

schungsfeld in den Hintergrund und nur die Selbstdarstellung des Referenten bleibt vor dem Nebel zu erkennen. Auch hier wäre ein wenig mehr Mitte zwischen Forschungs-subjekt und -objekt mehr gewesen, wenngleich sich der Begriff der »Mitte« hier weniger auf einen bekannten nicht-exilierten Kunsthistoriker der Jahrhundertmitte beziehen soll, als auf Berlin, den Ort des Symposions, der ebenfalls auf der Suche nach seiner Mitte ist. Vielleicht hätte man sich aber am besten am Titel eines schon aus dem Jahr 1918 stammenden einführenden Warburg-Vortrages orientiert: »Das Problem liegt in der Mitte«. Die allenthalben zu konstatierenden Polartitäten zwischen Bild und Text, zwischen Wind als Kunsthistoriker und als Philosoph, zwi-

schen wissenschaftsgeschichtlichen Notwendigkeiten und intellektuellem Kult, zwischen der Selbstdarstellung des Redners und dem Thema des Symposions sowie zwischen den ideologisierten, methodischen Lagern erhellen nichts. Ja, ihnen eignet ein antiaufklärerischer Impetus, da Vernunft – ein wichtiger Pol von Winds Überlegungen – auch eingestehen muß, daß, um ein Beispiel der Tagung noch einmal aufzugreifen, unvernünftige Rezeption einer unter wissenschaftsgeschichtlich rein aufklärerischem Licht unternommenen Neuausgabe einfach unvermeidbar und trotzdem kritisierbar ist. Das Vernunftdogma, das Unvernunft leugnet, entblößt sich als ebensolche.

Ernst Seidl

SEYMOUR SLIVE

Dutch Painting 1600-1800

Yale University Press/Pelican History of Art. New Haven and London 1995. VIII + 378 Seiten mit 432 zum Teil farbigen Abbildungen

Der zuerst 1966 und in revidierten Paperbackausgaben 1972 und 1977 wieder aufgelegte Band *Dutch Art and Architecture 1600-1800* von Jacob Rosenberg, Seymour Slive und Enno H. TerKuile aus der renommierten Reihe der »Pelican History of Art« hat nun einen Nachfolger gefunden, ausschließlich auf die Malerei konzentriert und mit Seymour Slive als alleinigem Autor. Das Format ist vergrößert, die Abbildungen sind – wie bereits in den Paperbackeditionen der Erstfassung – in den Text eingefügt, aber erheblich vermehrt, zum Teil farbig und als ganzseitige Tafeln, insgesamt von bemerkenswert guter Qualität. Geblieben sind die separierten Anmerkungen und die Strukturierung der Bibliographie. Geblieben ist vor allem der inhaltliche Aufbau, wie er sich im Inhaltsverzeichnis darstellt: auf Einführung, geschichtlichen Hintergrund und

ein erstes Kapitel über die Malerei 1600-1625 (Manieristen, Prärembrandtisten und Caravaggisten) folgen ausgiebige monographische Kapitel zu Frans Hals und Rembrandt, die zusammen etwa ein Viertel des gesamten Textumfanges einnehmen, ein Kapitel über die Nachfolger und Schüler Rembrandts, sechs Kapitel zu den einzelnen Gattungen und eines über die Italianisanten. Der zweite Teil, der die Malerei von 1675-1800 befaßt, hat eine etwas differenziertere Einteilung und mehr Gewicht erhalten.

Der erste Blick zeigt, daß der Historienmalerei als der im 17. Jh. angesehensten Bildgattung immer noch keine eigenständige Behandlung zuteil wird – trotz intensiver Neuorientierung der Forschung und entsprechender Ausstellungsresonanz (was bei der holländischen Malerei erfreulicherweise stets Hand in Hand zu

gehen pflegt) –, und daß insgesamt die für die Erstausgabe so charakteristische genieorientierte Sicht weiterhin dominiert.

