

Parmentier, Michael

Das Aufscheinen der modernen Bildungsidee im holländischen Familienporträt des 17. Jahrhunderts. Pädagogische und anthropologische Anmerkungen zum Braunschweiger Familienbild von Rembrandt (1667–1669)

Mietzner, Ulrike [Hrsg.]; Tenorth, Heinz-Elmar [Hrsg.]; Welter, Nicole [Hrsg.]: Pädagogische Anthropologie – Mechanismus einer Praxis. Weinheim u. a. : Beltz 2007, S. 22-32. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 52)

urn:nbn:de:0111-opus-78389



in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen / conditions of use

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung (DIPF)
Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft
Informationszentrum (IZ) Bildung
Schloßstr. 29, D-60486 Frankfurt am Main
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Zeitschrift für Pädagogik · 52. Beiheft

Pädagogische Anthropologie – Mechanismus einer Praxis

Herausgegeben von

Ulrike Mietzner, Heinz-Elmar Tenorth und Nicole Welter

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen oder sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopie hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder genutzte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VG Wort, Abteilung Wissenschaft, Goethestr. 49, 80336 München, bei der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

© 2007 Beltz Verlag · Weinheim und Basel
Herstellung: Klaus Kaltenberg
Gesamtherstellung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
Printed in Germany

ISSN 0514-2717
Bestell-Nr. 41153

Inhaltsverzeichnis

Ulrike Mietzner/Heinz-Elmar Tenorth

Anthropologie als Thema und Problem in der Erziehungswissenschaft. Vielfalt der Methoden, Desiderat des Pädagogischen	7
--	---

Bildsamkeit – der pädagogische Mensch

Michael Parmentier

Das Aufscheinen der modernen Bildungsidee im holländischen Familienporträt des 17. Jahrhunderts. Pädagogische und anthropologische Anmerkungen zum Braunschweiger Familienbild von Rembrandt (1667–1669)	22
--	----

Jörg Zirfas

Immanuel Kant: Zum pädagogischen Orientierungswissen einer Pragmatischen Anthropologie	33
---	----

Nicole Welter

Anthropologie und pädagogische Anthropologie – Differenzen und Konflikte in Herders Pädagogik	45
--	----

Anthropologie – die Logik der pädagogischen Methode

Marcelo Caruso

Wirksamkeit der Oberfläche. Anthropologien der Gewöhnung oder des Subjekts? Deutsche und spanische Deutungen des Bell-Lancaster-Systems im 19. Jahrhundert	64
--	----

Birgit Althans

Lernkonzepte im frühen Management. Die motion studies von Frank Bunker und Lillian Moller Gilbreth	78
---	----

Marc Depaepe/Frank Simon/Melanie Surmont/Angelo van Gorp

„Menschen in Welten“ – Ordnungsstrukturen des Pädagogischen auf dem Weg zwischen Haus und Schule	96
---	----

Helga Kelle

„Altersgemäße Entwicklung“ als Maßstab und Soll: Zur praktischen Anthropologie kindermedizinischer Vorsorgeuntersuchungen	110
--	-----

Anthropologie als innovative Intention – Lebensreform und Reformpädagogik

Christa Kersting

Das Geschlechterverhältnis in den Konstrukten der internationalen Frauenbewegung um 1900 und seine Bedeutung für die Bildung 124

Johannes Bilstein

Naive Anthropologie, naive pädagogische Praxis – Grundlagen der Pädagogik
Oskar Kokoschkas 141

Karl-Ernst Ackermann

Sonderpädagogische Erfindungskraft als Medium der Wiederentdeckung der Bildsamkeit. Zum physiologischen Ansatz einer „Pädagogik bei schwerster Behinderung“ 155

Menschenbilder und Natur-Argumente

Anja Tervooren

Bildung im Blick 172

Nicole Becker

Der Stellenwert biologischer Erklärungsmuster in der Debatte über ADHS. Eine Analyse pädagogischer Zeitschriften 186

Thomas Müller

Lernende Gehirne. Anthropologische und pädagogische Implikationen neurobiologischer Forschungspraxis 202

Dieter Neumann

Illusion Fortschritt? Die Pädagogik vor den Ansprüchen einer naturwissenschaftlichen Anthropologie 220

Brechungen der Selbstverständigung

Konrad Wünsche

Verkennungsgeschichte des Menschen 238

Michael Parmentier

Das Aufscheinen der modernen Bildungsidee im holländischen Familienporträt des 17. Jahrhunderts

Pädagogische und anthropologische Anmerkungen zum Braunschweiger Familienbild von Rembrandt (1667–1669)

Neben der Haushaltsfamilie und der Verwandtschaftsfamilie taucht in den niederländischen Familienporträts des 16. und 17. Jahrhunderts plötzlich ein dritter Familientyp auf. Seine Darstellung auf der Leinwand variiert in allen nur denkbaren Dimensionen: mal ist die Kulisse zeitgenössisch real, mal mythologisch fiktiv, mal halten sich die Familienmitglieder in einem geschlossenen Innenraum auf, mal im Freien, im Garten oder in einer wilden Landschaft, mal posieren sie mit dem Blick in die Kamera in steifer, statuarischer Haltung und in Festtagskleidern, mal eher szenisch bewegt in alltäglichen Situationen, mal zeigt der Ausschnitt die Ganzfigur, mal nur ein Brustbild, mal ist der Gesamteindruck formell repräsentativ, mal eher informell genrehaft (Giesen 1997). Immer jedoch ist die Gruppe der Porträtierten strikt begrenzt auf den innersten Kern der Familie, auf Eltern und Kinder. Die Verwandtschaft ist auf diesen Bildern genauso verschwunden wie das Gesinde.

