. Vgl. die Monographie von de Beer 2002 (Die Verfasserin dankt Dr. Gerlinde de Beer, Hamburg, für ihr Antwortschreiben vom 14.01.2004, über die wenigen, Backhuysen im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen sowie im Kunsthandel zugeschriebenen Genrebilder, bei denen es sich um falsche oder fragliche Zuschreibungen einerseits und bezeichnete Werke aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts andererseits handelt).
- 6 Godaert Kamper lebte seit 1633 zunächst in Leiden, seit 1643 in Amsterdam. Er heiratete 1644 in Leiden. Im Jahr 1659 war er jedoch erneut in Amsterdam nachweisbar. Schließlich verlegte er seinen Wohnsitz im Jahr 1674 wieder zurück nach Leiden. Ein ehemals in Rotterdamer Kunsthandel (1922) befindliches *Gesellschaftsstück* datiert aus dem Jahr 1641 (vgl. Bredius 1922, S. 2, Abb. nach S. 4). Bei der 1646 datierten Darstellung eines *Viola da Gamba-Spielers* handelt es sich weniger um ein Genrebild, als welches es Schweers 1986, S. 170, klassifiziert, sondern vielmehr um eine dem Fach Portrait nahe stehende Komposition (vgl. Kat. Düsseldorf 1992, S. 75, Nr. 138. Vgl. auch das Bild *Portrait einer jungen Frau auf einem Harpsichord spielend*, Abb. online: www.cs.darmouth.edu/~wbc/julia/pics/ -> Nr. 83). Eine monographische Bearbeitung von Leben und Werk Kammers fehlt.
- 7 Die Familie des Genremalers Johannes Lingelbach übersiedelte bereits 1634 nach Amsterdam. In den vierziger Jahren arbeitete Lingelbach in Paris und Rom und kehrte 1653 wieder nach Amsterdam zurück (vgl. zu dem Maler grundlegend: Burger-Wegener 1976).
- 8 Christian Reder nahm als Jugendlicher an den Feldzügen gegen die Türken teil. Anschließend reiste er durch Deutschland (Hamburg?), möglicherweise auch durch England und Holland. Er hielt sich 1685 in Venedig auf und ließ sich 1686 in Rom nieder, wo er unter dem Namen „Leandro“ Mitglied der „Schildersbent“ wurde (vgl. zu der Malervereinigung Kap. 3.3 der vorliegenden Arbeit). Er spezialisierte sich auf die Darstellung von dekorativen Schlachten-, Lager- und Überfallszenen im kleinen Format, die stilistisch, kompositorisch und thematisch eng an der Kunst von Jacques Courtois (1621–1676, Abb. 146) orientiert sind. Offensichtlich ist das einzige signierte Gemälde des erstmals von Giancarlo Sestieri kursorisch zusammengestellten, auf 27 Arbeiten be-

3 Vgl. beispielsweise Tacke 1997, S. 46. An der Gesamthochschule Kassel bereitet Claudia Clemence Caesar eine Dissertation zum Thema „Wanderkünstler. Systematische Analyse eines kunsthistorischen Begriffs und Untersuchung seiner realen Basis“ vor (nachgewiesen in: *Kunstchronik*, 2000, Heft 8, S. 399–345).

4 In der vorliegenden Arbeit werden die Lebensdaten derjenigen Maler, die nicht im Katalog der Genrebilder verzeichnet sind, sowie die der sonstigen historischen Persönlichkeiten bei ihrer Erstnennung in

Abb. 193) aus Danzig⁹ sowie schließlich Caspar Netscher (1639–1684), der entgegen der in der einschlägigen Literatur verbreiteten Auffassung vermutlich gar nicht aus Heidelberg stammt¹⁰, unberücksichtigt.

Mit der zeitlichen Restriktion „im 17. Jahrhundert“ wird auf die Verwendung eines Stilbegriffs verzichtet, denn es soll darum gehen, das zu erfassen, was während eines bestimmten, größeren Zeitabschnitts geschehen beziehungsweise an Kunstwerken produziert worden ist.¹¹ Daher beginnt die vorliegende Arbeit mit dem Einbezug derjenigen Malerpersönlichkeiten, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren worden sind und deren Œuvre auch Genrebilder umfaßt, die während der ersten beiden Dezennien des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Unter dieser Voraussetzung finden Hans von Aachen (Ia 1) sowie die niederländischen Zuwanderer Dirck de Quade van Ravesteyn (Ia 7) und Roelandt Savery (Ia 8) als in Prag tätig gewesene Künstler ebenso Berücksichtigung, wie der aus Brüssel stammende, seit 1608 in Frankfurt am Main ansässig gewesene Jeremias van Winghe (II 12). Vernachlässigt werden entsprechend die ausschließlich in die achtziger und neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu datierenden Genrebilder des nach Prag zugewanderten Pieter Stevens (um 1567–nach 1624, Abb. 97) und des in Danzig beheimatet gewesenen Anton Möllers (um 1563/1565–1611, Abb. 189). Gleiches gilt für Niederländer Frederic (1566?–1623) und Lucas van Valckenborch (1535?–1597, Abb. 105f.) sowie Jodocus van Winghe (gest. 1603, Abb. 114f.), den Vater von Jeremias van Winghe (Ia 11), die in Frankfurt am Main arbeiteten. Die Studie endet

zifferten Œuvres ein mittelformatiges Schlachtenstück, dessen Standort unbekannt ist (vgl. Sestieri 1999, S. 113–115, 406, 665).

- 9 Pandolph(o) Resch(i) diente zunächst einige Jahre als Soldat, bevor er nach Rom reist und Schüler von Livio Mehus (1630–1691) wurde. In Rom lernte er nicht nur Salvatore Rosa (1615–1673, Abb. 138f.) kennen, sondern auch Jacques Courtis (Abb. 146), dessen Bilder er kopierte. In Florenz trat er in die Dienste der Medici und avancierte zu dem wichtigsten Spezialisten auf dem Gebiet des Schlachten- und Reiterstücks (vgl. grundlegend: Barbolani di Montauto 1996; vgl. auch: Sestieri 1999, S. 420–235, 665f.).
- 10 Die in der (vor allem älteren) Literatur in Anlehnung an den Bericht von Arnold Houbraken (vgl. Houbraken 1718–1721) postulierte Herkunft Caspar Netschers aus Deutschland beziehungsweise Heidelberg ist nicht zu belegen: Regelmäßig lautet es, daß Netscher in Heidelberg geboren, jedoch aufgrund der drohenden Kriegshandlungen bereits als Kleinkind mit der Mutter nach Arnheim gelangt sei. Die von Marjorie Elizabeth Wieseman vorgelegte Dissertation über Caspar Netscher kommt gleichwohl zu dem Ergebnis, daß sich die Herkunft des Malers durch keine Archivalie verifizieren läßt. Naheliegender ist der Autorin zufolge vielmehr, daß Caspar Netscher der Sohn holländischer Eltern war, die sich in Amsterdam verlobten und in Rotterdam heirateten (Wieseman 1991, S. 5). Aufgrund der Tatsache, daß der Vater, Johannes Nescher (sic!), Maler war, hält es Wieseman für möglich, daß sich das Ehepaar aufgrund einer Beschäftigung für den Heidelberger Hof nur vorübergehend in Deutschland aufgehielt. Caspar Netscher absolvierte zunächst eine Lehre bei Hendrik Coster (vor 1620–1664) in Arnheim, bevor er sich zur weiteren Ausbildung nach Deventer in die Werkstatt Gerard ter Borchs (1617–1681) begab.
- 11 Vgl. Geissler, Heinrich, *Zur Epoche und ihrer Zeichnung*, in: *Zeichnung in Deutschland 1979*, Bd. 1, S. VII. Vgl. auch die Buchtitel von Adriani 1977 und Hubala 1990.

mit dem Einbezug von Künstlern, die in den fünfziger und sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts geboren worden sind. Voraussetzung für die Katalogisierung der jüngsten Malerpersönlichkeiten ist dabei, daß auf der Basis gesicherter kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse Genrebilder erhalten, in Abbildung bekannt oder archivalisch überliefert sind, die vor 1700 zu datieren sind und innerhalb der Grenzen des genannten geographischen Gebiets entstanden. Damit findet das Frühwerk von Georg Philipp Rugendas (Ia 19) Eingang in die vorliegende Arbeit, während die Genrebilder einer Reihe anderer Maler der gleichen Generation unberücksichtigt bleiben. Gemeint sind die Werke von Joachim Luhn (um 1640–1717),¹² Nikolaus Weiss (1657–1727),¹³ Ulrich Glantschnigg (1661–1722, Abb. 173),¹⁴ Giovanni Francesco Zipper, gen. il Todeschini (1664–1734, Abb. 209),¹⁵ Peter Brandl (1660–1735)¹⁶ und Johann Kupetzky (1666–1740)¹⁷.

In der vorliegenden Arbeit bleiben auch diejenigen im deutschen Sprachraum beheimatet gewesenen oder in dieses Gebiet zugewanderten Maler außer Betracht, denen in der Literatur versuchsweise unbezeichnete oder mit einer nicht eindeutig entschlüsselbaren Bezeichnung versehene Genrebilder zugeschrieben werden: Den Nachforschungen der Verfasserin zufolge sind diesen Künstlern, die im Rahmen der Zusammenfassungen der drei Hauptkapitel genannt werden, tatsächlich weder bezeichnete erhaltene, noch archivalisch überlieferte Gemälde der Gattung zuzuordnen. Überdies läßt sich nicht

- 12 Das einzige, der Kategorie Genre zuzurechnende Bild von Joachim Luhn, *Ungleiche Liebe* (Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1986/2565), datiert aus dem Jahr 1703 (vgl. Drees, Jan, Joachim Luhn, *Ungleiche Liebe*, in: *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums 1986/1987*, S. 108 m. Abb.).
- 13 *István Németh erwähnt den in Tirol tätigen Nikolaus Weiss im Rahmen seines Aufsatzes zur Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts in Zentraleuropa* (vgl. Németh 1993, S. 136). Vgl. zu dem Maler auch: Thieme/Becker 1907–1950, Bd. 35, 1942, S. 335, wo von einem *Jagdstück* die Rede ist, das sich im Bozener Hotel Greif befindet. Eine schriftliche Anfrage der Verfasserin (eMail vom 13.08.2004) nach dem Verbleib des Gemäldes, bei dem es sich womöglich um ein Genrebild handelt, bleibt unbeantwortet.
- 14 Vgl. zu dem wenig erforschten Genremaler Ulrich Glantschnigg, der nach einer ersten künstlerischen Ausbildung in Tirol nach Italien auswanderte: Bushart 1967 a, S. 23; Adriani 1977, S. 134, 180; Németh 1993, S. 136; Etlzstorfer, Hannes, Glantschnigg, Ulrich, in: *The Dictionary of Art 1996*, Bd. 12, S. 770; Gruber 1997, S. 64ff., Anm. 2; Da Caravaggio a Ceruti 1998, S. 229, 409, 412, 429.
- 15 Vgl. zu dem gut erforschten Genremaler Giovanni Francesco Zipper, der wie Ulrich Glantschnigg nach einer ersten Ausbildung in Tirol nach Italien auswanderte: Tognoli 1976; *Lebenswelten – Alltagsbilder 1993*, S. 134, Kat.Nr. 2.13 (Hannes Etlzstorfer); Proni 1994, Gruber 1997; Gruber 2001.
- 16 Vgl. zu dem monographisch bislang unerforschten Altarbild-, Portrait- und Genremaler Peter Brandl: *Meisterwerke der Prager Burggalerie 1996*, S. 28f.; Kořán, Ivo, Brandl, Petr, in: *The Dictionary of Art 1996*, Bd. 4, S. 668f.
- 17 Der in Böhmen beheimatete Johann Kupetzky erhielt seine Ausbildung zwischen 1682 und 1685 in Wien. Anschließend begab er sich nach Venedig und Rom. Im Jahr 1709 kehrte er nach Wien zurück und übersiedelte 1725 nach Nürnberg. Vgl. zu dem Maler insbesondere Kořán, Ivo, Kupecký, Jan, in: *The Dictionary of Art 1996*, Bd. 18, S. 524f., sowie den Ausstellungskatalog Johann Kupetzky 2001 mit weiteren Hinweisen.

auf thematisch oder stilistisch verwandte graphische Blätter rekurrieren, die die Zuschreibung eines der Genrebilder rechtfertigten.

Es sind außerdem diejenigen unbezeichneten Genrebilder vernachlässigt, die in der einschlägigen Literatur, insbesondere in den Bestandskatalogen von Museen und Sammlungen, in Ermangelung einer konkreteren Vorstellung von der „deutschen Genremalerei im 17. Jahrhundert“ als „Deutsch, 17. Jahrhundert“ geführt werden: Keines der etwa siebzig, in Thema und Stil divergierenden Werke, die der Verfasserin durch Autopsie oder durch Vorliegen einer Abbildung bekannt geworden sind, kann einem der in dieser Untersuchung behandelten Künstler zugeschrieben werden.¹⁸

Insgesamt umfaßt das Untersuchungsgebiet ausschließlich den Bereich der Ölmalerei beziehungsweise autonome Staffelleibilder. Nicht in den Kreis der zu berücksichtigenden Werke gehören demnach Zunftbilder und Meistertafeln¹⁹ sowie die ungezählten Blätter der Medien Genrezeichnung und -druckgraphik.²⁰ Entsprechend ist auch die Miniaturmalerei, die als Gouache- oder Aquarellmalerei auf Pergament dem Gebiet der Zeichnung zugehört, ausgeklammert. Gleiches gilt für die dem Bereich der Druckerzeugnisse zugehörigen Genredarstellungen auf Flugblättern und Spottbildern²¹ sowie in (Stamm-)

Büchern.²² Sofern jedoch graphische Arbeiten für die Genese eines Werks, eines Bildthemas oder Individualstils näheren Aufschluß bieten, werden sie hinzugezogen und exemplarisch katalogisiert.

Der Textband gliedert sich unter den genannten Voraussetzungen in drei Hauptabschnitte: Der erste Teil – bestehend aus den Kapiteln 1 bis 5 – dient dem Einstieg in die Materie. An die Darlegung der Etymologie und definitorischen Klärung des Begriffs „Genremalerei“ schließt sich ein schlaglichtartiger Blick auf die Entwicklung der Bildgattung an. Auf diese Weise können die unterschiedlichen, meist parallel verlaufenen ikonographischen Traditionsstränge, die zur Ausbildung verschiedener Bildtypen führten, aufgezeigt werden. Die Rückblende wird abgerundet durch eine knappe Charakterisierung der für die deutsche Kunst vorbildlichen niederländischen und italienischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Nach der Übersicht über die Forschungslage zur deutschen Genremalerei des 17. Jahrhunderts folgt die Beschreibung der geographischen und politischen Situation Deutschlands während dieser Epoche. Der Abschnitt endet mit einem Überblick über die Ausbildungsbedingungen und Beschäftigungsmöglichkeiten eines im deutschsprachigen Gebiet beheimateten (Genre-)Malers.