Gegenüber dem nach Umfang und Anspruch gleichrangigen Buch von Bob Haak (deutsche Ausgabe: *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*. Köln 1984) hält der neue Band von Slive an einer ausgesprochen altmodischen Konzeption fest. Gleichwohl kündigt der Autor in seiner Einleitung eine neue Sicht an: anstelle einer Überarbeitung sei eine Neufassung nötig geworden, nicht allein wegen des auf breiter Front gewachsenen Wissensstandes, sondern auch aufgrund von »changes in my opinion«. Daher soll im folgenden nicht den einzelnen Aktualisierungen von Daten, Zuschreibungen und Interpretationen nachgespürt werden. Diese sind – so darf man kurz zusammenfassen – insgesamt zuverlässig und plausibel und entsprechen den Erwartungen, die man selbstverständlich an einen Band der »Pelican History of Art« und an einen Autor von Slives Format stellen kann. Wichtiger erscheint mir die Frage, ob dieses Buch trotz des alten Konzepts den heutigen Ansprüchen gerecht wird und worin die substantiellen Veränderungen bestehen. Dabei fällt gerade in den ersten Kapiteln auf, daß der Text der Erstfassung, gemeinschaftlich von Jacob Rosenberg und Slive verfaßt, auf weite Strecken so gut wie unverändert in der Neufassung wiederzufinden ist. In einer der wörtlich übernommenen Passagen der Einleitung heißt es immer noch »the authors« – ein merkwürdiger Lapsus! Programmatisches Gewicht muß den neu gefaßten Stellen der Einleitung beigegeben werden, gerade weil es so wenige sind: neu sind Hinweise auf »symbolic allusions«, »added meanings« und »moralizing«. In der Tat finden die Ikonologen Gehör, nicht immer ohne Widerstände, so wie auch die Vorrede sogleich genüßlich den alten Freud mit dem Hinweis zitiert, manchmal sei eine Zigarre bloß eine Zigarre. Ebenso bemerkenswert ist der zweite neue Einschub, der auf die Kontinuität der Historienmalerei nicht nur im Rembrandtkreis aufmerksam macht.

»Historical Background« wurde um etliche Abschnitte erweitert, die einerseits den Blick für Konflikte und Widersprüche innerhalb der holländischen Gesellschaft des 17. Jh.s schärfen, andererseits Aspekte einführen, über die in letzter Zeit viel diskutiert wurde: Korrespondenzen zwischen Malerei und Naturkunde, die Rolle von öffentlichen Institutionen als Auftraggeber, das Verhältnis der Reformierten Kirche zur Malerei. Das Kapitel über die Gründungsphase (»Late Mannerism and International Trends«) bietet Neubewertungen nur in vorsichtigen Nuancierungen des alten Textes. Grundsätzlich hält Slive es immer noch für richtig, die Malerei um 1600 wegen ihrer Uneinheitlichkeit und Offenheit für internationale Einflüsse zu entschuldigen. In ihrer Kreativität »one of the great achievements in the history of art«, finde sie ihre Erfüllung in »a gradual moving towards a more unified native culture«. Solche teleologische Apologetik, die auch im rezenten Amsterdamer Ausstellungstitel *Dawn of the Golden Age* (1993) mitschwingt, verengt jedoch den Blick: »progressive« Werkbereiche wie die Porträtmalerei werden anderen, etwa den quantitativ vorherrschenden Bruegel-Nachfolgern, deutlich vorgezogen. Es geht eindeutig weniger um eine Bestandsaufnahme als um eine Würdigung der Errungenschaften und Verdienste der holländischen Maler. Während B. Haak sozusagen eine Innenansicht der holländischen Malerei bot, wählt Slive den distanzierten Blickpunkt der kunsthistorischen Perspektive. Ihm sind deswegen die Vorläufer und Vorbilder ebenso wichtig wie die Reaktionen und Rezeptionen der Nachwelt. Seine Ausführungen über Caravaggio sind länger als die über manchen holländischen Maler, und Künstler von Constable bis Matisse bezeugen, was der Nachwelt suspekt oder kongenial erschien.

Alte Vorlieben und Abneigungen haben sich erhalten. In der ersten Hälfte des 17. Jh.s sollen die Maler in einem weitgehend theoriefreien Raum gearbeitet haben. Deswegen wird die Bedeutung von Van Manders *Schilder-Boeck* nach wie vor möglichst klein gehalten, und die grundlegenden Forschungsarbeiten von Miedema kommen nur in der Bibliographie vor. Gegenüber Caravaggio kann von seinen holländischen Nachfolgern nach wie vor nur Hendrik terBruggen bestehen, weil er als Bindeglied zu Vermeer erscheint. terBruggens originale Synthese caravaggesker Innovationen mit Bild- und Figurentypen aus der niederländischen Tradition des 16. Jh.s muß aus dieser Sicht als Archaismus kritisiert werden. Honthorst begegnet Slive mit spürbarer Ablehnung, seine Kerzenlicht-Szenen erscheinen ihm aus heutiger Sicht als »a rather primitive form of art« – die Begründung dafür steht in der Erstausgabe: »something that a camera can produce with equal or greater precision«. Im übrigen fehlt den Vertretern der internationalen Richtungen die wesentlichste Qualität der holländischen Malerei: »intimacy«.

