

ROLAND GÜNTER

DIE KOMPLEXE SPRACHE
DER HOLLÄNDISCHEN BILDERWELT
Mediale und ästhetische Aspekte
einer historischen Kultur,
insbesondere am Beispiel der
Stadt-Kultur von Amsterdam
Zur Theorie

- 2 Die Verhältnisse in Holland
- 3 Forschungsentwicklung und methodologische Fragen
- 4 Der stadt-kulturelle Pluralismus
- 5 Der Phänomenen-Sinn und die Symbol-Struktur
- 6 Dimensionen der Bild-Bedeutungen
- 7 Klassizismus und Antiklassik: dem Streit um das Genre
- 8 Sinn-Bilder und Real-Bilder: der Wandel des Verhältnisses
zwischen Bild-Zeichen und Bild-Bedeutungen
- 9 Konjektur als dramaturgische Dynamik
- 10 Die Leistungen des Zuschauers

Sach- und Problemfelder

- 11 Eine Schlüsselrolle für die Bilderwelt: das Porträt
- 12 Ein Markt für die Bilder und seine Pluralität
- 13 Das breite Spektrum der Gebrauchsweisen der Bilder
- 14 Ansehen, Status und Wohlhabenheit von Malern
- 15 Das Vervielfältigen: Bilder werden kopiert
- 16 Das Vervielfältigen: Porträts werden zu Porträt-Stichen
umgesetzt
- 17 Das Vervielfältigen: Bilder werden als Grafiken verbreitet
- 18 Das Vervielfältigen von Geschriebenem: Der Schrift-Druck und
die Rolle der Bücher
- 19 Das Trägermedium Buch: Die Bilder in den Büchern
- 20 Orientierung und Erschließen der Welt: See-, Land- und Stadt-
Karten
- 21 Reise-Bücher: Stadt-Bücher
- 22 Topografische Bilder: Porträts von Orten und Gebäuden
- 23 Stadtbezogene Landschaftsmalerei: Reise-Bilder in die
Landschaft
- 24 Die Lust zum Schauen
- 25 Die Bilder des Alltagslebens: Das Genre als Struktur
- 26 Der Witz und die Ironie
- 27 Die Verkleinerung und die Relativierung der Perspektive
- 28 Bilder von Bauern

- 29 Bilder von Bediensteten
- 30 Bilder von Bettlern
- 31 Zusammenhänge zwischen Theater und Bildern
- 32 Der theaterbegeisterte Rembrandt als Bild-Regisseur

Resumee

- 33 Die gesellschaftliche Leistung der holländischen Bilderwelt für den >bürgerlichen Wandel<.

Anhang

- 34 Literatur
- 35 Index: Personen, Orte, Stichworte

Dieses Buch mag auf den ersten Blick wie eine holländische Kunstgeschichte des 17./18. Jahrhunderts anmuten. Intendiert ist aber etwas anderes. Meine Untersuchung hat sich eine andere Aufgabe gestellt: ich möchte den Zugang zu einem Spektrum von Erscheinungsweisen diskutieren und dazu beitragen, ihren Kontext aufzuhellen.

Dieses Spektrum, das ich zur Diskussion anbieten möchte, stellt nicht die gesamte Breite der holländischen Bild-Produktion dar. Es gibt es weitere Erscheinungsweisen, mit denen sich Zugänge verbinden, die von anderen Forschern genauer untersucht wurden.

Theoretischer Kernpunkt des Buches ist ein Modell, das versucht, unterschiedliche Positionen in einem Zusammenhang zu sehen.

Meine Untersuchung hat folgende Schwerpunkte: vor allem Fragen des Phänomenen-Sinnes, weiterhin Fragen nach Inszenierungsweisen und schließlich nach Zusammenhängen zwischen den einzelnen Kunstgattungen/Medien. Die Tatsache, daß ich mich nur allgemein auf den Symbol-Bereich der Sinn-Bilder (Embleme) einlasse, dem sich in den letzten 20 Jahren eine umfangreiche und verdienstvolle Forschungstätigkeit zuwandte, bedeutet keine Bewertung dieses Feldes.

Mein persönlicher Ausgangspunkt: In meiner Tätigkeit als Hochschullehrer in der Theorie eines Fachbereichs Design, der sich überwiegend mit modernen Medien beschäftigt, und weiterhin in der Kulturgeschichte/Kunstgeschichte an der Universität Hamburg entwickelte sich ein Interesse an der Vorgeschichte unserer heutigen Medien-Explosion. Für diese Forschung boten sich besonders die Niederlande an. Ihnen bin ich persönlich - vielleicht nicht zufällig - von Jugend auf verbunden. In den Niederlanden fanden vom 16. bis zum 18. Jahrhundert die wichtigsten Entwicklungen im Bereich der Stadt-Kultur statt. Ihnen entsprach, wie sich herausstellte, eine "parallele Reflexion" (Emmerich Fenyö) in den damals vorhandenen bzw. dafür entwickelten Medien.

Die vorliegende Arbeit versucht, zu diesem komplexen Sachverhalt ein mosaikartiges Netzwerk von Thesen zusammenzusetzen.

Das netzartige Mosaik stellt den Zusammenhang der Künste mit dem gesellschaftlich-kulturellen Leben vor. Auf dieser Grundlage werden Wechselbezüge zwischen den einzelnen Gattungen skizziert. Diese Gattungen bezeichne ich als Medien und untersuche ihre historischen medienpezifischen Struktur-Eigenschaften und -Zusammenhänge. Der Begriff >Medien< stammt nicht aus dem Zeithorizont des Gegenstandsfeldes, ist jedoch als Erkenntniswerkzeug fruchtbar.¹

Weiterhin sind Probleme der Medien bis in den Bereich der Ästhetik, d. h. der spezifischen Ausdruckssprache und Inszenierungsweisen zu verfolgen.

Dieses Mosaik ist zunächst das Ergebnis einer sozialwissenschaftlichen, speziell kunstsoziologischen Forschung, dann einer kulturwissenschaftlichen und schließlich einer kunsthistorischen bzw. ästhetischen Arbeit.

In diesem Zusammenhang sehe ich auch den Auftrag der Reform von 1970 an die Kunstwissenschaft eingebettet. Daß dies auch auf Kritik von anderen Positionen stößt, ist wissenschaftshistorisch verständlich. Hinzu kommt, daß eine solche Arbeit - ob der Autor es will oder nicht - in die heftige Kontroverse gerät, die das Buch von Svetlana Alpers >Kunst als Beschreibung< auslöste.²

Es ist zu hoffen, daß diese Auseinandersetzung von der Ebene wechselseitiger Polemik und zunftgeschlossener Feldbesetzung in Zukunft in die Ebene eines >Discorso< gerät, der den Respekt vor dem Kollegen als Menschen und dem Ernst seiner Arbeit sowie vor einem möglichen anderen Zugang zum Gegenstandsfeld entwickelt. Dann würde an die Stelle eines argumentationslosen Behauptens von >Fehlern< in Denunziationsstichworten ein gelassener Austausch von Argumenten treten - mit dem Ziel einer Neugier, die von unterschiedlichen Rollen geprägt ist, gemeinsam forschend und auf Synthesen zielt.

Einem erweiterten kunstwissenschaftlichen Methodenspektrum, das auch kunstsoziologische und kulturwissenschaftliche Fragestellungen zuläßt, begegnet seit 1970 eine ältere Position mit der Frage. Was ist das >Eigene< des Kunstwerkes? Sofern diese Frage das

¹Er beinhaltet nicht notwendig die Vervielfältigung. Auch das Einzelbild der Zeichnung und der Malerei ist ein Medium. Ebenso die Wandaufschriften zur Zeit der holländischen Reformation (Alteratie, 1578).

²Alpers, 1983, deutsch 1985. - Die Sprache eines Kritikers dieses Werkes reichte bis zur Militärassoziation, wenn er von einer endgültigen vernichtenden Kritik einer Rezension sprach. - Wolfgang Kemp setzte sich in der Einleitung zur deutschen Ausgabe mit der Kontroverse zu diesem Buch auseinander. Er bestätigt darin die Vermutung, daß es sich in der Kritik auch - wissenssoziologisch - um Dominanzverhalten in Platzbesetzungen handelt, das sich unoffen gegenüber Methodenerweiterungen und Forschungsphantasie verhält.

Kunstwerk nicht in der weiterlaufenden Behauptung einer völligen Isolierung in totaler Autonomie versteht, hat sie eine wichtige Bedeutung, die zu argumentativem Nachfragen herausfordert. Diese Herausforderung richtet sich jedoch gleichermaßen an alle Traditionen der Kunstwissenschaft. Es kann nicht mehr genügen, das >Eigene< mit inhaltsleeren Behauptungen zu postulieren. Vor allem aber lassen sich nicht länger Fragen abweisen, die längst in Nachbarwissenschaften, die ebenfalls das Gegenstandsfeld >Kunst und Medien< behandeln, untersucht und diskutiert werden.

Meine Position dazu sieht so aus. Erstens sind beide Fragen-Bereiche wichtig: sowohl nach kontextuellen Zusammenhängen wie nach dem >Eigenen<. Zweitens kann die Frage nach dem >Eigenen< erst nach Kenntnis vieler Zusammenhänge beantwortet werden. Sonst wird, was eigentlich leicht erforschbar ist, absichtsvoll nicht aufgeklärt und als das >Eigene< mystifiziert. Drittens gibt es Wechselbezüge zwischen kontextuellen Zusammenhängen und dem Eigenen.

Erkennbar ist zum Beispiel, daß die oft bemerkte Individualität der Künstler in Holland ermöglicht und angeregt wurde durch eine hochdifferenzierte und vor allem plurale Struktur der Gesellschaft. Außerdem entwickelten sich diese Individualitäten in Konkurrenzen und Anregungen von anderen Medien wie Literatur, Theater u. a.

Zum >Eigenen< gibt diese Untersuchung eine Anzahl von Hinweisen. Sie beginnen mit dem Stichwort >Anschaulichkeit.< Dieses Wort klingt nur deshalb banal, weil aufgrund der Verdrängung dieses Problem-Bereiches in unserer zeittypischen Sozialisation >Anschaulichkeit< kaum bedacht wird.

Svetlana Alpers Verdienst ist es, den Phänomenen-Sinn neu formuliert zu haben³. Sie trug Überlegungen zu seiner Soziogenese und sogar in seiner regionalspezifischen holländischen Zuspitzung.

Zum Phänomenen-Sinn kommt ein weiterer Bereich hinzu: In den medialen Produktionen zeigt sich - als ästhetisches Leistungsvermögen - ein breites Spektrum an unterschiedlichen Symbolisierungsformen. Innerhalb dessen spielt die Emblematisierung eine Sonderrolle, vor allem im Hinblick auf Traditionen intellektueller Programm-Ausbildungen.

Alle Symbolisierungen lassen sich - das eine meiner Thesen - im sozialgeschichtlichen Zusammenhang lesen: die Art der Symbolisierung ist eine sozialkulturell geprägte ästhetische Ausdrucksweise.

Den Rang und damit die auch die unterschiedliche Individualität des Künstlers möchte ich mit zwei Kriterien von Werner Groß formulieren, die er häufig mündlich benutzte: Komplexität und Intensität.

Auf einem solchen Fundament an Theorie, das mir mit der Theoriebildung vieler Kollegen unterschiedlicher

³Natürlich gibt es dazu, wie zu allen Problemen, eine lange Vorgeschichte mit Personen, die sich ebenfalls mit dem Problem beschäftigten. Das zu untersuchen wäre eine eigene Arbeit.

Wissenschaftstraditionen durchaus kompatibel erscheint, ließe sich dann erneut über die Individualität der vielen einzelnen Künstler nachdenken.

Ein weitere Argumentationskette: Es gab in Holland eine hochgradig pluralistische Gesellschaft. Die Folge ist sichtbar: eine hochgradig pluralistische visuelle Produktion. Daraus läßt sich ableiten: Nur ein Bündel an Methoden vermag den Sachverhalt zu erschließen. Warum angesichts dessen geradezu Vernichtungsfeldzüge zwischen unterschiedlichen Positionen mit dem Ziel der Ausschließung der anderen geführt werden, ist rational nicht mehr erklärbar.

Daß am Ende viele offene Fragen bleiben, ist selbstverständlich und sogar erwünscht. Es ist auch gut für eine Wissenstradition, die nicht gerade im Ruf steht, breitangelegt Fragen zu stellen und offenen Fragen gegenüber offen zu sein. Dies zu verändern zählte zum Programm der Reformer von 1970.

Der Leser mag nach weiteren Differenzierungen fragen, etwa nach den Unterschieden innerhalb des untersuchten Zeitraumes, der im wesentlichen den Bereich zwischen 1550 und 1800 umfaßt. An dieser Stelle kam es jedoch zunächst darauf an, Strukturen offenzulegen. Dies geschieht durchaus mit einem Bewußtsein für Soziogenese, aber zunächst eher für die Epoche und die Region. Der Autor möchte es selbst gern historisch weiter ausdifferenziert sehen, hat dazu auch einige Vermutungen - aber dies auszuführen wäre eine Arbeit, die den Umfang sprengen würde.

Aus denselben Gründen, die mehrere eigene Arbeiten erfordern würden, gehe ich auch nicht ein auf Maler, die vorwiegend als Hofmaler tätig waren, wie zum Beispiel auf den Rotterdamer Adriaen van der Werff (1659-1722).⁴ Ausgelassen habe ich weiterhin die >höfische Kunst<⁵ und die breite Schicht der italienisierenden Künstler - in ihrer Pluralität: die >Klassizisten< sowie die sogenannten Caravaggisten⁶ und weiterhin die Bamboccianti, die beide eine Variante der Genre-Struktur bildeten.⁷ Und weiterhin fehlt die nach Frankreich hin orientierte

⁴Adriaen van der Werff (1659-1722) begann seine Karriere zunächst als Genremaler, wandelte sich dann zum akademistischen Historienmaler und arbeitete für den Kurfürsten von der Pfalz. - Siehe dazu: Barbara Gaehtgens, Adriaen van der Werff 1659-1722. München 1987.

⁵Dafür mag stehen: H. Peter-Raupp, Die Ikonographie des Oranjesaal. Hildesheim/New York 1980. - B. Brenninkmeyer-De Rooij, Notities betreffende de decoratie van de Oranjesaal in Huis Ten Bosch : Oud Holland 96, 1982, 133/91.

⁶Siehe dazu: Haak, 1984, 208 ff. - Rüdiger Klesmann (Hg.), Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland. Ausstellung Braunschweig. Braunschweig 1987. Der Katalog fragt nicht danach, warum ausgerechnet Caravaggio in Holland so stark wahrgenommen und verarbeitet wurde.

⁷Siehe dazu: I. Bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento. Ausstellung im Palazzo Massimi Rom. Catalogus 1950. - Michael Sweerts e i Bamboccianti. Ausstellung Museo di Palazzo Venezia. Roma 1958. - Andrea

Tradition. Diese Auslassungen dürfen nicht als eine Aussage über ihre Bedeutungen mißverstanden werden. Den Rahmen dieser Untersuchung würde es auch sprengen, die Aufgabenstellung im Feld der Einschätzungen der zeitgenössischen Kunsttheorie eingehend zu bearbeiten.

1 DIE LAGE

Im 17. Jahrhundert wurde überall in Europa die Entwicklung der Kulturen und damit auch der Künste, insbesondere aber die Stadtkultur, die im 16. Jahrhundert ihr >goldenes Zeitalter< hatte, tiefgreifend gestört: durch den bis dahin größten aller militärischen Konflikte, den Dreißigjährigen Krieg (1618-1648).

