

Entzauberung der Bilder? : Zur Ausstattung bürgerlicher Wohnungen zwischen Renaissance und Barock

Autor(en): **Roeck, Bernd**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **61 (2004)**

Heft 4: **Spiegelung des Sakralen im Profanen : bürgerliches Wohnen vom 15. bis zum 19. Jahrhundert**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169719>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Entzauberung der Bilder? Zur Ausstattung bürgerlicher Wohnungen zwischen Renaissance und Barock¹

VON BERND ROECK

Die ökonomischen Hintergründe der Kunstpatronage des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit sind zwar im Einzelnen nur wenig erforscht. Doch kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass wenigstens in den Händen der bürgerlichen Eliten und der Aristokratie viel Investitionskapital vorhanden war. Die These lässt sich mit dem Hinweis auf die verheerenden Seuchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts begründen, die ihren Höhepunkt mit dem Schwarzen Tod 1347/48 erreichten. Durch die Epidemien wurden zwar Menschen getötet, nicht aber Kapital und Güter vernichtet. Das Geld der Toten wurde vererbt, es fand sich wieder in den Kassen der Überlebenden.

Die Mortalitätskrisen hatten zugleich den Effekt, dass es in weiten Teilen Europas zu einer Landflucht grossen Stils kam. Die Menschen zogen in die entvölkerten Städte, deren ökonomische und politische Bedeutung daher wuchs. Mit den Menschen kamen Steuern, mit den Steuern und den Vermögen der Führungsschichten gab es Aufträge: durch die Kommune, durch private Patrone, durch die Fürsten. All das bildete die sozialen und ökonomischen Voraussetzungen jenes kulturellen «Treibhausklimas», das mit dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts in vielen Städten Europas spürbar wird.

Die krisenhafte Entwicklung des späten Mittelalters begünstigte offenbar nicht nur die ökonomische Seite der Kunstpatronage. Indem sie soziale Dynamik bewirkte, sahen sich die Eliten dazu gedrängt, ihren neu gewonnenen Status sichtbar zu formulieren. Es liegt in der Logik des Ringens um soziale Differenzierung, dass sich die Distinktionsmuster gelegentlich bis zur Ununterscheidbarkeit einander anghen. Vielleicht liegt hier eine Erklärung für eine der rätselhaftesten Entwicklungen der Kunstgeschichte, für die Genese des autonomen Porträts in der bürgerlichen Lebenswelt: Indem es sich höfischer Stilelemente bediente, um die dargestellte Person zu erhöhen, wurde es zu einem dialektischen Widerpart der aristokratischen Bilder.

Ein wichtiger Punkt ist, dass sich das Spektrum der Fragen, mit dem sich Philosophie und Kunst beschäftigen, allmählich verbreitert und differenziert.² Primäre Faktoren, die hier wirksam wurden, sind die Forcierung der Rezeption der Kunst und Literatur der Antike, die zum Kern der humanistischen Bewegung wird und ihrerseits einen Bezug zur Zeiterfahrung hat. Doch ist auch an Entwicklungen innerhalb der philosophischen Systeme zu erinnern, insbesondere an den Nominalismus, der durch die Leugnung der

Erkennbarkeit von Universalien seinerseits neue Perspektiven auf die «realen» Dinge der Welt eröffnete.³ Dies könnte den Trend zum Naturalismus in der Kunst gefördert haben, wenngleich es schwer fällt zu beweisen, dass die Maler und Bildhauer jener Epoche Kenner der spätscholastischen Philosophie waren.

Quantitativ lässt sich diese Diskursrevolution an Bibliothekskatalogen und Nachlassverzeichnissen ablesen; sie geht der ersten Medienrevolution, der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern, voraus und dürfte wesentlich zum Erfolg der Innovation Gutenbergs beigetragen haben. Immer mehr Schriften zu weltlichen Themen drängen sich vor: antike und zeitgenössische poetische und historische Werke, Texte über Ackerbau, Geographie – die mit den neuen Entdeckungen zu einer regelrechten Mode wird – Jurisprudenz, und dann die autobiographische Reflexion. Der Verbildlichung der Stadt geht ihre literarische Entdeckung voraus: die spätmittelalterliche Städtelob-Literatur mit Leonardo Brunis *Laudatio florentinae urbis* als berühmtestem, wenngleich keineswegs frühestem Beispiel. Auch die Entstehung der neuzeitlichen Kunsttheorie in Gestalt der Schriften Lorenzo Ghibertis und vor allem Leon Battista Albertis ist Ausdruck der Diskursrevolution. Kein Jahrhundert vor dem Cinquecento kennt etwas, was dem Journalismus Pietro Aretinos oder Pietro Bembo auch nur annähernd vergleichbar wäre.

