

SVETLANA ALPERS

KUNST ALS  
BESCHREIBUNG

HOLLÄNDISCHE MALEREI  
DES 17. JAHRHUNDERTS

MIT EINEM VORWORT  
VON WOLFGANG KEMP

**DUMONT**

Umschlagabbildung: Rembrandt van Rijn, Die jüdische Braut (Detail).  
Rijksmuseum, Amsterdam (vgl. Abb. 5). © Rijksmuseum-Stichting Amsterdam

Für Paul,  
Benjamin und Nicholas

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Alpers, Svetlana:**

Kunst als Beschreibung : holländische Malerei des 17. Jahrhunderts /  
Svetlana Alpers. Mit einem Vorw. von Wolfgang Kemp. [Aus dem  
Engl. von Hans Udo Davitt ...]. – 2., durchges. Aufl. – Köln :  
DuMont, 1998

Einheitssacht.: The art of describing <dt.>  
ISBN 3-7701-4445-7

2., durchgesehene Auflage 1998

Licensed by The University of Chicago, Chicago Illinois, USA

© 1983 by The University of Chicago. All rights reserved

© 1985, 1998 der deutschen Ausgabe by DuMont Buchverlag, Köln

Titel der Originalausgabe:

The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century

Alle Rechte für die deutschsprachige Ausgabe vorbehalten

Aus dem Englischen von Hans Udo Davitt (Kap. 1 u. 5),

Reinhard Kaiser (Einleitung), Wolfgang Kemp (Epilog u. Appendix),

Eva Mack-Gérard (Kap. 3), Henning Ritter (Kap. 2),

Helga Willinghöfer (Kap. 4)

Alle Abbildungen wurden freundlicherweise

von The University of Chicago Press zur Verfügung gestellt

© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 1998: Pablo Picasso

© VG Bild-Kunst, Bonn 1998: Jasper Johns

Satz, Druck und buchbinderische Verarbeitung: Rasch, Bramsche

Printed in Germany ISBN 3-7701-4445-7

## Inhalt

Wolfgang Kemp: Vorwort 7

Einleitung 21

### Kapitel 1

Constantijn Huygens und *Die Neue Welt* 41

### Kapitel 2

»Ut pictura, ita visio«:

Keplers Modell des Auges und das Bildermachen im Norden 79

### Kapitel 3

»Mit getreulicher Hand und ehrlichem Auge«:

Das Handwerk der Darstellung 147

### Kapitel 4

Kartographie und Malerei in Holland 213

### Kapitel 5

Der Blick auf Wörter:

Die Darstellung von Texten in der holländischen Kunst 287

### Epilog

Vermeer und Rembrandt 365

### Appendix

Über die emblematische Interpretation holländischer Kunst 375

Dank 383

Anmerkungen 385

Namenverzeichnis 423

Neubewertung von Forschungsfeldern sein kann, die bislang das Zentrum bildeten. Die Handhabe ist eine andere, sicherere geworden, und wie man bei dem großen holländischen Emblematiker Cats lesen kann, kommt es ja in allen Dingen auf den festen Griff und Zugriff an: »Alle dingen, seydt Epictetus, hebben hare handt-have, ende diese wel handelen wil, dientse daer by the grijpen. 't Recht ghebruyck der dingen wel te verstaen, is eene van de nutste wetenschappen des Burgherlijcken levens.«

Ich sagte oben, daß die Abwendung von der »humanistischen Disziplin« Ikonographie möglicherweise ein kulturelles Defizit vergrößern hilft. Ich frage mich aber am Schluß meiner Vorbemerkungen, ob die Entschädigungen, die Svetlana Alpers zu bieten hat, nicht mehr sind als das, ob wir nicht an eine ebenso mächtige und notwendige Tradition angeschlossen werden, die freilich das kollektive Bewußtsein des Abendlandes nie in dem Maße erreicht hat wie die Wortkultur der Humanisten. Ich meine die »Sehkultur«, die ebenso durchdringende wie zarte Empirie, die Sach- und Naturzugewandtheit, die ihre Statthalter in der niederländischen Malerei des 15. und 17. Jahrhunderts, in Dürer und Leonardo, in Engländern wie Turner, Constable und Ruskin hatte, von dem das passende Wort von der »Wissenschaft der Erscheinungen« stammt. Im System der abendländischen Episteme haben die Erscheinungen den Wissenschaftsrank nie dauerhaft errungen; Oberflächen, Texturen, Lichte, Bewegungen, Zustände, Formvielfalten (im Gegensatz zu Ausdrucksformen) mußten vor dem Logoentrismus und Essentialismus unserer Kultur zurückweichen. Wenn als Folge nur eine Reduktion unseres Sinnesvermögens zu beklagen wäre, man würde die positiven und negativen Aspekte noch abwägen können. Die Folge ist aber – und hier verlassen wir den Austragungsort der Kulturkritik – eine Reduktion der Realität aufgrund unserer kulturell bedingten Apperzeptionsschwäche. Angesichts dieser doppelten Reduktion stellt sich die Gegenfrage, ob der Reduktionismus der Ikonographie gerade in Anwendung auf eine Kunst der Sichtbarkeit wünschenswert ist. Wie wir mit dieser Kategorie umgehen können, ohne die Standards historischer Forschung aufzugeben, das lehrt uns Svetlana Alpers. Sie hat die Brille, die uns zum Lynkeus macht.

## Einleitung

Is in die neuere Zeit waren es die beschreibenden Aspekte der holländischen Malerei, die die Aufmerksamkeit der Betrachter erregten. Autoren, die sich in der Zeit vor dem 20. Jahrhundert – ob ablehnend oder befürwortend – über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts äußerten, sahen in ihr eine Beschreibung Hollands und des holländischen Lebens und beurteilten sie als solche. Sir Joshua Reynolds, ein Gegner, und Eugène Fromentin, ein Enthusiast, stimmten darin überein, daß die Holländer ein Portrait ihrer selbst und ihres Landes schufen – ein Portrait der Kühe, der Landschaft, der Wolken, der Städte, der Kirchen, von reichen und armen Haushalten, von Speisen und Getränken. Es stellte sich ihnen allerdings das Problem, was man über eine solche beschreibende Kunst sagen, wie man ihre Eigenart sprachlich vermitteln könne. Reynolds brachte es in seiner *Journey to Flanders and Holland* von 1781 nur zu einer kommentierten Aufzählung holländischer Künstler und Bildthemen. Er gibt zu, daß sie im Gegensatz zu den weitschweifigen Ausführungen, die er über die flämische Kunst zu machen vermag, »wenig unterhaltend« ist. Hier einige Auszüge daraus:

»Vieh und ein Hirte, von Albert Cuyp, das Beste, was ich je von ihm gesehen habe; und auch die Figur ist besser als gewöhnlich: aber was er den Hirten in seiner Einsamkeit tun läßt, ist nicht sehr poetisch: man muß indessen zugeben, daß es Wahrheit und Natur für sich hat; er fängt Flöhe oder etwas noch Ärgeres.

Die Ansicht einer Kirche von van der Heyden, sein bestes; zwei schwarze Ordensbrüder steigen eine Treppe hinauf. Ungeachtet dessen, daß dieses Bild wie gewöhnlich sehr minuziös ausgeführt ist, hat er nicht vergessen, gleichzeitig eine Fülle von Lichtabstufungen festzuhalten. Seine Bilder wirken ganz so wie ein Stück Natur, das man in einer Camera obscura betrachtet.

Eine Frau, die gerade einen Brief liest; die Milchfrau, die ihn gebracht hat, zieht unterdessen einen Vorhang etwas beiseite, um das Bild dahinter zu betrachten; es scheint ein Seestück zu sein.

Zwei schöne Bilder von Terborch; der weiße Satin bemerkenswert gut gemalt. Er hat es selten versäumt, in seinen Bildern ein Stück weißen Satin unterzubringen.

Tote Schwäne von Weenix, so gut wie irgend möglich. Ich glaube, wir sahen nicht weniger als zwanzig Bilder mit toten Schwänen von diesem Maler.«<sup>1</sup>

Das Vulgäre der Bildthemen stört Reynolds, aber er richtet sein Augenmerk doch auf das, was zu sehen ist – den weißen Satin oder die toten Schwäne. Das Interesse der Maler an dem, was Reynolds die »Natürlichkeit der Darstellung« nennt, und die Art, wie sie sich ständig wiederholen (Terborchs unvermeidlicher weißer Satin oder Weenix' zahllose tote Schwäne), bringen es mit sich, daß die sprachliche Darstellung langweilig oder gar unbeholfen ausfällt. Reynolds selbst sagt dazu:

»Mein Bericht über die holländischen Bilder ist, wie ich zugebe, weniger unterhaltsam, als ich erwartete. Man wünscht, man könnte dem Leser eine Vorstellung von jener Vortrefflichkeit vermitteln, deren Anblick so viel Vergnügen bereitet hat: Aber da das Verdienst dieser Bilder oft allein in der Wahrheit der Darstellung liegt, machen sie, allem Lob, das sie verdienen, und allem Vergnügen, das sie bereiten, wenn man sie vor Augen hat, zum Trotz, doch nur eine ärmliche Figur, sobald man sie beschreibt. Die Werke dieser Schule richten sich einzig und allein an das Auge; es ist daher nicht verwunderlich, wenn das, was zur Befriedigung bloß eines Sinnes bestimmt war, nur wenig Erfolg hat, wenn man es einem anderen nahebringt.«<sup>2</sup>

Uns, die wir in der Tradition der Kunst des 19. Jahrhunderts stehen, fällt es schwer, Zugang zu der Geisteshaltung zu finden, die Reynolds zu seinem abschätzigen Urteil über diese beschreibende Kunst brachte. Anders als er sind wir überzeugt, daß man, wie Cézanne, von zwei kartenspielenden Männern oder einer Schale mit Früchten und einer Flasche oder, wie Monet, von ein paar Seerosen auf einem Tümpel ein großartiges Bild malen kann. Aber genauso schwer fällt es uns heute, die holländische Kunst aus den Gründen hochzuschätzen, die ein begeisterter Anhänger wie Fromentin im 19. Jahrhundert anführt. Unter Hinweis auf den Waffenstillstand mit Spanien im Jahre 1609 und die Gründung des neuen Staates erklärt Fromentin 1876 in einer vielzitierten Passage: »Die hollän-

dische Malerei . . . konnte nur das Portrait von Holland sein, sein äußeres, treues, genaues, vollständiges Bild ohne jede Verschönerung.«<sup>3</sup> Und an einer anderen Stelle bringt er das zentrale Problem auf die Formel: »Welchen Grund hat ein holländischer Maler, um ein Bild zu malen? Gar keinen.«<sup>4</sup>

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der holländischen Malerei in unserer Zeit war darauf aus, tiefer einzudringen als der naive Museumsbesucher, der den Glanz von Terborchs Satingewändern oder die helle, ruhige Stimmung eines Kirchenraumes von Saenredam bestaunt, der sich vielleicht darüber amüsiert, wie eine von der Sonne beschienene Kuh von Cuyp durch ihre Größe in Konkurrenz zu einem Kirchturm in der Ferne tritt, und der schließlich ehrfürchtig vor der Schönheit und Gemütsruhe einer in einem Winkel ihres Zimmers stehenden Dame von Vermeer verharret, deren Gesicht sich im Spiegel der Fensterscheibe noch einmal abzeichnet.