In dieser Reduktion der Darstellerrollen reflektiert sich historisch nichts Geringeres als die Geburt der modernen Kleinfamilie. Sie wurde damals in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhundert eingeleitet. Hier waren die ökonomischen und kulturellen Voraussetzungen dafür so günstig wie nirgends sonst (Schama 1988, bes. Teil III). Der Prozess der Urbanisierung war in den großen Städten des Zweimillionen-Volkes schon weit fortgeschritten und mit ihm hatten sich die Lebensformen und Arbeitsverhältnisse zum Teil tief greifend geändert. Die Übergänge zwischen Handwerk und Lohnarbeit waren längst fließend geworden. Viele arbeiteten außer Haus, im Hafen oder auf der See. Besonders im Transport- und Baugewerbe war die Trennung zwischen Arbeitsplatz und Wohnung so gut wie vollzogen. Von einem Familienbetrieb, wie im traditionellen Meisterhaushalt, mit seinen Lehrlingen und Gesellen, dem gesamten Gesinde, jedenfalls konnte hier keine Rede mehr sein. Otto Bruners Konzept vom ganzen Haus war in den Großstädten für viele schon damals nicht mehr gültig. Die Familien der kleinbürgerlichen Mittelschichten, der Handwerker und Hafendarbeiter, waren personell geschrumpft und ein nicht unbeträchtlicher Teil von ihnen wohnte inzwischen zur Miete. Im Durchschnitt dürfte die holländische Familie aus vier Personen bestanden haben, aus Eltern und zwei Kindern (van der Woude 1972; Haks 1982; Giesen 1997). Das war der niedrigste Wert in ganz Westeuropa (Schama 1988, S. 417 u. S. 553).

Im Einklang mit dieser numerischen Kontraktion zog sich die Familie in allen Bevölkerungsschichten immer deutlicher zurück in die abgeschlossene Welt der Privat-

sphäre. Die Beziehungen zwischen den Eheleuten nahmen partnerschaftliche Züge an und das Verhältnis zu den Kindern wurde bestimmt von fürsorglicher Aufmerksamkeit und Zuwendung und einem gehörigen Schuss pädagogischer Reflexion. Natürlich gab es noch keine Gleichstellung der Geschlechter. Die Männer behielten in der privaten Welt der Familie wie in der öffentlichen Sphäre der Politik die Macht in den Händen. Doch die holländischen Frauen hatten nicht zuletzt durch ihre unverzichtbare und gelegentlich heldenhaften Rolle in den Befreiungskriegen beträchtlich an Einfluss gewonnen und waren in der Lage, sich auch im öffentlichen Leben als Geschäftsfrauen, als Vorsteherinnen von Waisenhäusern, Spitälern oder Besserungsanstalten und auch als Künstlerinnen, wie Judith Leyster, und Gelehrte, wie Anna Maria van Schurman, den nötigen Respekt zu verschaffen. Zu Hause hatten sie ohnehin oft – wenn auch nicht de jure so doch de facto – das Sagen. Im Großen und Ganzen war die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau komplementär. Sie entsprach dem noch heute dominierenden klassischen Modell: der Mann kümmerte sich um den Beruf, die Politik und den Heimatschutz, bzw. wie es bei den Holländern hieß, die Nachtwache, und die Frau war zuständig für die häuslichen Angelegenheiten. Vor allem oblagen ihr die Pflege und die Erziehung der kleinen Kinder. Sie musste sicherstellen, dass die Kinder zweckmäßig und sauber gekleidet, die Speisekammer angemessen gefüllt und im Krankheitsfalle genügend Kräuter und Heilpflanzen vorrätig waren.