Schliesslich sind die Kunstwerke selbst Quellen dieses Strukturwandels des Redens, Lesens und Schauens. Deutliche Spuren hat er in den Raumdispositionen mancher Villen und Schlösser des Quattro- und des Cinquecento hinterlassen: Mit dem «studiolo», der Bibliothek und der Kunstkammer entsteht eine Privatsphäre und wird dem Diskurs um Gott und die Welt der architektonische Rahmen gegeben.⁴

Dann die Bildthemen: So werden ebenfalls im 15. Jahrhundert immer häufiger mythologische Darstellungen greifbar; die Historienmalerei, die sich bisher weitgehend in der Sphäre kleinformatiger Buchmalerei entwickelt hatte, dringt auf Bildtafeln und Wände vor. Auch die «Karrieren» von Porträt und Selbstporträt, die dezidierte Konstruktion geschlechtlicher Alterität⁵ und die Anfänge der neuzeitlichen Landschaftsmalerei gehören in diesen Kontext. Wissenschaftliche Paradigmenwechsel deuten sich in einer Sammlung von hunderten realistisch gestalteter Pflanzenstudien an, die der französische Hofmaler Jean Bourdichon kurz nach 1500 fertigte.⁶

Schon in der Kunst der Niederländer des frühen 15. Jahrhunderts und in der Malerei des Internationalen Stils sind Bildgattungen wie Genre und Stilleben angelegt; Ensembles von Gegenständen – Früchte, Geschirr, kostbare Vasen – sind auf Wandvertäfelungen und in vielen Bildern des Spätmittelalters enthalten. Sie werden sich erst nach der Reformation als selbständige Gattungen etablieren; und doch, auch im Bemühen um virtuos inszenierte Nebensachen äussert sich eine neue Einstellung zur Kunst.

Die Entwicklung, die diese Inkunabeln und Keime neuer Bildgattungen andeuten, konnte der Kulturhistoriker Peter Burke auch quantitativ fassen. Er zeigte anhand eines «samples», dass zwischen 1480 und 1489 nur fünf Prozent der Bilder weltliche Themen hatte; in der Dekade von 1530 und 1539 war der Anteil auf zweiundzwanzig Prozent angestiegen.⁷ Man kann über die Aussagekraft dieser Stichproben sicher diskutieren, auch die Frage nach der sozialhistorischen Dimension stellt sich – also danach, wer eigentlich profane Themen vorzieht und wer nicht. Deutlich wird, wie aufschlussreich die schieren Quantitäten sind. Nicht nur das eine oder andere Bild transportiert historische Befunde, es sind Zahlenverhältnisse, massenhafte Daten, deren Interpretation auf sozial- und mentalitätsgeschichtliche Zusammenhänge führt. Inwieweit dies alles in den von Max Weber postulierten Prozess der «okzidentalischen Rationalisierung» oder in ein zivilisationstheoretisches Modell passt, ist eine offene Frage.

Die Säkularisierung der Bildthemen dürfte allerdings nicht in erster Linie auf einen Bedeutungsverlust des Religiösen verweisen, sondern auf einen Strukturwandel des Kunstmarktes, auf dem eben die Fürstenhöfe, dazu der neue Käufertypus des Sammlers immer mehr hervortreten. Seinen Prototyp hat der kultivierte Connaisseur in dem Florentiner Niccolò Niccoli. Zu seinem Habitus gehörte nicht nur ein weiss gedeckter Tisch und gepflegtes Äusseres: Er liebte es, sich mit schönen Dingen, Weltkarten, antiken Gemmen etwa, zu umgeben. Leute wie er, Vertreter des wohlhabenden Bürgertums und der Aristokratie, dürften in erster Linie zu den Käufern mythologischer Darstellungen und anderer Kunstwerke mit profaner Thematik gezählt haben, die im 15. und 16. Jahrhundert immer häufiger werden; auffällig ist auch eine nun immer deutlicher hervortretende Wertschätzung von Zeichnungen, die zu eigenständigen Sammelobjekten werden.

Unchristlich waren solche «Kunstfreunde» keineswegs. Peter Burkes oben zitierte Statistik zeigt: Religion und Konfession bleiben in der frühen Neuzeit wichtige Faktoren der Kunstproduktion. Ergänzend wäre noch daran zu erinnern, dass sich auch innerhalb der religiösen Kunst Differenzierungen vollziehen, die unter das Stichwort «Diskursrevolution» passen: So die nun in der monumentalen Kunst immer häufiger werdenden Darstellungen von Szenen aus der Passion Christi – einschliesslich des um die Mitte des 15. Jahrhunderts immer beliebteren Sujets des «Ecce homo» – und allen möglichen «Historien» nach der Bibel und apokryphen Texten, die den Gläubigen über die Bilder näher gebracht werden. Man kann sagen, dass weit-

aus die meisten überlieferten Kunstwerke des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit religiöse Themen behandeln, und das hat nicht nur damit zu tun, dass die Erhaltungschancen in Kirchen und Klöstern besser waren, als im profanen Ambiente: Allein dieser in den Museen der Welt augenfällige Befund verweist auf die Realität von Gesellschaften, in denen dem Religiösen grosse Bedeutung zugebilligt wurde.