Der zweite Teil umfaßt die Kapitel 6 bis 8: Innerhalb der drei Bereiche „Die deutsche Genremalerei bis 1620“, „Die deutsche Genremalerei bis 1650“ und „Die deutsche Genremalerei bis 1700“ werden in jeweils alphabetischer Reihenfolge die verschiedenen Malerpersönlichkeiten und die ihnen durch Signatur oder stilistischen Vergleich zuschreibbaren Genrebilder vorgestellt. In den Untertiteln ist jeder Künstler im Zusammenhang mit denjenigen Aufenthaltsorten genannt, an denen sich eine Produktion von Genrebildern mit Sicherheit nachweisen, mindestens aber mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen läßt. Eine anfänglich von der Verfasserin favorisierte primäre Untergliederung nach Städten oder Regionen ließ sich aus zwei Gründen nur für die Gruppe der Zuwanderer und Auswanderer durchführen: Es ist zum einen bereits darauf hingewiesen worden, daß die Künstler des 17. Jahrhunderts häufig, oftmals in kurzen Zeitabständen ihren Aufenthaltsort wechselten. Wiederholungen im Textband wären im Fall einer Ordnung nach geographischen Aspekten unvermeidbar gewesen. Zum anderen stellte sich heraus, daß

18 Die Werke sind aufgeführt in: Kat. Dessau 1913, S. 24 (Kriegsverlust, schriftl. Mitteilung vom 08.03.2001); ÖKT 1913, S. 135; ÖKT 1926, S. 216, Nr. 189; Geiger 1965, S. 25; ÖKT 1969, S. 304; ÖKT 1977, S. 108f.; Kat. Bern 1983, S. 58f.; Kat. Augsburg 1984, S. 25; Schweers 1986, S. 69; Kat. Leningrad 1987, S. 172, Nr. 123; Nicolson/Vertova 1990, Bd. 1, S. 94; Ertzstorfer, Hannes, Kücheninneres, in: Lebenswelten – Alltagsbilder 1993, S. 136, 164, Kat.Nr. 3.12; Meyer 1994, S. 238f.; Kat. Nürnberg 1995, S. 309, 354f.; Kat. Kassel 1996, Textbd. S. 363; Hardleb 1998, S. 29–31.

19 Zunftbilder und Meistertafeln hatten – als an einen Anbringungsort gebundene Werke – eine bestimmte Funktion zu erfüllen. Vgl.: Kat. Ulm 1958, S. 84ff.

20 Das Gebiet der deutschen Genregraphik und -druckgraphik im 17. Jahrhundert ist monographisch bislang kunstwissenschaftlich unbearbeitet. Die in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigten Künstler, die sich nur im Medium der Graphik, nicht aber der Malerei auf Leinwand im Fach Genre betätigt haben, sind insbesondere (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Jonas Arnold d. J. (1609–1669), Johann Wilhelm Baur (1607–1642, Abb. 154), Friedrich Brentel (1580–1651), Gabriel Ehinger (1652–1736), Hinrich Ellerbrock (vor 1600–1651), Wilhelm Frommer (um 1618–vor 1687), Michael Herr (1591–1661, Abb. 179), Georg Kopp (um 1570–1622), Rudolph Meyer (1572–1638), Monogrammist CR (= Christian Richter?), Anton Mozart (1573–1625), Johannes Ölgast (keine Lebensdaten bekannt), Georg Pecham (um 1568–1604), Johann Joachim Pfeiffer (1662–1701), Georg Radman, Johann Moritz Riesenberger (vor 1673–1708), Hans Friedrich Schorer (um 1585–1646), Matthias Strasser (?–1659) und Jonas Umbach (1624–1693). Im Sinn einer Auswahlbibliographie vgl. Kat. Erlangen Zeichnungen 1929; Kat. Wien Zeichnungen 1933; Kohrs 1956; Deutsche Maler und Zeichner 1966; Augsburger Barock 1968; Kat. Frankfurt Zeichnungen 1973; Zeichnung in Deutschland 1979; Gatenbröcker 1996; Riether 1996; Zeichnungen des deutschen Barock 1996; Bonnefoit 1997; Knauer 1997; Knauer 1998; Lorenz 1998; 1648 Krieg und Frieden 1998; Appuhn-Radtke, Sibylle, Druckgraphik, in: Lorenz 1999, S. 607ff.

21 Zu den Medien Flugblatt und Spottbild vgl. Coupe 1966; Harms 1983, insbes. S. VII–XVI; Schilling 1990, insbes. S. 266–311; Lahrkamp 1997, insbes. die Abbildungen S. 57, 236f.; Warnke 1999, S. 432–440.

22 Zu dem Medium Buchillustration vgl. die jüngste, ausführliche Darstellung von Kunze 1993. Zu dem kunsthistorisch kaum erforschten Gebiet der Stammbuchillustration vgl. Amelung, Peter, Die Stammbücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte, in: Zeichnung in Deutschland 1979, Bd. 2, S. 211–222; Kuras 1988; Tacke, Andreas, Der Künstler über sich im Dreißigjährigen Krieg. Überlegungen zur Bildlichkeit von Selbstwahrnehmung in der Frühen Neuzeit, in: Garber/Held 2001, S. 1036–1041. Vgl. für ein Bildbeispiel aus diesem Bereich: Adel im Weserraum 1996, Abb. 69f., mit Darstellungen des Tennisspiels, Ringreitens und Fußsturniers an der Tübinger Ritterakademie „Collegium illustre“.

eine Anzahl von Genrebildern nicht mit Sicherheit einer bestimmten Schaffensphase zuzuordnen ist, so daß im Fall der Präsentation nach lokalen Gesichtspunkten der Spekulation Vorschub geleistet worden wäre. Eine die Hauptkapitel jeweils abschließende Rekapitulation versucht – in Beantwortung bereits eines Teils der oben genannten Kernfragen – diesem Dilemma jedoch gerecht zu werden, indem die Ergebnisse eines jeden Zeitabschnitts auch unter dem Gesichtspunkt präsentiert werden, welche Städte oder Regionen sich als Fixpunkte einer Produktion von Genrebildern herauskristallisieren. In diesem Zusammenhang wird die Gesamtzahl der Genrebilder beziffert, wobei diese jeweils ins Verhältnis gesetzt wird zu der Summe der Gemälde des vorangegangenen Zeitabschnitts, um die Entwicklung in quantitativer Hinsicht aufzuzeigen.

Die Zuordnung der Maler zu einem der drei Zeitabschnitte ergab sich aus den Lebensdaten und Schaffensphasen. Ausnahmen sind die Auswanderer Johann Liss (Ib 3) und Joseph Heintz d. J. (Ib 1) sowie die nach 1650 aus Italien in das deutschsprachige Gebiet zurückkehrenden Maler Wolfgang Heimbach (Ia 4) und Johann Heinrich Schönfeld (Ia 22). Die Genrebilder dieser Künstlergruppe lassen sich nicht nur einem der drei Zeitabschnitte zuordnen, sondern verteilen sich auf zwei Perioden: Während ein Teil der Gemälde von Johann Liss (Ib 3) als Frühwerke in Kapitel 6 beziehungsweise diejenigen von Wolfgang Heimbach (Ia 4), Johann Heinrich Schönfeld (Ia 22) und Joseph Heintz d. J. (Ib 1) in Kapitel 7 zur Diskussion stehen, waren die gemäß der Datierung oder des Malstils später entstandenen Werke den jeweils anschließenden Abschnitten zuzuordnen.

Jedes der künstlermonographischen Kapitel beginnt mit einer knappen Darstellung sowohl des Lebens- und Ausbildungswegs des Malers als auch der historischen und kulturellen Situation seiner Aufenthaltsorte. Es wird auch dargestellt, in welchen Malereigattungen der Künstler tätig gewesen

ist und an welchen Vorbildern er sich maßgeblich geschult hat. Anschließend rücken die in Abbildung bekannten und durch Signatur gesicherten beziehungsweise aufgrund von Mal- und Figurenstil, Koloristik und Kompositionstypus beschreibbaren Genrebilder ins Zentrum des Interesses. Bislang wissenschaftlich unbeachtete Genrebilder werden in das Werk eines Malers integriert und die in der einschlägigen Literatur oder im Kunsthandel fälschlich oder nicht überzeugend zugeschriebenen Gemälde ausgeschieden. Anhand exemplarischer Vergleiche wird der Grad stilistischer, kompositorischer oder motivischer Eigenständigkeit aufgezeigt beziehungsweise Übernahmen eines Malers aus dem Werk seiner künstlerischen Vorbilder festgestellt. Interpretationen hinsichtlich bestimmter Bildelemente, die traditionell als Träger subtiler, lehrhaft-moralisierender Sinnbezüge fungieren, werden aus der bisherigen Literatur aufgegriffen oder erstmals formuliert.

Für die jeweilige Übersicht über Lebensweg und künstlerische Entwicklung eines Künstlers ließ sich nur im Ausnahmefall auf ein aktuelles und ausreichend bebildertes, publiziertes Werkverzeichnis rekurrieren. Entsprechend häufig waren die Auswertung zahlreicher Einzeluntersuchungen sowie die Kontaktnahme der Verfasserin mit Institutionen, Kunsthändlern und Wissenschaftlern notwendig. Erst mit Hilfe dieser Vorarbeiten gelang es schließlich fast ausnahmslos, das Werk eines jeden zu katalogisierenden Malers nach Bildgattungen zu klassifizieren und zumindest ansatzweise zu quantifizieren. Auch ließen sich auf dieser Grundlage zuweilen einzelne Schaffensphasen spezifizieren beziehungsweise eine stilistische oder motivische Entwicklung innerhalb der Gruppe der Genrebilder aufzeigen.

Der dritte Baustein des Textbands, Kapitel 9, faßt die aus den drei Hauptabschnitten gewonnenen Forschungsergebnisse zusammen und zeigt Forschungsdesiderate auf.

2. DIE ENTWICKLUNG UND DEFINITION DES BEGRIFFS „GENREMALEREI“

2.1 Die Entwicklung des Begriffs „Genremalerei“

Mit der Bezeichnung „Genremalerei“ verbindet sich gemeinhin die Vorstellung von der Darstellung einer Situation oder Szene aus dem Alltagsleben.²³ Als eine der fünf klassischen Bildgattungen steht die Genremalerei in der modernen Kunstwissenschaft gleichwertig neben der Historien-, Portrait-, Stilleben- und Landschaftsmalerei.²⁴ Im akademischen Gattungsgefüge des 17. und 18. Jahrhunderts galt die Kategorie gemeinsam mit den Fächern Stilleben und Landschaft jedoch als eine rangniedere Bildaufgabe. „Als das edelste Betätigungsfeld künstlerischen Schaffens [galt] die ‚Historie‘“²⁵, die schließlich auch das traditionsreichste Darstellungsgebiet für einen Maler bildete. Daneben entwickelte sich das seit der Renaissance aufstrebende Fach der Portraitalmalerei im Verlauf des auf Selbstinszenierung und Verbreitung des persönlichen Ruhms fokussierten Zeitalters des Absolutismus zu einem annähernd gleichwertigen zentralen künstlerischen Anliegen. Besonders im protestantischen Nord- und Mitteldeutschland florierte das Aufgabenfeld durch das Erstarken des bürgerlichen Selbstbewusstseins.²⁶ Dennoch vereinigten die Bilder der Gattungen Genre-, Landschafts- und Stillebenmalerei im 17. Jahrhundert in ganz Europa einen großen Abnehmerkreis auf sich; auch im deutschsprachigen Raum läßt sich dies durch zahlreiche zeitgenössische Sammlungsinventare belegen. Die typische barocke Gemäldegalerie eines finanziell potenten weltlichen oder geistlichen (Hoch-)Adeligen, eines Landesherrn oder eines reichsstädtischen Bürgers oder Patriziers war überwiegend ehrgeizig darauf ausgelegt, einen stilistischen Querschnitt von namhaften Werken italienischer, holländischer und flämischer Maler sowie der in Rom arbeitenden Franzosen des 16. und 17. Jahrhunderts präsentieren zu können. Entsprechend wurden auch Genrebilder, Landschaften oder Stilleben angekauft.²⁷

23 Zur Geschichte des Begriffs „Genre“ vgl. grundlegend Stechow/Comer 1975. Vgl. auch die nach Erstellen des vorliegenden Kapitels im Jahr 2002 erschienene Publikation von Barbara Gaetgens (Gaetgens 2002).

24 Zur Definition des Begriffs „Historie“ vgl. Vries 1983, S. 116. Zur Definition des Begriffs „Portrait“ vgl. Vries 1983, S. 127, Anm. 28. Zur Definition des Begriffs „Stilleben“ vgl. König/Schön 1996, S. 17ff. Zur Definition des Begriffs „Landschaft“ vgl. Vries 1983, S. 127, Anm. 38.

25 Deutsche Maler und Zeichner 1966, S. 11.

26 Vgl. Adriani 1977, S. 111.

27 Vgl. beispielsweise: (1) Das 1659 erstellte Gemäldeinventar Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614–1662), Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen und Statthalter der Spanischen Niederlande, dessen Galerie

Der Gattungsname „Genremalerei“ existierte im 17. Jahrhundert weder im deutschsprachigen Raum noch in den übrigen europäischen Ländern: Während die Begriffe „Historie“, „Conterfät“ und „Landschaft“ in der deutschsprachigen Kunstliteratur²⁸ sowie in zeitgenössischen Inventaren, Verkaufslisten und Auktionskatalogen der Kunstsammler²⁹ als kategorisierende Bezeichnungen faßbar sind, fehlen solche für die Fächer Genre und Stilleben. Die heute nach allgemeinem kunstwissenschaftlichem Konsens diesen Gattungen zugerechneten Bildinhalte wurden zu dieser Zeit schlicht nach ihrer Thematik benannt beziehungsweise aufgeführt. Dabei zeigt sich die Ausführlichkeit der Bildbeschreibungen abhängig von persönlicher Zielsetzung, Adressatenkreis und kunsthistorischer Bildung des jeweiligen Autors.³⁰ Im Bereich

mit insgesamt 1397 Gemälden sowie Hunderten von Zeichnungen, Steinen, Medaillen und Bildwerken wohl die größte seiner Zeit war (vgl. Berger 1883). (2) In den Sammlungen der kleineren weltlichen Höfe, wie etwa der Stuttgarter Herzöge von Württemberg, standen die Gattungen Historie und Portrait den rangmäßig nachgeordneten Kategorien sogar zuweilen in einem etwa paritätischen Verhältnis gegenüber. So besaß Herzog Friedrich (1615–1682) Ende des 17. Jahrhunderts 211 Gemälde, die sich unterscheiden in „43 mythologische Bilder, 33 Landschaften mit genrehafter Staffage und Genremotive, 27 Bildnisse, 25 Stilleben, 25 Bilder aus dem Neuen Testament, 24 Jagd- und Tierbilder, 19 Bilder aus dem Alten Testament, 10 Landschaften, 6 Soldaten- und Schlachtenbilder, je ein Blumen- und Historienbild“ (Fleischhauer 1974, S. 215). (3) Auch kunstsinnige Prälaten und Pröbste legten als Klostervorstände oder Erzbischöfe Wert auf den Aufbau einer vielseitigen Gemäldegalerie. Selbstverständlich war vor allem die Historienmalerei in Form der Altarbild- und Freskomalerei gefragt, gefolgt von der Portraitalmalerei, da das Motiv der verwewigenden Selbstdarstellung auch den Klerus leitete. Nicht selten nahmen gleichwohl die Gemälde anderer Gattungsbereiche einen mindestens gleichberechtigten Rang ein. Das vier Jahre nach dem Tod des kunstliebenden Freisinger Fürstbischofs Albrecht Sigismund (1623–1685) angefertigte Nachlaßinventar, das mehr als 600 Gemälde aufführt, belegt dies (vgl. Peltzer 1937–1938, S. 278f.). (4) Die Kunstsammlungen der wohlhabenden reichsstädtischen Bürger und Patrizier schließlich zeigen, daß auch in diesem gesellschaftlichen Bereich eine rege Nachfrage nach Genrebildern, Stilleben, Landschafts-, Tier- und Schlachtengemälden sowie Kircheninterieurs und Architekturteilen bestand. Vor allem im Norden des Reichs, in Hamburg etwa, läßt sich das nachweisen (vgl. Valter 1995, insbes. S. 49ff.; Ketelsen/Stockhausen 2002).

28 Vgl. Sandrart 1675, S. 204, 214, 218, 220.

29 Vgl. als Beispiele: (1) den in Fleischhauer 1974 abgedruckten Ausschnitt aus einem 1695 aufgestellten Inventar der Herzöge von Württemberg-Neuenstadt, S. 213f. (2) die durch Bott 1997 erfolgte Veröffentlichung des 1719 erstellten Katalogs der Gemäldesammlung von Lothar Franz von Schönborn (1655–1729) in Schloß Weissenstein, Pommersfelden; (3) die in Fleischer 1910 publizierten Gemäldelisten aus den Ankäufen des österreichischen Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684).