Gerade wo es um die Formierung der neuen Malkunst geht, bietet Slive alten und neuen Spekulationen über Einflüsse und Lehrer-Schüler-Verhältnisse breiten

Raum. Zugleich macht er sich über diese Art der »Old Testament art history« lustig: Wer zeugte wen? Wohl dosierte Scherze und geistreiche Aperçus (»Sandrart, who was the kind of man who liked to count other people's money«) erhöhen das Lesevergnügen, und Slives Schreibstil erinnert mit seinen spontan anmutenden originellen Wendungen, gelegentlichen enthusiastischen Überschwängen und stets großer Anschaulichkeit an den Stil seiner Vorträge und Vorlesungen, die für ihre mitreißende und persönliche Art berühmt sind.

Mit Frans Hals tritt der erste überragende Meister ins Blickfeld, und hier regiert Slive souverän auf eigenem Terrain. Kontroversen und offene Probleme werden grundsätzlich in den Anmerkungen abgehandelt, und an diesem Platz »hinter den Kulissen« pflegt Slive eine deutliche Sprache. Betroffen sind hier vor allem die Händescheidungsversuche von Claus Grimm, über die Slive nur den Kopf schütteln kann. Die Ausdehnung der Zuschreibungsdiskussion auf das berühmte Alterswerk der »Regentinnen« kommt ihm vor wie ein erneuter Streit über die Autorschaft des *Hamlet*. Aus der Erstausgabe übernommen und nach wie vor sprachlich und sachlich unübertroffen ist die Beschreibung der »St. Georgsschützen« in ihrer Stellung unter den holländischen Gruppenporträts und als erstes großes Meisterwerk der neuen holländischen Malerei. Dieser Abschnitt (S. 30-33) gehört seinerseits zu den Meistertexten unseres Faches.

Die Veränderungen gegenüber der alten Fassung betreffen in erster Linie einzelne Gemälde und finden sich größtenteils bereits im Katalogband der Frans Hals-Ausstellung von 1989-90 (deutsche Ausgabe: München 1989). Das einzigartige Paar-Pendant Stephanus Geraerds und Isabella Coymans war in der Erstfassung ziemlich unglücklich auf Kosten des allzu behäbig wirkenden Mannes interpretiert worden. Natürlich ist die von Isabella dargebotene Rose eine Liebesgabe und kein Vanitas-Symbol, wie verbiesterte Ikonographen behauptet haben. Die geradezu zeremoniellen Regeln des Ehepaarbildnisses werden vorgeführt, die Eddy de Jongh im Ausstellungskatalog *Portretten van echt en trouw*,

Haarlem 1986, nachgewiesen hat. Slive hat zu diesem Zweck nicht einfach das in der Erstausgabe vorgestellte Porträt der Feyntje van Steenkiste um das Pendant des Gatten Lucas de Clerq ergänzt (beide 1635, Amsterdam, Rijksmuseum), sondern ein neues Paar abgebildet. Waren ihm De Clerq/Steenkiste wegen ihrer mennonitisch strengen Kleidung nicht repräsentativ genug, oder gibt es entgegen den Beuerungen im Katalog von 1989 doch noch Zweifel an der Zuschreibung (Judith Leyster käme in Betracht)?

Überlebt muten psychologisierende Deutungen an. Die »privaten Dramen«, die man den Modellen von Hals' späten Porträts angeblich ansehen kann, antizipieren zwar nicht mehr die Geschichten von Balzac und Tschechow (Ed. 1972, S. 70), aber der dynamische Stil der zwanziger und dreißiger Jahre ist immer noch Ausdruck einer »vigorous personality«, von der die biographischen Quellen zu Hals freilich nichts wissen. Auch aus dem Vergleich zwischen Hals' und Rembrandts Spätwerken sprechen eher moderne Einfühlungsbedürfnisse als aktuelles wissenschaftliches Problembewußtsein.