Die reformatorische Bilderkritik und im Besonderen die ikonoklastischen Bewegungen richteten sich nicht gegen Kunst an sich, sondern gegen Kunst, die sich aus der Sicht der Reformatoren am falschen Ort befand und – vor allem – falsche Funktionen hatte. Was im profanen Bereich möglich war, konnte in sakralen Räumen auf entschiedenen Widerspruch stossen.

Wo die Grenze zwischen diesen Sphären verlief, bestimmten der Staat und, im Zusammenwirken mit ihm, die Kirche. Bis ins 17. Jahrhundert bleibt ein Charakteristikum der religiösen Auseinandersetzungen, dass die sakralen «Kernzonen», insbesondere die Kirchenräume, nicht klar gegenüber der profanen Welt abgegrenzt sind; der Glaubensstreit stimuliert den Eifer der Priester, das dem religiösen Reglement unterliegende Territorium möglichst auszudehnen, bis in die Schlafzimmer, ja bis in die Herzen der Menschen. Die staatlichen Gewalten tragen dies häufig mit. Sie überwachen, oft mit Hilfe von Spitzeln, die Moral, den christlichen Lebenswandel der Menschen; sorgen sich darum, dass nicht Verfehlungen Einzelner den Zorn Gottes über das Gemeinwesen, über Stadt und Staat bringen. Es ist dieser Vorgang der Fundamentaldisziplinierung, der Christianisierung und Konfessionalisierung umfasst und ein zentraler Aspekt der frühneuzeitlichen Gesellschaftsgeschichte ist. Die Errichtung des Gottesstaates auf Erden wird nicht allein in Genf versucht, es ist eine allgemeine Tendenz der Epoche, mit gravierenden, wenngleich im Einzelnen schwer abschätzbaren Folgen für die Menschen.⁸

Die Theologen und Pamphletisten der sich formierenden Konfessionsgruppen versuchten denn auch, sich ihrer eigenen Dogmatik zu vergewissern und sie gegen die der Kontrahenten abzugrenzen. Sie legen fest, was in den Künsten statthaft sein soll und was nicht, und versuchen, das dort, wo sie disponieren können, auch durchzusetzen. Die Bilder sehen sich innerhalb der sakralen «Kernzonen» verschärfter Reglementierung ausgesetzt, bald auch dort, wo der alte Glaube erhalten bleibt; eigene Bewertungen verdienten in diesem Zusammenhang Sonderströmungen wie Jansenismus oder Pietismus.

Andererseits, und das war die wichtigste Konsequenz der konfessionellen Kämpfe für die Geschichte der Kunst und ist für die Fragestellung des Kolloquiums von Interesse, öffneten sich ihr jenseits der sakralen Sphären weitere Räume. Dazu trägt die Bilderkritik beider Konfessionen bei. Giovanni Battista Armenini, ein auch als Maler aktiver Priester, unterschied in diesem Zusammenhang öffentliche und private Kunst und solche, die zur Ergötzlichkeit oder der frommen Andacht dienen sollten. Die Situation kurz

nach dem Konzil von Trient wird durch einen fiktiven Dialog in Raffaele Borghinis *Riposo* von 1584 auf den Punkt gebracht. Darin wird ein Engel auf Agnolo Bronzinos *Auf-erstehung* in der Florentiner Kirche SS. Annunziata als so lasziv, «tanto lascivo», kritisiert, dass es eine Schande sei: «Wenn ich diese Figur in meinem Haus hätte», entgegnet der Dialogpartner, «würde ich sie sehr schätzen und würde davon eine hohe Meinung haben, weil dies eine der feinsten und zartesten Figuren ist, die man sehen kann.»⁹

Auch in den protestantischen Niederlanden lassen sich entsprechende Differenzierungen beobachten. Selbst im reformierten Dordrecht hatte einer der Kirchenältesten ein Tafelbild mit der Darstellung der Muttergottes und eine «Verkündigung» in seinem Privatbesitz.¹⁰ Offenbar schätzte er diese Bilder als Kunstwerke. Andererseits wurde vor dem Kirchenrat Dordrechts 1629 der Fall eines öffentlich – «voor de deure» – sichtbaren Christus-Bildes verhandelt und beschlossen, den Bürgermeister darauf anzusprechen:

«De kerkenraet het goetgevonden den heer burgemeester aensprecken ende te versoecken dat het bort ingetrocken werde dewijle het seer ergerlijck is, ook voor die gene die van buijten comen ende over sulcks in een gereformeerde stadt niet behoorde getollereert te werden.»¹¹

Man sollte das Bild also in das Haus bringen: In der privaten Sphäre war die Darstellung Christi tolerierbar. Das galt auch für die Darstellung einer «nackten» Gestalt, die ein Kirchenältester in seinen «besten Räumen im ersten Stock» hängen hatte.¹²