Fromentin tat sich schwer mit dem Problem, die Kunst als solche und die von ihr nachgebildete Welt auseinanderzuhalten. Man findet, so schrieb er, »eine Höhe und Güte der Seele . . ., eine zärtliche Liebe für das Wahre, eine herzliche Zuneigung zum Wirklichen, die ihren Werken einen Wert verleihen, den die Dinge an sich nicht zu haben scheinen.«<sup>5</sup>

Aber stets war er nahe daran, das zu leugnen, was die Kunst vom Leben trennt und sie von ihm unterscheidet. »Man wohnt darin [im Bild], geht darin umher, blickt in die Tiefe, man ist versucht, den Kopf zu heben, um den Himmel zu betrachten.«<sup>6</sup>

Und Fromentin macht auf den Gegensatz aufmerksam, der in dieser Hinsicht zwischen der holländischen Kunst und der Kunst der »gegenwärtigen (französischen) Schule«, der akademischen Erbin der Italiener, besteht. »Hier sieht man Formeln, eine Wissenschaft, die man beherrschen kann, ein Wissen, das der Beobachtung zu Hilfe kommt, sie unterstützt und sie im Notfall ersetzen würde und das sozusagen dem Auge diktiert, was es sehen, dem Geiste, was er fühlen soll. Dort nichts dergleichen: eine Kunst, die sich dem Charakter der Dinge anschmiegt, ein Wissen, das hinter den Einzeldingen des Lebens zurücktritt, keine vorgefaßte Meinung, nichts, was wichtiger ist als die naive, starke und feinfühligere Beobachtung des Vorhandenen.«<sup>7</sup>

Es ist interessant und, wie wir sehen werden, für unseren Zusammenhang von großer Bedeutung, daß Fromentin erneut einen Punkt aufgreift, über den sich schon Reynolds geäußert hatte, daß nämlich das Verhältnis dieser Kunst zur Welt dem des Auges zur Welt gleicht.

In unserer Zeit haben die Kunsthistoriker eine Terminologie entwickelt und ihr Auge, ihre Wahrnehmungsfähigkeit geschult, um gerade jene stilistischen Merkmale erfassen zu können, die die Kunst ausmachen – die Höhe des Horizonts auf der Bildfläche, die Anordnung von Bäumen oder Vieh, das Licht. In alledem sieht man nicht nur Beobachtungen der wahrgenommenen Welt, sondern ebenso und mehr noch Aspekte künstlerischer Gestaltung. Jeder Künstler hat seine eigene relativ klar umrissene Stilentwicklung, und wir können den Einfluß der Künstler aufeinander genau bestimmen. Hier wie auch in der Erschließung der Bildthemen hat die Erforschung der holländischen Malerei analytische Werkzeuge übernommen, die ursprünglich in der Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst entwickelt wurden. Dem Betrachter, der den Glanz eines Kleides von Terborch bewundert, erklärt man heute, die Frau in dem glänzenden Kleid sei eine Hure, die vor unseren Augen umworben oder gekauft wird; die jungen, sorgenvoll dreinblickenden Frauen, die beim Besuch eines Arztes so häufig auf einer Bett- oder Stuhlkante sitzen, sind unehelich schwanger, und diejenigen, die in einen Spiegel schauen, sind sündhaft eitel. Vermeers Briefleserin am Fenster hat sich auf eine außer- oder voreheliche sexuelle Beziehung eingelassen. Fröhliche Trinker sind Schlemmer, Faulpelze oder eher noch Opfer der Genüsse des Geschmackssinnes, und Musikanten sind die Opfer der Freuden des Gehörsinnes. Zur Schau gestellte Uhren oder welkende exotische Blumen verweisen auf die Vergeblichkeit menschlichen Strebens. Die Ikonographen haben es zum Prinzip erhoben, daß der Realismus der holländischen Bilder des 17. Jahrhunderts unter seiner beschreibenden Oberfläche Bedeutungen verbirgt.

Aber dieses aktuelle Interesse an der Ergründung sprachlicher Tiefen ging zu Lasten der visuellen Erfahrung, und es wurde zu teuer erkaufte. Die holländische Kunst selbst stellt eine solche Betrachtungsweise in Frage. Das Problem, mit dem wir es hier zu tun haben, ist keineswegs neu. Es wurzelt tief in der Tradition der abendländischen Kunst.

Das Studium der Kunst und ihrer Geschichte ist in bemerkenswertem Maße von der Kunst Italiens und der theoretischen Beschäftigung mit ihr geprägt worden. Die Kunsthistoriker, die heute mit großem Eifer darangehen, den Gegenstandsbereich ihrer Untersuchungen auszuweiten, laufen Gefahr, dies zu übersehen. Die italienische Kunst und ihre Beschwörung mit sprachlichen Mitteln hat nicht nur die Praxis der Künstler bestimmt, die in der zentralen abendländischen Kunsttradition stehen, sie hat auch die theoretische Auseinandersetzung mit ihren Werken geprägt. Wenn ich hier von der Kunstvorstellung der italienischen Renaissance spreche, so denke ich an Albertis Definition des Bildes: eine gerahmte Fläche oder Scheibe in einer bestimmten Entfernung vom Betrachter, der durch sie hindurch auf eine zweite, künstliche Welt blickt. In der Renaissance war diese Welt eine Bühne, auf der menschliche Gestalten bedeutungsträchtige Handlungen vollführten, die ihre Grundlage in den Texten der Dichter hatten. Diese Kunst war narrativ. Und auf die stets gegenwärtige Doktrin *ut pictura poesis* berief man sich, um Bilder durch ihre Beziehung zu vorgängigen, geheiligten Texten zu erklären und zu legitimieren. Obwohl es bekanntlich nur wenige italienische Bilder gibt, die genau entsprechend den perspektivischen Bestimmungen Albertis ausgeführt worden sind, kann man, wie ich meine, doch sagen, daß es diese von mir hier umrissene allgemeine Definition des Bildes war, die von den Künstlern verinnerlicht wurde und schließlich einen festen Platz im Programm der Akademien fand. Wenn ich hier auf Alberti verweise, so geht es mir nicht um einen bestimmten, dem 15. Jahrhundert angehörenden Bildtypus; ich möchte vielmehr ein allgemein verbreitetes, dauerhaftes Modell bezeichnen. Es bildete die Grundlage jener Traditionen, an der die Maler bis weit ins 19. Jahrhundert sich messen zu müssen glaubten (oder gegen die sie sich auflehnten). Es war diese Tradition, die einen Vasari hervorbrachte, den ersten Kunsthistoriker, den ersten, der für die Kunst eine autonome Geschichte formulierte. Eine lange Reihe bedeutender Künstler im Abendland und ein bedeutender Teil dessen, was über Kunst geschrieben wurde, läßt sich vor diesem italienisch geprägten Hintergrund verstehen. Seit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin sind die wichtigsten analytischen Strategien, mit denen wir Bilder zu betrachten und zu deuten gelernt haben – Wölfflins Stilbegriff und



Panofskys Ikonographie – in der Auseinandersetzung mit der italienischen Tradition entwickelt worden.<sup>8</sup>

Die entscheidende Bedeutung, die der italienischen Kunst sowohl für unsere künstlerische als auch für unsere kunsttheoretische Tradition zukommt, gemahnt daran, daß es sich als schwierig erwiesen hat, eine angemessene Sprache für jene Bilder zu finden, die diesem Modell nicht entsprechen. Tatsächlich sind aus der Erkenntnis dieser Schwierigkeit neue Ansätze der theoretischen Auseinandersetzung mit Bildern hervorgegangen. Im Mittelpunkt dieser Untersuchungen standen Bilder, die man als nichtklassisch, nicht der Renaissancetradition zugehörig bezeichnen könnte und die anderenfalls aus der Perspektive der italienischen Leistungen gesehen worden wären. Ich denke hier an Untersuchungen wie die von Alois Riegl über alte Textilkunst, über die spätantike Kunst, über die italienische Kunst des Barock oder das holländische Gruppenportrait; an die Studien von Otto Pächt über die Kunst nördlich der Alpen im allgemeinen; an die von Lawrence Gowing über Vermeer; oder in neuerer Zeit an die Untersuchungen von Michael Baxandall über die deutsche Holzplastik und von Michael Fried über die »absorptive« oder antitheatralische (man könnte auch sagen: antialbertische) französische Malerei.<sup>9</sup> So sehr sie sich in vielem voneinander unterscheiden, haben alle diese Autoren die Notwendigkeit gespürt, im Blick auf eine bestimmte Gruppe von Bildern eine neue Betrachtungsweise zu finden, und dies nicht zuletzt deshalb, weil sie erkannten, daß diese Bilder von den durch die italienische Kunst verkörperten Normen abweichen. Dieser Tradition, wenn man sie als solche bezeichnen darf, möchte ich auch meine eigenen Untersuchungen über die holländische Kunst zuordnen. Und wenn ich diese Kunst auf den folgenden Seiten zum Teil aus ihrer *Differenz* zur Kunst Italiens zu begreifen versuche, dann geht es mir nicht um den Nachweis einer absoluten Polarität zwischen Norden und Süden, zwischen Holland und Italien; ich möchte vielmehr deutlich machen, was ich für die Grundvoraussetzung unserer Beschäftigung mit allen nichtalbertischen Bildern halte.

Ein bestimmtes Merkmal dieser Bilder und eine bestimmte historische Situation möchte ich hier jedoch besonders aufmerksam untersuchen. Eine wichtige These dieses Buches besagt, daß sich die Kunst des 17.