30 Als Beispiel für eine sehr ausführliche Beschreibung eines Genrebilds läßt sich das in dem 1659 erstellten Gemäldeinventar von Erzherzog Leopold Wilhelm unter der Nummer 849 verzeichnete Genrebild von Tobias Pock (Ia 16.1) anführen (vgl. Berger 1883, S. CLVI; zitiert Kap. 8.10 der vorliegenden Arbeit).

der deutschsprachigen Kunstliteratur läßt sich dies anhand der wohl wichtigsten zeitgenössischen Publikation exemplifizieren: Gemeint ist das 1675 und 1679 in zwei Hauptteilen erschienene Künstlerlexikon *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* des bis heute in der Kunstwissenschaft ungebrochen populären Frankfurter Malers und Kupferstechers Joachim von Sandrart (Ic 20).³¹ Nach dem Vorbild der „Vite“ von Giorgio Vasari (1511–1574) und Karel van Manders (1548–1606) „Buch von der Malerei“ angelegt, stellte der Verfasser die Lebens- und Werkbeschreibungen der „berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister“³² aus Italien, Deutschland und den Niederlanden zusammen. Die systematische Durchsicht der Abhandlung offenbart zahlreiche Beschreibungen von Bildinhalten, die heute der Bildgattung Genre zugerechnet werden.

Zunächst erwähnt Sandrart mehrfach *Bambotschereyen*³³, also jene kleinformatigen Gemälde, die als Sonderformen des Fachs Genremalerei zu gelten haben und zuweilen mit der Landschafts- und Tiermalerei amalgamieren. „Zur Zierde der Cabineten verlangt“³⁴, leitet sich die Bezeichnung aus dem Spitznamen Pieter van Laers (1599–1642, Abb. 56ff.), gen. „Bamboccio“, ab. Sandrart erinnert sich natürlich an „des Autoris beste Arbeit“³⁵, nämlich die Darstellung *italiänische[r] Spitzbuben zu Rom das Spiel-Alamore spielen bey einem Kachelofen*³⁶ (Abb. 58), schließlich zählte er das Bild zu seinem Kunstbesitz. Joachim von Sandrart pflegte während seines Aufenthalts in Rom eine enge Freundschaft zu dem Niederländer, von dessen Hand etwa auch das Gemälde stammt, das zeigt, *wie bei aufgehender Sonne etliche Jäger samt einer Damen zu Pferd sitzend mit ihren Buben und allerley Art Hunden ganz erkenntlich auf die jagd reiten in einer Landschaft*³⁷ (Abb. 117).

Desweiteren erwähnt Joachim von Sandrart die Nachtstücke des gleichfalls in Rom ansässig gewesenenen Caravaggio-Nachfolgers Bartolomeo Manfredi (1587–1620):³⁸ Hierunter ist das Bild mit der Darstellung *spielende[r] Conversationen, darinn zwey Zigeinerinnen einer Courtisana aus der Hand La bonne aventure, oder zukünftiges Glück wahrsagen, da immittelst ein junger Zigeiner den Geldbeutel hinterwerts aus dem Sack eines Spilers gar artig herauszieht*³⁹ (Abb. 135) zweifelsohne dem Motivkreis der Genremalerei zuzurechnen.

Als Genrebilder zu klassifizieren sind auch zwei Werke eines von Joachim von Sandrart namentlich nicht überlieferten Malers, die *ein Kesselflicker und Schufflicker, beede nach dem Leben mit ihren Werckzeugen*⁴⁰ zeigen. Darstellungen des Berufsalltags waren vor allem in Holland im 17. Jahrhundert verbreitet, wie etwa das Hochformat *Der Feldschußer* (II 6.2) des nach Wien zugewanderten Niederländers Jan van Ossenbeeck zeigt.

An anderer Stelle erfährt der Leser, daß Joachim von Sandrart ein weiterer wichtiger Themenkreis bekannt war, der heute der Genremalerei zugerechnet wird: Während eines Besuchs der Sammlung des „hochberühmten Herrn Residenten von Spiring in Gravenhaag und anderwärts“⁴¹ nahm er die Gelegenheit wahr, eine Reihe der kleinformatigen Tafeln des Leidener Feinmalers Gerard Dou (1613–1675, Abb. 31f.) zu studieren. Die Genrebilder dieses Künstlers, der eine „zuvor niemalsen gesehene Manier angenommen“⁴² hat, zeigen etwa *ein Niederländisches junges sitzendes und Spitzen wirkends Mägdlein* sowie *Ein altes Weib in einem Belz bekleidet sitzend und durch die Brillen auf der Nasen in einem Buch lesend ...*⁴³.

Nicht unerwähnt läßt Joachim von Sandrart des weiteren den „Bataglienmahler“⁴⁴ Johann Philipp Lemke (Ia 12) und damit dessen Darstellungen von *Geschichten derer Sachen, so auf dem Land in denen Oeconomien und Feldwesen, auch was im Kriegs- oder Soldatenleben, Feldschlachten, Battaglien ... sich zugetragen ... und ... was in solchen Kriegs- vermischungen zu geschehen pflegt*⁴⁵. Dessen Darstellungen von Begebenheiten aus dem Kriegsalltag werden heute der sogenannten Subgattung „Genre Militaire“ beziehungsweise „militärische Genremalerei“ zugerechnet.⁴⁶

Insbesondere im Rahmen der Vorstellung von Leben und Werk des in Venedig und Rom lebenden Exilanten Johann Liss (Ib 3), zu dem Joachim von Sandrart wiederum während seines Venedigaufenthalts eine enge Freundschaft entwickelte,⁴⁷ überliefert der Autor schließlich eine Reihe weiterer Genresujets: Dazu zählt zunächst die Darstellung einer *Dorfhochzeit, wo nach gehaltner Mahlzeit der Tanz angehet und der Pastor mit der Braut bey der hand ganz fröhlich den Anfang machet, ...*⁴⁸ (Ib 3.3) ... *Das ander darzu gehörig Stuck stellet der bezechten Bauren Uneinigkeit vor, die erbärmlich untereinander mit Mißgabeln und Hacken zuschlagen*⁴⁹ (Ib 3.4). Als Pendants kontrastieren die erhaltenen Querformate in sinnbildlich *Harmonie* und *Disharmonie*, das heißt zwei

31 Vgl. Sandrart 1675. Im Jahr 1683 erscheint eine lateinischsprachige, gekürzte Ausgabe. Eine Faksimilieausgabe aller Teile erschien 1994/1995 (vgl. Klemm 1994).

32 So lautet ein Teil des Titels, vgl. Sandrart 1675, Titelblatt.

33 Sandrart 1675, S. 184.

34 Sandrart 1675, S. 184.

35 Sandrart 1675, S. 330.

36 Sandrart 1675, S. 330. Mit dem „Spiel-Alamore“ ist das Morraspiel gemeint, vgl. Kap. 7.14.1.1 der vorliegenden Arbeit.

37 Sandrart 1675, S. 184. Zum Bildtypus „Bambocciade“ vgl. Kap. 3.3 der vorliegenden Arbeit mit Literaturhinweisen.

38 Vgl. zu dem Malstil von Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610, Abb. 124f.) und seinen Nachfolgern vgl. Kap. 3.2 und 3.3 der vorliegenden Arbeit.

39 Sandrart 1675, S. 227.

40 Sandrart 1675, S. 314.

41 Sandrart 1675, S. 195.

42 Sandrart 1675, S. 195.

43 Sandrart 1675, S. 195.

44 Sandrart 1675, S. 220.

45 Sandrart 1675, S. 353.

46 Zur Begriffsdefinition vgl. Kap. 2.2 der vorliegenden Arbeit mit Literaturhinweisen.

47 Vgl. hierzu Kap. 6.4, 7.14.1.1 der vorliegenden Arbeit.

48 Sandrart 1675, S. 187.

49 Sandrart 1675, S. 187.

menschliche Verhaltensweisen, die nach landläufiger Auffassung bei einem bäuerlichen Fest zeitlich aufeinander folgen: Dem zunächst ausgelassenen, aber friedvollen Beisammensein folgen Handgreiflichkeiten.⁵⁰ Neben diesen beiden Stücken erinnert Joachim von Sandrart daran, daß Johann Liss auch *verliebte Conversationen, Cortesien und Gespräche auf moderne Weiß*⁵¹ gemalt habe. Der Maler griff mit diesen Motiven einen im kleinen Format angelegten Bildtypus auf, der sich in Holland im zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ausbildete. Dargestellt sind regelmäßig Szenen modisch gekleideter, galanter Paare, die in ein Liebesgespräch vertieft sind. Die Stücke kursierten im niederländischen Raum unter der Bezeichnung *conversatie*, das heißt übersetzt etwa Konversations- oder Gesprächsstück.⁵² Um eine Variante dieser Darstellungsform handelt es sich bei denjenigen Bildern von Johann Liss, in denen *amoröse Venetianische Frauenzimmer mit Music, Chartenspiel, spazierend und sonst allerley Begebenheiten, die sich in Liebesübung ereignen*⁵³, vorgestellt sind (Ib 3.2, Ib 3.6, Ib M 3.1–3.3). Eng mit dem Sujetkreis verwandt sind zuletzt auch die Gemälde *schöne[r] Conversationen geharnischter Soldaten mit Venetianischen Courtisänen*⁵⁴, bei denen *unter lieblichen Seiten- und Kartenspiel bey einem ergötzlichen Trunk jeder nach seinem Gefallen conversirt und im Luder lebt, worinnen die Vielfältigkeit der Affecten, Gebärden und Begierden eines jeden so vernünftig ausgebildet sind, daß diese Werke nicht allein hoch genug gepriesen, sondern auch von den Künstliebenden um großen Wehrt erkauffet worden*⁵⁵. Eine solche Komposition ist im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum erhalten (Ib M 3.3). Sie wird in der gegenwärtigen Literatur sowohl unter den auf ein Genrebild verweisenden Titeln *Gelage mit Soldaten und Dirnen* oder *Landsknechtgelage* geführt, als auch biblisch interpretiert als genrehaft aufgefaßte Darstellung des *verlorenen Sohns, der unter den Huren sein Erbe verpraßt*⁵⁶. In der vorliegenden Arbeit wird der Unsicherheit in der Klassifizierung des Gemäldes durch die Rubrizierung als Mischform Rechnung getragen: Im Zusammenhang mit dem Kapitel über die Genrebilder von Johann Liss können Indizien aufgezeigt werden, die die Annahme stützen, daß sich in dem Großformat die rangniedere Bildgattung Genremalerei mit der ranghöchsten, der Historienmalerei, verbindet.

Auch andere Bildbeschreibungen Sandrarts legen nahe, daß auf Gemälde Bezug genommen wird, die als Hybridformen, nicht aber als „reine“ Genrebilder zu klassifizieren sind. So beschreibt der Autor in dem Abschnitt über den Schweizer Maler

Samuel Hofmann (Ia 7) *4 grosse Stück ... das 1. von Gartenfrüchten, 2. von Fischen, 3. von Vögeln, 4. von Wildbrät und Fleisch, alle mit Weib- und Manns Personen gezieret*⁵⁷. Bei den heute verlorenen Küchenstücken dürfte es sich aufgrund der Vierzahl und der Tatsache, daß jedes Stück die im Verlauf der Jahreszeiten typischerweise verzehrten Viktualien wiedergibt, um Teile eines Jahreszeitenzyklus' gehandelt haben.⁵⁸ Die Gattungen Genre, Stilleben und Allegorie verschmelzen hier.

Ähnlich verhält es sich im Fall von vier Werken des Autors Sandrart selbst: Während deren Beschreibung zunächst eine Kategorisierung als Genrebilder nahelegt, sind die Hochformate tatsächlich nachweislich als Teile eines Monatszyklus entstanden.⁵⁹ Es handelt sich bei den vier Darstellungen *Ein alter Vatter im Peltz bey dem Feuer sitzend sich wärmend, hat neben ihm auf einem Tisch ein Frühstück und sieht der jungen Welt auf dem Eiß in Schlotten, auf Schlittschuhen, im Schnee ihre Kurtzweil an*⁶⁰ und *Ein Faßnachtskuchen und Koch mit allerley Geflügel, auch Fleischwerck und Faßnachtspursch*⁶¹ sowie *Einen Holländischen Fischer mit allerley schöne und guten Fischen, alle nach dem Leben gemahlt*⁶² (Abb. 198) und *Ein junger Jäger mit Windspielen an einem Strick, komt von der Jagt und trägt einen gefangenen Hasen samt einigen Rebbühnern und anderm Weidwerck, in Lebens-größe*⁶³ um genrehaft aufgefaßte halbfigurige Personifikationen der Wintermonate *Januar, Februar, März* und *November*.

Es ist demnach zum einen festzustellen, daß sich einige Bildbeschreibungen Sandrarts auf Gemälde beziehen, die sowohl dem Fach Genremalerei, als auch anderen Kategorien – der biblischen Historie, der Allegorie, dem Stilleben und dem Schlachtenstück – zugeordnet werden können. Insgesamt fällt jedoch interessanterweise bei der Durchsicht der Folianten auf, daß Sandrart im Zusammenhang mit den vorgestellten Motivkreisen mehrfach die adjektivische Konstruktion „allerley tägliche Begebenheiten“⁶⁴ beziehungsweise „gemeine tägliche Begebenheiten“⁶⁵ gebraucht. Diese hat damit durchaus als geläufige zeitgenössische deutschsprachige Sammelbezeichnung für die nach dem heutigen Verständnis

50 Vgl. ausführlich Kap. 7.14.1.1 der vorliegenden Arbeit.

51 Sandrart 1675, S. 187.

52 Vgl. Sutton, Peter C., Einleitung: Meister holländischer Genremalerei, in: Von Frans Hals bis Vermeer 1984, S. 10.

53 Sandrart 1675, S. 187.

54 Sandrart 1675, S. 187f.

55 Sandrart 1675, S. 188.

56 Vgl. hierzu Kap. 7.14.1.1 der vorliegenden Arbeit.

57 Sandrart 1675, S. 343.

58 Vgl. Kap. 7.4 der vorliegenden Arbeit. Vgl. auch: Schlégl 1980, S. 158, Kat. Nr. V 36–39.

59 Gemeint ist die Folge von 12 Monatsdarstellungen, die Sandrart im Auftrag von Kurfürst Maximilian I. von Bayern (1598–1651) für das Speisezimmer des alten Schlosses Schleißheim angefertigt hat (vgl. Kat. Schleißheim 1980, S. 83, 87–89). Die Bilder zeigen jeweils „eine utrechtisch-caravageske Ausdruckshalbfigur“ (Klemm 1986, S. 25) als „allegorische Vordergrundsfigur“ (Klemm 1986, S. 25) in Verbindung mit narrativen Neben- beziehungsweise Hintergrundsszenen. Eine Variante des Gemäldes *Der Monat März* – nun mit einer weiblichen Figur – zeigt das in Braunschweig erhaltene, als Mischform aus Genrebild, Allegorie und Stilleben katalogisierte Bild (Ic M 20.1).