In dieser Privatheit der Bürgerhäuser und der Paläste der Fürsten gewinnt die moderne Kunst ihre Inkubationsräume. Indem ihre Räume klarer definiert waren, konnte sich die Kunst ihre Themen jenseits des Sakralen unbefangener aneignen. Ausserhalb der Orte des Heiligen nahm ihr Spiel damit immer vielfältigere Gestalt an. Der sogenannte «Manierismus» hat als Ganzes eine nicht weniger wichtige Voraussetzung in dieser durch Reformation und Gegenreformation bewirkten, deutlicheren Abgrenzung des Profanen vom Sakralen, wie das Vordringen neuer Bildgattungen. Die Heiligen, die sich bisher unbekümmert in der Welt der Menschen aufgehoben haben, verlassen die Bilder, und das nicht nur in reformierten Milieus. Es bleiben als Motive die profanen Wohnstuben, die bukolischen Landschaften und die wohlgebauten Städte. Die antiken Götter und Heroen betreten Szenarien, deren Dignität darin liegt, dass sie «schön» sein wollen. Hier wird die «andere Seite» der Konfessionalisierung sichtbar: Die Künste dokumentieren eindrücklich die allmähliche Freisetzung eines Säkularisierungspotentials, eine der folgenreichsten Entwicklungen der frühneuzeitlichen Geschichte.

Nachdem Heiligendarstellungen in weiten Teilen des protestantischen Europas obsolet geworden waren, mussten sich die Künstler neu orientieren. Manche, wie Hans Holbein der Jüngere, verliessen bilderfeindliche Umgebungen und machten an Fürstenhöfen Karriere. Andere reagierten auf die nachreformatorische Situation, indem

sie ihre Themen wechselten und so auf die veränderte Marktsituation reagierten; das wurde für Hans Baldung Grien nachgewiesen.¹³

Belege für einen Strukturwandel des Kunstmarktes nach der Reformation bieten die von Peter Burke mitgeteilten Zahlen. Für das ausgehende 16. und das 17. Jahrhundert liegen einige weitere Statistiken vor, die es ermöglichen, die Trends weiterzuerfolgen und in konfessioneller und sozialgeschichtlicher Hinsicht zu differenzieren. So beobachtete Lucien Febvre, dass sich in Nachlassinventaren der Stadt Amiens bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts fast keine Bilder mit profanen Themen finden. Das ändert sich erst ab etwa 1560. Was wir «Diskursrevolution» nannten, hat eine soziale und eine zunehmend konfessionelle Dimension: Sie macht sich in den Haushalten der Bürgerinnen und Bürger offensichtlich verzögert bemerkbar.

Die Analyse ostmitteleuropäischer Hauseinrichtungen zeigte, dass eine Korrelation zwischen ökonomischem Status und Differenziertheit des Bilderbesitzes bestand. Je wohlhabender ein Bürger war, desto grösser war in seiner Sammlung gewöhnlich der Anteil an Bildern mit weltlichen Themen. Ausserdem zeigen sich konfessionell bedingte Unterschiede. Die Katholiken scheinen prozentual weit mehr religiöse Bilder besessen zu haben als die Bewohner protestantischer Städte; ähnliche Ergebnisse erbrachten Untersuchungen von Inventaren aus den Städten Amsterdam und Metz.¹⁴

Die Befunde bestätigen, was die Schriftquellen über die Frömmigkeitspraktiken der Konfessionsgruppen mitteilen: hier eine an Wort und Schrift orientierte Glaubenspraxis, dort Formen, die Bilder und Skulpturen als Stimulanz der Andacht verwenden. Aber John M. Montias' Analyse von Amsterdamer Inventaren brachte auch ans Licht, dass das Interesse der Katholiken an Landschaftsdarstellungen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts sprunghaft zunahm – ein Indiz für das Ende des konfessionellen Zeitalters? In dieselbe Richtung weist der Rückgang moralisierender Sujets zur selben Zeit.¹⁵ John Loughman und John M. Montias beobachteten, dass in Dordrecht Darstellungen mit religiösen Themen ungeniert neben mythologischen Sujets plazierte wurden.¹⁶ So hing im «voorhuis» des Katholiken Jochim van Aras 1665 eine Darstellung der Heiligen Familie von Gerard van den Eeckhout neben einem *Herkules auf einem Brunnen* von Thomas Wijck und einer gerahmten Zeichnung eines Cupido. Und Antony de Brul plazierte – nach einem Inventar von 1653 – ein Marienbild Jan van Scorels neben einer Aktdarstellung Cornelis van Haarlems.

Geht man auf der sozialen Skala weiter «nach unten» und berücksichtigt auch ländliche Verhältnisse, stellen sich die Dinge wieder anders dar.¹⁷ Bis ins späte 18. Jahrhundert dominieren in Einblattdrucken der französischen Provinz, die für den massenhaften Konsum bestimmt waren, religiöse Themen; sie machten noch immer über die Hälfte der Produktion aus. Nur zögernd dringen neue Produkte wie illustrierte Kalender und Darstellungen mit politischer Ikonographie vor: Hier hatte die für das 18. Jahrhundert

postulierte «déchristianisation» also deutliche Grenzen. Allein in Paris gehen die religiösen Themen deutlich zurück.

