

OBERÖSTERREICHISCHE HEIMATBLÄTTER

47. Jahrgang

1993

Heft 4

Herausgegeben vom Institut für Volkskultur

Peter Pfarl Überlegungen zur Frühgeschichte von St. Wolfgang am Abersee	253
Hans Loinig David Vinckboons' „Kirmesszene“ in den Kunstsammlungen des Stiftes Kremsmünster – Zu Fragen der Ikonologie des Bauernstückes und seiner Einordnung in die niederländische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts	273
Maria Holzinger, eine begnadete Malerin	279
Wilhelm Sighart Gattersteine in Puchenau – Grenzmale aus frühen Zeiten	284
Herbert Wolkerstorfer Die landständische Schule und die Medizin	294
Josef Kagerer Franz Joseph Freindallers Handbuch für den „sechswöchentlichen Religionsunterricht“	300
Franz Sonntag Leder-Vogl, Mattighofen – eine bedeutende Unternehmerfamilie	315
Dietmar Assmann Volkskultur – Schlagwort oder „Lebens-Mittel“?	324
Landeshauptmann Dr. Josef Ratzenböck – neuer Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft Donauländer	338
Gerhard Gaigg Eine Gelehrtenreise ins Salzkammergut vor 230 Jahren	339
Silvia Wendner-Prohinig Faszination Lebensgeschichte	342
Volkskultur aktuell	344
Buchbesprechungen	346

David Vinckboons' „Kirmesszene“ in den Kunstsammlungen des Stiftes Kremsmünster

Zu Fragen der Ikonologie des Bauernstückes und seiner Einordnung in die niederländische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts

Von Hans Loinig

Nach Jan Brueghels „Vier Elementen“ mag der vorliegenden Bauernszene von der Hand David Vinckboons' (1576–1631/33) innerhalb des Bestandes an niederländischen Werken des 17. Jhs. in den Kunstsammlungen des Stiftes Kremsmünster die qualitativ wohl höchste Bedeutung zugemessen werden.

Wiewohl das Stück weder Signatur noch Datierung trägt, ist an der Autorschaft Vinckboons' nicht zu zweifeln und der Zuweisung an diesen zu folgen. Dieselbe erschließt sich aus dem stilistischen Befund und der Tatsache gleichermaßen, daß sich das Kremsmünsterer Werk als erweiterte Fassung eines 1608 datierten Genrestückes dieses Meisters in Berlin darstellt, welches seinerseits auf weiteren Vorstufen in dessen Œuvre gründet. Da sämtliche Werke bäuerlichen Sujets von der Hand Vinckboons' bis auf eine Ausnahme dem ersten Jahrzehnt des 17. Jhs. entstammen, scheint eine Eingrenzung der Entstehungszeit der Kremsmünsterer Bauernszene auf die Jahre 1608–1611 wahrscheinlich. Über den Zeitpunkt der Eingliederung in die Sammlungen des Stiftes schweigen indes die Quellen.

Der aus Mecheln gebürtige Autor entstammt einer alteingesessenen flämischen Familie, die bereits wenige Jahre nach seiner Geburt in die Metropole Antwerpen übersiedelt war. Ebendort wurde der Jüngling zunächst von seinem Vater, späterhin von einem nicht näher bekannten Kleinmeister in den Anfangsgründen der Malerei unterwiesen.

Der Fall Antwerpens 1586 im Gefolge der spanisch-niederländischen Auseinandersetzungen um die Unabhängigkeit der Nordländer erzwang indes den Wechsel ins nordniederländische Amsterdam, wo Vinckboons fernerhin auch bleibenden Aufenthalt nahm. Sohine rechnet der Meister zu jener Vielzahl herausragender, flämisch geschulter Kräfte, deren gewaltsam veranlaßte Exilierung von nachhaltigem Einfluß für die Herausbildung einer eigenständigen nationalholländischen Malerei werden sollte.

In der Tat gründet das Œuvre Vinckboons', der vorwiegend Genreszenen in landschaftlichen Umräumen zur Ausführung brachte, zu beträchtlichen Teilen auf der althergebrachten flämischen Tradition des späten 16. Jhs.