Die Niederländer liebten ihre Kinder. Sie waren geradezu vernarrt in sie. So wie die Aktien auf der Amsterdamer Börse, die damals die größte der Welt war, betrachteten sie die Kinder als ihr Zukunftskapital und beobachteten ihr Aufwachsen mit genauso viel banger Sorge wie hoffnungsfroher Erwartung. Um die körperliche Unversehrtheit der Kleinen zu sichern und ihre Entwicklung zu fördern, taten sie alles, was möglich war. Ihre Fürsorge manifestierte sich nicht nur in den Fallhüten und Gängelbändern, die sie den Kindern auf ihren Exkursionen in die Welt als Sicherheitsgurte umlegten, sondern auch in dem ausgeprägten Interesse an pädagogischer Weiterbildung. Von einem umfangreichen Schrifttum, das alle einschlägigen Themen der Pflege und Erziehung behandelte, haben sich die Eltern ausführlich belehren lassen über die jeweils neuesten und besten Entbindungs- und Stilltechniken, über die angemessenen Verfahren der Nahrungszubereitung und Körperhygiene, über Gesundheitsprophylaxe und die Qualität von entwicklungsförderndem Spielzeug. Vieles von dem, was in dieser populären Ratgeberliteratur zu lesen war, unterscheidet sich übrigens kaum von den noch heute gültigen Standardempfehlungen. Das ist kein Zufall. Denn trotz der umfassenden Fürsorge und Zuwendung, die sie ihren Kindern entgegenbrachten, war die erzieherische Grundeinstellung der Holländer in einem ganz modernen Sinne nachgehend und frei. »Bei all diesem Aufziehen und Erziehen«, schrieb der zu seiner Zeit berühmte Dordrechter Arzt Johan van Beverwijck (1594-1647) „sollten Kinder an keinem zu strammen Zügel gehalten werden, sondern ihr kindliches Wesen ausleben dürfen, wir sollten also ihre schwache Natur nicht mit schweren Dingen belasten und verfrüht den Samen in das unvorbereitete Feld des Verstandes säen. Lasst sie uneingeschränkt spielen, und lasst die Schule das Spiel zu ihrer Entwicklung einsetzen ... sonst werden sie gegen das Lernen sein, bevor sie wissen, was Lernen ist.“ (Zit. n. Schama 1988, S. 589).

In diesem sozial- und bildungsgeschichtlichen Kontext entstanden in der Mitte des 16. Jahrhunderts die ersten selbständigen Porträts der modernen Kleinfamilie, lange bevor diese selbst im 19. Jahrhundert unter den Bedingungen der industriellen Produktion zu einem Massenphänomen wurde.

Das Vorbild für die neuen Porträts lieferte die Heilige Familie (Hahn u.a. 1986; Koschorke 2000; Gestrich u.a. 2003). Es war vor allem der implizite Zukunftsbezug, der dieses propagandistisch vielfach strapazierte sozialisatorische Ideal als Interpretationsfolie des bürgerlichen Familienentwurfs geeignet erscheinen ließ. In der ikonografischen Tradition, insbesondere in dem Sonderstrang der Madonnenbilder, war dieser Zukunftsbezug der Heiligen Familie seit Duccio immer nuancenreicher ausgelotet worden. Er musste jetzt für den neuen Darstellungszweck nur mit einem anderen Vorzeichen versehen werden. Im Gesicht und in der Haltung der bürgerlichen Mutter, in ihrem gesamten körperlichen Habitus durfte sich nicht mehr, wie in den ernsten Zügen der Maria, die Antizipation von Tod und Auferstehung spiegeln, nicht mehr die paradoxe Gewissheit von der bevorstehenden Passion und der bevorstehenden Erlösung, sondern die einfache Ungewissheit darüber, was das irdische Leben der heranwachsenden Generation einmal an ökonomischem Glück und Unglück, an beruflichem Erfolg und Misserfolg bringen wird. Die Zukunft der Kinder sollte offen, als ein Feld von Möglichkeiten und Gefahren, ebenso viel versprechend wie risikoreich erscheinen. Für die holländischen Auftraggeber der Familienporträts war der eigene Nachwuchs, wie Jesus für Maria und Josef, Sorgenkind und Hoffnungsträger, aber in einem ganz und gar weltlichen Sinne. Um diese neue, typisch bürgerliche Einstellung zur Zukunft und zum eigenen Nachwuchs bildlich zum Ausdruck zu bringen, musste die ikonografische Vorlage modifiziert werden. Das geschah im Wesentlichen durch zwei komplementäre und gegenläufige Transformationsprozesse: durch die Profanisierung des Sakralen und durch die Sakralisierung des Profanen (Malecki 1950).

Der erste Vorgang lässt sich auf den Bildern verfolgen in der allmählichen Verweltlichung der Heiligen Familie. Durch die Trivialisierung von heiligen Orten in alltägliche Lokalitäten, durch die Umwidmung religiöser Symbole zu nützlichen Requisiten, durch die Übersetzung erhabener Statuarik in natürliche Bewegung und entrückter Minen in mitfühlenden Ausdruck verlieren die Mitglieder der Heiligen Familie immer mehr ihre sakrale Aura und verwandeln sich in irdische Wesen, bis sie von einer zeitgenössischen Familiengruppe nicht mehr unterschieden werden können. Die Gottesmutter Maria, ihr Sohn Jesus und ihr Mann Josef, deren Abbildungen die Holländer aus ihren Kirchen verbannt hatten, erscheinen nun auf den Bildern wieder in häuslicher Atmosphäre, bei alltäglichen Verrichtungen, beim Stillen und beim Wäschetrocknen oder bei Tisch, wie in dem Beispiel von Mostaert aus den Jahren 1495–1500 (s. Abb. 1).