Dieser in den Niederlanden rund achtzig Jahre, von 1568 bis 1648, dauernde Krieg führte dazu, daß sich das wirtschaftliche, kulturelle und künstlerische Gewicht von den zuvor weitaus entwickelteren Südlichen Niederlanden (mit Antwerpen, Gent, Brügge, Brüssel, Löwen) in die Nördlichen (mit Amsterdam, Haarlem, Leiden) verschob.

Als in Gesamteuropa die Aufschwungphase des Welthandels des 16. Jahrhunderts, der stark mit der Stadtkultur, vor allem der Städte an Küsten und Strömen, verbunden war, zum Jahrhundertende abflaute, geriet Amsterdam in eine Konstellation, die es, nachdem es lange Zeit eine Mittelstadt oberer Größenordnung gewesen war, überhaupt erst in besonderer Weise aufsteigen ließ: als Fluchtwinkel im großen Krieg und zugleich als neue Drehscheibe des europäischen Handels sowie des Kolonialhandels.

Dieser Prozeß erstreckte sich nicht nur über die kurze Zeitspanne wie die spanische Belagerung und Eroberung von Antwerpen (1585) sowie die nachfolgende Blockade der Schelde-Schiffahrt, sondern er dauerte mehrere Generationen lang, bis 1648. Ja, er verlängerte sich darüber hinaus, denn die Flüchtlingsoffenheit Amsterdams, ein Gewebe von Hochkonjunktur, Seefahrt, Politik u. a., war zu einer, aus konkreten historischen Ereignisströmen gespeisten, weithin gemeinschaftlichen Verhaltensweise geworden - zu einer Mentalität. Sie veranlaßte die Stadt, auch weitere Flüchtlingswellen aufzunehmen (nach 1685 Hugenotten, Ostjuden u. a.) und mit ihren Impulsen zu prosperieren. Diese Mentalität erlaubte die Entwicklung unterschiedlicher Kulturen in einem pluralistischen Zusammenleben. Die Handelsfreiheit (>Es war egal, was ein Kaufmann dachte<) hatte als Folge die Freiheit für unterschiedliche Kulturen, Lebens- und Denkweisen.

Amsterdam löste nach 1585 Antwerpen in seiner führenden Rolle als handelsbürgerliche Weltstadt Europas, als größter Waren- und

Geldmarkt, ab.⁸ Amsterdams Entwicklung ist die Folge eines der beispiellosesten Niedergänge einer Weltmetropole, nämlich Antwerpens.

So entwickelte sich vor allem Amsterdam, das nun Haarlem überholte, zum Magneten für kulturelle Tätigkeiten. Das Bürgertum von Amsterdam⁹ und die Handelsmöglichkeiten über Kunsthändler, Buchhändler und Märkte verschafften einer Fülle von Künstlern unterschiedlicher Art Tätigkeiten.

Hollands größte und reichste Stadt zog, ähnlich wie vor ihm im 15. Jahrhundert Florenz und im 16. Jahrhundert Rom, Künstler aus vielen Ländern an, vor allem aus Deutschland. Diese Maler brachten ihre Kenntnisse und Auffassungen in ihren neuen kulturellen Bereich ein - aber es ist außerordentlich erstaunlich, wie rasch sie vom Holländischen lernten und darin aufgingen.¹⁰

In den vier Generationen des Krieges wurde in den meisten holländischen Städten, vor allem in Amsterdam, nahezu ohne irgendeinen Bruch weiterproduziert, gehandelt und kulturell gearbeitet. Diese Tatsache darf jedoch nicht über die Lage hinwegtäuschen: Amsterdam wurde zwar selten direkt vom Krieg bedroht, jedoch tief in die achtzigjährige Kriegskatastrophe hineingezogen.

In dieser Untersuchung verfolge ich die These, daß sich der Konflikt als eine bewegende dialektische Kraft, als Anreger erwies. Und daß sich die gesellschaftliche Struktur inhaltlich und anschaulich in der Bilderwelt zeigte.

Da eine Überlebenschance vorhanden war, förderte er, auch als Zuwachs unterschiedlicher Kulturen, den Prozeß der Pluralisierung. Dies wurde in weiten Bereichen der Medien faßbar: in der Pluralität des Bilder-Marktes, der nicht nur aus dem wirtschaftlichen Entwicklungsniveau, sondern auch aus dem tiefgreifenden Pluralisierungsprozeß der Gesellschaft hervorging. Eine weitere Grundlage dafür war die schon lange vor dem Bildersturm (1566) angelegte Reduzierung des Auratischen. Hinzu kam die Ingebrauchnahme der Medien zu vielfältigem Nutzen. Und schließlich die Enttabuisierung breiter Themen-Bereiche.

Die Katastrophe wurde selbst dort noch sichtbar, wo wir sie kaum vermuten würden: in den Bildern eines wohlhabenden Ambientes und auch noch der Landschaft. Die innere, symbolisch angelegte Inszenierungs-Struktur der Bilder ist geprägt von subtilen Infragestellungen, Distanz, Skepsis, Irritationen und feinen Brüchen. Diese vielschichtige

⁸Zur Geschichte Antwerpens: Voet, 1973.

⁹Rembrandt zog 1631 von Leiden nach Amsterdam: in der Erwartung lukrativer Porträt-Aufträge.

¹⁰Hier wiederholte sich erneut, was schon im 16. Jahrhundert sichtbar war: Die damals nach Italien reisenden niederländischen Künstler liessen zwar mit großer Offenheit das Fremde in die eigene Arbeit eingehen, amalgamierten es aber in die eigene Mentalität.

Krise gab Impulse, die zu hoher Produktivität und zu vielen Innovationen führten.

Wirtschaftlich und infrastrukturell entscheidend war, daß es in dieser Epoche gelang, die Nachteile der Bedrohung durch das Wasser im Sumpfland in Vorteile umzuwandeln - und damit in einen Vorsprung mehrfacher Art. Nachdem über Jahrhunderte hinweg die Wasser-Beherrschung, aufgrund begrenzter finanzieller und organisatorischer Ressourcen, zunächst einen defensiven Charakter hatte und nur langsam einige Sumpf-Bereiche zu kolonisieren vermochte, erhielt sie nun dadurch eine außerordentliche Beschleunigung und somit einen offensiven Charakter, daß ein Teil der immensen Handelsgewinne, vor allem aus den Kolonial-Fahrten, in ihren Bereich abgezweigt wurden. Kaufmannsbürger erwarben, sowohl zur Werte-Sicherung wie auch als Investition ihrer Vermögen, nach und nach Liegenschaften und investierten in die Wasser-Beherrschung: in den teuren Deich-Bau, in umfangreiche Erd-Arbeiten, in die außerordentlich kostspielige Technologie des Systems der Pump-Windmühlen. Dadurch gelang es, eine weit-aus höhere landwirtschaftliche Produktivität der erworbenen Pachtbauern-Betriebe zu erzielen. Wo der Wasserstand mithilfe eines differenzierten Kanalnetzes kontrollierbar wurde, verwandelten sich die Sumpf-Wiesen in einträgliche Fettweiden und die trockengelegten Seen (Polder) in eine Plantagen-Wirtschaft u. a. mit profitabelstem Rapsanbau. Zugute kam ihnen auch die Nähe und Gunst der städtischen Binnen- und Exportmärkte. Wir werden sehen, daß diese außerordentliche Umwandlung des Landes auch zu einer kulturellen Reflexion führen wird: zu einer Fülle von Reise-Bildern über die Landschaft.

In diesem Prozeß, der über lange Zeiten hinweg lief, hatte Amsterdam eine besonders vielfältige Konstellation und als dessen Folge eine hohe Vielschichtigkeit: Hafenstadt, Handelsstadt, Geldstadt, Weltstadt, eine Art Stadtstaat, eine faktisch pluralistische Gesellschaft¹¹ - so war seine Kultur und Kunst im Prinzip hochgradig eine mehrschichtige Montage.

Diese außerordentlich komplexe Geschichte führte unter anderem zur Entwicklung einer großen Produktivität im künstlerischen Bereich. Wohl nirgendwo zuvor entstanden so viele Bilder. Dies ist heute noch sichtbar: Das Rijksmuseum gilt als eines der wichtigsten Museen der Welt. Der größte Teil seiner Gemälde-Sammlung ist nicht ausgestellt. Hinzu kommen immense Kollektionen von Grafiken. Für die Geschichte besitzt das Historische Museum unter allen Museen seiner Gattung den

¹¹Sie >versäulte< sich im 19. Jahrhundert.

wohl größten Schatz an bildlichen Darstellungen, die >Stadt-Geschichte< anschaulich machen können.¹²

2 FORSCHUNGSENTWICKLUNG UND METHODOLOGISCHE FRAGEN

Für meinen eigenen Zugang sind die Traditionen von drei Leseschlüsseln wichtig. Es handelt sich um einen historischen, einen sozialgeschichtlichen sowie einen kulturgeschichtlichen Zugang.

Eine kulturell sehr interessierte holländische Geschichtswissenschaft, die sich damit auch mental als holländisch geprägt erweist, sah die Bilderwelt geradezu als eine Enzyklopädie an: als eine Fundgrube von Spuren vieler Geschehnisse, die Kulturmaterial zur Dechiffrierung bietet. Bis heute darf dieses spezifische historische Interesse als Protagonist für die Einbeziehung der Bilder als Quellen in der Geschichtsforschung gelten. Ein Kunsthistoriker, der das Wort Geschichte in der Bezeichnung seines Wissenschaftszweiges und seines Berufes ernst nahm, H. van de Waal, publizierte 1952 auf der Basis einer geschichtskundlichen Untersuchung in einem zweibändigen Werk eine Ikonologie der Geschichte der Niederlande von 1500 bis 1800.¹³

Darüber hinaus bot sich die holländische Bilderwelt als Quelle für spezielle Felder der Geschichtswissenschaften an: für die Sozialgeschichte, insbesondere für eine Geschichte des Alltags und für die Volkskunde.¹⁴ Tatsächlich wurden in keiner Region Europas die täglichen Lebenshandlungen so aufmerksam beobachtet und dargestellt wie hier. Wir können einen Teil der Bilder geradezu als gemalte Sozialgeschichte lesen.

Am Anfang eines sozialgeschichtlichen Zugangs steht ein Problem, das bislang in den Sozialwissenschaften stärker diskutiert wurde als in der Kunstwissenschaft: Sind Ideen einzig der Ideengeschichte zugehörig oder auch und oft wesentlich der Sozialgeschichte?

Nun ist die Konstruktion einer Ideengeschichte ein Produkt der Vorstellung, daß einzelne Menschen deshalb die Geschichte machen, weil immer ein einzelner etwas schreibt oder ein Bild herstellt. Dem steht eine These gegenüber, die unter anderem aus den Sozialwissenschaften stammt: Die Ideen eines einzelnen sind stets in kollektive Erfahrungen und Bewegungen, also in einen wesentlich breiteren Kontext eingebettet. Dazu gehören auch die Tiefenschichten. Während ein ideengeschichtlicher Ansatz Begründungen im wesentlichen aus der Ebene der wichtigsten Werke ableitet, die Vorbild-Ketten zu formen scheinen, erkennt

¹²Siehe Blankert, 1975 (vorläufiger Katalog). Rijksmuseum, 1976. - Siehe den >Atlas< als umfangreiche Bildersammlung im Kapitel Orientierung und Erschließen der Welt: See-, Land- und Stadt-Karten.

¹³van de Waal, 1952.

¹⁴de Jager, 1981.

eine sozialgeschichtlich-kontextuelle Methode die wichtigen Werke im wesentlichen als >exempla< für tiefreichende Probleme. In ihnen verbindet sich die breiter angelegte Geschichte mit der Verarbeitungsfähigkeit und Ausdruckskraft der Individuen¹⁵.

Während viele Forscher die Ikonologie als Ideengeschichte sahen, benutzte Norbert Schneider¹⁶ sie in einem weiter ausgreifenden Kontext, der die Sozialgeschichte einbezieht. Er machte sie dadurch zu einer sozialgeschichtlich arbeitenden Ikonologie¹⁷.

Eine komplexe Ikonologie setzt gegen den Versuch, auf Bildinhalte - analog der gegenstandslosen Malerei - zu verzichten, die Untersuchung der Inhalte mit ihren Konzeptionen, Einbettungen und Versinnlichungen. Denn auch dies alles ist Inhalt.

Daniela Hammer-Tugendhat streifte den gesellschaftlichen Hintergrund von Boschs Kunst.¹⁸ Gary Schwarz untersuchte unter historischem und sozialpsychologischen Aspekt, in welchem Beziehungsgefüge von Personen sich Rembrandt bewegte.¹⁹ Die Ergebnisse überraschten und lösten viele Mystifizierungen des Künstlers auf. "Ein aus Sozialgeschichte gebautes Gewebe" entwickelte Montias, der auch weitere wichtige sozialökonomische Studien vorlegte, am Beispiel von Vermeer und seinem Milieu.²⁰

Die kulturwissenschaftliche Theorie, wie sie von Jacob Burckhardt ausging, verklammerte Inhalt und Form. Sie besaß ihre Kontinuität nicht allein in der Kulturgeschichte, wie sie Johan Huizinga vertrat, oder in der Geschichte, sondern auch in der Kunstgeschichte. Einen komplexen Ansatz dieser Orientierung entwickelte der Kunsthistoriker Sturla Gudlaugsson bereits in seiner Dissertation bei Wilhelm Pinder (1938)²¹.

¹⁵Auf diesem Fundament lassen sich auch Vorschläge der Ideen-Geschichte weiterverarbeiten, unter der Annahme, daß einzelne ihre Auswahl aufgrund sozialgeschichtlich-existentialer Erfahrungen treffen.

¹⁶Schneider, 1980. Schneider, 1980. Schneider, 1984.

¹⁷Diese Erweiterung ist auch deshalb nützlich, weil sie rascher zu zeigen vermag, daß es zum Beispiel in Bildern, die eine moralisierende Absicht hatten, um mehr als um die Allgemeinheit einer Moral ging, sondern vielmehr um spezifische und komplexe Situationen und Konflikte, in denen diese Moral auftritt. Als allgemeiner Satz erscheint eine Moral oft bedeutungslos, aber ihr Umfeld mitevozierend kann sie zur Schlüsselszene eines ausgreifenden historischen Theaters werden. - Dieses vermag - so paradox es im Augenblick erscheint - auch eine Brisanz für einen entfernten Augenblick zu gewinnen. Im Theater läßt sich dies leichter erfahren.

¹⁸Hammer-Tugendhat, 1981, 116/27. Sie kritisiert: "Wenn sich die Ikonologie verselbständigt - ein sehr häufiges Phänomen in der Bosch-Literatur -, führt das zu einer vollständigen Abstraktion vom ästhetischen Medium" (Hammer-Tugendhat, 1981, 8).

¹⁹Schwartz, 1984.

²⁰Montias, 1989. Montias, 1977, 1978/79, 1983, 1988.

²¹Gudlaugsson, 1938.

