Originalveröffentlichung in: Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung : holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998, S. 7-20

Wolfgang Kemp

Vorwort

Für seinen Dialog *Das geistliche Gastmahl* erfindet Erasmus eine merkwürdige »Eingangsszene«. Eusebius, der Gastgeber und Besitzer der Villa, die den Ort des Gespräches stellt, bittet die Freunde, das Portal zu passieren, an dem ein Bild des Petrus Wache hält.

EUSEBIUS: Mein Türhüter ist auch nicht stumm. Er spricht zu den Eintretenden in drei Sprachen.

TIMOTHEUS: Was spricht er?

EUSEBIUS: Warum liest du nicht selbst?

TIMOTHEUS: Die Entfernung ist zu groß, als daß die Augen sich darauf einstellen könnten.

EUSEBIUS: Hier hast du eine Brille, die dich zu einem Lynkeus macht.

TIMOTHEUS: Das Lateinische sehe ich. Willst du zum Leben eingehen, so befolge die Gebote. Matthäus, Kap. 19.

EUSEBIUS: Nun lies das Griechische!

TIMOTHEUS: Ich sehe die griechischen Buchstaben zwar, doch sie sehen mich nicht. Daher will ich diese Aufgabe dem Theophilus abtreten, der immer Griechisch trällert.

THEOPHILUS: Μετανοήσατε καὶ ἐπιστρέψατε. Apostelgeschichte, Kap. 3.

CHRYSOGLOTTUS: Das Hebräische will ich mir vornehmen.

וְצַדִּיק בֶּאֱמוּנָתוֹ יִחְיֶה.

EUSEBIUS: Dünkt euch der Torhüter unfreundlich, der sogleich mahnt, daß wir uns von den Lastern abkehren und zur Übung der Frömmigkeit wenden sollen?

Ich füge diesen Text dem Korpus der von Svetlana Alpers gesammelten Zitate hinzu und stelle ihn an den Anfang, um in ihrem Sinne den Einstieg in das Thema »fremd« zu machen, um eine neue Distanz *und* Perspektive zu gewinnen, wenn der Gegenstand die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts und in weiterem Sinne die Darstellungstradition des Nordens sein soll. Im ganzen Dialog des Erasmus geht es um Bilder und Texte, um Inschriften und Kommentare, um den rechten und den falschen Schrift-

sinn. Ein Text also, der ins Zentrum eines – nach Alpers – südlichen, italienischen Welt- und Kunstverständnisses zielt: Im Zentrum liegt der Text, das Wort; von ihm aus empfangen Kunst und Kunstwissenschaft ihre Direktiven. Nun ist der Autor aber ein Humanist des Nordens, und das verändert das gemeinsame Anliegen der Humanisten diesseits und jenseits der Alpen in einem Maße, daß man sagen kann: Dieser Text kann unmöglich in Italien entstanden sein. Im Grunde schreibt Erasmus hier sogar gegen seine eigene große Überzeugung und Hoffnung an, daß es den einen und eigentlichen Schriftsinn, den *sensus germanus* geben könne. Der *sensus germanus* pocht auf die Unbedingtheit und Allgegenwart des Wortes in der Welt. Was aber erfahren wir in dem kurzen Zitat? Texte wollen, bevor sie verstanden werden, gelesen sein. Sie haben eine Entfernung, sie haben eine Oberfläche, sie bedürfen optischer Hilfsmittel. Sie wollen wie ein Bild gesehen werden (*Graeca video*), und wenn sie zurückschauen, werden sie verstanden, im anderen Falle nicht *(at illa non vident me)*. Die Unterbrechung des Sehkontaktes verhindert Verstehen, Wissen, Weltaneignung. Der Anerkennung des sichtbaren Status des Textes entspricht auf anderer Ebene und ebenso unübersehbar die Tatsache, daß der *sensus germanus* in vielen Gestalten erscheint. Der eine Textsinn bedarf dreifacher Ausarbeitung in drei Sprachen und drei Schriften, und er bedarf dreier Leser oder Seher. Ob diese ihn verstehen, wird nicht klar. Das Lateinische ist die Sprache des Dialogs, also geht das erste Bibelzitat im Text auf, aber zu einer Übersetzung des Griechischen und Hebräischen kommt es nicht. Möglich, daß der Leser des gesprochenen Dialogs in die gleiche Situation gerät wie Timotheus: Er sieht etwas, was ihn nicht sieht. So steht fest, daß Erasmus nicht jener (italienischen) »fallacy of presence« verfällt, von der Terence Cave in diesem Zusammenhang spricht: Der Humanist des Nordens kennt das Wort nicht als unmittelbar präsent, als reinen Sinn, er konstatiert vielmehr seine vielfache Auflösung und Auffächerung, seine Vermittlungen, seine Bedingungen; er kennt das Wort als Schrift, als Oberfläche, als Be-Schreibung. All das wird in diesem Buch eine große Rolle spielen. Und wenn schon für das Textverständnis des Nordens die sichtbare Repräsentation vor der Präsenz des Sinnes kommt, dann rückt das eigentliche Medium des Sehens, die Malerei, in den Rang einer wahrhaft repräsentativen Kunst auf.