Im Rembrandtkapitel hat der runderneuerte Kenntnisstand zur Revision vieler alter Ansichten gezwungen. Bemerkenswertestes Beispiel: wo man bisher las: »the search for influences from his collections has not been very rewarding« heißt es jetzt: »His numerous specific borrowings from other artists... have been noted«. Die erst neuerdings in ihrer überragenden Bedeutung nicht nur für Rembrandts Kunst erkannten Einfigurenbilder nach lebenden Modellen, aber mit literarischer Identität (»tronies«) finden Beachtung. Slive erweist auch den Befunden des Rembrandt Research Project seine Reverenz, akzeptiert aber nicht alle Abschreibungen. So behält er kommentarlos das Karlsruher Selbstbildnis als eigenhändiges Werk um 1645. Die ikonographischen Erkenntnisse Christian Tümpels werden jedoch nur punktuell zur Kenntnis genommen (Die »Hl. Familien« in St. Peters-

burg und Kassel interpretiert Slive immer noch als Genrebilder). Wichtiges aus der Erstfassung über Rembrandts Begriff der »beweech-gelickheijt« (aus dem Brief an Huygens vom 12. 1. 1639) und zum unterschiedlichen Charakter der gemalten und der radierten Landschaften fehlt, dafür wird mit der Umbenennung der »Two Negroes« in »Two Black Men« der modischen *political correctness* der offenbar unerläßliche Tribut gezollt. In etlichen Punkten bleibt Slive deutlich hinter dem aktuellen Kenntnisstand zurück, das betrifft z. B. Rembrandts Nähe zu den Mennoniten oder die jüdischen Nachbarn als Modelle seiner Orientalen. In »David spielt vor Saul« (Den Haag, Mauritshuis) dient der Vorhang dem Saul nicht nur als Tränentuch, sondern auch zum Verbergen seiner aufkeimenden mörderischen Gedanken. Insgesamt ist Slives Rembrandtbild ausgesprochen konservativ geblieben. Das zeigt sich im Festhalten an der traditionellen Deutung der Selbstbildnisse als Bekenntniskunst und der Spätwerke als mystische Seelenmalerei. Daß ein Mehr an Information nicht gleichbedeutend ist mit besserem Wissen, verdeutlichen schlagend die Apostrophierungen des in Dokumenten erwähnten Rembrandt-Schülers Leendert Cornelisz. van Beyeren, den die Erstausgabe lapidar als »un-identified« bezeichnete, die Neufassung als »well documented but nebulous«.

Im Gegensatz zum Rembrandtkapitel ist das folgende über seine Schüler und Nachfolger umfassend überarbeitet worden. Es gehört zu den wichtigsten Erträgen der neueren Rembrandtforschung, daß die Profile und Leistungen der einzelnen Maler sehr viel deutlicher geworden sind und ernst genommen werden. Der Umfang der Überarbeitung ist jedoch auch hier ein Gradmesser für Slives Sympathien: während Jan Lievens – zu Recht – erheblich aufgewertet wird, gibt es über Dou leider fast nichts Neues. Eeckhouts Vielseitigkeit wird richtig gewürdigt, abgebildet aber wird nur ein ganz rembrandteskes Werk anstelle einer seiner hervorragenden selbständigen Historien. Gänzlich erneuert und erheblich erweitert sind die Ausführungen über Nicolaes Maes, dessen Bedeutung für die Delfter Interieurmalerei hervorgehoben wird, auf neuen Füßen stehen u. a. auch Barent Fabritius und Willem Drost. Die in der Erstfassung sehr straffen Linien dieses Kapitels sind nun durch eine Fülle von eingestreuten Informa-

tionen über Auftraggeber, Querverbindungen und interessante Detailerkennnisse gelockert.

Die Einordnung des Jacob Adriaensz. Backer in dieses Kapitel macht deutlich, daß das beibehaltene alte Gliederungssystem dem neuen Kenntnisstand nicht mehr gewachsen ist. Dieser Maler gehörte, wie heute allgemein bekannt, weder zu Rembrandts Schülern noch zu seinen Nachahmern (aber selbst Sumowski eröffnet wider besseres Wissen mit Backer die alphabetische Reihe der Rembrandtschüler). Er war zeitweilig Rembrandts Konkurrent und hat sich als Historien- und Porträtmaler mit ihm messen müssen. In einem eigenen Kapitel über die Historienmalerei außerhalb der Rembrandtschule hätte er mit seiner eigenen »Schule« zweifellos einen Ehrenplatz verdient. Slive stellt ihn nur als Porträtisten vor und erwähnt lediglich die Existenz der Historienbilder.