Dem Abstieg der Heiligen Familie in die Niederungen der oft schon genrehaft geschilderten alltäglichen Bedürftigkeit korrespondiert in umgekehrter Richtung der allmähliche Aufstieg der weltlichen Stifterfamilie in die sakralen Hoheitsbereiche der Altarbilder. Auf den frühen Epitaphien erscheinen die Mitglieder der Stifterfamilien, meist noch nach Geschlechtern getrennt, auf der Predella oder den Seitenflügel der Altare, in ihrer eigenen landschaftlichen oder häuslichen Umgebung und in unüberbrückbarem



Abb. 1: Mostaert, Jan (1475-1555/56):
Die Heilige Familie bei Tisch (1495-1500),
Öl auf Eichenholz, 37,3 x 23,8 cm,
Wallraf-Richartz Museum, Köln

Abstand zu der sakralen Szene auf der Mitteltafel. Im selben Maße jedoch wie sich die getrennten Sphären zu einer alle Tafeln überspannenden Räumlichkeit vereinheitlichen, wandert die Stifterfamilie von den Rändern allmählich ins Zentrum des Geschehens und übernimmt dort schließlich den Platz, der bisher den Angehörigen der Heiligen Familie vorbehalten war.

Wie sich diese ikonografischen Überblendungen in dem neuen Typ des verwandtschafts- und gesindefreien Familienporträts niederschlagen, lässt sich sehr gut studieren an dem Porträt der Familie des Pieter Jan Floppesz, eines wohlhabenden und angesehenen Bürgers in Haarlem, das Maarten van Heemskerck ca. 1530 fertig gestellt hatte (Abb. 2).

Es handelt sich um das erste bekannte Familienporträt dieser Art überhaupt und gleich um eines der besten. Über die porträtierte Familie gibt es inzwischen keinen Zweifel mehr. Sie ist eindeutig identifiziert und macht ja auch, trotz der Wolken im Hintergrund, einen durchaus irdischen Eindruck. Gleichwohl ist das Bild noch besetzt mit christlichen Symbolen und Anspielungen. Da ist der durchgeschnittene Apfel als Sinnbild der durch Christus überwundenen Erbsünde, da sind Brot und Wein als Hinweise auf das Abendmahl, da sind die Kirschen, die als himmlische Früchte den roten Perlen des Rosenkranzes angeglichen sind und da ist vor allem die auffällige Gestalt des nackten Kindes auf dem Schoß der Mutter. Mit seinen goldenen Locken, mit dem spielerischen Griff in den Ausschnitt und dem Kreuz des Rosenkranzes in der Rechten entspricht es noch völlig der überlieferten Ikonografie des Christuskindes. Es ist unübersehbar: Das Vorbild der Heiligen Familie wird hier an keiner Stelle geleugnet. Seine ikonografischen Komponenten haften wie Eierschalen an dem neuen Familienentwurf.



Abb. 2: van Heemskerck, Maarten (1498-1574): *Porträt der Familie des Pieter Jan Floppesz* (um 1530), Öl auf Eichenholz, 118,7 x 140,2 cm, Kassel, Staatliche Gemäldegalerie



Abb. 3: Rembrandt (1606-1669): *Braunschweiger Familienbild* (um 1668/69), Öl auf Leinwand, 126 x 167 cm, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Im Laufe der Zeit verschwinden diese Eierschalen. Die symbolischen Anklänge und Anspielungen nehmen ab und die Stilisierung der Familie im Porträt folgt immer deutlicher den weltlichen Repräsentations- und Memorialinteressen der bürgerlichen Auftraggeber. Die Heilige Familie wirkt nur noch als latente Matrix in diesen Bildern nach. In einigen Fällen verschwindet aber auch noch diese latente Matrix. Dann scheint sich die Stilisierung von den konkreten Interessen des Auftraggebers zu lösen und nicht mehr nur die dargestellten Familienmitglieder und ihre Beziehungen zueinander in das gewünschte günstige Licht zu setzen, sondern das Modell der bürgerlichen Kleinfamilie selbst zu einem Ideal zu überhöhen, zu einer Utopie, die den Leitbildcharakter der Heiligen Familie ersetzt. Nirgends wird das m.E. deutlicher als auf dem so genannten Braunschweiger Familienbild von Rembrandt (Abb. 3).

Rembrandt hat dieses Familienporträt in seinen letzten Lebensjahren (1668–1669) gemalt. Vielleicht ist es sein letztes Bild überhaupt. Über den Auftraggeber ist nichts bekannt. Wenn es ihn gegeben haben sollte, dann hat er das Bild nur sehr kurze Zeit in seinem Besitz gehabt. Vielleicht wurde es von ihm sogar zurückgewiesen. Jedenfalls taucht das Ölgemälde schon wenige Jahre nach Rembrandts Tod im Amsterdamer Kunsthandel auf. Dort hat es Herzog Anton Ulrich von Wolfenbüttel, der Gründer der Braunschweiger Sammlung, der in Holland ein Anwesen besaß, „mit großer Wahrscheinlichkeit“ – wie Klessmann meint – „schon vor 1700“ (Katalog Braunschweig 1983, S. 170, Nr. 238) erworben. Heute hängt es im Braunschweiger Kunstmuseum.