60 Sandrart 1675, S. 330.

61 Sandrart 1675, S. 330.

62 Sandrart 1675, S. 330.

63 Sandrart 1675, S. 330.

64 Sandrart 1675, S. 183, 187, 214.

65 Sandrart 1675, S. 183.

als Genreszenen zu klassifizierenden Sujets zu gelten. Den Darstellungsbereich „allerley tägliche Begebenheiten“⁶⁶ unterscheidet Joachim Sandrart nämlich von den übrigen traditionellen Bildaufgaben „Geist- und Weltliche ... seriöse Historien, Poetische Fabeln, Alludien und Pastorellen“⁶⁷, „Bacchanalien“⁶⁸, „Contrafäte“⁶⁹, „stilligenden Dingen“⁷⁰, „Landschaften“⁷¹ und „Viehstücken“⁷². Gleiches gilt für die Gebiete der „Perspektivkunst“⁷³ und „Schiffahrt“⁷⁴ sowie die Darstellungen von „Schatzgräbern mit vielen Figuren und Gespenstern“⁷⁵.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird das aus dem Französischen stammende Wort „Genre“ als „Spartenbezeichnung“ für die von Joachim von Sandrart sogenannten „allerley tägliche Begebenheiten“⁷⁶ zur Verständigungsformel. Übersetzt bedeutet der Begriff „Genre“ zunächst nichts weiter als „Gattung“, „Art“ oder „Typ“. In dieser ursprünglichen Bedeutung ist er in der französischen Kunstliteratur noch im 17. Jahrhundert gebräuchlich: Roger de Piles (1635–1709) benutzt das Wort in diesem Sinn in dem 1699 publizierten Künstlerlexikon *Abrégé des Vies de Peintres*⁷⁷, indem er von der Landschaftsmalerei als einem der „Genres“ der Malerei spricht.⁷⁸ Spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Zuordnung der verschiedenen Gebiete der Malerei zu zwei übergeordneten Kategorien, der „peinture d’histoire“ und der „peinture de genre“, verbreitet: Im siebten, 1757 erschienenen Band der von Jean LeRond D’Alembert (1717–1783) und Denis Diderot (1713–1784) herausgegebenen *Encyclopédie* findet sich ein Beitrag von Claude Watelet (1718–1786) über den Begriff „Genre“. Der Autor rechnet der Gattung entsprechend alle Bildinhalte zu, die nicht in das Gebiet der Historienmalerei fallen, also nicht nur die Darstellungen des alltäglichen Lebens, sondern auch diejenigen von Landschaften, Tieren, Früchten und Blumen.⁷⁹

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, im Jahr 1791, verwendet nach bisherigem Kenntnisstand als erster Antoine Quatremère de Quincy (1755–1849) „das Wort Genre speziell für Bilder aus dem alltäglichen oder häuslichen Leben“⁸⁰. Dieser führt für die Pariser *Académie Royale de Peinture et Sculpture* ein neues, dreistufiges Klassifizierungssystem für die Malerei

ein.⁸¹ Zu der höchsten Hierarchiestufe, genannt „la nature pensante & animée“⁸², rechnet Quatremère de Quincy neben Skulpturen und Gemälden mit historischen Themen sowie Portraits, Schlachtendarstellungen und graphischen Figurenkompositionen auch „scènes bourgeois“⁸³. Diese setzt er mit „le genre proprement“⁸⁴ gleich und unterscheidet die in diesem Metier tätigen Künstler nun von den „peintres ... de fleurs, de nature morte, de paysage“⁸⁵.

Im deutschsprachigen Raum findet sich die Verwendung des Begriffs „Genremalerei“ wohl zuerst in den *Vorlesungen über die Ästhetik* von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831).⁸⁶ Im Rahmen der darin enthaltenen Ausführungen über *Das Verhältnis des Ideals zur Natur*, die dem ersten, im Jahr 1828 verfaßten Teil der Vorlesungen zugehören, spricht der Philosoph von der „sogenannte[n] Genremalerei, welche ... von den Holländern bis auf die Spitze der Vollendung ... geführt worden [ist]“.⁸⁷ Als diejenigen Bildthemen, die dem Fach Genremalerei zugehören, nennt Hegel Darstellungen von Schenken, Hochzeiten, Tanz, Gelagen, Streit und Schlägerei sowie Bettelei und schließt mit der Bemerkung: „Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem ganzen sinnlichen Ausdruck als etwas Geringfügiges erscheinen ... Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgröße ausgeführt ... zu sehen ...“⁸⁸.

Im Rahmen des von Franz Theodor Kugler (1808–1858) herausgegebenen *Handbuch der Geschichte der Malerei* wird schließlich im Jahr 1837 die erste lexikalische Definition des Terminus „Genremalerei“ vorgelegt: Danach umfaßt die „... Genremalerei ... die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem werkeltätigen Verkehr, im Gegensatz gegen Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitiger erhöhter Momente, welche den Gegenstand der hist. Malerei bilden.“⁸⁹ An der aus Frankreich stammenden Dichotomisierung der Bildaufgaben in Genre- und Historienmalerei wird also festgehalten. In einer überarbeiteten Ausgabe des Jahres 1842 erläutert Kugler, daß sich die Bildthemen der Genremalerei jedoch in zwei Gruppen aufteilen lassen: „Die eine faßt die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit auf, ... und neigt sich zum Komischen. Die andere Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu thun, in denen das Gesetz der Sitte walte ... Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem

66 Sandrart 1675, S. 183, 187, 214.

67 Sandrart 1675, S. 204, vgl. auch: Ders. S. 214.

68 Sandrart 1675, S. 351.

69 Sandrart 1675, S. 23.

70 Sandrart 1675, S. 350.

71 Sandrart 1675, S. 220, 330f.

72 Sandrart 1675, S. 314.

73 Sandrart 1675, S. 253.

74 Sandrart 1675, S. 331.

75 Sandrart 1675, S. 314.

76 Sandrart 1675, S. 183, 187, 214.

77 de Piles 1699.

78 de Piles 1699, S. 47.

79 Vgl. Watelet 1757. Der Hinweis auf den Artikel von Claude Watelet findet sich in: Wind 1991, S. XV.

80 Sutton 1984, S. 10. Zuerst dargelegt von Stechow/Comer 1975, S. 90.

81 Vgl. Quatremère de Quincy 1791, Teil 2, S. 30–32.

82 Quatremère de Quincy 1791, Teil 2, S. 30–32, zitiert nach: Stechow/Comer 1975, S. 91.

83 Quatremère de Quincy 1791, Teil 2, S. 30–32, zitiert nach: Stechow/Comer 1975, S. 91.

84 Quatremère de Quincy 1791, Teil 2, S. 29, zitiert nach: Stechow/Comer 1975, S. 90, Anm. 11.

85 Quatremère de Quincy 1791, Teil 2, S. 18, zitiert nach: Stechow/Comer 1975, S. 90, Anm. 9.

86 Vgl. Hegel 1842.

87 Hegel 1842, Bd. 1, S. 169.

88 Hegel 1842, Bd. 1, S. 172.

89 Kugler 1837, Bd. 2, S. 187.

Namen des niedern, die zweite mit dem Namen des höheren Genre ...“⁹⁰. Der Autor greift damit die von Karl Julius Ferdinand Schnaase (1798–1876) eingeführte „Unterscheidung zwischen ‚niederm‘ und ‚hohem‘ Genre“⁹¹ auf, das heißt zwischen dem sogenannten bauerlichen Genre und dem sogenannten bürgerlichen Genre. Diese wird in der Folge auch von „den meisten modernen Kunstschriftstellern übernommen.“⁹²

In der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – insbesondere während der Zeit des Nationalsozialismus – werden in der deutschsprachigen kunstwissenschaftlichen Literatur verschiedene Versuche unternommen, den Begriff „Genremalerei“ durch die eingedeutschten Begriffe „Gesellschaftsbild“⁹³, „Sittenbild“⁹⁴ und „Bürgerliche Malerei“⁹⁵ zu ersetzen.⁹⁶ Diese Bemühungen sind erfolglos. Auch der zuletzt in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Bob Haak eingeführte Begriff „Figurenmalerei“⁹⁷ kann-

te sich bislang nicht durchsetzen. Der aus dem Französischen übernommene Gattungsname „Genremalerei“ behauptet seine Vorrangstellung bis in die Gegenwart.

2.2 Die Definition des Begriffs „Genremalerei“

Die vorangegangenen Ausführungen zur Entwicklung des Begriffs „Genremalerei“ zeigen, daß diese keineswegs stringent verläuft. Entsprechend mangelt es an einer traditionellen, un-zweideutigen terminologischen Bestimmung.⁹⁸ Auf breite Akzeptanz stoßen in der deutschsprachigen kunstwissenschaftlichen Gegenwartsliteratur jedoch die von Albert Blankert und Hans-Joachim Raupp in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts publizierten, nur wenig voneinander abweichenden Definitionen. Die im Verhältnis zu der im 19. Jahrhundert von Franz Theodor Kugler verbreiteten Begriffsbestimmung bündiger formulierten Auslegungen lauten zum einen „Als Genre werden Darstellungen von Figuren bezeichnet, die anonym gemeint sind“⁹⁹, zum anderen „Als Genrebilder pflegt man realistisch wirkende Darstellungen aus dem Alltag mit anonymen Figuren zu bezeichnen.“¹⁰⁰ Beide Autoren nehmen damit offenbar auf eine schon 1954 von Gordon Bailey Washburn formulierte und in einem lexikalischen Beitrag der *Encyclopedia dell'Arte* 1962 wiederholte Definition Bezug: „A genre painting offers a scene of everyday life wherein human figures, treated as types, are anonymously depicted.“¹⁰¹ Nicht durchsetzen konnte sich wie schon dargelegt zwar der von Bob Haak anstelle der Bezeichnung „Genremalerei“ lancierte Begriff „Figurenmalerei“¹⁰². Aber auch Bob Haak versteht unter einem „Figurenstück“¹⁰³ das „Vorhandensein einer oder mehrerer anonymer menschlicher Figuren“¹⁰⁴, wobei er konkretisiert, daß das Bildpersonal

90 Kugler 1842, S. 826. Vgl. auch: Hotho 1842, S. 130ff.

91 Sutton, Peter C., Einleitung: Meister holländischer Genremalerei, in: Von Frans Hals bis Vermeer 1984, S. 10.

92 Sutton, Peter C., Einleitung: Meister holländischer Genremalerei, in: Von Frans Hals bis Vermeer 1984, S. 10. Schnaase diskutiert im fünften Brief seiner im Jahr 1834 erschienenen *Niederländischen Briefe* „Über Genremalerei (vgl. Schnaase 1834). Unter dem Begriff „Genrebild“ subsummiert er noch zwei Gattungen, nämlich die „Landschaftsmalerei“ und die „Gesellschaftsmalerei“. Unter der „Gesellschaftsmalerei“ versteht Schnaase jene „andere Gattung, die [uns] in die dunkle Enge des Hauses, in die Verwickelungen der Familie, in die Mühseligkeiten des bürgerlichen Lebens [führt] ... sie befaßt sich ... augenscheinlich mit dem Wohnsitz des Menschen ... Sehr deutlich sondern sich die Meister dieser Gattung in zwei Hauptclassen. Die eine liebt die derben, komischen Motive. Sie wählt daher gern Gegenstände aus den niedern Kreisen der Gesellschaft, ... Schenkstuben, Bauernhochzeiten, Märkte, Tage der Ausgelassenheit, wo jeder sich tummelt, so gut er kann, wo auch ein simpler Scherz verziehen wird, oder – wenn er mißfällt – der Streit nur neuen Stoff zum Lachen gibt. ... Andere Meister lieben Gegenstände von weniger ausgesprochener Komik; sie halten sich in dem Kreise der mittlern, wohlhabenden Stände, in ruhigen Vorfällen, wo höchstens Spuren innerer Erregung sind, und schon die Sitte starke Ausbrüche verhütet“ (Schnaase 1834, S. 80). Der Terminus „Gesellschaftsmalerei“ wird bereits sowohl von Christian von Hagedorn (1713–1780) in den *Betrachtungen über die Malerei* im Jahr 1762 verwendet (vgl. Hagedorn 1762, S. 401ff.) als auch von Adam Weise in den 1823 erschienenen *Grundlagen zu der Lehre von den verschiedenen Gattungen der Malerei* (vgl. Weise 1823, S. 164ff. Hier wird das „Gesellschaftsstück“ als Gattung von der Bildnis-, Schlachten-, Tier-, Blumen- und Landschaftsmalerei, von der Stilleben- und der Perspektivmalerei sowie von Hirtenstücken und Bambocciaden unterschieden).

93 Vgl. Hagedorn 1762, S. 401ff.; Weise 1823, S. 164ff.; Schnaase 1834, S. 80. Vgl. außerdem den Titel der Publikation von Agath 1923.

94 Der Begriff „Sittenbild“ wird zuerst von Friedrich Theodor Vischer propagiert (vgl. Vischer 1854), dann auch von Riehl 1884; Zoege von Manteuffel 1921; Das Sittenbild 1936; Hütt 1955, S. 7. Der Terminus leitet sich nach Hans-Joachim Raupp von dem seit Beginn des 18. Jahrhunderts nachweisbaren holländischen Wort „zedestuk“ ab (vgl. Raupp 1996, S. 2).

95 Vgl. den Titel der Publikation von Brieger 1922 sowie Ders. S. 21f.

96 Einen ausführlicheren Überblick über die Geschichte und Verwendung der verschiedenen Begriffe gibt Prochazka 1978, S. 8–15, Bibliographie S. 59–61.

97 Haak 1984, S. 85, sowie Anm. 18, S. 507. Der Begriff „Figurenmalerei“ wird von Hans-Joachim Raupp 1985 zunächst aufgegriffen (vgl. Raupp, Hans Joachim, Historischer Hintergrund. Grundlagen der künstlerischen Produktion, in: Kat. Wuppertal 1985, S. 11–13), in den neunziger Jahren aber wieder zugunsten des Begriffs „Genremalerei“ aufgegeben (vgl. Raupp 1996 sowie Raupp, Hans-Joachim, „Pittura Ridicule“

– „Kleine Sachen“, Zur Genremalerei in den romanischen Ländern, in: Von Caravaggio bis Poussin 1997, S. 58–68).

98 „Eine Definition fällt durchaus nicht leicht“, konstatiert Hans-Joachim Raupp erst vor wenigen Jahren im Rahmen der wissenschaftlichen Bearbeitung der Genrebilder der westfälischen Gemäldesammlung von Dr. Thomas Rusche, dem Firmeninhaber des Herrenausstatters SÖR (Raupp 1996, S. 2).

99 Blankert, Albert, Caravaggio und die nördlichen Niederlande, in: Holländische Malerei in neuem Licht 1986, S. 24 (zuerst publiziert in englischer Sprache in Blankert 1984, S. 16: „A genrepiece is a painting featuring human figures who are all anonymous and intended to be anonymous“).

100 Raupp 1996, S. 2.

101 Washburn 1962, S. 82. Die Definition findet sich zuerst in der Einleitung von Pictures of Everyday Life 1954. Das Adjektiv „anonym“ findet sich gleichwohl schon in einer Bestimmung des wie erwähnt zeitweise synonym verwendeten Begriffs „Sittenbild“ aus dem Jahr 1936: Vgl. Das Sittenbild 1936, S. 4: „Der Stoffbereich des Sittenbildes umfaßt also die Wiedergabe des ganzen anonymen Lebens ...“.

102 Haak 1984, S. 85, sowie Anm. 18, S. 507.

103 Haak 1984, S. 85.

104 Haak 1984, S. 85.

innerhalb der Komposition eine „wichtige, wenn nicht gar die beherrschende Rolle spielen“¹⁰⁵ muß, damit von einem Figurenstück beziehungsweise Genrebild die Rede sein kann. Mit dieser Ergänzung werden die Definitionen von Blankert und Raupp um einen wichtigen, in der Forschung bislang nicht genügend berücksichtigten Faktor erweitert.

Wird den Definitionen Washburns, Blankerts, Raups oder Haaks ohne weiteres gefolgt, lassen sich gleichwohl zahlreiche Sujets als Genrebilder klassifizieren, die genauer betrachtet Mischformen verschiedener klassischer Bildgattungen darstellen oder diesen sogar vollständig zuzurechnen sind. So faßt zum Beispiel Hans-Joachim Raupp den Kreis der unter der Kategorie „Genremalerei“ zu vereinigenden Sujets sehr weit, wenn er im Rahmen der wissenschaftlichen Bearbeitung der Genrebilder der westfälischen SØR-Rusche Sammlung beispielsweise auch das Gemälde *Strandszene bei Scheveningen mit Fischern, Jägern und Bootsleuten*¹⁰⁶ von Cornelis Pietersz. Boumeester (1652–1733) aufführt.¹⁰⁷ Die Figurendarstellung dieser Komposition spielt im Verhältnis zu dem sie umgebenden Raum eine derart untergeordnete Rolle, daß das Stück nach Auffassung der Verfasserin dem Bereich „Seestück (mit Figurenstaffage)“ zuzuordnen ist.¹⁰⁸

Es zeigt sich, daß der vorliegenden Studie eine möglichst präzise Definition des Begriffs zugrunde zu legen ist, um das Bildmaterial zu verdichten. Im folgenden wird zunächst dargelegt, was unter den von Gordon Bailey Washburn, Albert Blankert, Hans-Joachim Raupp und Bob Haak verwendeten Schlüsselkriterien „Alltag“, „Darstellung“, „anonyme Figur“, „realistisch wirkend“ und schließlich „Figuren, die innerhalb der Komposition eine wichtige Rolle spielen“, zu verstehen ist.