In der Einführung des folgenden Kapitels über die Genremalerei fehlt ein langer Absatz, der in der Erstausgabe auf die damals aktuellen Erkenntnisse zu allegorischen Bildtraditionen und zu moralisierenden und didaktischen Intentionen aufmerksam machte. Slive war einst der erste amerikanische »Promotor« der neuen ikonologischen Ansätze in der Erforschung der holländischen Malerei (vgl. S. Slive, *Realism and Symbolism in Seventeenth Century Dutch Painting. Daedalus* 91, Nr. 3, 1962, S. 469–500). Die Ikonologie hat in den gegenwärtigen Methodendiskussionen scheinbar einen schweren Stand, aber man sollte nicht vergessen, daß sie in der Forschungspraxis nach wie vor ihren festen und berechtigten Platz hat, wie das neue Katalogbuch zu Vermeer beweist. Auch Slive bedient sich ihrer Erkenntnisse weiterhin, wenngleich mit skeptischen Vorbehalten, die er gerne spielerisch zum Vortrag bringt. So heißt es etwa über Vermeers »Schlafendes Mädchen« (New York, Metropolitan Museum): »As an admonition to use alcoholic beverages moderately the painting was probably a failure. The chance of looking as beautiful as Vermeer's sleeping young woman is enough to drive a woman to drink«. Im übrigen behält die Erstfassung großenteils Bestand. Bei Vermeer fällt die günstigere Beurteilung des Spätwerkes auf. Im Anschluß an aktuelle Monographien gewinnen Pieter de Hooch, Frans van Mieris d. Ä. und das Ehepaar Leyster/Molenaar neue Statur, auch zu terBorch gibt es viel Neues. Jacob Ochtervelt, einst unter die Maler der Dekadenphase nach 1675 verbannt, gehört jetzt zu den Vertretern der Blütezeit.

Die Landschaftsmalerei hatte Slive in der Erstfassung noch gegen moderne Kritik an realistischer und gegenständlicher Kunst in Schutz nehmen müssen; diese Apologie ist mangels Aktualität weggefallen. Wichtige Abschnitte, z. B. über Van Goyen und Salomon van Ruysdael, sind fast unverändert übernommen worden, hinzugekommen sind Ausführungen zu

Allaert van Everdingen und Philips Koninck sowie eine Übersicht über die Schlachtenmalerei im Anschluß an Esaias van de Velde. Durchgreifend aktualisiert erscheinen Paulus Potter und Adriaen van de Velde. Die Kunst des Jacob van Ruisdael gehört zu Slives eigenen Forschungsschwerpunkten, und es wundert nicht, daß dieser Abschnitt am intensivsten überarbeitet worden ist und gegenüber der Erstfassung ein ganz neues Bild bietet. Die beiden Fassungen des »Judenfriedhof« (Dresden und Detroit) nehmen als allegorische Landschaften aus Slives Sicht eine Ausnahmestellung in der holländischen Landschaftsmalerei ein, und er benutzt die Gelegenheit zu einer ausführlichen und prinzipiellen Kritik an neueren Versuchen, den ikonologischen Ansatz auch auf Landschaftsgemälde anzuwenden. Gleichwohl ist er wenig später bereit, für die Kühnheit Aelbert Cuyp's patriotische Symbolbedeutung zu akzeptieren. Gleiches gilt im anschließenden Kapitel über die Marinemalerei auch für die allegorischen Auslegungen von Seestücken mit Stürmen und Schiffskatastrophen, wie sie Margret Russell und Lawrence Goedde vorgeschlagen haben. Neben Hendrik Vroom als dem Begründer der holländischen Marinemalerei wird jetzt auch sein Schüler und Konkurrent Cornelis van Wieringen ausführlich gewürdigt. Das lange für das Hauptwerk Vrooms gehaltene monumentale Gemälde der »Seeschlacht von Gibraltar am 25. April 1607« mit den in die Luft gesprengten spanischen Matrosen (Amsterdam, Rijksmuseum) gilt jetzt einhellig als Werk Wieringens; es hätte trotzdem eine Abbildung verdient! Der Abschnitt über Porcellis gehört zu den gelungensten Neuformulierungen des Bandes, während es zu Jan van de Cappelle offenbar nichts Neues zu sagen gibt. Ein besonders erhellender Einschub beschreibt eine kontroverse Zuschreibungsdiskussion um einen angeblichen Porcellis: Allaert van Everdingen, Jacob van Ruisdael und Willem Kalf gehörten zu der Expertenrunde, deren Ratlosigkeit heutige Kenner zu bescheidener Zurückhaltung mah-

nen soll. Solche lebendigen Einblicke – in einer Übersichtsdarstellung mit Handbuchcharakter eher unüblich – gehören zu den unverwechselbaren Glanzlichtern des Textes. Im Kapitel »*Italianate and classical painting*« war zu beinahe jedem Maler eine Fülle neuer Einzelerkenntnisse und Neubewertungen zu verarbeiten, was zu einem erheblich erweiterten Umfang und somit auch zu einem neuen Gewicht dieses Teils geführt hat. Der Abschnitt über Jan Lingelbach ist größtenteils dem Bemühen gewidmet, die ältere Zuschreibung des »*Kringelverkäufers*« (Rom, Galleria Nazionale) an Pieter van Laer wieder ins Recht zu setzen. Dies scheint mir bemerkenswert als eines der ganz wenigen Beispiele einer Zuschreibungsdiskussion im Text dieses Buches, wofür eindeutig Slives persönliches Engagement für »one of the most touching of all bambocciate« ausschlaggebender war als die wissenschaftliche Bedeutung dieses Problems.