Ein Grund für die mögliche Weigerung des Auftraggebers, das Braunschweiger Bild als Familienporträt zu akzeptieren oder zu behalten, ist schon beim ersten Blick auf die Leinwand nachvollziehbar. Er besteht in dem radikalen Bruch, den Rembrandt mit allen vorausgegangenen Lösungen der Porträtaufgabe vornimmt und den nie gewagten Freiheiten, die er sich im Umgang mit allen Varianten des überlieferten Gattungsschemas herausnimmt (Brückner 1997).

Weder die mehr oder weniger additive Reihung von Einzelfiguren, noch die szenische Situierung der Familienmitglieder in häuslichem Ambiente, die man auf den Bildern seiner Kollegen findet, werden von ihm übernommen. Selbst die Komposition von Heemskerck, die Rembrandt zumindest partiell überzeugt haben muss, wie die Übereinstimmungen in der Anzahl und Anordnung der Personen beweisen, wird von ihm am Ende in ihrem Gehalt vollkommen umgewandelt.

Rembrandt verzichtet nicht nur im Unterschied zu Heemskerck auf jegliches Mobiliar, er verzichtet weitgehend auch auf alle anderen gegenständlichen Requisiten. Von den vielen Utensilien auf dem Bild seines Vorgängers ist nicht viel übrig geblieben. An ihre Stelle sind die Rassel in der Hand des Kindes, der Blumenkorb und die Blume in der Hand des Vaters getreten. Diese wenigen Gegenstände sind zudem so unscharf gemalt, dass sich – auch hier im Unterschied zu Heemskerck – eine emblematische Deutung gar nicht erst anbietet. Auch die Räumlichkeit bleibt völlig unbestimmt. Es gibt weder identifizierbare Kulissen, vor denen sich das Geschehen entfaltet, noch gar eine umgrenzte Bühne, die das Dargestellte vom Publikum trennt. Das Großformat und die wie in der amerikanischen Einstellung bis zu den Knien abgeschnittenen Beine erzeugen den Eindruck von Nähe und Intimität. Der Betrachter sitzt den fast lebensgroßen Figu-

ren unmittelbar in Augenhöhe gegenüber. Er bildet, wie die auf ihn gerichteten Blicke des Vaters und des kleinsten Kindes zeigen, den äußeren Bezugspunkt der dichten innerfamiliären Kommunikation. Das ist das Neue an dem Bild von Rembrandt: er porträtiert die Familie als „unity of interacting personalities“.

Aber anders als bei De Hooch findet die Interaktion nicht statt im Medium der Musik, die man auf einem Bild ja nicht sehen kann, sondern im Medium von ausdrucksstarken Körperhaltungen und Körpergesten. Die fünf Personen auf dem Bild, ein Elternpaar mit drei Kindern bilden eine vorsprachliche, wie immer differenzierte leiblich bewegte Einheit. Auf sie alle fällt von oben links das gleiche milde Licht.

Die Mutter ist das heimliche Zentrum des familiären Geschehens. Sie ist der unaufdringliche Bezugspunkt für alle anderen und zugleich durch die zarte Bewegung ihrer Hand, die leicht nach vorn geneigte Kopfhaltung und den nach innen auf die Kinder gerichteten Blick ein überaus taktvoll reagierender Akteur. Die Mutter gehört wohl zu den großartigsten Frauengestalten, die Rembrandt, vielleicht ein Maler überhaupt, je geschaffen hat. Es gibt nur ein einziges Beispiel von vergleichbarem Rang, die Asenath im Kasseler Jakobssegen, der sie in der Kopfhaltung, den Gesichtszügen und den selbstlos-gütigen und nicht ganz sorgenfreien Augen auch noch ähnlich sieht.

Gegenüber einer solchen Figur muss das männliche Pendant, der Vater, fast zwangsläufig im wahrsten Sinne des Wortes in den Hintergrund treten. Im auffälligen Kontrast zu der prächtigen und weit ausladenden Kleidung der Mutter trägt er nur ein hochgeschlossenes schwarzes Gewand mit kurzen Ärmeln, dessen Details und Konturen in der Dunkelheit des räumlich unbestimmten Hintergrundes verschwimmen.

Dennoch ist der Vater nicht bloß Staffage, nicht bloß Nebenfigur, das fünfte Rad am Wagen. Sein selbstbewusster, fast möchte man sagen, stolzer Blick nach außen und seine freundliche und vorbehaltlose körperliche Hinwendung zu Frau und Kindern dementieren die marginale Rolle des Josef, die manche Interpreten ihm schon andichten wollten, genauso wie die des strengen und unerbittlichen calvinistischen Hausvaters oder selbstgefälligen Patriarchen, für die es erst recht keinerlei Anhaltspunkte gibt.

Nein, dieser Mann im Hintergrund gehört genauso dazu wie die Mutter dazugehört. Er steht zwar hinten und ist farblich zurückgenommen, aber sein beleuchtetes Gesicht und seine alle anderen maßvoll übersteigende Gestalt machen ihn zum wirklichen Partner seiner Frau. Zwischen diesen Eltern besteht Einverständnis und Gleichberechtigung. Sie teilen sich nur die Aufgaben. Der Vater ist, wie sein Blick zum Betrachter und seine Grenzstellung im Hintergrund verraten, vor allem zuständig für die Außenbeziehungen, die Mutter vor allem für das Binnenklima und die Erziehung der Kinder.

