

Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch

Zur Einführung:  
Bauern, Bäder und Bordelle?, oder:  
Was soll uns die frühe Genremalerei sagen?

Die Frage nach den Ursprüngen der Genremalerei und danach, warum Künstler, Auftraggeber und Käufer Gemälde und Graphiken mit scheinbar Alltäglichem produzierten, in Auftrag gaben oder erwarben, eröffnet ein bedeutendes Forschungsfeld.<sup>1</sup> Für dessen Erschließung ist es unerlässlich zu erkennen, dass gerade in vermeintlichen Alltagsszenen neue Wege der Moraldidaxe beschritten wurden. Wer heute den Gattungsbegriff der Genremalerei nutzt, muss jedoch eine historische Entwicklung mitdenken, bei der Begriffs- und Darstellungsgeschichte strikt zu trennen sind. Schon oft wurde festgestellt, dass die Genremalerei im ‚Groot Schilderboek‘ Gérard de Laïresses von 1707 zwar eine erste ausführlichere Einordnung erfuhr,<sup>2</sup> der Begriff aber erst mit der französischen Kunsttheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand und damit lange, nachdem ihre erste Hochphase vergangen war. Denis Diderots Unterscheidung in „peinture d’histoire“ und „peinture de genre“ – mit seinen Worten der Nachahmer der empfindsamen lebendigen Natur (= der Historienmaler) abgegrenzt vom Nachahmer der rohen und unbewegten Natur (= der Genremaler) – etablierte den Terminus, dem von nun an eine große Erfolgsgeschichte vergönnt war.<sup>3</sup> Seitdem wird die Genremalerei als Darstellung alltäglicher Szenen im Unterschied zur Historienmalerei im Sinne der Repräsentation mythologischer, christlicher oder historischer Szenerien gefasst. Die Frage jedoch, ob Genrebilder über andere Mittel der Bedeutungskonstitution verfügen als etwa Historien, blieb in vielen Fällen ein Desiderat. Das Auseinanderklaffen von Begriffs- und Darstellungsgeschichte führt notwendigerweise zu der Frage, in welchem Bewusstsein Künstler des 16. Jahrhunderts ihre Bilder geschaffen haben, wenn sie sich noch gar nicht darüber im Klaren waren, dass sie ‚Genremaler‘ sind oder doch zumindest ‚Genrebilder‘ geschaffen haben.

1 Für Hinweise zu den folgenden Überlegungen danken wir Bertram Kaschek, Dresden.

2 Vgl. DE LAIRESSE: *Schilderboek*, Bd. 1, Buch III, Kap. 1, S. 167–174. Nach Laïresse kann die Genremalerei aufgrund ihrer Kurzlebigkeit nur das Gegenwärtige, die *waare geschiedenis* abbilden und weder Abstraktes noch Sinnbildhaftes visualisieren. Die bloße Wiedergabe des ‚Ist-Zustands‘ verschleie demzufolge dem Maler, der aufgrund dieser Tatsache von Laïresse als einfacher Handwerker angesehen wird, einen Idealzustand der Welt wiederzugeben. Aus diesem Grund fordert Laïresse, Darstellungsmodi der antiken Manier auch für die Genrekunst fruchtbar zu machen.

3 *La ligne était trace de toute éternité: il fallait appeler ‚peintres de genre‘, les imitateurs de la nature brute et morte; ‚peintre d’histoire‘, les imitateurs de la nature sensible et vivante; et la querelle était finie, sowie zuvor bereits Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux; le peintre d’histoire, ou n’a jamais vu, ou n’a vu qu’un instant la sienne, siehe: DIDEROT: Essai, S. 505 sowie 507f.*

Mit der Frage, wie Genremalerei *avant la lettre* aufgefasst und kategorisiert worden ist, beschäftigt sich der vorliegende Tagungsband ebenso wie mit der Frage, wie die Genese des Genrebildes in den letzten Jahrzehnten des Spätmittelalters bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts vonstättenging, die schlussendlich zur Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts führte. Was die Begrifflichkeit betrifft, so führt ein langer Weg in die Antike zurück. Das lateinische Wort *genus*, das bekanntlich das Geschlecht bezeichnet, wird schon von Plinius gebraucht, um die Eigenart bestimmter Bilder zu charakterisieren. Damit ist aber lediglich die Art ihrer Darstellung gemeint, Genus ist Genre nicht im Sinne einer Gattung, sondern im Sinne eines in bestimmter Weise geschaffenen Werks.<sup>4</sup> Dabei ist zu beachten, dass sich die genannten Kategorien nicht parallel zueinander entwickelt haben. Wie festgestellt wurde, entstand der Begriff der Genremalerei im 18. Jahrhundert, während die erste Hochphase dieser Kunstform bereits im ‚langen‘ 15. Jahrhundert einsetzte und im holländischen *Gouden Eeuw* ihren ersten und auch wirkmächtigsten Höhepunkt erfuhr.

