

Norbert Schneider

Holländische Malerei im neuen Licht?

Zu Svetlana Alpers' »Kunst als Beschreibung«

Das Wagnis von Übersetzungen ausländischer kunstgeschichtlicher Literatur wird nur sehr selten eingegangen. Wenn nun ein Buch wie Svetlana Alpers' »The art of Describing« (1983 im Verlag der University of Chicago herausgekommen) auf deutsch erscheint¹, muß man sich von ihm einen wichtigen Theorieimpuls versprochen haben. Als solchen präsentiert es denn auch Wolfgang Kemp in seinem Vorwort: Innovativ sei bei Alpers, daß sie – im Gegensatz zu Vertretern der Ikonologie, speziell der gegenwärtig in den Niederlanden (Utrecht) betriebenen Emblematisierung² – die Bedeutung der holländischen Bilder nicht als etwas Werktranszendentes auffasse, sondern als eine der »handwerklichen Gestaltung der Oberfläche« inhärente Qualität (15). Das Prinzip dieser Kunst sei das des »picturing«, das Konzept des Bildermachens, das Bedeutung erst im Schaffensvollzug aktiv generiert und sich nicht auf Bedeutung als etwas intentional Vorgängiges illustrativ bezieht.

Damit wird Alpers' Argumentation vom Herausgeber der deutschen Ausgabe dem theoretischen Modell »Kunst als Praxis« zugeordnet³, eine Verortung, die breiter Zustimmung gewiß sein darf, da die Alternative des Praxisprinzips, das Abbildkonzept (und ihm wird neuerlich undifferenziert auch die Ikonologie subsumiert), wegen der Assoziation mit der als »dogmatisch« inkriminierten Widerspiegelungstheorie vielerorts auf Ablehnung und Vorurteile stößt. Die ausschließliche Betonung der Praxisseite führt indessen zu theoretischen Halbheiten, da sie schlechterdings ignorieren müßte, was offen zutage liegt: daß gerade die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in extremem Maße »abbildend«, realitätsaneignend verfährt, also nicht qua Produktion allein schon Realität konstituiert, und zur Herstellung solcher »Abbilder«⁴ sogar optische Instrumentarien wie Mikroskop und

Camera obscura einsetzt, die eine maximale Approximation an den retinalen Eindruck ermöglichen sollten.⁵

Ironischerweise konträr zur Präsentation ihres Ansatzes geht Alpers just auf diesen Aspekt des Abbildens, den Zusammenhang von physikalischer (teilweise auch physiologischer) Optik und Malerei in vier der fünf Kapitel ihres Buches ein, und zwar fast ausschließlich. Man darf vermuten, daß die Darstellung der Korrelation von Wissenschafts- und Malereigeschichte ihr ursprüngliches Forschungsprogramm bildete, daß also die theoretischen Weiterungen sich erst sekundär einstellten. Ganz neu ist die Erkenntnis, daß die niederländische Kunst sich naturwissenschaftliche Entdeckungen zunutze machte, nicht: Bereits 1927 hatte sich Ernst Kris in der Festschrift für Julius Schlosser mit dem »wissenschaftlichen Naturalismus« Georg Hoefnagels befaßt, dessen nahansichtig-präzise »Archetypus stuiaque« (Frankfurt 1592) botanischer und zoologischer Form die spätere mikroskopierende Sehweise antizipierten, die seit Leeuwenhoeks Erfindung neue Maßstäbe setzte.⁶ Dabei muß man sich vergegenwärtigen, daß schon Hoefnagel in einer Tradition stand, der die Zuhilfenahme primitiver optischer Linsen, einfacher Vergrößerungsgläser also, einem Nebenprodukt der im 15. und 16. Jahrhundert aufgrund von Temperatursteigerungen in den Hochöfen erheblich meliorierten Glasindustrie, eine Selbstverständlichkeit war. Schon bei van Eyck darf sie vorausgesetzt werden. Was Alpers für das Holland des 17. Jahrhunderts als revolutionär herausstellt: Die aufmerksame Registrierung von noch so unscheinbaren Details (vgl. 153), die fragmentarische Erfassung unterschiedlicher Ansichten von Einzeldingen (vgl. ihre Ausführungen zu Jacques de Gheyn und zu Abraham van der Schoors Totenkopf-Stilleben, 165ff.⁷), ist lange vorher in der nominalistischen Philosophie als ontologisches Modell wie als Beobachtungsprogramm theoretisch fixiert worden. Diese Vorgeschichte wird von Alpers