Dieses Buch, richtig gelesen, gibt uns die Chance, die große Malerei des holländischen 17. Jahrhunderts neu zu sehen. Ich schreibe das so vorsichtig, weil die hier zuständige Forschung innovative Anstöße häufig ignoriert oder nur verspätet angenommen hat. Ein kurzer Rückblick kann das verdeutlichen. Die Kunstgeschichtsschreibung des »Goldenen Zeitalters« der holländischen Kunst steht immer noch in einer bedeutenden und notwendigen Tradition des Positivismus. Das Recherchieren von Œuvre-Katalogen, ja von Gesamtverzeichnissen ganzer Schulen und Gattungen, das Zu- und Abschreiben ist – wie es scheint – eine immerwährende und immer neue Aufgabe. Erinnern wir uns daran, daß der erste kritische Katalog überhaupt dem Werk Rembrandts gewidmet wurde – das war im 18. Jahrhundert –, und halten wir daneben, daß derzeit drei Unternehmen dem Werk und dem Umkreis des gleichen Künstlers gelten: das neue kritische Verzeichnis seiner Gemälde und die katalogartigen Übersichten über die Zeichnungen und die Gemälde seiner Schüler durch Werner Sumowski, dann erfahren wir im Ausschnitt etwas von der Konstanz und Aktualität dieses Unterfangens. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Interessen des Kunsthandels und Kunstbesitzes sich hier ebenso förderlich wie fordernd ausgewirkt haben. Der allezeit große Umsatz an niederländischer Malerei hat viele beschäftigt, hat aber auch viele Kräfte davon abgehalten, neue Annäherungsweisen zu erproben. Jedenfalls war diese Kunst nie das Ausgangsgebiet für Methodenversuche, mit einer Ausnahme, auf die ich gleich zurückkomme. Die Formanalysen vom Schlage Riegls, Wölfflins, Hetzers haben sich an italienischen und deutschen Werken geschult; das gleiche gilt für die Ikonographie/Ikonologie Warburgs und Panofskys. Holländisches wurde, wenn überhaupt, erst relativ spät eingeholt und geriet dabei in eine Schräglage, zu der Svetlana Alpers einiges zu sagen hat. Es gibt einen sehr merkwürdigen späten Versuch Warburgs über Rembrandt, und von Hetzer haben wir einen schon kurios zu nennenden Essay über Rembrandt und Giotto. Panofsky hatte allerdings schon 1933 in seiner Interpretation von Rembrandts *Danae* gezeigt, daß die Ikonographie in holländischen Bildern durchaus ein Betätigungsfeld findet. Doch darf der derzeitige Boom in ikonographischen Deutungen nicht an eine konstante Entwicklungsgeschichte denken lassen – auch eine Sehweise, die heute so selbstverständlich und bereits

Gemeinbesitz eines breiten Publikums geworden ist, hat große Schwierigkeiten bei ihrer Durchsetzung gehabt. Die »Gründungsschriften« von Panofsky (1933), Rudolph (1938), Kauffmann (1943) blieben doch recht vereinzelt, und es kam bis gegen Ende der sechziger Jahre zu keiner Verdichtung der Forschungs- und Publikationstätigkeit. Hatte es eine Methode schon schwer, die nach Erfolgen andernorts nur der Applikation bedurfte, so war das Scheitern eines Ansatzes, der sich zuerst an holländischem Material erprobt, so gut wie vorauszusehen. Ich denke an Alois Riegls 1902 zuerst erschienene Studie *Das holländische Gruppenporträt,* die am Ende seines viel zu kurzen Wirkens steht und von daher noch doppelt belastet war – fast notwendig begriff man dieses Werk als Fortsetzung und nicht als Neubeginn, als Fortsetzung eines ahistorischen Formalismus und nicht als Neubeginn einer Kunstwissenschaft auf der Ebene der Kommunikationstheorie und Rezeptionsästhetik. Riegl, um es ganz kurz zu sagen, wollte in dieser Studie zeigen, welche Möglichkeiten die Kunst und welche Möglichkeiten die Gesellschaft hat, um Menschen miteinander in Beziehung zu setzen und diese interpersonalen Beziehungssysteme auf Außenstehende, auf Betrachter und Forscher zu beziehen. Mit diesem Versuch lag Riegl vergleichbaren Anstrengungen, etwa der Neuorientierung der Sprachwissenschaft durch Karl Bühler, um viele Jahre voraus. Die Methodendiskussion seines eigenen Faches hat er nicht erreichen können, und was die Entwicklung der niederländischen Kunstgeschichtsschreibung angeht, so verhielt man sich so, als wäre diese Studie nie vorgelegt worden.