Traditionellerweise wurde die Genremalerei im 20. Jahrhundert über zwei Eigenschaften definiert.<sup>5</sup> Demnach stellt sie einerseits eine Wiedergabe des Alltags dar und zeichnet sich andererseits durch ihren realistischen Darstellungsmodus aus, wobei verständlicherweise die Kunst des 17. Jahrhunderts im Zentrum stand. Doch in der Auseinandersetzung mit den überlieferten Kunstwerken wird schnell deutlich, dass die Darstellung alltäglicher Szenen oder Motive keiner Epoche exklusiv vorbehalten ist. Bereits in der Antike wurden Gebrauchsgegenstände mit profanen Motiven geschmückt und bestimmte Räume in Wohnhäusern mit aufwändigen Bildprogrammen ausgestattet, die mit Darstellungen des Alltags aufwarteten. Antike Textquellen berichten ausführlich von Bildern, in denen Jagdszenen beschrieben werden – man denke etwa an Philostrats ‚Eikones‘.<sup>6</sup> Plinius überliefert im 35. Buch seiner ‚Naturgeschichte‘ zahlreiche kuriose Bilderfindungen, die man als ‚Genrebilder‘ hat deuten wollen.<sup>7</sup> Immer wieder beschreibt er Details, die als außergewöhnlich gelungen bezeichnet werden und dem Autor zufolge das Staunen der Betrachter hervorriefen. Viele der Bilder werden als komisch bezeichnet und für ihren besonderen Realismus gelobt. Dabei hat die ‚Traubenepisode‘ aus dem Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios gar den Charakter eines Topos erhalten, der das Problem illusionistischer Kunst zum Thema macht.<sup>8</sup>

Die Vielfalt der von Plinius beschriebenen Themen sticht ins Auge. Hunde mit Schaum vor der Schnauze, eine alte Frau, die eine Fackel trägt, Spaziergänger, Schiffsreisende und Männer, die Frauen in sumpfigem Gelände auf den Schultern tragen, finden Erwähnung, um nur wenige Motive zu nennen. Leider sind die in der ‚Naturgeschichte‘ erwähnten Kunstwerke nicht überliefert, aber eine große Anzahl antiker Kunstgegenstände und Malereien zeugt von der extremen Varianz profaner Bildsujets, die sogar pornographische Darstellungen beinhaltet. Gleichwohl verdichten sich die

4 Immerhin heißt es in der ‚Naturalis historia‘ in Bezug auf ein Bild des Malers Antiphilus *id genus picturae*, vgl. PLINIUS SECUNDUS MAIOR: *Historia*, S. 114.

5 Einleitend im Sinne einer ersten Übersicht: GAEHTGENS: *Genremalerei*, S. 14–46.

6 PHILOSTRATOS: *Bilder*, S. 158–162.

7 Dabei fällt auf, dass der antike Autor mehrfach erwähnt, jene Künstler hätten auf kleinformatigen Tafeln *parvis tabellis* gemalt, vgl. PLINIUS SECUNDUS MAIOR: *Historia*, S. 24; RAUPP: *Bauernsatiren*.

8 Vgl. PLINIUS SECUNDUS MAIOR: *Historia*, S. 28.

Motivauzfählungen im 35. Buch der ‚Naturgeschichte‘ nicht zu einer theoretischen Position.

Auch die Erwähnungen von Peiraikos, der als „Schmutzmaler“ bezeichnet wird, oder Antiplikos, der einen Mann mit lächerlichem Aussehen und Namen Gryllos dargestellt hat, weshalb man diese Art der Malerei als Grylloi bezeichnet habe, helfen nicht wirklich weiter.<sup>9</sup> Jedoch boten solche Etikettierungen sicherlich den Humanisten spätere Anknüpfungspunkte für einen Vergleich ihrer eigenen Zeit mit jener der ‚idealen‘ Vergangenheit, und in der Regel dienten sie der Nobilitierung der eigenen Gegenwart.