Jahrhunderts – und die Kunst des Nordens, zu der sie gehört, überhaupt – in einigen zentralen Aspekten am besten verstehen läßt, wenn man sie als eine Kunst des Beschreibens im Unterschied zur erzählenden Kunst Italiens begreift. Dieser Unterschied ist allerdings kein absoluter. Ohne Zweifel lassen sich zahlreiche Abweichungen und auch Ausnahmen finden. Und die geographischen Grenzen sollte man nicht allzu starr ziehen – eine Reihe französischer oder spanischer Werke und selbst einige italienische lassen sich am ehesten verstehen, wenn man untersucht, wie sie sich den beschreibenden Modus angeeignet haben, während man an den Werken von Rubens erkennen kann, wie sich dieser der italienischen Kunst so tief verbundene Nordeuropäer bei verschiedenen Gelegenheiten abwechselnd beider Modi bedient. Der Wert der Unterscheidung liegt in dem, was sie uns zu sehen ermöglicht. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Modi innerhalb der europäischen Kunst hat selbst eine Geschichte. Im 17. Jahrhundert und dann wieder im 19. Jahrhundert machen sich einige der avanciertesten und besten Maler in Europa – Caravaggio, Velázquez und Vermeer, später dann Courbet und Manet – einen im wesentlichen beschreibenden Bildmodus zu eigen. Tatsächlich kann man viele Werke als »beschreibend« kennzeichnen, die wir sonst häufig »realistisch« nennen, und dazu gehört auch, wie ich an verschiedenen Stellen meines Textes nachzuweisen versuche, der Bildmodus der Photographie. In Caravaggios *Kreuzigung Petri*, in Velázquez' *Wasserverkäufer*, in Vermeers *Perlenwägerin* und Manets *Déjeuner sur l'herbe* wird die Handlung gleichsam stillgestellt, damit die Gestalten des Bildes portraitiert werden können. Das Innehalten auf diesen Bildern ist ein Anzeichen für eine gewisse Spannung zwischen den narrativen Bestrebungen der Kunst und der deskriptiven Aufmerksamkeit für das Vorhandene, Gegenwärtige. Intensive Beschreibung und Handeln scheinen einander auszuschließen: Die Hinwendung zur Oberfläche der beschriebenen Welt geht zu Lasten der Darstellung der erzählerischen Handlung. Panofsky hat das besonders deutlich im Hinblick auf Jan van Eyck formuliert, auch er ein Maler, der im beschreibenden Modus arbeitete: »Das Auge Jan van Eycks arbeitet gleichzeitig als Mikroskop und als Teleskop..., so daß der Betrachter gezwungen ist, zwischen einem Standort in einiger Entfernung vom Bild und vielen Standorten in nächster Nähe des Bildes hin- und herzuwech-

seln. . . . Aber für diese Vollendung mußte ein hoher Preis gezahlt werden. Mikroskop und Teleskop sind für die Beobachtung menschlicher Gefühle beide gleichermaßen ungeeignet. . . . Die Betonung liegt mehr auf dem stillen Dasein als auf der Handlung. . . . An herkömmlichen Maßstäben gemessen, ist die Welt des reifen Jan van Eyck statisch.«<sup>10</sup>

Was Panofsky hier über van Eyck sagt, trifft durchaus zu. Aber die »herkömmlichen Maßstäbe«, auf die er sich beruft, sind nichts anderes als die von der italienischen Malerei geweckten Erwartungen in bezug auf eine narrative Handlung. Man kann zwar die Ansicht vertreten, die Malerei sei ihrem Wesen nach deskriptiv – eine Kunst des Raums, nicht der Zeit, und das Stilleben sei ihre eigentliche Domäne –, aber für die Ästhetik der Renaissance war es wesentlich, die imitativen Fertigkeiten einem narrativen Zweck dienstbar zu machen. Die *istoria*, so schrieb Alberti, wird die Seele des Betrachters anrühren, wenn jede Figur auf dem Bild die Regungen ihrer Seele deutlich zeigt. Die biblische Geschichte vom Kindermord zu Betlehem mit den Horden wutentbrannter Soldaten, den sterbenden Kindern und wehklagenden Müttern war aus dieser Sicht der Inbegriff dessen, was bildliches Erzählen – und damit Malerei – sein sollte. Die traditionelle Geringschätzung beschreibender Bilder geht auf diese Auffassung zurück. Man hielt solche Bilder entweder für bedeutungslos (weil sie keinen Text erzählten) oder für ihrem Wesen nach zweitrangig. Dieses ästhetische Urteil hat eine soziale und kulturelle Basis. Immer wieder hat man den Vorrang des Verstandes vor den Sinnen und die Überlegenheit des geschulten Betrachters über den unwissenden angeführt, um die Argumente für das Erzählen mit einem Hieb gegen eine bloß das Auge erfreuende Kunst abzurufen. Das Erzählen hat seine Verteidiger und Kommentatoren gefunden, nicht gelöst ist hingegen das Problem, wie sich das Beschreiben verteidigen und näher bestimmen läßt.<sup>11</sup>

Holländische Bilder sind in ihrer Beobachtung der Welt vielseitig und reichhaltig, sie sind von verblüffender Kunstfertigkeit, sie zeugen von dem Interesse am eigenen Land und am häuslichen Leben und verleihen der Welt selbst häusliche Dimensionen. Die Portraits, die Stilleben, die Landschaften, die Bilder des Alltags stellen die Freude an einer Welt voller Freuden dar: die Freude an der Familie, die Freude am Besitz, die Freude an den Städten, den Kirchen, dem Land. Das 17. Jahrhundert, so hat ein

holländischer Autor einmal geschrieben, wirke auf diesen Bildern nach den unruhigen Zeiten des Jahrhunderts davor wie ein einziger langer Sonntag.<sup>12</sup> Die holländische Kunst erfreut das Auge und scheint daher weniger hohe Ansprüche an uns zu stellen, als es die Kunst Italiens tut.

Mit Blick auf den Gebrauch, den man von diesen Bildern machte, läßt sich feststellen, daß das, was wir heute als Kunst bezeichnen, in vieler Hinsicht mit der holländischen Kunst begonnen hat. Ihre gesellschaftliche Funktion war von der heutigen Kunst nicht sehr verschieden: Als sofort realisierbare Geldanlage, ähnlich wie Silber, Wandteppiche oder andere Wertgegenstände, wurden Bilder in der Werkstatt des Künstlers oder auf dem freien Markt gekauft; man betrachtete sie als Besitztümer und hängte sie, wie man annehmen darf, auf, um Flächen zu füllen und die Wände des Hauses zu schmücken. Wir besitzen nur wenige Dokumente über Aufträge an die Künstler und nur wenige Hinweise auf das, was die damaligen Käufer erwarteten. Der moderne Betrachter steht vor der Aufgabe, sich diese Kunst, die uns so vertraut anmutet und deren Freuden so offenkundig scheinen, fremd zu machen und einen Sinn für ihre Besonderheit zu entwickeln.

Das Problem wird dadurch weiter kompliziert, daß uns die Kunst des Nordens, im Unterschied zur italienischen Kunst, einen sprachlichen Zugang kaum bietet. Sie hat keine eigene Form des kritischen Diskurses hervorgebracht. Darin unterscheidet sie sich sowohl von der Kunst der italienischen Renaissance mit ihren Handbüchern und Traktaten als auch von den realistischen Strömungen des 19. Jahrhunderts, die Gegenstand eines extensiven Journalismus waren und sich in zahlreichen Manifesten artikulierten. Italienische Wörter und Texte waren im 17. Jahrhundert zwar bis in den Norden vorgedrungen, und einige Künstler und Schriftsteller hatten sie sich auch zu eigen gemacht, aber das führte nur zu einer Divergenz zwischen der im Norden (hauptsächlich von Handwerkern, die noch den Handwerkszünften angehörten) geschaffenen Kunst und dem, was die Traktate über die Kunst und die künstlerische Arbeit zu sagen hatten. Kurz, es tat sich eine Kluft zwischen nordeuropäischer Praxis und italienischen Idealen auf.

Es gibt einige interessante Indizien dafür, daß holländische Künstler in einer Spannung zwischen heimischer Maltradition und fremden Idealen

lebten, die sie bewunderten oder die man ihnen als bewundernswert hinstellte. Da sind einmal jene holländischen Künstler (der Architekturmaler de Witte, die Schüler Rembrandts, sogar Vermeer), die zu Beginn ihrer Laufbahn Historienbilder malten, sich dann aber (in der Regel mit größerem Erfolg) dem zuwandten, was man im weiteren Sinne als Genreszenen bezeichnet. Wir wissen auch, welche Figur die Angehörigen der holländischen Malerkolonie in Rom machten.<sup>13</sup> Sie nannten sich »Bentvueghels« (»Zugvögel«), gaben sich Spitznamen und feierten bacchantische Initiationsrituale, mit denen sie sich gleichzeitig über die Antike und die Kirche lustig machten. Sie weigerten sich, die Regeln der italienischen Maler zu befolgen, und hinterließen ihre Spur in Form witziger Kritzeleien an hierfür geeigneten Wänden. Indem sie sich selbst und ihre Umgebung derart belustigten, reflektierten sie vermutlich aber auch ihr Anderssein. Und für einen kurzen Augenblick mochte es ihnen mit ihren Possen gelingen, ein Gefühl der Unterlegenheit niederzukämpfen. Dieselbe Spannung können wir in einem ganz anderen Sinne auch im Werk Rembrandts entdecken. Zwar läßt sich zeigen, daß er für die malerischen Ziele seiner Landsleute keine Sympathie hegte, aber es gelang ihm auch nicht, sich die italienische Art als solche zu eigen zu machen. Rembrandts großartige und doch so fremd anmutende Bilder sind zum Teil aus diesem Konflikt entstanden. So fruchtbar wie hier war das Wechselspiel zwischen fremden Idealen und heimischer Tradition jedoch selten. Utrechter Maler wie Honthorst und Terbrugghen werden oft als Nachfolger Caravaggios eingeordnet, doch bei diesem handelte es sich um einen italienischen Künstler, der sich selbst von der Tradition des Nordens zutiefst angezogen fühlte: Caravaggio, so könnte man sagen, führte diese Maler zu ihren eigenen nordeuropäischen Wurzeln zurück.

Der Unterschied, den man zwischen der Kunst Italiens und der des Nordens wahrnahm, hing zugleich auch mit der Vorstellung zusammen, daß die Italiener den Niederländern überlegen seien. Wie sehr die Italiener von der vernünftigen Autorität und Überlegenheit ihrer Kunst überzeugt waren, kommt in der berühmten Kritik an der Kunst der Niederländer zum Ausdruck, die Francisco de Hollanda keinem anderen als Michelangelo zuschreibt: »Die flämische Malerei... wird... jedem Frommen mehr zusagen als irgendein Bild der italienischen Schule... Frauen wird

sie gefallen, besonders den sehr alten und den sehr jungen; desgleichen Mönchen und Nonnen und gewissen Edelleuten, denen es an Empfindung für wahre Harmonie gebricht. In Flandern malt man nämlich, um das äußere Auge durch Dinge zu bestechen, welche gefallen und denen man nichts Übles nachsagen kann, wie Heilige und Propheten. Ferner malen sie Gewänder, Maßwerk, grüne Felder, schattige Bäume, Flüsse, Brücken und was sie so »Landschaften« nennen, und dazu viele lebhaft bewegte Figuren, hierhin und dorthin verstreut. Und obgleich alles dies gewissen Augen zusagt, so fehlt daran in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maß und das rechte Verhältnis sowie Auswahl und klare Verteilung im Raume und schließlich selbst Kraft und Substanz.«<sup>14</sup>

Der Abschnitt, der diesem unmittelbar folgt (und der in Studien zur Kunst des Nordens verständlicherweise gern übergangen wird), bekräftigt und untermauert Michelangelos hartes Urteil: »Einzig und allein die Werke, welche in Italien entstehen, verdienen wahre Kunstwerke genannt zu werden. Deshalb bezeichnen wir auch die wahre Malerei als die italienische.« Wir werden auf Michelangelos Aussage noch einmal zurückkommen. An dieser Stelle möchte ich festhalten, daß nach seiner Auffassung Vernunft und Kunstgeschick und die beim Nachbilden der vollkommenen Schöpfungen Gottes zu meisternde »Schwierigkeit« Italien zugesprochen werden, während dem Norden nur die Landschaft, äußere Genauigkeit und das Bestreben, allzu vieles im Bild unterzubringen, zugestanden werden. Das zentrale und nachdrückliche Interesse der Italiener an der Darstellung des menschlichen Körpers (hieran denkt Michelangelo, wenn er von der *difficoltà* in der Kunst spricht) steht in einem Gegensatz zu dem Interesse der Kunst des Nordens, die ganze übrige Natur genau und wahllos darzustellen. Dieser Auffassung widersprachen die Niederländer eigentlich nicht. Wenn Künstler des Nordens einmal versuchten, die Eigenart ihrer Kunst zu erläutern (was selten genug vorkam), so stimmten sie der italienischen Unterscheidung bezeichnenderweise zu, indem sie als Quelle ihrer künstlerischen Leistungen nicht die Kunst, sondern die Natur in Anspruch nahmen.<sup>15</sup>