Das sind nur punktuelle Befunde, die aber das Potential von Bildquellen für mentalitätsgeschichtliche Analysen demonstrieren. Inwieweit die statistisch greifbare Entwicklung tatsächlich mit gesellschaftlichem Wandel korrespondiert, ist für jeden Einzelfall zu klären.

Dass es nicht allein die Reformation ist, die für die Verbreiterung des Themenspektrums in den Künsten sorgt, ist unbestreitbar. In manchen Gegenden scheinen die Aufträge für sakrale Kunst schon vor der Reformation merklich zurückgegangen zu sein.¹⁸ Sie forcierte nur einen Prozess, der schon mit der humanistischen Diskursrevolution Kontur gewonnen hatte: Ähnlich dramatische Veränderungen wie im Bereich der Porträtkunst vollziehen sich in anderen Gattungen. Das 15. Jahrhundert hatte zwar bereits das «autonome Stadtporträt» erfunden; das 16. Jahrhundert aber wird nicht nur einige wenige, sondern Tausende von Porträts identifizierbarer Stadtindividualitäten erleben. Und es wird immer neue Perspektiven auf die Stadt konstruieren. Die erste Vogelschauvedute ist vorreformatorisch, nämlich Jacopo de Barbaris' Venedig-Ansicht von 1500. Aber bereits die zweite, Jörg Selds Augsburg-Plan (1521), stammt aus der Zeit nach dem Auftreten Luthers.

Auch die «autonome Landschaft» ist in der Kunst des 15. Jahrhunderts sozusagen schon mit Händen zu greifen, löst sich aber noch nicht aus dem religiösen oder mythologischen Kontext: Man denke an die Pionierleistungen von Melchior Broederlam, Konrad Witz oder an die bezaubernden Landschaftshintergründe auf Bildern des Geerten tot Sint Jans, etwa auf seinem Bildnis Johannes des Täufers (1485–90, Berlin). Zum ersten Mal wurde der Begriff «Landschaftsmaler» (anscheinend durch Albrecht Dürer) auf den Niederländer Joachim Patinir angewandt. Er verbreitete sich dann mit Carel van Manders *Schilder-Boeck* (1608).¹⁹

Technisch war die Entwicklung mit der Perfektionierung der Luftperspektive durch Leonardo da Vinci – sein berühmtes «sfumato»! – bereits völlig ausgereift.²⁰ Albrecht Dürers exzeptionelle Stadt- und Landschaftsaquarelle, dann die Aussenseiten eines Triptychons von Gerard David (1505/10, Den Haag, Mauritshuis) machen den Anfang; letztere sind indes noch auf die religiöse Darstellung des Inneren des Altars bezogen. Um 1526/28 entsteht das erste Ölgemälde, das eine Landschaft zeigt – und nur eine Landschaft: Albrecht Altdorfers *Donaulandschaft mit Schloss Wörth*. Das Bild ist Präludium zur Blüte der Landschaftsmalerei, die schon im 16. Jahrhundert als Domäne des Nordens angesehen wurde. So schreibt Giorgio Vasari in einer oft zitierten Briefstelle von 1547, es gebe kein Haus eines Schuhflickers, in dem nicht «deutsche» Landschaften (wobei er an Niederländer denkt) hingen. Das 17. Jahrhundert dann kennt unzählige autonome Landschaften; dazu entstehen Spezialformen wie Seestücke oder Marinebilder. Ein Sammler, der etwa ein Stilleben mit Fischen, eine Landschaft bei Mondschein oder eine Wirtshausszene

kaufen wollte, wusste genau, bei welchem Spezialisten dergleichen zu haben war.²¹

Ganz ähnliche Aussagen liessen sich über weitere Bildgattungen machen. Mythologische Darstellungen und Historienbilder im engeren Sinn, Erzählungen profaner historischer Ereignisse, entfalten sich vor allem in der italienischen, französischen und spanischen Kunst. Auch diese Bildgattungen sind nicht erst Erfindungen der Zeit nach der Reformation. Doch steigt ihre Zahl mit dem 16. Jahrhundert exponentiell an. Dasselbe gilt für autonome Stilleben: Die Nebensachen der spätmittelalterlichen Bilder bringen es zu Hauptdarstellern. Um 1490 malt Hans Memling auf die Rückseite eines «Privatporträts» ein kunstvolles «Stilleben», eine Majolika-Vase mit Lilien und Iris (Madrid, Museum Thyssen – Bornemisza); wenig später entsteht Jacopo de Barbaris' Arrangement eines Rebhuhns mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen von 1504 (München). Aber war es wirklich als selbständiges Bild gedacht? Das erste unbestritten «reine» Stilleben seit der Antike stammt aus den 90er-Jahren des Cinquecento: Caravaggios *Fruchtkorb* (Ambrosiana, Mailand).²²

Ihre spektakulärste Ausdifferenzierung findet die nachreformatorische Diskursrevolution in der Kunst der Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts. Genre, Landschaft, Seestück – all das sind wenn nicht niederländische Erfindungen, so doch Gattungen, die hier ihre grosse Blüte erleben, ganz zu schweigen vom Porträt und Selbstporträt; friedliche Interieurs werden allerdings erst nach Verbriefung der staatlichen Unabhängigkeit im Jahre 1648 wirklich häufig.