Hinsichtlich der Bezugnahme der Kunstwerke auf eine alltägliche Welt unterscheidet sich das Mittelalter nicht von der Antike. Immer wieder wurde im Zusammenhang der Genrekunst auf die Tradition der Stundenbücher mit ihren Darstellungen jahreszeitlicher profaner Tätigkeiten und ihren oft komischen Szenen im Marginalbereich verwiesen. In der mittelalterlichen Skulptur sind es vor allem Kapitelle oder Misericordien, die weltliche und zum Teil sogar obszöne Motive präsentieren und – zumindest in formaler Hinsicht – als Vorläufer der Genremalerei erachtet werden können. Dies betrifft ebenso die vielfältige Ausgestaltung von Wohnhäusern sowie des Kunsthandwerks vom verzierten Emailbecher bis zur Ofenkachel.<sup>10</sup> Auch Kupferstiche eines Meisters E.S., Israhel van Meckenems oder auch Martin Schongauers seien erwähnt, um nur drei der wichtigsten Protagonisten zu nennen, die in ihren Werken nicht selten die mittelalterliche Minne persiflieren und etwa in zahlreichen Variationen das Problem der Geschlechterverhältnisse und der ‚Weibermacht‘ thematisieren.<sup>11</sup>

Die Liste der zweifelsohne formal existierenden Vorbilder und Einflüsse auf das Faktum Genremalerei ließe sich beliebig erweitern. Doch bereits nach dieser kurzen Aufzählung ist festzuhalten, dass der Begriff des ‚Alltäglichen‘ zu unscharf ist und nicht weniger voraussetzungsreich und historisch als jener der Genrekunst. Das grundsätzliche Problem ist hierbei doch Folgendes: Wenn die gegenständliche Malerei auf die Welt verwiesen ist, wie sollten da Welt und Alltag getrennt werden können? Dies wird deutlich, wenn man den Versuch unternimmt, den Gegenbegriff zum Alltag zu bilden, der zumindest seit dem europäischen Mittelalter für den Adel im Begriff des ‚Fests‘ zu finden ist.

Setzt man hingegen gemäß christlich-biblischer Tradition Alltag mit Arbeit gleich, stellt man fest, dass es einen grundsätzlichen Unterschied macht, wie in Antike und Christentum Arbeit bewertet wurde: Sowohl die Arbeit als alltägliche Bestimmung des Menschen, als auch seine Leiblichkeit im Sinne materieller Reproduktion verweisen unter einer biblischen Perspektive letztlich auch immer auf seine Vertreibung aus dem Paradies. Wenn in bildlichen Szenen und Marginalien der Wechsel der Jahreszeiten und die damit einhergehenden Tätigkeiten beschworen werden, wird dem Menschen die Übergängigkeit allen Seins vor Augen geführt.<sup>12</sup> Die Genrekunst besitzt somit die

9 Vgl. PLINIUS SECUNDUS MAIOR: *Historia*, S. 84f. [...] *idem iocosus nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit* [...]. In der Regel dienen sie Humanisten, aber auch anderen Maler ihrer Zeit, sie zu charakterisieren.

10 Vgl. MÜNCH: *Kunst-Kinder*.

11 Zuletzt hierzu: KAT. AUSST.: *Jahreszeiten*; Vgl. zur Weibermacht etwa MÜLLER: *Naturwesen*, S. 47f. u. S. 56; KAT. AUSST.: *Lust*; METKEN: *Kampf*.

12 Wie es Erasmus im ‚Handbüchlein eines christlichen Streiters‘ von 1503 ausdrückt: ERASMUS VON ROTTERDAM: *Enchiridon*, S. 125–139.

Potenz, das allgemein Menschliche unter dem Blickwinkel des Christentums zu veranschaulichen, die Existenz des von Gott sowohl geschaffenen als auch gestraften Menschengeschlechts zu schildern, dessen Fortexistenz von den Grundbedingungen täglicher Arbeit und sexueller Reproduktion abhängt. Gleichzeitig führt sie die moralische und intellektuelle Beschränktheit des Menschen vor Augen,<sup>13</sup> der eben ein begrenztes und damit imperfektes Abbild seines eigenen Schöpfers darstellt.

Auch dem Begriff des ‚Realismus‘ ist kein analytischer Wert zu eigen, changiert er doch zwischen illusionistischem Darstellungsvermögen und drastischen Themen. Und was ist gewonnen, wenn man am Boden einer antiken Trinkschale eine pinkelnde Hetäre entdeckt? Antizipiert ein solches Scherzgefäß Genremotive der Frühen Neuzeit? Formal ja, dennoch ist im Neuen nicht nur das Alte enthalten, sondern es ist davon auszugehen, dass im Neuen auch immer zumindest der Versuch einer Interpretation gegeben ist. Ähnlichkeiten allein stellen noch keine Erklärungen dar.