Das italienische Vorurteil zeigt sich noch heute in den Schriften jener Kunsthistoriker, die eifrig bemüht sind, nachzuweisen, daß die holländische Kunst der italienischen ähnlich sei, daß auch sie ihr klassisches Ele-



ment besitze, bedeutende Historiengemälde hervorgebracht habe und »Bedeutung« mitteile. Es hat in der Kunstgeschichte eindrucksvolle Versuche gegeben, die Kunst des Nordens nach dem Bild der Kunst des Südens umzudeuten. Man darf wohl sagen, daß der Impuls von Panofskys Forschungen zum Teil in diese Richtung geht. Er stellte den südlichen Ehrgeiz Dürers über sein nördliches Erbe: Panofsky zieht den Dürer der Aktdarstellungen, den Dürer, der von der Perspektive fasziniert ist, dem genauen Schilderer des *Großen Rasenstücks* vor. Aber auch Dürers Aktdarstellungen und seine Architekturszenarien, die in ihrer Verschachtelung perspektivisch oft unrichtig dargestellt sind, bezeugen kaum eine südliche Auffassung vom Bildermachen. Und sein graphisches Werk – auch die meditative *Melancolia*, in der Panofsky Haltung und Stimmung des Renaissancegenies zu erkennen glaubte – zeugt ebenfalls von der genauen Beobachtungsweise und Oberflächenschilderung, die für den Norden charakteristisch sind. Ausgehend von einem zunächst in der Beschäftigung mit der italienischen Kunst verwendeten ikonographischen Bedeutungsmodell, versuchte Panofsky in seinem Buch *Early Netherlandish Painting* zu zeigen, daß die niederländischen Bilder eine verhüllte Symbolik aufweisen, Bedeutungen, die sich unter einer realistischen Oberfläche verbergen. Trotz seines italienischen Vorurteils gelingt es Panofsky in seinen Studien häufig, sowohl der bedeutungsvollen Tiefe als auch den Ansprüchen der Oberflächendarstellung gerecht zu werden. Dieses empfindliche Gleichgewicht ist erst durch den Übereifer, mit dem man sich neuerdings an die emblematische Deutung der holländischen Kunst gemacht hat, gestört worden.

Viele, die sich heute mit holländischer Kunst befassen, halten die Vorstellung von einem holländischen Realismus für eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Im Zuge der Wiederentdeckung eines Zusammenhangs zwischen bestimmten Motiven auf holländischen Bildern und den mit Sinnsprüchen und anderen Texten versehenen Abbildungen in den damals weitverbreiteten Emblem Büchern sind die Ikonographen zu dem Schluß gelangt, der holländische Realismus sei nur ein *schijn*-Realismus. Diese Bilder, so lautet ihre These, bilden keineswegs die »reale« Welt ab, sie sind vielmehr realisierte Abstraktionen, die, verborgen hinter einer das Auge erfreuenden Oberfläche, moralische Lehren bereithalten.<sup>16</sup> Traue

nicht dem, was du siehst – so soll die Botschaft der holländischen Werke angeblich lauten. Aber diese »transparente« Kunstauffassung, wie Richard Wollheim sie nennt, ist vielleicht nirgendwo so fehl am Platze wie hier. Denn die im Norden geschaffenen Bilder sollen, wie ich nachweisen möchte, Sinn und Bedeutung nicht verhüllen oder hinter der Bildfläche verstecken, sondern vielmehr zeigen, daß Sinn und Bedeutung ihrem Wesen nach in dem wurzeln, was das Auge aufnehmen kann – so trügerisch dies auch sein mag.<sup>17</sup>

Wie also sollen wir die holländischen Bilder betrachten? Ich möchte dafür plädieren, sie in ihrem Zusammenhang mit anderen Lebensbereichen zu sehen. In der Kunst- und Literaturwissenschaft ist das inzwischen eine gebräuchliche Strategie. Und wenn ich hier vom Zusammenhang mit anderen Lebensbereichen spreche, so fasse ich die Kunst nicht nur als soziale Manifestation auf, sondern meine, daß man Zugang zu Bildern auch gewinnt, indem man ihren Platz, ihre Rolle und ihre Präsenz in der umfassenderen Kultur untersucht. Das will ich zunächst an der Biographie und an einigen Werken von Constantijn Huygens veranschaulichen, der als Sekretär des Statthalters, als Verfasser zahlreicher Schriften und als eifriger Briefschreiber eine führende Gestalt in der Kultur der Niederlande war. Seine frühzeitige Entdeckung Rembrandts und seine Beschäftigung mit der Kunst haben immer wieder das Interesse von Kunst- und Literaturhistorikern geweckt. In dem autobiographischen Fragment über seine Jugend erscheint die Kunst zunächst als Bestandteil einer traditionellen humanistischen Erziehung, deren Programm der Vater für seinen Sohn neu entworfen hat. Wo Huygens aber seinen von den Plänen des Vaters abweichenden naturwissenschaftlichen und technischen oder (wie er sagen würde) philosophischen Bildungsgang nachzeichnet, da stellt er Bilder in einen Zusammenhang mit dem Auge und dem Sehen und insbesondere mit jenem neuen Wissen, das durch die neue, vielversprechende Technik der Linse sichtbar gemacht wird. Huygens bezeugt, und die ihn umgebende Gesellschaft bestätigt, daß Bilder Bestandteil einer spezifischen visuellen im Gegensatz zu einer textuellen Kultur waren. Michel Foucault hat in seinen Schriften gezeigt, daß das 17. Jahrhundert dem Sehen und der Darstellung den Vorrang einräumt, während die Renaissance das Lesen und Interpretieren in den Vordergrund stellt.<sup>18</sup> Es han-

delt sich hierbei um ein gesamteuropäisches Phänomen. Aber in Holland hat diese Art und Weise, die Welt zu begreifen, in der Bilderproduktion des 17. Jahrhunderts eine besonders eindrucksvolle und schöpferische Ausprägung gefunden.

Die Holländer verstehen ihre Bilder als Schilderung und Beschreibung der sichtbaren Welt und nicht als Nachahmung bedeutungsvoller menschlicher Handlungen. Fest verwurzelte malerische und handwerkliche Traditionen, unterstützt durch die neue experimentelle Naturwissenschaft und Technik, bekräftigen die Auffassung, daß Bilder zu neuen, gesicherten Erkenntnissen über die Welt führen können. Eine Reihe von Eigentümlichkeiten holländischer Bilder scheint hierauf zu beruhen: das häufige Fehlen eines festen Betrachterstandortes, so als habe die Welt den Vortritt (die Frage, wo wir als Betrachter stehen, läßt sich angesichts einer panoramatischen Landschaft von Ruisdael kaum beantworten); das Spiel mit starken Größenkontrasten (wenn der Mensch nicht das Maß der Dinge ist, kann man einen massigen Stier oder eine Kuh zum Vergnügen mit einem winzigen Kirchturm in der Ferne kontrastieren); das Fehlen eines vorgegebenen Rahmens (oft wirkt die auf holländischen Bildern dargestellte Welt so, als werde sie vom Bildrand einfach abgeschnitten, oder sie scheint sich umgekehrt über den Bildrand hinauszudehnen, als sei der Rahmen ein nachträglicher Einfall und nicht etwa ein vorgängiges Mittel zur Umgrenzung des Bildes); ein ausgeprägter Sinn dafür, daß das Bild eine Fläche ist (wie ein Spiegel oder eine Landkarte, aber nicht wie ein Fenster), auf der nicht nur Gegenstände nachgebildet, auf der vielmehr auch Inschriften angebracht werden können; die Betonung der Darstellungskunst (die ein Maler wie Kalf fast überdeutlich hervorkehrt, wenn er das Porzellan, das Silber oder das Glas des Handwerkers und daneben die Zitronen, die die Natur selbst hervorgebracht hat, mit seinen Farben immer wieder nachbildet). Schließlich ist es schwierig, im Schaffen holländischer Künstler eine Stilentwicklung, wie wir Kunsthistoriker es zu nennen gewohnt sind, zu erkennen. Auch der ahnungsloseste Laie kann eine deutliche Kontinuität zwischen van Eyck und Vermeer bemerken, und häufig werde ich den Blick vom 17. Jahrhundert zurück auf ähnliche Phänomene in älteren Werken der Kunst des Nordens richten. Eine Geschichte der holländischen Kunst nach dem Entwicklungsmodell

Vasaris ist nie geschrieben worden und läßt sich meiner Meinung nach auch nicht schreiben. Das liegt daran, daß diese Kunst sich nicht als progressiver Traditionszusammenhang konstituiert hat. Sie hat keine Geschichte durchlaufen wie die italienische Kunst. Daß Kunst in diesem italienischen Sinn eine Geschichte hat, ist die Ausnahme, nicht die Regel. Die meisten künstlerischen Traditionen heben das hervor, was innerhalb der Kultur dauert und Bestand hat, nicht das, was sich verändert. Deshalb schlage ich vor, nicht die *Geschichte* der holländischen Kunst zu untersuchen, sondern die holländische *Sehkultur* – ein Begriff, den ich Michael Baxandall verdanke.

In Holland war die Sehkultur ein zentrales Element des gesellschaftlichen Lebens. Das Auge, so könnte man sagen, war ein zentrales Instrument der Selbstdarstellung und die visuelle Erfahrung eine zentrale Form von Selbstbewußtsein. Das elisabethanische England brachte seine umfassendste Selbstdarstellung auf dem Theater hervor. In Holland fiel diese Rolle den Bildern zu. Die unterschiedlichen Formen, in denen sich diese Selbstdarstellung vollzog, geben manchen Aufschluß über die Unterschiede zwischen diesen beiden Gesellschaften. Blicken wir über das, was man normalerweise als Kunst bezeichnet, hinaus, so stellen wir fest, daß in Holland Bilder überall geradezu wuchern und alles durchsetzen. Sie erscheinen in Büchern gedruckt, in Stofftapeten und Tischtücher eingewebt, auf Kacheln gemalt und natürlich gerahmt an der Wand, und alles wird auf ihnen abgebildet – Insekten und Blumen ebenso wie brasilianische Eingeborene in voller Lebensgröße oder die häusliche Einrichtung der Amsterdamer. Die Karten, die in Holland gedruckt werden, bieten Europa eine Beschreibung der Welt und seiner selbst. Der Atlas ist eine bestimmte Form historischen Wissens in Bildern, und seine weite Verbreitung in der damaligen Zeit verdanken wir den Holländern. Der Umfang des holländischen Atlas wird im 17. Jahrhundert von Blaeu auf zwölf gedruckte Foliobände erweitert, und im 19. Jahrhundert bezeichnet man auch große Sammlungen gedruckter Bilder als Atlanten. Daraus ergeben sich Fragen im Hinblick auf die Darstellungsweise und im Hinblick auf die soziale Funktion des Atlas. Während anderswo eine Schlacht in Form eines großen, für Hof und König bestimmten Historienbildes festgehalten wird, geben die Holländer für ein breiteres Publikum eine

Nachrichtenkarte heraus. Hinter den Unterschieden in der Darstellungsweise stehen unterschiedliche Auffassungen von Geschichte. Die eine knüpft an die heroischen menschlichen Taten auf den italienischen Gemälden an und gibt dem herausragenden Ereignis den Vorrang, die andere tut dies nicht.