Leo van Puyvelde (1953 und 1962)²² bezog in seine Untersuchungen zur frühen Malerei der Niederländer ansatzweise das Umfeld (Milieu) mit ein. Vom >Jahrhundert der Betrachtung, 1600-1750< spricht schon im Titel der Katalog einer großen Ausstellung 1964 in London.²³ Jacob Rosenberg und Seymour Slive sehen die holländische Malerei als eine nahezu vollständige gemalte Aufzeichnung der holländischen Kultur.²⁴

Für die Einbeziehung der Kenntnis der Volkskultur in die ikonologische Betrachtung des Werkes von Bruegel²⁵, das heißt für die Einbeziehung der Volkskunde, plädierten Jan Theuwissen²⁶ und Elke M. Schutt-Kehm,²⁷ auch unter Berücksichtigung weiterer Ebenen. Theuwissen relativierte Bruegel, indem er zeigte, daß der Maler vieles sehr genau und einiges in den Details ungenau dargestellt hat. In der Zeit nach Bruegel, so Theuwissen, nahm die Genauigkeit der Maler noch einmal zu. Neuerdings wird die kulturwissenschaftliche Fragestellung vertreten von Svetlana Alpers²⁸ und Bob Haak.²⁹

Eine interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Untersuchung unter Beteiligung u. a. der Wasserwirtschaft, Ökonomie, Agrarwirtschaft, Raumordnung, Geschichte und Kunstgeschichte stellte 1978 den Zusammenhang zwischen materieller Entwicklung und Darstellung der nord- und süd-holländischen Landschaft dar.³⁰ Einen kulturgeschichtlichen Ansatz verfolgen auch die Autoren eines Sammelbandes über nordniederländische Stadtansichten, Richard J. Wattenmaker, Dedalo Carasso, Boudewijn Bakker und Bob Haak.³¹

Marijke Carasso-Kok schrieb eine vorzügliche Stadtgeschichte von Amsterdam anhand des in der ganzen Welt einzigartig reichen Bestandes an topografischen Bildern im Historischen Museum Amsterdam.³² Diese Publikation steht exemplarisch für viele weitere holländische Arbeiten zur Stadtkultur, die sich dadurch auszeichnen, daß sie kein Interesse am Ausgrenzen haben, sondern die Lust an komplexer Darstellung. Wir können darin eine mentale Tradition erkennen, die im 17./18. Jahrhundert ein Schlüssel zur Entstehung des Genre war. Allerdings gab es innerhalb einer pluralistischen Gesellschaftsstruktur immer schon Traditionslinien, die auch radikal ausgrenzen.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen polarisierten sich die Positionen zu einer scharfen Kontroverse: auf der einen die

²²van Puyvelde, 1953. van Puyvelde, 1962.

²³Observation, 1964.

²⁴Rosenberg/Slive, 1966.

²⁵Ich folge der Schreibweise von Haak, 1984, 525.

²⁶Theuwissen, 1979.

²⁷Schutt-Kehm, 1983.

²⁸Alpers, 1975/76; 1978/79; 1983.

²⁹Haak, 1984.

³⁰Land van Holland, 1978.

³¹Stadsgezicht, 1977.

³²Carasso-Kok, 1975.

Stilgeschichte, auf einer zweiten die Ikonologie und auf einer dritten die Kulturgeschichte. Methodologisch charakterisieren sich die Unterschiede auch durch polarisierendes Denken auf der einen Seite und verknüpfendes Denken auf der anderen Seite. Die Kontroverse Miedema - Alpers³³ ist der prononcierteste Ausdruck dieser Auseinandersetzung.

Im Umfeld dieser Kontroverse gab es mehrere Syntheseversuche (Sutton, 1980, Müller Hofstede, 1984³⁴, Hecht, 1986. Walter Lowenthal, 1986). Ein wichtiges Beispiel ist das komplexe Rembrandt-Werk von Christian Tümpel/Astrid Tümpel (1986).³⁵ Zu Unrecht wurde Svetlana Alpers von ihren Kritikern in polarisierendem Denken auf eine Seite gestellt. Tatsächlich vertrat sie auch eine Synthese. Ein Teil ihrer Arbeit bewegte sich im Bereich der Ikonologie. Von ihr ausgehend formulierte sie ein Versäumnis bzw. eine Erweiterungsperspektive: Das Ernstnehmen der konkreten Bilder und die Untersuchung von Sehweisen, die sich in den Bildern manifestierten.

Im Gegensatz zur These eines Scheinrealismus von Eddy de Jongh und Bialostocky sprach Svetlana Alpers von den unbegrifflich-sinnlichen Ebenen in den Bildern: von der "Hingabe, mit der sich die Maler der Oberflächengestaltung widmeten," von einer "typischen Faszination der Holländer für Verhaltensweisen und Besitztümer . . . , die sie gleichermaßen liebten und fürchteten, feierten und verdammten," von einer "Ansammlung optisch zu erschließender Bedeutungen."³⁶

In wissenssoziologischer Orientierung verglich Svetlana Alpers bildlich dargestellte Situationen und die Weise, wie Zeitgenossen der Maler wissenschaftlich Tatsachen ermittelten.³⁷ Sie trug die These vor, daß die holländische Malerei eine Erkenntnis der Welt in Verbindung mit der wissenschaftlichen Kultur sei - also eine Abbildkultur, die an einem enzyklopädisch ausgreifenden kulturellen Erschließungsprozeß teilhabe. In ihrer "descriptive function" sei sie Teil eines breiten kulturellen Systems. Dieses Sehen sei Erkenntnisentwicklung.

Ein >Discorso< schätzt die Vielfalt. Diskurs-Fähigkeit ist besonders dort wichtig, wo ein vielschichtiges Gegenstandsfeld erschlossen werden soll. Dies können einzelne nicht mehr leisten. Um einer polarisierenden Spezialisierung zu entkommen, ist eine hohe Synthese-Fähigkeit gefragt.

³³Alpers, 1975/76. Miedema, 1977. Alpers 1978/79;

³⁴"Der Streit der Positionen erscheint keineswegs entschieden."

³⁵Die Autoren lassen sich auf die Theorie-Kontroverse nicht explizit ein.

³⁶Alpers, 1985, 379/80 (zuerst 1983). In einer sehr knappen Argumentation führt sie dafür als Beispiel die Embleme des bedeutendsten holländischen Emblembuch-Autors Jacob Cats an. Dieser benutze meist Sprichwörter. "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." Sie machten "das Betragen und auch die Mode verschiedener Menschen erkennbar" und wären "eher eine Art früher Ethnographie" (S. 376).

³⁷Alpers, 1972/73 (Bruegels feiernde Bauern).

Da Spezialisierung unumgänglich ist, wird es zugleich notwendig, den anderen zu verstehen, auch wenn er nicht mit der gleichen Zugangsweise arbeitet - erst dadurch ist es möglich, die Anschlußstellen zu markieren und zu nutzen.

Ich entwickle nun in mehreren Schritten meinen eigenen Vorschlag für ein Theorie-Konzept, das dazu beitragen könnte, die holländische Malerei in ihrer Vielfalt zu entschlüsseln.

Stichwort Pluralismus. Die Niederlande und innerhalb von ihnen Amsterdam waren, wie wir im vorhergehenden Kapitel über die Verhältnisse sahen, ein Bereich von außerordentlich weitreichend entwickelter kulturelle Pluralität. Sie erwuchs aus tiefgreifenden Krisen und Brüchen. Aus diesem Pluralismus entstand eine Nachfrage-Struktur für kulturelle und künstlerische Tätigkeiten, die ein sehr breites Spektrum besaß. Ein wirklicher Markt. Diese Nachfrage-Struktur hatte in der Bild-Produktion sowohl auf das Inhaltliche wie auch auf das Darstellerisch-Dramaturgische großen Einfluß.

Die holländische Bilderwelt ist mehr als die Bilderwelt anderer Regionen in der Lage, das in breiten Bereichen der Kunstgeschichte gesetzte Axiom der Einheitlichkeit eines Stils zu widerlegen³⁸ und eine tiefgreifende Nebeneinanderschichtung unterschiedlicher Prozesse zu zeigen (siehe das Kapitel >Der stadt-kulturelle Pluralismus<).

Stichwort Mehrschichten-Modell. Es hat eine systematische und eine historische Seite. Im Unterschied zum Dualismus >Phänomenologie - Ikonologie< sehe ich in den holländischen Bildern eine Synthese mehrerer Ebenen.

Ich sehe es als wichtige methodologische Aufgabe meines eigenen Theorie-Beitrages an, Zusammenhänge zwischen der Ebene des Phänomenen-Sinnes und der Symbol-Struktur herzustellen.

Innerhalb der Symbolisierungsweisen gibt es - als eine unter vielen - sinn-bildliche (emblematische) Symbolisierungsweisen, auch unterschiedlicher Art³⁹. Als dritter Bereich kommt die Prozeß-Ebene hinzu. Sie besteht aus den Verknüpfungsweisen (Konjektur) der Ebenen. Aus ihr entsteht die Dramaturgie der Bilder (siehe Kapitel >Konjektur als dramaturgische Dynamik<).

Wie jedes Modell ist auch dieses eine Abstraktion im Interesse einer Systematisierung. Es modifiziert sich in Entsprechung zu den historisch-gesellschaftlichen Verhältnissen mit ihren vorgeprägten und sich entscheidenden Personen. Hier schlug nun ganz besonders das Eigentümliche der holländischen Verhältnisse durch: der Pluralismus der Gesellschaft.

³⁸Ein Ansatz zur Erschütterung der These der Einheitlichkeit waren Diskussionen während des Kunsthistoriker-Kongresses in Köln 1970. Siehe dazu: Martin Warnke (Hg.), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970.

³⁹Siehe dazu die Differenzierung von Alpers, 1985, 375/81.

Auf diesem Fundament entwickle ich - im Anschluß an einige schon genannte und nachfolgend angeführte Ansätze - die These, daß weiten Bereichen der holländischen Bilderwelt, vor allem der Genre-Struktur, zwar nicht ausschließlich, aber vorrangig ein phänomenologisch-enzklopädisches Interesse zugrunde lag. Davon unterschieden sich die Klassizisten. Hinzu kamen wechselseitige Beeinflussungen.

Stichwort Materialisierungen. Wenn sich die ikonologische Untersuchung auf einen bestimmten Bereich der Gedankenwelt reduziert, vernachlässigt sie die Ebenen der Bilder, welche aus Materialisierungen, Konkretionen und auch >Verkörperungen< von Gedanken bestehen.⁴⁰

Zum Gedanken gehören nicht nur inhaltliche Ebenen, die weit über die herkömmliche ikonologische Untersuchung hinausgehen, sondern auch die Weisen, wie der Gedanke sich sinnlich konkretisiert.⁴¹

Ein Vergleich mag das Problem erhellen: Wer sich heute mit Theater auseinandersetzt, findet rasch heraus, daß die Kunst der Regisseure, Dramaturgen, Bühnenbildner und Schauspieler nicht davon existieren könnte, allein einen Text hören zu lassen. Die Medienspezifik dieser Kunst (und anderer Künste) fordert weit mehr: Die Leistung der Künstler besteht darin, daß sie die Vielschichtigkeit des Textes zum Ausdruck bringen.

Nur ein Teil davon, allerdings ein durchaus wichtiger, ist die Ebene einer begrifflich faßbaren festen Gedanklichkeit, wie sie auch in Wissenschaften, im Erziehungswesen usw. gehandhabt werden kann. Bei gutem Theater ist die Versinnlichung keine Zugabe, keine Illustration, kein Verdoppelungsbemühen um den Text, auch keine Verpackung, sondern sie besitzt ihre eigenen Dimensionen. Der Regisseur spricht (das ist nicht im Sinne einer Hierarchisierung gemeint) von Subtexten. Er weist auch darauf hin, daß jeder Text linear ist, das Theater und das Bild jedoch simultan.

⁴⁰So wirkte die Braunschweiger Ausstellung und ihr Katalog (1976), der den Titel >Die Sprache der Bilder< trägt, bei allen Vorzügen, die dieses hervorragende Unternehmen besaß, der Erkenntnis der Sprachlichkeit der Bilder eher entgegen als sie zu fördern, weil sie Bild-Sprache nur in einer eingeschränkten Ebene erfaßte. - Justus Müller Hofstede hat in einer Kritik an Charles de Tolnays Interpretation von Bruegel-Landschaften gezeigt, daß Tolnay zuerst den Gedanken und dann das Werk aufsucht. Er kehrt den Ansatz um: "Landschaft konstituierte sich für ihn nicht in der philosophischen Schau der belebten Natur als Kosmos, sondern in der ästhetischen Erfahrung der vielfältigen Naturformen als Bild" (Müller Hofstede, 1979, 84/85).

⁴¹Dies stellt auch die Frage nach der Medienspezik des Ausdrucks: Wenn ein Forscher mit dankenswerter Mühe aus einem Bild eine Moral oder einen Satz einer theologischen Predigt herausfindet, können wir oft genug enttäuscht sein über seine Allgemeinheit, die sich in anderen Medien gewiß wirksamer ausdrücken ließ und wohl auch dort ausgedrückt worden wäre, hätte der Maler wirklich die Absicht des Interpreten gehabt.

Theater und Bild hängen natürlich mit dem Text als einer Grundform zusammen, aber nicht in dem Sinn, daß dessen Begrifflichkeit die alles beherrschende Intention ist, für die eine illustrierende Versinnlichung lediglich eine Ausführungshandlung ist. Setzen wir nun an die Stelle des Wortes Versinnlichung das Stichwort sinnliche Komplexität, dann finden wir über das Begriffliche hinaus weitere Dimensionen, welche existentielle Erfahrungen aufgesogen haben: in Tiefenschichten, bis hin zu Abgründen. Diese sind in einer begrifflichen Sprach-Ebene von jener Art, wie sie sich Wissenschaft gern handhabbar wünscht, meist nur als Andeutung, als Verweis vorhanden.

Wir finden in dieser sinnlichen Komplexität auch Gegenläufigkeiten, die sichtbar gemacht werden wollen, Paradoxien, Reibungen, unterschiedliche Ausdrucks- und Verhaltensweisen, die im Nebeneinander hohe Spannungen erzeugen, und vieles mehr. Angesichts dieser Komplexität ist es nicht mehr zulässig, in Vereinfachung von einer Vorgängigkeit bzw. Priorität eines begrifflichen Programmes zu sprechen.

Stichwort Mediales. Wir befinden uns heute mitten in einer neuen Welle der Medien-Explosion. In ihr wird es wichtig, Einsichten in deren Soziogenese zu bekommen. In der historischen Stadt-Kultur Hollands finden wir die Wurzeln unserer heutigen medialen Welt: mit seinen Problemen des Marktes, des Kopierens und der Vervielfältigung sowie der Ausweitung des Bildgebrauchs, mit den Statusfragen der Produzenten, mit der Einebnung von Werthierarchien, mit der Entstehen der >nackten Nachricht< und der Reportage sowie mit Weisen des Blickes und der Urteilsbildung.

Lange Zeit wurden die einzelnen Medien mit ihrer Spezifik weitgehend als voneinander unabhängige Gattungen untersucht. Mir kommt es darauf an, Zusammenhänge aufzuzeigen.

Stichwort Funktionstheorie. Das Mehrschichten-Modell ist ein Konglomerat von Methoden und Theorien, die der Erfassung eines vielschichtigen Untersuchungsfeldes adäquat sind. Eine dieser Theorien ist die Funktionstheorie.

Eine Funktion zu besitzen, bedeutet, eine Aufgabe zu haben.⁴² Sie sucht sich das günstigste Mittel ihrer Lösung. In der Bilderwelt gilt dies

⁴²Mit dem Begriff Funktion ist die Entstehung sowie die Untersuchung der modernen Architektur verbunden. "Die Form folgt der Funktion" hatte Louis Sullivan (1856-1924) noch vor der Jahrhundertwende behauptet. Der Satz wurde von den einen schlagwortartig reduziert zu dem, was ich als >trivialen Funktionalismus< bezeichnen möchte, und von anderen, wie zum Beispiel Adolf Behne (1885-1948), in vielschichtiger Weise durchdacht; ich möchte dieses Verständnis der Funktion >komplexen Funktionalismus< nennen. - Warum diese Diskussion an der Kunstwissenschaft lange Zeit vorbeiging, hat ihre Begründung in der Kunsttheorie der Verinnerlichung bzw. Entgegenständlichung, welche die Kunst und - als unbewußtes Parallelphänomen - in eigener Weise auch die Kunstwissenschaft lange Zeit beherrschte. Die Diskussion über die Funktion in der Bilderwelt entwickelte sich erst, ohne den Begriff zu benutzen, seit dem Kölner Kongreß für

zunächst für die Intention, die ihren Ausdruck sucht und findet - wir bezeichnen das Resultat als Form. Hinzu kommt, daß die Intention sich in der Regel unter den historisch möglichen Medien dasjenige auswählt, das ihr am nächstliegenden und damit am wirkungsvollsten erscheint.