Warum es dazu kam, ist ein eigenes Forschungsproblem. Man wird zunächst auf die grosse Tradition der altniederländischen Malerei überhaupt verweisen können; dann auf den wirtschaftlichen Aufstieg durch die Ausweitung des Seehandels, durch den auch das für Kunstkäufe erforderliche Kapital zusammenkam; schliesslich auf die konfessionelle Situation. Sie förderte in den Niederlanden die besonders dezidierte Erweiterung einer Sphäre «profaner» Kunst, den Verlust der traditionellen religiösen Sujets, der Heiligen- und Wunderdarstellungen. Bezeichnenderweise hielt Calvin selbst gerade die Darstellungen von Landschaften, Tieren, Städten, Historien und Porträts für unbedenklich, da sie nur dem «plaisir» dienen.²³ Dabei dachte er natürlich an Kunst ausserhalb sakraler Bereiche.

Die Differenz zum jeweils Anderen bildete sich mit der Zeit über die Adaption spezifischer Bildthemen heraus. Katholische Hausbesitzer liessen ihre Fassaden mit Heiligen, und besonders oft mit Darstellungen der Muttergottes und dem Jesuskind freskieren. Die Protestanten ziehen gemäss der Empfehlung Luthers biblische Historien, mythologische Szenen und Bilder aus der antiken Geschichte vor, daneben Bilder «guter Helden» und berühmter Männer; über Jubiläumsbilder versichern sie sich der Tradition ihres Bekenntnisses.²⁴

Gelegentlich werden Annäherungen der kulturellen Stile sichtbar – wie man überhaupt die Unterschiede nicht

immer scharf konturieren darf. Amsterdamer Inventare zeigen biblische Historien in Haushalten unterschiedlicher Konfession; das Alte Testament hat bei den Protestanten nur eine leichte Präferenz.²⁵

Dass sich die verschiedenen Konfessionen oft eines durchaus ähnlichen künstlerischen Vokabulars bedienen, wird schon in der Anfangszeit der Reformation nachweisbar. So benutzten die Anhänger Luthers die gegnerische Bildsprache, um ihren Helden zu feiern. Luther wird durch Hans Baldung Grien und Lukas Cranach mit Nimbus wie ein vom Geist Gottes inspirierter Evangelist oder Kirchenvater gezeigt.²⁶ Noch 1586 schrieb Theodor de Bèze im Vorwort zu seinen *Icones*, welche die Bilder berühmter Reformatoren beinhalten, er fühle sich angesichts dieser Darstellungen zu frommen Gedanken bewegt: eine frappierende Analogie zur Rechtfertigung frommen Bildgebrauchs durch den nachtridentinischen Katholizismus. Genau das wurde schon im 16. Jahrhundert als Problem empfunden.²⁷

Die deutlichsten Konvergenzen zwischen den kulturellen Stilen der Konfessionen werden in Kontaktzonen nachweisbar, dort, wo man sich auf engem Raum begegnete. Der Historiker Etienne François, der das Phänomen am Fall des gemischtkonfessionellen Augsburg des 17. und 18. Jahrhunderts untersucht hat, sprach von regelrechtem «*désir mimétique*».²⁸ Aber auch die erwähnte steigende Wertschätzung, die Amsterdamer Katholiken Landschaftsbildern entgegenbrachten, könnte auf eine Angleichung der Konfessionskulturen hindeuten. Schliesslich ist daran zu erinnern, dass die «Konfessionalisierung» keineswegs ein flächendeckend wirksamer Vorgang war. Zwischen den Fronten gingen viele ihren eigenen Weg, blieben Räume der Heterodoxie und der Irenik. Schon gar nicht lässt sich Kunst – wie etwa die Verhältnisse in den konfessionell sehr heterogen strukturierten Niederlanden zeigen²⁹ – immer völlig aus religiösen Mentalitäten ableiten.