Ein ebenso großes Problem ist die dialektische Gegenüberstellung von Profanem und Religiösem und der Versuch, das Phänomen der Genremalerei über diese Abgrenzung zu fassen zu bekommen. Sie suggeriert nämlich, dass der Prozess zunehmender Säkularisierung die Genremalerei geradezu mechanisch hervorgebracht habe. Es steht heute außer Frage, dass es gerade in jenem Zeitraum, in dem sich das Forschungsthema des vorliegenden Bandes bewegt, überaus problematisch ist, von einem nichtreligiösen Bereich zu sprechen, sind doch Religion und Profanes auf das Engste miteinander verwoben, oder – um es anders zu formulieren: Es fehlt uns schlicht das ‚Quellenkorpus‘, das es zuließe, diese strikte Trennung zu verifizieren.

Den wichtigsten Ausgangspunkt zur Entstehung der Genrekunst erkennen wir in ihrer didaktischen Ausrichtung. Der Predigt gleich ermöglicht sie den Rezipienten sowohl einfache als auch anspruchsvolle Interpretationen. Dies verweist uns auf das implizite Vorbild, denn Kirchenväter und Reformatoren stimmen darin überein, dass die Bibel die Eigenschaft besitzt, sich den unterschiedlichen Bildungsniveaus der Leser anzupassen.<sup>14</sup> Ihre Lektüre schließt niemanden aus, wie Augustinus zu berichten weiß. In diesem Sinne ist die Genremalerei eine Kunstform, die sich gleichzeitig an unterschiedlich gebildete Rezipienten wendet. Ihre Darstellung alltäglicher Szenen setzt keine literarische Bildung voraus.

Im Gegenteil, die Sprache der Bibel und der Genremalerei sind humil. Sie zeichnen sich durch Zugänglichkeit aus. *Humilitas* darf jedoch nicht nur im Sinne des Bemühens um Allgemeinverständlichkeit verstanden werden, denn der Mensch selbst ist humil im Sinne der Schöpfungsgeschichte:<sup>15</sup> Er ist aus Erde geformt. Diese Erkenntnis berücksichtigen die Werke der Genrekunst insofern, als sie die Leiblichkeit des Menschen

13 Vgl. BACHTIN: *Rabelais*, S. 52–105.

14 „Die Hl. Schrift versteht es, sich mit ihrer Ausdrucksweise unserem Verständnis anzupassen“ (ERASMUS VON ROTTERDAM: *Willen*, S. 21). Sie zieht uns unsern Möglichkeiten entsprechend zum Göttlichen empor. Die Bibel ist der einzige Text, den man nie falsch verstehen kann. Schon in der aristotelischen Rhetorik findet sich eine didaktische Legitimation des „dunklen“ und „rätselhaften“ Ausdrucks, „denn die Menschen“ – so der griechische Philosoph – „bewundern das Entlegene, und das Bewundernswerte ist angenehm.“, siehe: ARISTOTELES: *Rhetorik*, 1404, b,3. Vgl. hierzu auch: FUHRMANN: *Obscuritas*, S. 62.

15 Was Augustinus in seinen ‚*Confessiones*‘ über die Bibel sagt, dass sie „nieder ist fürs Eingehen, beim Vorangehen erhaben wird und sich ins Geheimnis schleiert“, gilt ebenfalls für die Genremalerei, vgl. AUGUSTINUS: *Bekenntnisse*, Conf. 3,5,9.

ausstellen.<sup>16</sup> Viele Tafeln und Gemälde entfalten diesen Umstand auf drastische Weise. Nahrungsaufnahme und Körperrauscheidung sind zentrale Motive der Genrekunst. Nahrung, die der Erde entstammt, Ausscheidungen, die zu Humus werden. Dies mag vulgär erscheinen, erinnert den Menschen aber – wie oben beschrieben – an den Sündenfall und die damit einhergehenden Konsequenzen.

Trotz der dargelegten historischen Unschärfe des Wortes wird im Folgenden aus heuristischen Gründen von Genrekunst und -malerei gesprochen, obwohl die ‚Apparatur‘ Genremalerei in der Zeit, in der die Bilder entstanden, noch nicht existierte. Eine wichtige These, die es zu verifizieren gilt, ist jene, dass die Genremalerei – wie im Grunde weitere Gemäldegattungen wie etwa Stillleben oder Landschaft – im Sinne einer eigenständigen Kunstform als Folge der Reformation entstand *und* die künstlerische Entwicklung der italienischen Hochrenaissance voraussetzt. Es muss darum mehr als *eine* Definition der Genremalerei geben. Entsprechend ist es das Anliegen des Bandes, auch und gerade die Besonderheit dieser Kunstform vor und nach 1500 in den Blick zu rücken. Wir wissen nicht, welches Etikett Künstler jener Zeit für sich reklamiert hätten, die sich durch Genrebilder hervorgetan haben. Vielleicht existierte kein solches Etikett und vielleicht hat die sinnbildliche Dimension ihrer Werke sie diese als Allegorien begreifen lassen. Dann bestünde die Aufgabe für den Interpreten darin, zunächst einmal die Sinnbildhaftigkeit der Genrebilder genauer zu verstehen.