Nachdem ich gesagt habe, wovon in diesem Buch die Rede sein wird, sollte ich vielleicht auch erwähnen, was es nicht enthält. Zum Thema der Religion hat es direkt wenig zu sagen. Aber nichts von dem, was ich über die holländische Sehkultur sage, ist mit den religiösen Anschauungen im damaligen Holland unvereinbar – und es könnte, wie ich meine, die heutige Forschung sogar dazu anregen, ihr Augenmerk vom Dogma auf die soziale Praxis zu lenken. Andererseits stelle ich meine Ausführungen über die holländische Sehkultur in einen Zusammenhang mit den damaligen Anschauungen über Wissen und Welt, die ihrerseits in einem religiösen Sinn für die Ordnung der Welt verankert sind.

Zwar gelangten die bildlichen Phänomene, mit denen ich mich hier befaße, in einem protestantischen Staat zur Blüte, aber in Holland treten sie in vieler Hinsicht schon vor der Reformation in Erscheinung. Weder der konfessionelle Wandel noch die konfessionellen Unterschiede zwischen den Holländern des 17. Jahrhunderts scheinen zu einem Verständnis ihrer Kunst viel beizutragen. Dem Argument, die weltliche Thematik und die moralisch-emblematische Bedeutung der Bilder spreche für einen kalvinistischen Einfluß, ist entgegenzuhalten, daß gerade die zentrale Stellung der Bilder und das Vertrauen, das man in sie setzt, dem elementarsten Grundsatz des Calvinismus zuwiderlaufen – dem Vertrauen in das Wort. Diese Ansicht wird durch das auffällige Fehlen von Bildern im presbyterianischen Schottland und im kalvinistischen Neuengland gestützt. Zu untersuchen, wie sich der umfassende moralische Einfluß der Religion auf das Selbst- und Weltbild der holländischen Gesellschaft auswirkte, scheint mir fruchtbarer, als weiterhin etwaigen Parallelen zwischen der Kunst und bestimmten Glaubensgrundsätzen nachzuspüren. Dringend benötigen wir eine Sozialgeschichte der Religion in Holland (und der holländischen Gesellschaft). Sie müßte der Frage nachgehen, wie es kommt, daß in Holland religiöse Vorurteile und religiös bedingte Aggression (abgesehen von dem einen Ausbruch bei der Synode von

Dordrecht im Jahre 1618) im Vergleich mit dem übrigen Europa so außerordentlich selten anzutreffen sind. Meinungsverschiedenheiten in Verhaltens- und Glaubensfragen, die in England zu Zwietracht, Anklagen vor Gericht und sogar zu Hinrichtungen führten, sind in Holland auffällig selten. Und wenn sie vorkommen, dann finden sie in den Werken von Künstlern und Schriftstellern keinen heftigen Niederschlag. Die Holländer sahen in widerstreitenden Anschauungen über die Gesellschaft und über Gott anscheinend bei weitem keine solche Bedrohung wie die Menschen im übrigen Europa.

Eine neuere Studie weist dies auch direkt für die Kunst nach, nämlich an der ökumenischen Natur von Saenredams Kirchenportraits. Er gleicht die Stilunterschiede zwischen den Bogen der Kirchengewölbe aus und vermischt auf diese Weise historische und konfessionelle Unterschiede.<sup>19</sup> Die Toleranz hat auch eine praktische Seite. So wie sich die Kaufleute nicht davon abhalten ließen, während der langen Auseinandersetzung mit Spanien auch mit dem Feind Handel zu treiben, so sorgt die Toleranz dafür, daß die Dinge nicht aus dem gewohnten Gleis geraten. Die ungemein populären Bücher des »Vater Cats« über Sitten und Gebräuche, die als Zeugnis für die intensive Beschäftigung der Holländer mit moralischen Fragen des Verhaltens die Aufmerksamkeit von Kunsthistorikern und anderen geweckt haben, lassen sich in diesem Licht besser verstehen. Cats ist vor allem ein Systematiker des sozialen Verhaltens und nicht so sehr der dogmatische Moralist, für den man ihn oft gehalten hat. Die holländische Kunst teilt diese Sicht. Die Bilder dokumentieren Verhalten, sie stellen es dar. Sie schreiben nichts vor, sondern beschreiben. Die Kunst steht unter dem fortwährenden Drang, Unterschiede deutlich zu machen, jeden Gegenstand – eine Person, eine Blume, eine bestimmte Verhaltensweise – zu portraituren, als müßte er erst bekannt gemacht werden. Aber neben diesem Streben nach Bestimmung und Abgrenzung stößt man auf eine eigenartige Unbefangenheit im Umgang mit Grenzen. Daß die holländische Kunst stets zur Vermischung mit dem Leben neigt, ist bekannt. Aber auch die für die Bestimmung der Umrisse des urbanen Abendlandes so elementaren kulturellen und gesellschaftlichen Grenzen, die die Stadt vom Land oder die Hure von der Frau trennen, werden mitunter merkwürdig unscharf.



Nach dem ersten Kapitel über Constantijn Huygens beschäftigt sich das zweite Kapitel, ausgehend von zeitgenössischen Vorstellungen über den Gesichtssinn und das Sehen und insbesondere vom Modell des Bildes, das sich aus Keplers Analyse des Auges ergibt, mit dem Problem, was man in Holland unter einem Bild versteht; Kapitel 3 beschäftigt sich mit der kulturellen Rolle der Bilder, vor allem mit der spezifischen Autorität, die man dem Verfertigen und dem Betrachten von Bildern beimaß. Hier wende ich mich Vorstellungen von Bildung, Wissen und Geschicklichkeit zu, wie man sie in den Schriften von Comenius und Bacon und in den Programmen der englischen Royal Society findet. In diesen Texten finden wir oft in Worte gefaßt, was die Holländer malten. Kapitel 4, das der Kartographie gewidmet ist, überträgt diese Resultate auf bestimmte Typen holländischer Landschaftsansichten. Kapitel 5 schließlich betrachtet die so umrissene Schkultur aus leicht verändertem Blickwinkel und untersucht die Rolle von Wörtern in holländischen Bildern.

Zwei abschließende Bemerkungen, die, wie ich hoffe, möglichen Mißverständnissen vorbeugen werden. Denen, die den Einwand erheben, die italienische Kultur werde hier nicht ausführlich dargestellt oder ich würde die Unterschiede innerhalb der europäischen Kunst übertreiben und das ständige Wechselspiel künstlerischer Einflüsse zwischen den verschiedenen Ländern vernachlässigen, möchte ich entgegenen, daß sie meine Absicht mißverstehen. Ich will hier weder dem Chauvinismus das Wort reden, noch möchte ich neue Grenzen ziehen und befestigen; ich möchte vielmehr auf die Vielgestaltigkeit der Kunst aufmerksam machen. Die Beschäftigung mit dem beschreibenden Modus der Kunst des Nordens stellt die in unserem Fach tief verwurzelte Neigung in Frage, alles Kunstschaffen unter eine einzige Generalrubrik zu subsumieren, die sich aus der Betrachtung der italienischen Renaissancekunst ergeben hat.

Dieses Buch ist nicht als Überblick über die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts gedacht. Bestimmten Künstlern und bestimmten Bildtypen werde ich mehr Aufmerksamkeit widmen als anderen, und über manche werde ich wenig oder gar nichts sagen. Ich habe mich auf jene Künstler und jene Werke konzentriert, an denen sich, wie mir scheint, bestimmte Grundzüge der holländischen Kunst besonders klar veranschaulichen lassen. Ich meine nicht, daß über die holländische Kunst alles gesagt ist,

wenn man sie als beschreibende Kunst darstellt, wohl aber, daß dieser Gesichtspunkt zu ihrem Verständnis wesentlich beiträgt. Und ich meine auch, daß es für künftige Untersuchungen, etwa über Jan Steen oder das Gruppenportrait, um einen wichtigen Künstler und ein wichtiges Genre zu nennen, mit denen ich mich hier nicht befasse, nur von Nutzen sein kann, wenn sie diesen Gesichtspunkt berücksichtigen. Um die hier vorgeschlagene Betrachtungsweise genauer einzuordnen und weiter zu untermauern, wende ich mich abschließend den beiden bedeutendsten Künstlern der Zeit zu: Vermeer, der über die Kunst als Beschreibung so intensiv nachgedacht hat, und Rembrandt, der mit ihr im Konflikt lag.



ten. Besonders bemerkenswert ist in dieser Hinsicht die Zuwendung, die Rembrandt dem blinden Homer in einem fragmentarisch erhaltenen spätem Gemälde schenkt (Abb. 170): Der alte Homer ist hier dargestellt, wie er einem jungen Schreiber diktiert – ein gesichtsloser Sprecher, Worte sprechend, die ungesehen bleiben. Es mag paradox erscheinen, aber Rembrandt malt Bilder, um zu zeigen, daß Wörter (oder das Wort) eher als die Welt des Sichtbaren Wahrheit transportieren.

Schließlich wandte sich Rembrandt von der Kunst der Beschreibung ab, um Geschichte zurückzugewinnen. Es muß ein historisches Interesse gewesen sein, das ihn an die Werke der Amsterdamer Historienmaler heranführte. Neben der Pinselführung eines Frans Hals, die im und für den Augenblick gemacht scheint, neben der Zeitlosigkeit von Vermeers *Ansicht von Delft* wirken Rembrandts späte Bilder mit ihren bearbeiteten und überarbeiteten Oberflächen wie Werke, die in der und auch gegen die Zeit verrichtet wurden – sie lassen die historische Dimension in sich zu. Aber die Tiefe von Rembrandts Engagement für Geschichte und, was mehr zählt, die Bewußtheit, mit der er seine Künstlerkollegen und ihre Kultur herausfordert, wird am deutlichsten in seinem Gemälde für das Amsterdamer Rathaus, das bekanntlich nicht angenommen wurde. Rembrandts *Verschwörung des Julius Civilis* ist eine Darstellung der Entschlossenheit der Bataver, gegen ihre römischen Herrscher zu revoltieren. Dieses Ereignis wurde damals als eine Parallele zum Aufstand der Niederlande gegen Spanien verstanden. Rembrandts Bild verwickelt die Vorfahren der Niederländer in den Blutschwur eines primitiven Stammes: Sie schwören auf das Schwert ihres Führers Civilis, dessen gräßlich zerstörtes Auge anzeigt, daß er selbst ein Mann des Schwertes ist (Abb. 169).<sup>8</sup> Es ist wahr, daß Tacitus in diesem Zusammenhang von barbarischen Riten spricht. Aber Rembrandt hatte mehr im Sinn als Treue zum Text. Für einen führenden zeitgenössischen Maler wie Caesar von Everdingen ist Historie das, was man dem Betrachter illusionistisch vor Augen führen kann (Abb. 171). (Man beachte die außerordentliche Klarheit des Werks und die Teppichfransen im Vordergrund.) Der *Civilis* zeigt, wie weit Rembrandt zurückgehen mußte, zurück in vorgeschichtliche Zeit sogar, um jene Tendenz der Niederländer zu konterkarieren, welche auch die Geschichte der Gegenwart des Sichtbaren unterordnen wollte.