Änderte sich also eine Aufgabe (Funktion), dann veränderten sich der Ausdruck (Form) und wechselte oft auch seinen Mitteilungsweg, d. h. das Medium. Dieser Aufgabenwandel, der ein Funktionswandel war, führte dazu, daß sich neue Medien wie etwa die Druckgrafik und der Buchdruck entwickelten. Dies ist für den niederländischen Bereich von besonderer Bedeutung. Später kamen die Fotografie, die Zeitung, der Film und weitere Medien hinzu.

Jeder Funktionswandel war eine Krise des Mediums, brachte es in Gefahr oder forderte es heraus. Die Produzenten, die aus ihnen ihren Broterwerb bezogen, gerieten in ökonomische Schwierigkeiten, die in der Bewußtseins-ebene als Sinnkrise erfahren wurden.

Was bedeutete es für die Malerei, daß sich als Folge der Markt-Struktur in den Niederlanden die Druckgrafik ausbreitete? Eine von mehreren möglichen Reaktionen in der pluralen Gesellschaft konnte die Abwendung von der Malerei sein. Der Griff nach einem billigeren Darstellungsmedium. Eine zweite Reaktion: Die Verbilligung der Malerei durch eine Verschlechterung der Qualität. Was ist nachweisbar? Eine dritte Reaktion: Weil sich die Lust an Bildern verbreitete, konnte sich auch die Lust an der Qualität der Bilder expandieren. So konnte sich der Markt erweitern und zugleich spalten: in Billigprodukte und in Qualitätsprodukte. Die vierte Reaktion: Maler fühlte sich herausgefordert und steigerten ihre Qualität in einem Spektrum von besonderen Weisen. Eine fünfte Reaktion: auch innerhalb der Druckgrafik konnte ein Zugewinn an Qualität nachgefragt werden. War dies der Grund für die Entwicklung der Radierung?

Stichwort Sozialgeschichte und Ästhetik. Als H. van de Waal erkannte, daß Bilder nicht genau die historische Realität wiedergaben, stieß er auf eine zweite Ebene: Bilder sind auch eine eigene Kultur. Für ihn besaß diese Bilderwelt also zwei Schichten: eine historische und eine kunsthistorische. Sie verschränkten sich miteinander und waren im Grunde nicht zu trennen.

Innerhalb dessen ist es wichtig, die unterschiedlichen Nutzungs-Interessen der Bilder zu sehen. Die Geschichtswissenschaft kann sie zunächst als Quellen für historische Rekonstruktionen gebrauchen. Dabei

Kunstgeschichte im Jahre 1970. - In jüngster Zeit entstanden zwei wichtige, die Theorie entwickelnde Untersuchungen. Martin Warnke erläuterte die Strategie der Image-Bildung für Luther am Beispiel von Bildern Cranachs (Martin Warnke, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image. Frankfurt 1984) und das >Funkkolleg Kunst< benutzte das Wort Funktion als Schlüsselbegriff (Werner Busch, Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion - zur Einführung in die Thematik des Funkkollegs. Vorüberlegungen. In: Funkkolleg Kunst. Hg. Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Weinheim 1984 ff. Studienbegleitbrief 0, 61/65).

gehen sie als instrumentalisiertes Material in einen größeren Rahmen ein. Die Kunstgeschichte fragt stärker nach der eigenen Kultur der Bilder.

Aber auch diese Unterscheidung hebt sich letztendlich auf, wenn das jeweilige Interesse entwickelt betrieben wird. Dann kann die Geschichtsschreibung an der eigenen Kultur der Bilder nicht vorbeigehen, weil sie eine >zweite Wirklichkeit< dieser Welt ist, die zur Geschichte gehört.

Erste und zweite Wirklichkeit besitzen tiefgreifende Zusammenhänge. Es besteht die erste Wirklichkeit immer auch aus den Umformungen, die durch Gestaltung zustande kamen, zum Beispiel eine Stadt durch Architekten, eine Bildung durch Bilder usw. Die zweite Wirklichkeit ist die subjektive und ästhetisch-symbolische Verarbeitung der Realität.

Dies bedeutet dann auch, daß Bilder nicht dokumentarisch die Realität abspiegeln müssen, um als historische Quelle verwendbar zu sein. Unterstellen wir ein Mehrschichten-Modell, dann besitzen nicht nur dokumentarische Bilder, sondern auch Montagen und Inszenierungen wichtige Schichten der Realität, ohne die Geschichte nicht geschrieben werden kann.

Auch die besondere Weise, wie sich ästhetische Ebenen entwickelten, ist nicht autonom, sondern läßt sich in ihren Bezügen soziogenetisch fassen und sozialgeschichtlich beschreiben. Die Diskussion dieser These zieht sich als roter Faden durch die gesamte Untersuchung.

Stichwort: Die aktive Rolle der Ästhetik im gesellschaftlich-kulturellen Prozeß. Das Sehen war in den Niederlanden Erkenntnis-Entwicklung. Das hatte Svetlana Alpers dargestellt. Dieser Erkenntnisprozeß war aber nur bereichsweise in einer allgemeinen Sozialisation eingelernt, sondern er entstand teilweise überhaupt erst durch die Herausforderung und durch die Ausübung der bildnerischen Tätigkeit. Dies führt zur These, daß die holländische Bild-Produktion nicht nur eine reproduzierende, sondern auch eine aktive Rolle im gesellschaftlich-kulturellen Prozeß besaß.

Sie trug dazu in mehrfacher Weise bei. Erstens: die geschärfte Sinneswahrnehmung führte auch zur Differenzierung des Urteils. Zweitens: es entwickelte sich eine tendentiell verwissenschaftlichende Verarbeitung vieler Lebensprozesse - ein für uns heute spannendes Thema. Drittens: in diesem Prozeß bildeten sich die für die spätere Industrialisierung notwendigen visuellen Instrumente heraus.

Läßt sich diese These evident machen, dann wäre damit ein Nachweis für Bedeutung der ästhetischen Dimensionen gewonnen, die bislang sowohl von der Kunstwissenschaft wie auch von den Geschichtswissenschaften wohl erheblich unterschätzt wurden.

3 DER STADT-KULTURELLE PLURALISMUS

Die Freiheiten verdankten die Maler den unterschiedlichen Nachfragen. Diese bildeten einen Pluralismus der Gesellschaft. Dieser führte zu unterschiedlichen Positionen in den Bildgestaltungen und ebenso in der Theorie.

Sichtbar wird: In der pluralen Gesellschaft konnten sich unterschiedliche Verhaltensweisen ausleben, also die Unterschiedlichkeiten von Gruppen und einzelnen. Vieles war labil, eine Frage der Situation, wechselhaft, mußte ausbalanciert werden. Dies drückte sich in der Bilderwelt aus: in einem Reichtum von Unterschieden. Innerhalb unterschiedlicher Positionen ermöglichte es schließlich den Eigen-Sinn, den wir Individualität nennen.

Nur auf den ersten Blick sah es so aus, als fehlte den ruhigen Bildern von Jan Miense Molanaer (um 1610-1668)⁴³, Pieter de Hooch (1629-1683)⁴⁴, Johannes Vermeer (1632-1675)⁴⁵ die Fülle der vielfältigen städtischen Erfahrung. Schauen wir genauer hin, dann war auch diese erste Ebene der diszipliniert-reduzierten und italienisch anmutenden Übersichtlichkeit durchsetzt vom Alltag. Die Verbindung der beiden Ebenen vollzog sich hier aber außerordentlich subtil, ineinander gewoben, wie feines Textil - wirkte also in einer anderen Weise als in den eher lauten Bildern.

Die Extreme auf beiden Seiten bildeten Adriaen Brouwer (1605/6-1638)/Adrian van Ostade (1610-1685)⁴⁶ auf der einen und Jan Vermeer (1632-1675) auf der anderen. Bei Brouwer und Ostade spielte sich die visuelle Darstellung so laut aus wie die Zeitgenossen es auf dem Markt oder in der Bauernwirtschaft erfuhren, auch in den Schwänken des Theaters. Der hemmungslose Eigen-Sinn von Brouwer, der auf der Straße Happenings aufführte und überraschend auf die Bühne des Theaters stieg, wurde von Arnold Houbraken (1716) beschrieben⁴⁷. Hingegen waren bei Vermeer die Affekte hoch diszipliniert und vor allem so sublimiert, wie es eine Erziehung des gehobenen Bürgertums verlangte.

Aber wir dürfen nicht übersehen, daß diese Sublimierung der Affekte selbst bei den reichsten Leuten in Amsterdam zwar die pre-

⁴³Jan Miense Molanaer (um 1610-1668), Een dame aan het clavecimbel. Gemälde. Rijksmuseum Amsterdam (Rijksmuseum, 1976, Abb. S. 391).

⁴⁴Pieter de Hooch (1629-1683), De Kelderkamer. Gemälde. Rijksmuseum Amsterdam (Rijksmuseum, 1976, Abb. S. 287).

⁴⁵Johannes Vermeer (1632-1675), Brieflezende Vrouw. Gemälde. Rijksmuseum Amsterdam (Rijksmuseum, 1976, Abb. S. 572. Haak, 1984, Abb. 984).

⁴⁶Adriaen van Ostade (1610-1685), Boerenbinnenhuis met schatzenrijders. Gemälde. Rijksmuseum Amsterdam, Rijksmuseum, 1976, Abb. S. 429).

⁴⁷Zitiert in: Renger, 1986, 14.

stige-besetzteste und teilweise für sie lebensnotwendige Ebene war, daß aber die spezifische städtische Kultur sie gleichzeitig buchstäblich Schritt für Schritt in das städtische Alltagsleben einbettete, wo es auch anders zugeht, nämlich laut und drastisch. So lief die Pluralität durch viele Personen hindurch. Sie entwickelten auch innerpsychisch eine Pluralität. Metaphorisch gesprochen wohnten oft mehrere Seelen in der Brust, die - im Gegensatz zu anderen Bereichen Eurpas - öffentlich Gestalt annehmen durften.

Hinzu kam weiterhin, daß auch das Großbürgertum seine Bereiche besaß, wo es kaum von den Marktfrauen, den Bauern, ja selbst den Bordellbewohnern unterscheidbar war. Darauf weisen viele Texte hin, zum Beispiel vom Theater-Dichter Bredero. Auch eine Fülle von Bildern, die in sich viele Brüche besitzen, angefangen von ausgelassenen Schützen-Mahlzeiten über komische häusliche Szenen und Feste bis hin zu Gastmählern auf Landsitzen. Selbst in den leisen Bildern finden wir häufig drastische Momente, vor allem im Witz. In dieser Ambivalenz liegt auch eine Bildprägung begründet, die uns häufig begegnet: Oft können wir nur mit Hilfe der (häufig später hinzugefügten) Bildunterschrift, oft aber überhaupt nicht zwischen Malereien einer galanten Szene und einer Bordell-Szene unterscheiden.

Schon Bruegel kritisierte Vielzahl derer, die marktschreierisch im Jahrmarkt der Eitelkeiten des Hochmutes und der Nichtigkeiten behaupteten, alles zu wissen: sie bevölkerten den Turmbau zu Babel - hingegen lebten die Weisen in Hütten.⁴⁸

Weiterhin entstand innerhalb des Pluralismus ein weitverbreiteter Opportunismus⁴⁹, der vielen Leuten nach dem Munde redete und in seiner Bilder-Produktion allein das herstellte, was auf dem Markt gefragt wurde.

In vielen Köpfen erzeugte der Pluralismus entweder über den Markt oder/und über die Wahrnehmungsfähigkeit eine Offenheit, die zur Erweiterung der Themen und zu genauerem Hinschauen führte.

Die Pluralität der Kultur in den Niederlanden und besonders in Holland schlug sich auch in der unterschiedlichen und differenzierten Umgangsweise mit Zeichen und Symbolen nieder. Daher standen mehrere Möglichkeiten nebeneinander: die ältere, weiterlaufende Tradition der expliziten Symbol-Bildung in Sinn-Bildern (Emblemen), dann eine >verkörpernde Bildlichkeit<, die primär den Phänomenen-Sinn ansprach, und drittens eine Kombination von >verkörpernder Bildlichkeit< und Sinn-Bildlichkeit.

⁴⁸Klamt, 1979, 43.

⁴⁹Der Opportunismus spiegelte sich in einer Fabel: Vater und Sohn werden von Vorbeigehenden kritisiert, wie sie ihren Esel gebrauchen. Sie wollen es jedem Recht machen. Diesen Anpassungsdruck stellte ein Amsterdamer dar: Cornelis Anthonisz. (um 1499-nach 1556), De fabel van de vader, de zoon en de ezel. 1544. 5 Holzschnitte. Rijksprentenkabinet Amsterdam.

Alle Hinweise deuten darauf hin, daß in der pluralen Gesellschaft Hollands ein pluraler Gebrauch der künstlerischen Fähigkeiten, der Symbolisierungen in vielerlei Ebenen der Medien vorlag. Sie entfalteten sich im pluralen Markt nebeneinander. Dies galt für unterschiedliche Aufgaben, Zielgruppen und Lösungen.

Der Pluralismus war auch das Fundament des Individuellen. Ob sich dieser Eigen-Sinn weniger oder mehr ausprägen konnte, das entschied sich vor allem im adressatengebundenen Umgang mit den unterschiedlichen Gebrauchsweisen der Bilder. Medienspezifisch untersucht, erkennen wir, daß sich in Karten und Stichen, vor allem wenn sie topografisch sehr genau sein sollten, tendenziell stärker die gemeinsamen kulturellen Darstellungsstandards zeigen als in Gemälden für bestimmte Auftraggeber, die eine geringere Anzahl von Rezipienten hatten, welche der Künstler zufriedenstellen sollte. Daher konnten sich in Gemälden, zumindest in einem Teil von ihnen, besser die selbstgesetzte Lust oder auch der Auftrag zur Schöpfung von Vorstellungsbildern entfalten. In ihnen wurden sowohl gesammelte Motive in besonderer Weise montiert wie auch Zeichenarten so eingesetzt, wie sie - je nachdem - der Auftraggeber oder Künstler benötigte.⁵⁰

Dieser Pluralismus galt auch für den Umgang mit der Moral. Gerade in der pluralistischen Stadt-Kultur mit ihren vielen Brüchen und der Dominanz des Geldes war die Einstellung gegenüber moralischen Standards problematisch geworden.

Das drückte sich in einem Spektrum an unterschiedlichen Verhaltensweisen ihr gegenüber aus. Es gab Menschen mit unterschiedlicher Moral.

Weiterhin konnte Moral unter vielen Gesichtspunkten instrumentalisiert werden: als Zorn über fremdes >Anderes<, als Prügel, als Machtinstrument. Neben solchen Leuten aber lebten viele Menschen, die sich um Moral nicht kümmerten. Breite Gruppen scherten sich um nichts. Einerseits gab es sittenstrenge >Predikanten<, andererseits aber auch Gruppen, die darüber insgeheim oder auch offen lachten. Und Menschen, die Moral aus unterschiedlichen Gründen absichtsvoll ausließen und ausdrücklich verachteten.