Als Ausgangsüberlegung ließe sich formulieren: Bilder und Details alltäglicher Szenen im Sinne der Darstellungsgeschichte existieren zwar in allen Epochen, sie weisen jeweils aber keineswegs denselben semantischen Bezugsrahmen auf. Das Problem der ‚Genrekunst‘ im Sinne einer eigenen Kunstform, in der profane Darstellungen etwa religiöse Probleme zum Ausdruck bringen können, entsteht erst im frühen 16. Jahrhundert, wobei der im 18. Jahrhundert geprägte Begriff der Genrekunst den religiös emanzipatorischen Anspruch dieser Kunstform unlesbar macht, indem er ihn ins allgemein ‚Menschliche‘ wandelt und der heroischen Welt der Historienmalerei gegenüberstellt.

Wie bereits angeklungen stellt die Genremalerei eine Bildgattung dar, für die verblüffenderweise über einen langen Zeitraum hinweg keine Theorieproduktion festzustellen ist. Noch Karel van Mander hat in seinem ‚Schilder-Boeck‘ von 1604 den wichtigen Genremalern im Unterschied zu den Romanisten Frans Floris oder Bartholomäus Spranger nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>17</sup> Weder Jan van Amstel, Pieter Aertsen, Herri met de Bles oder Pieter Bruegel stechen als profilierte Maler besonders heraus, vielmehr werden sie – im Gegenteil – in diversen Passagen bewusst marginalisiert. So wundert es nicht, dass der flämische Kunsttheoretiker in seinen Erwägungen auch die Gattung des Genrebildes nicht eigens hervorhebt, sondern sie in den Biographien implizit als ‚realistisch‘ und ‚lustig‘ im Sinne des *naer het leven* charakterisiert. Sind seine Anweisungen für die Historienmalerei sehr präzise, bleiben sie in Bezug auf eine Ästhetik des Genrebildes diffus, obwohl ihm zahlreiche, und auch hochbedeutende Werke dieser Gattung zugänglich gewesen sein dürften.

16 *Humilitas* hängt wörtlich mit Humus (Erdboden) zusammen, wie Erich Auerbach schreibt, meint aber auch das Geringe, Niedrige und Kleingewachsene in sozialer und ästhetischer Hinsicht. Vgl. hierzu Kapitel I. („Sermo Humilis“) in: AUERBACH: Literatursprache, S. 25–32, hier bes. S. 34.

17 Vgl. VAN MANDER: Leben.

Anders verhält es sich mit Maleranekdoten. Folgt man van Mander, so hat Pieter Bruegel gemeinsam mit seinem Freund Hans Franckert Bauernhochzeiten auf dem Lande besucht, um alle Details in seinen Bauernbildern authentisch schildern zu können.<sup>18</sup> In der Vita von Hans Vredeman de Vries schildert der Biograph gar, Bruegel habe aus Spaß auf einer Architekturphantasie des genannten Künstlers einen Bauer mit beschissenem Hemd hinzugemalt, der sich mit einer Bäuerin vergnügt. Ähnliches gilt für Hieronymus Bosch, dessen „Spukgestalten“ im ‚Schilder-Boeck‘ als überaus komisch erachtet werden, sodass van Mander in Bezug auf eine Kreuztragung glaubt feststellen zu müssen, hier habe er „mehr Ernst“ gezeigt als es sonst „wohl seine Gewohnheit“ war, was uns den unsterblich lustigen Charakter des Malers assoziieren lassen soll.<sup>19</sup>

Eine solche karikaturhafte Überzeichnung der Genremaler lässt sich auch für andere Künstler beobachten, die über schwankhafte Elemente charakterisiert werden. Dabei kann van Mander durchaus präzise Beobachtungen leisten, stellt sie aber als Kuriosität oder Marotte dar. Wenn er beschreibt, dass Joachim Patinir seinen Bildern „kleine Kacker“ einfügen würde und Herri met de Bles in ihnen gemalte „Käuzchen“ verstecke,<sup>20</sup> ist es, als sollte bei diesen Künstlern der Sinn für realistische Details hervorgehoben werden.

Eine derartige Typisierung der Genremaler zu eigenartigen Käuzen wird verständlich, wenn man bedenkt, dass van Manders Kunsttheorie in einer klassizistischen Tradition steht, welche die Darstellung des nackten menschlichen Körpers als eigentlichem Ausdrucksträger der bildenden Kunst favorisiert. Eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Genrebildes oder gar eine Vorstellung ihrer Historizität und Entwicklung sucht man bei ihm von daher vergebens, obwohl sie bei einem flämischen Theoretiker nahe gelegen hätte. Darüber hinaus ist van Mander ein strenger Vertreter italienischer Gattungshierarchie: Genre- und Landschaftsmalerei sind für ihn der Historienmalerei keinesfalls ebenbürtig.