1 Der Titel der hier besprochenen deutschen Ausgabe lautet: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp. Köln: DuMont 1985. Die in Klammern gesetzten Ziffern im Text beziehen sich auf die Seitenangaben nach dieser Ausgabe.
2 Zur Kritik an der Ikonologie vgl. das Vorwort, S. 12. – Eddy de Jongh, der von S. Alpers besonders scharf angegriffen worden ist, hat das Buch in: Simiolus 14, 1984, Nummer 1, S. 51-59, rezensiert. Zur Fortsetzung der Diskussion in der niederländischen Kunstwissenschaft vgl. den Artikel von Peter Hecht: The debate on symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art: an appeal to common sense, in: Simiolus 16, 1986, Nummer 2/3, S. 173-187.
3 In den frühen siebziger Jahren hätte man diese Argumentation im Umfeld der durch Arvatov, Tretjakov oder Benjamin (»Der Autor als Produzent«) vertretenen Traditionslinie gesehen. Ihr Buch weist jedoch mehr eine vage Affinität zu Tendenzen der angloamerikanischen »Analytischen Philosophie« auf, die sich vom logischen Positivismus des Wiener Kreises herleitet. Wittgenstein leugnete bekanntlich außersprachliche, d.h. soziale Konstitutionszusammenhänge von Bedeutung: »Die Bedeutung eines Worts ist sein Gebrauch in der Sprache«, heißt es in den »Philosophischen Untersuchungen« (dt.-engl. Ausgabe von G.E.M. Anscombe/R. Rhees, 2nd ed. Oxford

nicht oder nur am Rande (van Eyck) mit einbezogen.⁸

Gleichwohl muß man anerkennen, daß Alpers ein sehr eindrucksvolles Quellenmaterial ausbreitet, daß zahlreiche von ihr vorgestellte Einzel Tatsachen von großem Informationswert sind. Problematisch wird es bei ihr aber immer da, wo sie die Fakten argumentativ miteinander verknüpft. Dies: ihr theoretisches Programm und ihre Konstruktion eines historischen Bezugsrahmens, soll uns hier ausschließlich beschäftigen.

Obwohl sie – fast im Sinne Hippolyte Taines⁹ – die Autochthonie holländischen Sehens, Denkens und Gestaltens bis zur Hypostasierung betont, fällt auf, daß ihre theoretischen Kronzeugen weniger holländische als deutsche und englische Gelehrte des 16. und 17. Jahrhunderts sind. Huygens wird zwar eingehend gewürdigt, doch z.B. in Kapitel 3, das sich mit dem »Handwerk der Darstellung« befaßt, weicht sie substitutiv auf Robert Hookes »Micrographia« aus, die 1665 in London erschien. Oder sie greift auf Keplers »Ad Vitellionem Paralipomena«, auf Comenius' »Orbis pictus« und auf Bacons »Organon« zurück. Für die Heranziehung des letzteren spricht immerhin die Tatsache, daß sein empiristisches Konzept in den Niederlanden als philosophisches System breit rezipiert wurde. Von Wissenschaftshistorikern wird allerdings bestritten, daß Bacons Theorie überhaupt praktische Folgen hatte. Den genannten Autoren spricht Alpers in solchem Maße paradigmatischen Charakter zu, daß sie z.B. Künstler wie Dou als »Baconian« bezeichnen kann, weil er analog zu Bacons Individuationstheorem Personen und Dinge als »je eigene« isoliere und »taxonomisch« zusammenstelle – ohne Rücksicht auf die erzählerische Wirkung« (210).