Bis auf einen ikonologischen Einschub ist die lange Einleitung des Porträtkapitels über die Stellung der holländischen Porträtmalerei in der Bildniskunst der Neuzeit fast wörtlich stehen geblieben. Das ist bedauerlich, denn ihre Situierung zwischen den Polen eines extrovertierten Frans Hals und eines introvertierten Rembrandt folgt einer arg klischeehaften Vorstellung. Aufmerksamkeit und Sympathie des Verfassers gelten neben Hals und Rembrandt vor allem den Malern der Gründungsphase (Moreelse, Mijtens, De Keyser, Van der Voort). Von den Späteren wird Bartholomeus van der Helst ausführlich, aber mit spürbarer Distanz behandelt. Seine Gleichstellung mit dem bis auf Ausnahmen mediokren Jan Verpronck als »representatives of the best level of portraiture around the middle of the century« ist nicht gerecht. Dafür erhalten Salomon und Jan de Bray einen neuen und verdienten Ehrenplatz. Die Spätphase mit Nicolaes Maes, Caspar Netscher und Jan de Baen konnte unter den einleitend dargestellten Gesichtspunkten nicht angemessen gewürdigt werden. Eine Verlagerung nach Teil II hätte

zweifellos bessere Voraussetzungen geboten. Unter den Schützenstücken hat Rembrandts »Nachtwache« entgegen allen apodiktischen Behauptungen doch mindestens einen Nachfolger gefunden: 1649 porträtierte Martinus Lengele »Rochus und Ijsbrant Smout als Kapitän und Fähnrich der Den Haager Blauen Kompanie« in einer deutlich von Rembrandt abgeschauten Inszenierung (89 x 120 cm, 1985 im Amsterdamer Kunsthandel; Abb. 1) – zwar nur ein Privatauftrag und sicher eher eine Kuriosität als ein großes Kunstwerk, aber immerhin!

Das Kapitel über die Architekturmalerei ist besonders gründlich überarbeitet und erweitert worden. Houckgeests revolutionäres Bild der Innenansicht der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Willems I. von 1650 (Hamburg) wird durch eine ganzseitige Farbtafel angemessen hervorgehoben, die wissenschaftlichen, politischen und künstlerischen Voraussetzungen werden hervorragend dargestellt. Es fehlt eigentlich nur der Hinweis, daß die Architekturbilder in Holland im 17. Jh. die am höchsten bezahlten Gemälde überhaupt waren.

Die Stilleben scheinen für Slive von allen holländischen Bildern die dankbarsten Objekte für Ikonologen zu bieten. Auch dieses Kapitel ist erheblich umfangreicher geworden, u. a. durch Einschübe zum Fisch-Stilleben und zum »Lob des Herings« (wobei der Hinweis auf den einschlägigen und zweifellos auch benutzten Aufsatz von G. J. M. Weber in *Oud Holland* 101, 1987, S. 126-140 fehlt) sowie durch ausführlichere Besprechung der stillebenhaften Arbeiten Rembrandts und einzelner Maler wie Willem van Aelst. Ein längerer neuer Abschnitt wird Otto Marseus van Schrieck und Matthias Withoos gewidmet, den Malern geheimnisvoller Bilder von Unkraut und Ungeziefer. Vermißt werden die »trompe-l'oeil«-Stilleben, auf deren Existenz lediglich im Zusammenhang mit dem Rembrandtschüler Samuel van Hoogstraten an früherer Stelle knapp hingewiesen wurde; vermißt wird unverständlicherweise auch die Leidener »Große Vanitas« des David Bailly, die doch zu den meistdiskutierten Hauptwerken der holländischen Malerei überhaupt gezählt werden darf. Die Einleitung zu Teil II, 1675-1800, erweitert die historischen Hintergrundinformationen um »Trends of Criticism and Collecting« und damit um eine der substantiellsten Bereiche-