Nun kommt Svetlana Alpers. Und wieder erneuert sich die Grundsituation, formiert sich Abwehr als Reflex. Man kann zwar ein solches Buch nicht mehr totschweigen – seit Riegls Tagen hat nicht nur die Kommunikationstheorie, sondern haben auch die Kommunikationsmöglichkeiten an Bedeutung gewonnen –, aber dafür ist die direkte Ablehnung, der Verruf um so stärker. Dieses Buch ist gelobt worden von Kunsthistorikern, Kritikern und Künstlern, die nicht oder nicht nur im Bereich der holländischen Kunstgeschichte arbeiten. Die engeren Fachkollegen von Svetlana Alpers haben es dagegen heftig attackiert. Unterstützt wurden sie von einigen Größen des Faches, die dem Status quo ihre Größe verdanken und jede neue Anstrengung scheuen. Weitaus ernster zu nehmen als

die Argumente dieser Kritiker ist ihre Kritik als Symptom. Zum einen wird da eine hausgemachte Problematik akut. Eine Disziplin, die nie eine eigene Herangehensweise entwickelt und sich lieber fremdbestimmter Denk- und Sprachmuster bedient hat, zuckt vor einer Theorie ihres Gegenstandes zurück, die so fremd aussieht, weil sie zum erstenmal eine Innenansicht sein könnte. Zum anderen reagiert das Fach hier reflexartig auf eine Situation, die man kurz als Krise der Ikonographie bezeichnen kann. Alpers' Buch betrifft diese Methode als ganze, nicht nur ihre Anwendung auf die holländische Kunst. Die Niederlandisten wehren sich nur heftiger, weil sie – nicht zu Unrecht – glauben, zur Durchsetzung ihres Ansatzes auf ihrem speziellen Gebiet mehr geleistet zu haben als andere. Die anderen Ikonographen sind aber auch gemeint; sie wissen es nur noch nicht oder wollen es nicht wissen.

Es gibt immer mehr und immer bessere Gründe für eine Kritik an der Ikonographie. Aber sie vorbehaltlos auszusprechen wird auch immer heikler. Damit meine ich nicht, daß man sich bei einem Großteil seiner Kollegen unbeliebt macht – schließlich repräsentiert, Martin Warnke zufolge, die Ikonographie so etwas wie den »Internationalen Stil« der Kunstwissenschaft. Eine notwendige, radikale Kritik der Ikonographie ist heikel, weil sie kulturpolitisch das Falsche bewirken kann. Die Ikonographie ist immer dann notwendig, wenn ganze Kontinente des Geisteslebens verlorengegangen sind oder im Moment abdriften. Das war im 19. Jahrhundert so, als ein breites Kunst- und Reisepublikum meist protestantischer Observanz an eine unvertraute Kunst herangeführt werden mußte – damals entstanden etwa die einschlägigen ikonographischen Handbücher von Anna Jameson. Das war in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts so, als der Schulunterricht in den Alten Sprachen von der bis dahin gültigen Verbindung von Sach- und Sprachunterricht auf eine Sprach- und Denkschulung neuhumanistischer Prägung umgestellt wurde – damals mußte durch die wissenschaftliche Ikonographie aufgefangen werden, was einst zum verläßlichen Grundwissen des Bildungsbürgers gehört hatte: Mythologie, antike Geschichte und Realienkunde. Das ist heute so, da weder Bibellektüre noch mythologische Kenntnisse noch Beherrschung der Alten Sprachen vorausgesetzt werden können und da die Identifizierung eines Gesprächs zwischen einem Mann und einer Frau an