Das Wort „Alltag“ erfaßt „in der Umgangssprache ... das Wiederholbare – Normales, Allgegenwärtiges, Banales, Selbstverständliches, Gewohntes im Lebensrhythmus.“¹⁰⁹ Dabei handelt es sich nicht „um einen Gegenbegriff zum Fest- oder Feiertag“¹¹⁰, denn auch im Feiertag spielen „das Rituelle und die in einer Grammatik von symbolischen Handlungen fixierten Konventionen eine besondere Rolle“¹¹¹. Das bedeutet, daß unter Alltagsdarstellungen nicht nur tägliche Begebenheiten aus dem häuslichen, beruflichen oder müßigen Dasein zu verstehen sind, sondern auch jährlich wiederkehrende oder im Leben einmalige Festtage, wie etwa das Kirchweihfest oder die Hochzeitsfeier.

Das unspezifische Wort „Darstellung“ läßt dabei offen, ob es sich bei einem Genrebild nur um eine mehrfigurige Szene oder eben auch um eine Einzelfigurendarstellung handeln kann. Gemeint sind etwa diejenigen Kompositionen, die eine Frau oder einen Mann in häuslicher Umgebung beim Essen, Lesen, Beten oder Arbeiten sowie beim Wein- oder Tabakgenuß zeigen. Auch Gemälde, in denen Mädchen oder Jungen eine Kerze tragen oder musizieren, sowie Bilder, in denen eine Person aus einem Fenster blickt, gehören tatsächlich diesem Darstellungsbereich an. Um „Einzelfigurendarstellungen“ handelt es sich jedoch auch bei Bildern von betenden Einsiedlern, studierenden Philosophen und Gelehrten sowie im Fall der sogenannten Tronies, den Charakterkopfdarstellungen.¹¹² Es stellte sich der Verfasserin zu Beginn der Recherchen die Frage, ob auch diese Bildtypen als Genrebilder klassifiziert werden können, oder ob sie nicht vielmehr dem historischen oder allegorischen Darstellungsbereich beziehungsweise Portraitfach zuzuordnen sind. Eine Antwort ist nicht zu formulieren, bevor nicht die übrigen definitionsstiftenden Kriterien näher erläutert sind.

So sind unter der von Gordon Bailey Washburn, Albert Blankert, Hans-Joachim Raupp und Bob Haak verwendeten Umschreibung „anonyme Figuren“ typisierte Menschen „in modernem Kostüm“¹¹³ zu verstehen. Es handelt sich demnach bei Genrebildern um Darstellungen modisch gekleideter Figuren, die in ihrem häuslich-familiären beziehungsweise beruflichen Lebensraum oder während eines vergnüglichen Zeitvertreibs, der auch festiven Charakter haben kann, dargestellt sind. Gemeint sind Bilder, die etwa Frauen beim Nähen oder Spinnen, Kinder beim Spiel, Gesellschaften, Familien oder Paare beim Essen und Feiern, Männer beim Schreiben, Lesen oder Rechnen, im Streit oder beim Plündern, als Kesselficker oder

105 Haak 1984, S. 85.

106 Cornelis Pietersz. Boumeester, *Strandszene bei Scheveningen mit Fischern, Jägern und Bootsleuten*, Öl/Holz, 58,5 × 83 cm, Slg. SØR-Rusche, Abb. in: Raupp 1996, S. 53.

107 Vgl. Raupp 1996, S. 52–55. Der Autor erklärt: „Bewußt sind auch solche Gemälde aufgenommen worden, die man heute eher „Landschaften“ nennen würde, sofern sie interessante Figurenszenen enthalten bzw. sofern ihr Charakter von der Präsenz des Menschen wesentlich geprägt erscheint.“ Diese Vorgehensweise korreliert mit der Auffassung Wolfgang Stechows (Stechow 1968, S. 110ff., S. 139), der das Seestück als „eine landschaftliche Sonderform der ‚Genrebilder‘“ auffaßt, „weil auf ihnen der Alltag holländischer Seeleute in Glück und Gefahr dargestellt wird“ (in: Die Sprache der Bilder 1978, S. 45).

108 In der Publikation von Hans-Joachim Raupp finden sich weitere Gemälde, deren Klassifizierung als Genrebilder zu diskutieren ist: (1) Das Bild von Pieter de Bloot (1601–1658), *Die Utrechter Mariakerk in einer Landschaft mit Reisenden, Bettlern und Pilgern*, amalgamiert mit dem Bereich Stadtansicht. (2) Bei der Darstellung des efeubekränzten *Flötenspielers* von Willem van Odekercken (gest. 1677) handelt es sich um einen eng mit der Hirtendichtung verbundenen Figurentypus, der eher der Portraitmalerei zuzurechnen ist. (3) Die *Eremitendarstellung* von Quiring Gerritsz. Brekelenkam (nach 1622–um 1668/1669) zeigt wiederum ausreichend Überschneidungen mit dem Gebiet der religiösen Malerei. (4) Schließlich ist das Bild *Gebirgsschlucht mit Wanderern* von David Teniers d. J. (1610–1690) wohl eher der Kategorie Landschaft mit Figurenstaffage zuzuordnen, als der Gattung Genremalerei (vgl. zu den Bildern Raupp 1996, S. 44f., 64–67, 190–193, 226f.).

109 Schlenkrich 1995, S. 16. Vgl. auch zur Diskussion des Begriffs: Schneider 2001, S. 12f.

110 Schneider 2001, S. 12.

111 Schneider 2001, S. 12.

112 Zu dem Begriff „Tronie“ vgl. Hirschfelder/Raupp 2001 sowie Hirschfelder, Dagmar, *Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff Tronie und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert*, in: Der junge Rembrandt 2001, S. 82–90.

113 Raupp 1996, S. 2.

Schuhflicker darstellen. Wie verhält es sich aber im Fall von Darstellungen, die – ohne historischen oder topographischen Bezug – den Kriegsalltag thematisieren? Zeigen nicht Zusammenkünfte von Offizieren und Soldaten vor oder nach einer Schlacht, Lagerszenen und Überfälle sowie auch die viel- und kleinfigurigen „Battaglien“¹¹⁴ namenlose Akteure in modernem Kostüm? Tatsächlich gehört die Miliz – wie in den Niederlanden durch den achtzigjährigen Krieg (1568–1648) – im 17. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum geradezu zum Alltag. Die Kunst des Überlebens in den vielerorts immer wieder ausgetragenen Schlachten und Scharmützeln gehört für viele Männer, die sich der Militärkarriere verschrieben haben, geradezum Beruf. Matthias Pfaffenbichler, der aufbauend auf den Studien von Olle Cederlöf¹¹⁵ und Liselotte Popelka¹¹⁶ eine Typologie des Schlachtenbilds des ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert erarbeitet hat,¹¹⁷ rechnet die Darstellungen von allgemein menschlichen, übertragbaren Situationen aus dem soldatischen Leben – als Subgattung „Genre Militaire“¹¹⁸ – dem Bereich der Genremalerei zu. Gemeint sind zum einen die sogenannten dekorativen Gefechts- und Schlachtszenen beziehungsweise „Bewegungsschlachten“¹¹⁹, zum anderen „das anekdotische Bild, in dem eine Geschichte erzählt wird“, also etwa „die Plünderung eines Dorfes, der Überfall auf eine Postkutsche oder eine Lagerszene“¹²⁰. Die Entscheidung, welche dieser Motivkreise in der vorliegenden Arbeit zu berücksichtigen sind, ist auch in diesem Fall erst nach der Festlegung der für die Studie gültigen Definition des Begriffs „Genremalerei“ zu treffen.

Gleiches gilt für die Überlegung, ob auch Szenen aus dem Hirtenleben, auf deren Darstellung sich insbesondere die Mitglieder der Malerfamilie Roos (Ia 17, Ia 18) spezialisiert haben, als Genrebilder zu kategorisieren sind.¹²¹ Üben die Hirten in derartigen Kompositionen denn nicht ihren Beruf aus, wie es entsprechend beispielsweise die Schuhflicker, Kesselflicker oder Steinschleifer tun? Auch im Fall der Bildthemen Schatzsuche, Grabplünderung sowie Teufels- oder Hexenbeschwörung, wie sie von Johann Heinrich Schönfeld und Johann Heiss (Abb. 178) aufgegriffen werden, sind derartige Überlegungen anzustellen.¹²² Sind die Gestalten der Schatzgräberszenen, ebenso wie der Grabplündererdarstellungen und Teufelsbeschwörungsszenen, denn nicht bei einem – wenn auch außergewöhnlichen – „Zeitvertreib“ dargestellt? Eine einfache Bejahung der Fragen fällt nicht leicht, zumal zu überlegen

ist, ob derartige Szenen überhaupt Figuren „in modernem Kostüm“¹²³ abbilden und „realistisch wirken“.

Was ist mit der von Hans-Joachim Raupp eingeführten Umschreibung „realistisch wirkend“ gemeint? Dem Autor zufolge handelt es sich bei Genrebildern um Darstellungen, die „Lebensformen der Vergangenheit [spiegeln]“¹²⁴. Es ist also zu überlegen, wie hoch der Grad der Authentizität einer Darstellung von anonymen Figuren ist, und ob unter diesem Gesichtspunkt tatsächlich auch die Motivkreise Hirtendasein, Schatzsuche, Grabplünderung und Hexenbeschwörungen der Genremalerei zuzurechnen sind.

Für die Unterscheidung eines Genrebilds von Darstellungen anderer Bildgattungen ist schließlich die Beantwortung der Frage wichtig, wie bildbeherrschend eine realistisch wirkende Darstellung anonymer Figuren aus dem Alltag ist. Wann kann von einem Genrebild gesprochen werden, weil die Gestalt(en) wesentlich die Komposition bestimmen? Unter welchen Voraussetzungen ist ein Gemälde dagegen als Jagd-, Tier- oder Viktualienstillleben, als Tier- oder Jagdstück oder als Landschaft zu klassifizieren, der die Figur(en) additiv hinzugefügt ist (sind)? In diesen Fällen ist von Staffage zu sprechen, die die Komposition belebt, die Größenverhältnisse klärt und gegebenenfalls bestimmte Bedeutungsgehalte transportiert.¹²⁵ Ausschlaggebend für die Kategorisierung eines Gemäldes als Genrebild ist demnach, ob die Figurendarstellung den Charakter der Komposition bestimmt. Gleichwohl zeigt auch dieser Prüfstein seine Schwächen, denn der Übergang von denjenigen Fällen, in denen die Figuren bildfüllend sind, zu denjenigen Bildern, in denen die Gestalten nur eine marginale Rolle spielen, ist fließend. Die „Positionierung“ einer Darstellung entlang eines gedachten bipolaren Kontinuums bleibt demnach willkürlich.

Bevor nun eine für die vorliegende Studie gültige Begriffsdefinition formuliert werden kann, um zu entscheiden, welche Motivkreise zu berücksichtigen, welche hingegen auszuschließen sind, müssen die vorgestellten positiven Begriffsbestimmungen in Bezug zu der nicht weniger populären Definition ex negativo von Max Friedländer gesetzt werden. Diese erfasst das Themenspektrum der Bildgattung Genre mit dem Ausschluß dessen, was der Kategorie Genre *nicht* zuzurechnen ist. Die erstmals 1947 formulierte, 1963 wiederholte Definition ex negativo lautet: „Was im Bild, aus dem Bereich des menschlichen Tuns und Treibens, als nicht historisch, religiös oder mythologisch bedeutsam auftritt, was nicht vom Wissen, Denken oder Glauben ausgezeichnet, emporgehoben oder geweiht ist, fällt in das Gebiet des Genres.“¹²⁶ Auch mit

114 Sandrart 1675, S. 353.

115 Vgl. Cederlöf 1967.

116 Vgl. beispielsweise Popelka 1984.

117 Vgl. Pfaffenbichler 1987, Textbd. S. 35; Pfaffenbichler 1993; Pfaffenbichler 1995, S. 88ff.; Pfaffenbichler 1997; Pfaffenbichler 1998.

118 Pfaffenbichler 1995, S. 91.

119 Pfaffenbichler 1995, S. 88.

120 Pfaffenbichler 1995, S. 88.

121 Vgl. Jedding 1998.

122 Vgl. die Bildbeispiele in: Klinkhammer 1993, S. 184–189, Kat. Nr. 105, Abb. 49; Königfeld 2001, S. 294, Kat.Nr. 15, Farbabb. 44, S. 302, Kat. Nr. B 46, Farbabb. 69.

123 Raupp 1996, S. 2.

124 Raupp 1996, S. 2.

125 Zu dem Begriff „Staffage“ vgl. den Bremer Ausstellungskatalog: Staffage 1984.

126 Friedländer 1963, S. 154.

der negativen Festlegung aber bleiben die Ränder des Fachs „Genremalerei“ diffus. Auf diese Unzulänglichkeit verweist der Autor selbst, indem er das Bild eines Kreises imaginiert, innerhalb dessen „beim Zentrum das Wesen [des Begriffs Genre] am deutlichsten wahrgenommen wird, während es der Peripherie zu mehr und mehr einen fragwürdigen Charakter annimmt. ... wobei Felder entstehen, in denen das Genre gefärbt erscheint, vermischt mit dem Historischen, Biblischen oder Porträtlichen.“¹²⁷

Die negative Definition Max Friedländers liefert dennoch einen wichtigen Baustein für den Umgang mit dem definitiven Dilemma zum Gattungsbegriff. Er ermöglicht die Präzisierung der zuvor diskutierten positiven Definitionen. Der vorliegenden Arbeit wird in Verschmelzung beider Ansätze folgende Begriffsbestimmung zugrunde gelegt:

Ein Genrebild ist die realistisch wirkende, ein- oder mehrfigurige Darstellung einer Begebenheit aus dem menschlichen Alltag, in der anonyme, das heißt typisierte Figuren in modernem Kostüm, nicht aber historische, biblische, mythologische, allegorische oder portraitierte Personen wesentlich den Charakter der Komposition bestimmen.

Unter Zugrundelegung dieser Begriffsbestimmung werden folgende Mischformen beziehungsweise die genrehaft aufgefaßten oder figürlich staffierten Bildthemen anderer Gattungsbereiche in der vorliegenden Studie vernachlässigt: Nicht in den Kreis des zu berücksichtigenden Bildmaterials gehören vor allem genrehaft aufgefaßte Portraits¹²⁸ und Studienköpfe¹²⁹

127 Friedländer 1963, S. 154.

128 Vgl. als Bildbeispiele die Gemälde von Hans von Aachen (Abb. 151ff.), Almanach (II M 1.1–1.2), Wolfgang Heimbach (Abb. 135) und Jan Thomas (Abb. 103). Folgende Gemälde beziehungsweise Maler bleiben aufgrund dieser definitiven Einschränkung in der Studie unberücksichtigt:

(1) Dazu gehört insbesondere das Gemälde *Spaziergang vor den Toren von Danzig* (Abb. 203), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Öl/Leinwand, 86,2 × 113 cm) des in dieser Stadt arrivierten Portrait-, Veduten- und Historienmalers Andreas Stech (1635–1697). Gotthard Agath dient das Bild in seinem Überblick zur deutschen Genremalerei als (einziges!) Beispiel für das „Gesellschaftsbild in Danzig“, auch wenn der Autor hinzufügt, daß es sich um „kein ganz reines Gesellschaftsbild“ handelt (vgl. Agath 1923, S. 54f.).

(2) Im Lexikon Thieme/Becker 1907–1950, Bd. 31, 1937, S. 186, findet sich der Hinweis, daß der aus Leiden nach Dessau zugewanderte Abraham Snaphaen (1651–1691) „kleinformatige Bildnisse und Konversationsstücke ... [malte]“. Agaths 1923 erschienene Studie zum deutschen Gesellschaftsbild (S. 56f.) führt als einziges Beispiel dieser Gattung ein Bild an, das traditionell *Teegesellschaft* (Abb. 93) betitelt wird. Tatsächlich handelt es sich aber um ein Familienportrait (vgl. hierzu ausführlicher Kap. 8.19 der vorliegenden Arbeit).