rungen gegenüber der Erstfassung. Dazu gehört eine Übersicht über die akademische Kunstliteratur in den Niederlanden sowie eine Charakterisierung der bedeutendsten Sammlungen und kunsthändlerischen Transaktionen mit Bildern des 17. Jh.s, wie immer mit anschaulichen Details ausgemalt. Auch das anschließende Kapitel »The Decorative Tradition« geht ausführlich auf theoretische Grundlagen ein, insbesondere auf das *Groot Schilderboek* des Gerard de Lairese. Slive thematisiert in diesem Zusammenhang auch die akademisch-klassizistische Rembrandtkritik. Obwohl die »kameren plafondschilderij« mit ihren meist allegorischen Darstellungen ausführlicher als zuvor behandelt wird, scheint das abwertende Urteil über diese sogenannte Verfallsperiode überall durch. An späterer Stelle wird die neue Vorliebe für Wandmalerei, Bildertapeten und Wandbehänge als Ursache des abnehmenden Interesses an Gemälden im 18. Jh. bezeichnet.

Gegenüber den Malern von »Genre, Portrait and Cabinet-sized History Painting« im folgenden Kapitel wird die Kritik konkret: man sei den eigenen akademischen Maßstäben nicht gerecht geworden und man habe »the significance of the insignificant« vergessen, die eigentliche Tugend der Maler des »Goldenen Jahrhunderts«. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht Adriaen van der Werff, der als geadelter kurfürstlicher Hofmaler schon immer den Niedergang der Bürgertugenden bei den holländischen Malern personifizieren mußte. Die Monographie von Barbara Gaehtgens hat wesentlich neue Zugänge zu diesem Künstler erschlossen, aber Slive steuert auch in diesem Fall lieber einen Vergleich mit Rembrandt an. Sehr viel mehr Gerechtigkeit widerfährt den Malern des 18. Jh.s, deren Schaffen als Weiterentwicklung der realistischen Tradition verstanden werden kann. Cornelis Troost – Hollands Gegenstück zu Englands William Hogarth – wird mit Gusto präsentiert, auch seine Verbindungen zum Theater finden jetzt Beachtung, und das prachtvolle Bildnis von Vater und Sohn Tonneman (1736, Dublin) wird von einem Blick in die Skandalchronik begleitet. Von Troosts Hauptwerk, der geistreichen Serie der Pastellinterieurs, welche die zunehmenden Auflösungserscheinungen einer bürgerlichen Trinkerrunde schildern (nach den Anfangsbuchstaben der Beischriften NELRI-Serie genannt), hätte man mindestens noch ein zweites Bild reproduzieren sollen. Der Witz liegt gerade in der souverän kalkulierten Verbindung von zeitlicher Abfolge und wechselndem Blickpunkt. Cornelis Ploos van Am-



Abb. 1 Martinus Lengele: »Rochus und Ijsbrant Smout als Kapitän und Fähnrich der Den Haager Blauen Kompanie« 1649, auf Leinwand, 89 x 120 cm, 1985 Kunsthandel Drs. John H. Schlichte Bergen, Amsterdam; ehemals Sammlung Alfred Morrison, Großbritannien.

stel, als Sammler und Kopist eine zentrale Figur des holländischen Kunstlebens im 18. Jh., wird anlässlich seines Porträts von der Hand des George van der Mijn neu vorgestellt. Mit Wybrand Hendriks (1744-1834) begegnen wir einem überraschend frühen Vermeer-Verehrer, mit dem Interieurmaler Jan Ekels d. J. (1759-1793) einem nicht minder überraschenden Vorläufer Georg Friedrich Kerstings. Den Abschluß bilden die Stillebenmaler Rachel Ruysch und Jan van Huysum, die späten Italianisanten und Gaspar van Wittel (Vanvitelli) als Begründer der Vedutenmalerei.

Die Anmerkungen bieten Raum für Kontroversen, Darlegung offener Probleme und Revisionen früherer Meinungen. Die Bibliographie mit gelegentlichen – nützlichen – Glossen ist umfangreich und repräsentativ, hätte aber von älterem Ballast durchgreifender entrümpelt werden dürfen, z. B. ist das unsäglich Buch von Max Eisler, *Der alte Rembrandt*, Wien 1927, ohne jeglichen Erkenntniswert, wird aber als bisher einzige selbständige Publikation zum Thema mitgeschleppt.