Eine abwertende Haltung gegenüber der Genrekunst beginnt jedoch nicht erst mit dem ‚Schilder-Boeck‘, sondern weist uns in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurück. Die wichtigste zeitnahe Reaktion auf die entstehende Genremalerei verdanken wir Walter Rivius. In seinem Werk ‚Vitruvius Teutsch‘ aus dem Jahr 1548 formuliert auch er seine Kritik an der Genremalerei aus klassizistischer Perspektive.<sup>21</sup> Dabei fällt auf, welche Freiheiten und Interpretationsspielräume sich der deutsche Theoretiker gegenüber dem lateinischen Vorbild nimmt. Betraf Vitruvs Ablehnung die Grotteskenmalerei, nimmt Rivius diese zum Anlass, ein vernichtendes Urteil über die Genrekunst auszusprechen. Vitruv wendete sich gegen groteske Ornamente mit dem Hinweis, diese würden der Natur widersprechen, wenn sie Tiere, Menschen und vegetabile Formen zu einer Figur verbinden.<sup>22</sup> Die Welt stellt für ihn eine ethische Norm dar, die nicht außer Acht gelassen werden darf. Diese verletzen laut Rivius auch die Genremaler, deren Darstellungen

18 Van Mander beschreibt, dass sich beide in Bauerntocht und durch Hochzeitsgeschenke als Teil der Festgesellschaft ausgaben, um die „Art der Bauern“ zu beobachten, vgl. VAN MANDER: Leben, S. 154. Zur Gleichsetzung van Manders von Künstlerleben und Werk siehe: MÜLLER: Concordia, S. 107–110.

19 Vgl. VAN MANDER: Leben, S. 86–89, hier S. 88.

20 Vgl. VAN MANDER: Leben, S. 97–102.

21 RIVIVS: Vitruvius.

22 Rivius wiederholt diese Kritik zunächst, wenn er schreibt, [...] *mag das gemehl so die italianischen Mahler Grotescas nennen/fur kein gemehl geachtet werden/dann solches der natur oder wahrheit nit*

von trunkenen, schießenden und sich übergebenden Bauern er grundsätzlich ablehnt. Genremalerei stellt entsprechend eine *schand des mahlens* dar, weil Kunst *a priori* der Visualisierung des Schönen verpflichtet sei, der allein es zukomme, den Menschen zu erfreuen.

Rivius überträgt Vitruvs Grotteskenkritik auf die Genremalerei, mit der Begründung, dass beide dem Decorum widersprechen würden. Um diesen Decorumverstoß plausibel zu machen, spricht er über die angemessene Innengestaltung verschiedener Orte. So würde es sich nicht ziemen, einen Kirchenraum mit einer Bauernkirmes, ein Narrenschiff in ein Rathaus oder eine Passion in ein Wirtshaus zu malen. Dies ist zweifelsohne richtig, aber Rivius bedient sich eines rhetorischen Kniffs, denn wer wäre je auf die Idee gekommen, eine Kirche mit einem Bauernfest auszustatten? Er konstruiert ein abstruses Beispiel, um den Decorumverstoß als Wesen der Genrekunst postulieren zu können.

Es wurde vermutet, dass die harsche Reaktion im ‚Vitruvius Teutsch‘ mit dem Erfolg der Genrekunst im Nürnberger Kontext zusammenhängen könnte. Wichtiger erscheint aber der Kontext des Klassizismus und seiner normativen Kunstauffassung. Dass der Autor jedenfalls aus einer genauen Kenntnis des Bauerngenres urteilt, belegt seine kurze Beschreibung solcher Werke, die an Arbeiten von Sebald Beham denken lässt, wenn vom *follen dollen barwern* die Rede ist, der *hinder den zaun scheisset und speiet* [...].<sup>23</sup> Auf diesen Passus folgt ein vernichtendes Urteil über eine derartige Kunst und ihrer Rezipienten: Wem dies gefalle, der würde zu Unrecht ein Mensch genannt werden.<sup>24</sup>

Man kann darüber spekulieren, ob Rivius die Genremalerei im Ganzen oder lediglich Bilder mit skatologischen Motiven missbilligt. Rivius' Reaktion jedenfalls verdeutlicht, welche schockartige Wirkung von dieser neuen Kunstform ausgegangen sein muss. Ihn beschleicht der Verdacht, dass solche Themen in extremis für die Genremaler und ihr Publikum zum Selbstzweck werden, weshalb ihnen die Würde des Menschseins schlichtweg abgesprochen wird.