(3) Das in der Literatur *Wildbrethändlerin/Flora (?)/Portrait einer jungen Frau* (Abb. 202) betitelte Gemälde des Danzigers Daniel Schultz (1615–1683) ist als Mischform aus Bildnis und Tierstilleben zu kategorisieren. Der blätterbekränzte Hut legt zudem eine Interpretation als Personifikation der Flora nahe (vgl. Cuny 1915, S. 7; Walicki/Tomkiewicz 1971, S. 361, Kat.Nr. 1223, Abb. 23).

129 Zur Definition „Studienkopf“ vgl. de Vries 1983, S. 127, Anm. 29: „Ein Studienkopf ist die Wiedergabe eines menschlichen Kopfes und

sowie Historienbilder¹³⁰ und Allegorien¹³¹. Sodann sind Tierdarstellungen, wie Schafherden oder Bären- und Wildherten durch Hunde, bei denen Hirten oder Jäger eine die Komposition beziehungsweise Landschaft nur belebende Rolle spielen, nicht als Genrebilder aufzufassen.¹³² Es scheiden auch diejenigen figürlich erweiterten Viktualien- und Tierstilleben aus,

Gesichts, wobei meistens Hals und Schultern, oft auch ein Stück der Arme und des Oberkörpers abgebildet sind, aber nie die Hände. Außer Kleidung, Schmuck und Kopfbedeckung sind keine Attribute angegeben. Der Umgebung ist kaum einige Aufmerksamkeit gewidmet. Ein Studienkopf dient nicht dazu, die Züge einer individuellen Person festzuhalten. Der Maler will sich schulen in der Beherrschung bestimmter künstlerischer Aufgaben.“

130 Vgl. zum Beispiel die Werke von Jan Thomas (Abb. 103) und Bartholomäus Wittigs (Abb. 207).

131 Die Abgrenzung zwischen Allegorie und Genrebild stellt sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit als eine der schwierigsten dar. In der Literatur sind diesbezüglich unterschiedliche Auffassungen vorzufinden. Helge Siefert schreibt in der definitiven Einleitung zur Rubrik „Genremalerei“ in dem Ausstellungskatalog „Zum Ruhme des Helden“ 1993, S. 159: „Wenn ... die ganze Szene allegorisch oder mythologisch umzudeuten ist, so gehört sie nicht in den Genrebereich ...“. Vgl. dagegen zum einen Hubala, Erich, Die Malerei, in: Barock in Böhmen 1964, S. 232; „... ‚Genremalerei‘. Dieses Wort hat sich als Bezeichnung aller erzählenden und allegorisierenden Darstellungen nicht historischen Stoffes eingebürgert, ...“; zum anderen das thematische Register in: Sumowski 1983–2001, Bd. 5., S. 3477ff.: „Genredarstellungen, oft mit allegorischer Bedeutung“.

Beispiele von Mischformen aus Allegorie und Genrebild finden sich im Werk von Joseph Heintz d. J. (Ib M 1.1), Johann Wilhelm Pottgießer (Ic 18.Iv) und Joachim von Sandrart (Ic M 20.1–20.2).

Nicht berücksichtigt werden in der vorliegenden Arbeit:

(1) Das sogenannte Gemälde *Knabe mit Fischen* des schwäbischen Altarbildmalers Matthäus Zehender (1641–1697?) mit der Darstellung eines hinter Fischen und Behältnissen dargestellten halbfigurigen Knaben in einem nicht der zeitgenössischen Mode folgenden Hemd. Den Hintergrund bestimmt eine Flußlandschaft mit einem Fischerboot und antiken Ruinen. Das stillebenhafte Arrangement der Fische, der unrealistisch wirkende, großflächige Landschaftsanteil sowie das große Bildformat legen nahe, daß es sich um eine Allegorie (des Wassers?) handelt (Öl/Leinwand, 146 × 214 cm, bez. o. re.: Mattheus Zehender pinx. 1667, vgl. Kat. Ludwigsburg 1935, S. 43f.; Thöne 1936, S. XLVI–f., Abb. 6; Barock am Bodensee 1963, S. 72, Kat.Nr. 166, Abb. 4).

(2) Die schon genannte Serie der 1642/1643 in Amsterdam im Auftrag von Herzog Maximilian I. für den Saal des Alten Schlosses in Schleißheim entstandenen Monatsdarstellungen von Joachim von Sandrart. Vgl. Abb. 198 und Ic M 20.1.

(3) Die Serie der etwa zwischen 1687 und 1691 entstandenen Akademiedarstellungen von Johann Heiss (Ia M 5.1).

132 Vgl. als Bildbeispiel eine Werk von Karl Andreas Ruthart (Abb. 196). Folgende Maler bleiben aufgrund dieser Einschränkung aus der vorliegenden Studie ausgeschlossen:

(1) Franz Joachim Beich (1665–1748), zum Beispiel: *Parforcejagd*, 286 × 178 cm, München, BSGS (vgl. Schweers 1986, S. 12).

(2) Johann Georg von Bommel (1669–1723), zum Beispiel: *Der zärtliche Abschied*, Öl/Leinwand, 46 × 58 cm (vgl. Deutsches Barock und Rokoko 1914, Bd. 1, Abb. S. 42, Bd. 2, S. IV) sowie die Pendants *Saujagd* und *Hirschjagd* (Abb. 160), je Öl/Holz, 23 × 15 cm, Bamberg, Städtische Kunst- und Gemäldesammlung, Historisches Museum, Inv. Nr. 260, 261 ohne Abb.

(3) Wilhelm von Bommel (1630–1708), zum Beispiel: *Reitende Frauen und Männer überqueren in italienischer Landschaft mit einer Herde eine Brücke*, Öl/Leinwand, 97,3 × 85,4, 1653 (auktioniert London, Sotheby's, 15.04.1999, Bd. I, S. 100, Nr. 277, Abb.).

(4) Philipp Peter Roos (1655/1657–1706, Abb. 194), vgl. Kat. Nürnberg 1995, S. 200, Nr. 98, Abb. 146); vgl. auch Kap. 8.19 der vorliegenden Arbeit.

(5) Theodor Roos (1638–1687), zum Beispiel: *Jagdgesellschaft in Landschaft* (Abb. 195; vgl. Jedding 1998, Abb. 249, S. 181); vgl. auch Kap. 8.11 der vorliegenden Arbeit.

in denen das Bildpersonal lediglich eine die Komposition belebende, das Stilleben staffierende Rolle übernimmt. In diesen Fällen werden die Figuren nicht in einer augenblickhaften, die Komposition bestimmenden Alltagssituation dargestellt.¹³³ Ähnliches gilt für marginal durch Figuren belebte Trompe l'œils,¹³⁴ Hafen- und Seestücke,¹³⁵ Stadtansichten und topographisch exakte Darstellungen öffentlicher Innenräume¹³⁶ sowie für Kircheninterieurs und Galeriebilder.¹³⁷ Wie verhält es sich aber nun mit den Hirtenstücken, in denen die Figuren

eine die Komposition bestimmende Rolle übernehmen? Bilder des pastoralen Lebens sind nach Meinung der Verfasserin doch eher als Ausdrucksformen von Botschaften zu kategorisieren, die sich auf ein Leben im Glückseligkeit versprechenden Arkadien oder Goldenen Zeitalter beziehen beziehungsweise bestimmte Passagen literarischer Vorlagen verbildlichen. Sie gehören deswegen hier nicht dem Kreis des zu berücksichtigenden Bildmaterials an. Gleiches gilt für die Schatzgräber-, Grabplünderer- und Teufelsbeschwörungsszenen zum einen¹³⁸ sowie für Bilder von Gelehrten, Philosophen und Einsiedlern zum anderen¹³⁹, da auch diese Bildgegenstände anderen Traditionen und Zusammenhängen angehören: Darstellungen von Schatzsuchenden sind als Gegenstücke pastoraler Darstellungen zu verstehen, die auf die menschliche Gier anspielen. Im Fall von Teufels- oder Hexenbeschwörungsszenen handelt es sich trotz wirklichkeitsnaher Versatzstücke um die Wiedergabe zeremonieller, mystisch erhöhter Kulthandlungen, die der Kategorie Genre fernstehen.¹⁴⁰ Zuletzt ist die Frage aufzugreifen, welche Darstellungsbereiche des „Genre Militaire“¹⁴¹ in der vorliegenden Arbeit zu berücksichtigen sind. Aus dem Motivkreis des bislang wissenschaftlich unerforschten Gebiets der „deutschen Schlachtenmalerei im 17. Jahrhundert“ bleiben die dekorativen Gefechts- und Schlachtenszenen beziehungsweise die sogenannten „Bewegungsschlachten“¹⁴² allein aufgrund des ökonomischen Aspekts einer notwendigen Beschränkung des Studienmaterials unberücksichtigt.¹⁴³ Als

(6) Entsprechend sind auch Darstellungen von Einzelfiguren, die im Typus der Hirtendarstellung nahe stehen, aus dem Untersuchungsmaterial auszuschließen. Dazu gehört das Gemälde *Flötespielender Knabe* von Bartholomäus Sarburg (geb. Trier (?) um 1590 – ?; zu dem Bild: London, Paul Wallraf Collection, Öl/Holz, 67 × 51 cm, signiert und datiert 1630, vgl. Nicolson/Vertova 1990, Bd. 1, S. 173, Bd. 3, Abb. 1459).

- 133 Nicht berücksichtigt werden in der vorliegenden Arbeit entsprechend:
 (1) Joachim von Sandrart's Querformat *Ein Fischmarkt* (Ic M 20.2).
 (2) In diesem Zusammenhang erneut das oben genannte (Anm. 132), in der Literatur *Wildbrethändlerin/Flora (?)/Portrait einer jungen Frau* (Abb. 202) betitelte Gemälde des Danziger Daniel Schultz (1615–1683).
- 134 Vgl. das von Samuel van Hoogstraten (1627–1678) in Wien im Jahr 1653 gemalte Bild *Alter Mann an einem Fenster* (Abb. 51; vgl. Kap. 8.17.1.3 der vorliegenden Arbeit).
- 135 Es kämen allein die Werke der in der vorliegenden Arbeit unberücksichtigten Auswanderer Ludolf Backhuysen und Johannes Lingelbach in Frage; vgl. Kap. 8.19, Anm. 5, 7 der vorliegenden Arbeit.
- 136 Zur Definition des Begriffs „Stadtansicht“ vgl. de Vries 1983, S. 128, Anm. 54: „Eine Stadtansicht ist die Darstellung eines öffentlich zugänglichen Raumes in der Stadt, einer Straße, Gracht oder eines Platzes und der Gebäude, die den Raum umgeben. Bilder mit Stadttoren, Mauern, Wällen und Häfen bieten eine Ansicht der Stadt von außen. Ich rechne diese zu den Stadtansichten in allen Fällen, wo die Stadt deutlich dominiert über die Umgebung. Wenn eine Stadt, ein Dorf oder eine andere Gebäudegruppe aus der Ferne gesehen abgebildet wird, so daß die Aufmerksamkeit sich zu ungefähr gleichen Teilen über die Landschaft und die Baulichkeiten verteilt, dann hat man es meiner Meinung nach mit einer Vedute zu tun. Die Frage, ob und inwieweit Stadtansichten und Veduten topographisch wahrheitsgetreu sind, habe ich hier mit Absicht beiseite gelassen.“ Vor diesem Hintergrund bleiben folgende Maler in der Studie unberücksichtigt:
 (1) Bei den von Hans F. Schweers 1986 als Genrebilder klassifizierten Stücken des von Lübeck nach Reval übersiedelten Hans von Hemesen (um 1590–1673), *Sitzung des Obergerichts im Audiensaal des Rathauses* und *Der Fahnenträger* (beide: Lübeck, St. Annen-Museum), handelt es sich im ersten Fall nicht um ein Genrebild, sondern um eine figürlich staffierte Innenraumdarstellung. Im Fall des *Fahnenträgers* handelt es sich um eine Zuschreibung (Die Verfasserin dankt Elke Krüger, Lübeck, St. Annen-Museum, für die Übersendung von Fotokopien der Museumsfotografien, Brief vom 24.02.2003).
 (2) Die Ansichten von Hamburgs Stadtplätzen sind ebenso auszuschließen. Gemeint sind Gemälde von Jonas Arnold d. J. (1609–1669), *Brautzug ins Ulmer Münster*, Öl/Holz, 87 × 117,5 cm, 1659, Ulmer Museum, vgl. Dülmen 1990–1994, Bd. 1, 1990, Abb. 40), Johann Georg Stuhr (um 1640–1721), *Kran, Waage und Börse*, Hamburg, Museum für Kunst und Geschichte, vgl. Plagemann 1995, S. 187 m. Abb.) und Elias Gallée (?–1705, Abb. 172).
- 137 Aufgrund dieser Einschränkung bleiben folgende Maler beziehungsweise Gemälde unberücksichtigt:
 (1) Johann Heinrich Schönfelds (Ia 22) Gemälde *Musikalische Unterhaltung am Spinett*, Öl/Leinwand, 124 × 92,5 cm, um 1660, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 1991 (vgl. Pée 1971, S. 182f., Nr. 117, Abb. 144f.)
 (2) Johann Michael Bretschneider (1656–1729). Vgl. zum Beispiel das Querformat *Gemäldegalerie*, Öl/Leinwand, 195,1 × 342,4 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Abb. in: Kat. Nürnberg 1995, Taf. 17.

- 138 Vgl. Abb. 178 sowie die Bildbeispiele in: Klinkhammer 1993, S. 184–189, Kat. Nr. 105, Abb. 49, und Königfeld 2001, S. 294, Kat.Nr. 15, Farbabb. 44, S. 302, Kat.Nr. B 46, Farbabb. 69.
- 139 Folgende Gemälde beziehungsweise Maler bleiben danach unberücksichtigt:
 (1) Gemälde in der Art von *Der Geograph* von Joachim von Sandrart (Öl/Leinwand, 84 × 72 cm, 1673, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Gm 444, Kat. Nürnberg 1995, S. 220, Kat. Nr. 107, Farbabb. 77) oder *Betender Einsiedler* von Christopher Paudiss (Öl/Holz, 34 × 29,5 cm, Freising, Diözesanmuseum für christliche Kunst, vgl. Schweers 1986, S. 248 (als Genrebild). Vgl. für weitere Beispiele auch Sumowski 1983–2001, Bd. IV, 1989, S. 2319, Nr. 1563, Abb. S. 2336;
 (2) Gottfried Kneller (1646–1723) und Johann Zacharias Kneller (1644–1702): Vgl. Abb. 183 sowie die Bildbeispiele in: Sumowski 1983–2001, Bd. III, Nr. 972–974, 2108, 2110a, 2111 m. Abb., sowie S. 1482f., Anm. 44, Abb. S. 1484);
 (3) Jürgen Ovens (1623–1678, Abb. 190): Vgl. *Alter Gelehrter*, Öl/Leinwand, 71 × 59 cm, Isselburg, Museum Wasserburg Anholt (vgl. Schweers 1986, S. 246 (als Genrebild), sowie Sumowski 1983–2001, Bd. III, S. 2225, Abb. S. 2239 (als *Allegorie des Gesichts*)). Vgl. Kap.8.19 der vorliegenden Arbeit.
- 140 Vgl. zu diesen Überlegungen die Ausführungen Eschenburgs zur Ruinen- und Pastorallandschaft: Eschenburg 1987, S. 70–78. Vgl. auch den Beitrag von Wolfgang Wanko, *Das arkadische Ideal – Wunschbild und Wirklichkeit in der Wiener Genremalerei des 18. Jahrhunderts*, in: Reich mir die Hand mein Leben 1996, S. 46–52.
- 141 Pfaffenbichler 1995, S. 91.
- 142 Pfaffenbichler 1995, S. 88.
- 143 Nicht berücksichtigt sind danach die Gefechts- und Schlachtendarstellungen der in der vorliegenden Arbeit besprochenen Maler Albrecht Kauw (Ia M 10.1), Johann Philipp Lemke (Ia M 12.1), Georg Philipp Rugendas (Ia M 19.1–19.2), Roelant Savery (II M 8.3), Matthias Scheits (Ia M 21.1) und Jacob Weyer (Ia M 25.1).