Seine Waldlandschaften etwa – wechselnd mit höfischer, mythologischer oder biblischer Staffage versehen – schließen eng an die Manier Gillis van Coninxloos und J. Saverys an; seine bäuerlichen Genreszenen, deren eine hier vorliegt, lassen das unmittelbare Vorbild Pieter Brueghel d. Ä. u. J. sowie Hans Bols unzweifel-



David Vinckboons: Kirmesszene.

Foto: B. Ecker, OÖ. Landesmuseum

haft erscheinen, was sich nicht zuletzt in den früheren – unrichtigen – Zuschreibungen des Kremsmünsterer Stücks an Pieter d. Ä. bzw. Marten van Cleve sinnfällig dartut.

Vinckboons ist wohl das entwicklungsgeschichtlich außerordentliche Verdienst zuzumessen, jenes von P. Brueghel d. Ä. begründete und exemplarisch vorgebrachte Bauernsujet in die nationalholländische Ikonographie übergeführt zu haben und hinsichtlich dieses besonderen Stoffes den Konnex zwischen nord- und südniederländischer Kunst herzustellen.

Seine noch traditionelle Verquickung landschaftlicher und genreartiger Elemente bezeichnet sohin den Ausgangspunkt jenes später durch zunehmende Isolierung und Individualisierung sich ausbildenden selbständigen Bauernstückes, wie wir es etwa bei Brouwer oder Bega gültig formuliert finden. Seine gattungsverschmelzende Auffassung findet indes auch Fortsetzung etwa in den Genrestücken Droochsloots oder Teniers.

Im allgemeinen operiert Vinckboons hinsichtlich des Aufbaus seiner Bauernszenen mit bewährten, mit Varianten nahezu unverändert beibehaltenen Kompositionsschemata. So setzt er oftmals, wie etwa auch in der Kremsmünsterer Tafel, eine naheblickende Gruppe zechender, spielender, tanzender oder liebender Figuren vor eine Architektur und führt sodann mittels eines oder zweier diagonal gerichteter, reich mit Bildpersonal und architektonischen Versatzstücken angereicherter Tiefenzüge in den Hintergrund. Gelegentlich wird auch nach der Art Brueghels der Betrachterstandpunkt außerordentlich erhöht und in dem hieraus entste-

henden panoramaartig erweiterten Landschaftsgrund eine Vielzahl von Staffage vereinigt.

Im gegenständlichen Stück beschied sich Vinckboons allerdings mit einer vergleichsweise intimeren Fassung des Sujets. Der Blickpunkt erscheint nunmehr abgesenkt und nur gering erhöht, die vordergründigen Protagonisten sind in ihrer Anzahl deutlich begrenzt und vergrößert. Lediglich in der Tiefe des Landschaftsraumes finden sich anekdotisch angelegte Nebenszenen mit einer Vielzahl kleiner Staffagefiguren, so eine vornehme Gesellschaft beim Picknick, ein bäuerlicher Raufhandel vor einer Schenke sowie Kirmesbuden auf einem Kirchplatz im äußersten Hintergrund.

Die Komposition der Figurengruppe des Vordergrundes folgt hiebei nahezu wörtlich mit bloß geringfügigen Veränderungen im Hintergrund einer 1608 datierten, in Berlin befindlichen Genreszene. Der gesamte rechte Bildteil des Kremsmünsterer Stücks ist indes von Vinckboons neu hinzukomponiert worden.

Das Kolorit hat der Meister auf eine erdig-tonige Skala warmer Braun- und Grüntöne gestimmt, wobei er leuchtende Farbakzente – etwa in sattem oder gebrochenem Rot und Blau – auf die Figuren setzt. Letztere sind durchaus sicher und präzise gezeichnet; die Modellierung stellt sich kraftvoll-drall, wenngleich etwas rau dar; die Charakterisierung des lebhaft-heiteren Personals der Tischszene in seiner derben Komik und Emotionalität erscheint durchaus gewinnend.

Die Lichtführung des Meisters sieht eine Beschattung des Vordergrundes vor, die nur partiell Lichtflecken – etwa auf den Figuren – zuläßt; der Hintergrund wird demgegenüber, dem flämischen Schema folgend, aufgehellt, hervorgehoben und solcherart der Blick auch durch die Lichtregie in den Landschaftsgrund geführt.