Nachvollziehen läßt sich das nur schwer. Daß die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts narrative Momente gänzlich entbehre, ist ein bereits in der Einleitung aufgestelltes Axiom der Autorin, das als Antithese zu Albertis ihrer Meinung nach nur in Italien befolgter Forderung, Kunst müsse im Sinne des *Ut pictura poesis*-Grundsatzes eine »[h]istoria« erzählen, formuliert wird und sich im weiteren Fortgang zu einer die Fakten vergewaltigenden *Petitio principii* auswächst. Entgegen ihrem Ansatz traut Alpers hier

mehr dem Buchstaben grauer Theorie als ihren eigenen Augen. Wenn irgendwo, dann wird doch gerade in der sog. Genremalerei »erzählt«, werden Handlungen und Interaktionen vorgeführt, seien es nun leitbildhaft demonstrierte Formen des Konsenses (z.B. Familienversammlungen) oder Rollenambiguitäten (z.B. die Mutter im Konflikt zwischen häuslicher Pflichterfüllung und dem Wunsch nach heimlicher Liebesbeziehung). Selbst in die stillsten Bilder eines Pieter de Hooch oder Jan Vermeer sind noch – den Zeitgenossen bewußt gewesene – Irritationen eingebaut, die im Sinne raffinierter Sujetföugung eine narrative Qualität entfalten.¹⁰

Die grobschlächtige Antithetik von »descriptio« (Holland) und »istoria« (Italien) wird von Alpers derart überanstrengt, daß sie sich selbst immer wieder zu Korrekturen benötigt sieht. Man muß sich daher fragen, was dieses Schema überhaupt noch interpretieren hilft. Darüber hinaus vermißt man bei ihr historische Erklärungen für die vielen eingestandenen Ausnahmen, abgesehen davon, daß diese Ausnahmen ihrerseits nicht immer als solche einleuchten (z.B. behauptet Alpers, daß Caravaggio aus der italienischen Art schlage und einen »beschreibenden Bildmodus« bevorzuge (vgl. 27) – ausgerechnet Caravaggio mit seinen spannungsgeladenen, dramatisch-handlungsintensiven Bildern! Gelten mag das noch, wenn überhaupt, für das frühe Fruchtkorb-Stilleben der Ambrosiana).

Das dichotomische Modell von Norden (Holland) und Süden (Italien) gerät permanent ins Wanken: Im Gegensatz zu Alberti, der das Gemälde – »italienisch« – als *Weltersatz* auffasse (397, Anm. 46), gebe Leonardo dem Auge den Vorrang und setze den Maler über den Dichter (110), somit kongruiere seine »nach totaler Widerspiegelung« (111) strebende Kunst (trotz gelegentlicher Relativierung dieses Grundsatzes) mit der holländischen Modalität der *Weltwiedergabe*. Jean Pélerin (»De Artificiali Perspectiva«, 1505), ein Franzose, gilt ihr ebenfalls als Vertreter des Nordens. Poussin wird gleichsam in eine doppelte Existenz aufgespalten, eine des Südens und eine des Nordens, da er bekanntlich zwei Möglichkeiten, die Dinge zu betrachten (»deux manières de voir les objets«, vgl. 114), theoretisch ventiliert: »aspect« und »prospect«.

1958, § 43). Analog bestimmt Nelson Goodman, auf den sich Alpers zwar nicht namentlich bezieht, dessen Philosophie aber, über ihr Vorbild Gombrich vermittelt, eine der theoretischen Folien ihrer Beweisführungen und Analysen abgibt, Kunst, die er als autonom begriff, als »a way of worldmaking«. Das deckt sich nahezu mit ihrer Vorstellung vom »picturing«. Alpers' Nachbarschaft zur Analytischen Philosophie wird auch an ihrer Metapher des »describing«, der »Beschreibung«, ablesbar. Bekanntlich ist »Beschreibung« das wissenschaftstheoretische Ideal des den Naturwissenschaften verpflichteten Positivismus. Auch hier wäre wieder Wittgenstein zu zitieren, der im Sinne von Newtons Abweisung hypothetischer Erklärung und dessen Forderung nach Beobachtung und Experiment kategorisch fordert: »Alle Erklärung muß fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten« (a.a.O., § 109).

4 Dieser Ausdruck wird von den Übersetzern immer wieder benutzt.

5 Zur Camera obscura vgl. Alpers, S. 57ff. Eine interessante Beobachtung von Alpers kommt in ihrer These zum Ausdruck, daß Vermeer, der die Camera obscura verwendete, weniger ein Abbild der Natur malt, als daß er die Spezifik des Apparates kopiert, der zu einer »Quelle des Stils« wird (S. 87).