## Appendix: Über die emblematische Interpretation holländischer Kunst

Mein Vorschlag, die holländische Kunst als Kunst der Beschreibung zu begreifen, impliziert die Entscheidung, nicht der derzeit führenden emblematischen Interpretationsweise zu folgen. Daß Ähnlichkeiten zwischen den Illustrationen der Emblembücher und den niederländischen Bildern dieser Zeit bestehen, ist eine wichtige Entdeckung. Gegenstände, Handlungen und häusliche Interieurs der Gemälde hatten ihr Gegenstück auf den Seiten der populären Emblembücher. Die Frage ist nicht, ob es eine Verbindung zwischen den beiden Größen gibt, sondern, was diese Verbindung über die Kunst aussagt, wie wir die Kunst im Lichte dieser Entdeckung sehen und interpretieren.

Den Leitgedanken der emblematischen Interpretation hat am entschiedensten der Pionier dieser Forschungen in den Niederlanden, E. de Jongh, ausgedrückt.<sup>1</sup> Unter Bezug auf eine gängige Erklärung der Wirkung und Funktion der Embleme behauptet de Jongh, daß die Objekte und realistischen Szenen, die holländische Bilder vor unsere Augen stellen, als Schleier vor der eigentlichen Bedeutung fungieren. Die eine und scheinbar selbstverständliche Sache führt zu unerwarteten verborgenen Botschaften. De Jongh etabliert die emblematische Deutung als eine Herausforderung dessen, was er für eine Sicht des 19. Jahrhunderts hält, daß nämlich die niederländische Kunst eine realistische Abspiegelung der Welt sei. Seiner Meinung nach liegt hier nur ein Scheinrealismus vor, und er bietet uns statt dessen eine Formel an, die im Hinblick auf die Erscheinung dieser Kunst überrascht: Sie sei eine realisierte Abstraktion.

Indem er die radikal reduktive Betrachtung der niederländischen Malerei als Spiegel der Wirklichkeit zurückweist, geht de Jongh zu einer gegensätzlichen Position über, die meines Erachtens gleichermaßen reduktiv ist. Nun ist die Bedeutung alles, und die Bilder sind nur Mittel, sie zur Erscheinung zu bringen. Weder die eine noch die andere Position scheint mir für die holländische Kunst zutreffend, die zwischen dieser Opposition durchschlüpft und uns jedesmal zu verstehen gibt, daß die Bedeutung in der sorgfältigen *Darstellung* der Welt liegt.

De Jongh geht meiner Meinung nach sowohl an den Bildern als auch an den Emblemen vorbei. Wenden wir uns zuerst letzteren zu. Die Vorstellung einer verborgenen verbalen Botschaft, die ein Betrachter aus einem Bild mit Hilfe eines Mottos (in der Regel über dem Bild) und eines Epigramms oder Kommentars (in der Regel unter dem Bild) herauslesen soll, ist der Kerngedanke der europäischen Emblemtradition.<sup>2</sup> Man hat gezeigt, daß das Emblem als verbale Beschreibung oder als Epigramm anfang und von Druckern dann mit Illustrationen und Sinnsprüchen angereichert wurde. In seiner entwickelten Form gab es eine Methode an die Hand, durch ein vielfältig strukturiertes Concetto das Sichtbare begreifbar und das Begreifbare sichtbar zu machen. Es förderte ein freies Spiel der Geisteskräfte und eine Freude am Indirekten, und es appellierte an die Kombinationsgabe des Betrachters, besonders in seinen arkanen Spielarten der Imprese oder Devise.<sup>3</sup>

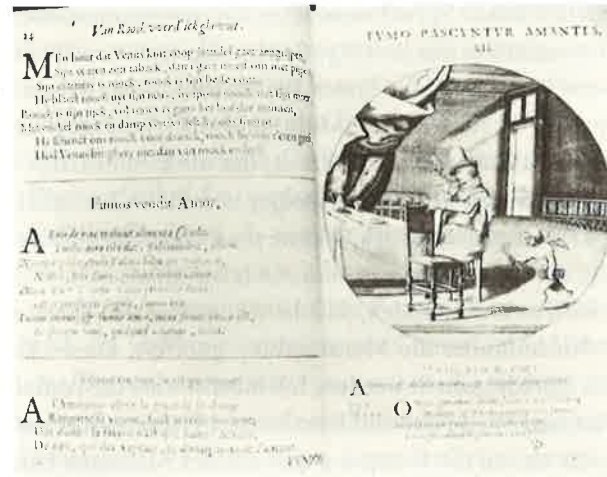
In mehrfacher Hinsicht weicht das holländische Emblem von den Prinzipien ab, die in Italien für diese Gattung aufgestellt wurden. Obwohl das Erscheinungsbild vielfältig ist, kann man sich ohne Schwierigkeiten auf den bedeutendsten Autor niederländischer Emblembücher, auf Jacob Cats konzentrieren, dessen Werke ja immer wieder zur Erklärung niederländischer Bilder herangezogen werden. Die Mehrzahl seiner Embleme sind illustrierte Sprichwörter mit dazugehörigem Kommentar. Von Natur aus sind sie Gemeinplätze, bieten sie allgemein akzeptierte und keine geheimen Wahrheiten. Ohne große geistige Anstrengungen kann man auch ihre Bilder begreifen, da sie ihr Material aus der Erscheinungswelt des holländischen Alltags beziehen. Obwohl Cats in seinen Einleitungen auf das Vergnügen zu sprechen kommt, das die Enthüllung verborgener Botschaften bereitet, bietet er seinem Leser oder Betrachter wenig Anlaß dazu. Und in der Tat ist seine Erklärung der Embleme als verborgener Botschaften nur eine von mehreren. Seine Vorliebe für Sprichwörter, die das Betragen und auch die Mode verschiedener Menschen erkennbar machen, wird durch die Beispiele niederländischer Sitten, die seine Bücher illustrieren, unterstützt. Keine Welt der Hieroglyphen, der alchemistischen oder sonstwie arkanen Bezüge finden wir hier, sondern eher eine Art früher Ethnographie. Und obwohl Cats die Sprichwörter anderer Völker nicht illustrierte, ging er doch in späteren Ausgaben seiner Bücher

dazu über, entsprechende Spruchweisheiten aus dem Spanischen, Französischen und Italienischen ans jeweilige Seitenende setzen zu lassen, um so auf den universellen Charakter dieser Wahrheiten hinzuweisen.<sup>4</sup> Wenn auch jedes Sprichwort für sich eine Moral und eine Anleitung enthält, so ergibt ein Buch von Cats doch ein Ganzes, das als katalogartige Aufzählung menschlicher Sitten wie ein Nachfolger von Pieter Breughels *Sprichwörtern* wirkt. Der Gesamteindruck, könnte man sagen, ist eher deskriptiv als präskriptiv, und er ist ebenso systematisch wie didaktisch.

Hiergegen wird man einwenden, daß diese Sehweise den Ernst, mit dem Cats wie alle Niederländer die Moral nahm, ignoriert. Dieser Ernst soll jedoch nicht in Abrede gestellt werden. Ich möchte aber die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise der emblematischen Präsentation lenken, auf die Wirkung, die sie auf die Rezeption moralischer Maximen hatte. Man kann nicht behaupten, die niederländischen Embleme seien neuartig und innovativ in bezug auf die inhaltliche Definition unserer moralischen Existenz. Neuartig und innovativ sind sie in bezug auf deren Darstellung. Ich bestreite also nicht den hohen Stellenwert der Moral in dieser Kultur, sondern weise nur darauf hin, wie dieser Stellenwert zum Ausdruck kommt.

De Jongh hat die auffallende Erscheinungsweise dieser Embleme durch die Vorliebe der Holländer für den Realismus erklärt. Er nimmt an, daß dadurch die Natur oder Funktion des Emblems nicht berührt wird. Mario Praz hat dagegen schon vor längerer Zeit darauf hingewiesen, daß die pedantischen Bemühungen der Italiener um eine Definition des Emblems anderswo nicht honoriert wurden: Der Begriff nahm in anderen Ländern eine sehr vage Bedeutung an und konnte zu einem Synonym für Illustration oder für Illustration mit Wortkommentar werden.<sup>5</sup>

Diese weitere Definition sollten wir in bezug auf die holländische Emblemik verfolgen und nicht wie E. de Jongh der Tradition anhängen, welche das Bild für den Körper und die verbal kodifizierte Bedeutung für die Seele des Emblems hält.<sup>6</sup> Indem ich mich nur auf die Bücher von Cats stütze, möchte ich einige vorläufige Bemerkungen in diese Richtung machen. Als erstes kann man feststellen, daß seine Bücher jene unkomplizierte Beziehung zwischen Wort und Bild zeigen, die wir schon in holländischen Bildern angetroffen haben. Da wird kein Rätsel aufgegeben,



172–174 Jacob Cats, Silenius Alcibiades,  
Middelburg 1618,  
Bd. I, S. 24–25; Bd. II, S. 26–27; Bd. III, S. 26–27.  
Königliche Bibliothek, Den Haag



Motto und Bild sind unproblematisch. Wort- und Bildzeichen werden in der Art und Weise aufeinander bezogen, wie Comenius in seinem *Orbis pictus* sie zusammenstellt. Wir haben also eher eine Bilder- als eine Geheimsprache vor uns.<sup>7</sup> Außerdem ist Cats, wie wir in unserer Geschichte der Bildunterschriften gesehen haben, einzigartig darin, daß er seine Legenden einer der Figuren des Bildes in den Mund legt. Die Bedeutung wird also nicht jenseits oder hinter der bedruckten Seite, sondern auf ihr, in ihr lokalisiert. Diese Konzeption der Beziehung zwischen Bedeutung und Oberfläche der Seite gibt seinem frühesten Emblembuch die Struktur. Sein *Silenus Alcibiades* von 1618 ist das einzige europäische Emblembuch, das ich kenne, in dem die drei traditionellen Bedeutungsebenen – die amouröse, die moralische und die religiöse – zur Darstellung gebracht werden, indem der ganze Set der Illustrationen dreimal wiederholt und mit jeweils wechselnden Mottos und Legenden ausgestattet wird (Abb. 172, 173, 174).