Schon diese knappe Skizze macht deutlich, dass die Frage an die Genremalerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lauten muss, wie sich extreme Decorumverstöße überhaupt legitimieren lassen. Auf diese Frage versucht der maßgebliche Aufsatz zur Theorie der Genremalerei – zwar exemplifiziert primär für das 17. Jahrhundert, jedoch dennoch in den zentralen Punkten übertragbar – von Hans-Joachim Raupp zu reagieren,<sup>25</sup> der darauf hinweist, dass die antike Komödientheorie Künstlern und Theoretikern ermöglicht habe, die Konzeption der Genrebilder mit den poetologischen Anforderungen der Komödie gleichzusetzen. Laut Raupp lässt sich das Genre als Verbindung von Realismus und Komödie über den Rückgriff auf die antike Poetik erklären. Während die Tragödie zeigt, wie Menschen idealer Weise zu sein haben, erscheinen sie in der Komödie wie sie eigentlich sind. Es sei die Aufgabe der Genremalerei, aus der Darstellung von Lastern Komik zu generieren.

---

*gemeß/ob gleich solchs von künstlichen meistern des malens vast schön und gut gemacht ist*, vgl. RIVIUS: Vitruvius, S. 232.

23 RIVIUS: Vitruvius, S. 232.

24 Vgl. RIVIUS: Vitruvius, S. 232.

25 Vgl. RAUPP: Ansätze, S. 401–418.

Raupps Parallelisierung von Komödie und Genremalerei wirkt zunächst überzeugend, birgt aber mehrere Probleme. Erstens kann sie nicht wirklich erklären, warum es zu keiner schriftlichen Ausformulierung von Theorie kam, verhindert die Bezugnahme auf etablierte theoretische Muster doch keineswegs Neuformulierungen. So hat die Existenz antiker Dramentheorien keinesfalls die Entstehung theoretischer Anstrengungen zur Historienmalerei beeinträchtigt. Zweitens fügen sich in Raupps Überlegungen die nordeuropäischen Genrekünstler implizit italienischer Gattungshierarchie und ordnen sich damit dem Primat der Historienmalerei unter, dem sie sich keineswegs hätten beugen müssen. Ausdrücklich schreibt Leon Battista Alberti an zwei Stellen in ‚De pictura‘, dass es die höchste Aufgabe des Malers sei, eine *Historia* zu malen. Dass Genremalerei auch eine Kritik der Historie und ihrer ästhetischen Ideale darstellen könnte, lässt Raupp aus strukturellen Gründen aus. Die Trennung von Tragödie und Komödie als seinem theoretischen Ausgangspunkt führt zu deren Autonomie. In seinen ‚Bauernsatiren‘ kommt Raupp ebenfalls, wenn auch kurz, auf den „genus satiricum“ zu sprechen und resümiert, dass „Wirklichkeitsbeobachtung, komische Charakterisierung und satirische Wertung des feiernden Bauern [...] in jedem Fall künstlerische Mittel zur Realisierung eines vorgegebenen und überpersönlichen Zwecks [seien, Anm.d.Verf.] der in der Gattung selbst seit jeher angelegt“ sei.<sup>26</sup>

Raupps ‚Komödientheorie‘ soll im vorliegenden Band die Hypothese zur Seite gestellt werden, dass die Genrekunst auch einen kritischen Gegenentwurf zur italienischen Historienmalerei der Renaissance und der mit ihr einhergehenden Konzeption einer Hierarchie der Gattungen darstellen kann – einen christlichen Gegenentwurf wohlgerne, der nicht ohne die Theologie der Reformatoren und ihre Reflexionen christlichen Stils zu denken ist. Raupp nennt zwar den „sermo humilis“ als möglichen Modus der Genremalerei, ohne ihn jedoch zu entwickeln.<sup>27</sup> Damit wird eine historische Entwicklung vorausgesetzt, bei der die Genrekunst der Reformationszeit anderen Impulsen folgt als jene zuvor. So lässt sich eindeutig beobachten, dass das Interesse der Künstler an Themen der Genrekunst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts am Oberrhein im Rahmen von Kupferstichen verhalten einsetzt, um ab den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts immens anzusteigen. In dieser Zeit erfolgt die Aufwertung der Genrekunst ins Medium des Tafelbildes. Woher stammt diese Wertschätzung und Neubewertung? Raupps Vorschlag ist angemessen für die Kunst bis 1500, für die Zeit danach aber nur bedingt zutreffend. Genremalerei, wie sie im Folgenden entworfen werden soll, bedarf in zahlreichen Werken des Klassizismus der Hochrenaissance und der Behauptung kultureller Hegemonie, wie sie mit der Kunst am Hofe Julius II. formuliert wurde.<sup>28</sup> Freilich ist damit für eine Historisierung der Genrekunst plädiert, die in der Zeit der Reformation zu einer ambitionierten antiklassischen Kunstform ausgebaut wird.