Doch unbeschadet dieser Differenz in den Rollen gibt es eine Gemeinsamkeit in der wechselseitigen Achtung und Verantwortung. Die Eltern respektieren die Individualität des jeweils anderen ohne sie ständig einzuklagen oder sich bestätigen zu müssen. Sie vertrauen einander in unausgesprochener Selbstverständlichkeit.

In der Gewissheit sich ihrer Beziehung sicher zu sein, kann die elterliche Dyade die Engführung der Exklusivität verlassen und sich öffnen für die bildungsbedeutsame Interaktion mit den Kindern und zwischen den Kindern. Auf dem Gemälde von Rembrandt wird die stabile Zweierbeziehung der beiden Erwachsenen zum sichtbaren Rah-

men, der die Interaktionsdynamik im Innern der Familie umgrenzt und schützt. Vater und Mutter markieren die Außengrenze der Szenerie. Zwischen beiden weitet sich von hinten links bis vorne rechts das Spielfeld der Generationen.

Das Aktionszentrum in diesem Spielfeld ist wieder eine Dyade. Sie bildet mit dem jüngsten Spross auf der Mittelachse des Bildes den eigentlichen Kern, den Dreh- und Angelpunkt der innerfamilialen Vorgänge: die wahrhaft klassische Dyade von Mutter und Kind. Die eine Hälfte dieser Dyade, die einzige Figur, die in ihre ganzen Gestalt gezeigt wird, das kleine Kind, ist mit der anderen Hälfte, der Mutter, unmittelbar körperlich verbunden. Die beiden sind sich mit ihren Leibern am nächsten. Dennoch behauptet das kleine Persönchen seine Eigenständigkeit. Es ist sich seiner selbst, seiner Einheit und seiner Besonderheit, durch und durch bewusst. Das Spiegelstadium Lacans hat es längst passiert. Jetzt genießt es die exponierte Position auf dem Schoß der allmächtigen Mutter. Damit erst gar keine Zweifel aufkommen an seinem Anspruch auf diesen privilegierten Platz, weder bei der Mutter selbst noch bei den übrigen Familienmitgliedern und auch nicht bei dem Betrachter, berührt das kleine Kind mit den Fingerspitzen seiner gespreizten und aufwärts gerichteten linken Hand die Haut der Mutter, die sich hinter dem geöffneten Vorhang ihrer Bluse im oberen Teil der Brust direkt über der goldenen Stelle im Herzbereich darbietet. Es ist, als wollte das Kind sich selbst und allen anderen sagen: Wir beide, wir gehören zusammen, wir sind vom selben Fleisch.

Doch die zarte Berührungsgeste ist überaus mehrdeutig. Sie kann auch als Stützgebärde gelesen werden. Das Kind braucht möglicherweise noch Halt und sucht ihn verschämt bei der Mutter. Vielleicht stößt es sich aber auch nur ab. Die Botschaft, die es mit seiner aufrechten Haltung verkündet will, scheint jedenfalls klar: Seht her, ich kann schon alleine sitzen.

Die Mutter ist sich dessen nicht so sicher. Sie fördert das Selbstständigkeitsstreben ihres Kindes, vielleicht fordert sie es sogar heraus. Ihre linke Hand könnte man jedenfalls so deuten, als würde sie den Körper des Kindes vorsichtig, fast unmerklich auf Distanz rücken und in eine selbständige Sitzposition bringen wollen. Aber die Hand ist zugleich auch eine Stützhilfe. Sie dient der Absicherung des kindlichen Autonomieversuchs genauso wie der vorgebeugte Oberkörper, der den Abstand für das Halt suchende Händchen taktvoll verkürzt.

Auch die Mutter-Kind-Dyade bleibt keine Exklusivveranstaltung. Sie wird zur Triade geöffnet durch die Aktion des ältesten Kindes, das sich von der Innenseite des Außenrandes der Szene von links vorne ins Zentrum bewegt und der Mutter einen Korb voll bunter Blumen darbietet. Natürlich ist das ein Bestechungsversuch. Die Älteste ist eifersüchtig auf den jüngsten Usurpator, der ihr, der Leidgeprüften, die das alles mit der mittleren Schwester schon einmal hat durchmachen müssen, nun erneut den angestammten Platz an der Seite der Mutter wegnimmt. Durch das unverfängliche aber auffällige Present will sie die Zweisamkeit stören und wenigstens die Aufmerksamkeit wieder auf sich lenken. Die feierliche Haltung, mit der sie den Korb trägt, und die strengen Züge ihres verschatteten Gesichts zeigen, wie ernst es ihr ist. Sie will seriöser und sozial verantwortungsbewusster erscheinen als die unverdient privilegierte und selbstgefällige Göre auf dem geraubten Thron.