In andere Schwierigkeiten gerät die emblematische Interpretation, wenn wir uns den Bildern selbst zuwenden. Die ganze Hingabe, mit der sich die Maler der Oberflächengestaltung widmeten, soll also nur, so will



es die gängige Deutung, dazu dienen, eine verborgene, verbalisierte Bedeutung, meist ein moralisches Gebot zugänglich zu machen. Dies scheint uns eine zu einfache Sicht auf jene typische Faszination der Holländer für Verhaltensweisen und Besitztümer zu sein, die sie gleichermaßen liebten und fürchteten, feierten und verdammten.<sup>8</sup> Diese Auffassung insistiert auf einem Unterschied zwischen der Oberfläche und der Bedeutung der Werke. Wenn dann keine Textquellen für bestimmte Bilder ausgemacht werden können, wie im Fall von Fabritius' *Torwache* oder einigen Spätwerken von de Hooch, dann geraten Interpreten in die merkwürdige Position, daß sie kapitale Werke der holländischen Malerei als frei von tieferer Bedeutung ausgeben müssen.<sup>9</sup>

Wenn wir den richtigen Begriff von holländischen Emblemen zugrunde legen, dann können wir durchaus dem Vorschlag de Jonghs folgen und holländische Gemälde als gemalte Embleme betrachten. In der gemalten Form gewinnt die bearbeitete Oberfläche durch die Zurschaustellung der Kunst des Malers eine neue Form der Artikulation. Der enorme Aufwand, mit dem Dou z. B. seine Oberflächen klar und ohne Pinselfaktur erscheinen ließ, ist eine Möglichkeit, mit der der Maler die Aufmerksamkeit des Lesers auf die offene Seite lenken kann. Gelegentlich hat Dou zum Format des Triptychons gegriffen, um zwischen jenen Bedeutungen zu unterscheiden, die Cats durch dreifache Wiederholung seiner Embleme artikulierte. Der Gebrauch einer Bildersprache, deren Bedeutung sichtbar ist, kann zu sehr seltsamen Bildern führen: Man denke an die über Tisch und Fußboden verstreuten Gegenstände bei Steen oder an die gerichteten, aber nicht koordinierten Gesten der Gestalten in seinen Wirtshausbildern, an die Aufhäufung menschlicher Motive auf der Straße vor Dous Quacksalber oder an das Nebeneinander eines Ehepaares mit Kind und eines Meeres, aus dem zwei sehr unwahrscheinliche Felsen ragen (Abb. 60, 175). Solche Werke werden nicht durch die Vorstellung einer Welt verborgener Botschaften, sondern einer Welt als Ansammlung optisch zu erschließender Bedeutungen hervorgebracht. Steens Darstellung der Freuden und Gefahren der Festlichkeiten, Dous Katalog menschlichen Verhaltens oder die Gleichsetzung einer guten Ehe mit einem Felsen – auch diese Bilder sind einer Beschreibung der Welt verpflichtet, obwohl sie deren Aussehen und Logik widersprechen.



175 Anonym (nordniederländische Schule), Ehepaar mit Kind.  
Rijksmuseum, Amsterdam

Um noch einmal zu einem Leitmotiv meines Buches zurückzukehren: Wenn es denn einen Schleier zwischen Bild und Bedeutung, wenn es ein indirektes Moment in diesen Werken gibt, dann ist es, wie Dous Quacksalber deutlich macht, im täuschenden Charakter der Darstellung selbst zu suchen. Da ist eine geschickte Hand am Werk, die eher ein aufmerksames Auge als einen gelehrten Geist beschäftigt. Wenn wir uns ihr aus dieser Richtung nähern, dann hat die Erforschung der Emblematis uns einiges über die Struktur, die Darstellung, ja, und auch über die Bedeutung holländischer Bilder zu sagen.



tias, Johan Snapper, Pieter van Thiel, Eric-Jan Sluijter, Nicolette Sluijter, James Welu, Arthur Wheelock Jr., und M. L. Wurfain für ihre Unterstützung in speziellen Fragen oder bei der Materialbeschaffung. Immer wenn ich mich auf fremdes Gebiet begab, hatte ich das Glück, auf Wissenschaftler zu treffen, die einer Fachfremden bereitwillig Fragen beantworteten oder sie korrigierten. Hier geht mein Dank im besonderen an Bruce Eastwood, Roger Hahn, Gerald Holton und Helen Wallis. David Woodwards Einladung zu einer Teilnahme an den Kenneth Nebenzahl Jr.-Lectures über Kunst und Kartographie gab mir 1980 die willkommene Gelegenheit, meine Gedanken über die Kartographie auszuarbeiten. Unter den Kollegen, die mit hilfreichen Gesprächen und Publikationen immer zur Stelle waren, nenne ich Paul Alpers, Michael Baxandall, James Cahill, T. J. Clark, Natalie Zemons Davis, Michael Fried, Stephen Greenblatt, Rosalind Krauss, Edward Said und Edward Snow. Ich hatte das Glück, meine Studien über holländische Kunst unter Seymour Slive, Egbert Haverkamp-Begemann und dem verstorbenen Horst Gerson beginnen zu dürfen. In einem weiteren Sinne bin ich aber eine Studentin von E. H. Gombrich geblieben. Seit meiner Studien- und seiner Lehrzeit in Harvard vor vielen Jahren ist mir sein Werk Vorbild, seine Unterstützung Antrieb zu eigener Tätigkeit geworden.

S. A.

## Anmerkungen

### Einleitung

- 1 Joshua Reynolds, *The Works . . . containing his Discourses . . . [and] A Journey to Flanders and Holland . . .*, 4. Aufl., 3 Bde. (London, 1809), Bd. 2, S. 359, 360, 361 f., 363 f.
- 2 Ebd., S. 369.
- 3 Eugène Fromentin, *Die alten Meister (Belgien – Holland)*, (Weimar, 1904), S. 143.
- 4 Ebd., S. 169.
- 5 Ebd., S. 148.
- 6 Ebd., S. 152.
- 7 Ebd., S. 188.
- 8 Ausführlicher hierzu: Svetlana Alpers, »Style is What You Make It. The Visual Arts Once Again«, in *The Concept of Style*, hrsg. v. Berel Lang (University of Pennsylvania Press, 1979), S. 95–117.
- 9 Siehe Alois Riegl, *Stilfragen* (Berlin, 1893), *Spätromische Kunstindustrie* (Wien, 1901), *Das holländische Gruppenporträt* (Wien, 1931; erstmals erschienen 1902), und die posthum erschienene Untersuchung *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (Wien, 1908); Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften* (München: Prestel, 1977); Laurence Gowing, *Vermeer* (London: Faber and Faber, 1952); Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven: Yale University Press, 1980; deutsch: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*; München: Beck, 1984); Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1980; auszugsweise in deutscher Übersetzung in *Der Betrachter ist im Bild*, hrsg. v. W. Kemp, [Köln: DuMont, 1985], S. 154–182.)
- 10 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 Bde. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953), Bd. 1, S. 182.
- 11 »Wir operieren noch immer sehr viel innerhalb des aristotelischen Begriffs von Handlung, ein Indiz dafür, daß die Beschreibung als sekundär und rein funktional oder als bloße Ausschmückung angesehen wird.« Dieser Einleitungssatz zu einer neueren Nummer der *Yale French Studies* mit dem Untertitel »Towards a Theory of Description« (1981, Nr. 61) zeigt, daß man das Problem allgemein erkannt hat. Wie wichtig es ist, für die Renaissancemalerei und besonders auch für die Malerei des 17. Jahrhunderts zwischen Beschreibung und Erzählung zu unterscheiden, habe ich in meinem Aufsatz »Describe or Narrate?: A Problem in Realistic Representation« ausführlich dargestellt, *New Literary History* 8 (1976–77), S. 15–41. Neuere literaturwissenschaftliche Arbeiten haben zwischen einem narrativen und einem deskriptiven Modus unterschieden und damit den Hinweis verbunden, daß das Wechselspiel zwischen beiden als solches wesentlicher Bestandteil unserer Kultur und von Kultur überhaupt ist. Ob man sie, wie Louis Marin, »utopisch« nennt, ob man sie mit Roland Barthes als »l'effet du réel« oder mit Leo Bersani als »verschobene Gewalt« bezeichnet – die wohltuende Wirkung einer Stillstellung der narrativen Handlung um der Freude am Dargestellten willen gilt vielfach als

Wesensmerkmal von Bildern. Mit dem Wesen und Status von Bildern verhält es sich allerdings, wie eine die kulturelle Umwelt berücksichtigende Untersuchung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zeigen wird, etwas komplizierter, als es aus diesem Blickwinkel erscheint. Zum einen, weil eine solche Unterscheidung zwischen Beschreibung und Erzählung auch *innerhalb* der abendländischen Bildtradition getroffen werden kann, und zum anderen, weil beschreibende Bilder, zumindest im 17. Jahrhundert, dem Ideal einer Stillstellung des ruhelosen erzählenden Modus durchaus nicht entsprachen, sondern eine entscheidende Rolle im aktiven Weltverständnis der Gesellschaft spielten.

- 12 J. Q. van Regteren Altena, »The Drawings by Pieter Saenredam« in *Catalogue Raisonné of the Works by Pieter Jansz. Saenredam* (Utrecht: Centraal Museum, 1961), S. 18. Auch wenn er den Hinweis auf den Sonntag möglicherweise Hegel verdankt, enthält van Regteren Altenas kurzer Aufsatz eine der originellsten und treffendsten Charakterisierungen der holländischen Malerei, die je geschrieben wurden. Zu der Formulierung »Sonntag des Lebens« vgl. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke* Bd. 15 (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), S. 130.
- 13 Die maßgebliche Untersuchung hierzu ist G. J. Hoogewerff, *De Bentvueghels* (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1952). Weitere Darstellungen ihrer satirischen Umtriebe bei Thomas Kren, »Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch Artists in Rome«, *Simiolus* 11 (1980), S. 63–80.
- 14 Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, hrsg. v. Joaquim de Vasconcellos (Wien, 1889), S. 29.
- 15 Das berühmte Epitaph, das Abraham Ortelius für seinen Freund Pieter Breughel verfaßte, spricht von »Werken, die ich kaum als Kunstwerke, vielmehr als Werke der Natur zu bezeichnen pflegte« (»picturas ego minime artificiosas, at naturales appellare soleam«). Siehe dazu Wolfgang Stechow (Hrsg.), *Northern Renaissance Art 1400–1600, Sources and Documents in the History of Art* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1966), S. 37.
- 16 Die wegweisenden Arbeiten, die die Beziehung zwischen holländischen Bildern und zeitgenössischen Emblemen nachgewiesen haben, stammen von E. de Jongh. Sein Aufsatz »Realisme en schijnrealisme in de hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw«, in *Rembrandt en zijn tijd* (Brüssel: Paleis voor Schone Kunsten, 1971), S. 143–194, gibt einen knappen Überblick über seinen Interpretationsansatz. Der Katalog und de Jonghs Aufsatz sind auch in einer französischen Ausgabe erhältlich.
- 17 Was ich hier in Frage stelle, ist der kunsthistorische Grundbegriff der Bedeutung. Sein Eckpfeiler ist die Ikonographie – so benannt von Panofsky, der sie in unserer Zeit begründet hat. Ihre große Leistung war der Nachweis, daß gegenständliche Bilder nicht allein für die optische Wahrnehmung bestimmt sind, sondern auf einer zweiten, tieferen Bedeutungsebene auch gelesen werden können. Aber was wird dann aus der Bildebene selbst? In seinem grundlegenden Aufsatz über Ikonographie und Ikonologie geht Panofsky dieser Frage offensichtlich aus dem Weg. Mit einem einfachen Beispiel führt er in seine Fragestellung ein: Auf der Straße begegnet man einem Freund, der zum Gruß seinen Hut zieht. Das verschwommene Etwas aus Formen und Farben, das man als Mann identifiziert, und den Eindruck, daß er sich in einer bestimmten Stimmung befindet, nennt Panofsky die primären oder natürlichen Bedeutungen; aber das Verständnis dafür, daß das Hutziehen ein Gruß ist, gehört einer sekundären, konventionel-

len oder ikonographischen Bedeutungsebene an. Bis hierher haben wir es nur mit dem Leben zu tun. Panofskys Strategie besteht nun einfach darin, daß er empfiehlt, die Ergebnisse dieser Analyse aus dem täglichen Leben auf das Kunstwerk zu übertragen. Wir haben es jetzt also mit dem *Bild* eines Mannes zu tun, der seinen Hut zieht. Was Panofsky geflissentlich ignoriert, ist der Umstand, daß der Mann auf dem Bild nicht vor uns steht, sondern dargestellt ist – er ist nicht präsent, sondern wird repräsentiert. Auf welche Weise aber, unter welchen Voraussetzungen kommt die Darstellung des Mannes auf der Leinwand unter Zuhilfenahme von Farbe zustande? Was hier vonnöten ist und was den Kunsthistorikern fehlt, ist ein Begriff von Darstellung/Repräsentation. Zu Richard Wollheim vgl. seine scharfe Kritik an Anthony Blunts großem Werk über Poussin in *The Listener* 80, Nr. 2056, 22. August 1968, S. 246f. Erwin Panofsky, »Ikonographie und Ikonologie«, in *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Köln: DuMont, 1975), S. 36–40. Ich selbst habe mich mit diesem Problem in dem Aufsatz »Seeing as Knowing: A Dutch Connection«, *Humanities in Society* 1 (1978), S. 147–173, beschäftigt.