Darüber hinaus waren alle diese pluralen Einstellungen in sich differenziert. Sie reichten von Brüchen und Widersprüchen, je nach Situation, bis zu komplizierter Dialektik. Dies alles drückte sich auch in den Bildern aus.

Auch die Rezeption der Bilder durch die Zuschauer wurde von diesem Pluralismus geprägt. Am besten wird dies in der unterschiedlichen Verarbeitung von Bruegel-Motiven durch andere Künstler sichtbar, die dabei oft erhebliche Bedeutungsveränderungen erfuhren.

⁵⁰Die Rezeption der Bilderwelt im 19. und 20. Jahrhundert verarbeitete diese Unterschiede oft allzu rasch in Urteile über den künstlerischen Rang, deren wichtigster Parameter die Individualität war.

Tatsächlich entstand auch zum Begriff Sünde immer mehr ein pluralistisches Einstellungs-Spektrum, in dem die Verbindlichkeit für die gesamte Gesellschaft verschwand. Wo Sünde im Zusammenhang mit dem Komischen erschien, trat das Komische, vor allem im Laufe des 17. Jahrhunderts, immer mehr hervor - bis hin zur Abspaltung und Ver selbständigung. Gerade in der pluralistischen Gesellschaft verloren die Begriffe eher als anderswo ihre Beständigkeit. Viele Denkmuster veränderten sich.

Darauf weist der hohe Erziehungsaufwand hin, der in einzelnen Gruppen betrieben wurde, und den wir negativ dialektisch so lesen können: Wo alles in Bewegung ist, muß sich auch Erziehung mit besonderem Aufwand abmühen. Wir dürfen diesem Aufwand nicht einfach unterstellen, daß er Erfolg hatte.

Alles war umstritten - das beinhaltete, daß es zu allem mehrere Positionen gab. Zum Beispiel finden wir eine Fülle von Polemiken gegen das Trinken. Warum? Weil viele Menschen daran ihre Vergnügen hatten. Wahrscheinlich ließ sich nur der kleinste Teil dieser vielen Leute durch Moralpredigten den Spaß nehmen. Das Trinken war so weit verbreitet, daß es als >holländische Krankheit< galt.

Darüber hinaus war diese Bezeichnung aber auch ein Hinweis darauf, daß es sich bei diesem Sachverhalt, der sehr häufig in Bildern erschien, nicht um ein einfaches Muster von Gut und Böse handelte. In einem Schützenbild von Bartholomeus van der Helst (1613-1670)⁵¹ erschien geradezu am dramaturgisch wichtigsten Punkt des Bildes oben in einem Fenster ein Mann mit einem Trinkglas - eine Aufforderung zum Trinken. Unten saß an einer weiteren dramaturgisch wichtigen Stelle ein großer Hund. Rechts davon drehte ein Mann sein Glas herum: es war leer. Dieses Bild diente gewiß nicht als moralische Absage an ein Getränk, das im geselligen Leben der Schützen eine außerordentlich wichtige Rolle spielte.⁵²

Weiterhin entwickelten sich in dieser Vielfältigkeit einer zutiefst pluralen Gesellschaft Verhaltensweisen des Schillerns. Menschen lernten in Spannungsfeldern unterschiedlicher Anschauungen zu lavieren. Dies reichte von versachtenden, weichen Übergangsweisen bis hin zu Opportunismen. Und vom Schillern in einzelnen Situationen bis hin zum Schillern als beständiger Charakterstruktur.

⁵¹Bartholomeus van der Helst (1630-1670), Die Bürgerwehrkompanie des Hauptmanns Roelof Bicker. Vermutlich 1643. Gemälde. Rijksmuseum Amsterdam (Haak, 1984, Abb. 624).

⁵²Der Forscher mag dazu stehen, wie er will, aber die Frage an die spätere Theorie-Bildung muß erlaubt sein: Schiebt sich unausgesprochen ein spezifisches Sozialisationsmuster unserer Tag in die Forschungs-Kontroverse über das Moralisieren? Führte dies vielleicht auch zu Miedemas merkwürdiger Behauptung in einer Interpretation eines Bredero-Textes, daß Bier nur Bauern und die Städter Wein tranken (1977, 218/9). Diese Behauptung entsprach mit Sicherheit nicht den Tatsachen.

Der Dichter Gerbrand Adriaensz. Bredero (1585-1618) nannte das wilde Leben am Sonntag vor der Stadt "untugendhaft schön" ("ondeughdelycke moy") (Klucht van de Koe, 1612). Und die Lebenserinnerungen eines Amsterdammers um 1775 spiegelten das wechselnde und doppelbödige Urteil oft als ironisch-schillerndes Spiel.⁵³

2 6 PHÄNOMENEN-SINN UND SYMBOL-STRUKTUR

Innerhalb der gesellschaftlichen Notwendigkeiten, die gesellschaftliche Nützlichkeiten waren, dehnte sich der Gebrauch von Medien aus. Das aber ist nur eine Seite des Vorganges. Innerhalb dessen gibt es eine weitere, innere Seite: die Lust am Sichtbaren. Dies geschah, darauf wurde mehrmals hingewiesen, nicht nur in Spitzenleistungen, sondern fand eine so erstaunliche Verbreitung, daß wir von einem kulturellen Standard sprechen können.

Versuchen wir diesem Vorgang nun auch innerhalb einer Systematik des Prozesses näherzukommen. Die folgende Skizze ist nicht als Reihenfolge zu lesen.

Ich skizziere einen Katalog von Ebenen des Phänomenen-Sinns und anschließend einen Katalog von Ebenen der impliziten und der expliziten Doppelstruktur der Zeichen.

Die Blickweisen. Auf ihre Bedeutung wiesen Svetlana Alpers (1983, 1985) und Wolfgang Kemp (in: Alpers, 1985) hin. Sie sind weit mehr als das, was gängig als Wahrnehmung des Zuschauers verstanden wird. Vielmehr sind sie die Aspekte, wie die Künstler sich aus dem Stoff ihrer Welt und ihrer Subjektivität Verarbeitungsweisen bildeten. Blickweisen sind also Verarbeitungsweisen. Daß dies mit dem Schauen zu tun hat, ist charakteristisch für das Gegenstandsfeld, das ein visuelles ist - sowohl im Hinblick auf die Erscheinungen im Bild selbst wie im Hinblick auf das, worauf sie sich beziehen.

Wie diese verarbeitende Weise des Blickes tätig ist, dazu gibt es in der Phänomenologie Erkenntnisse. In Zeichnung, Grafik und Malerei blieb es nicht bei einer umfangreichen Aufzählung von Gegenständen, wie sie uns jeder Zeichner der Welt geben könnte, sondern der Blick wurde >befreit< (Edmund Husserl). Das heißt: die Phänomenalität des Phänomens, die Art und Weise, wie etwas erschien, wurde selbst mitthematisiert gemacht.

Als Beispiel dafür mag gelten, was der Maler Rien Poortvliet sagt: "Erfrischend, Abstand zu nehmen . . . ich benutze dafür oft einen Spiegel, mit dem ich etwas Gemaltes ansehe . . . o, eine Kuh! So muß eine Kuh aussehen. . . . Aber alles sieht anders aus. . . . Alles muß bedacht werden. Das hat kein Ende. Sooft gesehen. Aber man hat das stets mit ganz

⁵³Amsterdamer, 1965/1775.

neuen Augen erblickt."⁵⁴ Daß dies in unserer Zeit gesagt wurde, darf uns nicht stören, im Gegenteil: er zeigt, daß es in der holländischen Kultur über Jahrhunderte hinweg bis heute eine solche Weise des Verarbeitens als kulturellen Standard gibt.

Die Künstler erarbeiten sich diesen frischen Blick. Und sie reichen ihn, das ist eine ihrer wichtigsten Aufgaben, auch dem Zuschauer. Mit dem Werk wird untrennbar auch die Blickweise gereicht.

Das Mitthematisieren der verarbeitenden Blickweisen, so dürfen wir rückschließend vermuten, war eine Arbeitsweise des Künstlers, die nicht beim Vorgang des Malens verblieb, sondern auch in das Bild selbst in der Weise einging, daß sie die Bild-Struktur mitformte.

Die Tatsache, daß sich in der holländischen historischen Figuration Medien breit entwickelten, sie also umfangreich zur Verfügung standen, verstärkte den Anreiz, sich ihrer zu bedienen - in diesem Sinn: die Lust, Lebensvorgänge zu spiegeln und dadurch zu verarbeiten, wie dies zunächst in einer oralen Kultur im Gespräch ablief, steigerte sich, weil nun die Mittel dazu mehr als in vorhergehenden Epochen zur Verfügung standen.

Die Materialität der dargestellten Realien. Die Zuwendung zum Materialen wurde im 17./18. Jahrhundert besonders im Umgang mit Stoffen sichtbar. Wir beobachten Stofflichkeit,⁵⁵ Texturen⁵⁶, Nuancen, Timbre, Farbreize, das Licht mit seinen Spannungen. In vielen Bildern erkennen wir auf gekälkten Wänden und auf Fußböden die Benutzungsspuren, in den Hölzern der Deckenbalken und Fensterläden die Spuren langer Zeiten, in den Gläsern der Fenster die Spuren der Witterung, in Gegenständen das Wachsen des Morbiden und des Verfalls. Wir bewundern die Genauigkeit, mit der Vermeer hinter der Küchenmagd eine Wand beobachtete: einen Nagel, eine Eintiefung, eine Verfärbung, einen Lichtreflex. Nicht nur uns, sondern auch die Zeitgenossen faszinierten im Wasser Bewegungen, Farbschattierungen und das Geflimmer.

Die Phänomene der Material-Erscheinungen wurden über lange Zeiten hinweg am deutlichsten im Kostbaren beobachtet und dargestellt. Im Holland des 17. und 18. Jahrhundert beschränkte sie sich nicht mehr auf Edelmetalle und teuersten Stoff. Entsprechend den empirischen Interessen, die sich auf die gesamte Natur richteten, entstand ein breites Spektrum dessen, was für erlesen gehalten wurde.⁵⁷ Am deutlichsten wird dies in den sogenannten Stilleben sichtbar.

⁵⁴De ark van Noah. Fernsehfilm. Nederland 1. 27. 9. 1985. 19.30-20.00 Uhr. NCRV (Gerard van den Berg). Nach einem Buch des Malers Rien Poortvliet.

⁵⁵Juliane Pilz-von Stein (1965) beschreibt den Gegenstand als Träger stofflicher Qualitäten (1965, 96 ff.).

⁵⁶Zum Beispiel die Flecken- und Strichmuster von Frans Hals (1581/5-1666).

⁵⁷Frans Hals (1581/5-1666), Der lachende Kavaliere (1624. Gemälde. Sammlung Wallace London (Haak, 1984, Abb. 477) stellte das Kostbare neben dem Wilden dar.

Die Lust am Elementaren zeigt sich in der detailreichen Darstellung der Elemente (Feuer, Wasser, Luft und Erde), in den genauen Unterschieden der Monate, die das menschliche Leben, vor allem auf dem Land bestimmten, auch in den Jahresabschnitten und schließlich in den Tageszeiten. Wir verfolgen, was in ihnen geschieht: die Arbeit von Bauern und Gärtnern, aber auch die eigentümliche Stille am späten Nachmittag kurz vor dem Verlöschen des Tageslichtes. Dies alles hing mit wichtigen existentiellen Erfahrungen zusammen, die jedermann machte und die dann in den Bildern auch jedermann gut zugänglich waren.

Die Sensibilisierung dafür hatte mit den Erfahrungen des eigentümlichen Lichtes in den Niederlanden zu tun, die im Kapitel über die Landschaft beschrieben wurden. Sie machte vor den Extremen keinen Halt: So sehen wir in vielen Bildern klirrende Kälte und Eis.

Material bedeutete nicht allein das Feste, sondern auch das Luftige: die Atmosphäre des Himmels, die in den Gegenständen im Sinne des Wortes ihren Niederschlag fand, indem sie sie durchtränkte. Oft sehen wir einen Windstoß mit auffliegenden Vögeln. Gerrit Berckheyde malte die Häuser an der Gracht in Haarlem⁵⁸ gegen überkommene Regel im Schatten. Das bedeutete: ihn interessierte das Phänomen des Dunklen, das sich im Wasser fortsetzt, im Kontrast zu einer hellen Straßenschlucht. Hinzu kam die Dimension der Zeit: das Flüchtige, das Augenblickhafte. Das Interesse an Atmosphäre manifestierte sich vor allem in den Stimmungen der gemalten Räume. Wohl in keiner Region der Welt wird eine solche Vielfältigkeit an Phänomenen dargestellt.⁵⁹

Daraus geht ein Interesse an Materialität hervor, das sich besonders im Porträtieren zeigt. Künstler und Zuschauer wollen >diesen< Menschen sehen - genau >diesen< Menschen in seiner ihm eigenen >Materialität<. So ist das Porträt ein phänomenologisches Werk par excellence. Wer das nicht wünschte, verweigerte es, für ein Porträt zu stehen. Dieses Interesse an der Körperlichkeit von Menschen war wohl die Schubkraft für die Tatsache, daß sich in Holland die Porträt-Malerei in breitester Weise entfaltete.

Sie ist nicht nur kunstsoziologisch gesehen geradezu die Basis für die Bild-Produktion, sondern auch strukturell: Welche Menschen, Räume, Gegenstände und Ereignisse auch immer dargestellt werden, wir erkennen in den Darstellungen dieses Interesse an ihrer porträthaft materialisierten Verkörperung im Bild. Analog zur literarischen Sprache können wir diese Ausbildung der visuellen Sprache als Sprachkraft bezeichnen.

Materialisierungen von Prozessen. Ein Beispiel: Die Fenster, wie wir sie in vielen holländischen Darstellungen sehen, bestanden nicht

⁵⁸Gerrit Berckheyde (1638-1689), Ansicht des Wäghauses in Haarlem. 1667. Gemälde. Musée de Douai (Haak, 1984, Abb. 845).

⁵⁹Erst die Mathematisierung des Naturverständnisses entwertete für viele Menschen die sinnliche Anschauung - das ist ein modernes Problem.

als Form für sich, sondern sie drückten in jeweils unterschiedlicher Gestalt aus, welchen Innen-Außenbezug ihre Auftraggeber, Benutzer und Gestalter für sich selbst zur Außenwelt konstituieren wollten. In ähnlicher Weise haben soziale Beziehungen und Bewegungen, also Prozesse, an allem Sichtbaren ihre Abdrücke hinterlassen. Ähnlich Geräten und Räumen, wie sie Elias und Gleichmann⁶⁰ untersuchten, sind Bilder Materialisierungen, in denen sich im ganzen und an Details komplexe menschliche Prozesse in einem bestimmten Stadium zeigen.

Es handelt sich also bei Bildern - ähnlich wie bei Geräten - nicht um geschlossene Objekte, sondern um Darstellungen von menschlicher Existenz, Arbeit und Prozessen - in vielen Ebenen.

Leben ist ein Elementar-Phänomen. Die ausdrücklichste Weise Leben, zu zeigen, ist die Darstellung der Präsenz. Diese Lebendigkeit ist nicht begrifflich darstellbar. Die Worte, die wir verwenden, besitzen nur den Charakter von Hinweisen. Maler arbeiten unendlich daran, ganz ähnlich wie Schauspieler. Die Fähigkeit, diese Präsenz zu gestalten, hat viele Menschen über die Unterschiedlichkeit der Maler staunen lassen: über den stillen Jan Vermeer, den dunklen Rembrandt, den Trunkenbold Adriaen Brouwer und den schillernden Frans Hals. Sie stehen für eine immense Anzahl von Künstlern, die im Prinzip eine ähnliche Fähigkeit besaßen. Für diese Lebendigkeit gab es lange Zeit auch das Stichwort Anmut.