einem Brunnen schon eine kleine eigenständige Forschungsleistung darstellt – daher rührt der späte Erfolg ikonographischer Schriften, denn im Taschenbuch, in großen Auflagen und praktischen Übersetzungen gibt es Panofsky, Wind, Warburg u. a. erst seit dem Ende der siebziger Jahre bei uns. Gerade hier könnte nun eine strenge Wissenschaftskritik ansetzen und fragen, ob Nicht-mehr-Wissen ausreichende Begründung für eine Methode sein kann. Aber gerade hier ist auch Vorsicht und Zurückhaltung geboten – denn was ist gegen eine Bemühung einzuwenden, die sich redlich gegen den galoppierenden Gedächtnisverlust, gegen Kulturzerstörung und einen visuellen Analphabetismus stemmt?

Bei der Beantwortung dieser Frage kann der Kunstwissenschaftler ein schlechtes Gewissen gegen ein anderes austauschen. Wer die Wahrheit mehr liebt als die Kulturpolitik (Amicus Panofsky, sed magis amica veritas), wird mit Svetlana Alpers und gegen die Ikonographie feststellen, daß in dieser Methode eine unzulässige Vermischung von Frage und Gegenstand, von Werkzeug und Material stattgefunden hat. An anderer Stelle, nicht in diesem Buch, kommt Alpers auf die spezifisch amerikanische Tradition der Ikonographie/Ikonologie zu sprechen. Panofsky habe seinen in die USA importierten Ansatz als »humanistische Disziplin« etabliert, als Heimstatt einer großen europäischen Tradition, die ihre Inspirationsquellen in Antike und Renaissance und ihren Gegenpol im nationalsozialistischen Deutschland hatte. Eine derart wiederum kulturpolitisch motivierte Ikonographie setzte in Amerika einen Kunst- und Wissenschaftsbegriff durch, der am Teil für das Ganze Maß nahm. Die Optionen hießen: Antike, Humanismus, Renaissance, Italien. »Kunstgeschichte als humanistische Disziplin« bildete sich heran als Wissenschaft vom Humanismus. Dem nordischen Totalitarismus setzte sie die Autorität der Antike, den Glanz der italienischen Kunsttradition, die Macht einer Wortkultur entgegen. In dieser Entscheidung, in ihrem inneren Widerspruch sehe ich den Grund dafür, daß neue Ansätze am ikonographischen Vorgehen kein Genüge mehr finden. Das Buch von Svetlana Alpers kämpft sich erst einmal die Voraussetzungen dafür frei, daß eine dezidiert nichtitalienische, nicht an der Autorität des Textes orientierte Kunst überhaupt besprochen und begriffen werden kann. Dabei gerät natürlich mehr in Bewegung als die Kunstgeographie. Die Ikonographie

verabsolutiert nicht nur eine bestimmte künstlerische und kulturelle Tradition, sondern, von ihr ausgehend, auch eine Technik der Deutung. Ihr »Logozentrismus« (um Derridas Schlagwort übertragen zu gebrauchen) bedingt fast notwendig ein Verständnis von Kunst, das auf das Sag- und Benennbare, auf den einen und festen Sinn hinauswill. Dabei verschlägt es nichts, wenn die Ikonographie das vielstrapazierte Modell des vierfachen Schriftsinns bemüht und statt einer mehrere Auslegungen zuläßt oder wenn die Ikonographie der holländischen Malerei auf die moralische Ambivalenz von Symbolen (in malo und in bono) verweist: Dann wird Bedeutung eben mehrfach, aber immer nach dem gleichen Modell produziert. Hier erklärt sich auch, warum die Ikonographie lange Zeit so große Schwierigkeiten mit der holländischen Kunst hatte und warum die »Wortgemälde«, die Embleme, dann so begeistert als Clavis interpretandi angenommen wurden: Der ikonographischen Konzeption des Sinns ist vorgängig die Vorstellung einer Intention, wie sie sich im Auftrag, im Programm, im »Vortext«, im vorbestimmten Kontext, in der nachweisbaren Konzeption eines Künstlers dingfest machen läßt. Nur, wie nähert man sich einer Kunst, so fragte Svetlana Alpers schon 1972, die in der Regel ohne das alles auskommt, die nur ganz wenige Werke im Auftrag geschaffen hat? Ist das, was für dieses Fehlen einspringt und es immer wieder vergessen macht, nicht Entschädigung genug und notwendig erster Ansatzpunkt? Wer sich also mit reduktionistischen Deutungen, mit Sinn(an)gleichungen à la: die Perle, die Traube, die Pfeife, der Offizier, die Windmühle bedeuten, sind gleich . . . nicht zufriedengibt, wird die Ikonographie nicht mehr verfeinern oder umbauen können, sondern wird sie verlassen müssen. Hatte es eine Zeitlang noch den Anschein, als ließe sich eine Ehe zwischen Strukturalismus und Ikonographie stiften – was aber auf einem Mißverständnis von seiten des Strukturalismus beruhte –, so haben die meisten neueren Richtungen – ich nenne nur: Dekonstruktivismus, Rezeptionsästhetik, Funktionsgeschichte, Hermeneutik, psychoanalytische Ansätze – nach dieser Seite einen deutlichen Trennstrich gezogen. Kurios ist, daß die beiden Ansätze, die ihrem Selbstverständnis nach den heftigsten Angriff auf die etablierte Kunstwissenschaft führen, Sozialgeschichte und Feminismus, mit ihrer Ikonographie der vernachlässigten Themen seit vielen Jahren zur Stabilisierung ihrer Gegner beigetragen haben.