6 Es ist zwar richtig, daß in Holland das erste Fernrohr hergestellt (1608) und auch das Mikroskop entwickelt wurde; die Vorgeschichte verweist aber auf italienischen Ursprung: Fracastorius (*Homocentricorum seu de stellis liber*, 1538) schreibt bereits: »Per duo speciola ocularia si quis perspicat, altero

alteri superposito, majora
et propinquiora videbit
omnia« (zit. n. Edmund
Hoppe: Geschichte der
Physik. Braunschweig/
New York/London 1926,
S. 254).

7 Derlei Wahrnehmungs-
formen finden sich aber
auch schon in der italieni-
schen Malerei des 15.
Jahrhunderts. Vgl. das
Giovanni Bellini zuge-
schriebene »Memento
Mori« von ca. 1468 (Flo-
renz, Privatsammlung),
Kat.-Nr. 63 in: Renato
Ghiotto/Teisio Pignatti:
L'opera completa di Gio-
vanni Bellini. Milano 1969,
S. 92 (m. Abb.). – Zur mit-
telalterlichen Optik vgl.
Edward Rosen: Did Roger
Bacon invent eye glasses?
In: Archives internationa-
les d'histoire des sciences
XXXII, 1954, S. 3-15. –
Charles Singer (ed.): Stu-
dies in the History and
Method of Science. Vol. II.
Oxford 1921, S. 120ff.

8 Auch geht sie fast gar
nicht auf die visuellen Prä-
zedentien ein. Künstler wie
Giovannino de' Grassi, Pisa-
nello oder die zahlreichen
anonymen lombardischen
Zeichner des frühen 15.
Jahrhunderts, die minutiös
Oberflächendetails von
Menschen, Tieren und
Gegenständen zu erfassen
suchten, kommen bei ihr
nicht vor (Pisanello ledig-
lich einmal in einer kurzen
Erwähnung als Antipode
Masaccios). Sie passen
auch – als Italiener – nicht
in ihr Nord-Süd-Schema.
9 Vgl. Hippolyte Taine:
Philosophie der Kunst.
Aus dem Französischen
übertragen von Ernst
Hardt. Leipzig 1902, Bd. 1,
S. 220ff. (»Die Malerei in
den Niederlanden«).

10 Zum Begriff der Sujet-
föpfung vgl. Viktor Sklov-
skij: Der Zusammenhang
zwischen dem Verfahren
der Sujetföpfung und den
allgemeinen Stilverfahren,
in: Jurij Striedter (Hrsg.):
Russischer Formalismus.
Texte zur allgemeinen Lite-

»Aspect« bezieht Alpers nun auf die holländische
»deurzigkunde« (118), die von ihr als Verfahren
der Wiedergabe von Erscheinungen auf der
Bildoberfläche interpretiert wird, obwohl die
Metaphorik dieser Bezeichnung deutliche eine
Lehnübersetzung von ital. »prospettiva« bzw. lat.
»perspicuitas« ist. Nun muß ein solches Etikett in
der Tat nicht viel besagen, aber materialiter ist
auch nur mit größten Anstrengungen nachzuvoll-
ziehen, daß das angeblich rein »holländische« –
von Pelérin empfohlene – Distanzpunktverfahren
eine radikale Kontradiktion zu Albertis Prinzip
der Zentralperspektive, aus dem es doch weiter-
entwickelt worden ist, darstellt. Daß die Italiener
es auch praktizieren, ficht Alpers wenig an, hat
es Vignola doch ihrer Meinung nach »manipuli-
ert« (126).