- 18 Siehe vor allem Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt: Suhrkamp, 1971).
- 19 E. Jane Connell, »The Romanization of the Gothic Arch in Some Paintings by Pieter Saenredam: Catholic and Protestant Implications«, *The Rutgers Art Review* 1 (1980), S. 17–35. Der Umstand, daß Künstler katholischen Glaubens (die sogenannten Prärebrandtisten) das begründeten, was man als eine protestantische Art erzählerischer Bibelmalerei ansieht, zeigt einmal mehr, wie fließend die Grenzen sind und wie schwierig es ist, die holländische Kunst mit Hilfe konfessioneller Kategorien zu deuten.

### Kapitel 1: Constantin Huygens und *Die Neue Welt*

- 1 Siehe die ausgezeichnete Studie über die Begriffe, mit denen in niederländischen Handbüchern und Inventaren der Zeit auf Maler und Gemälde Bezug genommen wurde, von Lydia de Pauw-de-Veen, »De begrippen »schilders«, »schilderij«, en »schilderen« in de zeventiende eeuw«, *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 31, Nr. 22 (1969). Die Untersuchungen des Wirtschaftswissenschaftlers J. M. Montias über die Produktion und Konsumtion von Kunst in Holland tragen viel zu unserem Verständnis der Vorgänge auf dem Kunstmarkt bei. Kunsthistoriker indes müssen noch ihr Augenmerk darauf richten, wie die Warenform von Bildern ihr Aussehen und die Sehweise beeinflusste, in der sie seinerzeit betrachtet wurden. Vgl. J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft in the Seventeenth Century: A Socio-Economist Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1982).
- 2 Die gescheiteste allgemeine Studie über Constantijn Huygens stammt noch immer von Rosalie L. Colie: »Some Thankfulness to Constantine« (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1956). Zu Huygens' frühem Aufenthalt in England siehe A. G. H. Bachrach, *Sir Constantine Huygens and Britain: 1596–1687: A Pattern of Cultural Exchange*, Bd. 1, 1596–1619 (Leiden: Universitätsverlag, 1962; London: Oxford University Press, 1962). Bachrach hat weiterhin über Huygens gearbeitet, und ein Auszug aus seinem kurz vor Erscheinen stehenden Buch ist in den Akten des Symposiums über Huygens' Sohn Christiaan, das jüngst stattfand, enthalten – siehe A. G. H. Bachrach, »The Role of the Huygens Family in

- 6 Nimmt man die Werke Hendrick Terbrugghens in Utrecht und die Historienbilder, die gelegentlich von Malern häuslicher Szenen wie Metsu gemalt wurden, aus, dann ergibt sich, daß diese beiden Traditionen – die illustrative auf der einen, die handwerklich-darstellende auf der anderen Seite – bis spät ins 17. Jahrhundert hinein getrennt blieben. Jan Steens einzigartige Leistung war es, beide Traditionen zu verschmelzen, Bilder zu malen, die historische Themen mit der ganzen malerischen Kunst der deskriptiven Richtung verwirklichen.
- 7 Man könnte einwenden, daß Rembrandt wie seine niederländischen Kollegen einen aufmerksamen Betrachter voraussetzt, daß er aber von ihm eine andere und anspruchsvollere Leistung verlangt. Von daher betrachtet, könnte man auch seine Kunst, entgegen meiner These, als eine deskriptive bezeichnen, aber als eine deskriptive von unbekannter Art. Die beschreibenden Elemente würden dann in der Materie der bemalten Oberfläche zu lokalisieren sein, und das führte zu Resultaten, die so eigensinnig wirken mußten wie das, was Picasso 1906/07 mit der Darstellung des Raumes machte. Die Anregung zu diesem Gedanken, der mir erst nach Abschluß des Buches kam, verdanke ich Michael Baxandall.
- 8 Meine Darstellung des *Julius Civilis* wurde durch einen unpublizierten Text von Margaret Carroll angeregt, der ich für die Überlassung des Manuskripts danke. Es wäre freilich zu diesem Bild mehr zu sagen, als mir hier möglich ist. Eine umfassendere Darstellung hätte z. B. die Bedeutung von Leonardos *Letztem Abendmahl* als Vorbild für die Gruppe am Tisch zu berücksichtigen. Eine derartige Rezeption eines hohen Werkes der italienischen Kunst ist eine weitere Möglichkeit, dem Werk eine historische Dimension zu verleihen. Anders als Poussin, der den einen Sinn der Geschichte anstrebte, ging es Rembrandt wohl eher darum, das Verständnis seiner Landsleute in bezug auf ihre Rebellion zu komplizieren, zu erweitern, indem er es sowohl auf einen katholischen als auch auf einen heidnischen Treueschwur bezog.

Rembrandt war nach der Jahrhunderthälfte nicht der einzige Künstler, der am Bild einer niederländischen Vergangenheit arbeitete, das die Vorstellungen von aktueller Wahrheit in historischem Gewand neu situierte. In seinen beiden bekannten Bildern des *Jüdischen Friedhofs* und subtiler noch in den Landschaften der sechziger Jahre mit ihren urtümlichen Bäumen und nicht trockengelegten Sümpfen, mit Verfall und neuem Wachstum bot Jacob Ruisdael eine geschichtsträchtige Alternative zu den kartierten Historien seiner *Haarlempjes*. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Anzeichen politischer und ökonomischer Schwierigkeiten, die in dem Moment auftauchten, als im neuerbauten Amsterdamer Rathaus die Errungenschaften der Republik der Niederlande verkündet wurden, etwas mit dem verbreiteten historischen Interesse zu tun haben.

#### Appendix: Über die emblematische Interpretation holländischer Kunst

- 1 E. de Jongh hat eine Reihe von Aufsätzen veröffentlicht und eine Ausstellung organisiert, welche die emblematische Interpretation niederländischer Bilder zum Thema haben. Siehe *Zinne – en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Amsterdam: Nederlands Openbaar Kunstbezit, 1967); »Realisme en schijnrealisme in de hollandsche schilderkunst van de zeventiende eeuw«, in *Rembrandt en zijn tijd* (Brüssel: Paleis voor

- Schone Kunsten, 1971), S. 143–194 (auch in einer französischen Ausgabe vorliegend); *Tot Lering en Vermaak* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1976), eine Ausstellung, die von de Jongh und seinen Assistenten veranstaltet wurde; für ein kurzes Anwendungsbeispiel dieser Methode siehe E. de Jongh, »Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries«, *Simiolus* 7 (1974), S. 166–191.
- 2 Hessel Miedema, »The Term *Emblema* in Alciati«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), S. 234–250.
- 3 Robert Klein, »The Theory of Figurative Expression in Italian Treatises on the *Impresa*«, übers. v. Jay u. Leon Wieseltier, in *Form and Meaning: Essays on the Renaissance and Modern Art* (New York: The Viking Press, 1979), S. 3–24.
- 4 Siehe z. B. die »Voor-reden« zu J. Cats, *Spiegel van den Ouden en Nieuwen Tyt*, in *Alle de Wercken* (Amsterdam, 1712), Bd. 2, S. 479–482. Cats argumentiert hier ähnlich wie Hoogstraten, indem er nicht einen, sondern mehrere Vorschläge bezüglich der Natur der Embleme macht.
- 5 Mario Praz kam zu diesem Schluß in seinen *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2. Ausgabe (Rom: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964), S. 170. Es ist ein seltener Fall, wenn ein niederländisches Emblem jene für italienische Embleme so typische Zusammenstellung rätselhafter Objekte und verkürzter Handlungen anbietet. In Roemers *Sinnepoppen* von 1614 gibt es einige Embleme, in denen Hände merkwürdige Dinge vom Himmel reichen, aber die Mehrzahl der Bilder dieses Buches zeigt alltägliche Handlungen und Gegenstände.
- 6 Neuere Arbeiten de Jonghs zeigen die Mehrdeutigkeit der Embleme: Eine Perle kann im einen Kontext Tugend, in einem anderen Lasterhaftigkeit symbolisieren. Diese Akzentverschiebung ändert jedoch nichts an der grundsätzlichen Haltung der emblematischen Interpretation zu der Frage, wie niederländische Bilder Bedeutung produzieren. Siehe E. de Jongh, »Pearls of Virtue and Pearls of Vice«, *Simiolus* 8 (1974–76), S. 69–97.
- 7 Die Popularität dieses Bildgebrauchs hat sich bis in unsere Tage gehalten. Es ist amüsant, daß in den Niederlanden Schilder, die Hunde und ihre Besitzer von der Verunreinigung der Gehwege abhalten wollen, nicht als Schrifttafeln, sondern als Embleme verfaßt sind, als leuchtend-farbige Bilder von unerzogenen Hunden, die auf das Trottoir schabloniert sind und die Inschrift tragen »In de Goot«, d. h. »In den Rinnstein«.
- 8 Die überzeugendste Interpretation niederländischer Kunst und Kultur nach einem komplexen Schema findet man in zwei Aufsätzen des Historikers Simon Schama: »The Unruly Realm: Appetite and Restraint in Seventeenth Century Holland«, *Daedalus* 108, Nr. 3 (1979), S. 103–123, und »Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art«, *Oxford Art Journal* (April 1980), S. 5–13. Nach ihren Selbstdarstellungen zu urteilen, finde ich die Niederländer des 17. Jahrhunderts weniger angstbeladen als Schama.
- 9 Siehe Christopher Brown, *Carel Fabritius* (Oxford: Phaidon, 1981), S. 48, und Peter Sutton, *Pieter de Hooch* (Oxford: Phaidon, 1980), S. 44–51. Das Interpretationsproblem, das diese Beispiele aufwerfen, gibt es natürlich nicht nur in Studien, die sich mit niederländischer Kunst beschäftigen. Aber um zu dem Punkt zurückzukehren, an dem das Buch begann: Das Problem ist symptomatisch für eine Kunstgeschichte, die sich zu lange an eine einzige Methode der Interpretation geheftet hat.