Durch den Vorstoß der ältesten Tochter gewinnt die Situation eine unerwartete Dramatik. Plötzlich kommt ein Prozess ins Rollen, der alle involviert und in Bewegung hält. Alte Koalitionen werden gekündigt und neue Bündnisse gesucht. Verführung und Spott, Trost und Ablenkung verweben sich zu einem dichten mehr oder weniger unbewussten Geflecht von interpersonellen Taktiken und Strategien. Die mittlere Tochter ist zuerst betroffen und reagiert sofort. Auf ihrem Gesicht zeigt sich ein Anflug von Spott über den Auftritt der älteren Schwester. Möglicherweise währte sie sich in einer Koalition mit ihr gegen die untreue Mutter und fühlt sich nun durch den Alleingang düpiert. Sie durchschaut offenbar das Spiel und antizipiert einen Ausgang, der ihr – ohnehin schon zwischen dem Vater und der Mutter-Kind-Dyade eingeklemmt – nur noch die Rolle des ausgeschlossenen Dritten übrig lässt. Deshalb verspottet sie die ältere Schwester nicht nur, sondern versucht sie zugleich durch ein verführerisches Lächeln in die Koalition mit ihr zurückzuholen.

Doch noch während sie diesen Plan zur Abwehr einer drohenden Außenseiterposition verfolgt, greift der Vater mit seiner rechten Hand durch die Blickverbindung hindurch nach einer Blume im Korb und hält sie ihr beiläufig vor die Augen. Er kennt offenbar die Konfliktmuster und sieht die Zeit gekommen, seine mittlere Tochter mit einer kleinen Aufmerksamkeit zugleich zu beruhigen und zu gewinnen. Seine Intervention steht in Homologie zu der Handlung der älteren Tochter. So wie diese die Mutter mit dem Blumenkorb von deren Fixierung auf die kleinste Schwester ablenken möchte, um sich selbst als Koalitionspartner ins Spiel zu bringen, so versucht auch der Vater die mittlere von der Fixierung auf die älteste Tochter abzulenken und ihr in seiner Person eine Beziehungsalternative anzubieten. Die mittlere lässt sich sofort darauf ein. Ihr Blick, der nun auf die Blume fällt, bringt die Freude und Dankbarkeit über das unverhoffte Koalitionsangebot zum Ausdruck. Die Gefahr des sozialen Ausschlusses scheint gebannt. Der Vater wenigstens ist auf ihrer Seite.

Die älteste Tochter registriert die neue Entwicklung aus den Augenwinkeln mit Skepsis, vielleicht sogar mit Argwohn, freilich ohne sich dadurch von ihrem geraden Weg abbringen zu lassen. Die Probleme, die die kleinere Schwester mit ihr hat, sind aus ihrer Sicht nur ein Nebenkriegsschauplatz und die Verbindung, die diese mit dem Vater einzugehen scheint, nur von sekundärer Bedeutung. Sie sieht darin jedenfalls keine Gefahr für ihr eigenes Projekt.

Aber vielleicht hat der Vater die Blume gar nicht aus dem Korb genommen, sondern ist vielmehr im Begriff, sie dort hineinzulegen oder zumindest wieder hineinzulegen. Seine intervenierende Geste wäre dann nicht nur ein Ablenkungs- und Beschwichtigungsversuch gegenüber der mittleren Tochter und auch nicht nur ein Koalitionsangebot an sie, sondern Ausdruck seiner Beteiligung an einer Gesamtbewegung, die von der ältesten ausgeht, Vater und Schwester in ihren Sog zieht und schließlich in der gemeinsamen Huldigung der Mutter kulminiert.

Die Mutter nimmt die Huldigung an. Sie löst sich sanft und fast unmerklich, jedenfalls ruckfrei aus der Dyade mit der Kleinsten und richtet den Blick an dieser vorbei auf den dargebotenen Korb voller Blumen. Unter ihren verständnisvollen Augen verwandelt sich auf einmal der ursprüngliche Bestechungsversuch der Ältesten in ein rührendes

Geschenk der Restfamilie. Feinsinnig beteiligt sich auch der Maler Rembrandt an diesem Geschenk. Er hat seine Signatur auf die Außenseite des Korbes gesetzt. So schließen sich die Kreise.

Das Bild verschweigt keine der latenten Konfliktlinien, die die moderne Kleinfamilie notwendig durchziehen. Weder die potentiellen Bruchstellen in der Rollenaufteilung des Ehesystems, noch die Geschwisterrivalität um die Gunst der Eltern, hier vor allem der Mutter, und auch nicht die Reibeflächen im Machtgefälle der Generationen. Doch keine dieser Konfliktlinien erscheint als manifestes Problem. Die Interessengegensätze werden vorher alle in der interaktiven Dynamik von Exklusion und Inklusion, von Hingabe und Abwehr, von Rivalität und Verführung taktvoll ausbalanciert. Die Dyaden bleiben dauernd in Bewegung, sie rotieren gewissermaßen und verhindern so jede pathologische Zuspitzung.

Der Eindruck dieses bewegten Gleichgewichts verdankt sich nicht zuletzt einem verblüffenden, aber überzeugenden und vor allem eindeutigen Detail: die fünf Personen vermeiden jede Blickbegegnung. Kein Blick auf dem Bild verliert sich in dem eines anderen. Es ist ganz offensichtlich, dass die Augen der Beteiligten sich vor der Exklusivität der Dyade scheuen. Alle Beziehungen sollen füreinander offen sein.