Das an der starren Polarität Norden-Süden
bzw. Holland-Italien exemplarisch sichtbar
werdende methodologische Dilemma manife-
stiert sich auch in anderen Grundsätzliches
berührenden Argumentationsstrukturen. So ist
bei ihr einerseits das Bestreben erkennbar,
sozialgeschichtlich zu verfahren (vgl. z. B. 261).
Es äußert sich beispielsweise in ihren lesenswer-
ten Bemerkungen zum unterschiedlichen Ver-
hältnis von Feudaladel und stadtbürgerlicher
Oberschicht zum Landbesitz, ein Gesichtspunkt,
den sie im Zusammenhang mit dem Kartogra-
phieproblem abhandelt. Im großen und ganzen
ist bei ihr aber Sozialgeschichte auf Wissen-
schaftsgeschichte eingeeengt. Andererseits ist
sie schon ein wenig, nicht so stark freilich wie
manche ihrer Adepten, von der Modewelle des
Dekonstruktivismus und Poststrukturalismus
gestreift worden (Derrida, Foucault), der das
Soziale bekanntlich nicht mehr stattfinden läßt
(so Baudrillard¹¹), was, auf Kunst bezogen, eine
Rückkehr zum Immanentismus bedeutet. Bei
Alpers heißt das: zur Immanenz der reinen
Praxis; daher die Betonung des »Picturing«.
Etwas forciert könnte man ihr Interesse am, wie
sie meint, »betrachterlosen« Distanzpunktver-
fahren eines Saenredam mit Derridas Eliminie-
rung des Subjekts in Verbindung bringen.¹² Das
tendenzielle Ausblenden des Sozialen als visuell
reflektiertes Referential der holländischen
Malerei wird in ihrer Ablehnung aller Forschungs-
ansätze deutlich, die Bildmotive semiotisch –

und das heißt auch: pragmatisch-adressatenbe-
zogen – zu moralisch-ethischen Diskursen des
holländischen Bürgertums in Beziehung zu
setzen. Ihr Insistieren auf der »Beschreibung«
beinhaltet ja eine Negierung der Möglichkeit, die
auf den Bildern dargestellten Handlungen als
interessengeleitete und wertbestimmte aufzu-
fassen. Der älteren kunstwissenschaftlichen
Topik folgend, hält sie diese Gemälde für bar-
jeglicher Bedeutung. Was auf ihnen dargestellt
wird, welcher kulturellen Systematik diese Sujets
einzubeschreiben wären, ist für Alpers irrelevant,
schließlich auch: *warum* die holländischen Maler
diese Motive mit solcher Hartnäckigkeit immer
wieder aufgegriffen und variiert haben.

Wenn sich schon die Maler darüber ver-
meintlich keine Gedanken gemacht haben, um
wieviel mehr, so muß man folgern, schlagen
dann bei so viel Passivität erst recht exogene
soziale Determinanten durch, schreibt sich die
Realität gleichsam bewußtseinsunterlaufend
ein! Versteht man dagegen ihre Kunst aber nicht
bloß als Übersetzungsakt vom Seheindruck auf
die ausführende Hand, als physiologisches
Input-Output-System, sondern auch als Refle-
xion, dann kommt man nicht umhin, diese Bilder
als – teilweise tendenzverstärkende, teilweise
dialektisch-ironisch konterkarierende – Ausein-
andersetzungen mit den herrschenden Normen
und Wertvorstellungen zu deuten. Einer Erörte-
rung des in der sog. Genremalerei diskursiv
ausgetragenen Problems der Differenzierung
von Eliten- und Volkskultur¹³ und der Fixierung
neuer sozialer Rollen, vor allem in Haus und
Familie, kann man sich nicht entziehen. Welcher
Stellenwert dabei der Emblematik, die als publi-
stisches Medium diesen frühneuzeitlichen
Formationsprozeß mit unterstützt hat, einzuräu-
men ist, ist nur eine cura posterior.

Alpers setzt sich mit der Emblematikfor-
schung, wie eingangs schon erwähnt, in scharfer
Polemik auseinander. Ihre Kritik (375ff.) bleibt
völlig hilflos. Auf der einen Seite kann sie die
Tatsache der kulturgeschichtlichen Rolle, die die
Emblematik im 17. Jahrhundert de facto gespielt
hat, nicht leugnen (vgl. ihre Hinweise zu Jacob
Cats und Isaac Beeckman, bes. 150ff.), ander-
seits weist sie ihrer perzeptionszentristischen
These zuliebe radikal und überspitzt jegliche

Wechselbeziehung zwischen Malerei und Emblematis zurück.