Aktuelle deutschsprachige Beiträge sind nur unsystematisch erfaßt, an Büchern fehlt so Wichtiges wie G. J. M. Weber, *Der Lobtopos des lebenden Bildes* (1991), und so Nützliches wie M. North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter* (1992). Im Text habe ich aktuelle Informationen über die Werkstatt- und Ausbildungspraxis vermißt, und auch die zuständige Abteilung II F der Bibliographie weist in dieser Hinsicht erstaunliche Lücken auf (vgl. M. J. Bok, »nulla dies sine linea«. De opleiding van schilders in Utrecht in de eerste helft van de 17de eeuw. *De zeventiende eeuw* 6, 1990, S. 59-68; R. de Jager, Meesters, leerjongen, leertijd. Een analyse van 17de-eeuwse Noordnederlandse leerlingscontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden. *Oud Holland* 104, 1990, S. 49-111; ferner: H. Miedema, Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilder in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw. *Oud Holland* 101, 1987, S. 13-21. Die Zahl der Druckfehler ist bedauerlich hoch.

Insgesamt bietet der neue Band eine aktualisierte und sinnvoll erweiterte Version der Erstfassung. Das im Vorwort angekündigte neue Bild der holländischen Malerei habe ich nicht gefunden, dazu hätte es auch einer neuen Struktur bedurft. Zusammen mit dem alten Aufbau hat der neue Band auch die unverwechselbaren Qualitäten der Erstfassung geerbt, die mit der Persönlichkeit des Autors zu tun haben. Dazu gehört eine weit über das Spezialistentum hinausreichende wissenschaftliche Kompetenz als Forscher und Kenner und eine eminente Befähigung zu anschaulicher und lebendiger Darstellung. Slive hat überdies stets ein offenes Auge für malerische

Qualitäten, die der Moderne seit Constable kongenial erscheinen. Immer wieder wird die Wertschätzung der Realisten und Impressionisten für die alten Holländer angesprochen. Diese Perspektive bestimmt das Urteil und versucht, Konflikte mit dem Postulat historisch angemessener Betrachtungsweise auszuhalten. Man sieht sich daher häufig zu Widerspruch gereizt, läßt sich aber gerne wieder von der spürbaren Begeisterung des Autors anstecken und von der Souveränität seines ebenso prägnant wie temperamentvoll formulierten Urteils überzeugen.

Hans-Joachim Raupp

SUSANN WALDMANN

Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts

Frankfurt am Main, Vervuert Verlag 1995. 286 Seiten, 9 Farb- und 65 Schwarzweißabbildungen. DM 88,—

Susann Waldmanns *Beitrag zur spanischen Porträtmalerei* — so der Untertitel des Buches — nimmt sich erstmalig monographisch eines Bildthemas an, das von der Kunsthistoriographie bislang nahezu unberücksichtigt blieb. Zwar widmete Juan Antonio Gaya Nuño 1950 den *Autorretratos de artistas españoles* eine kleine Studie (Barcelona/Buenos Aires 1950), doch läßt sich hierin genausowenig wie in den Einzelbeiträgen der kürzlich erschienenen Aufsatzsammlung *El retrato en el Museo del Prado* (Felipe V. Garín Llombart u. a., Madrid 1994) ein methodischer Ansatz erkennen, der die Darstellung des Künstlers etwa auf ihren Ursprung oder ihre Situierung innerhalb der spanischen Kunstproduktion des 16. und 17. Jh.s befragte; allein der Beitrag »El retrato clásico español« von Alfonso Emilio Pérez Sánchez, 215-248, geht, wenn auch nur kurz (246f.), auf die besondere Problematik des Künstlerporträts ein. Es ist das Verdienst

der Autorin, diese Sondergattung innerhalb der Porträtmalerei erstmalig für Spanien definiert und ihre sozialhistorischen und kunsttheoretischen Voraussetzungen untersucht zu haben. So bilden ihre grundlegenden Untersuchungen zum »Stellenwert der Malerei und des Künstlers im Spanien des späten 16. und 17. Jh.s« im 1. Teil und zum »Porträt in der spanischen Kunstliteratur« im 2. Teil des Buches einen adäquaten Ausgangspunkt für sorgfältige Einzelanalysen von 19 Gemälden im 3. Teil der Studie, die neue und oft unerwartete Ergebnisse bringen.

Die im europäischen Vergleich überraschende Tatsache, daß im Spanien des 17. Jh.s nur wenige Bildnisse als autonomer Ausdruck künstlerischen Selbstverständnisses entstanden sind, führt zu Fragen nach der Bildniswürdigkeit des Künstlers und dem Ursprung der Gattung. Die Bildniswürdigkeit ist, wie auch Bildwürdigkeit in den anderen »profanen« Bildgattun-