Gefühle. Dies alles löste beim Zuschauer Gefühle aus - wahrscheinlich in mehreren Ebenen: in einer unmittelbaren und oft auch in einer symbolischen, wo zum Beispiel der dargestellte Verfall eines Gegenstandes oder einer Person als sinnliche Metapher für den Tod stehen konnte. Samuel van Hoogstraten (1707) fordert den Künstler auf, er möge daran denken, daß er die Gefühle der Zuschauer berühren soll.⁶¹ Dies hing zusammen mit der Lebendigkeit des Bildes.

Tiefenschichten. Der scharfen Weise des Beobachtens erschlossen sich Tiefenschichten. Ein Beispiel: In vielen Stilleben erfahren wir etwas über das Töten von Tieren auf der Jagd⁶² und das Todsein der Tiere. Es war etwas zu durchschauen. Das zeigt sich auch in den Bildern, die die Schelme, die trinkfesten Müßiggänger, die Taugenichte zeigen. Dieses Ambiente brachte einen Adriaen Brouwer hervor, der seiner Rauschhaftigkeit durch die malende Beobachtung auf den Grund ging und dabei ihre sichtbaren Phänomene zutageförderte. Aber auch einen Frans Hals mit seiner Wildheit, die Fremdes und Unheimliches beinhaltete.⁶³

⁶⁰Literaturhinweise in Anmerkung 66 im Kapitel Forschungsentwicklung und methodologische Fragen.

⁶¹Siehe dazu: de Pauw-de Veen, 1959.

⁶²Gerrit Claesz. Bleker (um 1593-1656), Hertenjacht in duinlandschap. 1627. Gemälde. Frans Halsmuseum Haarlem.

⁶³Frans Hals (1581/5-1666), Malle Babbe. Gemälde. Staatliche Museen Berlin (Haak, 1984, Abb. 485). Will man diese dunkle Figur wirklich bloß auf den

Charakterisierungen. Dieser Phänomenen-Sinn gab geradezu Kataloge von Charakterisierungen: Menschen, Gegenstände, Räume, Geschehnisse. Unvermeidlich war die Anzahl der Stereotypen sehr umfangreich. Aber Vergleiche zeigen, daß es ebenso stark um die Durchbrechung der Stereotype ging. Die wichtigste Veranlassung dazu ging erneut von der Unterschiedlichkeit der Materialien aus - also von einem genauen Hinschauen, das zur Individualisierung führte.

Verhaltensweisen. Wir werden später dem ethnografischen Spektrum begegnen, das ein breites Beobachtungsinteresse für die menschlichen Verhaltensweisen in nahezu allen Lebenssituationen förderte. Wir sehen in den Bildern dargestellt: Zuwendung, Hingabe, Geselligkeit, Witz, Kurzweil, Fröhlichkeit, Tücke, Grausamkeit. Wir erkennen dies in unterschiedlichen Ausprägungen: verhalten, in sich hineinarbeitend, in Selbstverständlichkeit oder sich aufspielend, aber auch als temperamentvolle Ausbrüche, etwa mit einem Höllenlärm, und Leidenschaften. Ein ähnliches Studium der Verhaltensweisen erkennen wir auch in den Darstellungen von Tieren⁶⁴.

Situationen. Dies alles geschieht in einem ebenso umfangreichen Spektrum an Situationen. Auch wenn es in einem Bild ganz still ist, ereignet sich etwas. Stille konnte, ebenso wie wir es vom Theater kennen, ein dramaturgisches Mittel sein, den Blick zu schärfen. Nie war es langweilig. Es gab Liebeshändel, die Lust bei Eß- und Trink-Gelagen, die Possen und Hanswurstiaden, über die sich die Leute vor Lachen schüttelten. Auch Streitigkeiten gehörten dazu.

Das Geschichtenerzählen.

Induktive Orientierung. Mit der Fülle der Bilder gewinnen wir aber nicht nur zum erstenmal in der Geschichte einen nun wirklich weitestgehend vollständigen Einblick in die visuelle Welt einer Region, sondern wir erfahren mehr denn je zuvor über die Bandbreite menschlicher Gefühle und Verhaltensweisen sowie ihrer Interdependenzen. Dies alles basierte tiefgreifend auf dem Interesse an Phänomenen. Das heißt auf einer weitverbreiteten Erfahrungsweise, die sich außerordentlich stark auf Induktives richtete, d. h. die vom Phänomen ausging und nicht von der Gelehrsamkeit.

Das bedeutete in der pluralistischen Gesellschaft überhaupt nicht, daß es keine Gelehrsamkeit und kein Interesse daran gab. Viele Bilder sind auch durchtränkt von Gelehrsamkeit, von der Kenntnis von Bildern unterschiedlicher italienischer Regionen, von Venedig bis Rom und Neapel. Aber deutlich ist der wichtige Impuls eines großen Teils der

Stereotyp einer Trinkerin reduzieren? Dies dürfte wohl eher eine verbreitete heutige reduktive Interpretationsform sein, mit der manche Bürokraten die Schicksale, die sie in ihrer Dunkelheit nicht begreifen können, in das Raster eines Sozialamtes fassen.

⁶⁴Paulus Potter (1625-1654), Hunde in einem Interieur. 1649. Gemälde. Privatbesitz (Haak, 1984, Abb. 703). Verhaltensbeobachtung von acht Hunden. Bis zum

Bilder, vor allem des Genre, daß es eine andere Priorität gab: die induktive Erfahrung, das Forschen in den Phänomenen.

Wir erkennen Adriaen Brouwers Lust an der Frechheit, Phänomene in ihrer äußersten Erscheinungsweise zu zeigen. In der Komödie finden wir diesen Typ vor allem vom Narren verkörpert. Diese Frechheit hat etwas Tabu-Brechendes und damit Befreiendes, aber auch etwas Gefährliches. Nicht zufällig wurde Brouwer, wie sein früher Tod zeigte, selbst ein Opfer seiner exzentrischen Rauschhaftigkeit.

Bei dieser Beobachtung geht es oft um die >nackte< Wahrheit. Das ist besonders deutlich bei Adriaen Brouwer (1605/6-1638) sichtbar.⁶⁵

Zu den wichtigen Beobachtungsfeldern gehören auch die Possen, wie sie vor allem Adriaen Brouwer und Adrian van Ostade (1610-1685)⁶⁶ malten. Hier zeigte sich die anarchische Gegenseite zur bürgerlichen Disziplin, die sich oft auch innersubjektiv in den Personen mischte. Diese Possen appellierten aus vielerlei Gründen besonders stark an die induktive Wahrnehmung.

Über eine Bildungsebene, die ihre Sozialisation im Kanon der Vornehmheit erfahren hatte, waren sie nicht erschließbar. Ich vermute, daß auch deshalb die klassizistische Tradition bis hin zu modernen Untersuchungen einen schwierigen Umgang mit ihnen hatte und daher als einziges Problemlösungsraaster ein moralisierendes Modell von Gut und Böse gelten ließ.

Der Zusammenhang der Phänomene. Adriaen Brouwer malte nur scheinbar ungenau. Das wenig Detaillierte diente der Gesamtmosphäre. Was er für wichtig hielt, fiel sehr genau aus. Er verstand es ausgezeichnet zu charakterisieren. Oft waren es einfache Phänomene, die aber schwierig darzustellen waren. Nichts ist starr, alles ist in Bewegung. Er verstand sich vorzüglich auf die Verknüpfung von Bewegungen. Brouwer war nicht nur drastisch, sondern vor allem dramaturgisch. Wir erkennen Beschleunigung, Verlangsamung, Verzögerung. Er dirigiert die Abläufe.

Bildintensität (Imagination). Materialität, Intensität und Komplexität führten zu einem hohen Maß an Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit.

Auch die Dramaturgie im Bild und die damit verbundene Dramaturgie zum Betrachter hin (nicht zum isolierten, losgelösten Betrachter, sondern zum kontextuell verankerten Zeitgenossen des Bildes), trug dazu bei, die Imagination zu intensivieren. Im Genre stellte die Imagination der Wirklichkeit dem Betrachter die Wirklichkeit gegenüber, so daß eine Ebene, die der Alltag unter anderen besitzt, die einschläfernde Banalität (die sich in banalen, flauen Bildern ausdrücken kann), aufge-

⁶⁵Darauf weist hin: Hecht, 1986, 173, 174).

⁶⁶Adriaen van Ostade (1610-1685), Boerenbinnenhuis met schatzenrijders. Gemälde, Rijksmuseum Amsterdam, Rijksmuseum, 1976, Abb. S. 429).

brochen und seine Vielschichtigkeit überhaupt erst durchschaubar wurde.⁶⁷

Schauen ist also als ein elementarer Vorgang, der auf die Reflexion zielt: auf Reflexion als ein Durchbrechen des Selbstverständlichen.

Die oft kleinen Bildformate, deren Untersuchung ein eigenes Kapitel gewidmet ist, verstärkten dies noch, indem sie dem Betrachter das Gefühl gaben, in das Bild wie in einen kleinen Raum mit kleinen Figuren zu schauen. Die subtilen Relativierungen der Verkleinerung, der Distanzen sowie der Brüche durch Dimensions-Sprünge intensivierten den auf Reflexion zielenden Ausdruck ein weiteres Mal.

Besonders deutlich wurde dies in der Fülle der Bilder, die in sich weitere Bilder zeigten (>Bild im Bild<) und damit nicht allein eine vergrößerte Komplexität der Bildprogramme sichtbar machten, sondern zugleich auch eine bewußt reflexive Struktur - etwa, wenn in der Darstellung der Familie des Jeronimo de Bosch (1754) von Tibout Regters (1710-1768) ein Mann mit einer Sprech-Geste ein Porträt neben eine Frau stellte.⁶⁸ Auch Fern- und Nahsicht, die so häufig erschienen, verliessen den Bereich des normalen unangestregten Sehens. Als Sprünge in die Ferne oder in die Mikrowelt besaßen sie eine imaginative Ebene.

Die implizite Symbol-Struktur der Zeichen. Stets riefen Zeichen Gedanken hervor, die um das Phänomen kreisen konnten. Was ist das für ein Nagel auf einer gekälkten Wand?

Eine genau beobachtete Geste blieb nie - das lehrte insbesondere die Theater-Praxis - bloß eine Geste. Es gibt wohl überhaupt keine Geste, die nur eine Geste ist. Immer hat sie eine oder sogar mehrere Intentionen, unbewußte und bewußte. Stets drückte sie vielerlei aus. Sie weckte Assoziationen. Sie besaß einen Verweischarakter, der zu unterschiedlichen Ebenen führte.

Aber auch die Symbole besitzen eine Phänomenen-Struktur: Dichte, Intensität, Sprachkraft. Es ist also nicht möglich, zwischen Phänomen und Struktur in simpler Weise zu unterscheiden. Sie sind zwei Seiten desselben Sachverhaltes.

⁶⁷Hegel war davon nicht so weit entfernt, als er die holländische Genre-Malerei untersuchte, lenkte sich jedoch in eine andere Richtung, als er mitten im Problem sogleich die Frage nach etwas anderem stellte. "Gegen die vorhandene prosaische Realität ist daher dieser durch den Geist produzierte Schein das Wunder der Idealität, ein Spott, wenn man will, und eine Ironie über das äußerliche natürliche Dasein" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik. Hg. von Friedrich Bassenge. 2 Bände. (eva) Frankfurt 1955 (zwischen 1817 und 1829 konzipiert, Publikation nach der 2. Ausgabe von 1842), 164. - Hegel, 1955, zur holländischen Malerei, 72, 160, 286, 573 f., II 188, 203, 213, 217, 218, 224, 225, 253/58. Zur Genre-Malerei: 164, 169 ff, 571/74, II 255/58.

⁶⁸Tibout Regters (1710-1768) Familie des Jeronimo de Bosch. 1754. Gemälde. Historisches Museum Amsterdam (Wonen, 1980, Abb. S. 85). - David Bailly (1584-1657), Stilleben. Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden (Alpers, 1983, Plate 1). Die Figur hält ihr eigenes Porträt und zwei weitere Köpfe.

Die expliziten Symbol-Ebenen. Ein Globus oder eine Landkarte konnten sowohl implizite wie explizite Symbole sein. Sinn-Bilder. Zeichen besonderer Art: Mit einer zugespitzten symbolischen Struktur stellten sie eine Art focussierenden Schlüssel für meist komplexe Vorstellungen dar. Diese waren im Vorverständnis entweder ziemlich genaue oder sogar sehr genaue Verabredungen, oft geradezu von programmatischer Art.

Das Abkürzungs-Symbol. Oft besaß ein Symbol die Nützlichkeit eines Oberbegriffs. In diesem Fall funktionierte es als Zusammenfassung eines Sachverhaltes, der als bekannt vorausgesetzt wurde. Es diente als ein >Abkürzungs-Symbol<.

Das Intensivierungssymbol. Genau gewählt, konnten weiterhin Symbole, ähnlich wie in der verbalen Sprache, vor allem in Gedichten, auch in den Bildern den Betrachter darauf hinweisen, daß eine Treffsicherheit und Intensivierung der visuellen Sprache intendiert war. Denn solche >Intensivierungs-Symbole< wurden besonders dort verwendet, wo Rationalität oder die schlagende Kürze des Witzes eine Gestalt finden sollten. So stellte ein unbekannter Autor in einem Stich (um 1567) eine große Handpresse dar, unter welcher die Niederlande in der symbolischen Gestalt eines Löwen lagen. Die Presse drehten der rücksichtslose Heerführer Alva, die königliche Statthalterin Margaretha von Parma, der Papst, König Philipp und andere.⁶⁹

Das Metaphern-Symbol. Der Löwe als treffsichere Zusammenfassung eines ganzen Landes erhielt über diese Ebene der Symbolisierung hinaus eine weitere: Das Symbol erschien in der Zeit des Aufstandes gegen die spanische Oberherrschaft als Leuchtzeichen des Widerstandes und der Stärke - als >Metaphern-Symbol< - in zwei Landkarten von 1598 und 1602 sowie anschließend in weiteren.⁷⁰

Die zweideutige Symbol-Verschlüsselung. Eine ganz anders orientierte weitere Ebene der Symbolisierung war die >zweideutige Symbol-Verschlüsselung<. Wie sie arbeitete, hat Johann Christian Klamt am Beispiel von Bruegels Turmbau zu Babel gezeigt: Wir sehen eine Papstprozession; sie bewegt sich in einem Umgang des Turmes. Bringt sie Ordnung in das Durcheinander? Sie ist sehr klein, steht aber an zentraler Stelle. Rom = Babylon? Der Turmbau = das Colosseum in Rom? Wahrscheinlich handelt es sich um eine politische Aussage Bruegels, die er unter dem Zwang der Verhältnisse doppelbödig verschlüsselte - der Betrachter konnte sie, je nach Einstellung, unterschiedlich lesen. Für diese Annahme gibt es bei Bruegel, der >anti-spanisch< gesinnt war, viele Indizien.⁷¹

⁶⁹Muller, I. 1853, Nr. 523, Nr. 523 (um 1567).

⁷⁰Kunst in kaart, 1989, 59, Abb. S. 59. - Claes Jansz. Visscher (1586-1652), Leo Belgicus. Karte. Atlas van Stolk Rotterdam, Nr. 1248 (Kunst in kaart, 1989, Titelbild).