Konzentrieren wir uns im folgenden auf Alpers' genuin holländische Tätigkeit: auf das Schaffen eines neuen Grundes. Es kann dabei nicht Aufgabe eines Vorwortes sein, den Inhalt der einzelnen Kapitel vorwegzunehmen; verfolgen wir vielmehr die systematischen Bewegungen unserer Autorin. Dies ist lehrreich, denn die Kunstgeschichte hat hier eines der ersten Beispiele für ein neues Methodenbewußtsein, das sich durch das Vermeiden falscher Oppositionen auszeichnet. Diese Behauptung mag auf den ersten Blick erstaunen, da ja Alpers wie gesagt an einer Alternative zum italienischen Modell der Kunst und Kunstgeschichte arbeitet und da dieses Vorhaben nach gutem altem Revisionismus klingt. Es läßt sich jedoch zeigen, daß Alpers sich nicht in eine spiegelbildliche Konstellation locken läßt, die letzten Endes die holländische Malerei wiederum zu einem bedingten Reflex der italienischen machen würde. Es läßt sich dies leichter zeigen, wenn wir nicht in die Thematik Italien – Holland einsteigen, sondern betrachten, wie Alpers sich mit den Vorgaben der Forschung auseinandersetzt.

Die Deutung der holländischen Malerei fand Alpers bis zuletzt in eine äußerst unfruchtbare Polarität eingeklemmt, die man unter Heranziehung eines Begriffspaares von E. de Jongh auf die Formel *Realismus – Scheinrealismus* bringen kann. Auf der einen Seite die alte, letztlich bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Auffassung, die die Bilder der Holländer als ausschnitthaften, aber sehr getreuen Spiegel ihrer Welt ansieht und sie damit in ihrer Besonderheit an die Realität der nördlichen Niederlande bindet; auf der anderen Seite die Ikonographie, die die schöne Oberfläche und die hohe Malkunst nur für die Einpackung moralischer Botschaften hält und ihre »Führungsrolle... unter den Forschungsmethoden« darin begründet, »die holländische Malerei vollends und definitiv aus einer einseitig gesehenen Sonderstellung herausgelöst und in das große kontinentale Gefüge der signifikanten Grundlagen der westeuropäischen Bildkunst des 17. Jahrhunderts zurückgeführt zu haben« (Müller Hofstede). Daß diese Alternative von »einfacher Nachahmung« und »symbolischer Weltschau«, von »Speculum naturale« und »Speculum morale« (Bialostocki), von »Sinnbild und Abbild, Formulierung der Signifikanz und Formulierung der Realität« (Müller Hofstede) falsch gestellt ist, sollte eigentlich jeder einsehen, der auch nur die Anfangsgründe der Wissen-