Gründend auf der klassischen, etwa bei Plinius formulierten These von der Zweiteilung der Kunst in eine hohe und eine niedrige, verweist die zeitgenössische niederländische Kunsttheorie in ihrer Lehre von den Gegenstandsbereichen und den *genera dicendi* die Genremalerei allgemein, in Sonderheit aber das Bauerngenre in einen niederen Rang des Kunstschaffens, denn sein Gegenstand seien niedrige Themen, infolgedessen auch die malerische Wiedergabe desselben naturgemäß nur einen geringen Rang beanspruchen könne.

Aufgabe dieses Bereichs der Schilderung des Alltäglich-Menschlichen, der gewöhnlichen Verrichtungen ist es, ein *docere et delectare* des Beschauers zu erlangen, wofür als *modus* nach der der antiken Rhetorik nachgeformten Lehre von den *genera* das *genus medium*, die mittlere Stillage, zu wählen sei, also eine realistische, mitunter drastische, jedenfalls aber eine naturwahre Darstellungsweise.

Mithin findet sich das Genrestück in der Themenhierarchie der Historienmalerei, die im *genus sublime*, einer idealisierten Wiedergabe, vorzutragen ist, nachgelehrt, jedoch dem *genus humile*, der einfachen Abschilderung der niederen Natur, übergeordnet.

Das Verhältnis der Genre- zur hohen Historienmalerei ist eben jenes zwischen Komödie und Tragödie. Stellt letztere edle Charaktere in ihrem heroischen Scheitern in idealisierter Gestaltung vor, so kommt Komödie und Genrestück vorzüglich die Aufgabe zu, „*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*“ zu sein.

Gleich dem vergnüglichen Theaterstück hat die Genremalerei den Beschauer durch humorvollen Vortrag, durch komische Wendungen, in größtmöglicher Lebendigkeit vorgetragen, zu erheitern und zu erfreuen (*delectare*), was vorzugsweise durch exakte Beobachtung und Darstellung von Verhaltensweisen niederer Volksgruppen – etwa der Bauern – statthaben kann. In dieser zu fordernden möglichstst Naturnachahmung in Beobachtung und Verbildlichung ist der Künstler tatsächlich, wie Ph. Angel es ausdrückt, „*na-bootser van t'leven*“ (Nachformer des Lebens).

Es wäre indes verfehlt und unvollständig, wollte man jenes *delectare* als letzten Sinn, als Selbstzweck der Gattung ansehen, lediglich als gemüt- oder humorvolle, zuweilen auch lyrische Schilderung des alltäglichen Lebens begreifen, eine Auffassung freilich, die noch der Lehre des 19. Jhs. keineswegs fremd war. Vielmehr ist das *delectare* einem *docere* komplementär, ersteres Mittel zur Erreichung des letzteren. Kunst soll sohin nicht allein der Erfreuung, sondern auch der Belehrung (*docere*) und Erziehung des Betrachters dienlich sein. Spätestens seit den Forschungen de Jonghs scheint es klar, daß sich hinter der exakten, ästhetisch und malerisch oftmals vortrefflichen Wiedergabe des Realen verborgene Sinnschichten eröffnen können, der realen Szene also ein bildimmanenter Sinn in allegorischer oder symbolischer Ausformung eignen kann, dessen Klärung jedoch für das eigentliche Verständnis des jeweiligen Sujets von fundamentaler Bedeutung ist.

Nach Meinung der niederländischen Kunsttheoretiker ist es aber vonnöten, jenen von den zeitgenössischen Moralisten von Theater wie Kunst gleichermaßen eingeforderten didaktischen Gehalt, die aus den Themata abzulesende allgemeine Wahrheit und Anwendung, nicht offen, sondern vielmehr verschleiert darzutun, haben doch, wie Jacob Cats es formuliert, „*veel dingen beter aert . . . also niet ten volle gezien, maer eeniger maten bewoimpelt en overschaduwet ons voorkomen*“ (viele Dinge von besserer Art sind, wenn sie nicht vollkommen deutlich erkennbar sind).

Diese Forderung mag als Ausfluß und vor dem Hintergrund des Renaissancepostulats empfunden werden, Darstellungen müßten einen Sinngehalt aufweisen, der nicht sogleich einsichtig sei, denn mit der Schwierigkeit, selbigen zu erfassen und aufzulösen, steige auch der Genuß des gelehrten Betrachters.