Alpers erhebt den Anspruch, den Modus der Wahrnehmung und das damit simultan einhergehende Handwerk des Malens zu »dekonstruieren«. Sie suggeriert also – im Gegensatz zu der angeblich nur zu bildexternen, extensionalen Faktoren Zuflucht suchenden Ikonologie – die (Wieder-)Herstellung von Unmittelbarkeit, so als böte sich uns noch einmal die Möglichkeit, in das künstlerische Verfahren der holländischen Maler einzudringen. Tatsächlich unternimmt sie jedoch nichts anderes, als was sie – ob zu Recht oder nicht, sei einmal dahingestellt – an den Ikonologen schilt, da sie sich nur in seltenen Fällen auf die ästhetische Faktur der Bilder einläßt. (Wo sie es aber tut, bewegt sie sich in den Bahnen konventioneller kunsthistorischer Deutungstopik.) Stattdessen bemüht sie physikalisch-optische Wahrnehmungstheorien des 16. und 17. Jahrhunderts als Surrogat für die Analyse der in den Werken sich manifestierenden Perzeptionsformen. Alpers' Affront gegen den »Logozentrismus« der Ikonologie kehrt sich unversehens gegen sie selbst, da der Rekurs auf theoretische Systeme und Metasysteme (wie Keplers Theorie des Auges), dem von ihr inkriminierten Ansatz Panofskys durchaus entsprechend¹⁴, auch wieder eine Flucht in den Logos bedeutet. Alpers referiert mithin philosophische oder wissenschaftliche Modelle, die einen distanziert-reflexiven Status haben und Wahrnehmung zwar thematisieren, mit ihr jedoch nicht identisch sind.

Die Schwierigkeit, rezensierend dem Buch von Svetlana Alpers gerecht zu werden, liegt darin, daß sie mit ihrem anspruchsvoll formulierten Bezugsrahmen nicht nur provozierende Vereinfachungen setzt, sondern auch etwas anderes reklamiert, als was sie in ihrer konkreten Forschung leistet.

Ihr Quellenstudium, das in der Tat neue Einsichten in das Zusammenwirken von experimentierendem Handwerk, praktischer Wissenschaft und wirklichkeitsaneignender Malerei erschlossen hat, ist letztlich viel stärker an kultur- und sozialgeschichtlichen Fragestellungen orientiert, als in ihren methodologischen Reflexionen zum Ausdruck kommt. Die aus diesem

impliziten Erkenntnisinteresse erwachsenen konkreten Resultate sind daher für weitere Forschungen zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine weitaus wichtigere Anregung als das ihnen übergestülpte Kategoriensystem.

raturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969, S. 37ff.

11 Vgl. Norbert Schneider: Ein Philosoph der Krise – Jean Baudrillard, in: Kritische Berichte 13, 1985, Heft 4, S. 65-74, bes. S. 68.

12 Vgl. Norbert Schneider: Bastelei als Subversion? Zur Kritik der Philosophie Jacques Derridas, in: Düsseldorfer Debatte 1986, Heft 3, S. 47-54.

13 Vgl. Richard van Dülmen: Formierung der europäischen Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, in: Geschichte und Gesellschaft 7, 1981, S. 5-41.

14 Panofsky hat bekanntlich nicht nur Bedeutungen von einzelnen Symbolen aufgeschlüsselt (worauf man sein Werk heute gern verkürzt), sondern auch – beeinflusst von Cassirer und Mannheim – Kunstwerke vor dem Hintergrund zeitgenössischer theoretischer Systeme (z.B. Scholastik, Neuplatonismus) zu deuten versucht. – Eine Kritik der Ikonologie ist gewiß berechtigt und auch notwendig, was ihre idealistisch-neukantianischen Prämissen betrifft. Dennoch ist ihre Methode auch noch für Interpretationsansätze, die einen umfassenderen historischen Rahmen zugrundelegen, von großem Nutzen, wenn der Bedeutungssinn aus der immanentistischen Fixierung gelöst und das, was Panofsky anfangs »Dokumentsinn« genannt hat, nicht als ein überzeitlicher »mundus intelligibilis« aufgefaßt, sondern ideologie- und mentalitätsgeschichtlich bestimmt wird.