Auf der Fläche der Leinwand schlägt sich diese allseitige Anschlussfähigkeit nieder in der Verwendung pyramidenförmiger Kompositionsmuster. Sie sind das planimetrische Äquivalent für das beweglichste und instabilste Beziehungsatom, das es überhaupt gibt, die Triade. In ihr sind alle bilateralen Beziehungen offen für einander, ständig zu Koalition und Koalitionswechsel fähig und bereit.

Die konflikthaltige Prozessualität im Innern des Familiensystems ist die basale Voraussetzung für die Bildungsbewegung der heranwachsenden Kinder. Sie garantiert den Realitätsgehalt ihrer Erfahrungen und damit die zukünftige Belastbarkeit ihrer moralischen Einstellungen und sozialen Kompetenzen. Natürlich ist die Realität im Binnenraum der Familie gefiltert durch die erwachsenen Grenzwächter. Die Eltern sind es am Ende, die die Übergänge zwischen innen und außen kontrollieren und sichern. Sie reduzieren die Komplexität des Feldes, indem sie fremde und schädliche Erwartungen von draußen abhalten und von drinnen die ständigen Ansprüche der Kinder auf exklusive Beziehungen zu ihnen zwar temporär zulassen, aber nicht auf Dauer erfüllen. Gleichzeitig virtualisieren sie ihre eigene Macht und schaffen so den Spielraum, den gemilderten Ernstfall, die Situation als ob, in der die Neuankömmlinge ihre Selbstständigkeit erproben können.

Kurz und gut: das Studium der Familieninteraktion auf dem Bild von Rembrandt ist so ergiebig, dass es die Lektüre ganzer Bibliotheken pädagogischer Literatur, einschließlich der psychoanalytischen und interaktionistischen ersetzt. Natürlich wissen wir das erst, nachdem wir diese Bücher gelesen haben.

Rembrandt war seiner Zeit voraus. Vielleicht ist das auch ein Grund für die Enttäuschung des Auftraggebers, der das Bild schnell wieder abgestoßen hat, vielleicht ist es aber auch ein Hinweis darauf, dass es gar keinen Auftraggeber gab. Es spricht vieles dafür, dass Rembrandt ein „Phantasieporträt“ (Brückner 1997, S. 81) zeigt, das er in freier Kombination aus Einzelfiguren zusammengestellt hat. Einige davon, wie die Mutter, se-

hen seiner zweiten Frau ähnlich, die wir von andern Bildern her kennen, mit ihren vollen, ebenmäßigen Gesichtszügen, dem weichen, gerundeten Kinn, den großen, dunklen Augen und der hohen Stirn. Andere sind frei erfunden. Rembrandt fühlte sich bei der Produktion dieses Bildes offenbar unabhängig vom Willen des Auftraggebers und von der Verpflichtung zur Porträtgenauigkeit. In seinen letzten Jahren hat er sich die Freiheit genommen für eine andere Art von Wirklichkeitstreue. Ohne in eine Idylle abzugleiten, stilisiert er unter Anerkennung der unvermeidlich eingebauten Strukturkonflikte die Kleinfamilie zu einem utopischen Modell. Auf seinem Bild erscheint sie als die basale Institution zur Herausbildung von menschlicher Autonomie und Gegenseitigkeit.

Die realitätshaltige Vision von Rembrandt hebt uns Nachgeborenen beim vergleichenden Blick auf die familialen Sozialisationsbedingungen der eigenen Gegenwart ins Bewusstsein, wie die Geschichte verlaufen ist und wie sie hätte verlaufen können.

Literatur

- Brückner, C. (1997): Rembrandts Braunschweiger „Familienbild“: seine thematische Figuren- und Farbkomposition und die Kunst Italiens. Hildesheim: Olms.
- Gestrich, A./Krause, J.-U./Mitterauer, M. (2003): Geschichte der Familie. Stuttgart: Kröner.
- Giesen, M.K.A. (1997): Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII., Jahrhundert. Diss. Bonn.
- Hahn, C. u.a. (1986): The Holy Family as Marriage Model in the Mérode Triptych. The Art Bulletin, LXVIII: 54-66.
- Haks, D. (1982): Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw. Leiden: Diss. Rijksuniv.
- Koschorke A. (2000): Die Heilige Familie und ihre Folgen: ein Versuch. Edition 2. A. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch.
- Malecki, H. (1950): Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert: Seine Vorstufen, seine Entwicklung und die Beziehungen zur familiären Lebensform. Diss. zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität in Göttingen.
- Malecki, H. (1983): Die Familie des Pieter Jan Foppesz. Genese und Bedeutung des Kasseler Familienbildes des Maerten van Heemskerck. Kassel: Universität Gesamthochschule.
- Schama, S. (1988): Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter. München: Kindler.
- Woude, A.M. van der (1972): Variations in the size and structure of the household in the United Provinces of the Netherlands in the seventeenth and eighteenth centuries. In: Laslett, P. (Hrsg.): Household and family in past time. Cambridge: Univ. Press., pp. 299-318.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Michael Parmentier, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Erziehungswissenschaften, 10099 Berlin. E-Mail: Michael.Parmentier@rz.hu-berlin.de.