schaftstheorie durchlaufen und einen ersten Begriff von der Eigenart holländischer Malerei gewonnen hat. Selbst in seinen penetranten Ausprägungen kann man den Realismus der Holländer nicht nur auf seinen Realgehalt, auf den vollkommenen Grad der Mimesis beschränken, und ebenso verfehlt wäre es, ja, es käme der Unterstellung einer kollektiven Selbstverleugnung gigantischen Ausmaßes gleich, wollte man die Malerei der holländischen Künstler nur als Mittel, und zwar als Mittel der Kommunikation wie der Verschleierung einer bürgerlichen Alltagsethik begreifen. Diese verfehlte Alternative überwindet man nicht mit Bialostocki, indem man nach klassischem Denkschema eine Synthese ansteuert; in diesem Fall soll die »poetische Qualität, das Metaphorische, das mit einer konventionellen Symbolik nichts zu tun hat« jene höhere Dimension eröffnen, die den Streit unter sich läßt und das Bedürfnis nach Salbung erfüllt. Aber man kommt auch nicht weiter, wenn man wie Müller Hofstede den »Widerspruch von Signifikanz und Realität« als Scheinproblem ausgibt, um ihn dann im Sinne eines kräftigen Sowohl-als-auch als konstitutive Dichotomie, »als doppelt gerichteten Grundimpuls der holländischen Malerei und Graphik« anzusprechen. Gegen diese verfehlte Alternative und gegen solch kostenlose Auswege aus ihr kann man den einfachen Satz stellen, daß an einem Realismus von der ostentativen Art des holländischen alles signifikant ist. Das heißt, bezogen auf die Theorie der einfachen Mimesis: Es gibt keine Bilder, die nichts bedeuten, und, bezogen auf die emblematische, ikonographische Interpretation: Es gibt keine Bilder, in denen nur irgend etwas etwas bedeutet. Was aber ist das Alles Bedeutende, das Bedeutende Alles? Alpers hält hier eine Reihe von operativen Begriffen bereit: Die Bedeutung ist weder abwesend, noch ist sie jenseits des Bedeutenden zu finden, sie steckt vielmehr in der Oberfläche, in der handwerklichen Gestaltung der Oberfläche, durch die schließlich alles, was wir hier verhandeln, zur Erscheinung kommt, sie steckt im Sichtbaren, in der Darstellung des oberflächlich Sichtbaren, zusammengenommen: Sie steckt in der Gestaltung einer Oberfläche, die Oberflächen sichtbar macht, und sie artikuliert sich durch einen Modus der Darstellung, den Alpers den beschreibenden im Gegensatz zum erzählenden nennt. Die Aufzählung der leitenden Kategorien macht deutlich, daß Alpers' Entscheidungen ganz einfach liegen: First things first, heißt ihre

Devise. Das, was wir als erstes sehen, empfinden, denken, wenn wir vor ein holländisches Bild treten, seine Sinnlichkeit, seinen Reiz, seine Präsenz, seine malerische Qualität, sollen wir nicht transzendieren, sondern erst einmal wahrnehmen. Wie oft ist dies schon gesagt worden, und wie selten hat man es zuletzt befolgt: Die holländische Malerei zeichnet sich durch eine nicht-hierarchische, offene, an Werten wie Unendlichkeit und Vielfalt orientierte, extrem nuancierende und erscheinungshafte Darstellungsweise aus. Sicher: Jedes Bild kann nur ein Modell für Wirklichkeit sein, es muß ihre Komplexität modellhaft reduzieren. Aber hält nicht die Art und Intensität der Komplexitätsreduktion einen starken Hinweis, ja Imperativ für den Interpreten bereit? Der bedeutendste Theoretiker dieses Problems, Niklas Luhmann, hat einmal geschrieben: »Nur Komplexität kann Komplexität reduzieren.« Ich würde in diesem Satz gerne das »kann« durch »dürfte« ersetzen und ihn an die Adresse der Ikonographen richten. Denn nicht allein die Bilder haben diese Tendenz unübersehbar eingebaut, auch die Sinnbilder und Embleme, an die sie als Berufungsinstanz dauernd appellieren, haben in Holland ganz im Gegensatz zu Italien die »Faktizität der Pictura« (Schöne), den Eigensinn des Bildes enorm gestärkt: Aus der Esoterik einer Geheimschrift ist in Holland die Exoterik einer Genremalerei geworden, »eine Kunst, die nichts will als die reine Vergegenwärtigung, das reine Jetzt und Hier«, worauf bereits von Monroy, der erste Erforscher der niederländischen Emblematik, verwies und was man immer wieder verleugnet hat, zuletzt, um ihn als Zeugen gegen Alpers anzurufen. Dieses Wahrnehmen und Aushalten bildlicher Komplexität heißt im methodischen Sinne wiederum und noch einmal: First things first. Wir sind Kunsthistoriker/innen, und uns ist in erster Linie die Interpretation von Bildern aufgegeben. Wie ein Bild als Bild funktioniert und welche Funktion als Bild es hat, an der Beantwortung dieser beiden Fragen haben wir im Grunde genug zu tun. Svetlana Alpers würde hier einhaken und Bilder durch Bildermachen *(picturing)* ersetzen, denn es geht ihr um ein aktives Konzept, um das Zustandekommen einer Produktion eher denn einer Rezeption. Auf jeden Fall hält sie die Kriterien und Begriffe zusammen, die den inneren Aufgabenbereich der Kunstwissenschaft betreffen und welche die alles entscheidende Differenz ausmachen: Kunst ist nicht Natur, sondern Darstellung der Natur, *picturing* ist nicht