Mithin scheint es einsichtig, daß noch im 17. Jahrhundert ältere, teilweise noch aus dem mittelalterlichen Themenkanon erfließende Sujets – etwa Monatsbilder und Jahreszeiten, die fünf Sinne, vor allem aber die Tugend- und Lastertraditionen – neben solchen des Volksmundes, der zeitgenössischen Literatur und Emblematis in mehr oder minder verschlüsselter Form in das Genrefach Eingang fanden. Solcherart kann auch der einfachste Bewohner des offenen Landes, der Bauer oder Bettler Träger eines tieferen Sinnes werden, der in Darstellungen Boschs und Brueghels ebenso wie in dem in Rede stehenden Stück Vinckboons' verfolgbar bleibt.

Wie oben dargetan, gründet die Kremsmünsterer Szene kompositionell wie ikonographisch auf einem früheren Bauernstück Vinckboons' in Berlin, welches aber selbst nur die Variante eines Blattes aus einer Stichfolge darstellt. Jene von Boethius Bolswert gefertigte Serie hat die Erfahrungen niederländischer Bauern mit spanischen Soldaten zum Inhalt, die in ihrem Eindringen in ein Bauernhaus, ihrer Ein-

quartierung ebendort und ihrer Vertreibung gegeben werden. Das letzte Blatt zeigt gemäß der Bildunterschrift die Versöhnung der Gruppen bei Tanz und Trunk. Ob jene Bedeutung noch dem Berliner Stück innewohnt, ist fraglich; bezüglich der Kremsmünsterer Variante darf es aber als wahrscheinlich angenommen werden, daß sich lediglich die Komposition, nicht aber der Bedeutungsgehalt von diesem Blatt herleitet, sohin kein Zusammenhang mit dem Thema der Stichserie besteht.

Vielmehr ist die Abkunft gegenständlichen Themas von der mittelalterlichen Todsündenikonographie, speziell der *gula*, der Völlerei, anzunehmen, wenngleich ebenhier zu einer schon eher allgemeineren Moralisierung abgewandelt, die am Exempel der Ausschweifungen von Trunksucht, Spiel und Völlerei Möglichkeiten der Verderbnis des Menschen vorstellt. Daß solcher Bedeutungsgehalt regelmäßig Kirmesszenen beigegeben wurde, legen Bildbeischriften zu solchen Brueghels und vieler anderer nahe, für welche die einem Stich Swanenburgs nach einer früheren Kirmesszene von Vinckboons unterlegte Sentenz als charakteristisch anzusehen ist: „Sieh dieses Bauernvolk, sieh diese Diener Bacchus'. / Der eine ißt, trinkt und füllt sich bis an den Rand, der andere / erbricht sich auf den Boden. / Einer singt und tanzt eifrig, ein anderer grölt und / will sich schlagen. / Und währenddessen schwinden Gesundheit und Geld dahin.“

In diesen Bedeutungszusammenhang ist damit auch die Interpretation einzelner Motive einzuordnen. Das im Vordergrund betriebene Kartenspiel etwa wird von den zeitgenössischen Moralisten als Sinnbild der Sorglosigkeit, des Müßiggangs angesehen; in diesem Sinn hält es auf einem Holzschnitt des Cornelis Anthonisz die Allegorie der „*Leecheyt*“, des Müßigganges, in Händen.

Auch der Fiedler, der der Gesellschaft aufspielt, rechnet zum regelmäßigen Typenrepertoire liederlicher Szenen in der niederländischen Kunst. Der Spielmann ist traditionell übel beleumundet und wird bereits in der mittelalterlichen Ikonographie ganz allgemein mit Unkeuschheit, Betrug und sündhaftem Leben assoziiert. Im zeitgenössischen Drama tritt er häufig in zwielichtigen Situationen auf, in den Kluchten, den holländischen Komödien, wird ihm häufig der Part des Verführers übertragen.