ANMERKUNGEN

- 1 Der folgende Beitrag basiert in wesentlichen Teilen auf Ausführungen in meinem Buch: BERND ROECK, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004.
- 2 Zum Zusammenhang zwischen beidem vgl. MICHAEL BAXANDALL, *Giotta and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971.
- 3 Vgl. GOTTFRIED BOEHM, *Bildnis und Individuum*, München 1985, S. 16–18.
- 4 Über Galerien, Wunderkammern und «studioli»: WOLFRAM PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970. – WOLFGANG LIEBENWEIN, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977. – KRYSZTOF POMIAN, *Collectors and Curiosities*, (1987), Cambridge 1990. – HORST BREDEKAMP, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993. – ARTHUR MACGREGOR, *Die besonderen Eigenschaften der «Kunstkammer»*, in: ANDREAS GROTE (Hrsg.), *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (= Berliner Schriften zur Museumskunde 10), Opladen 1994, S. 61–106. – HARRIET ROTH, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat «Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi» von Samuel Quiccheberg*, Berlin 2000. – KLAUS MINGES, *Das Sammlungswesen in der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998. – CLAUDIA RÜTSCHKE, *Die Kunstkammer in der Zürcher Wasserkerche. Öffentliche Sammeltätigkeit einer gelehrten Bürgerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus museumsgeschichtlicher Sicht*, Bern 1997.
- 5 Vgl. BRIGITTE BUETTNER, *Dressing and Undressing Bodies in Late Medieval Images*, in: THOMAS GAEHTGENS (Hrsg.), *Künstlerischer Austausch*, Akten des XXVIII. Internat. Kongress für Kunstgeschichte, Berlin 1992, Bd. 2, S.383–392, hier S. 387.
- 6 EBERHARD KÖNIG / CHRISTIANE SCHÖN, *Stilleben*, Berlin 1996, S. 43, zum Folgenden S. 17–19, 50.
- 7 PETER BURKE, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Frankfurt am Main 1984, S. 285.

- 8 Vgl. BERND ROECK, *Randgruppen, Minderheiten, Aussenseiter. Fremde im Deutschland der frühen Neuzeit*, Göttingen 1993, S. 16–21.
- 9 THOMAS FRANGENBERG, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstkritik des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 90.
- 10 JOHN LOUGHMAN / JOHN MICHAEL MONTIAS, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle 2000, S. 48.
- 11 JOHN LOUGHMAN / JOHN MICHAEL MONTIAS (vgl. Anm. 10), S. 184.
- 12 JOHN LOUGHMAN / JOHN MICHAEL MONTIAS (vgl. Anm. 10), S. 49.
- 13 TOM A. BRADY, *The Social Place of a German Renaissance Artist: Hans Baldung Grien (1484/85 – 1545) at Strasbourg*, in: *Central European History* 8, 1975, S. 295 – 315. – Allgemein – mit Zahlen: CARL C. CHRISTENSEN, *The Reformation and the Decline of German Art*, in: *Central European History* 6, 1973, S. 207–232.
- 14 JAN HARASIMOWICZ, *Das Kunstmäzenatentum der ostmitteleuropäischen Städte in der frühen Neuzeit*, in: THOMAS W. GAEHTGENS (vgl. Anm. 5), S. 221–232, S. 223. – RUDOLF SCHLÖGL, *Geschmack und Interesse. Privater Bildbesitz in rheinisch-westfälischen Städten vom 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert*, in: HANS-ULRICH THAMER (Hrsg.), *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln/Weimar 2002, S. 125–157. – Zu Amsterdam und Metz: JOHN LOUGHMAN / JOHN MICHAEL MONTIAS (vgl. Anm. 10). – PHILIP BENEDICT, *Towards the Comparative Study of the Popular Market for Art: The Ownership of Paintings in Seventeenth-Century Metz*, in: *Past and Present* 109, 1985, S. 108–112.
- 15 LYCKLE DE VRIES, *The Changing Face of Realism*, in: DAVID FREEDBERG / LYCKLE DE VRIES (Hrsg.), *Art History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991, S. 209–244, 229.
- 16 JOHN LOUGHMAN / JOHN MICHAEL MONTIAS (vgl. Anm. 10), S. 50.
- 17 Nach PIERRE GOUBERT / DANIEL ROCHE, *Les Français et l'Ancien Régime*, Bd. 2: *Culture et Société*, Paris 1984, S. 275–279. – MICHEL VOVELLE, *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII^e siècle. Les attitudes devant la mort*