Sehen, sondern dargestelltes Sehen, ein Bild hat keine Bedeutung, sondern produziert Bedeutung, Malerei ist nicht eine Kunst vor, jenseits, hinter der Leinwand, sondern auf der Leinwand, sie ist keine Ideenkunst, sondern ein Handwerk. Die Wahrheit liegt in der Mitte, in der Vermittlung, in der Produktion, in der Darstellung. Gerade die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts kann uns die Botschaft näherbringen, die grundsätzlich gilt, hier aber zur Engführung wird: »daß man der Repräsentation/ Darstellung nicht entgehen kann«. Dieser Begriff ist für Alpers zentral (sie zeichnet als Herausgeberin einer Zeitschrift mit dem Titel *representations* verantwortlich); um so mehr bedauern wir es, daß die deutsche Übersetzung *Darstellung* den Kern und Bedeutungsreichtum des englischen *representation* nicht angemessen wiedergibt, ein Problem, das natürlich schon andere Übersetzer vor uns hatten: »*Representation* meint in der angelsächsischen Philosophie ungefähr das Gemeinsame von *Vorstellen* und *Darstellen,* gelegentlich auch eine nicht näher spezifizierte Stellvertreterfunktion. Man hätte (wie Husserl es getan hat) hier den Terminus *Repräsentation* einführen können. Ich zog es jedoch vor, in diesem Fall einen Ausdruck zu vermeiden, der in der hiesigen philosophischen Diskussion nicht mehr in Gebrauch ist, und gab *representation* nach Möglichkeit mit *Darstellung* wieder, ansonsten (insbesondere in Kantischen Kontexten) mit *Vorstellung*« (Michael Gebauer). Hinzudenken muß man sich im kunsthistorischen Kontext Anklänge an Wiedergabe, Bild, Vorstellung, Vertretung, Repräsentation. Man geht aber in methodischer Hinsicht nicht fehl, wenn man die spezifische Leistung von *representation* in der Her- und Zurschaustellung eines (Bild-)Ersatzes begreift. Also nicht nur als Zeichen für etwas, mit eingebauter schiefer Ebene zum Sinn, zum Signifikat. Wenn es bei Louis Richeome 1601 heißt: »La figure est une chose faicte pour en représenter ou signifier une autre« und zu unbestimmtem Zeitpunkt später, aber noch in der ersten Jahrhunderthälfte bei Pascal: »Figure porte absence et présence«, dann haben wir eine Bedeutungsentwicklung, deren Tendenz durchaus aktuell ist. Man könnte sagen, die funktionale Sicht auf das Zeichen (chose faicte *pour)* wird durch eine ersetzt, die es selbst, seine spezifische Eigengestalt würdigt, die – um es zu wiederholen – seine Wahrnehmung aushält. Das Bild als Darstellung ist die An- und Abwesenheit des Darzustellenden zugleich; damit ist seine Wesenheit weder nur im

einen noch im anderen zu finden, weder in der vermeintlichen Präsenz des Vorbilds noch in der vermeintlichen Absenz eines Sinnes, der an der Präsenz des Äußeren sowieso nicht sein Genügen findet und gerne als absolute Präsenz gehandelt wird. Daß Alpers mit letztgenannter Auffassung nicht übereingeht, macht sie selbst unmißverständlich klar; daß ihre Kritiker sie dann einfach mit dem anderen Extrem identifizieren und sie auf die Seite der Abbildtheoretiker schlagen, kommt einem Mißverständnis, wenn nicht einer Verfälschung gleich. Es sind eben drei Systemstellen zu berücksichtigen: figure, absence, présence; Bild, Sinnbild, Abbild.