⁷¹Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525/30-1569), The Tower of Babel. Gemälde. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam (Paintings, 1972, Abb. S. 34). -

Das Umweg-Symbol. Eine weitere Weise der verschlüsselnden Symbolisierung, jedoch mit einer anderen Intention, nenne ich das >Umweg-Symbol<. Diese Ebene wurde häufig in der Literatur verwandt: eine Botschaft übermittelt sich auf einem Umweg. Auch dies war eine Verschlüsselung - nun aber in der Absicht, den Empfänger kommunikativ einzubinden. Die Entschlüsselungsnotwendigkeit aktivierte ihn.

Darin lag ein Such-Prinzip. Wie es funktionierte, formulierte der Dichter Jacob Cats: "Die Erfahrung lehrt uns, daß viele Dinge von besserer Art sind, wenn sie nicht vollkommen deutlich erkennbar sind, sondern uns etwas bemäntelt und verschattet begegnen."⁷² Die Aussage brachte eine Erfahrung in Worte: daß die Eigentätigkeit des Empfängers der Botschaft dazu beitrug, diese genauer zu verstehen - mit dem Ergebnis, daß sie dann in Verbindung mit der selbst eingebrachten Arbeit, eine höhere Wertschätzung erhielt, d. h. >besserer Art< war.

Das Stellvertreter-Symbol. In vielen Lebenssituationen verboten es die jeweiligen Verhaltenscodices ein Verhalten direkt auszuspielen oder direkt zu benennen. Dies galt vor allem für erotische Bereiche. Ebenso für die Hingabe an weitere Lust dieser Welt: zum Feiern, Schlemmen und Trinken.⁷³ Von Italien übernommen, gab es dafür Darstellungstereotypen, die unter dem Vorwand der Bildung als Stellvertreter-Symbole dienten: Antike Figuren nobilitierten das Unausprechbare. In holländischer Genre-Struktur wurden solche allegorischen Figuren zu Menschen im >Hier und Jetzt< gemacht.

Im höfischen Bereich war diese Form der Allegorie außerordentlich weit verbreitet. Die Figuren des Hofes entwickelten in diesen umfangreichen Programmen ihre eigene Selbstdarstellung. Das Prinzip ist auch hier die Steigerung der Bedeutung: sie wurde vom bereits Etablierten, das schon eine Aura besaß, geliehen.⁷⁴

Diese Stellvertreter-Symbole lassen sich sozialgeschichtlich lesen. Sie stehen einerseits für reale Bedeutungen der Personen, andererseits zeigen sie, wie Illusionen und Werbung aufgebaut wurde.

Die Symbol-Balance. Diese Weisen unterschiedlicher Intentionen der Doppelsinnigkeit gerieten darüber hinaus in einem weiteren Sinn zu einer künstlerischen Strategie. Ich nenne sie >Symbol-Balance<.

Klamt, 1979, 43/49. - "Eine große Menge fein und sauber gezeichneter, mit Inschriften versehener Satiren, die zum Teil allzu bissig und spottgetränkt waren, ließ er [Brueghel], als er todkrank war, von seiner Frau verbrennen, [entweder] weil er sie bereute, oder weil er befürchtete, daß seiner Frau Unangenehmes daraus erwachsen könnte" (van Mander, I, 1604, 261). - Auch das Bild von der Schätzung und Steuerabgabe zu Bethlehem (1566, Brüssel) wurde als Protestbild gegen die Spanier gelesen: über dem Wirtshaus, vor dem die Menge stand, war das spanische Wappen an die Wand genagelt.

⁷²Jacob Cats, *Alle de Wercken* . . . Amsterdam 1700, 480.

⁷³Dies wird besonders deutlich in Bildern des Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638) im Frans Halsmuseum Haarlem.

⁷⁴Siehe zur höfisch-triumphalen Allegorie des Oranjezaal in Huis ten Bosch: Peter-Raupp, 1980.

Sie ließ das Erscheinungsbild des Dargestellten zwischen dem Offenen und dem Verborgenen auf dem Grat schillern, der nicht zu offen und nicht zu heimlich war.

Dies gab der Darstellung einer Geschichte eine Art Helldunkel-Atmosphäre (mit einem weiteren Mittel als den im Kapitel über den Alltag erörterten). Sturla Gudlaugsson weist auf den Reiz des Versteckten bei Gerard Ter Borch (1583-1662) hin.⁷⁵ Dies wurde im Theater am deutlichsten. In ihren Dramaturgien enthüllten die Geschichten sich in ihrem Handlungsablauf langsam, von Szene zu Szene, parallel dazu auch ihre Bühnen-Räume. Zugleich arbeiteten sie ständig mit einer Art Verrätselung. Damit entzogen sie viele Sachverhalte einem banalisierenden, reduzierenden Zugriff. So wurde die Wahrheit durch einen Schleier der Poesie zugleich enthüllt und verhüllt.

Pädagogische Symbolisierung. Auf eine weitere Version der Symbolisierung wies Johan de Brune d. Ä. hin, als er seine Emblemata mit dem Wort "moem-aenzicht" (Masken-Gesicht) erklärte. Dies sei ein Schreibstil, der - "wenn er dargeboten wird - auf glückliche Art trägt, und der, unter einer kindlichen Maske eine männliche Zucht verborgen hält."⁷⁶ Das Zitat weist erneut auf die Bedeutung des Bereiches der Erziehung hin, für den die Emblem-Darstellungen eine sehr wichtige Rolle spielten. Ich bezeichne diese Ebene als >pädagogische Symbolisierung<.

Im gesellschaftlichen Kontext der Stadt-Kultur mußte die pädagogische Intention eine Umweg-Strategie benutzen, also ein indirektes Verfahren: sie kam nicht umhin, dem Angesprochenen auf der einen Seite eine gewisse Freiheit zuzubilligen; auf der anderen Seite versuchte sie, eine hohe Wirksamkeit zu erzielen. Wir haben es hier mit einem der vielen Balance-Akte innerhalb einer differenzierten Gesellschaft zu tun.

Das Prestige-Symbol. Häufig finden wir die >Prestige-Symbolik< als ein Kundgabemittel, d. h. als eine bewußt inszenierte Äußerung, die subjektiv und absichtlich dazu verwendet wird, eine soziale Stellung auszudrücken (Pierre Bourdieu). Dabei spiegelte der Vergleich mit etwas anderem meist dessen Glanz zurück auf den Kern der Botschaft. So verlieh eine vielschichtige Einkleidung dem Künstler das Ansehen, geistvoll zu sein⁷⁷. Dies war vor allem dort wichtig, wo das Publikum ihm eine Virtuosität der Rhetorik des Bildes abverlangte. Die Virtuosität spielte in der Geschichte der Künste eine Rolle, die bislang wenig untersucht wurde.

Das Allusions-Symbol. Eine weitere Ebene der Symbol-Benutzung ist die >Allusions-Symbolik<, die Symbolik der Anspielung. Sie

⁷⁵Gudlaugsson, 1959/1960, I, 97. - Zur Verrätselung siehe auch: Becker, 1984.

⁷⁶de Brune, 1624, II.

⁷⁷Siehe zur geistreichen Künstler-Selbstdarstellungen in Form der Allegorese: Raupp, 1984.

setzte die Phantasie in Bewegung.⁷⁸ Ihre Arbeitsweise war assoziationsoffen, unkontrollierbar und unberechenbar. Die Allusions-Symbolik konnte den Zuschauer auch veranlassen, sozusagen zwischen den Zeilen zu lesen.

Die Gesamt-Struktur. Was einen Zuschauer überraschte und was er auch genoß, war die besondere Qualität der Sprache, mit der der Maler formulierte: die Treffsicherheit, d. h. die Genauigkeit, die Plastizität. Sie bewirkte Gefallen an der Präsenz, d. h. an Körperlichkeit, an Lebendigkeit, an Charakteristiken. Und in einer weiteren Ebene an der Kommunikation zwischen den Teilen des Dargestellten und außerhalb des Bildes zum Zuschauer hin. In einer dritten Ebene kommt die Metaphorik hinzu, die ebenfalls bild-erzeugend wirksam ist.

Entscheidend für die Bedeutung dieser einzelnen Möglichkeiten war, wie sie in den historischen Kontext eingebunden wurde. Dies wird in einem eigenen Kapitel am Beispiel der Sinn-Bilder untersucht: Wir erkennen einen Prozeß, in dem allegorische und realistische Spielflächen sich verändern und übergreifen. Wir sehen den Wandel des Umgangs, die Umkehrung der Gewichte und damit die Neustrukturierung des Bedeutungsgefüges, in dem sich die einzelnen Ebenen zueinander verhalten.

Dramaturgische Mittel. Alle diese Ebenen der Symbolisierung wurden als dramaturgische Mittel eingesetzt. In der Alltagswelt des 17./18. Jahrhunderts begann dies in den Gesprächen der Leute untereinander und mit dem Verhandeln auf dem Markt. Im Theater wurde es in einer komplexen Weise zu einem langen, spannungsgeladenen Prozeß entfaltet. Und es spielte auch für die Inszenierung der Bilder in Holland eine große Rolle, weil sich hier - das ist viel zu wenig gesehen - eine lange Tradition der Lust am >Drama des Kleinen< (Tonino Guerra) entfaltete.

Diese Dramaturgisierung mithilfe der Ebenen der Symbolisierung geschah vom 14. bis zum 16. Jahrhundert in Flandern laut und drastisch (und erhielt sich dort, z. B. auch bei Rubens). Hingegen bildete sich in Holland im 17. und 18. Jahrhundert - neben einer weiterlaufenden Tradition der Drastik - eine breite Tradition einer leisen, aber außerordentlich intensiven, Dramaturgisierung, die stärker >von innen lebte<.

⁷⁸Für die Allegorie galt ähnliches wie für die Zeichen. Ihre Ebenen bestimmten sich aus der jeweiligen Struktur, in die sie eingefügt wurden. So erschien in der höfischen Gesellschaft oft die gesamte Geschichte der Kern-Botschaft in eine andere, allegorische Ebene transportiert. Hingegen war die Allegorie in der holländischen Malerei meist lediglich partiell eingespiegelt - damit wurde deutlich gemacht, daß sich die Geschichte des Bildes im bürgerlich-konkreten Ambiente abspielte. Dies ist wohl gemeint, wenn Eddy de Jongh sagt: "Die ältere Allegorie erhält im 17. Jahrhundert ein neues alltägliches >moem-aenzicht< (Masken-Gesicht), wenn auch ihre traditionelle Erscheinungsform daneben noch bestehen bleibt" (de Jongh, 1978, 12).

3 3 RESUMEE: DIE GESELLSCHAFTLICH-KULTURELLE GESAMTLEISTUNG DER HOLLÄNDISCHEN BILDERWELT

Nächst der toskanischen Malerei, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert die wichtigsten Leistungen kultureller Entwicklung und Verarbeitung entwickelte, war die niederländische und im 17./18. Jahrhundert die holländische die bedeutende Forschungs-, Experimentier- und breite Anwendungsstätte für die Entfaltung der stadtbürgerlich-pluralistisch geprägten Gesellschaft - also für den >bürgerlichen Wandel< (Wolfgang Ruppert), der die Grundlage für die pluralistisch-demokratischen Gesellschaften Mitteleuropas in der Moderne bildete.

Der Realismus der holländischen Bilderwelt war in seinen Folgewirkungen in vielen Ebenen für den Aufstieg des Bürgertums im 19. Jahrhundert wertvoll. Dessen allgemeine Affinität zu diesem Realismus bestand darin, in großer Breite einen erkennenden Zugang zur Natur zu gewinnen, ausgehend von ihren sichtbaren Erscheinungen, und ihn für sich zu nutzen. An die Stelle der Privilegien traten Erfahrungen, Experimente und Wissen. Dazu gehörten Reflexion und Darstellung.

In diesem Feld einer breiten >Aufklärung< entwickelten sich in langen Zeiträumen die bürgerlichen Schichten, vor allem in der Stadtkultur, und setzten sich mit diesen, von ihnen selbst geschaffenen Mitteln in die Lage, im 20. Jahrhundert die Differenz zum Adel gesellschaftlich einzuholen bzw. ihn zu überholen. Hier fand die reale kulturelle Entmachtung des Adels statt und es entwickelte sich eine bürgerliche Kultur zur dominanten Struktur.

Hier wurde weithin weniger die Distanz zwischen Erscheinung und Wesen mithilfe des Gebrauches expliziter Sprachsymbole gesucht, sondern das Gegenteil: die größtmögliche Identität zwischen Erscheinung und Wesen. Das Vertrauen, das viele Menschen in die Zeichen setzten, erweiterte sich. Damit breitete sich eine positive Beziehung zur Empirie aus, zugleich auch ein anti-platonisches Bewußtsein, und als Folge eine Bewertung und eine Theorie der Malerei als Wissenschaft. Für die Maler hieß das Stichwort dafür: Natur.

Diese soziogenetisch entwickelte enzyklopädische Lust am Erkennen war die erste Entfesselung der Produktivkräfte. In dieser Aneignung wurde sowohl Erinnerungs- wie Aufdeckungsarbeit geleistet. Hinzu kam die Arbeit des Sichvergewisserns über eine Fülle von Erscheinungen. Und weiterhin das Sichern des Flüchtigen, vor allem in der eigenen zeitgenössischen Geschichte. Schließlich - für gesellschaftliche Tätigkeit besonders wichtig - das Kommunizierbarmachens der Arbeit des einzelnen für viele Menschen. Es war eine Voraussetzung für kollektive und verflochtene Denk- und Arbeitsprozesse.

Sturla Gudlaugsson weist daraufhin, wie Gerard Ter Borch (1617-1681) sich darum "bemühte . . . , auch ganz unscheinbaren Motiven

Interesse abzugewinnen."⁷⁹ Jan Luyken im Buch über den Hausrat (1711): "Lerne zu lesen aus dem großen Buch der Dinge . . ."⁸⁰ Der Wahlspruch von Jan Luyken: "Lehrt uit alles!" (Lernt aus allem!).

In Holland fällt auf, wie viele Autodidakten es in einer Fülle von Bereichen gab, unter anderem in den Naturwissenschaften. Die hier später oft beklagte Tatsache, daß keine Seefahrtsschule, keine Militärakademie, keine Handels-, Industrie- und Landwirtschaftsschule, keine Kunstakademie und Akademie der Wissenschaften existierte⁸¹, können wir auch anders deuten: Weil keine Zentralisierung, keine explizite Hierarchisierung von Wissenschaft und Kunst und folglich auch keine Orthodoxie bestand, die eine Lehrmeinung mit Sanktionsfähigkeit vorgab, bedeutete dies günstige Zugangs-Chancen zu Wissenschaft und Kunst. Für die Kunst konnte das im Kapitel über den Status der Maler nachgewiesen werden. Berücksichtigen wir die Zeitumstände, dann war also der Zustand, daß es keine etablierten Institutionen gab, eher vorteilhaft.⁸²

Auch die häufige Klage, daß nur wenige Wissenschaftler internationalen Rang erreicht hätten, trifft die Tatsachen keineswegs. Wir finden im 17./18. Jahrhundert eine erstaunliche Fülle an wissenschaftlich tätigen Menschen, umgerechnet auf Einwohnerzahlen (man kann das nur schätzen) wohl mehr als anderswo. Und sie waren zu ihrer Zeit bekannt und gesucht. Wenn auffallend viele davon zeitweilig im Ausland waren, dann bedeutete dies keineswegs in jedem Fall, daß die Region ihnen keine Möglichkeiten gab, sondern eher, daß sie gefragt waren - und sich selbst durch Weltoffenheit auszeichneten.⁸³

Wissenschaftshistorisch handelte es sich um ein Zusammentreffen von zwei Bereichen. Die ältere Handwerkskultur

⁷⁹Gudlaugsson, 1959/1960, I, 20.

⁸⁰Luyken, 1711.

⁸¹Struik, 1979, 109.