- d'après les clauses des testaments, Paris 1973. – LORNE CAMPBELL, *The Art Market in the Southern Netherlands in the 15th Century*, in: *The Burlington Magazine* 118, 1976, S. 188–198.
- ¹⁸ MAX HASSE, *Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21, 1976, S. 31–42, hier S. 39.
- ¹⁹ Vgl. WERNER BUSCH (Hrsg.), *Landschaftsmalerei*, Berlin 1997. – ALEXANDER PERRIG (Hrsg.), *Landschaft. Entstehung – Gestaltung – Darstellung*, Trier 1994. – NILS BÜTTNER, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunde im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.
- ²⁰ MOSHE BARASH, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978, S. 73–76.
- ²¹ LYCKLES DE VRIES (vgl. Anm. 15), S. 216.
- ²² NORBERT SCHNEIDER, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1994. – EBERHARD KÖNIG / CHRISTIANE SCHÖN (vgl. Anm. 6). – SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998 und noch immer CHARLES STERLING, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris ³1985.
- ²³ REINDERT FALKENBURG, *Calvinism and the Emergence of Dutch Landscape Art. An Evaluation*, in: PAUL CORBEY FINNEY (Hrsg.), *Seeing Beyond the Word. Visual Arts and the Calvinistic Tradition*, Grand Rapids 1999, S. 343–368, hier S. 345.
- ²⁴ JAN HARASIMOWICZ in: THOMAS W. GAEHTGENS (vgl. Anm. 14), S. 223. – Vgl. SIEGFRIED MÜLLER / ANNELORE RIEKE-MÜLLER, *Konfession, Bildverständnis und die Welt der Dinge: Überlegungen zu einem Problemfeld*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 93, 2002, S. 369–390, hier S. 375. – Jubiläumsbilder: THOMAS PACKEISER, *Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 93, 2002, 317–338, hier S. 330, Anm. 50.
- ²⁵ GABRIEL M. PASTOOR, *Biblische Historienbilder im Goldenen Zeitalter in Privatbesitz*, in: CHRISTIAN TÜMPPEL (Hrsg.), *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, München/Berlin 1994, S. 122–133, hier S. 122. – Vgl. auch ANDREAS TACKE, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Wertstatt (1520–1540)*, Mainz 1992.
- ²⁶ Vgl. HANS ULRICH HOFMANN, *Luther und die Johannes-Apokalypse. Dargestellt im Rahmen der Auslegungsgeschichte des letzten Buches der Bibel und im Zusammenhang der theologischen Entwicklung des Reformators* (= Beiträge zur Geschichte der biblischen Exegese 24), Tübingen 1982, S. 153–159. – MARTIN WARNKE, *Cranachs Luther. Entwürfe einer Image*, Frankfurt am Main 1984.
- ²⁷ Vgl. PAUL BOESCH, *Der Zürcher Apelles. Neues zu den Reformatorbildnissen von Hans Asper*, in: *Zwingliana* 9, 1949, S. 16–50. – MARY G. WINKLER, *A Divided Heart: Idolatry and the Portraiture of Hans Asper*, in: *Sixteenth Century Journal* 18, 1987, S. 213–230. – MARY G. WINKLER, *Calvin's Portrait: Representation, Image, or Icon?*, in: PAUL CORBY FINNEY (vgl. Anm. 23), S. 243–251, S. 244.
- ²⁸ ETIENNE FRANÇOIS, *Die unsichtbare Grenze. Protestanten und Katholiken in Augsburg 1648–1806*, Sigmaringen 1991.
- ²⁹ GARY SCHWARTZ, *Rembrandt: His Life, His Paintings*, New York 1985, S. 31.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag analysiert die Positionierung und Funktion sakraler und profaner Bildwerke in bürgerlichen Wohnungen insbesondere des Heiligen Römischen Reiches und der Niederlande im 16. und 17. Jahrhundert. Ausserhalb der Privatsphären waren die Kunstwerke seit dem Konzil von Trient und den darauf folgenden reformatorischen Gegenbewegungen verschärfter Reglementierung ausgesetzt; im Inneren, dem privaten Bereich, wurde möglich, was «aussen», in öffentlichen Räumen, zusehends weniger statthaft war. Insgesamt glichen sich die Bildbestände der Konfessionen offensichtlich immer mehr einander an. Dazu entwickelte sich eine zunehmende Gattungsdifferenzierung in Freiräumen, die von den religiösen Reglementierungen nicht erfasst wurden.

RÉSUMÉ

L'article analyse la position et la fonction de peintures sacrées et profanes dans les habitations bourgeoises notamment du Saint Empire romain et des Pays-Bas au XVI^e et au XVII^e siècle. En dehors de la sphère privée, les œuvres d'art étaient soumises à une réglementation plus stricte depuis le Concile de Trente et les mouvements réformateurs opposés qui avaient suivi. A l'intérieur, dans le domaine privé, on admettait ce qui, dans les espaces publics, était visiblement moins toléré. Dans l'ensemble, les images véhiculées par les différentes confessions révélaient une tendance évidente à l'uniformisation. Une différenciation accrue des genres se développa dans les domaines qui n'étaient pas marqués de l'empreinte des préceptes religieux.

RIASSUNTO

Il contributo esamina la collocazione e la funzione dei dipinti sacri e profani nelle case borghesi, in particolare in quelle del Sacro Romano Impero e dei Paesi bassi durante il XVI e il XVII Secolo. In seguito al Concilio di Trento e al successivo movimento contro-riformatore, le opere esposte in ambito pubblico erano soggette a regolamentazioni alquanto severe, mentre in ambito privato rimaneva permessa l'esposizione di opere i cui contenuti venivano sempre meno tollerati «all'esterno», ossia nello spazio pubblico. Complessivamente le opere eseguite nell'ambito delle due confessioni, la cattolica e la protestante, erano soggette ad una crescente uniformità. Per contro, generi di pittura più variati venivano sviluppati all'interno degli spazi privati, i quali non erano contemplati dalla regolamentazione religiosa.

SUMMARY

The article analyses the role and function of sacred and profane paintings in bourgeois homes, especially of the Holy Roman Empire and the Netherlands in the 16th and 17th centuries. After the Council of Trent and the ensuing reformatory counter movements, works of art were subjected to more stringent regulations. However, these regulations did not affect the art displayed in the privacy of the home. While the visual inventory of religious confessions became increasingly similar, the distinction among the genres grew markedly in areas that were not governed by religious regulations.