Das Konzept *representation* umfaßt die gesamte Sinnes- und Geistestätigkeit des Menschen und seinen so vermittelten Weltbezug: Realität entsteht als Produktion von Repräsentationen. Die Bilderproduktion ist nur ein Teil der größeren Kulturproduktion; sie steht in Konkurrenz zu anderen Repräsentationsformen. Die Mittel der Zeit heißen: Linse, Fernrohr, Mikroskop, Camera obsurca, Auge – Mittel, die ebenso augenförmig sind, wie das Auge instrumental, werkzeugförmig begriffen wird, Mittel, die schon in sich Modellvorstellungen gehorchen und die Modelle hervorbringen – Projektionen, nicht Spiegel. Daß Bilder Experimente und Modelle sein können, daß eine Wissenschaft im Bild möglich sein kann, ist in der Tat für eine Kunstwissenschaft schwer vorstellbar, die seit vielen Jahren die vermeintliche Funktionslosigkeit ihrer Objekte durch Bindung an die vorgängige Sinnproduktion des Wortes entschädigen möchte. Wenn man mit Alpers und erst einmal nur für das holländische 17. Jahrhundert das Bild als Produktion, als Experiment, als Modell auffaßt, dann gelingt der Übergang zu allen anderen Formen der Weltaneignung leichter, vor allem zu denjenigen, die auf die Offenbarungen des Sichtbaren bauen. Es ist zwar sehr kühn und sehr verallgemeinernd, was Foucault in »Die Ordnung der Dinge« schrieb, aber es gibt eine wesentliche Tendenz des Zeitalters an und ist nicht zuletzt in Richtung Kunstwissenschaft gesprochen: »Von da an hört der Text auf, zu den Zeichen und zu den Formen der Wahrheit zu gehören. ... Die Wahrheit findet ihre Manifestation und ihr Zeichen in der evidenten und deutlichen Wahrnehmung.« In einer Wahrnehmung, die, wie Alpers zeigt, das Medium nicht flieht, sondern geradezu als Stütze, als Garantin, als aktivierenden und stabilisierenden Faktor braucht. Die neue Empirie des frühen 17. Jahrhunderts schafft sich

angesichts einer immer noch mächtigen, übermächtigen (wie ich im Gegensatz zu Foucault meine) Tradition der Texte ihr Repräsentationsverfahren, ihre Schrift in visuellen Notationssystemen. Das ist die große Zeit der Malerei und der Wissenschaften in Holland.

Alpers' Perspektive impliziert also auch eine Remodernisierung ihres Gegenstandes und eine Anerkennung jener holländischen Sonderrolle, welche die europäischen Zeitgenossen voller Neid konstatierten und welche die Kunsthistoriker, wie wir hörten, eifrig zu leugnen trachten. Eine Sonderrolle spielen heißt nicht: in Isolation und unbeeinflußt von allem leben, was die anderen beschäftigt. Die nördlichen Niederlande bilden ja auch in dieser Hinsicht eine Ausnahme, daß in ihrer Freiheit alle Tendenzen des Zeitgeistes zum Austragen kamen. Man denke etwa an die große Zahl von Dichtungen und Gesellschaftstraktaten in französischer und deutscher Sprache, die in Holland verlegt und z. T. geschrieben wurden, Werke der »Gemählpoesie«, voller Emblematik und Text-Bild-Beziehungen. Holland ist das Land, das Philipp von Zesen reale und Jakob Boehme geistige Heimstatt bot, um nur zwei Vertreter barocker Sinnbildlichkeit zu nennen. Aber Holland ist auch und nach Alpers vor allem patrie à faire für Bacon, Comenius, Descartes und für ihre vielen einheimischen Nachfolger, die in diesem Buch auftreten. Das Paradigma des holländischen Weltverständnisses hat hier, in Empirie und Experiment, seine Grundstellung, und von dieser Position aus geht es auch an heikle Aufgaben wie die Formulierung einer eigenständigen Emblematik und Emblematikrezeption in Bildern heran. Daß solche Integration möglich ist und spezifische Leistungen hervorbringt, beweist Alpers am Ende ihres Buches – sie geht dem Problem also nicht aus dem Wege. Daß solche Integration oft nicht ohne Einbußen zu haben ist, hätte sie auch sagen können: Wie die Verlokkungen und wie fehlgeschlagene Experimente in dieser Richtung aussehen, das zeigt z. B. die Malaise von Vermeers *Allegorie des christlichen Glaubens,* ein Menetekel an die Adresse aller, die die Holländer um jeden Preis auch als große barocke Sinnbildner aufbauen wollen. Wichtig ist, daß Alpers das zentrale Merkmal dieser Kunstübung, die Betätigung der »Augenlust«, mit den wesentlichen Tendenzen und Interessen eines Landes und einer Epoche zusammenschließt und so eine Konstellation von Begriffen, Thesen und Themen schafft, die den Ausgangspunkt für die

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

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