Eine nicht unähnlich verwerfliche Einschätzung wird auch der Soldateska zuteil, als deren Mitglieder einige der Tischgäste durch ihre Bewaffnung ausgewiesen sind. Freilich sind es diesfalls nicht jene honorigen Bürger, die sich gerne auf den Doelenstücken konterfeien ließen, sondern jene rohen Kriegsknechte, die in der früheren Genremalerei regelmäßig als Besucher von Bordellen, als Streitende oder aber sinnlos Betrunkene charakterisiert werden.

Deutlich ist ferner die Funktion der im Vordergrund positionierten Frau, die, am Kartenspiel teilnehmend, ihrem Nachbarn heimlich Geld entwendet. Der unter ihr liegende Hund – ein häufiges Symbol der Unzucht – weist sie als Dienerin der käuflichen Liebe aus, worauf auch ihre übertrieben modische Kleidung Bezug nimmt, von welcher Cats meint, daß sie charakteristisch für Huren und Narren sei. Vor dem Umgang mit derlei Frauenspersonen wird in der moralisierenden Literatur naturgemäß gewarnt; wie Coornhert etwa anmerkt, kommt, wer mit solchen Personen Kontakt pflegt, regelmäßig um sein Gut. In diesem Kontext ist sodann die

Bedeutung jenes die vordergründige Gesellschaft hinterfangenden Gebäudes zu stellen. Die demonstrativ am Fensterrahmen angebrachte geöffnete Kanne – ein, wie de Jongh dargetan hat, gängiges erotisches Motiv – läßt zwingend an die Darstellung eines Freudenhauses denken, wie auch die in der Türfüllung erscheinende Alte gänzlich nach dem Typus der Kupplerin ausgestaltet ist.

Es liegt nahe, daß auch die Trunksucht (als *ebrietas* ein Teil der *gula*) und die Wollust – im Liebespaar der Tischgesellschaft vorgeführt – im gegenständlichen Zusammenhang angesprochen werden, denn auch diese führen wie die oben erwähnten Laster zu Krankheit und Not.

Die kleine, mittelgründige, vom rechten Bildrand überschchnittene Gruppe eleganter Personen beim Picknick ist unverzichtbarer Bestandteil der in den Niederlanden überaus beliebten „Verlorenen-Sohn“-Ikonographie und des aus diesem Thema abzuleitenden, von Vinckboons mehrfach ausgeführten Sujets der „Vornehmen Gesellschaft im Freien“. In beiden Themata sind deutliche und unübersehbare Bezüge zum weltlich-genußvollen Leben – oft auch zum Laster der *superbia* – hergestellt, dem sich der Törichte hingibt, ohne der jammervollen Folgen gewärtig zu sein.

Als Topos in Kirmesszenen kann seit Brueghel die Keilerei unter dem Bauernvolk gelten, die auf Vinckboons' Tafel im rechten Mittelgrund sichtbar wird. Offenkundig ist auch diese Fazit übermäßigen Alkoholgenusses und mag überdies eine Anspielung auf die Todsünde der *ira* beinhalten. So jedenfalls hat M. Matham es in einer Stichserie, die die Folgen der Trunksucht verbildlicht, drastisch festgehalten.

Als Resümee darf festgehalten werden, daß Vinckboons in der Kremsmünsterer Tafel eine vordergründig lebhafte und vergnügliche Bauernszene gegeben hat, als deren tieferer Sinn indes eine Warnung vor Übermaß und Laster anzusehen ist. Im Modus des Komischen und Grotesken gelangt die Kunst sohin über die Belehrung zu ihrem höchsten Ziel, dem *persuadere*, der Überzeugung des Beschauers.

Literaturverzeichnis

- G. Schwarz, Het kunstbedrijf van de familie Vingboons, Amsterdam 1989.
Katalog Von Frans Hals bis Vermeer, Berlin 1984.
H. P. Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46, 1983, S. 401 ff.
W. Wegner – H. Pree, Die Zeichnungen David Vinckboons', in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 31, 1980, S. 35 ff.
Österreichische Kunsttopographie, Bd. 43, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, Teil II, Wien 1977.
Katalog Tot lering en vermaak, Amsterdam 1976.
F. C. Legrand, Les peintres flamands de genre au XVIIe siècle, Paris 1963.
A. Czobor, Zu Vinckboons' Darstellungen von Soldatenszenen, in: Oud Holland 78, 1963, S. 151 ff.
K. Goossens, David Vinckboons, Antwerpen 1954.