Diesen kritischen Fragen in Bezug auf die Gleichsetzung von Komödie und Genrebild lassen sich strukturelle hinzufügen. So unterlässt es Raupp zu zeigen, wie mit

26 Vgl. RAUPP: Bauernsatiren, S. 316.

27 Vgl. RAUPP: Ansätze, S. 416. Auch in den ‚Bauernsatiren‘ wird die Fundierung antiklassischer Motive innerhalb der Genremalerei durch die ironische Auseinandersetzung mit der antiken Kunst nicht gesehen, vgl. hierzu bereits: MÜLLER: Laokoon, S. 41ff. Ferner: MÜLLER: Bauer; MÜLLER: Bauerndarstellungen.

28 Vgl. MÜLLER: Laokoon.



der Entstehung der Genrekunst eine Kritik konventioneller Imitatiolehre einhergeht. In seinem Dialog ‚Ciceronianus‘ aus dem Jahre 1528 fordert Erasmus von Rotterdam von Künstlern und Dichtern eine christliche Poetik. Wie kann man die antike Kultur als Modell ausgeben, so fragt der Rotterdamer, wenn die erste und ursächliche Überwindung der Antike vom Christentum geleistet wurde. Es erscheint dem Theologen widersinnig, einen antik-paganen Formenkanon auf christliche Inhalte zu applizieren, wie es in der italienischen Kunst jener Zeit geschieht.<sup>29</sup> In der deutsch-flämischen Genrekunst jener Zeit ist auch nach dem Ausdruck jenes Konflikts zu suchen. Im Rahmen der Reformation und durch die Reformation veranlasst, werden Neubestimmungen von Kunst vorgenommen, in denen antike und christliche Überlieferung als Gegensatz interpretiert werden. Es sei unmöglich und heidnisch, lässt Erasmus einen der Gesprächsteilnehmer ausrufen, Christus nach dem Vorbild eines antiken Apolls oder die heilige Thekla nach dem Vorbild der Lais von Korinth zu gestalten. Aus erasmischer Perspektive lässt diese Einschätzung die Kunst der italienischen Hochrenaissance, aber auch den Romanismus von Jan Gossaert bis Maerten van Heemskerck in kritischem Licht erscheinen.

Der vorliegende Band hat es sich zum Ziel gesetzt, das Forschungsfeld ‚Genremalerei‘ auf breiterer Basis als bisher erfolgt anzugehen, in einen kulturwissenschaftlichen Kontext zu stellen und – im Gegensatz zu früheren Ansätzen – die chronologische Kategorisierung dahingehend aufzugeben, dass Genrebilder vor der ‚Erfindung des Genrebildes‘ im Zentrum stehen. Genremalerei als ‚neue‘ Gattung soll hier auch als eine Reaktion, und im Verhältnis zu den religiösen Bewegungen, Veränderungen und Krisen des 15. und 16. Jahrhunderts gedeutet werden, die nicht zuletzt auch den Kunstmarkt nachhaltig beeinflussen.

Die hier versammelten interdisziplinären Beiträge eruieren, im Zusammenhang welcher Ikonographien genrehafte Elemente im Spätmittelalter und zu Beginn der Frühen Neuzeit greifbar werden. Thematisiert wird ferner, wie sich diese Elemente mit dem Buchdruck und mit den religiösen Umwälzungsprozessen seit dem Ende des 15. Jahrhunderts und hiernach mit dem Einsetzen der Reformation sowohl formal als auch inhaltlich verändern. Die Beiträge geben jedoch auch einen Hinweis auf die – um DaCosta Kauffmanns Konzept einer ‚Geography of Art‘ zu bemühen – Zentren der frühen Genremalerei, neben Nürnberg etwa vor allem auch Antwerpen.<sup>30</sup>

Bislang wurden nur einzelne Gemeinplätze der Genremalerei befragt, während bestimmte Bereiche per se ausgeklammert wurden, die möglicherweise die entscheidenden Missing links zur Rekonstruktion der besonderen Genese dieser Gattung und des Wissensraums ‚Genremalerei‘ beinhalten. Der Band hat es sich zum Ziel gesetzt, zumindest einige weitere dieser Verbindungsstränge sichtbar werden zu lassen.

29 Vgl. MÜLLER: Paradox, S. 76–81; PANOFSKY: Erasmus, S. 200–227; KOLDEWEIJ: Erasmus, S. 137–180.

30 DACOSTA KAUFMANN: Geography.