viel- und kleinfigurige Darstellungen, die eng mit den Be-reichen Historie und Landschaft verbunden sind, werden sie in der vorliegenden Arbeit exemplarisch als Mischformen katalo-gisiert, wenn sie näheren Aufschluß über die Beschäfti-gung eines Malers im Fach „Genremalerei“ bieten. Dagegen werden diejenigen Kriegsepisoden systematisch katalogisiert, die das Erleben des Einzelnen stärker fokussieren und sich am Rande beziehungsweise vor und nach den Scharmützeln und Schlachten ereignen. Gemeint sind Lager- und Plünde-rungsszenen sowie Wachstubszenen, Beratungsgespräche von Offizieren und Soldaten vor oder nach einer Schlacht sowie Darstellungen von Kanonieren, Marketender/innen oder sonstigen am Kriegsalltag beteiligten Personen. Häu-fig bilden diese Werke das Gegenstück zu einer dekorativen Schlachtenszene.¹⁴⁴

Insgesamt verdeutlichen die angestellten Reflexionen zur Bestimmung von Gemälden als „Genrebilder“, daß die Kon-zeptualisierung des Begriffs „Genremalerei“ nicht einfach ist und die in der Kunstwissenschaft verbreiteten Definitionen Spielraum für die Grenzziehung zu anderen Bildkatego-rien lassen. Die Zuordnung der außerhalb des semantischen Kerns, an der Peripherie liegenden Darstellungsbereiche zu den einzelnen Malereigattungen läßt sich oft nicht eindeu-tig entscheiden. Auch in der vorliegenden Arbeit muß sie im Zweifel von Fall zu Fall erfolgen. Dies gilt ebenso für die Frage, in welchem Verhältnis die rein bildliche Darstellung der alltäglichen Wirklichkeit zu einer bedeutungsvollen, also lehrhaft-moralisierenden oder allegorisierenden Inhaltlichkeit der einzelnen Bildmotive steht. Hans-Joachim Raupp be-schreibt in Bezug auf die niederländische Kunstliteratur dieje-nigen Eigenschaften der Genremalerei, die der zeitgenössische Kunstliebhaber vor allem geschätzt haben dürfte.¹⁴⁵ Zuerst nennt der Autor den Realismus, ein „Darstellungsmodus“¹⁴⁶, der veranschaulicht und vergegenwärtigt. Die Charakter- und Affektschilderung, als Teilaspekt des Realismus, dringt nach Raupp dabei „hinter die Äußerlichkeiten der Erscheinung“¹⁴⁷ ein; sie stellt im Rahmen von Szenen aus dem Volk verschie-denste Sitten vor, wobei es darum geht, Stand und Charakter der einzelnen Figuren sowohl „eindeutig wie nachdrücklich zu kennzeichnen“¹⁴⁸. Witz und Humor sind dabei dem Au-

tor zufolge nicht nur Mittel der Belustigung, sondern auch der Belehrung, weshalb ein emblematischer Bereich zu tief-er liegenden Sinnschichten führt: „Literarische und emble-matische Anspielungen und Zitate, ..., Allegorien, Symbole und andere Hinweise ... sind Kunstmittel, die den Rang eines Werkes erhöhen. Sie dienen sowohl der didaktischen Absicht als auch der Freude des Kenners an geistreichen Inventionen und Einzelheiten.“¹⁴⁹ Der Autor hebt jedoch hervor, „daß die emblematische Deutung ... nur einen Aspekt der Genrebilder erfaßt, ... der nicht ausreicht, die Leistung des Künstlers in vollem Umfang zu würdigen.“¹⁵⁰ Die Feststellung nimmt Bezug auf die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Forschung einsetzende Diskussion um den Stellenwert, der der emblematischen Interpretation niederländischer Genre-malerei des 17. Jahrhunderts beizumessen ist. Dabei bewegt sich die Kunstwissenschaft bis heute zwischen den the-oretischen Polen eines ikonologischen Ansatzes zum einen und eines wahrnehmungsorientierten Ansatzes zum anderen.¹⁵¹

Der ikonologische Ansatz verbindet sich maßgeblich mit dem Kunstwissenschaftler Eddy de Jongh, der sich seit den sechziger Jahren gegen das bis dahin gängige Verständnis von niederländischer Kunst als naiver Abspiegelung der Welt aus-sprach. Stattdessen vertritt der Autor die aus dem Studium zeitgenössischer, populärer Emblembücher und Kunstlitera-tur gewonnene Überzeugung, daß die eigentliche Bedeutung eines Genrebilds hinter einem vordergründigen Scheinrealis-mus verborgen liege und geradezu durch eine Rätsel- beziehungsweise Geheimsprache zu entschlüsseln sei.¹⁵² Die The-orie von einer in den Genrebildern vorgestellten „Realität als Bedeutungsträger“¹⁵³ für moralische Vorstellungen wird seit den siebziger Jahren von anderen Autoren, etwa durch Lyckle de Vries und Helen Langdon, in Frage gestellt.¹⁵⁴ Dabei wird der moderatere Standpunkt vertreten, daß zwar durchaus bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts lehrhafte Sinn-schichten in der niederländischen Malerei eine wichtige Rol-le spielen, daß sich diese jedoch im Lauf der Zeit verflüchtigen und die ästhetischen Qualitäten eines Bildes in den

144 Vgl. im Hinblick auf das von der Verfasserin ausgeschlossene Bildma-terial die teils entsprechenden, teils aber auch abweichenden inhaltli-chen Abgrenzungen von Ute Immel im Rahmen der Dissertation zur Genremalerei des 19. Jahrhunderts (Immel 1967, S. 54–56) und von Hans F. Schweers in dem Katalog der Genrebilder in deutschen Museen (Schweers 1986, S. VII). Vgl. auch die Ausführungen von Lyckle de Vries in einem Beitrag über den niederländischen Maler Jan Steen (1626–1679) mit dem bezeichnenden Titel „Jan Steen zwischen Genre- und Historienmalerei“ (de Vries 1983).

145 Raupp 1983, S. 412f. Einen Überblick über die verschiedenen Kunstli-teraten und ihre Veröffentlichungen bietet Haak 1984, S. 60–70.

146 Raupp 1983, S. 412.

147 Raupp 1983, S. 412.

148 Raupp 1983, S. 412.

149 Raupp 1983, S. 412. Hannes Etzlstorfer bezeichnet die auf Horaz zu-rückgehende Tradition des *docere et delectare* als ein soziologisches Phä-nomen, das sich auf die typisch menschliche „Lust am Schauen mit erhobnem Zeigefinger“ gründet (vgl. Etzlstorfer, Hannes, Ge(t)adelter Alltag. Alte Genrekunst zwischen Vergnügen und Belehrung, in: Le-bensbilder – Alltagswelten 1993, S. 23).

150 Raupp 1984, S. 412f. Vgl. auch: Haak 1984, S. 74.

151 Die beiden Ansätze werden unter anderem diskutiert in: Raupp 1983; Bialostocki 1984; Blankert 1984, insbes. S. 28; Peter C. Sutton, Ein-leitung: Meister holländischer Genremalerei, in: Von Frans Hals bis Vermeer 1984, S. 16–21; Schleier 1987, S. 627–636.

152 Vgl. de Jongh 1967; de Jongh 1971; Tot lering en vermaak 1976; de Jongh 1995; Spiegel van alledag 1997. Zu den Nachfolgern vgl. Bialo-stocki 1984; Ametistova 1998.

153 Bruyn 1984, S. 53.

154 Vgl. Vries 1977; Langdon 1979, S. 36.

Vordergrund rücken.¹⁵⁵ Der von Svetlana Alpers in ihrer Arbeit zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts schließlich in den achtziger Jahren vorgestellte wahrnehmungsorientierte Ansatz legt das Augenmerk auf das im Bild unmittelbar Zugängliche und Wahrnehmbare und betont die Art und Weise „mit welchen Mitteln die Gegenstände beschrieben und optisch erschlossen werden“¹⁵⁶. Die mit dem programmatischen Titel „Kunst der Beschreibung“¹⁵⁷ pointierte These sorgte in der Kunstwissenschaft für den notwendigen Ausgleich in der seit den sechziger Jahren zunehmend auf die Bedeutung der Emblematik fixierten Diskussion.¹⁵⁸

155 Vgl. ausführlicher den chronologisch-bibliographischen Überblick von Müller Hofstede, Justus, „Wort und Bild“, Fragen zu Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S. IX–XXIII, sowie auch die übrigen Beiträge in Vekeman/Müller Hofstede 1984.

156 Schleier 1987, S. 634.

157 Alpers 1985, insbes. S. 375ff. (Die ursprünglich amerikanischsprachige Version erschien 1983).

158 Vgl. Raupp 1983; Bialostocki 1984; Blankert 1984, insbes. S. 28.

Abschließend ist festzustellen, daß die zeitgenössische Literatur, insbesondere Emblembücher, moralische Prosa, Gedichte und Theaterstücke, durchaus des öfteren Hinweise auf die motivische Grundlage für eine Darstellung liefert, so daß über den primären Sinngehalt hinaus entsprechende symbolische Sentenzen benannt werden können. Reflexionen zur – heute nur noch in Teilen rekonstruierbaren – Vorstellungswelt eines Künstlers, Auftraggebers und Betrachters im 17. Jahrhundert sind vor diesem Hintergrund anzustellen.¹⁵⁹ Die in der Literatur anhaltende Überlegung jedoch, wie stark der Künstler einzelne Kompositionselemente absichtsvoll selektiert und arrangiert, um eine dem zeitgenössischen Publikum geläufige Botschaft zu vermitteln, darf nicht verallgemeinert werden, sondern kann nur in ikonographischen Einzelbildanalysen – auch in der vorliegenden Arbeit – differenziert erörtert werden.¹⁶⁰

159 Vgl. Petterson 2000, S. 222.

160 Vgl. Der Glanz des Goldenen Jahrhunderts 2000, S. 169.

3. DIE GESCHICHTE DER GENREMALEREI

3.1 Die Anfänge der Genremalerei

Mit dem Übergangsprozeß zur Frühen Neuzeit ziehen genrehafte Elemente in das mittelalterliche religiöse und profane Bild ein:¹⁶¹ „Der Umbruch zum Profanen, mit Sprengung der kirchlichen Bildtradition, erfolgte im 15. und 16. Jahrhundert.“¹⁶² Vereinzelt finden sich beiläufige Alltagsszenen in der abendländischen Kunst bereits im 12. und 13. Jahrhundert. Genrehafte Szenen treten im Verbund mit religiösen oder allegorisierenden Themenzyklen in Reliefs, Skulpturenprogrammen und Fresken romanischer und gotischer Kathedralen, in Burgen und Schlössern ebenso auf, wie in Teppichfolgen, in der Glasmalerei und in der Miniaturmalerei. Namentlich in den Monatsdarstellungen von Kapitellen, Kirchenportalen und illuminierten Handschriften, wie den Gebetbüchern, bieten sich verhältnismäßig unverfängliche Gelegenheiten, Szenen aus dem täglichen Leben zu gestalten. Im Bereich der Malerei sind als das wohl bekannteste Beispiel die zwölf ganzseitigen Kalenderszenen der niederländisch-französischen Brüder Paul, Jan und Herman Limburg (1375/1385–1416) zu nennen, die diese vor 1416 für das Stundenbuch *Très riches heures* des burgundischen Herzogs Jean de Berry (gest. 1416) geschaffen haben.¹⁶³ Neben den Monatsdarstellungen eigneten sich für die Aufnahme von Schilderungen zeitgenössischen Lebens von jeher weitere zyklische Motive, wie das Thema der *Tageszeiten*, der *Jahreszeiten*, der *Lasten* und *Tugenden* sowie der *Fünf Sinne*. Daneben bieten sich die mittelalterliche *Liebesgarten*thematik, die Verbildlichung von Sprichwörtern sowie von bestimmten biblischen Episoden zur betont genrehaften Umsetzung an. Im Bereich des religiösen Themenkreises werden vor allem die Begebenheiten aus der Passionsgeschichte, aus dem Leben der Maria und der Heiligen oder aus Gleichnissen, insbesondere die *Geschichte vom Verlorenen Sohn, der sein Erbe unter den Huren verpraßt*, favorisiert.

161 Der hier wiedergegebene Überblick basiert im wesentlichen auf: Riehl 1884; Brieger 1922, S. 73–93; Agath 1923, S. 9–25; Hütt 1955, S. 12–18; Washburn 1962, S. 86–90; Friedländer 1963, S. 154–165; Kühnel 1984; Lexikon der Kunst 1989, Bd. 2, S. 694f.; Langdon 1996, S. 287–289; Ein schulmeister schilt auf beiden Seiten gemolt 1997; Colace, Raffaella, I precedenti nel Cinquecento, in: Da Caravaggio a Ceruti 1998, S. 281–289; Hochmann, Michel, Genre Scenes by Dosso and Giorgione, in: Ciampitti 1998, S. 63–82. In den genannten Publikationen finden sich auch – wenn nicht anders angegeben – Abbildungen der im folgenden exemplarisch genannten Künstler und Gemälde.

162 Friedländer 1963, S. 155.

163 Chantilly, Musée Condé. Vgl. Trost 1962.

Mit der zunehmenden Emanzipation des Tafelbildes, der Handzeichnung und der Druckgraphik erhalten derartige Szenen schnell auch Einzug in diese künstlerischen Medien. Innerhalb der klassischen Gattungen Historie und Portrait entwickelt sich seit dem 15. Jahrhundert eine zunehmende Realitätsbezogenheit. Die in den religiösen, mythologischen, geschichtlichen oder allegorisierenden Bildthemen am Bildrand oder im -hintergrund situierten Alltagsszenen ziehen zunehmend die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich: Im Verlauf des 16. Jahrhunderts bestimmen sie den Bildvordergrund, während die historischen Begebenheiten vielfach marginalisiert werden. Schließlich verselbständigen sich die dem Alltag entnommenen Motive zu einer neuen Bildgattung, die in Subkategorien eine Vielzahl von Bildtypen ausbildet.¹⁶⁴

Der Prozeß der Erweiterung und Verweltlichung der Bildinhalte fällt zusammen mit der Etablierung frühkapitalistischer, humanistischer und reformatorischer Konzepte innerhalb der Gesellschaften Italiens, Deutschlands und der Niederlande. Die Popularisierung des kunsttheoretischen Gedankenguts der italienischen Renaissance spielt eine besondere Rolle. Das prominenteste, vor dem Hintergrund der Schriften von Lorenzo Ghiberti (1381–1455) und Leone Battista Alberti (1404–1472) zu beurteilende Traktat über die Malerei von Leonardo da Vinci (1452–1519) hebt die Relevanz der geistigen und ästhetischen Komponente eines Kunstwerks hervor. Die Abhandlung forciert die Emanzipation der als Handwerksberuf geltenden bildenden Kunst zu einem den *septem artes* – insbesondere der Literatur – gleichgestellten Fach.¹⁶⁵

Mit diesen Entwicklungen endet die Monopolstellung der Kirche als Auftraggeber; die Fürstenhöfe und das wohlhabende Bürgertum treten als neue Klientel in Erscheinung. Die Aufgaben der Malerei werden nicht mehr allein in der Gewährleistung persönlicher Erbauung, Unterweisung und Erinnerung gesehen, sondern die „Kunststücke“ wecken nun auch als reine Sammel- und Prestigeobjekte das Interesse der diversifizierten, untereinander konkurrierenden Käuferschichten.¹⁶⁶

Im Bereich des Staffeleibilds sind hinsichtlich der Entwicklung des Motivrepertoires zum einen die Niederlande – für das von dem Medium der Buchmalerei abhängige kleine, feinmalerische und detailreiche Format – als führendes

164 Insgesamt handelt es sich um eine komplexere Entstehungsgeschichte, als sie hier dargestellt werden kann. Vgl. Raupp, Hans-Joachim, Historischer Hintergrund. Grundlagen der künstlerischen Produktion, in: Kat. Wuppertal 1985, S. 11.