⁸²In Holland war das Feld der künstlerischen Tätigkeiten einerseits noch von den Zünften organisiert, andererseits waren die Zunftbeschränkungen bereits durchlöchert, so daß viele weitere Möglichkeiten vorhanden waren. Dies entsprach der stadt-kulturellen Struktur. - Später wurde oft übersehen, daß die Einrichtung von Akademien gesellschaftlich mit dem Absolutismus zusammenhing. - Oder es wurde unhistorisch die moderne Wissenschafts-Organisation rückprojiziert. - Diese Wissenschafts-Organisation bildete jedoch einen Teil der modernen Infrastruktur. Sie wurde seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts einem Staatsverständnis abgenötigt, das aus absolutistischen Wurzeln stammte, genauer: einer weiterlaufenden merkantilistischen Vorstellung. Denn die Industrialisierung mit ihren gesellschaftlichen Auswirkungen bedurfte solcher Infrastrukturen zu ihrer Existenz und Entwicklung

⁸³Oft wurde auch übersehen, daß ihre Forschungen von der >Wissenschaftsexplosion< des 19. Jahrhunderts leicht überholt werden konnten. Oder man maß die Personen an einer Wissenschaftsgeschichte, welche die >Helden< vieler Länder zusammenaddierte. Betrachten wir Holland als Region, dann treffen wir auf eine erstaunlich entwickelte und differenzierte, offene Wissenschafts-Kultur.

erreichte eine Größenordnung, Differenzierung und Qualität, die um 1550 nach der Entwicklung von Ingenieurwissenschaften verlangte. Dies entfaltete sich über zwei Komponenten: Es wurde der Phänomenen-Sinn des Handwerks ein weiteres Mal herausgefordert, und er verband sich - in Wechselwirkung - mit der Entfaltung der Berechnung in Form der Mathematik und Geometrie.

Der Phänomenen-Sinn, auch stimuliert durch ein verbreitetes, oft manisches Interesse am Sammeln, häufig von Kuriositäten, konnte sich nur vertiefen, wenn er die Schau-Lust und damit die Fähigkeit der Beobachtung entfaltete. Der geschärfte Blick drückte sich nicht allein in seinen eigens dafür entwickelten Hilfsmitteln, dem nahsichtigen Mikroskop und dem weitsichtigen Fernglas aus,⁸⁴ sondern auch in der beide Sehweisen umfassenden Zeichenkunst aus. Und dies nicht als luxurierende Ebene, sondern als verbreiteter kultureller Standard. Der Vorgang beweist auch die Anteilnahme eines breiten Publikums, die sich wiederum durch den Markt, über Sammeltätigkeit und in weiterer Wertschätzung von vielerlei Arten von Bildern manifestierte.

Dieser Prozeß erklärt auch, warum die Tradition der Klassizisten mit ihrer entfalteten Symbol-Struktur keine Dominanz erhielt. So blieb eine Theorie in der Minderheit, die auf Vor-Bilder setzte, denen die Verabredung in zumindest informell relativ geschlossenen Zirkeln und damit erheblichen gesellschaftlichen Unterscheidungen zugrunde lag. Durchaus in einem gewissen Gegensatz dazu, allerdings auch mit vielen Synthesen, entfaltete sich in der Mehrheit der Kunst-Produktion eine offene Neugier vieler Menschen, die, untereinander kaum organisiert, breite Realfelder untersuchten.

Die holländische Malerei war, übersehen wir die netzartige Fülle der Hinweise, ein wichtiger Bereich innerhalb einer komplexen kulturellen Entwicklung. Sie operierte mit der Lust am Konkreten, am Sichtbaren. Sie hielt das Sichtbare fest. Aber nicht nur dies. Denn vor der Entstehung der Fotografie bedeutete das Fixieren von Erscheinungen (das wird oft übersehen oder bagatellisiert) vor allem ihr aktiv verarbeitendes Studium: ein beobachtendes, staunendes, neugieriges, nachfragendes Entdecken feiner Strukturen, also eine Art mikrostrukturelle Forschung.

Wir müssen uns die Fülle und Vielschichtigkeit dieses ständigen Entdeckens vorstellen: an vielen Orten, zu gleicher Zeit, immer wieder neu, praktisch mit jeder Zeichnung.⁸⁵

⁸⁴Die Wechselwirkung zwischen Holland und Galilei ist bekannt.

⁸⁵Demgegenüber stammt der gegen den Realismus gern vorgetragene Begriff >Abspiegelung< (afspiegeling van de werkelijkheid) aus der Diskussion über die Fotografie, der - zu Unrecht pars pro toto - das Abknipsen unterstellt wird. In einer Forschungstradition des Zeichnens und Malens, die übrigens auch in Mittelitalien im 15. Jahrhundert denkerisch reflektiert wurde (u. a. von Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Michelangelo), war das Darstellen eine gewaltige Aneignungsmühe.

So besaß die künstlerische Tätigkeit grundlegend ein im Prinzip auch räumlich-konkretes d. h. topografisches Interesse: sie untersuchte, differenzierte und arbeitete den genauen Ort und sein eigen-tümliches Erscheinungsbild heraus. Sie zielte nicht auf Allgemeinheit, sondern auf die Verbindung von Differenzierung und Spezifischem.

In holländischen Bildern verbanden sich noch wenig segmentiert (und überhaupt nicht atomisiert) wissenschaftliches und ästhetisches Interesse. Weit über eine toposhafte Oberbegrifflichkeit hinaus entdeckten holländische Maler eine Fülle von Inhalten, vor allem mikrostruktureller Natur, hielten sie fest, machten sie kommunikabel und schufen dadurch für sie eine Sprache bzw. halfen, eine visuelle Sprachfähigkeit weiterzubilden.⁸⁶

Die Faszination eines großen Teils der Bilder, die zu ihrer Zeit eine breite Wirkung in Europa hatten und bis heute haben, hätte nicht zustande kommen können, wenn sie banale Darstellungen der Banalität gewesen wären. Die Faszination beruhte vielmehr darin, daß das Alltägliche eben nicht banal war, sondern - phänomenologisch - mit der Arbeit des genauen Erkennens in seinem Schichtenreichtum durchschaubar wurde. Und daß dies zweitens mit der Leistung einer visuellen Sprachkraft geschah, die wir mit literarischer vergleichen müssen.⁸⁷

Tiefgreifend in einer solchen Denkweise von komplexen Gebrauchswerten verankert, konnte die holländische künstlerische Produktion eine europaweite Wirkung erhalten. Diese Gebrauchswerte waren in einer ersten Ebene durchaus einfache, aber sie erhielten weitere Ebenen durch den erstaunt suchenden Blick der Maler. Ihre Zuschauer erkannten in den Zeichen der Bilder den Zusammenhang mit dem Reichtum, mit dem Unternehmergeist, mit dem Entdecken, auch mit einer gewissen Intellektualität ihrer Zeit, mit dem Vergnügen des Schauens und mit dem Spaß an tausenderlei kleinen und großen Geschichten.

So entstand die wichtigste Leistung der holländischen Bildgestaltung. Die Region lieferte mit der Entfaltung der Genre-Struktur die visuelle Grundlagen für die sich bereits andeutende wissenschaftlich-industriell-technische Erschließung der Erde, die sich dann zur Industrie-Kultur entfaltete.

Das enzyklopädische Interesse einer Kultur, die sich die Innen- und die Außenwelt aneignete, schuf sich ein adäquat vielseitiges Instrumentarium des Darstellens: mit der Zeichnung, mit der Malerei und mit

⁸⁶Unter den Termini >Detail< oder >Oberfläche< wurde diese komplexe Sprache oft bagatellisiert.

⁸⁷Diese Arbeit der Epoche, zu Erkenntniswissen zu kommen, hat Svetlana Alpers genauer untersucht: die Leistungen, mit denen die Sehweisen verändert wurden (Alpers, 1983). Leider schillert ihre Methode zwischen einem ideengeschichtlichen und einem sozialgeschichtlichen Ansatz. Oft bettet sie ihre Funde allein in eine Kette von weiteren Quellen einzelner Personen ein, statt die Quellen als ausgezeichnete Formulierungen für weiterreichende, breitere, gesellschaftliche Probleme zu erkennen.

dem Kupferstich. In der Genre-Struktur entwickelten sich die Grundlagen zur bildnerischen Darstellung unserer heutigen Welt. Zur Reportage, zur Reklame, zur privaten Fotografie - kurz zur umfassenden Beobachtung der Welt.

So hat Holland, nach einer ersten Phase in der Toskana (Menschen und Räume) und in Flandern (Dinge und Inszenierungen), für Europa in einer zweiten Phase die Instrumentarien der Genauigkeit im visuellen Bereich geliefert: nun in umfassender sozialkultureller Neugier und wissenschaftlicher Aneignung und Darstellung.

Nicht nur in den Niederlanden wurden diese darstellenden Mittel entwickelt, aber dort fand ihre breiteste Entfaltung statt.

In Holland wurde besonders an dem gearbeitet, was die Phase der Vorrevolution, der >bürgerliche Wandel<⁸⁸, und die folgende Industrie-Kultur europaweit benötigte: die >Kunst< der schauenden, präzisen Aneignung der Welt. Nachdem sich in Holland die Malerei vom religiösen Ritual weitgehend gelöst hatte und zur Gebrauchsform geworden war, gab es, mit einer veränderten Wahrnehmungserfahrung, für das ausgreifende Wissen keine oder kaum Hierarchien für das, was viele Menschen suchten und fanden. Diese >Forscher< bewerteten wenig. Sie sammelten so gut wie alles ein, bewahrten es auf, zeigten es in Zirkeln und in der Öffentlichkeit.

Auch der Wandel der Moral hat mit dieser Übergangsepoche zur Industrialisierung zu tun. Tugend-Kataloge, wie wir sie in vielen holländischen Bildern finden, gab es in vielerlei Ausprägungen auch in anderen Ländern. Sichtbar wird zunächst, daß sich die Moral in Teilbereiche der Bilderwelt zurückzog und in der Pluralität nur noch als ein Bereich unter mehreren existierte. Zweitens: in einem langen Prozeß veränderte sich tiefgreifend der Bezug zwischen den Menschen, der Umwelt und den Bildern. Als dessen Folge wurde in Holland der Anspruch einer wie auch immer gearteten Moral vom 16. zum 18. Jahrhundert mehr und mehr abgebaut.

Weit wichtiger als die Untersuchung, wie sich eine aus dem Mittelalter stammende Moral in Bildern erhielt, wird heute eine Forschung zu dem vielschichtigen Sachverhalt, wie die Blick- und Bewertungsweise, die wir Moral nennen, anderen Weisen des Bezuges Platz machte. Diese trugen dann zur Herausbildung der sogenannten Moderne bei: zum distanzierten, ruhig forschenden Blick, zum nichtverfügenden Blick, der Urteile offen läßt bzw. eine Vielheit von Urteilen zuläßt.

In der Art, wie sich diese Urteilsweisen entfalteten, drückte sich eine freie, pluralistische Gesellschaft aus.

Den Aspekt der Ausweitung der menschlichen Verhaltensweisen zur Realität weiter verfolgend, ist feststellbar, daß sich das Spektrum der Blick- und Bezugsweisen außerordentlich erweiterte, ja extrem wur-

⁸⁸Wolfgang Ruppert, Bürgerlicher Wandel. Die Geburt der modernen deutschen Gesellschaft im 18. Jahrhundert. Frankfurt 1984 (zuerst: Frankfurt 1981).

de und dadurch in größte Spannung geriet: einerseits entstand sowohl die nackte Nachricht, andererseits die Poesie der Alltagswelt, mit außerordentlicher, geradezu extremer Subjektivität (nicht nur bei Rembrandt). Auch hierin wurde eine der Grundlagen unserer heutigen Welt geschaffen.

Alle diese Leistungen standen in einem Gesamtrahmen, den mitzubedenken außerordentlich wichtig ist. War das 16. Jahrhundert in weiten Bereichen Europas das Jahrhundert der bürgerlichen Gesellschaft in hochproduktiven Städten, so wurde diese Kultur durch den Weltkrieg des 17. Jahrhunderts (1618-1648) in dramatischer Weise weitgehend zerstört oder zumindest nachhaltig geschwächt. Amsterdam und die holländische Städte-Kette sind das Produkt der übriggebliebenen und nach dort geflüchteten bürgerlichen Gesellschaft. Dieser Bereich verdankt seine Blüte der Tatsache, daß sich hier kondensierte, was in Europa zerschlagen wurde⁸⁹. Dies alles fand nach 1648 im kriegszerstörten und kriegsverstörten Europa in den heruntergekommenen Stadt-Kulturen viel Bewunderung und dadurch einen fruchtbaren Boden. Auch aus einem Nachholbedürfnis.

Dadurch wurde es neben dem Vorbild des französischen Königshofes ein zweites Leitmuster. Offensichtlich war dieses holländische Kultur-Muster, das sich besonders deutlich in der Bilder-Welt ausprägte, einem sich erneut entwickelnden europäischen Bürgertum besonders willkommen: als Hilfe bei seiner Selbstdefinition gegenüber dem Adel. Für die geschwächte Stadt-Kultur erhielt es größte Bedeutung, als diese sich langsam aus den Fängen des Absolutismus zu emanzipieren versuchte.⁹⁰

⁸⁹Norbert Elias: Die Republik der Vereinigten (nördlichen) Niederlande ist "... ein Musterbeispiel für die Lösung des Problems, wie sich Zivilisten vor gewaltsamen Übergriffen von außen schützen können, ohne von ihren eigenen militärischen Helfern beherrscht zu werden. Ihre Seekapitäne, bis hin zu den Admiralen, stammten zum Teil aus mittel- und kleinbürgerlichen Schichten, gemäß der Eigenart maritimer Kriegführung, die vor allem anderen technische Spezialkenntnisse erforderte. Zu Lande erkämpften und behaupteten die Niederländer ihre Unabhängigkeit, in der Form einer protestantischen Republik, im wesentlichen mit Hilfe von Söldnern, die von den Vertretern einer protestantischen Adelsdynastie, des Hauses Oranien, befehligt wurden. . . . Zwischen diesen adligen >Statthaltern< und den bürgerlichen Patriziern, die in den Generalstaaten die Regierungsgeschäfte besorgten, wuchs mit der Zeit ein Vertrauensverhältnis heran. Es war ganz und gar nicht frei von schweren Streitigkeiten, aber solide genug, um solche Konflikte zu überleben" (Studien über die Deutschen, Frankfurt 1989, 18).

⁹⁰Die stadtbürgerliche Kultur Hollands, vor allem Amsterdams, erwies sich als janusgesichtig gegenüber dem Absolutismus und verweigerte sich der historischen Theorie eines linearen Fortschritts. Amsterdam amalgamierte im 18. Jahrhundert auch französische Hof-Kultur - jedoch in einer Weise, in der in typisch holländischer Mentalität die stadtkulturelle Bürgerlichkeit dominant blieb. Diese Synthese erleichterte einerseits den Bürgern europäischer Städte den Blick nach oben, gab ihnen aber andererseits das Bewußtsein, daß sie dabei stadtkulturell bleiben konnten. Umgekehrt

Wenn man die >Macht< dieser Kultur erkennt, ist auch nach einer Revision der politischen Theorie zu fragen: Es waren kulturelle Verhaltensweisen, die im Umgang mit Medien entwickelt wurden, sich über sie vermittelten und in weitere Bereiche hineinwirkten. Dies ist nun wirklich modern: Zum erstenmal spielen Medien-Strukturen bei der Formung einer Gesellschaft eine besonders wichtige Rolle.

sickerte geradezu bazillenartig das bürgerliche holländische Kultur-Muster an den europäischen Höfen ein.