165 Vgl. Eschenburg 1987, S. 38, 40f.

166 Vgl. Eschenburg 1987, S. 38.

Land hervorzuheben und zum anderen Italien – für die in der Tradition der Wandmalerei stehenden raumgreifenden Bildmaße und Formen. Im Gebiet der Niederlande sind mit den Malern Robert Campin (vor 1380–1444) und Jan van Eyck (um 1390–1441, Abb. 37) die wichtigsten Protagonisten des 15. Jahrhunderts genannt. Realistisch bis in alle Einzelheiten sind die prominentesten Beispiele ihrer „bürgerlichen“ Kunst. Zu nennen sind etwa zum einen Campins Tafel des Merode-Triptychons mit der Darstellung von *Joseph in der Werkstatt* oder das Gemälde der *Heiligen Barbara*, die in einem flämischen Interieur lesend am Kaminfeuer sitzt,¹⁶⁷ sowie zum anderen van Eycks *Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Braut Giovanna Cenami*.¹⁶⁸ In Italien – beeinflusst von den Niederlanden – entfalten etwa Antonello da Messina (um 1430–1479) religiöse Werke einen starken Wirklichkeitssinn,¹⁶⁹ und Gentile Bellinis (1429–1507) und Vittore Carpaccios (um 1455–1525) historische (Wand-)malereien offenbaren in den Darstellungen des zeitgenössischen venezianischen Lebens eine große Erzählfreude.¹⁷⁰

In Deutschland sind die Anfänge des Fachs Genre gleichfalls im Medium des Ölbilds auszumachen,¹⁷¹ zu einer Blüte kommt es jedoch im Bereich der Graphik. Unter dem Eindruck der Niederlande stehend, teils aber auch von Italien beeinflusst, sind vor und nach 1500 der sogenannte Hausbuchmeister (tätig um 1475–nach 1490), Martin Schongauer (um 1450–1491), Albrecht Dürer (1471–1528, Abb. 167), Hans Weiditz (um 1495–um 1536), die Brüder Barthel und Hans Sebald Beham (1502–1540, 1500–1550, Abb. 157ff.) sowie Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553, Abb. 163f.) als wichtigste Protagonisten zu nennen. Deren Kupferstichfolgen und Holzschnitte mit teilweise völlig eigenständigen Genreszenen haben als wichtiger, noch unzureichend erforschter Meilenstein in der Ausbildung des Fachs Genre zu gelten. Der am Mittelrhein tätige Hausbuchmeister ist vor allem durch seine 91 Blätter bekannt, von denen einige profane Szenen wiedergeben, wie spielende Kinder, raufende Bauern oder

Marktweiber und Liebessujets.¹⁷² Neben diesem Künstler gilt Martin Schongauer aus Colmar als bedeutendster deutscher Stecher. Seine 115 Stiche, die von großem Phantasie-reichtum zeugen, sind nicht ausschließlich religiösen Inhalts, wie die Darstellungen eines Eselstreibers, zweier zankender Goldschmiede und einer Kleinfamilie auf dem Weg zum Markt zeigen.¹⁷³ Albrecht Dürer greift in seinen Kupferstichen als Genrethemen vor allem das Bauerndasein (Abb. 167) und die (nährische) *Ungleiche Liebe* auf. Lothar Brieger nennt ihn den „ersten eigentlichen Entdecker des Alltags für die Malerei“¹⁷⁴. Die unter der Wirkung Dürers stehenden Kleinmeister-Brüder Beham entfalten in ihren Stichen und Holzschnitten ein reichhaltiges Repertoire von Genresujets. Gemeint sind etwa die Darstellungen eines Dudelsackspielers mit einer Geliebten oder der Kirchen- und Bauernfeste und die Szenen aus dem Soldaten- und Landleben (Abb. 157ff.),¹⁷⁵ die sich auch im Werk von Anton Woensam, gen. Von Worms (vor 1500–1541, Abb. 208) finden. Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) popularisiert in seinem Stichwerk, gelegentlich auch im Staffeleibild, neben den Themen *Der Jungbrunnen* (Abb. 163) und *Ungleiche Liebe* (Abb. 164),¹⁷⁶ das etwa auch im malerischen Werk von Hans Baldung, gen. Grien (1484/1485–1545) und Cyriacus Reder (um 1560–1598) nachzuweisen ist,¹⁷⁷ die Sujets zeitgenössischer *Turniere* und *Hirschjagden*.¹⁷⁸

Diese fortschrittliche Entwicklung der anspielungsreichen Kategorie Genre in Deutschland dehnt sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts nur langsam auf das Gebiet der auf Holz, Leinwand oder Kupfer ausgeführten Malerei aus. Dagegen entfaltet sich das Fach sehr rasch in den nördlichen und südlichen Niederlanden. Im Vergleich hierzu ist die Anzahl der italienischen Malerpersönlichkeiten, die sich dieser Bildaufgabe annehmen, leichter überschaubar.

Hinsichtlich des Gebiets der Niederlande ist zunächst der in s’Hertogenbosch tätige Hieronymus Bosch (um 1450–1516) zu nennen, dessen als Alltagsszenen dargestellte *Sieben Todsünden* auf einer Tischplatte nicht nur Phantasie-reichtum, sondern auch einen ausgeprägten Wirklichkeitssinn

167 Robert Campin, *Merode-Triptychon*, New York, Metropolitan Museum of Art sowie *Die Heilige Barbara*, Madrid, Prado, 101 × 47 cm, 1438.

168 Jan van Eyck, *Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Braut Giovanna Cenami*, London, National Gallery, 81,8 × 59,7 cm, 1434.

169 Antonello da Messina, *Der Heilige Hieronymus bei seinen Studien*, um 1475, 45,7 × 36,2 cm, London, National Gallery, Inv.Nr. NG 1418, Abb. online: nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/Collection-Publisher_woa/wa/work?workNumber-ng1418 (11.08.2004).

170 Vittore Carpaccio, *Die Ankunft der englischen Botschafter*, um 1495. Vgl. Langdon 1996, S. 287.

171 Vgl. zum Beispiel: Monogrammist SH, *Die Werke der Barmherzigkeit*, um 1480, Tempera/Holz, sechs Tafeln, je 50 × 31 cm, ehemals zu einem Flügelaltar in der Kirche von Altmünster gehörig, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum; vgl. auch: Monogrammist SH, *Marientod*, um 1480/90, Tempera/Holz, 126 × 90,5 cm, Rest eines Altars, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum; Meister des Eggelsberger Altars, *Geburt Mariens*, 1481, Tempera/Holz, vom Hochaltar der Pfarrkirche Eggelsberg, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum (vgl. Lebenswelten – Alltagsbilder 1993, S. 116–118 m. Abb.).

172 Vgl. Stange 1958, zum Beispiel Kat.Nr. 62ff., S. 38f., sowie Kat. Nr. 105, S. 42, Abb. S. 72ff., 166.

173 Vgl. zum Beispiel: Martin Schongauer, *Auszug zum Markt*, Kupferstich, um 1470, 16,3 × 16,3 cm (vgl. Brieger 1922, S. 81, 83; Lebenswelten – Alltagsbilder 1993, S. 120 m. Abb.).

174 Brieger 1922, S. 88.

175 Für Bildbeispiele vgl. Bartrum 1995, S. 99–112, und Löcher 1999, insbes. S. 21ff., 107ff.

176 Zu dem Bildthema *Ungleiche Liebe* vgl. grundlegend Coupe 1967; Stewart 1977; Renger 1985 mit entsprechenden Abbildungen. Vgl. auch zusammenfassend: Die Sprache der Bilder 1978, Kat.Nr. 22, S. 111–115.

177 Cyriacus Reder, *Das ungleiche Paar*, Öl/Holz, 48 × 34 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.Nr. PAM 777, Abb. in: Kat. Hannover 1990, S. 69f., Nr. 89.

178 Für Bildbeispiele vgl. Bartrum 1995, S. 166–169, und Kat. Stockholm 1990, S. 96.

offenbaren.¹⁷⁹ Mit dem in Antwerpen tätigen Quentin Massys (1466–1530) verbindet sich neben dem Sujet *Das ungleiche Liebespaar* (Abb. 63) – das durch Lucas von Leyden (1494–1533, Abb. 59f.) in Drucken Verbreitung findet – vor allem das inventive, auf die Gier und die Erlösung anspielende Bildthema des *Geldwechslers mit seiner Frau*.¹⁸⁰ Der Leidener Lucas van Leyden (um 1494–1533) wiederum, beeinflusst von Albrecht Dürer, gehört neben seinem druckgraphischen Werk durch die Wahl der Sujets *Kartenspieler* und *Schachspieler* im Bereich der Ölmalerei ebenso zu den Pionieren der Kategorie Genre.¹⁸¹ Marinus van Reymerswaeles (um 1490–nach 1567) Darstellungen von (häßlichen) Bankleuten und Steuereintreibern entwickeln in Antwerpen die von Massys eingeführte Thematik ohne direkte moralisierende Anspielungen weiter.¹⁸² In dieser Stadt entsteht außerdem mit der Kunst des Jan Sanders van Hemessen (um 1504–vor 1567, Abb. 47) das italienisch beeinflusste, monumentale Genrebild mit Dreiviertel-Figuren. Bevorzugter Anlaß zur Wiedergabe von Genreszenen wird für diesen Maler neben dem bereits populären Bildthema *Der Geldwechsler*¹⁸³ die Verbildlichung des biblischen Gleichnisses vom *Verlorenen Sohn* (Abb. 47).¹⁸⁴ Der sogenannte Braunschweiger Monogrammist wiederum, der im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in Antwerpen arbeitet, favorisiert das kleine Format, das in Innenraumszenen bordellhafte Gelage mit bäuerlichen Liebespaaren und Tafelnden sowie allerlei sonstigem vergnüglichem Treiben vorstellt.¹⁸⁵

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts erlangen vor allem in Antwerpen und Amsterdam die Markt- und Küchenstücke von Pieter Aertsen (1508–1575, Abb. 5) und von dessen Schüler Joachim Beuckelaer (um 1533–1573, Abb. 8) sowie von weiteren Nachfolgern, wie Maerten van Cleve (1527–1583, Abb. 25), große Beliebtheit.¹⁸⁶ Die Darstellungen zeigen re-

gelmäßig einen Küchenraum, in dem im Vordergrund eine reichhaltige, stillebenhaft arrangierte Ansammlung frischer Viktualien nebst Küchengeräten präsentiert ist. Mägde und Bauern sind dabei mit der Verwertung der Viktualien beziehungsweise Zubereitung von Speisen beschäftigt. Nicht selten findet sich im Hintergrund eine kleine biblische Szene. Diese Subgattung leistet nicht nur für die Entwicklung des Genrebilds, sondern auch des Stillebens im 17. Jahrhundert einen wichtigen Beitrag.

Am stärksten zur Verselbständigung der Genrekunst hat im 16. Jahrhundert aber wohl Pieter Bruegel d. Ä. (1529–1569, Abb. 18f.) beigetragen. Seine Jahreszeiten-, Kirmes- und Karnevalsschilderungen führen in vielfigurigen Szenen, die nicht selten verbildlichte Volksweisheiten darstellen, auf humorvolle Weise typische, zuweilen verrückte Verhaltensweisen des Menschen vor. Selbst die Kompositionen seiner Historien Gemälde liegen im Übergangsbereich zur Bildgattung Genre. Dies ist etwa der Fall bei dem Gemälde *Kreuztragung Christi*: Die Hauptfigur Christus ist in den Bildhintergrund versetzt, um der an der Hinrichtung teilnehmenden, sensationslüsternen Menge im Vordergrund breiten Raum für typisch Menschliches zu geben.¹⁸⁷

In Italien gibt es zunächst keine Alltagsszenen aus dem bürgerlichen oder gar bürgerlichen Gesellschaftsbereich, sondern am Anfang stehen idyllische und poetisch wirkende Motive aus der hochzivilisierten Alltäglichkeit, die nur bedingt im klassischen Sinn dem Fach Genre zugerechnet werden können. Gemeint sind die Darstellungen von Liebespaaren im Freien bei Musik, von flötespielenden Schäfern sowie von komischen oder mythologischen Halbfiguren, wie sie von Tiziano Vecellio (1488/1490–1576), Giorgio da Castelfranco, genannt Giorgione (1478–1510), Giovanni de' Luteri, genannt Dosso Dossi (um 1489/1490–1542), Giovanni Cariani (1485/1490–um 1548), Niccolò dell'Abbate (1509–1571) und Giovanni Girolamo Savoldo (um 1480–nach 1548) bekannt sind.¹⁸⁸ Jacopo de' Barbari (1440/1450–vor 1516) Gemälde aus dem Jahr 1516, das einen alten Mann darstellt, der ein junges Mädchen umarmt, ist sicher eines der frühesten italienischen Genrebilder.¹⁸⁹ Es greift das in den Niederlanden und in Deutschland verbreitete Sujet *Ungleiche Liebe* auf. Möglicherweise ist der Künstler, der in der Literatur auch als Maler des ersten selbständigen italienischen Stillebens genannt wird, während seines Aufenthalts in Deutschland von 1500 bis 1508 dazu angeregt worden. Gleichwohl ist das Motiv in Italien damit nicht neu eingeführt; schon im zeichnerischen Werk von

179 Hieronymus Bosch, *Tischplatte mit den sieben Todsünden*, um 1485–1500, 120 × 150 cm, Abb. in: Langdon 1979, S. 12.

180 Quentin Massys, *Der Geldwechsler und seine Frau*, 1514, Öl/Holz, 70 × 67 cm, Paris, Musée du Louvre, Abb. in: Langdon 1979, S. 13.

181 Vgl. das Gemälde von Lucas von Leyden, *Die Kartenspieler*, um 1517, Öl/Holz, 33,5 × 47,5 cm, Sammlung des Grafen Pembroke, Wilton House, Salisbury, Wiltshire, Abb. in: Haak 1986, S. 17.

182 Vgl. die zwei Gemälde in München, BSGS, Alte Pinakothek: *Ein Steuereintreiber mit seiner Frau*, 1538, Öl/Holz, 67 × 103 cm, Inv.Nr. 7, und *Ein Notar*, 1542, Öl/Holz, 103,7 × 120 cm, Inv.Nr. 718, Abb. in: Kat. München 1999, S. 423f.

183 Vgl. das im Nachhinein durch Anstückung der Christusfigur „biblierte“ Gemälde *Berufung des Matthäus*, 1536, Öl/Holz, 118,8 × 153,9, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.Nr. 11, Abb. in: Kat. München 1999, S. 243.

184 Zum Bildthema *Der verlorene Sohn* vgl. insbesondere: Vetter 1955; Renner 1970; Haeger 1986.

185 Vgl. zum Beispiel: Der Braunschweiger Monogrammist, *Bordellszene*, Mischtechnik/Holz, 32,7 × 45,4 cm, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, Inv.Nr. 249; vgl. Ein schulmeister schilt auf beiden Seiten gemolt 1997, S. 20f., 29 m. Abb., Kat.Nr. 1.

186 Vgl. das Gemälde von Pieter Aertsen, *Die Küchenmagd*, 1559, Brüssel, Abb. in: Langdon 1979, S. 5, 15, sowie *Der Eiertanz*, 1557, 84 × 127 cm und das Bild von Joachim Beuckelaer, *Der Markttag*, 144,5 × 199 cm, Abb. in: Langdon 1979, S. 15.

187 Pieter Bruegel d. Ä., *Kreuztragung Christi*, 1564, Öl/Leinwand, 124 × 170 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Abb. in: Hagen 1999, S. 26.

188 Vgl. hierzu insbesondere: Dipingere la musica 2000.

189 Jacopo de' Barbari, *Ein alter Mann eine junge Frau umarmend*, Öl/Holz, Philadelphia, Museum of Art, Abb. in: Stewart 1977, S. 95.